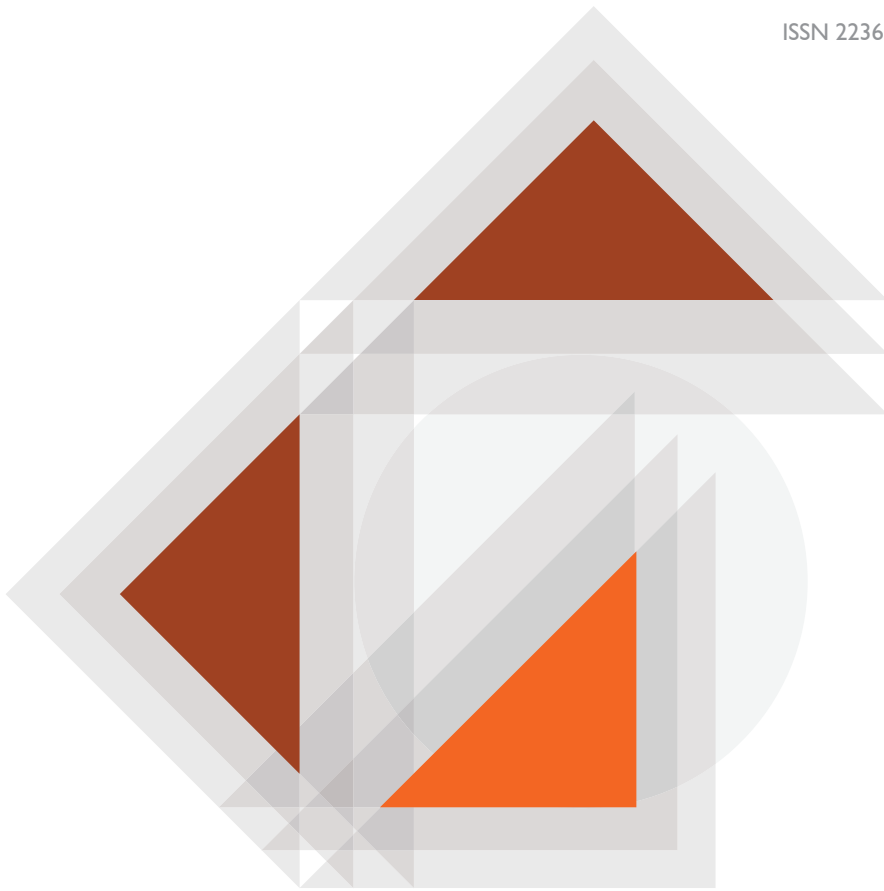




ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Relações de poder na fotografia de paisagens industriais

Paulo Mugayar Kühl

Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas

Resumo: A proposta deste artigo é discutir a mudança que vem ocorrendo na representação das paisagens urbanas e industriais, com ênfase nas crescentes preocupações ambientais, examinando como determinadas relações de poder, de trabalho e de dominação podem ser explicitadas, ocultadas ou combinadas no trabalho de alguns artistas e fotógrafos. O foco principal está nas fotografias de Mitch Epstein que compõem a exposição *American Power* (2009). Também são discutidos outros exemplos de pinturas e fotografias que têm como tema o mundo industrial e a paisagem.

Palavras-chave: Fotografia. Paisagem Industrial. Mitch Epstein.

Abstract: The purpose of this paper is to discuss some changes in the representation of urban and industrial landscapes, with special emphasis on photographs with environmental concerns. The article examines how relations of power, work and domination may become explicit, hidden or combined in the work of

some artists and photographers. The main focus is in Mitch Epstein's photographs from the exhibit *American Power* (2009). Other paintings and photographs that have the industrial world and landscape as subjects are also examined.

Keywords: Photography. Industrial Landscape. Mitch Epstein.

