

A paisagem como conceito operativo e paradigma cultural

**Dissertação de Mestrado em
Artes Visuais/Intermédia**

Sérgio Manuel Gomes da Costa

Orientador: Professor Doutor Filipe Rocha da Silva

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”

Universidade de Évora, Outubro de 2006

A paisagem como conceito operativo e paradigma cultural



**Dissertação de Mestrado em
Artes Visuais/Intermédia**

163 389

Sérgio Manuel Gomes da Costa

Orientador: Professor Doutor Filipe Rocha da Silva

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”

Universidade de Évora, Outubro de 2006

Agradecimentos

Professor Filipe Rocha da Silva
Professor Pedro Portugal

Maria João
David
Maria Eugénia
Adriano

Ao David

Índice	
Resumo	2
Abstract	3
I. Introdução	4
II. Análise do conceito de paisagem	8
1. Paisagem, espaço e lugar	8
2. Perspectiva histórica e estética do conceito de paisagem	16
3. O declínio da paisagem tradicional	29
3.1. O desenvolvimento da cidade	36
3.2. As mediações tecnológicas do olhar	40
III. O paradigma cultural da paisagem	50
1. Definição de paradigma cultural	50
2. Robert Smithson: uma aproximação multidisciplinar à ideia de paisagem	58
2.1. A dialéctica Lugar / Não-Lugar	65
2.2. A paisagem entrópica	70
2.3. A mediação do olhar sobre a paisagem	77
2.4. A paisagem como construção linguística	83
3. Desenvolvimentos na representação da paisagem: uma nova percepção de espaço e tempo	91
IV. Conclusão	103
Bibliografia	108
Índice de ilustrações	114

A paisagem como conceito operativo e paradigma cultural

Resumo

O presente trabalho de dissertação insere-se na área científica de Artes Visuais e Estudos de Arte. Pretende constituir-se como um ponto de partida para a problematização da paisagem, em termos conceptuais e metodológicos, no âmbito da criação artística contemporânea.

1. O corpo teórico estrutura-se nas seguintes linhas de abordagem:

- Sistematização da informação teórica sobre o conceito de paisagem;
- Discussão da paisagem como construção linguística e cultural;
- Apresentação da noção de paradigma cultural, historicamente identificado nas décadas de 1960 e 70, a partir da qual abordamos a paisagem enquanto conceito alargado;
- Análise da transformação da noção de cultura: a apropriação de outras realidades e valores, a redefinição das práticas e do objecto artístico no contexto da utilização de novos média;
- Por último, equacionamos a obra de Robert Smithson e posteriores desenvolvimentos artísticos, que reformulam a questão da representação da paisagem.

2. Adicionalmente, apresentamos uma base de dados que integra um conjunto de registos da paisagem da área metropolitana de Lisboa.

Landscape as a operative concept and cultural paradigm

Abstract

The work presented here is submitted as a dissertation in the research subject of Visual Arts and Art Studies. It endeavours to address the problematic issue of landscape, in both conceptual and methodological terms, set within the context of the contemporary artistic creation.

1. The text is divided in the following parts:

- Summarizing the theoretical and historical approaches to the concept of landscape;
- Discussing landscape as a linguistic and cultural construct;
- Presenting the concept of cultural paradigm, first identified in the 1960's and 1970's, on which is designed a broader concept of landscape;
- Analysing the transformation of the concept of culture: appropriation of worlds and values outside traditional cultural boundaries, redefining the artistic practice and object in the context of the use of new media;
- Finally we address the work of Robert Smithson and subsequent art developments, which have renewed the question of landscape representation.

2. Additionally, we submit a data basis including a collection of exemplary sites of Lisbon urban landscape.

I. Introdução

“É a fantasia de captar a realidade ao vivo que continua – desde Narciso debruçado sobre a sua fonte. Surpreender o real a fim de o imobilizar, suspender o real no mesmo momento que o seu duplo.”

Jean Baudrillard (Simulacros e simulação)

Qual o significado do termo paisagem? Num dicionário comum é possível encontrar a seguinte entrada para o termo: “Extensão de território que se abrange num só lance de vista; género de pintura ou de literatura cujo fim é a representação ou a descrição de cenas campestres; quadro que representa essas cenas.”¹ Esta definição estabelece uma triangulação: entre (1.) o observador, (2.) a representação (ou descrição de uma cena campestre, um quadro) e (3.) a coisa observada (extensão de território). Ou seja, segundo esta definição, a paisagem representa (visualmente) ou descreve (verbalmente) uma cena campestre, cujo significado parece ser imutável. Contrariamente, pensamos que “campestre” é, em si mesmo, um resultado da representação. As representações não podem ser testadas em confronto com a realidade, pois este “real” (extensão do território) é ele próprio constituído na representação. Assim, teremos em consideração que:

(1.) A paisagem enquanto mediação tecnológica é uma imagem pintada, fotografada, filmada ou gerada por meios digitais, mas também pode ser constituída por uma representação linguística ou por um conceito.

(2.) Enquanto configuração material, a imagem não esgota a representação. A paisagem é também uma representação mental ou cognitiva, no sentido em que o sujeito (autor, leitor ou espectador), no acto de ver, elabora desde logo uma percepção da “extensão de território” que tem perante si.

Enquanto conceito dinâmico, uma vez que o elemento cultural determina o olhar como fenómeno em constante mudança, a paisagem constitui uma projecção das relações entre o imaginário e a condição real de existência do sujeito e, como tal, uma representação ideológica. Pensamos que a paisagem

¹ De acordo com a entrada do termo “paisagem” no dicionário Universal de Língua Portuguesa, Texto Editora, 4ª edição de 1995.

é uma noção “residual”². No entanto devemos ter em consideração que, por estar ainda activa no processo cultural, se devem ter em consideração novos “significados”³, valores, práticas, relações e tipos de relacionamento, que são continuamente criados. Enquanto representação ideológica, a paisagem emerge actualmente de um estímulo analítico e crítico da realidade envolvente, e esta “realidade” constitui-se como paisagem através da operatividade das representações.

Em termos metodológicos, devido a extensão e complexidade desta questão, optámos por criar um ponto, que denominamos paradigma cultural – historicamente identificado nas décadas de 1960 e 70 com o “pós-modernismo” -, a partir do qual pretendemos problematizar a paisagem num âmbito cultural mais alargado. É nosso propósito, deste modo, estender o estudo para além das fronteiras auto-definidas pela arte como objecto autónomo, no sentido de um novo modelo que nos permite aferir uma dimensão política e social, assim como a heterogeneidade das práticas. Como dimensão política, queremos referir não apenas os atributos internos da obra, mas também os seus meios de produção e disseminação, no contexto da “globalização”⁴. Deste modo, teremos em consideração a obra de arte enquanto processo imanente e relação dialéctica constante com outros domínios da cultura, através dos quais o seu significado é constituído.

² Residual, tem aqui o sentido atribuído por Raymond Williams, de ter sido formado efectivamente no passado, embora ainda activo no processo cultural, não apenas como um elemento do passado mas como um elemento efectivo do presente. WILLIAMS, Raymond – *Marxism and literature*. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul [Ed.] – *Art in theory: 1900 – 1990: an anthology of changing ideas*, p. 978.

³ Segundo Victor Burgin: “A produção de significado só é possível através de um jogo complexo de relações diferenciadas nas quais a *oclusão* final de significado num ponto de certeza original é interminavelmente diferido. Compartilhando esta condição comum de todos os sistemas significantes, o discurso está ao mesmo nível da escrita, e de outras formas de representação (que incluem a denominada ‘arte não-representativa’).” BURGIN, Victor – *The end of art theory: criticism and postmodernity*, p.33.

⁴ Okwui Enwezor contextualiza a globalização através de uma lógica de análise de produção e acumulação de capital, e racionalismo económico, acrescentando que: “Outro ponto acerca da globalização dá origem ao pensamento, através do qual os seus processos e efeitos cumulativos são entendidos como mediações e representações de espacialidade e temporalidade: a globalização anula grandes distâncias, enquanto a temporalidade é experimentada como desigual.” ENWEZOR, Okwui – *The black box*. In GAIGER, Jason; WOOD, Paul [Ed.] – *Art of the twentieth century: a reader*, p. 320.

O presente trabalho foi organizado em quatro partes: introdução, dois capítulos de exposição do tema e conclusão. No início do trabalho apresentamos o índice geral e o resumo, e no final, a bibliografia e um índice de ilustrações, que são incluídas, sempre que possível, junto à sua referência ao longo do texto. Os capítulos de exposição do tema estruturam-se do seguinte modo:

1. Em **Análise do conceito de paisagem** sistematizamos a informação teórica sobre o conceito de paisagem e definimos a sua origem, tradição histórica e declínio. Esta parte refere-se à época moderna, mas não de uma forma estanque, pelo que apontamos, sempre que achamos conveniente, posteriores desenvolvimentos. Esta parte subdivide-se em três capítulos:

a) **Paisagem, espaço e lugar** - Começamos por discutir o significado do termo e a sua origem etimológica, nomeadamente, dos termos “paysage” e “landscape”. Enquanto conceito e construção linguística, relacionamos espaço e lugar, como se elabora a sua distinção e como concorrem para a definição de paisagem. Recorremos a autores como Henri Lefebvre, Michel de Certeau e Marc Augé que se dedicaram ao estudo do espaço enquanto objecto autónomo das ciências sociais e, portanto, possibilitam uma aproximação e problematização do conceito de paisagem.

b) **Perspectiva histórica e estética do conceito de paisagem** – Através da obra de Alain Roger, analisamos a paisagem como género da pintura, associado a um novo modo de ver. Enquanto fenómeno moderno, equacionamos a paisagem como aquisição cultural e autonomização estética. Relativamente ao seu desenvolvimento examinamos, através de W. J. T Mitchell, paisagem como representação ideologicamente relacionada com o imperialismo e a questão semiótica da pintura de paisagem através da mediação das noções de “natureza” e “cultura”.

c) **O declínio da paisagem tradicional** - Referimos como o desenvolvimento tecnológico transforma o modelo tradicional de paisagem, nomeadamente o romântico. Analisamos a noção de sobremodernidade, segundo Marc Augé. Este capítulo divide-se em dois sub-capítulos: o “desenvolvimento da cidade”, a partir da representação do “flâneur” por Walter Benjamin; “mediações tecnológicas do olhar” onde analisamos o panorama, a representação fotográfica, filme e vídeo.

2. Em **O paradigma cultural da paisagem** abordamos a paisagem enquanto conceito alargado e debruçamo-nos sobre obras que problematizam esta noção. Analisamos a transformação da noção de cultura: a apropriação de outras realidades e valores não considerados tradicionalmente, o contexto de redefinição das práticas e do objecto artístico, a utilização de novos média e a reformulação da questão da representação. Esta parte subdivide-se em três capítulos:

a) **Definição de paradigma cultural** - Analisamos o conceito de cultura enquanto sistema de práticas significantes, segundo Raymond Williams, e discutimos a ideia de ruptura com o modernismo e definição do modelo “pós-moderno”, segundo Victor Burgin, Hal Foster e Rosalind Krauss.

b) **Robert Smithson: uma aproximação multidisciplinar à ideia de paisagem** - Analisamos a obra de Robert Smithson essencialmente através dos seus próprios escritos. Destacamos quatro conceitos operativos que intersectam a sua obra, o paradigma cultural e a paisagem: dialéctica lugar/não lugar, entropia, mediação tecnológica e linguagem.

c) **Desenvolvimentos na representação da paisagem: uma nova percepção de espaço e tempo** – Elaboramos uma aproximação a obras a nosso ver relevantes, no situar da questão da paisagem no contexto da criação artística contemporânea. A incorporação destas propostas, tributária do paradigma cultural, não constitui uma selecção exaustiva mas pensamos que significativa, relativamente ao confronto metodológico que propomos.

A paisagem desenvolvida ao longo de uma extensa tradição permanece como um dos campos mais férteis de investigação e produção artística. Constituí um campo de estudo vasto, complexo e transversal a diferentes disciplinas. O tema possui uma ampla bibliografia e muitos artistas trabalham no seu âmbito, pelo que a nossa abordagem teve necessariamente que abarcar apenas parcialmente o universo que se poderia mencionar. O presente trabalho assume a condição de uma reflexão sujeita a um maior aprofundamento em futuros trabalhos.

As citações extraídas de obras em línguas estrangeiras foram traduzidas para português de modo a favorecer a continuidade do discurso.

II. Análise do conceito de paisagem

“É necessário imaginar a marca representada pela paisagem, não como uma inscrição mas como o apagar do suporte.”

Jean-François Lyotard (O inumano: considerações sobre o tempo)

1. Paisagem, espaço e lugar

No sentido em que a paisagem é um lugar simultaneamente de representação do mundo e de projecção do sujeito no mundo, ela determina um território em constante redefinição, transversal a diferentes disciplinas. O modo como a entendemos depende do ponto de vista em que nos situamos, face a um plano cultural. É simultaneamente um espaço de apresentação e de representação, um enquadramento e o que se encontra enquadrado, um espaço real e um simulacro.

Segundo Tom Lemaire a paisagem é um fenómeno cultural num triplo sentido do termo: “A um primeiro nível, o da percepção, a paisagem pressupõe um modo de ver tipicamente humano, uma perspectiva humana do espaço. A um segundo nível, como uma imagem pintada ou fotografada, é uma interpretação cultural construída a partir desta percepção. Finalmente, estas paisagens na sua maior parte, embora não sempre, reproduzem uma paisagem cultural, isto é, um território que ganhou forma através da presença ou intervenção humana.”⁵

Podemos então falar de paisagem em termos de representação artística, nas novas tecnologias, em termos antropológicos, sociais, de urbanismo, ou através do olhar do viajante, a partir dos quais resultam pontos de vista diversos. Como refere Delfim Sardo: “[...] Paisagem é o resultado do exercício da visão no plano do horizonte a que temos acesso. Paisagem não será, no entanto, o que existe no nosso campo de visão, mas o resultado de um exercício do olhar sobre o que está perante nós, como campo do visível.”⁶

⁵ LEMAIRE, Tom – *Between wilderness and wasteland*. In GIERSTBERG, Frits; VROEGE, Bas [Ed.] – *Wasteland: landscape from now on*, p. 9.

⁶ SARDO, Delfim - *Estudos de paisagem cultural*. In LOPES, Diogo; CERA, Nuno – *Cimêncio*. (Neste ensaio as páginas não se encontram numeradas).

A paisagem define-se face à localização do observador que se encontra perante ela, tendo em consideração, segundo Alain Roger, que “[...] a natureza nunca é virgem, pois o nosso olhar nunca é vazio.”⁷ Uma longa tradição do olhar na civilização ocidental, no sentido da sua autonomização, determinou a necessidade da transformação do caos do visível numa visão ordenada.

O ordenamento da visão é também estabelecido através da mediação de dispositivos ópticos, que conferem uma hierarquia ao que é visto. Paul Virilio⁸ refere que desde a Renascença são utilizados dispositivos como microscópios, lentes e telescópios, que alteram profundamente os contextos de aquisição e restabelecimento de imagens mentais. A ilusão da realidade torna-se um sistema dissociado da própria realidade, uma espécie de enigma que o observador não consegue decifrar sem um dispositivo artificial.

No plano da representação artística, a paisagem deixa de ser apenas uma representação mental mediada pelo olhar, e passa a ser uma representação mediada por um conjunto de dispositivos que reflectem o estatuto do observador da paisagem e do observador da representação: “Digamos que a paisagem é uma metáfora do lugar daquele que a representa, na medida em que o que vê a paisagem é um alter-ego do espectador da representação.”⁹

Com efeito, um dos primeiros significados do termo está relacionado com a sua mediação através da imagem artística, facto que, segundo John Brinckerhoff Jackson, persiste até aos nossos dias: “A *paisagem* é utilizada para sugerir a qualidade estética do extenso território rural.”¹⁰ Através da representação pictórica, passámos a chamar paisagem à sua representação.

Com a fotografia, a paisagem passou a ser um termo como retrato, na medida em que o autor se projecta a si próprio, através de processos de constituição ideológicos, históricos e/ou estéticos da imagem. Posteriormente, o abandono da representação tradicional da paisagem deveu-se não só a uma

⁷ ROGER, Alain - Nus et Paysages: essai sur la fonction de l'art, p. 127.

⁸ VIRILIO, Paul – La machine de vision, p. 49 – 73.

⁹ SARDO, Delfim - Estudos de paisagem cultural. In LOPES, Diogo; CERA, Nuno – Cimêncio. (Neste ensaio as páginas não se encontram numeradas).

¹⁰ JACKSON, John Brinckerhoff, Discovering the vernacular landscape, p. 4.

mudança de escala, mas a uma nova relação mais subjectiva com o meio envolvente.

O factor de permanente deslocação do homem contemporâneo determina uma experiência do campo de percepção da paisagem como um suporte móvel. Como afirma Paul Virilio: “Ver desfiar uma paisagem pela janela da carruagem ou do automóvel ou olhar o ecrã de cinema ou do computador como se olhássemos por uma janela [...] Caminho de ferro, automóvel, jacto, telefone, televisão... toda a nossa vida passa pelas próteses de viagens aceleradas, das quais já não estamos mesmo conscientes...”¹¹

Um novo tipo de experiência é também induzido pela utilização de novos média e novas condições de percepção. Segundo Delfim Sardo: “[...] A paisagem é o domínio da compreensão, através de mecanismos de representação, de constituição de imagens, de processos codificados de produzir um esquema, uma ‘imagem esquemática’ do mundo visível, segundo parâmetros que, hoje, não são – na maior parte dos casos - os da constituição, por camadas, de um problema pictórico, mas que derivam da fotografia como dispositivo, da imagem cinematográfica, ou do vídeo, banalizados e consumidos pelo uso testemunhal, ou pelo dispositivo dito de conceito na prática artística. Ou pelo cinema, que codificou em *travelling* o fluir do olhar por um horizonte.”¹²

De acordo com a etimologia, a palavra paisagem tem origem no termo latim “pagus”, com sentido de lugar e unidade territorial definida. Consequentemente, resulta nos termos “paese” em italiano ou “pays” em francês. Em inglês, a palavra composta “landscape” de origem anglo-saxónica, tem o seu equivalente alemão “landschaft” e holandês “landschap”, cujo sentido varia sensivelmente. O termo tinha originalmente o significado de uma unidade de ocupação humana, uma jurisdição e não parecia conter associações estéticas e emocionais que a palavra tem hoje para nós. “Land” significa um espaço mais ou menos definido topograficamente e “scape” indica o aspecto colectivo do meio ambiente mas também remete para um sistema ou organização.

¹¹ VIRILIO, Paul - Esthétique de la disparition, p. 70.

¹² SARDO, Delfim - Estudos de paisagem cultural. In LOPES, Diogo; CERA, Nuno – Cimêncio. (Neste ensaio as páginas não se encontram numeradas).

John Brinckerhoff Jackson refere: “Contudo a fórmula *paisagem como uma composição de espaços produzidos pelo homem na superfície terrestre* é mais significativa, pois embora não nos proporcione uma definição, lança uma luz reveladora sobre a origem do conceito. Uma vez que afirma que a paisagem não é uma marca natural do meio, mas um espaço *sintético*, um sistema, produzido pelo homem, de espaços sobrepostos à superfície da terra, que funcionam e se desenvolvem, não de acordo com leis naturais mas para servir uma comunidade [...]”¹³.

A paisagem abrange as marcas visíveis de uma área do território, incluindo elementos físicos, elementos vivos de fauna e flora, elementos abstractos tais como as condições de luz ou atmosféricas e elementos humanos, no que concerne actividade ou construção. Os domínios específicos da paisagem incluem arte, arquitectura, design, engenharia, planeamento, ecologia, gestão e jardinagem.