Em uma recente exposição no Maxxi, em Roma,¹ Paola de Pietri apresentou uma série de fotografias, que, num primeiro momento, não revelam seu intuito principal. A ênfase na beleza e na serenidade da paisagem, na calma reinante nas montanhas, no mistério e no fascínio das cavernas, no aspecto quase bucólico das árvores e da vegetação, aliada ao rigoroso enquadramento, permite-nos uma relação quase direta com a natureza (seja lá o que entendamos por natureza), uma possibilidade de apreciar detalhes que se transformam em personagens, criando uma narrativa dos milagres do mundo natural. Contudo, o título da exposição acrescenta outra dimensão à percepção dessas obras: *To Face. Paisagem ao longo do fronte austríaco e italiano da Primeira Guerra Mundial*". Nas fotografias não há marca alguma das trincheiras, nem dos bombardeios, e vemos apenas a natureza que cura suas feridas e reconquista seu espaço. Aparentemente, a natureza, que pode ser vista como um grande cemitério, não guarda memórias das disputas de poder que tantas vidas

¹ Maxxi, Roma, sala Carlo Scarpa, 17 de maio a 17 de outubro de 2012, com curadoria de Francesca Fabiani. As fotografias podem ser vistas em DE PIETRI, 2012.

ceifaram e tantas feridas criaram. A beleza das paisagens apresenta-se, assim, indiferente à história humana, e o trabalho da fotógrafa é colocar em questão essa aparente neutralidade, jogando com as expectativas que temos com relação a esse tipo de obra. O mesmo procedimento, em certo sentido, pode ser verificado em algumas das fotografias de Mark Klett, publicadas recentemente em um livro (KLETT, 2011): em algo que poderia ser inserido na categoria de paisagem industrial, vemos uma grande construção já em ruínas; o azul do céu contrasta com os tons terrosos do solo e do telhado e a composição está cuidadosamente construída na horizontalidade do edifício, quebrada apenas pelo poste e pela chaminé. Novamente, uma possível neutralidade é destruída pela informação que acompanha a foto: trata-se do hangar da base aérea Wendover (em Utah), onde o Enola Gay foi preparado antes de partir para o bombardeio de Hiroshima em 1945. Do mesmo modo, as paisagens e cenas da vida quotidiana de Andrei KREMENTSCHOUK (2011) trazem uma marca que apenas lentamente se revela: a do desastre em Chernobyl e os poucos homens e mulheres que ainda teimam viver na zona de exclusão - uma crítica do New York Times fala ironicamente de um novo gênero de fotografia: o “pastoral radioativo” (JENNINGS, 2012). É justamente explorando o descompasso entre o que é mostrado e o que não é, e também na discordância das expectativas que temos com relação ao gênero da paisagem (e da paisagem industrial) e naquilo que se revela através de um conjunto de imagens, que alguns fotógrafos contemporâneos vêm discutindo

a própria noção de representação e as diversas relações de poder que podem estar mais ou menos explícitas em fotografias de paisagens e de paisagens industriais, com suas diversas implicações para o mundo da política, da economia e da ecologia.

Nas fotografias que compõem a exposição e o livro *American Power* (EPSTEIN, 2009), Mitch Epstein mostra uma série de paisagens, nas quais a presença incontornável das gigantescas estruturas industriais entra em choque com pequenas atividades humanas (a moradia, uma cena de batismo, sentar-se em uma cadeira etc.) ou com alguns elementos da natureza (o mar, as árvores, as montanhas, um rio). Na comparação com representações mais tradicionais do mundo industrial, como por exemplo as pinturas de George Ault, as pinturas e fotografias de Charles Sheeler, várias das fotografias pertencentes ao projeto de documentação da Farm Security Administration - Office of War Information² (1935-1944), ou ainda as fotografias do casal Bernd e Hilla Becher, as obras de Epstein revelam uma transformação na visão sobre o homem, sobre o espaço construído e sobre seu entorno. Se, de um lado, podemos reconhecer diversos princípios composicionais que regem o primeiro conjunto de artistas,³ sobretudo aqueles que dizem respeito ao fascínio por determinadas formas do espaço

² As fotografias estão disponíveis em <<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>>. Acesso em: 20 outubro 2012. Vários fotógrafos importantes trabalharam neste projeto de documentação da vida e do trabalho nos Estados Unidos. Destaco, no contexto discutido neste artigo, as fotografias de Russel Lee e Walker Evans. A ênfase numa rigorosa composição está sempre presente e, nas fotografias de construções industriais, a figura humana é praticamente ausente.