Hoje, o termo paisagem é exaustivamente usado. Tendo sido, de certa forma, abandonado o interesse pelo significado literal da palavra, ela é utilizada no domínio público mais livremente e de uma forma metafórica. Fala-se hoje em paisagem do poder, paisagem cultural, paisagem política. No entanto, este facto lembra-nos a necessidade de existirem representações linguísticas precisas, de existir uma palavra que dê nitidez ou clareza a um pensamento, acontecimento ou relação; um lugar onde situar a nossa experiência, num mundo em constante e acelerada transformação.

A paisagem exerce um poder subtil sobre as pessoas, deduzindo um largo espectro de emoções e significados difíceis de especificar, sendo que a própria palavra parece ter um diferente significado para cada um de nós. Esta indeterminação afectiva e conceptual parece ser uma característica crucial relativamente ao próprio conceito operativo de paisagem.

A paisagem é muitas vezes vista como o que está por trás de qualquer coisa, um segundo plano dentro dos limites do qual surge uma figura, forma ou acontecimento, é empregue como uma força passiva de colocação, cenário ou vista. Paisagem é, deste modo, o que não é visto e não algo onde se fixa o olhar, o que torna particularmente difícil especificar o que significa exactamente

¹³ JACKSON, John Brinckerhoff, *Discovering the vernacular landscape*, p. 7,8.

“olhar a paisagem”. Segundo W. J. T. Mitchell, esta indeterminação revela em si uma certa redundância, quando no discurso quotidiano falamos em “vista”: “A expressão vernácula [‘look at the view’] sugere que a solicitação para olhar uma paisagem é a solicitação não para olhar para uma *coisa* específica, mas para ignorar o particular em favor da apreciação da ‘gestalt’ total, uma vista ou cena que pode ser dominada por uma marca específica, mas que não pode ser reduzida a essa marca. [...] A solicitação para ver as vistas é, por conseguinte, uma sugestão para olhar para nada – ou mais precisamente, olhar para o próprio acto de olhar – uma espécie de apercepção consciente do espaço como se revelasse a si mesmo num lugar particular.”¹⁴ Nesta passagem, W. J. T. Mitchell estabelece uma análise dos termos paisagem, espaço e lugar, como unidade conceptual. Com efeito, o conceito de paisagem é aferido em termos da sua relação com espaço e lugar, e na experiência quotidiana é usual usarem-se alternadamente estes termos. Talvez porque o termo paisagem sugere uma relação estética, autores como Henri Lefebvre, Michel de Certeau e Marc Augé utilizam preferencialmente os termos espaço e lugar como categorias fundamentais de análise na “antropologia do espaço”¹⁵.

Michel de Certeau divide o território em espaço e lugar em termos de uma série de oposições. O lugar implica uma indicação de estabilidade, uma associação com a lei do “próprio”¹⁶, uma situação e localização determinada. O espaço, por oposição, existe quando se tomam em consideração vectores direccionais, velocidades e tempos variáveis. “O espaço é uma encruzilhada de mobilidades.”, e contrariamente ao lugar “[...] não tem nem a propriedade unívoca nem a estabilidade de um ‘próprio’.”¹⁷

Marc Augé estabelece a diferença entre a noção de lugar antropológico, de sentido inscrito e simbolizado e a noção de espaço que se aplica na actualidade. Esta é dificilmente caracterizável e aplica-se, através da

¹⁴ MITCHELL, W. J. T. - Preface to the second edition of *Landscape and power*. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - *Landscape and power*, p. vii, viii.

¹⁵ Cf. SILVANO, Filomena – *Antropologia do espaço: uma introdução*.

¹⁶ Relativamente à lei do “próprio”, Michel de Certeau refere que: “[...] Os elementos considerados estão uns *ao lado* dos outros, cada um situado num sítio ‘próprio’ e distinto por ele definido. Um lugar é pois uma configuração instantânea de posições. Ele implica uma indicação de estabilidade.” CERTEAU, Michel de – *L’invention du quotidien: arts de faire*, p. 173.

¹⁷ CERTEAU, Michel de – *L’invention du quotidien: arts de faire*, p. 173.

linguagem, a áreas não simbolizadas. O termo espaço tem, portanto, um carácter abstracto e um sentido lato, que se ajusta tanto a uma extensão, a uma distância entre dois objectos, como a uma grandeza temporal. O uso actual da palavra espaço testemunha a plasticidade do termo, quer seja usada, por exemplo, como espaço judiciário, espaço publicitário, ou para designar locais de espectáculo, de lazer ou de encontro. Segundo Marc Augé: “[...] A organização do espaço e a constituição de lugares são, no interior de um mesmo grupo social, um dos desafios e uma das modalidades das práticas colectivas e individuais. As colectividades (ou os que as dirigem), como os indivíduos que delas fazem parte, têm necessidade de pensar, simultaneamente, a identidade e a relação e, para tal, de simbolizar os constituintes da identidade partilhada (pelo conjunto de um grupo), da identidade particular (de tal grupo ou de tal indivíduo face aos outros) e da identidade singular (do indivíduo ou do grupo de indivíduos enquanto diferentes de todos os outros). O tratamento do espaço é um dos meios desse empreendimento [...]”.¹⁸

O termo lugar é geralmente utilizado para referir um acontecimento, um mito ou uma história. O lugar, como construção concreta e simbólica do espaço, é concebido como identitário, relacional e histórico. O lugar do nascimento relaciona-se com a identidade individual, que obedece à lei do “próprio”, segundo Michel de Certeau. O lugar é histórico porque “[...] conjugando identidade e relação, se define por uma estabilidade mínima, e desde que os que nele vivem possam reconhecer pontos de referência que não têm de ser, obrigatoriamente, objectos de conhecimento.”¹⁹

Marc Augé propõe o pensamento do lugar antropológico como lugar geométrico, a partir do qual estabelece três formas espaciais simples, que relaciona com formas elementares do espaço social, que se sobrepõem e identificam parcialmente: a linha, a intersecção de linhas e o ponto de intersecção. A linha como um itinerário, eixo ou caminho, que conduz de um lugar a outro; a intersecção de linhas como cruzamentos e praças que constituem lugares de encontro onde os homens se cruzam e reúnem; e o

¹⁸ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 57.

¹⁹ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 60, 61.

ponto de intersecção como centro religioso ou político, que constitui “[...] um espaço e fronteiras para além dos quais outros homens se definem enquanto outros, face a outros centros e a outros espaços.”²⁰ Espaço e lugar criam, também, uma oposição dialéctica na linguagem comum. O espaço tem conotações abstractas e geométricas, enquanto o lugar se relaciona com o particular e com atributos qualitativos. Michel de Certeau conclui: “Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua, geometricamente definida pelo urbanismo, é transformada em espaço pelos transeuntes. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar, que constitui um sistema de signos – um escrito.”²¹

Maurice Merleau-Ponty distingue espaço geométrico de uma outra espacialidade, a que chama espaço antropológico. Esta distinção visa separar o carácter unívoco geométrico e a experiência de um “exterior”, na forma de espaço. Esta relação com o mundo, na qual o espaço é existencial e a existência é espacial, exprime “[...] ‘a mesma estrutura essencial do nosso ser como ser situado em relação com um meio’, - um ser situado por um desejo indissociável de uma ‘d direcção de existência’ e assente no espaço de uma paisagem. Deste ponto de vista, ‘existem tanto espaços como experiências espaciais distintas’. A perspectiva é determinada por uma fenomenologia de existir no mundo.”²²

Henri Lefebvre, por seu turno, em “La production de l’espace”, propõe uma organização conceptual baseada nas diferenças entre prática social, representação do espaço e espaço de representação, enquanto realidades que se encontram em permanente interacção dialéctica. A prática social corresponde às competências e “performance” quotidiana, que organizam o espaço social. A representação do espaço liga-se às relações de produção, que implicam a existência de conhecimentos e códigos específicos. É um espaço administrativo, planeado, representado a partir de um determinado sistema de signos. O espaço de representação associado ao quotidiano e ao vivido, encontra-se mediado por imagens e símbolos, que são apropriados pela imaginação.

²⁰ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 63.

²¹ CERTEAU, Michel de - L’invention du quotidien: arts de faire, p. 173

²² CERTEAU, Michel de - L’invention du quotidien: arts de faire, p. 174.

Segundo Michel de Certeau, a narrativa de espaço é uma língua falada, um sistema linguístico ordenador de lugares articulados: “É o objecto da ‘proxémia’²³. É suficiente aqui, antes de tentarmos reencontrar as indicações na organização da memória, recordar que, com esta enunciação focalizada, o espaço aparece de novo como lugar *praticado*.”²⁴ As representações linguísticas de espaço, lugar e paisagem permitem-nos um acesso ao problema que nenhum dos termos proporciona isoladamente. Perante esta indeterminação de “campo operativo”, ou “tópico”, na tentativa de pensar espaço, lugar e paisagem como um só problema e um processo dialéctico, W. J. T. Mitchell propõe: “Podemos pensar, então, em espaço, lugar e paisagem como uma tríade dialéctica, uma estrutura conceptual que pode ser activada por diferentes ângulos. Se um lugar é uma localização específica, um espaço é um ‘lugar praticado’, um lugar activado por movimentos, acções, narrativas e signos, e uma paisagem é este lugar definido enquanto imagem ou ‘vista’. [...] Paisagem pode ser considerada como o primeiro encontro cognitivo com um lugar e uma apreensão dos seus vectores espaciais.”²⁵ A questão da paisagem pode então ser reflexo de um processo fundamental de mapeamento cognitivo, um modo de nos orientarmos num determinado campo perceptivo ou conceptual.

²³ “Em 1966, Edward T. Hall publicou ‘The hidden dimension’. “Trata-se de uma obra que trabalha no interface entre a antropologia e a etologia, e em que Hall afirma a especificidade cultural dos modos de viver no espaço. É nessa perspectiva, que Hall propõe um neologismo – o termo proxémia – que, segundo ele, designa um projecto de trabalho que descreve e compara os diferentes tipos de uso que o homem faz do espaço, tido como um produto cultural específico.” SILVANO, Filomena - Antropologia do espaço: uma introdução, p. 62.

²⁴ CERTEAU, Michel de - L'invention du quotidien: arts de faire, p. 191.

²⁵ MITCHELL, W. J. T. - Preface to the second edition of Landscape and power. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. x.

2. Perspectiva histórica e estética do conceito de paisagem

A história da pintura de paisagem confunde-se num primeiro momento com a própria história da paisagem, numa aproximação que se pode chamar segundo W. J. T. Mitchell, “contemplativa”²⁶, pois é possível verificar o abandono progressivo de elementos verbais narrativos ou históricos e a apresentação de uma imagem caracterizada por uma consciência transcendental, uma experiência de presença, que o autor identifica com o desenvolvimento da arte moderna.

A definição do termo paisagem evidência uma certa indeterminação e ambiguidade, uma duplicidade de sentido, como vimos anteriormente. Encontra-se estabelecida desde logo uma relação entre o olhar e a representação. A paisagem é gerada pelo olhar. No entanto, tal como refere Henri Cueno: “[...] A palavra *paisagem* não existe no ocidente (ela não aparece aliás na língua francesa senão no final do séc. XVI).”²⁷ Facto que se deve à incompreensão inicial do próprio conceito de paisagem.

A paisagem, como aquisição cultural, nunca é redutível à sua realidade física, mas assenta numa recriação do meio envolvente como projecção moral, ideológica e política do sujeito: “[...] Existe uma ideologia da paisagem e, no séc. XVIII e XIX, uma visão classificada de acordo com um conjunto de valores sociais e económicos, aos quais a imagem pintada deu expressão cultural.”²⁸ Poderá então afirmar-se que, simultaneamente com a invenção da pintura de paisagem, o homem adquire o sentido de percepção da natureza “per se”, sendo possível distinguir, desde então, o acto de percepção e de representação da paisagem.

²⁶ Segundo W. J. T. Mitchell: “O estudo da paisagem passou por duas grandes mudanças neste século [XX]: a primeira (associada ao modernismo) tentou ler a história da paisagem em primeiro lugar com base na história da pintura de paisagem, e produzir uma narrativa dessa história como um movimento progressivo no sentido da purificação do campo visual.” MITCHELL, W. J. T. - Introduction. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - *Landscape and power*, p. 1.

²⁷ CUENO, Henri - *Approches du concept de paysage*, citado por ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, p. 24.

²⁸ BIRMINGHAM, Ann - *Landscape and ideology: the English rustic tradition: 1740-1860*, citado por MITCHELL, W. J. T. - *Imperial landscape*. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - *Landscape and power*, p. 8.

É possível então considerar que a paisagem constitui, na sua génese, um género de pintura associado a um novo modo de ver, que surge de um modo autónomo entre o séc. XVI e XVII e atinge o seu auge no séc. XIX.

Poderemos, no entanto, questionar: Em que momento a paisagem terá começado a ser entendida como tal? Na antiga Grécia e Roma, a pintura apresentava já evidências de um desenvolvimento da representação da paisagem. No entanto, segundo Kenneth Clark, a paisagem tem aqui apenas um carácter decorativo e digressivo e não constitui uma representação de um panorama ou vista natural em si própria, como finalidade. A percepção “própria” da paisagem só é possível, segundo este autor, a uma “consciência moderna”: “Petrarca aparece em todos os livros de história como o primeiro homem moderno, provavelmente o primeiro homem a expressar a emoção através da qual a existência da pintura de paisagem tão amplamente depende; o desejo de escapar da agitação da cidade para a paz do campo.”²⁹ Embora Kenneth Clark possa admitir a emoção perante a paisagem, insiste que esta nova sensibilidade, uma satisfação sentida ao desfrutar uma vista, só é alcançada pela “consciência moderna”. Com efeito, é como se esta nova sensibilidade fosse contrariada pela própria ascensão da “montanha”³⁰, um obstáculo natural que permite uma vista panorâmica. Petrarca teme a paisagem como uma tentação secular e sensual: “A fruição é incontestavelmente estética, mas convém notar que ela está menos ligada à montanha que ao panorama que o cume permite descobrir, recalcada por uma meditação religiosa, inspirada nas *Confissões* de Santo Agostinho, das quais Petrarca nunca se separa [...]”³¹.

W. J. T. Mitchell refere a ambivalência da paisagem, temporalizada e interpretada sob a forma de uma narrativa: “É quase como se existisse algo edificado, na gramática e lógica da paisagem, que requer a elaboração de uma pseudo-história, completa com uma pré-história, um momento original que resulta em desenvolvimento histórico progressivo, e (frequentemente) em

²⁹ CLARK, Kenneth - *Landscape into art*, citado por MITCHELL, W. J. T. - *Imperial landscape*. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - *Landscape and power*, p. 11.

³⁰ Alain Roger refere que, face à “cegueira” medieval, “[...] é necessário, precisamente, modelar um outro olhar, distante, panorâmico, para inventar a paisagem.” ROGER, Alain - *Court traité du paysage*, p. 59, 60.

³¹ ROGER, Alain - *Court traité du paysage*, p. 84.

declínio final e queda.”³² O desenvolvimento da pintura de paisagem foi realizado no sentido de uma emancipação em relação a papéis subordinados, tais como, a ilustração literária, a edificação religiosa ou a decoração, adquirindo uma condição independente; uma dimensão formal e perceptiva de representação da paisagem, uma essência visual/pictórica, em que a “natureza”³³ é vista “per se”.

Não podemos, no entanto, considerar exclusivamente a paisagem como um fenômeno moderno e ocidental. A tradição remota da paisagem oriental, exerce uma influência na estética inglesa do séc. XVIII, nomeadamente, na arte dos jardins. Alain Roger refere como é possível medir a “cegueira medieval” se se comparar a Idade Média, “proto-paisagística”, com a China antiga. A paisagem, considerada na hierarquia das academias ocidentais um género inferior, até uma época recente, beneficiava, na China, de uma posição eminente, originalmente ligada à influência do Taoísmo. “O que não obsta que as figurações paisagísticas surjam como profanas, na medida em que as cenas não comportam nenhuma referência religiosa explícita, como será o caso na Europa até ao início do séc. XVI.”³⁴ Por outro lado, W. J. T. Mitchell considera a paisagem chinesa “pré-histórica”, anterior à emergência da natureza apreciada “per se” e o seu desenvolvimento limitado por uma “reverência mítica aos poderes da natureza”³⁵. Este autor refere que a avaliação da paisagem chinesa como pré-moderna e “não-científica” é apoiada pela constatação de que os artistas chineses não utilizavam a perspectiva geométrica. Alain Roger

³² MITCHELL, W. J. T. – Imperial landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 12.

³³ O termo “natureza” é um dos mais complexos da linguagem. Simon Pugh refere Raymond Williams em “Keywords: a vocabulary of culture and society”, que distingue três áreas principais de significado para o termo: “1. o carácter essencial de algo; 2. a força inerente que dirige quer humanos, o mundo ou ambos; 3. o mundo material (incluindo ou não seres humanos).” Segundo Simon Pugh, o séc. XVIII marcou a emergência do 3º significado e a identificação de Natureza e Razão: “[...] Com uma variação na qual ‘Natureza foi contrastada com o que foi feito pelo homem, ou o que o homem fez de si mesmo’.”

Acerca da distinção entre “natureza” e “natural” o autor refere Judith Williamson em “Decoding advertising: ideology and meaning in advertising”: “[...] O ‘natural’ é um significado extraído de natureza, e existe uma barreira invisível mas impenetrável entre os dois. ‘O Natural’ é o significado dado culturalmente à natureza; isto é socialmente determinado e não uma qualidade fixa, como se pode verificar pela mudança no que constitui ‘o natural’ de época para época.” PUGH, Simon - Garden: nature: language, p. 136.

³⁴ ROGER, Alain - Court traité du paysage, p. 60.

³⁵ MITCHELL, W. J. T. – Imperial landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 12.

considera que a China antiga reúne muito antes do ocidente, os “quatro critérios da existência da paisagem enquanto tal”³⁶. No que concerne as representações pictóricas, o autor refere que o facto da perspectiva linear nem sempre ter sido respeitada não implicava que os artistas não dominassem a representação. Alain Roger confronta as iluminuras do “Calandrier”, por exemplo “Août, très riches heures du duc de Berry”, do séc. XV (Fig. 1), onde o horizonte se situa “demasiado alto”, e “Uma aldeia na margem do rio”, anónimo, séc. XI ou XII (Fig. 2): “[...] O que parece provar que a ‘perspectiva ascendente’, se podemos usar tal conceito, não constitui uma inépcia, mas uma decisão estética.”³⁷

A “pré-história” da paisagem, conforme W. J. T Mitchell, onde se poderá incluir a Idade Média, o Egipto ou Bizâncio, é considerada pré-emancipatória, anterior à percepção da natureza como tal. A emancipação da paisagem como género da pintura é também, segundo o autor, uma “naturalização”, uma libertação da natureza dos limites da convenção. “No passado, a natureza foi representada por formas ‘altamente convencionais’ ou ‘simbólicas’; recentemente, aparece através de ‘transcrições naturalistas da natureza’, produto de uma ‘longa evolução na qual o vocabulário de interpretação da paisagem natural ganhou forma lado a lado com a capacidade de ver essa mesma paisagem’. Esta ‘evolução’ de subordinação para emancipação, convenção para natureza tem como ultimo objectivo a ‘unificação’ da natureza na percepção e representação da paisagem [...]”³⁸. Emancipação, naturalização e unificação, são transições ou desenvolvimentos na articulação da própria paisagem e corresponderiam assim a mudanças históricas, graduais ou

³⁶ “1. Representações linguísticas, ou seja, uma ou mais palavras para dizer ‘paisagem’; 2. Representações literárias, orais ou escritas, descrevendo as belezas da paisagem; 3. Representações pictóricas que tenham por tema a paisagem; 4. Cultivo de jardins que traduza uma apreciação estética da natureza (excluindo jardins de subsistência). Qualquer dos três últimos critérios pode encontrar-se em numerosas sociedades; mas é apenas nas sociedades propriamente paisagísticas, que são também as únicas a apresentar o primeiro, que encontramos reunido o conjunto dos quatro critérios.” BERQUE, Augustin - *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*, citado por ROGER, Alain - *Court traité du paysage*, p. 48.