³ Para um estudo sobre as relações entre a fotografia, a paisagem e a natureza, no contexto “formalista” europeu, cf. FERNÁNDEZ, 2007. Agradeço Lygia Eluf pela indicação deste artigo.

construído e pela tipologia industrial, no caso das obras de Epstein, as relações de poder dentro das sociedades afloram como tema principal.

Se a relação entre indústria e paisagem, no mundo contemporâneo, soa como contraditória, e se, na fotografia, a predileção pela figuração de monumentos foi marcante desde seus primórdios, a combinação entre indústria, paisagem e fotografia traz alguns elementos curiosos. No mundo das artes visuais, a representação das indústrias, seja em pintura, fotografia ou outros meios, passa certamente por diversas transformações. Mais especificamente, dentro da tradição americana de representação de paisagens industriais, destaco dois artistas que tiveram especial interesse pelo assunto: George Ault (1891-1948) e Charles Sheeler (1883-1965). Às vezes agrupados como “preciosistas”, os dois artistas dedicaram-se a vários temas, mas podemos perceber um interesse especial pelo mundo industrial. Em sua breve carreira, Ault mostra uma preferência pelas linhas retas, pelos ângulos e pelas superfícies bem demarcadas que o mundo das construções pode gerar, especialmente no contraste com áreas rurais. Sheeler tem igualmente uma predileção pelos contornos, e as cores aparecem como uma grande composição abstrata. Ele também era fotógrafo e muitas de suas pinturas são claramente dependentes de suas fotografias, o que, em certa medida, as levou a serem consideradas como menores por determinados críticos.

De qualquer modo, a visão das indústrias (e das paisagens circundantes) que aflora em tais pinturas e fotografias é quase sempre a de um mundo desabitado,

solitário, talvez quieto, até mesmo abandonado pelo homem. As relações de trabalho nunca estão explicitadas e não parece haver contradições entre o homem e a natureza. Ao mesmo tempo, a preocupação com aspectos formais da composição, particularmente no caso de Sheeler, configura uma espécie de neutralidade do discurso, que não passou de todo despercebida das grandes corporações.⁴ O caso das fotografias encomendadas pela Ford (1927), neste, sentido é muito sintomático: percebe-se, de fato, no conjunto das fotografias, uma preocupação em escolher pontos de vista que privilegiam a imensidão das máquinas, das chaminés, das várias construções e, certamente, os poucos homens ali representados estão minimizados. A labuta corporal, diante da magnitude da máquina impessoal, é ínfima não só no tamanho, mas, também, nos resultados que poderia produzir. Trata-se, é claro, do enaltecimento do poder industrial, que depois também será transportado para determinadas pinturas. Os próprios títulos são significativos, já que da fotografia “Ford Plant” (1927) passa-se à pintura “American Landscape” (1928) ou “Classic Landscape” (1931). Desse modo, a associação da indústria com a paisagem americana, ou com o gênero de pintura de paisagem, torna-se inequívoco: é a indústria que define o caráter americano - o caráter das relações sociais, do empreendedorismo, da paisagem e, conseqüentemente, da própria natureza.

As fotografias do casal Bernd e Hilla Becher já há algum tempo vêm fascinando gerações de críticos e também um

⁴ Para detalhes sobre a obra de Sheeler, cf. BROCK, 2006.

público variado. Eleger as indústrias e o mundo industrial, sobretudo aquele que aparece como decadente e, em certo modo, misterioso, como centro de uma longuíssima proposta de pesquisa de imagens foi, sem dúvida, inusitado no momento em que as fotografias apareceram no final da década de 1950. Além disso, justamente a partir da produção dos dois fotógrafos, a maneira de olhar para a paisagem industrial sofreu uma transformação radical. Se o mundo das indústrias, especialmente das siderúrgicas e químicas, é, quase por definição, um mundo feio, sujo e poluído (pense-se, no caso brasileiro, em Volta Redonda e em Cubatão), a maneira como os Becher constroem suas imagens revela uma coerência formal e uma beleza no mundo das indústrias até então insuspeitadas. A escolha pelo preto e branco, a inexistência de pessoas, o céu quase sempre claro, o enquadramento perfeito, a busca por composições específicas e a ênfase em certa linearidade são características essenciais do trabalho dos fotógrafos. No caso das tipologias, ou na proposta de revelar os diversos aspectos de uma mesma construção, gerando uma sequência de fotografias propositalmente montadas em um grupo, também se acentua ainda mais o “formalismo” da composição e das construções. Ao pensarmos, por exemplo, na exposição do Museu Morandi em Bolonha de 2009 (MARANIELLO, 2009), fica ainda mais patente uma maneira muito particular de olhar para o mundo e para essas fotografias: a ideia de composição é essencial, primordial e o parentesco com vários graus de abstração torna-se ainda mais claro. Se pensarmos porém, mais especificamente,