³⁷ ROGER, Alain - *Court traité du paysage*, p. 62.

³⁸ MITCHELL, W. J. T. - *Imperial landscape*. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - *Landscape and power*, p. 12.

abruptas, do antigo para o moderno, do clássico para o romântico do cristão para o secular.

Alain Roger assinala o aparecimento da “janela” como um acontecimento decisivo: “[...] Esta *veduta* interior ao quadro, mas que o abre ao exterior. Esta descoberta é, muito simplesmente, a invenção da paisagem ocidental. A janela é com efeito esta esquadria que, ao isolar, ao encaixar-se no quadro, institui o país em paisagem. Uma tal subtracção – extrair o mundo profano da cena sagrada – é, na realidade, uma adição: ‘le age s’ajoutant au pays’.”³⁹ Segundo este autor a invenção do cubo cénico no “Quattrocento” criou um obstáculo à representação, pelo encerramento da cena nesse volume quadrangular. A solução seria integrar a paisagem na pintura como janela, que rompe, como um quadro dentro do quadro, que ilumina e seculariza o fechamento sombrio da cena. A paisagem funcionava aqui como um complemento decorativo à composição principal e, simultaneamente, como artifício de perspectiva e profundidade. Alain Roger questiona: “Porquê esta segunda *veduta*, se o quadro, segundo a fórmula de Alberti, é ele mesmo uma ‘janela aberta’? Não poderá abrir-se directamente sobre uma paisagem, próxima ou longínqua?”⁴⁰ De facto, constata-se que, com os pintores italianos que adoptam esta solução, por exemplo, nos frescos da capela “San Francesco, Arezzo”, de Piero della Francesca, 1452-60 (Fig. 3), o fundo de paisagem se ajusta mal à cena, que cai como uma cortina, sem verdadeira profundidade, ou se dispõe de modo inapto ao longo das linhas de fuga. De modo contrário, na “janela” flamenga, “La Vierge au chancelier Rolin”, de Jan Van Eyck, 1433 (Fig. 4), a paisagem pode organizar-se livremente, indiferente às personagens que se encontram em primeiro plano. Mais que um fundo de paisagem, a janela reúne as duas condições, unificação e secularização. Estas janelas, executadas com uma minúcia extrema, são sinal de que o pintor está plenamente consciente de produzir um quadro dentro do quadro.

³⁹ ROGER, Alain - Court traité du paysage, p. 73.

Inicialmente é utilizado o termo “país” por não existir uma palavra para dizer “paisagem”. Augustin Berque refere a “transição paisagística”: “o momento intermédio entre “sociétés à pays” e “sociétés à paysagement”.” BERQUE, Augustin – *Médiance: de milieux en paysages*, citado por DEBRAY, Régis - Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente, p. 198.

⁴⁰ ROGER, Alain - Court traité du paysage, p. 74.



Fig. 1

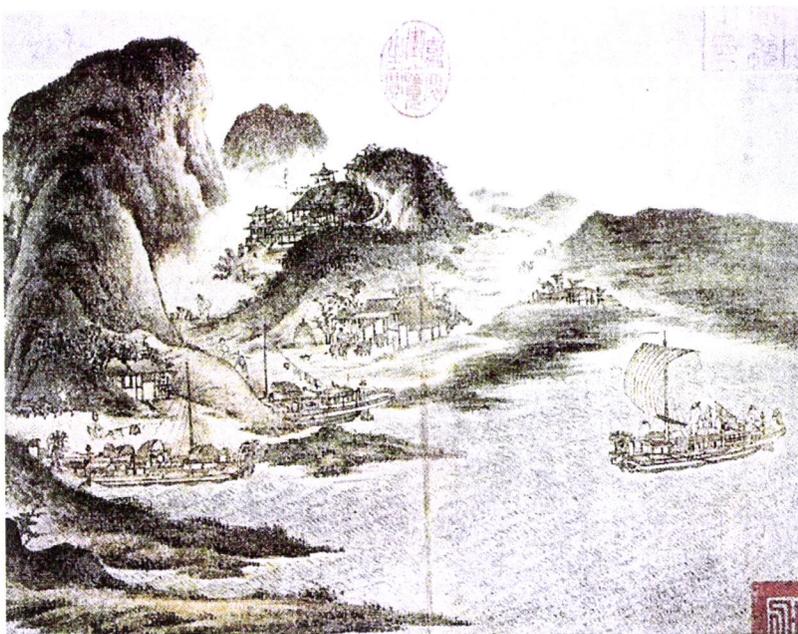


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig.5

A pintura de paisagem afastou-se progressivamente da reprodução do motivo, num sentido auto-referencial, à medida que se vai impondo a própria pintura, e os seus problemas específicos, como verdadeiro tema, em vez da exploração da variabilidade das sensações suscitadas pela percepção da natureza, em constante mutação. Deste modo, numa perspectiva formalista, a história da pintura de paisagem pode ser entendida como uma procura, não apenas de uma representação “pura” da natureza, mas como procura de uma pintura “pura”, livre de referentes, de constrangimentos literários ou representativos. A pintura abstracta poderá então eventualmente assinalar o final da história da paisagem. Por outro lado, a pintura de paisagem não pode ser considerada independentemente do desígnio de “imitação”⁴¹, como uma das razões de ser da arte. Neste sentido, a história da pintura de paisagem pode ser entendida como um movimento que parte do uso de fórmulas convencionais para uma transcrição naturalista da natureza: “[...] A pintura de paisagem tende a naturalizar a ideologia.”⁴²

Charles Harrison⁴³ distingue três momentos na história da pintura de paisagem, no contexto modernista: o primeiro em 1870, quando o epíteto “efeito de ...” foi frequentemente usado nos títulos das pinturas de Camille Pissaro e Claude Monet, tal como: “efeito de neve”, “efeito da luz solar”, “efeito de nevoeiro” (Fig. 5), etc. Para estes pintores a pintura bem conseguida era uma composição harmoniosa que produzia ou reproduzia no espectador os efeitos específicos que o mundo natural reflectia na sua sensibilidade. “Efeito” foi assim um termo através do qual eles representaram a intenção simultânea de captar a atmosfera naturalista e de executar uma pintura tecnicamente consistente; o segundo momento, em 1960, quando Clement Greenberg afirma

⁴¹ O termo imitação é bastante amplo e diferenciado, do ponto de vista semântico. O conceito torna-se mais complexo ainda, se tivermos em conta que o termo imitação deriva do latim “imitatio”, que possui a mesma raiz do termo “imagem”. Geralmente é utilizado como sinónimo de “mimese”, do grego “mimesis”, de modo imperfeito, porque semanticamente mais restrito. No contexto em que utilizamos o termo, queremos evidenciar o carácter convencional, adequado a contextos históricos diferentes, da relação de “equivalência” entre representação e realidade.

⁴² HARRISON, Charles – The effects of landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 204.

⁴³ HARRISON, Charles – The effects of landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 206 – 210.

a relativa autonomia dos efeitos pictóricos. Assim, segundo a definição dinâmica de modernismo: “A tarefa da auto-crítica consiste em eliminar em cada arte todo e qualquer efeito que possa ser emprestado de ou pelo médium de outra arte qualquer.”⁴⁴ Deste modo, seria então necessário descobrir que efeitos seriam exclusivos da pintura, independentemente da aspiração naturalista; o terceiro é o momento em que um corpo significativo da opinião crítica decidiu o que era realmente vinculado no projecto modernista, tal como apresentado por Clement Greenberg: uma redução no poder da pintura para representar o mundo, uma concentração na autonomia da arte sem considerar as condições da sua recepção e uma renúncia dos requisitos de eficácia da pintura.

W. J. T. Mitchell relaciona o desenvolvimento da representação da paisagem com o imperialismo, como sistema de poder. Segundo este autor, a arte paisagística chinesa atingiu o seu maior desenvolvimento paralelamente no auge do seu poder imperial e começou a declinar no séc. XVIII quando a China se tornou objecto do fascínio da Inglaterra, que começava, por sua vez, a experimentar o poder imperial. Este autor refere a paisagem, enquanto invenção histórica de um novo médium visual/pictórico e a sua relação com o “imperialismo”⁴⁵, facto que poderá ser atestado na China, no Japão, na Roma antiga, no séc. XVII na Holanda e França, no séc. XVIII e XIX em Inglaterra. “No mínimo precisamos de explorar a possibilidade da representação da paisagem não ser apenas uma questão de política interna ou de ideologia de classe, mas também um fenómeno global, intimamente relacionado com os discursos do imperialismo.”⁴⁶

⁴⁴ GREENBERG, Clement – Modernist painting, citado por HARRISON, Charles – The effects of landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 208.

⁴⁵ Segundo W. J. T. Mitchell: “Imperialismo não é claramente um fenómeno simples, singular ou homogéneo, mas o nome de um complexo sistema de expansão e domínio cultural, político e económico, que varia com a especificidade dos lugares, povos e momentos históricos. Não é um fenómeno unidireccional mas um processo complexo de troca, transformação mútua e ambivalência. É um processo conduzido simultaneamente através de níveis concretos de violência, expropriação, colaboração e coerção e de uma variedade de níveis simbólicos ou representativos, cuja relação com o real é raramente mimética ou transparente.” MITCHELL, W. J. T. – Imperial landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 9.

⁴⁶ MITCHELL, W. J. T. – Imperial landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 9.

Esta relação da paisagem e poder é também referida por Simon Pugh através da arte dos jardins: “O jardim ‘natural’ na Grã-Bretanha cresceu paralelamente com o capitalismo rural. O desenvolvimento dos grandes parques e jardins ‘poéticos’ acompanha a adaptação do campo ao poder do progresso, ao progresso do poder: a transformação do jardim em paisagem e do campo à sua volta [...] Olhar para as marcas físicas do campo, as quais se adaptam a um discurso estabelecido da paisagem, é o corolário estético de limitar e privatizar a terra.”⁴⁷ Recriar a natureza tem, segundo este autor, dois objectivos: por um lado, permite conservar as “garden houses” como objectos de arte ritualistas, mantendo-as sobre vigilância, como algo valioso; por outro lado, constituir o jardim como forma natural “domesticada”, que assim pode ser representada de um modo imaginativo, sem defeitos, de acordo com determinadas regras do design. W. J. T. Mitchell não refere esta relação com o imperialismo de um modo directo. É sobretudo necessário explorar a relação destes dois grandes factos culturais, que têm origem praticamente em simultâneo, no séc. XVIII, na Europa: a pintura de paisagem e o imperialismo como sistema de domínio global. A paisagem pode ser assim entendida como “dreamwork” do imperialismo: “[...] Desdobrando o seu próprio movimento no tempo e espaço, a partir de um ponto central de origem e dobrando sobre si próprio, revelando não só fantasias utópicas do panorama imperial perfeito mas também imagens fragmentadas, de ambivalência irresoluta e resistência não suprimida.”⁴⁸

No âmbito dos estudos culturais, John Brinckerhoff Jackson refere a existência de um carácter colectivo da paisagem. Uma forma de o homem elaborar uma representação do tempo, um espaço deliberadamente criado para abrandar ou acelerar o processo da natureza. Grande parte destas organizações sintéticas do espaço foram assimiladas pelo meio que entendemos como natural. No entanto, o autor refere que se sabe pouco acerca das paisagens sintéticas produzidas apenas por reorganização espacial, como é o caso das paisagens europeias, de agricultura extensiva, no séc. XVII: “Não é uma coincidência o facto de grande parte desta criação

⁴⁷ PUGH, Simon - Garden: nature: language, p. 11.

⁴⁸ MITCHELL, W. J. T. – Imperial landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 10.

paisagística ter ocorrido durante o período em que os grandes jardins e parques e os mais elaborados complexos urbanos foram desenhados.”⁴⁹ Em seguida, formula uma nova definição de paisagem: “[...] Uma composição de espaços produzidos ou modificados pelo homem, servem como infraestrutura ou como segundo plano para a nossa existência colectiva; e se *segundo plano* parece inapropriadamente modesto, devemos lembrar que o uso moderno da palavra significa o que sublinha não apenas a nossa a nossa identidade e presença, mas também a nossa história.”⁵⁰

Segundo W. J. T. Mitchell, a paisagem, mais do que um género especializado de pintura, é um médium, uma vasta rede de códigos culturais. A paisagem como género da pintura pode ser definida de uma forma muito genérica por uma determinada ênfase dada a objectos naturais como referente. Mas este referente não é simplesmente matéria visual transformada em pintura, é desde logo forma simbólica. As categorias que definem os subgéneros da pintura de paisagem, noções como o Pastoral, o Belo, o Sublime⁵¹,

⁴⁹ JACKSON, John Brinckerhoff - *Discovering the vernacular landscape*, p. 8.

⁵⁰ JACKSON, John Brinckerhoff - *Discovering the vernacular landscape*, p. 8.

⁵¹ Em duas passagens da “Crítica da faculdade do juízo”, Immanuel Kant associa o mar e a montanha, daqui em diante inseparáveis e como que confundidas na mesma visão. O sentimento do sublime não reside no objecto natural, mas na disposição subjectiva do sujeito que formula o juízo, daí a sua função ética, a da lei moral e da liberdade:

(§ 26.) “Daí vê-se também que a verdadeira sublimidade tenha que ser procurada só no ânimo daquele que julga e não no objecto da natureza, cujo julgamento permite essa disposição do ânimo. Quem quereria denominar sublimes também massas informes de cordilheiras amontoadas umas sobre as outras em desordem selvagem, com as suas pirâmides de gelo, ou o sombrio mar furioso, etc.?” KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*, p. 152

(§28.) “Rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furacões deixando para trás devastação, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d’água de um rio poderoso, etc., tomam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espectáculo só se torna tanto mais atraente, quanto mais terrível ele é, contanto que, somente nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objectos sublimes, porque eles elevam as forças da alma sobre a sua medida média e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.” KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*, p. 158).

Acerca das ideias de belo e sublime em Kant, Jean-François Lyotard refere que: “[...] no sublime, a natureza deixa de se dirigir a nós nessa linguagem de formas, nessas ‘paisagens’ visuais ou sonoras provocadas pelo prazer puro do belo e que inspiram o comentário enquanto tentativa de decifração. A

o Pitoresco, são distinções baseadas não em modos de pintar mas nos tipos de objectos e espaços visuais que podem ser representados pela pintura. A pintura de paisagem não é unicamente um médium que nos dá acesso a modos de ver a paisagem, mas uma representação de algo que é desde logo, por direito próprio, uma representação mental. A paisagem pode ser representada por uma série de mediações, como a pintura, desenho, fotografia, filme, escrita, etc. Antes destas representações secundárias, a paisagem é matéria codificada por significados culturais: “[...] Paisagem é já artifício, no momento em que é observada, muito antes de se tornar o tema da representação pictórica.”⁵²

Para este autor, a paisagem é um médium em toda a acepção da palavra. É um meio material, como a linguagem ou a pintura, firmado numa tradição de significação e comunicação cultural, um corpo de formas simbólicas passível de ser invocado para exprimir sentidos e significados. “Como um médium que exprime valor, tem uma estrutura semiótica, tal como o dinheiro, funcionando como um género especial de mercadoria que desempenha um papel simbólico único no sistema de troca de valor. Como o dinheiro, a paisagem não serve como valor de uso, enquanto serve como símbolo de valor teoricamente ilimitado a um outro nível.”⁵³ No seu duplo desempenho, como mercadoria e poderoso símbolo cultural, a paisagem é objecto de práticas fetichistas que implicam, por exemplo, a repetição ilimitada de imagens idênticas, captadas em locais idênticos por turistas com emoções permutáveis. A paisagem constitui um médium, não apenas para expressar sentido mas também significado, na comunicação entre as pessoas. Natureza e convenção são ambas diferenciadas e identificadas no médium paisagem. Esta dupla

natureza já não é o destinador de mensagens secretas e sensíveis, cuja imaginação é o destinatário. A natureza é ‘utilizada’, ‘explorada’ pelo espírito de acordo com uma finalidade que não é a sua (a da natureza) e nem sequer é a finalidade sem fim implicada no prazer do belo.” LYOTARD, Jean-François – O inumano: considerações sobre o tempo, p. 141.

Segundo este autor a arte deixa progressivamente de depender de modelos e referentes exteriores, para se concentrar na sua própria objectualidade, em apresentar o que não é apresentável. A partir do séc. XIX, com a estética do sublime, a aposta das artes “[...] é testemunhar do indeterminado existente.” É a imposição do olhar do artista que “[...] liberta o campo perceptivo e mental dos preconceitos inscritos na própria visão.” LYOTARD, Jean-François – O inumano: considerações sobre o tempo, p. 106.

⁵² MITCHELL, W. J. T. – Imperial landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 14.

⁵³ MITCHELL, W. J. T. – Imperial landscape. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 14.

estrutura semiótica da paisagem, a simultânea articulação e desarticulação da diferença entre natureza e convenção é, segundo W. J. T. Mitchell, o elemento chave na elaboração da sua "história", como progresso do antigo para o moderno, do cristão ao secular, da paisagem impura e subordinada à paisagem pura vista "per se", da convenção e artifício ao real e natural.

3. O declínio da paisagem tradicional

Podemos relacionar directamente o declínio da paisagem dita tradicional com o desenvolvimento tecnológico, tendo essencialmente em consideração dois factores com ele relacionados: por um lado, uma transformação radical do território, que determina a falência da relação do homem ocidental com o meio natural. A ideia de contemplação da paisagem campestre foi progressivamente substituída por uma paisagem predominantemente urbana e industrial, desconcertante e perturbadora, onde a natureza se parece ter extinguido por completo. Por outro lado, o olhar mediado tecnologicamente; a substituição do mundo pela imagem. As novas tecnologias, como “extensões do homem”⁵⁴, segundo Marshall McLuhan, determinam a condição contemporânea, através da alteração profunda das relações sociais e da relação do próprio homem com o meio envolvente.

Estas questões situam hoje o conceito de paisagem numa confluência de análises e diferentes aproximações disciplinares que permitem estabelecer paralelos entre pares de antíteses, como cultura/natureza ou artificial/natural. Se por um lado a nossa visão não cessa de se enriquecer perante novas paisagens, onde a arte e as novas tecnologias encontram campos de exploração, o homem vive actualmente num mundo em constante e acelerada mudança, caracterizado por um excesso de referências visuais. “Tudo se passa como se fossemos forçados a completar os défices do natural: *in situ*, com uma sobrenatureza e, *in visu*, com uma hiper, tecno-arte.”⁵⁵ Segundo Alain Roger, o

⁵⁴ Segundo Marshall McLuhan: “Depois de três mil anos de explosão, em termos de tecnologias fragmentárias e mecânicas, o mundo ocidental está a implodir. Durante as épocas mecânicas estendemos os nossos corpos ao espaço. Hoje, depois de mais de um século de tecnologia eléctrica, estendemos o nosso sistema nervoso central numa abrangência global, abolindo não só espaço mas também o tempo no que diz respeito ao nosso planeta. Rapidamente, aproximamo-nos da fase final das extensões do homem – a simulação tecnológica da consciência, quando o processo criativo do conhecimento se tornar colectivamente e corporativamente estendido ao todo da sociedade, tanto quanto já estendemos os nossos sentidos e nervos através dos diversos média. [...] Existem poucas possibilidades de responder a estas questões acerca das extensões do homem sem considerá-las em conjunto. Qualquer extensão, quer seja da pele, mão ou pé, afecta todo o complexo psíquico e social.” MCLUHAN, Marshall – *Understanding media: the extensions of man*. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul [Ed.] – *Art in theory: 1900 – 1990: an anthology of changing ideas*, p. 738.

⁵⁵ DEBRAY, Régis - *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, p. 199.

declínio da paisagem procede da conjugação de dois factores, a “deterioração *in situ* e o sentimento de abandono e solidão *in visu*”⁵⁶. A deterioração “*in situ*” parte da constatação da destruição da paisagem tradicional. As progressivas agressões ao meio natural e o problema da conservação do território rural cada vez mais desertificado. Pode constatar-se a mesma “deterioração”, no que se refere às cidades e ao crescimento descontrolado das suas periferias. Acerca do sentimento de abandono e solidão “*in visu*”, Alain Roger aponta para o facto de não dispormos de modelos que nos permitam apreciar a nova realidade que temos perante o nosso olhar: “Estamos, perante as nossas cidades e mesmo os nossos campos, na mesma carência perceptiva (estética) que um homem do séc. XVII face ao mar e à montanha.”⁵⁷

Poderemos questionar então: Que sentido fará actualmente o recurso nostálgico aos modelos bucólicos de paisagem? Contudo, em termos de apreciação estética, ainda resistimos à nova paisagem industrial das cidades futuristas, ou ao potencial paisagístico das auto-estradas. Frits Gierstberg e Bas Vroege, referem como este aspecto se deve à persistência até aos nossos

⁵⁶ ROGER, Alain Roger - Court traité du paysage, p. 113.

Segundo o conceito de “double artialisation” de Alain Roger, a paisagem nasce de um duplo movimento: de percepção do meio e de interpretação das características desse meio através da operação artística. “Convém todavia distinguir duas modalidades da operação artística, dois modos de intervir sobre o objecto natural, ou, segundo um termo de Charles Lalo, que por sua vez o deve a Montaigne, de *artialiser* a natureza. A primeira é directa, *in situ*; a segunda, indirecta, *in visu*, pela mediação do olhar.”

Alain Roger cria uma analogia entre a paisagem e o corpo feminino. Existem assim, dois modos de converter a nudez em objecto estético: “Uma consiste em inscrever o código artístico na substância corporal, *in vivo*, *in situ*, e são todas estas técnicas, consideradas arcaicas, que os etnólogos conhecem bem; pinturas faciais, tatuagens, esscarificações, que visam transformar a mulher em obra de arte ambulante, alternadamente pintada, esculpida, conforme a sentença de arte que se aplique, se imprima, se incruste, se incarne.” O segundo processo, é, conforme o autor, mais económico, mas mais sofisticado: “Consiste em elaborar modelos autónomos, pictóricos, escultóricos, fotográficos, etc., que se ordenam sob o conceito genérico de *Nu*, por oposição à nudez. Mas um suplemento é doravante requerido, o do olhar, que se deve impregnar destes modelos culturais, para ‘artialiser’ à distância e, literalmente, tornar-se belo pelo acto perceptivo [...]”. À semelhança da nudez feminina, que não é julgada bela senão através do nu, variável segundo as culturas, um lugar natural só é entendido esteticamente através da paisagem, que exerce assim, a função de “artialisation”. Alain Roger propõe a ligação conceptual entre a dualidade Nudez/Nu e País/Paisagem; “Existe país e existem paisagens, assim como a nudez e nus. A natureza é indeterminada e não recebe estas determinações senão da arte: o país não se torna uma paisagem senão sob a condição de uma paisagem, e esta, segundo as duas modalidades, mutável (*in visu*) e aderente (*in situ*), da ‘artialisation’.” ROGER, Alain - Court traité du paysage, p.16 - 18.

⁵⁷ ROGER, Alain Roger - Court traité du paysage, p. 113.

dias do modelo de paisagem Romântica: “Esta tranquilizante riqueza do passado – de facto absolutamente inquietante – não seria possível senão através da imagem da paisagem que a fotografia, em particular, criou. É uma imagem que tem sido determinada por uma tradição que se estende desde a pintura de paisagem dos sécs. XVIII e XIX, até à actualidade, e é fortemente relacionada com o Romantismo. [...] Tanto espectadores como fotógrafos estão tão pré-programados para um conteúdo tradicionalmente determinado numa imagem paisagística, em associação com a interpretação formal de imagens, que o acesso crítico a tais imagens é quase impossível. É o género de ‘paisagem’ que é compreendido, com toda as conotações históricas, e não os verdadeiros componentes da representação pictórica.”⁵⁸

O facto da paisagem contemporânea, nomeadamente a paisagem urbana, estabelecer um campo de exploração artística, um conceito operativo, pode ser visto como um testemunho revelador de como a arte possibilita a antecipação da experiência comum. Charles Baudelaire foi um dos primeiros poetas da civilização industrial a ser responsável pela colocação da vida urbana no centro da experiência moderna e, de forma subjacente, na produção artística. A “modernidade”⁵⁹ para Charles Baudelaire tal como é descrita em “O pintor da vida moderna”, funda-se numa profunda consciência do tempo e do presente. O instante é, portanto, uma noção central, permitindo definir na consciência do sujeito um acontecimento e um lugar significativos. A experiência do instante, do transitório e singular, revela-se na sua capacidade afectiva, num estímulo intenso, que se converte no modelo de vivência do presente. O “flâneur”, artista sem obra, estabeleceu os seus trajectos mais ou

⁵⁸ GIERSTBERG, Frits; VROEGE, Bas - Wasteland: landscape from now on. In GIERSTBERG, Frits; VROEGE, Bas [Ed.] – Wasteland: landscape from now on, p. 5, 6.

⁵⁹ No posfácio de “O pintor da vida moderna” de Charles Baudelaire, Teresa Cruz refere, a propósito desta obra: “Não se tratando da primeira aparição do termo ‘moderno’, tratou-se sem dúvida de uma das mais marcantes, inspirando inúmeros comentários posteriores, talvez pela aparição, essa sim, algo inaugural, da noção de ‘modernidade’ e da sua tentativa de teorização, intrinsecamente associada, para Baudelaire, à missão contemporânea da arte, à sua condição e ao seu objecto.” BAUDELAIRE, Charles – O pintor da vida moderna, p. 63.

Walter Benjamin refere que: “Cada época sente-se condenada a ser moderna. Mas a ‘modernidade’ que toca fisicamente os homens é exactamente tão variada como os aspectos variados de um mesmo caleidoscópio.” BENJAMIN, Walter - Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages, p. 843.

menos aleatórios, que lhe proporcionaram uma espécie de aristocracia do ócio e ao mesmo tempo uma crítica ao espaço urbano moderno.

A figura do “flâneur” representa a fragmentação e a ambiguidade do moderno; como proclamação e como consequência da própria modernidade, personifica o espectador do novo mundo. Nas suas deambulações, percorre as ruas, procurando o seu próprio reflexo nas montras das passagens, observando o fluxo mercantil nas novas áreas comerciais. O “flâneur” é um ser solitário no meio da multidão, que procura captar os traços representativos do seu tempo. Captar a vida moderna é inevitavelmente captar as “implicações históricas e sociais do capitalismo”⁶⁰. O “flâneur” é um produtor de novos sentidos, criando rupturas na configuração do espaço quotidiano, que Walter Benjamin explora, no seu pensamento dialéctico, em “Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages”: “Uma paisagem... é o que Paris se torna para o ‘flâneur’. Mais exactamente, ele vê a cidade cindir-se em dois pólos dialécticos. Ela abre-se a ele como paisagem e encerra-se como quarto.”⁶¹ E mais adiante: “A compenetração embriagada da rua e do apartamento, tal como se realiza em Paris no séc. XIX – e sobretudo na experiência do ‘flâneur’ – tem um valor profético. Pois a nova arquitectura faz desta compenetração uma sóbria realidade.”⁶² Para Walter Benjamin, o “flâneur” é o indivíduo das experiências antagónicas, da aproximação dos contrários, da simultaneidade dos fenómenos reais e imaginados. O “flâneur” é um intérprete da modernidade, que observa o fenómeno urbano com uma perspectiva irónica, como se fosse um espectáculo. A cidade é explorada e visualmente consumida como uma série de vistas exóticas e estranhas. O “flâneur” promove uma outra temporalidade, medida segundo os ritmos do seu corpo e os ritmos do seu consumo, sustentando a promessa de uma elaboração pessoal e autónoma para a experiência do quotidiano.

⁶⁰ “O ‘flâneur’ é o observador do mercado. O seu saber é próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao mundo consumista.” BENJAMIN, Walter - Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages, p. 445.

⁶¹ BENJAMIN, Walter - Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages, p. 435.

⁶² BENJAMIN, Walter - Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages, p. 442.

Marc Augé cita Jean Starobinski, a propósito da ideia de modernidade: “Presença do passado no presente, que o excede e reivindica.”⁶³ James Joyce, Marcel Proust e Charles Baudelaire, são autores representativos da modernidade, em cujas obras os lugares e ritmos antigos não são suprimidos, mas colocados em plano secundário. São indicadores do tempo que passa e sobrevive. “A modernidade na arte preserva todas as características temporais do lugar, tal como se fixam no espaço e na palavra.”⁶⁴, refere Marc Augé. Na paisagem modernista tudo se mistura, o novo e o antigo.

A “sobremodernidade”, por sua vez, faz do antigo um espectáculo específico, como faz de todos os particularismos locais. Marc Augé afirma que: “O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e do que já não o é (com que Starobinski define, em substância, a modernidade) a experiência particular de uma forma de solidão e de uma ‘tomada de posição’, em sentido literal – a experiência daquele que, perante a paisagem que é suposto contemplar e que não pode deixar de contemplar, ‘toma uma pose’ e retira, da consciência dessa atitude, um prazer raro e por vezes melancólico.”⁶⁵.

É pois, na figura do viajante solitário “[...] que vamos encontrar a evocação profética de espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história têm verdadeiramente sentido, onde a solidão é ressentida como libertação ou, evidentemente, como individualidade, onde só o movimento das imagens deixa entrever, por momentos, àquele que as vê fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro.”⁶⁶. Deste modo, o autor contrapõe a uma análise da modernidade enquanto vontade de coexistência de mundos diferentes – ou segundo Jean Starobinski: “A dissolução do sujeito na multidão, ou, ao inverso, o poder absoluto reivindicado pela consciência individual.”⁶⁷ - a ideia de “sobremodernidade” na qual se destaca uma atitude do sujeito “[...] como resultado de um movimento que esvazia de todo o conteúdo e de todo o sentido a paisagem e o olhar que a tomava por objecto, visto que é

⁶³ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 81.

⁶⁴ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 83.

⁶⁵ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 92, 93.

⁶⁶ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 93.

⁶⁷ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 97.

precisamente o olhar que se funde na paisagem e passa a ser objecto de um olhar segundo e inimputável – o mesmo, um outro.”⁶⁸

A experiência de uma nova realidade conduz a novas formas de representação. O sentido de “des-paisagem”⁶⁹ é, no entender de Alain Roger, a forma de estabelecimento de uma paisagem crítica, no duplo sentido do termo. Segundo este autor, será necessário elaborar um novo sistema de valores e modelos que nos permita “artialiser” tanto “in situ”, como “in visu”. A proliferação do audiovisual, a aceleração dos meios de transporte, a conquista espacial, impuseram-nos a vivência de novas paisagens. A partir da observação das novas relações que se estabelecem entre o indivíduo e o meio que habita, caracterizando uma nova realidade, Marc Augé estabelece a noção de “sobremodernidade”; “[...] Antes das novas formas sociais, dos novos modos de sensibilidade ou das novas instituições que podem parecer características da contemporaneidade actual, há que dar atenção às mudanças que afectaram as grandes categorias através das quais os homens pensam a sua identidade e as suas relações recíprocas.”⁷⁰

Perante a necessidade premente do indivíduo contemporâneo dar um sentido ao mundo, ao presente, em consequência de constantes e aceleradas transformações, o autor caracteriza a noção de “sobremodernidade”, a partir de três “figuras do excesso”: a primeira figura relaciona-se com o tempo, com a percepção do tempo, o uso que fazemos e a forma como dele dispomos. Com a descrença na ideia de progresso, o fim das grandes narrativas, o homem tem dúvidas sobre o sentido da história, tem dificuldade de fazer do tempo um princípio de inteligibilidade e de identidade. Para Marc Augé o problema da “aceleração” da história como uma multiplicação, uma superabundância de acontecimentos (que se relaciona também com a superabundância de informação), conduz à perda de toda a significação. A segunda, o excesso de espaço, está em dependência recíproca com o “estreitamento” do planeta. A superabundância espacial: a conquista do espaço, os meios de transporte mais

⁶⁸ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 98.

⁶⁹ “Paisagens de *de*, de decepção, de dejeção. Será necessário imputar aos responsáveis pela obra uma vontade deliberada de realizar um des-país, uma *des-paisagem*, no sentido violento, brutalmente defectivo, do prefixo ?” ROGER, Alain - Court traité du paysage, p. 113, 114.

⁷⁰ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 47, 48.

rápidos, a televisão, que faz confundir informação, publicidade e ficção. Trata-se fundamentalmente de um universo de reconhecimento. A superabundância exprime-se: “[...] Nas mudanças de escala, na multiplicação das referências imagéticas e imaginárias, e nas acelerações espectaculares dos meios de transporte.”⁷¹ Finalmente, a terceira figura do excesso é o próprio indivíduo, a individualização das referências. Por um lado o mundo mediático contribui para o enfraquecimento das referências colectivas e provoca uma individualização dos procedimentos, por outro, as singularidades (dos objectos, dos grupos de pertença), organizam cada vez mais a relação do sujeito com o mundo.

Marc Augé defende a hipótese, segundo a qual, a “sobremodernidade” produz não-lugares, ou seja, “[...] espaços que em si mesmos não constituem lugares antropológicos e que, ao contrário da modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: inventariados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’ estes ocupam naquela um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce na clínica e se morre no hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou inumanas, os locais de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os *squats*, os clubes de férias, os campos de refugiados, os bairros da lata votados à destruição ou à perenidade e à degradação), onde se desenvolve uma rede compacta de meios de transporte que são, também, espaços habitados, onde o utente habitual dos grandes centros, dos multibancos e dos cartões de crédito recria, com os gestos do comércio ‘na linguagem dos mudos’, um mundo votado à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efémero, oferece ao antropólogo, e aos outros, um objecto novo cujas dimensões inéditas há que medir, antes de perguntar de que olhar será passível.”⁷²

⁷¹ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 42.

⁷² AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 83, 84.

3.1. O desenvolvimento da cidade

A paisagem constitui-se, no seu processo de autonomização, como uma perspectiva urbana sobre o mundo. Para Alain Roger ela é uma invenção dos cidadãos. A percepção da paisagem supõe, segundo o autor, recuo e cultura. “Isto não significa que o camponês seja desprovido de toda a relação com o seu país e que não experimente qualquer afeição pela sua terra, bem pelo contrário; mas esta afeição é tanto mais poderosa quanto mais simbiótica. Falta-lhe a dimensão estética, que se mede, na distância do olhar, indispensável à percepção e ao deleite paisagístico.”⁷³ Segundo Tom Lemaire: “Porque as paisagens usualmente representam o campo, podemos caracterizar a pintura de paisagem como a apropriação visual do campo pela cidade.”⁷⁴ A razão pela qual a paisagem supõe a separação entre cidade e campo reside no facto de “country-dwellers”⁷⁵, principalmente a população agrícola, se relacionar com a terra rotineiramente, sendo que, dessa forma, não tem a necessidade, nem provavelmente a capacidade, de olhar para o seu mundo como uma paisagem.

Esta capacidade de olhar para o mundo como uma paisagem pressupõe uma determinada liberdade, relativamente a uma relação prática e directa com o meio. É precisamente essa liberdade que torna possível ao observador considerar a terra como um entidade. Foi o nascimento da cidade moderna que produziu esta necessária liberdade e distanciamento. A partir da revolução industrial, a cidade passa a ser a paisagem primordial. Deixa de ser uma marca monumental no território, para se tornar, progressivamente, ela própria, uma paisagem, como manifestação do seu próprio tempo. Em menos de um século,

⁷³ ROGER, Alain - *Court traité du paysage*, p. 27.

⁷⁴ LEMAIRE, Tom - *Between wilderness and wasteland*. In GIERSTBERG, Frits; VROEGE, Bas [Ed.] - *Wasteland: landscape from now on*, p. 10.

⁷⁵ Acerca da origem e uso do termo “dwelling”, John Brinckerhoff Jackson refere que: “Se usarmos [‘dwelling’] como substantivo – se estamos a falar de ‘dwelling’ como uma casa – devíamos dizer ‘dwelling place’. O verbo *to dwell* tem um significado diferente. Por um lado significa hesitar, demorar, adiar [...]”. Por outro lado significa permanecer: “[...] Ficar por um período de tempo; o que implica que eventualmente se volta a partir. Assim ‘dwelling place’ deve ser entendido como temporário. O nosso estar nele é contingente relativamente a factores externos.” JACKSON, John Brinckerhoff - *Discovering the vernacular landscape*, p. 91.

transforma-se: de um núcleo fechado, que se recorta no horizonte do campo cultivado, no espectáculo da grande cidade, ela própria produtora de imagens.

Walter Benjamin questiona a transformação do mundo em imagem, no sentido da criação de uma nova realidade. Um dos modos de determinar este fenómeno é analisar o olhar sobre a cidade, pois ela é sempre um laboratório de representações, nos seus aspectos mais concretos, técnicos, abstractos ou metafóricos. É, ao mesmo tempo, um espaço concreto e mental onde desde o séc. XIX se elabora a experiência e a reinvenção das representações. A obra de Walter Benjamin, "Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages", constitui um estudo sobre Paris do séc. XIX, uma sequência fragmentada de textos que se organizam em torno de um esquema estruturante, de análise histórica. As "passagens" remetem para uma construção arquitectónica, que Walter Benjamin considera como emblemática do século XIX. Assinalam, de certo modo, uma das manifestações mais representativas do processo de secularização da vida pública, uma nova determinação do espaço e da vida urbana: a lógica do consumo. São lugares que se impõem como uma paisagem primordial de um novo mundo e sugerem a emergência de outras formas de percepção cultural e histórica, devido ao confronto inesperado de diferentes realidades: "As passagens são monumentos deste género, monumentos de uma existência passada. E a força que trabalha no seu interior é a dialéctica. [...] Não resta mais do que o seu nome: as passagens, e a passagem dos Panoramas. A perturbação está presente no mais íntimo destes nomes, é por isso que conservamos um mundo nos nomes das velhas ruas, e ler um nome de rua equivale a uma transmigração."⁷⁶

A cidade passa a ser o centro de um novo poder sobre uma natureza objectivada e o campo, onde esta relação urbana com a natureza é menos penetrante. No entanto, com o progressivo crescimento do meio urbano, o "sprawl"⁷⁷, a relação com o campo deixa de ser claramente antagónica. Segundo Tom Lemaire: "O preço pago pela libertação da natureza pela cidade

⁷⁶ BENJAMIN, Walter - Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages, p. 831.

⁷⁷ "Sprawl" é um termo que define o rápido e expansivo crescimento de uma grande área metropolitana, urbana e suburbana, sobre um amplo território. O termo embora tenha um uso universal, é empregue especialmente nos Estados Unidos, devido a factores políticos e sociais, em particular, o crescimento populacional no pós-guerra.

tornou-se visível e tangível no séc. XX. A urbanização, levada a cabo em vagas sucessivas, forçou tão profundamente o campo, que a antítese entre cidade e campo se tornou difusa ou desapareceu. Deste modo, a terra perdeu o sentido de espaço contrário à cidade, o espaço não comercial, não industrial, absoluto, em contraste com o urbano, industrial e artificial da cidade.”⁷⁸ A cidade tornou-se progressivamente uma paisagem independente da natureza, até ao ponto em que já não é possível distinguir a fronteira limite entre a cidade e o território circundante. Em muitos casos, a cidade parece ter absorvido o campo formando uma amálgama de um novo tipo. Como assinala João Fernandes: “Nos dias de hoje, a relação cidade-campo deixou de ser definível em termos de uma ‘oposição’. Por um lado, a crise e a industrialização da agricultura fazem do campo um espaço que se cultiva mas em que não se vive. Por outro lado, a desertificação rural leva a que as cidades se ampliem, concentrando populações migratórias em urbanizações de baixa qualidade, aglutinando pequenas povoações e outras cidades em manchas urbanas de crescimento constante, definindo novas fronteiras em que as vias de circulares para o trânsito automóvel lhe sublinham o seu contexto de realidades urbanas transitórias.”⁷⁹

Por oposição ao campo, que já não pode ser considerado uma paisagem puramente natural, a cidade é uma paisagem puramente artificial. Nas cidades, quase tudo é concebido para procurar atrair ou seduzir o olhar. O carácter caótico da paisagem urbana contemporânea é determinado mais por uma super-abundância de intencionalidade estética, do que pela sua ausência. O conflito surge da interferência dos diferentes registos, que resulta numa experiência de intermitência. Como referem David Jay Bolter e Richard Grusin: “Cidades e vilas são espaços-média [...] Com as suas bibliotecas, teatros, museus e galerias, as cidades sempre foram locais para os nossos prestigiantes média culturais. Desde a industrialização, as cidades foram

⁷⁸ LEMAIRE, Tom - *Between wilderness and wasteland*. In GIERSTBERG, Frits; VROEGE, Bas [Ed.] – *Wasteland: landscape from now on*, p. 11.