nas fotografias em que as indústrias aparecem em uma paisagem mais ampla (BECHER e BECHER, 2002), ou em um ponto mais distante, determinados elementos que escapam da “encenação” buscada pelos artistas aparecem e quase desmancham o rigor da composição.

De qualquer maneira esse rigor parece excluir uma noção de tempo: ao olharmos para qualquer série de fotografias da autoria do casal, dos anos 1950 aos 2000, tem-se a impressão de que todas pertencem ao mesmo tempo. De algum modo, o formalismo as retira de um aspecto do tempo e de uma datação precisa: não há pessoas com suas vestes, raramente há carros (que denunciariam uma data ou um lugar), não há nada escrito. Por outro lado, havia no projeto das fotografias das indústrias o propósito de chamar a atenção para a necessidade de preservação de algo que nem sempre foi visto como patrimônio. Há igualmente algum sentimento de antiguidade, quase um ruinismo reencarnado no mundo industrial. A arquitetura e até mesmo a engenharia das máquinas enunciam a nostalgia de um tempo em que determinadas preocupações formais ainda pareciam ser importantes para o mundo industrial, mesmo aquele mais telúrico, como o da extração de minério, de gás, de energia, mas também o mundo dos silos, das caixas d’água, etc. É como se a forja de Vulcano, os campos de Ceres, e outras divindades da natureza reencontrassem seu lugar no mundo industrial e, mais do que isso, um novo tipo de representação nessas fotografias. Nas imagens do universo revelado e mostrado pelo casal Becher, não parece haver lugar para as contradições do capitalismo (clássico ou tardio), para os

problemas dos governos totalitários e suas consequências na natureza, nem para os desastres ecológicos. É claro que desdobramentos recentes na fotografia podem ajudar-nos a rever determinadas questões ligadas à representação de paisagens industriais e também a adotar outras maneiras de olharmos para essas fotografias de um passado não tão distante.

Nesse sentido, a série de fotografias *American Power*, de Mitch Epstein, pode adquirir um significado múltiplo. A gênese do trabalho está numa encomenda do *New York Times*, em 2003, e a proposta era a de gerar imagens da produção e do consumo de energia no Estados Unidos, em seus vários aspectos. O título em inglês traz um jogo de palavras: o poderio americano em conjunção com a produção de energia.⁵ Num primeiro momento, podemos pensar em refinarias e plataformas de petróleo, oleodutos e gasodutos, termoelétricas a base carvão, usinas nucleares, diversas minas, campos de energia eólica e as demais fontes de energia. Aqui, pela beleza das fotografias, do enquadramento, da impressão cuidadosa, podemos claramente ver a filiação do artista à linhagem de fotógrafos que se ocuparam da paisagem industrial, sobretudo nos Estados Unidos. Mas o fotógrafo também está preocupado em mostrar algumas pessoas envolvidas na produção e no consumo da energia, ou, ainda, com a segurança

⁵ No posfácio ao livro, escreve EPSTEIN (2009): "About a year into making this series of pictures, I realized that power was like a Russian nesting doll. Each time I opened one kind of power, I found another kind inside. When I opened electrical power, I discovered political power; when I opened political power, I discovered corporate power; within corporate was consumer; within consumer was civic; within civic was religious, and so on, one type of power enabling the next."

das instalações onde esta energia é produzida. Vemos igualmente vários usos da energia, mas, certamente, a fotografia mais pungente com relação ao consumo de energia elétrica é a de uma cadeira elétrica na penitenciária do Estado da Virgínia Ocidental (fotografia 56).