⁷⁹ FERNANDES, João - *Paisagens periféricas: memória e recordação*. In FERNANDES, João; GOLVANO, Fernando; PÉREZ, Miguel von Hafe – *Paisagens periféricas: Luís Palma*, p. 3.

também os lugares principais para as 'novas' mediações da tecnologia mecânica, eléctrica e agora electrónica, tal como os filmes e a televisão.”⁸⁰

Para Marc Augé, a palavra e o texto constituem a mediação por excelência dos indivíduos com o meio envolvente, no espaço do não-lugar. Referindo-se ao exemplo da propaganda turística, onde o texto produz imagens: “Certos lugares não existem senão através das palavras que os evocam, e, nesse sentido, são não-lugares ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichés.”⁸¹ Na auto-estrada, no supermercado ou no aeroporto existe texto sob a forma prescritiva, proibitiva ou informativa, que estabelece condições de circulação, onde os indivíduos não são supostos interagir senão com ele. A linguagem codificada dos “placards”, ecrãs, cartazes e sinais, faz parte integrante da paisagem contemporânea.

⁸⁰ BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard – Remediation: understanding new media, p. 173.

⁸¹ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 100, 101.

3.2. As mediações tecnológicas do olhar

Com a invenção da fotografia alterou-se irreversivelmente e em simultâneo a percepção e a representação da realidade. “Pela primeira vez, entre o objecto inicial e a sua representação, apenas se interpõe um outro objecto. Pela primeira vez também, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...] Esta génese automática revolucionou radicalmente a psicologia da imagem. A objectividade da fotografia, confere-lhe uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica. Sejam quais forem as objecções do nosso espírito crítico, vemo-nos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, efectivamente re-presentado, isto é, tornado presente de novo no tempo e no espaço. A fotografia beneficia de uma transferência da realidade para a reprodução.”⁸² Com a fotografia, o mundo re-descoberto mostra-se na sua própria verdade, como refere Paul Virilio⁸³. Com este novo dispositivo, a representação do mundo torna-se não só uma questão espacial, relativamente ao ponto de vista que é tomado, mas também uma questão de tempo. Desde a sua criação, a máquina fotográfica desenvolveu-se no sentido da rapidez de automatismos, na obtenção do instantâneo. Para os defensores da superioridade da câmara fotográfica sobre o olho humano, ela residirá então, nessa velocidade específica: “Graças à fidelidade implacável dos instrumentos e longe da acção deformadora da mão do artista, é possível fixar e mostrar o movimento com uma precisão e riqueza de detalhes que escapam naturalmente à vista.”⁸⁴

No final do séc. XIX ocorre também a invenção do cinema. A experiência do registo do movimento dos corpos em que a imagem das coisas é também a sua duração. “La sortie de l’usine de Lumière à Lyon” e “L’arrivée d’un train en gare de la Ciotate” de 1895, são filmes de 50 segundos, registos de actualidades dos irmãos Lumière, por isso apelidados “actualités”. Alexander Promio e William Dickson são outros responsáveis por estes primeiros registos de paisagens urbanas do quotidiano, de carácter documental, com uma

⁸² BAZIN, André - O que é o cinema?, p. 18, 19.

⁸³ VIRILIO, Paul - Machine de Vision, p. 54.

⁸⁴ ROUILLÉ, André - L’empire de la photographie, citado em VIRILIO, Paul - Machine de vision, p. 54.

duração ainda muito limitada pelas capacidades dos dispositivos de captação. Poderá considerar-se o início da era da actualidade, uma pulsão documental que dá origem à criação de uma “imagem pública”⁸⁵. “[...] A fotografia, o filme, porque são a memória, a recordação de acontecimentos históricos mas também de figuras anónimas com as quais o espectador facilmente se identifica, provocam uma emoção específica. Estas imagens são as do *fatum*, de uma coisa feita para ficar para sempre, elas expõem o tempo, o sentimento irreparável e em reacção dialéctica, engendram esta vontade violenta de comprometer o futuro que se encontra constantemente enfraquecido por toda a encenação aparente, por todo um discurso estetizante.”⁸⁶

Perante esta pulsão documental progressista em oposição ao discurso estético, referida por Paul Virilio, podemos questionar o posicionamento da pintura de paisagem e a utilização de dispositivos ópticos. Segundo Elisabeth Décultot: “*Camera obscura*, transparentes, panoramas e dioramas são os avatares de uma concepção utilitarista e ilusionista da paisagem, fundada sobre a confusão, na interpretação dos princípios de *mimesis* e *natura naturata*.”⁸⁷ Na estética do Romantismo, para a qual a paisagem é a representação por excelência da pintura, o conceito de natureza é influenciado pela ideia de génio. Segundo August Wilhelm Schlegel⁸⁸, o artista deve encontrar o modelo de criação em si próprio. Na subjectividade do acto criativo, o mundo exterior está presente, na medida em que o homem, enquanto microcosmos do universo, é também reflexo do macrocosmos. Através dos seus instrumentos e técnicas, pela sua capacidade de sugerir o real, a pintura

⁸⁵ Paul Virilio refere que : “A *matéria* emitida e recebida de modo colectivo e simultâneo, é a luz, a velocidade da luz. No cinema, mais ainda do que imagem pública, podemos falar de uma *iluminação pública* o que nenhuma outra obra de arte tinha ainda manifestado, excepto a arquitectura.” Este autor estabelece uma relação entre os dispositivos, o tempo e a luz. “Acção *sobrenatural* da luz, o problema crucial do *tempo detido* na pose fotográfica dá à luz do dia uma medida temporal independente dos dias astronómicos, uma separação da luz e do tempo [...]”. VIRILIO, Paul - *Machine de Vision*, p. 51 – 53.

⁸⁶ VIRILIO, Paul - *Machine de Vision*, p. 61.

⁸⁷ DÉCULTOT, Élisabeth - *Peindre le paysage: discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, p. 256.

⁸⁸ August Wilhelm Schlegel retoma o conceito de “*mimesis*” de Aristóteles segundo o qual “a arte imita a natureza”, mas interpreta-o não como a imitação das suas produções, mas do seu próprio poder criativo: “[...] Não *natura naturata* mas *natura naturans*.” DÉCULTOT, Élisabeth - *Peindre le paysage: discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, p. 256, 257.

de paisagem não é tomada apenas por uma preocupação ilusionista. A pintura de paisagem delimita o seu domínio específico, quando, no início do séc. XIX se multiplicam novas técnicas de representação do espaço, e, algumas décadas mais tarde, surge a fotografia.

Os panoramas móveis têm o seu pleno desenvolvimento no século XIX e podem ser considerados uma antevisão do cinema, no sentido da criação de uma experiência cinemática do espaço, uma paisagem móvel, que emerge o espectador numa unidade de tempo contínua. Constituído por uma longa tela pintada e instalada como um cilindro em volta do espectador, produzia uma forte ilusão do real, quer fosse de uma determinada paisagem ou acontecimento, como por exemplo, uma batalha. No sentido em que o panorama se baseia numa estrutura móvel, a sua criação coloca em causa a questão da visão panorâmica a partir de um ponto de vista fixo que presidia à construção pictórica. Abolir a moldura foi uma forma de transcender os limites da representação tradicional. “Esta duas técnicas [panorama e diorama] – que interessaram numerosos pintores, entre os quais Caspar David Friedrich – repousam segundo Schlegel sobre um erro fundamental: não reproduzem, contrariamente à definição de pintura, a ‘aparência’ da realidade, isto é, uma imagem do real filtrada e reorganizada pelo olhar, mas o seu simulacro.”⁸⁹ Ao construir uma linha hipotética do tempo, o panorama é um dispositivo cuja construção é determinada pela temporalidade da visão. No entanto, como afirma Bernard Comment⁹⁰, com o panorama, a condição do indivíduo torna-se paradoxal, porque o domínio pelo qual o observador anseia pressupõe uma aniquilação pessoal e a perda do espaço real, em vez de manter-se no espaço ficcional da representação. Jean Baudrillard refere que: “De qualquer modo, esta corrida ao real e à alucinação realista não tem saída pois, quando um objecto é exactamente semelhante a outro, *não o é exactamente, é-o um pouco mais*. Nunca há semelhança, como não há exactidão. O que é exacto é já *demasiado* exacto, só é exacto o que se aproxima da verdade sem o

⁸⁹ DÉCULTOT, Élisabeth - Peindre le paysage: discours théorique et nouveau pictural dans le romantisme allemand, p. 256.

⁹⁰ COMMENT, Bernard - The panorama, p. 140, 141.

pretender.”⁹¹ No panorama, a condição paradoxal do indivíduo é o pré-requisito da ilusão e da sua eficácia.

A procura de uma visão específica do mundo, no sentido da recriação de uma percepção global, relaciona-se politicamente com o desejo de controlo social e com o culto da personalidade, através do qual um líder utiliza os meios de massa para criar uma imagem pública. Bernard Comment refere: “De variadas formas, todas as quais relacionadas com a visão panorâmica, os indivíduos colocam-se numa posição dominante em relação ao espaço envolvente, no duplo eixo de tempo e distância.”⁹² O Panorama simula uma visualização a 360° e relaciona-se com vistas altas, que permitem ao indivíduo descobrir a totalidade do território, da qual não tinha mais que uma ideia fragmentada, ao nível do chão. O anseio por vistas abrangentes, cria a necessidade de integrar num único plano coisas, objectos que se encontram espalhados numa área demasiado vasta para ser percebida de uma só vez. Esta possibilidade de posicionamento do indivíduo num lugar central, capaz de, com o olhar, alcançar toda a linha do horizonte, encontra um paralelo com o dispositivo panóptico criado por Jeremy Bentham em 1791: uma prisão cilíndrica na qual o prisioneiro tem a sensação de estar constantemente a ser observado, embora nunca possa ter disso a certeza e sem nunca poder ver o olho que o observa. Estabelece-se assim um princípio que se encontra presente até aos nossos dias, sob a forma de sistemas de vídeo-vigilância, que se podem relacionar com a constituição de uma “paisagem de poder”. Bernard Lamarche Vadel estabelece uma relação entre a ideologia que preside à elaboração do encarceramento moderno e o aparecimento da fotografia: “Entre o *Panopticon* de Bentham, dispositivo de vigilância ao mesmo tempo singular e simultâneo de um movimento giratório do olhar sobre o mundo que o rodeia e o dispositivo fotográfico de levantamento visual do pormenor ao conjunto, a diferença é exclusivamente de ampliação de uma dupla função tecnológica: a identificação legal acrescenta-se à capacidade enumeradora dos detidos no *Panopticon*, ou do mundo no aparelho fotográfico.”⁹³

⁹¹ BAUDRILLARD, Jean - Simulacros e simulação, p. 136.

⁹² COMMENT, Bernard - The panorama, p. 142.

⁹³ VADEL, Bernard Lamarche - Lewis Baltz, p. 22, 23.

O olhar sobre o mundo transforma-se progressivamente. Simultaneamente, o homem vai criando dispositivos que estabelecem novas condições de percepção da realidade envolvente. Pedro Miguel Frade refere as transformações determinadas pela mediação fotográfica: “O que nos aparece com bastante acuidade se tivermos em conta o modo pelo qual a fotografia veio a transformar-se, ela mesma, num novo meio de observação permitindo o acesso a ‘vistas’ que lhe eram absolutamente específicas, a descobertas que lhe foram inteiramente próprias, abandonando, portanto, o estatuto de um mero meio de registo de factos que não eram *observados* por seu intermédio: mas aí a fotografia acaba por se afastar dos seus fascínios próprios, uma vez que a um espanto que é inteiramente seu cada vez mais se substitui, nesse processo, os espantos sucessivos de um admirável mundo fotograficamente renovado.”⁹⁴

Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” Walter Benjamin refere o carácter indicial do registo fotográfico: “Mas quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepõe-se, pela primeira vez, ao valor de culto. Ter fixado localmente esta evolução é o significado sem paralelo de Atget que fixou as ruas de Paris vazias, por volta de 1900. Com muita razão, disse-se dele que as fotografava como um local de crime. Também o local de crime é vazio, sem pessoas. O seu registo fotográfico destina-se a captar os indícios. Os registos fotográficos, com Atget, começam a tornar-se provas no processo histórico. É nisso que reside o seu significado político oculto.”⁹⁵ Com a fotografia dá-se o início de uma deriva pelas imagens, uma vocação incessante pelo registo, como um estado de vigília permanente. Relativamente à ideia de captura da imagem, Walter Benjamin, refere que, na concepção artística de uma fotografia a “[...] experiência se torna uma ‘presa da câmara’.”⁹⁶ Friedrich Kittler associa a história da câmara de filmar e a história das armas automáticas: “O transporte de imagens apenas repete o transporte de balas. Para focar e fixar objectos que se movem no espaço, tal como pessoas, existem dois procedimentos: disparar e filmar. O princípio do cinema reside na morte mecanizada, tal como foi inventada no séc. XIX: a morte não

⁹⁴ FRADE, Pedro Miguel - Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura, p.60.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 87, 88.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 130.

de um oponente imediato, mas de não-humanos dispostos em série. [...] Com a arma cronofotográfica, a morte mecanizada aperfeiçoou-se: a sua transmissão coincidiu com o armazenamento. O que a metralhadora aniquilou, a câmara tornou imortal.”⁹⁷

Em “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”, Walter Benjamin reflecte sobre a alteração do modo de percepção sensorial, a distância entre o observador e a coisa observada: “[...] As alterações no *médium* da percepção [...]”⁹⁸, que conduzem à decadência da aura. O autor questiona a transformação do mundo em imagem, no sentido da criação de uma nova realidade; “‘Aproximar’ as coisas espacial e humanamente é actualmente um desejo das massas tão apaixonado como a sua tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução.”⁹⁹ Em “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin retoma a questão da “aura”¹⁰⁰ a propósito das fotografias de Eugène Atget (Fig. 6) que passou ao lado das “grandes paisagens”¹⁰¹ e focou a sua objectiva em lugares quotidianos da cidade de Paris. O pioneiro da fotografia, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, já tinha elaborado também, alguns anos antes, um registo da paisagem urbana de Paris. O carácter espectral dos “daguerreótipos”, como “Le Boulevard du Temple”, 1839 (Fig. 7), encontram-se praticamente ausentes de vestígios de actividade humana, devido às longas exposições necessárias para sensibilizar as chapas de cobre que utilizava. O olhar imposto pelo dispositivo, nesta espécie de levantamento topográfico, parece já querer fazer

⁹⁷ KITTNER, Friedrich - Gramophone: film: typewriter, p. 124.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 80.

⁹⁹ BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 81.

¹⁰⁰ “Mas o que é, realmente, a aura? Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar. [...] Retirar o invólucro do objecto, destroçar a sua aura, é a assinatura de uma consciencialização cujo sentido para tudo o que é semelhante no mundo se desenvolveu de forma tal que, através da reprodução, também o capta no excepcional.” BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 127, 128.

¹⁰¹ Walter Benjamin refere que Eugène Atget passou ao lado das “grandes paisagens”, mas não lhe passaram despercebidas “uma série de ocorrências comezinhas”, fragmentos da paisagem urbana aparentemente banais, onde as pessoas se encontram ausentes. “Não são solitárias, mas sim sem ambiente; a cidade, nestas fotografias, parece uma casa arrumada que ainda não tem inquilino. É a partir destes trabalhos que a fotografia surrealista prepara uma salutar alienação entre ambiente e pessoas. Liberta o campo ao olhar politicamente elaborado, de forma a que todas as intimidades cedam lugar à iluminação do pormenor.” BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 128.



Fig. 6



Fig. 7

desaparecer o espaço, no sentido de procurar captar o curso do próprio tempo. Como refere Paul Virilio: “A visão do mundo tornou-se, com a fotografia, não só uma questão de distância espacial mas também de *distância de tempo* a suprimir, questão de velocidade, de aceleração ou abrandamento.”¹⁰²

Tanto a fotografia como o cinema são caracterizados não só pelo modo como o homem se apresenta perante o equipamento de registo, mas também pela forma como a realidade é reproduzida. Como assinala Walter Benjamin, o cinema “[...] através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direcção genial da objectiva, aumenta a compreensão das imposições que regem a nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeitado.”¹⁰³ Através de grandes planos, do “ralenti”, da ampliação, da precisão e riqueza de detalhes na captação de movimento, na descoberta de novos pontos de vista, “[...] a câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões.”¹⁰⁴

A invenção do dispositivo fotográfico transforma radicalmente a essência dos sistemas de representação e abre outras possibilidades. As artes, de acordo com Paul Virilio, seguem metodicamente um caminho de síntese e ultrapassam as oposições existentes entre “técnica e ‘poiesis’”¹⁰⁵. Ingres, Courbet e Delacroix utilizam a fotografia como ponto de referência. Monet, Cézanne e Renoir, são influenciados pelo trabalho científico sobre a lei do contraste simultâneo de cores. É como se tratasse de uma injunção entre arte, ciência e a tecnologia: “No início do séc. XX, com os futuristas e Dada, direccionamo-nos a uma despersonalização total da coisa dada a ver mas também daquele que olha, e o jogo dialéctico entre artes e ciências apaga-se

¹⁰² VIRILIO, Paul - *La machine de vision*, p. 53.

¹⁰³ BENJAMIN, Walter - *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 103, 104.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter - *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 105.

¹⁰⁵ “Poiesis” é um termo de origem grego com sentido de criar, agir, fazer, e que está na origem da palavra poesia, com sentido diferente. Por seu lado, “técnica” é desde a origem “téchné”, um meio para atingir um fim, associado a um saber. Pensamos que Paul Virilio se refere a uma transição na arte que se dá, precisamente, pela desvinculação da dimensão estética em relação a um saber e um fim determinados.

progressivamente em proveito de uma *lógica paradoxal* que prefigura aquela, delirante, da tecnociência.”¹⁰⁶

A “lógica paradoxal”¹⁰⁷ é, segundo o autor, a da imagem vídeo em tempo real que domina a coisa representada, o tempo que a transporta sobre o espaço real. Existe hoje a possibilidade de obter, como refere Paul Virilio em “La machine de vision”, “uma visão sem olhar”, onde a câmara de vídeo ligada a um computador, toma o lugar do observador na análise do meio, a interpretação automática do sentido dos acontecimentos. O desenvolvimento do audiovisual encontra-se intimamente ligado com o desenvolvimento da imagem virtual e a sua influência sobre os comportamentos, relacionados por sua vez com uma “industrialização da visão”: “[...] Um verdadeiro mercado da percepção sintética, com o que isso supõe de questões éticas, não apenas as da fiscalização e vigilância com o delírio da perseguição que isso supõe, mas sobretudo a questão filosófica deste *desdobramento do ponto de vista*, esta divisão da percepção do meio entre o animado, o sujeito vivo, e o inanimado, o objecto, a máquina de visão.”¹⁰⁸

O “aqui e agora” constitui assim, uma “apresentação” que substitui a representação pública tradicional em diferido (fotográfica, cinematográfica), uma “presença paradoxal”, tele-presença à distancia do objecto que substitui a sua própria existência. A imagem paradoxal adquire a condição da surpresa, mais precisamente do “acidente de transferência”¹⁰⁹. Régis Debray refere que a imagem vídeo como captação indicial, outorga a verdadeira certidão de autenticidade e constitui a prova pela imagem que anula os discursos e os poderes: “A transmissão em tempo real legitima ainda mais a passagem do ‘isso acontece’ para ‘é isso mesmo’. Ver as coisas-em-acto-de-acontecerem dá-nos o sentimento de ler o mundo correntemente. A coincidência entre facto e sua imagem incita a tomar o mapa pelo território. Tal seria a alucinação-limite

¹⁰⁶ VIRILIO, Paul Virilio - La machine de vision, p. 71.

¹⁰⁷ Em “La machine de vision”, Paul Virilio cria uma logística da imagem e das eras de propagação que marcaram a sua história. A era da “lógica formal” da imagem corresponde à era da pintura, da gravura, da arquitectura, que termina no séc. XVIII; a era da “lógica dialéctica” da imagem, que corresponde à era da fotografia e do cinema, no séc. XIX; por último a era da “lógica paradoxal” da imagem, que começa com a invenção do vídeo e da imagem digital numérica.

¹⁰⁸ VIRILIO, Paul Virilio - La machine de vision, p. 126.

¹⁰⁹ VIRILIO, Paul Virilio - La machine de vision, p. 134.

da era visual: confundir ver e saber, o clarão e a iluminação. A inerência do verdadeiro a seu objecto, feita a anulação dos pacientes desvios pelo abstracto, é a ilusão epistemológica própria da videoesfera.”¹¹⁰ Com o vídeo, a difusão substitui a projecção: “[...] A imagem catódica funde os dois pólos da representação numa espécie de emanção das próprias coisas. O pixel indica por si a estrutura quântica do universo [...]”¹¹¹.

¹¹⁰ DEBRAY, Régis - Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente, p. 345, 346.

¹¹¹ DEBRAY, Régis - Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente, p. 274.

III. O paradigma cultural da paisagem

“[...] De um modelo vertical de pintura-como-janela para um modelo horizontal de pintura-como-texto, de um paradigma ‘natural’ da imagem como paisagem emoldurada, para um paradigma ‘cultural’ da imagem como uma rede informacional.”

Leo Steinberg (Other criteria: confrontations with twenty-century art)¹¹²

1. Definição de paradigma cultural

Em “The return of the real: the avant-garde at the end of the century”, Hal Foster sugere um novo paradigma: “O autor enquanto etnógrafo”¹¹³. Este veio substituir a ideia de “O autor enquanto produtor”¹¹⁴, de Walter Benjamin. Segundo Hal Foster, neste novo paradigma, dá-se o deslocamento de um sujeito definido em termos de “relação económica”, para um sujeito definido em termos de “identidade cultural”. Para este autor a “viragem etnográfica” na arte contemporânea é determinada pelos seguintes desenvolvimentos: “[...] Primeiro dos constituintes materiais do médium artístico, depois das suas condições espaciais de percepção e finalmente das bases corpóreas dessa percepção [...]”¹¹⁵. Este momento de viragem que Hal Foster situa no início dos anos sessenta, é também um período de profundas transformações sociais e políticas, face às quais os artistas procuram uma posição interventiva mais imediata, em que se registaram desenvolvimentos teóricos, como o surgimento dos estudos culturais e o discurso pós-colonial. Estas investigações determinam novos contextos de produção de arte, a redefinição das práticas artísticas, do conceito de cultura num âmbito multidisciplinar e o questionamento da própria conjuntura artística.

Em “The originality of the avant-garde and other modernist myths”, Rosalind Krauss refere a elasticidade das categorias artísticas na arte americana do pós-guerra, apoiadas num criticismo, a partir do qual “[...] um

¹¹² STEINBERG, Leo - Other criteria: confrontations with twenty-century art, a propósito das “combine-paintings” de Robert Rauschenberg, citado por FOSTER, Hal - The return of the real: the avant-garde at the end of the century, p. 199.

¹¹³ FOSTER, Hal - The return of the real: the avant-garde at the end of the century, p. 171-203.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 137-156.

¹¹⁵ FOSTER, Hal - The return of the real: the avant-garde at the end of the century, p. 184.

termo cultural pode ser estendido para incluir quase tudo.”¹¹⁶ Segundo Raymond Williams¹¹⁷, a dificuldade de definição do termo “cultura” é resultado de sucessivos géneros de convergência de interesses, situação que no entanto, pode ser proveitosa. Na definição do termo cultura converge uma ênfase numa “ordem social como um todo”, em que “prática cultural” e “produção cultural” não resultam simplesmente de uma ordem social constituída, mas são elas próprias elementos principais da sua constituição. O termo “cultura” partilha também elementos de um outro género de convergência, cuja ênfase é dada a práticas culturais – actividades “especificamente culturais” como a linguagem, arte e trabalho intelectual - consideradas agora entre outras, que se manifestam em todas os domínios sociais. Partindo destas convergências, “cultura” passa a ser considerada o “sistema significante” através do qual, necessariamente, embora através de outros meios, uma ordem social é comunicada, experienciada e explorada. Um característico “sistema significante” é agora considerado não apenas como essencial, mas como essencialmente envolvido em “todas” as formas de actividade social. As actividades artísticas e intelectuais, devido à ênfase num sistema significante geral, são agora mais amplamente definidas, incluindo não só as artes tradicionais e formas de produção intelectual mas também todas as “práticas significantes” que agora constituem este complexo campo expandido.

Hal Foster refere que estes desenvolvimentos na arte dos anos 1960 e 1970 “[...] constituem também uma série de deslocações no *situar*¹¹⁸ da arte: da superfície do médium ao espaço do museu, da estrutura institucional às redes discursivas [...] Juntamente com esta figura do *situar* surgiu a analogia do *mapeamento*.”¹¹⁹ “Site specific art”¹²⁰, segundo Hal Foster, é um dos modos

¹¹⁶ KRAUSS, Rosalind - The originality of the avant-garde and other modernist myths, p. 277.

¹¹⁷ WILLIAMS, Raymond – The sociology of culture, p. 10 – 13.

¹¹⁸ Do original “siting”.

¹¹⁹ FOSTER, Hal - The return of the real: the avant-garde at the end of the century, p. 184.

¹²⁰ Relativamente à arte “Site specific”, Robert Smithson afirma que: “‘Site Selection Study’ em termos artísticos está apenas a começar. A investigação de um ‘lugar específico’ é uma questão de extrair conceitos de dados dos sentidos existentes através de percepções directas. A percepção antecede a concepção, no que se refere à selecção ou definição do lugar. Não se *impõe*, mas antes *expõe-se* o ‘site-be’ o seu interior ou exterior. Interiores podem ser tratados como exteriores ou ‘vice versa’. SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 60.

primordiais de realizar este mapeamento. A fotografia passa a ser inscrita no sentido de uma prática experimental, que se relaciona de modo directo mas simultaneamente distanciado e parodiante com o conceito artístico de foto-jornalismo: “Twenty-six gasoline stations”, de 1963 (Fig. 8), “Every building on the Sunset Strip” de 1965 (Fig. 9), de Edward Ruscha; “Homes for America”, 1966-67 (Fig. 10), de Dan Graham, são outras obras que abordam a paisagem urbana e nas quais, segundo Hal Foster, está implícito um mapeamento etnográfico e sociológico. As imagens aqui são modelos de uma relação directa e efectiva com uma paisagem indiferenciada, na fronteira do que é considerado artístico, e não representações dramatizadas que transfiguram essas relações, impossibilitando uma relação com elas. “Homes for America” tem a forma de um relatório sobre as repetições modulares no desenvolvimento de um bairro suburbano. Robert Smithson assinala, a propósito desta obra, a relação recíproca entre a arquitectura e a linguagem: “As ‘block houses’ dos subúrbios do pós-guerra comunicam as suas ‘dead land areas’ ou ‘lugares’ através de uma permutação linguística.”¹²¹ Hal Foster refere que em “Fish story”, 1995 (Fig.11), de Allan Sekulla, o questionamento sociológico é ainda mais conseguido através da utilização de “modos documentais de representação”. Nesta obra, constituída por fotografia e texto, o autor relaciona o espaço marítimo e a economia global, numa reflexão sobre a geografia do mundo capitalista. O tema central não é a paisagem, embora esteja permanentemente presente enquanto médium, onde elabora uma intertextualidade, não num sentido exclusivamente discursivo, mas como construção de experiência e memória.

Pensamos que a utilização do vídeo, inicialmente através da televisão, tem também um papel preponderante nesta aproximação aos “modos documentais de representação”. A sua instantaneidade e a possibilidade de representação em tempo real, estabeleceram um grande impacto no modo como o próprio médium passou a ser utilizado. Em 1969 surgiu o projecto “Fersehgalerie” que propunha realizar a exposição televisiva “Land Art”, de projectos de artistas como Robert Smithson, Richard Long, Walter de Maria, Jan Dibbets, entre outros, com o intuito de confrontar um público tão vasto

¹²¹ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 82.

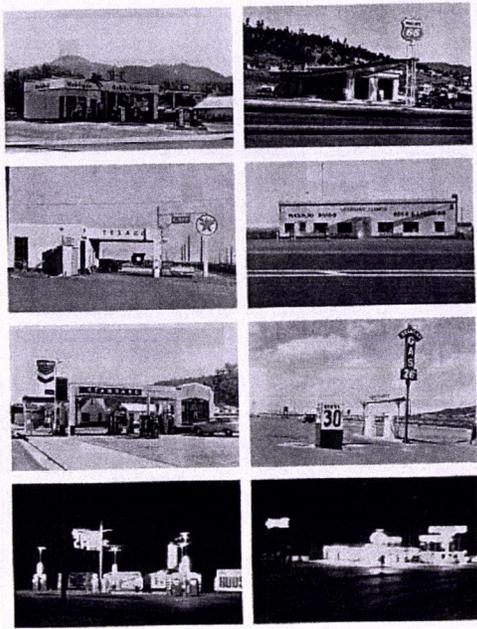


Fig. 8

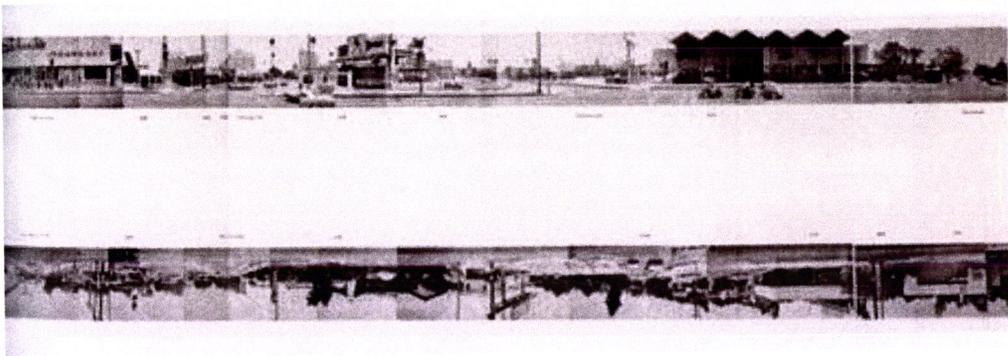


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

quanto possível com as novas realizações artísticas que estes autores então propunham. Segundo Gerry Schum¹²², o número de pessoas que acedia à arte através de galerias e museus era muito restrito e apenas uma parte do público de arte estaria em condições de se inteirar das tendências artísticas no contexto destas instituições. Por outro lado, Gerry Schum partia do pressuposto da existência nas artes plásticas, de um hiato temporal entre a produção e a comunicação/exposição das obras, razão pela qual os artistas começaram a integrar nas suas obras as possibilidades dos média: filme, televisão e fotografia. Parece-nos que a questão aqui não se prende apenas com as possibilidades comunicativas dos meios de comunicação de massas, mas o facto de não só a nossa experiência visual, como também a nossa própria percepção da realidade, serem progressivamente induzidas através da reprodução, ou seja, da mediação quer filmica quer fotográfica. Por consequência, neste novo paradigma da criação artística, “[...] a existência da obra de arte transpõe-se do objecto real inicial para a reprodução fotográfica.”¹²³ Segundo Gerry Schum, para os artistas da “Land Art”; “O objecto artístico já não é a imagem pintada da paisagem mas sim a própria paisagem, ou a paisagem intervencionada pelo artista. A paisagem já não é um mero fundo decorativo para a escultura tradicional – o termo ‘paisagem’ é aqui utilizado num sentido lato. Abrange paisagens urbanas, tal como paisagens industriais ou naturais.”¹²⁴ Através das mediações tecnológicas do olhar, o mundo, ou seja, tudo aquilo que nos rodeia, passa a ser experimentado numa nova dimensão, como por exemplo a observação da Terra através dos satélites. “É hora de entendermos cada cova que cavamos, cada estrada que construímos, cada campo que cultivamos, como processos de intervenção no nosso meio ambiente, que ultrapassam os motivos de ordem prática e funcional que estiveram na sua origem.”¹²⁵

¹²² SCHUM, Gerry - Introdução à emissão Land Art. In LOOCK, Ulrich [Ed.] – A obra de arte sobre fogo: inovações artísticas 1965-1975, p. 87.

¹²³ SCHUM, Gerry - Introdução à emissão Land Art. In LOOCK, Ulrich [Ed.] – A obra de arte sobre fogo: inovações artísticas 1965-1975, p. 88.

¹²⁴ SCHUM, Gerry - Introdução à emissão Land Art. In LOOCK, Ulrich [Ed.] – A obra de arte sobre fogo: inovações artísticas 1965-1975, p. 88.

¹²⁵ SCHUM, Gerry - Introdução à emissão Land Art. In LOOCK, Ulrich [Ed.] – A obra de arte sobre fogo: inovações artísticas 1965-1975, p. 88.

Rosalind Krauss¹²⁶ assinala o fim da década de 60 e o início da década de 70 do séc. XX, como um período em que se estabelece uma reacção ao modernismo, tal como fora formulado por Clement Greenberg, como uma tendência histórica da prática artística, que evoluía no sentido de uma autonomia auto-referencial, caracterizada por uma escrupulosa atenção à especificidade dessa mesma prática. Esta ruptura com o paradigma modernista é estabelecida a partir de dois pontos. Um deles diz respeito ao desenvolvimento das práticas artísticas e o outro à questão do médium. No que diz respeito às práticas artísticas, como vimos anteriormente, os artistas ocupam sucessivamente, diferentes lugares no “campo expandido”, numa contínua re-localização. A autora afirma que, na situação pós-moderna, “[...] a prática [artística] não é definida em relação a um determinado médium – escultura – mas antes em relação a operações lógicas num conjunto de termos culturais, nos quais qualquer médium – fotografia, livros, linhas em superfícies, espelhos, ou a própria escultura – pode ser utilizado.”¹²⁷ Assim, o artista passa a dispor de um conjunto expandido, mas finito, de posições que pode ocupar e explorar, e também de uma organização de trabalho que não se encontra determinada pelas condições de um médium particular. A lógica do espaço na prática pós-moderna deixa de ser organizada em torno da definição de um determinado médium: “Em vez disso é organizada através do universo de termos que estão em oposição nos limites de uma situação cultural.”¹²⁸

Conforme Victor Burgin, em “The absence of presence: conceptualism and postmodernisms”¹²⁹, o “pré-modernismo” pode ser caracterizado pelo auto-conhecimento humanista, pontual, que se “expressa” a si próprio, e/ou ao seu mundo, entendido como “realidade”, através de uma linguagem transparente. O “modernismo” surge com as revoluções políticas, sociais e tecnológicas do princípio do séc. XX e é caracterizado por um referente existencialmente inquietante, que refere um mundo “relativo” e “incerto”, enquanto desconfortavelmente ciente da natureza convencional da linguagem. O referente “pós-modernista”, segundo o autor, tem que viver com o facto de, não

¹²⁶ KRAUSS, Rosalind - A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition.

¹²⁷ KRAUSS, Rosalind - The originality of the avant-garde and other modernist myths, p. 288.

¹²⁸ KRAUSS, Rosalind - The originality of the avant-garde and other modernist myths, p. 289.

¹²⁹ BURGIN, Victor – The end of art theory: criticism and postmodernity, p. 29 – 50.

só as suas linguagens serem arbitrárias, como serem em si próprias “uma consequência da linguagem”, uma precipitação da ordem simbólica, da qual o referente humanista suponha ser mestre. Victor Burgin assinala que a expressão “pós-modernismo”, utilizada para referir a arte produzida depois do modernismo tardio de Clement Greenberg, deve estabelecer um olhar para além das fronteiras auto-definidas pela arte, para uma convulsão epistemológica, cultural, política e intelectual mais geral, do período do pós-guerra. Como tal, refere que a prática artística deve ser tomada como: “[...] Um conjunto de operações realizadas num *campo* de práticas significantes, possivelmente centradas num médium mas não limitadas por ele. O campo assim definido seria determinado pelas ‘práticas semióticas de uma sociedade, tida como segmentação de um todo, como um factor maior na construção social do mundo e dos seus valores operativos’.”¹³⁰

Em “A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition”, Rosalind Krauss refere a condição “post-medium” que determina o fim da arte enquanto médium específico, característica do modernismo. A “perda de especificidade intermédia”¹³¹, caracteriza uma arte que recorre a todo o material-suporte possível: imagens, palavras, vídeo, objectos “ready-made”, filmes: “Todo o material-suporte, incluindo o próprio lugar – quer revista, feira de arte ou galeria de museu – será agora nivelado, reduzido a um sistema de pura equivalência pelo princípio homogéneo da mercadoria, a operação de pura troca de valor a partir da qual nada pode escapar e para a qual tudo é transparente face ao valor de mercado subjacente, para o qual constitui um signo.”¹³² Por seu lado, Hal Foster refere a troca da especificidade dos média por uma prática específica do discurso: “Independentemente do deslizamento geral da ‘qualidade’ formalista para o ‘interesse’ neo-vanguarda, há vários indicadores deste movimento da prática de um médium-específico para a prática de um discurso-específico.”¹³³ Este autor refere que, nos modos de produção contemporânea, os artistas passam a trabalhar “horizontalmente”, num movimento sincrónico de temas sociais e políticos, mais do que

¹³⁰ BURGIN, Victor - The end of art theory: criticism and postmodernity, p.39.

¹³¹ KRAUSS, Rosalind - A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition, p. 15.

¹³² KRAUSS, Rosalind - A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition, p. 15.

¹³³ FOSTER, Hal - The return of the real: the avant-garde at the end of the century, p. 199.

“verticalmente”, num compromisso diacrónico com as formas disciplinares de um determinado médium. É a partir da “Pop Art” que a arte se reposiciona, perante uma imensa frente cultural: “Esta expansão horizontal da expressão artística e do valor cultural é levada mais longe, crítica e acriticamente, tanto na arte quase antropológica, como nos estudos culturais.”¹³⁴

Como refere José António Fernandes Dias no ensaio “O ‘novo’ na arte de hoje: arte e construção da realidade”: “[...] De uma saída da ‘arte a falar da arte’ para uma ‘arte a falar do mundo’; mas também a arte como uma prática cultural, que suspende a nossa relação quotidiana com o mundo, que pode contribuir para percepções do mundo e das nossas vidas, que se afastam do que é adquirido e consensual, para explorar outras formas de o encarar e de tentar mudá-lo.”¹³⁵

¹³⁴ FOSTER, Hal - The return of the real: the avant-garde at the end of the century, p. 202.

¹³⁵ DIAS, José António Fernandes - O ‘novo’ na arte de hoje: arte e construção da realidade. In Marte. Nº 1, (Mar. 2005), p. 5.