A proposta da série de fotografias, e também do livro, é seguramente a de vários níveis de denúncia. Por causa da voracidade do consumo de energia na sociedade contemporânea, para as mais diversas e questionáveis finalidades, o homem vem alterando a paisagem, construindo monstros tecnológicos que em nada respeitam a natureza. Até aqui, nenhuma novidade no tema. Contudo, a maneira como Epstein constrói suas imagens coordena duas tradições distintas das paisagens industriais: um discurso que parece mais formalista e “neutro”, e o outro, da denúncia. Só que a denúncia, neste caso, mesmo que eloquente, dá-se através da combinação de alguns aspectos particulares entre elementos visuais presentes na fotografia e a sugestão de alguns títulos. Por exemplo, se olharmos para a fotografia do Reator 9 (fotografia 11), podemos imediatamente pensar no casal Becher, ou em Sheeler. Lá está uma construção que domina uma paisagem quase irreconhecível, com o céu azulado e limpo. Claro, é possível perceber a estrutura de concreto, a cobertura e as portas metálicas, mas não há indicação alguma do que está dentro de tal edifício. Neste caso, é o título que nos revela o perigo.

Do mesmo modo que o artista se reporta a um filão da história da fotografia, também há referências à história da arte. Numa fotografia cujo título é *Rancho Seco Nuclear*

Power Plant (fotografia 17), o que vemos no primeiro plano, é uma cena de batismo de uma comunidade cristã. A composição da fotografia é “tradicional” em alguns aspectos: o céu ocupa um terço da imagem, a água outro terço e a margem, o outro. A verticalidade das duas torres da usina contrasta com a ênfase na horizontalidade e teríamos a sensação de uma simples representação de um batismo. Desnecessário enfatizar que, na tradição da pintura ocidental, são numerosíssimos os exemplos do batismo de Jesus ou dos neófitos inseridos em uma paisagem com o Rio Jordão. O fator de perturbação, na fotografia de Epstein, está justamente nas torres que não deveriam estar lá, se seguirmos as expectativas que temos em relação a cenas de batismo, consolidadas através da história das artes. As fotografias, neste caso, exigem uma paciência do espectador, porque os detalhes vão revelando, aos poucos, o sentido de cada obra.

Em algumas fotografias, pequenos elementos da vida urbana dominam os primeiros planos, como em *Amos Coal Power Plant* (fotografia 1) ou *Poca High School* (fotografia 2), para em seguida sermos confrontados pelo gigantismo das usinas. Ou mesmo a árvore, ou árvores, uma das representações mais fortes da vida, também em primeiro plano, como no caso das refinarias *Chevron* (fotografia 38) e *Chalmette* (fotografia 43). Neste último, uma alameda toda verde, que evoca tantas outras representações no mundo da pintura e da fotografia, revela, aos poucos, no fundo, o monstro que nos espreita. Sem dúvida alguma a proposta é de denúncia e daí os contrastes intencionais,

tão bem planejados entre natureza e a ação humana. O interessante é que Epstein joga com nossa expectativa de encontrar uma paisagem intocada, para, em seguida, nos transtornar com os causadores de uma de nossas piores aflições contemporâneas. Se pensarmos que, por exemplo, no Brasil de economia crescente, onde a indústria siderúrgica, a mineração, o petróleo e a telefonia celular são os motores da pujança econômica, devemos lembrar que esses ramos da indústria são também os principais destruidores da paisagem.

Podemos, contudo, fazer uma ressalva. A ideia de uma paisagem inalterada e de um jardim edênico intocado é um dos principais mitos associados à nossa história. W. J. T. Mitchell, em um pequeno texto publicado em *The Altered Landscape*,⁶ combina memórias de sua infância em Nevada para dizer-nos que, para ele, paisagens sempre pareceram alteradas e especialmente os desertos guardam cicatrizes que florestas muitas vezes escondem (MITCHELL, 2009). O autor lembra também que na arte medieval, na pintura de paisagem holandesa e na paisagem do novo mundo, nunca houve uma natureza intocada. Desse modo, o autor, em certo sentido, mina nossa concepção de paisagens intocadas e que precisam ser conservadas em sua pureza. Claro, isso não significa um alinhamento com a destruição, mas sim, uma revisão de nossos conceitos e expectativas com relação à natureza e à paisagem. Há contudo, em diversos fotógrafos contemporâneos, a ênfase nos