2. Robert Smithson: uma aproximação multidisciplinar à ideia de paisagem

Robert Smithson é tido como uma das figuras mais importantes, não só da arte americana, como da vanguarda artística global das décadas de sessenta e setenta do séc. XX. Uma das razões reside na sua redefinição da natureza do objecto artístico enquanto tal, e conseqüentemente do papel da cultura na sociedade, do contexto intelectual e histórico no qual a arte e o discurso crítico sobre arte são concebidos e apresentados. Ele questiona constantemente as categorias tradicionais das artes visuais como a pintura, a escultura e a arquitectura. Em detrimento da criação de objectos, dá uma ênfase maior à prática artística enquanto processo, no sentido de um compromisso entre conceito e matéria. No ensaio “A sedimentation of the mind: earth projects” o autor afirma: “Quando as fissuras entre espírito e matéria se multiplicam numa infinidade de brechas, o estúdio começa a desagregar-se e a cair como ‘[The Fall of] The House of Usher’, e assim espírito e matéria confundem-se continuamente. A libertação dos limites do estúdio liberta o artista das armadilhas do ofício e da dependência da criatividade.”¹³⁶

A sua obra é constituída não só por uma articulação entre objecto, instalação e imagem, mas também, e sobretudo, pelo seu trabalho a nível teórico. Jack Flam refere que: “A sua arte e a sua escrita estão de tal forma relacionadas que podem ser entendidas exactamente como parte do mesmo empreendimento, o qual envolve uma interacção recíproca entre a palavra e a imagem.”¹³⁷ A prática artística de Robert Smithson tem um carácter multidisciplinar, o acto de escrita – que inclui também descrições do seu trabalho e relatos de viagens - tal como do desenho, mapeamento, instalação, fotografia e filme, são parte integrante da sua prática global como artista. A sua escrita apresenta-se de uma forma fragmentada e combina influências de fontes diversas e divergentes; pode incluir imagens, fotografias ou desenhos; legendas como cartelas e pequenos artigos com informação adicional, que acompanham o texto principal, tal como nos jornais e revistas. Este processo

¹³⁶ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 107.

¹³⁷ FLAM, Jack – Introduction: reading Robert Smithson. In SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. xiii.

de escrita permite-lhe “[...] acentuar percepções aparentemente aleatórias, que não encontram facilmente lugar num texto expositivo, mas que podem criar momentos de iluminação, quando devidamente colocados ou *vislumbrados*.”¹³⁸

O alargamento de sentido da noção de escultura, tal como definido por Rosalind Krauss, em “Sculpture in the expanded field”, é legitimado inicialmente por um discurso historicista que “[...] trabalha sobre o novo e diferente, para atenuar a novidade e mitigar a diferença.”¹³⁹ No início dos anos sessenta a escultura entrou numa “[...] categórica terra de ninguém: era o que estava dentro ou em frente de um edifício que não era edifício, ou o que estava na paisagem que não era paisagem.”¹⁴⁰ Neste sentido a escultura modernista inscrevia-se, segundo a autora, dentro dos limites de uma categoria resultante da adição da “não-paisagem” e da “não-arquitectura”, uma espécie de ausência ontológica, uma combinação de exclusões. Estes dois termos criam uma estrita oposição entre o construído e o não construído, entre o cultural e o natural.

Segundo Rosalind Krauss, a partir do fim da década de 1960, o interesse dos escultores deslocou-se para fora dos limites desses termos de exclusão. O campo “expandido” é gerado pela problematização de um conjunto de oposições, sendo que “expansão”, segundo a autora, se refere ao grupo “Klein” quando empregue em termos matemáticos, ou grupo “Piaget” quando usado pelos estruturalistas em operações de mapeamento, nas ciências humanas. Deste modo, a estrutura constituída por (a) paisagem, (b) arquitectura, (c) não-paisagem e (d) não-arquitectura, pode ser analisada do seguinte modo: 1. Existem duas relações de pura contradição que são designadas “axes” e diferenciadas em “*complex axis*” – relação de (a) e (b) e “*neuter axis*” – relação (c) e (d); 2. Existem duas relações de contradição, expressas em termos de involução, designadas “*schemas*” que relacionam (a) com (c) e (b) com (d); 3. Existem duas relações de implicação designadas “*deixes*” que relacionam (a) com (d) e (b) com (c). Seria então possível pensar outras categorias e possibilidades estruturais, tais como: “site-construction”

¹³⁸ FLAM, Jack – Introduction: reading Robert Smithson. In SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. xv.

¹³⁹ KRAUSS, Rosalind - The originality of the avant-garde and other modernist myths, p. 277.

¹⁴⁰ KRAUSS, Rosalind - The originality of the avant-garde and other modernist myths, p. 282.

resultado da relação de (a) com (b); “marked sites” resultado da relação de (a) com (c) e “axiomatic structures” resultado da relação de (b) com (d).

Para Rosalind Krauss, o “pós-modernismo” corresponde a esta ruptura histórica e à transformação estrutural do campo cultural que a caracteriza. Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Walter de Maria, são alguns artistas envolvidos em “earthworks”, que segundo a autora operam esta ruptura. “Partially buried woodshed”¹⁴¹, de 1970 (Fig. 12), de Robert Smithson é um exemplo de “site construction”. “Spiral jetty”, de 1970, de Robert Smithson é identificado como um “marked site”, no sentido em que são realizadas efectivas manipulações físicas num determinado lugar. “Marked sites” podem também identificar outras formas de inscrição, tais como as que são realizadas através de marcas transitórias na paisagem, como por exemplo “Mile long drawing”, de 1968 (Fig. 13), de Walter de Maria. Mas podem também ser mediadas através do uso do filme ou da fotografia. Neste último caso podemos incluir a obra “Mirror displacements in the Yucatan”, de 1969, de Robert Smithson. Por último Rosalind Krauss refere as “axiomatic structures” que constituem intervenções no espaço real da arquitectura, quer através de uma reconstrução parcial, quer através do desenho, quer através da utilização de espelhos. Aqui, a mediação pode ser efectuada pela fotografia ou pelo vídeo, embora “[...] a possibilidade explorada nesta categoria constitua um processo de mapear os principais traços axiomáticos da experiência arquitectónica – as condições abstractas de exposição e encerramento – na realidade de um determinado espaço.”¹⁴²

“Spiral jetty” nomeia simultaneamente: a estrutura em rocha, sal e terra, em forma de espiral que construiu no Great Salt Lake, em Utah, em 1970; um filme do mesmo ano que realizou enquanto a espiral era construída; e um ensaio, publicado pela primeira vez em 1972. Gary Shapiro sugere que o título

¹⁴¹ Em “Entropy made visible”, uma entrevista com Alyson Sky, de 1973, Robert Smithson refere como a partir dos danos provocados por catástrofes naturais é possível lidar com o inesperado e incorporar o acidente na comunidade. Robert Smithson revela o seu interesse neste processo, em particular, num parque construído a partir dos danos provocados por um terramoto em Anchorage, Alaska. “Partially buried woodshed” foi criado em Kent, Ohio, onde o autor empilhou vinte carregamentos de terra por cima de um telheiro de madeira até a viga-mestra partir. SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 305, 306.

¹⁴² KRAUSS, Rosalind - The originality of the avant-garde and other modernist myths, p. 287.



Fig. 12



Fig. 13

“Spiral jetty” não nomeia um objecto principal, neste caso a espiral, ao qual o filme e o ensaio seriam meros subordinados. Deste modo, “[...] ou existem três trabalhos, distintos mas interligados, que suportam aquele título, ou existe um único trabalho, que existe simultaneamente em várias formas.”¹⁴³ Robert Smithson questiona assim a natureza dos géneros ao combinar fontes, formas, discursos e práticas intelectuais, assim como a ordem de prioridade entre as artes, ao transgredir as distinções convencionais. No ensaio “Spiral jetty”¹⁴⁴ podemos verificar como elabora uma mistura de géneros culturais diversos, tais como ficção científica e o “American Museum of Natural History”, uma combinação invulgar entre o real e o imaginário, que segundo Jack Flam “[...] parece evocar a imensidão do próprio tempo.”¹⁴⁵ O tempo não é só um dos principais temas da obra de Robert Smithson, mas é também um dos seus média mais importantes: “A paisagem projecta-se em milhões de anos de ‘tempo geológico’”.¹⁴⁶

Robert Smithson privilegia, na sua obra, uma paisagem que manifesta a passagem do tempo, em especial o geológico, através das sucessivas inscrições humanas e naturais que revelam diferentes processos de entropia. O interesse em formações geológicas, a relação dialéctica que criou entre lugar e não-lugar, permitiram estabelecer uma reflexão sobre os limites do espaço expositivo, como museus, galerias e outras estruturas artísticas tradicionais e portanto, questionar o “situar” da arte. Algumas das suas obras são levadas para o próprio contexto da paisagem, quer seja o isolamento da paisagem desértica do Great Salt Lake, Utah, quer se trate da paisagem urbana ou industrial, de Pine Barrens, New Jersey. Robert Smithson estabelece um lugar de contaminação entre a linguagem e os diferentes média, sendo que, em alguns casos, a sua obra apenas se encontra disponível para o observador através de uma mediação, quer seja através de filme, fotografia e/ou escrita. A sua obra cria uma resistência a um único espaço/tempo e a uma única forma física. Esta questão é evidente em “Spiral jetty” que se situa num lugar de difícil

¹⁴³ SHAPIRO, Gary - *Earthwards: Robert Smithson and art after Babel*, p. 7.

¹⁴⁴ SMITHSON, Robert - *Robert Smithson: the collected writings*, p. 143-153.

¹⁴⁵ FLAM, Jack – Introduction: reading Robert Smithson. In SMITHSON, Robert - *Robert Smithson: the collected writings*, p. xiv.

¹⁴⁶ SMITHSON, Robert - *Robert Smithson: the collected writings*, p. 105.

acesso. Exposta ao meio, a obra encontra-se actualmente submersa pelas águas do lago, o que torna apenas possível o contacto indirecto com a obra, através de representações na forma de fotografias, desenhos, filmes ou palavras. De certo modo, o mesmo se passa com “Mirror displacements in the Yucatan”, embora no caso desta obra, não exista hoje nenhum testemunho físico nos locais onde foi instalada.

Outra indicação na obra de Robert Smithson é a sua reflexão sobre a paisagem industrial e o “sprawl” suburbano. Em “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”, de 1967, a cidade é descrita em termos de um “panorama zero”¹⁴⁷ que parece conter “ruínas invertidas”¹⁴⁸, ou seja: “[...] Toda a nova construção que eventualmente poderá ser edificada. Isto é o oposto da ‘ruína romântica’, porque os prédios não *caiem* em ruína *depois* de estarem construídos, mas se *erguem* em ruína, antes de serem construídos.”¹⁴⁹ Os subúrbios de New Jersey sugerem uma justaposição com os monumentos da antiga Roma, que é evocada pela escavação virtual de um espaço em permanente construção. Esta relação parece ser uma forma tangível da condição entrópica, a constante e simultânea destruição e reconstrução. No final deste ensaio, Robert Smithson descreve uma experiência com a qual pretende mostrar a irreversibilidade como prova de entropia: numa caixa de areia dividida a meio, com areia branca e preta, uma criança corre em círculos no sentido dos ponteiros do relógio até a areia se misturar e ficar cinzenta. De seguida a criança corre em sentido contrário. O resultado não será o restabelecimento da divisão original, mas uma mistura mais acentuada de cinzento e um aumento da entropia. Parece-nos que é possível estabelecer uma relação entre a atitude de Robert Smithson perante a paisagem urbana e a atitude Situacionista, que por exemplo, através do conceito de deriva procura questionar o sentido de modernidade, em particular aplicado ao urbanismo. De certa forma, Robert Smithson praticou uma forma de deriva que, tal como a Situacionista, procurou desestabilizar a organização espectacular da cidade. A deriva define uma relação com um território que perdeu a sua configuração, significado e forma, “[...] é uma negação da cidade enquanto lugar, que convida

¹⁴⁷ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 72.

¹⁴⁸ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 72.

¹⁴⁹ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 72.

o sujeito a permanecer afastado do objecto da sua contemplação.”¹⁵⁰ Através da deriva, as prática Situacionistas tornam-se actos políticos que pretendem restabelecer uma experiência realmente vivida, uma redescoberta da própria cidade. Em “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”, Robert Smithson inicia a sua “deriva” num autocarro que o leva aos subúrbios de Passaic. À medida que vai fazendo paragens e descobrindo os seus “monumentos”, o autor realiza uma separação entre os objectos e as suas funções, como se tratasse de um jogo poético, uma atribuição de novos sentidos a uma topografia urbana fragmentada e dispersa.

A obra de Robert Smithson é contextualizada por um movimento flutuante entre periferia e centro, por um conjunto aparentemente formado por antíteses, que se tornam relacionais e recorrentes e que são transformadas por uma associação dialéctica. Este pensamento dialéctico mantém uma série de tensões entre um grande número de oposições polares: imagem e palavra; objecto e ideia; interior e exterior. Estabeleceu uma série de extremos contrastes, entre o presente imediato e o mais remoto passado geológico; entre a grandeza do mundo e o significado que pode estar contido num pequeno fragmento desse mundo. Tal como camadas estratificadas numa dialéctica mais ampla entre ciência e arte, natureza e cultura, encontra-se um outro sub-conjunto de oposições em constante diálogo, como por exemplo: realidade e ilusão, integração e desintegração, criação e destruição, fragmento e todo, lugar e não-lugar, contido e disperso.

¹⁵⁰ HUSSEY, Andrew - The map is not the territory: the unfinished journey of the Situationist International. In SPIER, Steven [Ed.] - Urban visions: experiencing and envisioning the city, p. 218.

2.1. A dialéctica lugar / não-lugar

Em “Paisagem, espaço e lugar”, na primeira parte do presente trabalho, referimos que a paisagem, espaço e lugar, apesar de uma certa indeterminação, constituem uma estrutura conceptual que funciona como uma tríade dialéctica. Referimos que, segundo W. J. T. Mitchell, a paisagem pode ser uma aproximação cognitiva a um lugar, tido como uma localização específica e uma apreensão dos seus vectores espaciais, quer sejam indícios narrativos ou aspectos simbólicos. Robert Smithson estabeleceu na sua obra uma dialéctica entre lugar e não-lugar, como forma de realizar um mapeamento, uma interacção perceptiva e cognitiva, entre a “paisagem considerada como um médium”¹⁵¹ e a suas obras, quer se trate da construção de uma estrutura numa determinada localização, um trajecto registado fotograficamente, ou uma instalação efémera.

Na conferência intitulada “Earth”, que Robert Smithson realizou no White Museum da Cornell University, em 1969, foi referido o início do desenvolvimento dos “earth projects”, como ele próprio os designava. Como consultor artístico de uma empresa de engenharia e arquitectura, responsável pelo projecto de construção de um terminal de aeroporto em Forth Worth, Dallas, Robert Smithson começou a trabalhar com sistemas em larga escala; fotografias aéreas e mapas criados com programas de levantamento topográfico e geodésico, a partir de satélites. O projecto elaborado por um conjunto de quatro artistas tinha como intuito criar uma “paisagem programada”, que definisse os limites da área ocupada pelo aeroporto. O projecto de Robert Morris consistia na construção de um monte de terra circular; o de Carl Andre uma cratera aberta com a utilização de explosivos; o de Sol Le Witt a construção de um cubo subterrâneo e o de Robert Smithson, inicialmente, a construção de uma série de sete pavimentos quadrados em asfalto. Os projectos de Robert Morris e Robert Smithson eram de grandes

¹⁵¹ No ensaio “Towards the development of an air terminal site”, Robert Smithson corrobora esta ideia: “Lugares remotos tais como Pine Barrens em New Jersey e os ermos gelados dos Pólos Norte e Sul podiam ser coordenados por formas de arte que usariam o território como um médium.”, e acrescenta: “A televisão poderia transmitir tal actividade por todo o mundo.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 56.

dimensões para poderem ser observados a partir do ar, na aterragem e descolagem dos aviões.

É precisamente esta relação de escalas perceptivas e cognitivas - entre exterior e interior, entre matéria física em bruto e a sua representação, ou mesmo a sua apresentação descontextualizada, num determinado espaço, tido como um contentor abstracto - que conduz ao desenvolvimento de um “método ou dialéctica entre lugar e não-lugar”¹⁵², como o próprio artista o denominou. Deste modo, o lugar é a fonte de material ou a localização de uma alteração física no território. O não-lugar é o seu paralelo ou representação no espaço expositivo. “A sedimentation of the mind: earth projects” é um ensaio repleto de metáforas, no qual Robert Smithson pretendeu estabelecer uma nova experiência estética, uma relação entre a terra e o espírito, numa espécie de pensamento da paisagem, que o autor chamou “abstract geology”.

Robert Smithson realizou grande parte do seu trabalho no exterior, onde elaborou recolhas de material geológico em minas ou pedreiras e procurou um estado de espírito no “processo primário”, ou no “abismo físico”¹⁵³ que lhe era propiciado pelo contacto directo com a própria matéria do lugar. A matéria recolhida do lugar, deixa um vazio onde se encontrava antes algo, um não-lugar. Quando expôs os seus não-lugares na “Dwan Gallery” em 1968, os fragmentos geológicos foram instalados em contentores. Os contentores eram acompanhados por mapas e diagramas que apontavam a localização dos lugares onde tinha sido feita a recolha do material rochoso. O não-lugar

¹⁵² Robert Smithson descreve esta metodologia do seguinte modo: “Eu estava interessado no diálogo entre interior e exterior e por mim próprio, desenvolvi um método ou dialéctica que apelidei lugar e não-lugar. O lugar, num certo sentido, é a realidade física, em estado natural - a terra ou o solo de que não temos conhecimento quando estamos num quarto interior ou num estúdio - e então decidi estabelecer um conjunto de limites em termos deste diálogo (um ritmo alternado entre interior e exterior), e em resultado, em vez de colocar algo na paisagem, decidi que seria mais interessante transferir a terra para o interior, o não-lugar, que é um contentor abstracto.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 178.

¹⁵³ “As caixas ou contentores dos meus *Não-Lugares* acumulam fragmentos que são experienciados no abismo físico da matéria em bruto. [...] Podemos dizer que uma ‘des-arquitectura’ tem lugar antes do artista estabelecer os seus limites no exterior do estúdio.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 104.

“contém o desmembramento do lugar”¹⁵⁴, as rochas encontram-se agora num processo de redefinição. Retiradas do seu contexto natural e apresentadas numa embalagem, estavam destinadas a ser transformadas por um reagrupamento artificial numa obra de arte, instalada numa galeria. Esta separação da sua condição anterior sugere, de certo modo, ausência, perda e constrangimento, e lembra-nos o lugar e o tempo geológico a que pertence.

A simetria inversa entre lugar e não-lugar é muito importante para Robert Smithson, os não-lugares e os lugares criam uma relação complementar espelhada, um está presente, o outro ausente. O lugar representa o próprio mundo, com toda a sua complexidade, vasto e remoto – evocativo mas sem razão. O não-lugar representa a articulação de parte do lugar que, num certo sentido, é tomado como o próprio lugar; uma “metáfora tridimensional”¹⁵⁵. No entanto, como qualquer emprego da palavra em sentido figurado, esta ganha vida própria e torna-se uma forma de discurso. No ensaio “The spiral jetty”¹⁵⁶, Robert Smithson refere uma outra obra sua realizada a partir de um lago salgado, “Mono Lake site – nonsite”, 1968 (Fig. 14), a partir da qual criou uma dialéctica de opostos entre lugar / não-lugar: ilimitado / limitado; uma sequência de pontos / uma exposição de matéria; coordenadas externas / coordenadas internas; subtracção / adição; certeza indeterminada / incerteza determinada; informação dispersa / informação contida; reflexo / espelho; periferia / centro; um lugar (físico) / nenhum lugar (abstracto); variedade / unidade. Estabeleceu também um “limite de convergência”¹⁵⁷ entre

¹⁵⁴ “Tenho desenvolvido o Não-Lugar, o qual, num sentido físico contém o desmembramento do lugar. O contentor é ele próprio, num certo sentido, um fragmento, algo que pode ser chamado um mapa tridimensional. Sem apelo à ‘gestalt’ ou ‘anti-forma’, ele realmente existe como um fragmento de uma fragmentação maior. É uma *perspectiva* tridimensional que se separa do todo, enquanto contém a ausência da sua própria contenção.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 111.