⁶ Trata-se de um grande projeto do museu de Nevada, dentro de uma conferência sobre Arte e Meio Ambiente. Existe uma edição anterior, com o mesmo título, sempre dentro do mesmo projeto, mas com outros artigos (POOL, 1999).

contrastes marcantes entre um mundo natural e o mundo construído pelo homem, com algum sabor de denúncia. Também vale destacar a denúncia ao capitalismo avançado que corrói os edifícios, a natureza e a própria humanidade. Assim, podemos lembrar, entre outros, Jörn VANHÖFEN (2011) e suas diversas ruínas, Andrew MOORE (2010) e os edifícios abandonados em Detroit, Marco A. HERNÁNDEZ BADILLO (20--) e seu interesse pelas minas e por edifícios industriais nas paisagens, e Kipp WETTSTEIN (20--). Até mesmo algumas das obras do campeão de preços de fotografias, Andreas Gursky, que foi aluno dos Becher, podem ser inseridas na mesma proposta. É uma maneira de representar o mundo, insistindo no estranhamento que nos causam as bizarras relações entre o espaço da natureza e o espaço construído.

Mas certamente, nas fotografias “tendenciosas” de Epstein (para usar uma palavra do próprio Mitchell), o artista evoca nossa sensação de natureza pura, para insistir na queda, na híbris e, literalmente, na violação da terra, no caso de um oleoduto no Alasca (fotografia 52). Se, como lembra M. Warnke (1994), na tradição da arte ocidental, a paisagem sempre mostrou a presença do homem e do poder político, uma leitura mais imediata de várias fotografias tenderia a naturalizar o poder. Uma das virtudes das fotografias de Epstein é justamente a de problematizar as expectativas do público, tanto com relação à representação de indústrias-monumentos, quanto da natureza, criando uma fissura que nos conduz à reflexão.

Referências Bibliográficas:

- BECHER, B; BECHER, H. Industrial Landscapes. Cambridge (MA), Londres: The MIT Press, 2002
- BROCK, C. Charles Sheeler across Media. National Gallery of Art Washington. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2006
- DE PIETRI, P. To Face. Göttingen: Steidel, 2012
- EPSTEIN, M. American Power. Göttingen: Steidel, 2009
- FERNÁNDEZ, H. Antiguas novedades. Reapariciones del paisaje en las artes visuales. In: MADERUELO, J. (Org.). Paisaje y Arte. Madri: Abada, 2007, p. 161-182
- HERNÁNDEZ BADILLO. Entre la Tierra y el Aire. Archivo Histórico y Museo de Minería. Asociación Civil. [S. l: s. n.], [20--]
- JENNINGS, D. Pastoral of the Atomic Age. The New York Times, Nova York, 08 março 2012. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/2012/03/11/arts/design/photographs-of-wendover-air-base-and-chernobyl.html?emc=tnt&intemail1=y&_r=1&>. Acesso em: 20 outubro 2012
- KLETT, M. The Half-Life of History: The Atomic Bomb and Wendover Air Base. Santa Fe (NM): Radius, 2011
- KREMENTSCHOUK, A. Chernobyl Zone (I). Heidelberg: Kehrer, 2011
- MARANIELLO, G. (Org.). Bernd & Hilla Becher: At Museo Morandi. Munique: Schirmer/Mosel, 2009
- MITCHELL, W. J. T. Painting the Sea in Carson City. In: WOLFE, A. M. (Org.). The Altered Landscape. Photographs of a Changing Environment. Nevada Museum of Art, Nova York: Skira Rizzoli, 2011, p. 140-144
- MOORE, A. Detroit Disassembled. Bolonha, Akron (Ohio): Damiani/Akron Art Museum, 2010
- POOL, P. E. (Org.). The Altered Landscape. Reno, Nevada: University of Nevada Press, 1999
- VANHÖFEN, J. Aftermath. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011
- WARNKE, M. Political Landscape. The Art History of Nature. Londres: Reaktion Books, 1994
- WETTSTEIN, K. Kippt Wettstein. Matte. n. 8, [S. l: s. n.], [20--]