¹⁵⁵ “É através desta metáfora tridimensional que um lugar pode representar outro lugar com o qual não se assemelha - por conseguinte *O Não-Lugar*. Entender esta linguagem dos lugares é avaliar a metáfora entre a construção sintáctica e o complexo de ideias, deixando a antiga função como uma imagem tridimensional que não parece uma imagem.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 364.

¹⁵⁶ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 152, 153.

¹⁵⁷ A propósito de “limite de convergência”, Robert Smithson questiona: “O Lugar é um reflexo do Não-Lugar (espelho), ou o inverso? As regras desta rede de signos são descobertas à medida que se percorrem pistas incertas, tanto mentais como físicas.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 153.

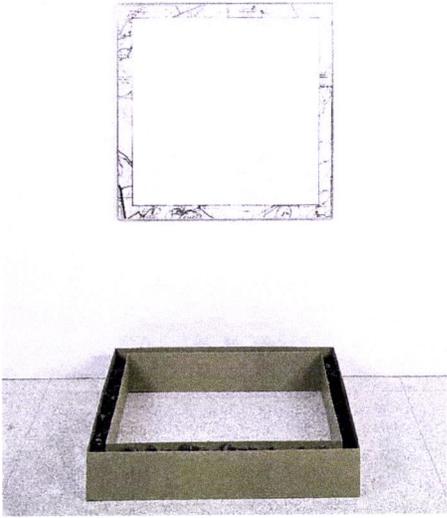


Fig. 14

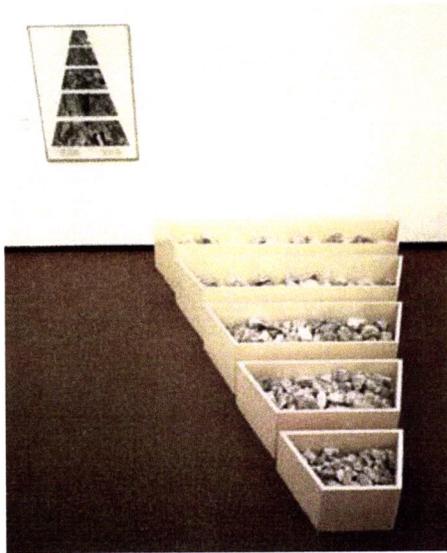


Fig. 15

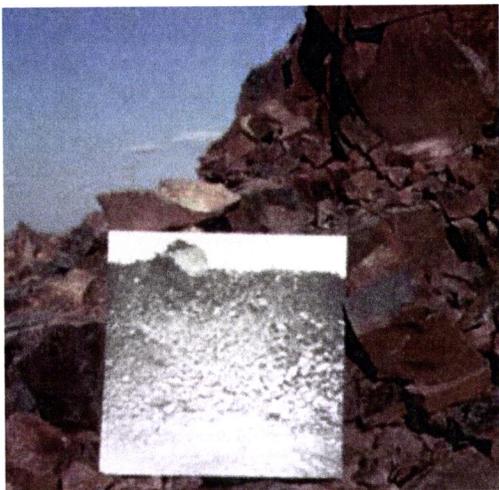


Fig. 16

lugar e não-lugar, onde objectos bidimensionais e tridimensionais trocam de lugar: uma grande escala torna-se pequena e uma pequena escala torna-se grande. Um ponto no mapa expande-se à escala do território e o território contrai-se num ponto.

“Non-Site, Francklin, New Jersey”, de 1968 (Fig. 15), é uma obra em que Robert Smithson cria uma interactividade entre os contentores com material geológico e as fotografias aéreas do lugar de onde aquele foi recolhido, ao criar uma correspondência entre cada uma das cinco caixas trapezoidais de madeira e um sector do lugar fotografado, recortado com a mesma forma. Os contentores, de tamanhos diferentes, contêm minério de cada área representada e em quantidade proporcional, estabelecendo uma relação entre escalas e conteúdos físicos. De modo semelhante, “Six stops on a section”, de 1968 (Fig. 16), retoma esta interacção. Este não-lugar consiste num conjunto de fotografias, uma secção de um mapa estratigráfico e contentores com minério. No entanto, esta obra, contrariamente à anterior, tem como ponto de partida uma linha traçada no mapa pelo autor, que estabelece um percurso, um conjunto diferente de coordenadas, produzindo uma experiência diferente. Numa entrevista com Dennis Wheeler, Robert Smithson refere que: “[...] Obviamente todos os não-lugares te conduzem a lugares. Mas uma vez que te encontres nesses lugares, estarás por tua conta e terás que desenhar as tuas próprias coordenadas. Terás que tomar conta de ti próprio... [...] Cada não-lugar é uma experiência diferente.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 221.

2.2. A paisagem entrópica

Grande parte dos ensaios e entrevistas de Robert Smithson referem a noção de “entropia”¹⁵⁹ ou o conceito de tempo, para a qual ela é crucial. Entropia é um termo da física que caracteriza o estado de um sistema termodinâmico, segundo o qual a energia se perde mais facilmente do que se obtém. Para Robert Smithson, a entropia contradiz a ideia comumente progressista do mundo mecanizado. A entropia é, deste modo, para o autor, uma condição irreversível que se move no sentido de um equilíbrio gradual e pode ser sugerida de diversos modos. Um sistema fechado e complexo quando eventualmente se deteriora e começa a desintegrar, dificilmente se consegue refazer novamente. Robert Smithson criou uma variedade de analogias entrópicas: a crise energética no mundo (sistema fechado e complexo) como uma forma de entropia, a existência de apenas uma certa quantidade de recursos, e por isso, a tentativa de reverter a entropia através da reciclagem; a teoria da informação: quanto mais informação maior o grau de entropia, uma nova informação tende a cancelar a anterior.

Claude Lévi-Strauss sugeriu o desenvolvimento de uma nova disciplina chamada “entropologia”¹⁶⁰ que se dedicaria ao estudo da desintegração de estruturas altamente desenvolvidas. Segundo Claude Lévi-Strauss¹⁶¹ quanto

¹⁵⁹ A noção de entropia segundo Robert Smithson, numa entrevista com Alyson Sky, em 1973, denominada “Entropy made visible”. SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 301-309.

¹⁶⁰ Numa entrevista com Gregoire Muller, em 1971, Robert Smithson refere que: “Levi-Strauss teve perspicácia; sugeriu-nos a alteração do estudo de antropologia para ‘entropologia’. Seria um estudo dedicado ao processo de desintegração em estruturas altamente desenvolvidas. Afinal, a destruição é frequentemente mais interessante que a estrutura.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 256, 257.

Numa outra entrevista com Gianni Pettena, em 1972, Robert Smithson aborda o mesmo tema, acrescentando: “Interesso-me também, em observar desmoronamentos de ruínas. Existe sempre um sentido de estrutura altamente desenvolvida no processo de desintegração. [...] Penso que esta é parte da atracção das pessoas que visitam civilizações obsoletas. Procuram uma gratificação no colapso dessas coisas. A mesma experiência pode ser sentida na arquitectura suburbana [...]”. SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 299.

¹⁶¹ Geoges Charbonnier - Conversations with Claude Lévi-Strauss citado por LINGWOOD, James; GILCHRIST, Maggie - The entropologist. In INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN – Centre Julio González - Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973, p. 264.

mais complexa a organização cultural de uma sociedade, mais entropia é produzida. Quanto mais desenvolvida a estrutura, maior a sua desintegração. Enquanto as sociedades “primitivas” ou “frias”, que o autor compara com o mecanismo do relógio, produzem pouca ou nenhuma entropia, as sociedades “quentes”, que relaciona com o motor de combustão, produzem-na em grandes quantidades.

Relativamente às analogias que estabelece a partir da noção de entropia, Robert Smithson toma uma dupla posição relativamente à ciência que, embora não contraditória, revela uma certa ambiguidade. Por um lado assume o papel de “entropologista”, de certo modo um “cientista da dissolução na natureza”¹⁶², que realiza o mapeamento do processo de uma estrutura ou de um sistema e investiga as marcas da sua desintegração. Por outro lado assume um papel enciclopédico, de permanente registo e catalogação, embora ciente da impossibilidade de um sistema coerente e estável poder conter a realidade do mundo. Investigação, exploração e registo de lugares, factos e medidas, construção de estruturas e sistemas, são confrontados pela experiência em si própria, pela procura do inominável e desconhecido. Os seus não-lugares são a expressão desta mesma tensão, o caos das espécies geológicas, a ordem dos contentores, o carácter indicial e simultaneamente a evidência dos mapas e fotografias. Podemos considerar que, através da entropia, Robert Smithson revela uma atitude que entra em ruptura com a ideia modernista de que a ciência e a tecnologia criam, progressivamente, um mundo mais ordenado.

Dispersar, derramar, sobrecarregar foram alguns dos processos entrópicos, que Robert Smithson utilizou para estabelecer um conjunto de “novas relações com a paisagem”¹⁶³, e que de certo modo, procuraram

¹⁶² Robert Smithson analisa o processo entrópico como um todo: “Existem situações entrópicas que se consideram em conjunto. A ‘Spiral jetty’ é suficientemente física para conseguir resistir a todas estas mudanças climáticas, no entanto intimamente ligada com essas mudanças e perturbações naturais.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 298.

Ou no próprio processo geológico: “A geologia tem a sua própria entropia, que se relaciona com misturas de sedimentos. O sedimento desempenha um papel no meu trabalho.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 256.

¹⁶³ Numa entrevista com Paul Cummings em 1972, Robert Smithson refere o seu interesse em minas e pedreiras: “[...] Paisagens classificadas como inferiores, a pedreira ou a área de exploração mineira que

ultrapassar o conceito de unidade do objecto modernista, tido como produto final do processo criativo. Em "Partially buried woodshed", é dada uma maior ênfase ao processo que ao objecto final. Nesta obra, como já referimos, um tractor descarregou consecutivamente a sua carga de terra directamente sobre o telhado do abrigo. A operação só é terminada após o peso da terra quebrar a viga central. Como símbolo de entropia, a obra completa-se no momento em que a estrutura se desintegra. Tal como acontece com as catástrofes naturais, a estrutura revela-se impotente perante as forças da natureza.

A noção de entropia está também presente na trilogia em que utiliza derrame de matérias, e que de certa forma simula os processos naturais dos glaciares, das inundações e das lentas correntes de lava: "Concrete pour", Chicago em 1969, "Glue pour", Vancouver em 1969 e "Asphalt rundown", Roma (Fig. 17). Esta última obra também realizada em 1969, numa pedreira nos subúrbios de Roma, consistiu no derrame de asfalto, a partir de um ponto mais elevado, que é conduzido pelo próprio contorno do terreno da pedreira, criando a sua delimitação, uma espécie de simulação geomórfica.

"Hotel Palenque", de 1969 (Fig. 18), é uma aproximação teórica aos efeitos da entropia na paisagem cultural. Esta obra existe hoje, como uma instalação de diapositivos, com o registo sonoro da voz do autor, realizado durante a viagem a Yucatan, no México. Robert Smithson retoma aqui, de certo modo, a ideia de "ruínas em reverso", com a qual caracterizou a paisagem suburbana de New Jersey. No interior deste edifício abandonado não era possível estabelecer um trajecto lógico. Como tal, elaborou uma desconstrução conceptual, ao projectar a ideia ao mesmo tempo de um lugar em construção e uma ruína contemporânea; uma estrutura ou um processo de (des)construção que remete para um indício futuro e um vestígio do passado. Um lugar a partir do qual não é possível determinar uma lógica ou um centro. A relação entre centro e periferia é aliás muito importante na sua obra, pela constante tentativa

consideramos paisagem entrópica, uma espécie de água estagnada ou área marginal." SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 293.

No ensaio "The crystal land" Robert Smithson descreve a exploração de uma pedreira em New Jersey. O seu interesse pela entropia da paisagem natural conduziu-o à exploração de paisagens caóticas: "Fragmentação, corrosão, decomposição, desintegração, movimentos de rochas, detritos, desmoronamentos, fluxo de lama, avalanche estavam evidentes em toda a parte." SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 9.



Fig. 17



Fig. 18

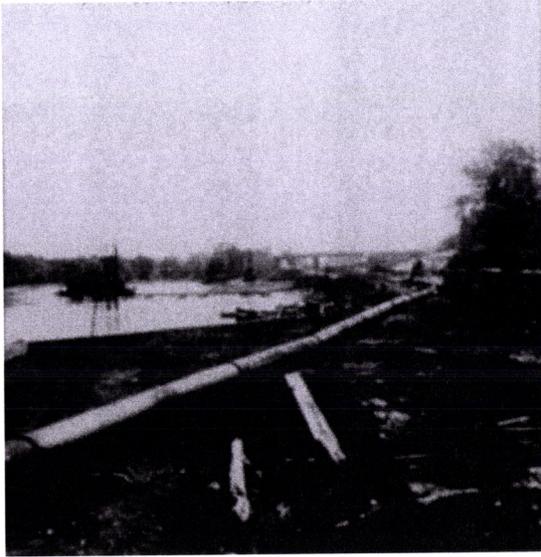


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

de recolocação desse mesmo centro, como forma de confrontar sistemas fechados com outros tipos de sistemas e afirmar uma outra atitude e sensibilidade.

“A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”, de 1967, constitui em simultâneo um ensaio escrito e fotográfico, onde está presente uma dialéctica entre “centro e periferia”¹⁶⁴. Tendo como ponto de partida a paisagem suburbana de New Jersey, este duplo ensaio começa, ironicamente, com a imagem de uma pintura romântica “Allegorical landscape”, de Samuel F. B. Morse, como se nos quisesse confrontar com dois tipos de paisagem artificial. No entanto, a sua atitude perante os subúrbios é reveladora de uma nova “sensibilidade”¹⁶⁵, que se propõe olhar para as coisas através de uma multiplicidade de relações, o que o leva a caracterizar a paisagem industrial da periferia como “anti-romântica”¹⁶⁶, oposta às ideias de “pitoresco”¹⁶⁷ e sublime. Este ensaio descreve manifestações tangíveis de estados entrópicos: a decadência urbana, estruturas industriais poluentes, deterioração e construção simultâneas. Nesta obra, Robert Smithson estabelece uma paródia ao monumental e pitoresco: “The great pipe monument” (Fig. 19), um grande tubo industrial; “The fountain monument” (Fig. 20), seis grandes tubos que jorram

¹⁶⁴ “Na realidade, o centro de Passaic não era centro – era em vez disso um abismo típico ou um vazio comum.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 72.

¹⁶⁵ Esta nova sensibilidade, que Robert Smithson partilha com artistas como Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt ou Dan Flavin, é contextualizada pela nova arquitectura, que segundo o autor, ajudou a criar o “espírito entrópico”: “Os ‘slurbs’, ‘sprawl’ urbano, e o infinito número de desenvolvimentos habitacionais do pós-guerra contribuíram para a arquitectura da entropia. [...] A complexidade lúgubre destes interiores trouxe para a arte uma nova consciência de insípido e monótono.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 13.

¹⁶⁶ “Esta *encenação* anti-romântica sugere a ideia desacreditada de *tempo* e muitas outras coisas ‘datadas’. Mas os subúrbios existem sem o passado racional e sem os ‘grandes acontecimentos’ da história.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 72.

¹⁶⁷ No ensaio “Frederick Law Olmstead and the dialectical landscape”, Robert Smithson analisa as teorias de Uvedale Price e William Gilpin sobre a paisagem. Estes autores estabelecem uma formulação do pitoresco que se relaciona simultaneamente com mudança e acaso na ordem material da natureza. Robert Smithson refere que as contradições do pitoresco residem na visão estática e formalista da natureza: “O pitoresco, longe de ser um movimento interno do espírito, é baseado na terra: precede o espírito na sua existência material externa.” Robert Smithson contrapõe uma dialéctica que permita ver as coisas através de uma multiplicidade de relações e não como objectos isolados. Deste modo conclui: “A natureza para o dialéctico é *indiferente* a qualquer ideal formalista.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 160.

água bombeada de uma cratera artificial; “The monument with pontoons” (Fig. 21), uma grua no meio do rio, com uma ponte flutuante, à qual se pode aceder. O que parece impressionar mais Robert Smithson nos subúrbios é a paisagem enquanto “inscrição de tempo”¹⁶⁸. Grande parte do território suburbano tem um mau ou inexistente planeamento, existe sem um passado racional e sem os grandes acontecimentos históricos, o que faz dele um lugar por excelência de desordem entrópica, permitindo ao autor estabelecer uma dialéctica entre o mundo racional e outro caótico.

¹⁶⁸ “Passaic parece cheia de ‘cavidades’ [...] que parecem firmemente compactadas e sólidas, e estas cavidades são, num certo sentido, os vazios monumentais que definem os traços da memória de uma colecção abandonada de futuros.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 72.

“Estou convencido que o futuro se encontra perdido algures nas lixeiras do passado não-histórico; [...] O tempo transforma metáforas em coisas, e amontoa-as em quartos frios, ou coloca-as nos recintos celestiais de recreio dos subúrbios.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 74.

2.3. A mediação do olhar sobre a paisagem

No início do ensaio “A sedimentation of the mind: earth projects”, Robert Smithson elabora um inventário das novas tecnologias e instrumentos que o artista passa a ter ao seu dispor: tractores, “bulldozers”, engenhos de escavação, explosivos, etc. Esta maquinaria de construção pesada, segundo o autor, permite processos de transformação do território mais interessantes do que o resultado final, quer seja a construção de uma estrada ou de um prédio. O progresso tecnológico e científico não tem alterado apenas o nosso conceito de natureza, como também implica alterações psicológicas, que criam um novo contexto de recepção e percepção, que por sua vez transformam e expandem a própria noção de paisagem. A percepção do mundo e obviamente da paisagem, foi radicalmente alterada nos anos sessenta, pelas imagens obtidas nas explorações espaciais e por registos fotográficos captados por satélites. Estas imagens, obtidas de um ponto exterior, recriaram a imagem do mundo como um todo, uma nova forma de representação da paisagem que se relacionou nessa altura, politicamente, com o espectro da guerra nuclear. Conscientes da potencialidade da televisão enquanto meio produtor de “paisagem cultural”¹⁶⁹, artistas entre os quais Robert Smithson, utilizaram o filme e o vídeo como dispositivos de documentação e difusão das acções desenvolvidas essencialmente no meio natural.

A questão da paisagem passa então a constituir uma questão mais ampla de uma emergente consciência do meio ambiente, num mundo globalizado. A sua interacção com preocupações políticas, sociológicas e psicológicas, funda uma nova sensibilidade, induzida também pelas possibilidades dos novos média na relação com a realidade envolvente. Com o aparecimento do vídeo, que proporcionou uma difusão em tempo real, as acções realizadas à escala do próprio território transformaram o conceito de

¹⁶⁹ O termo “paisagem cultural” pretende aqui reflectir uma cisão entre arte/cultura e natureza e tem o mesmo sentido do termo “wasteland”, empregue em 1961, pelo então presidente da “United States Federal Communications Commission”, Newton Minnow, para definir o vazio cultural do conteúdo televisivo. Por essa mesma razão, caracteriza a contestação à televisão que os primeiros artistas vídeo tentaram impor.

paisagem, sobretudo ao pretenderem suprimir a distinção entre representação e o próprio espaço onde os artistas interagiam. A noção tradicional de representação é transformada por um conjunto mais integrado de actividades/"performances", que visavam uma experiência mais próxima com o espectador. Estas obras criaram uma nova relação entre a acção realizada no espaço da paisagem e a interacção com o espectador, na qual ambos assumiam a mesma importância. Em alguns destes projectos, denominados "The land art films"¹⁷⁰ por Robert Smithson, que se pretendia que fossem difundidos em tempo real através do projecto alternativo de televisão "Fersehgalerie" de Gerry Schum, a escala física das obras foi substituída por uma escala temporal relativa, como elemento mais característico e efectivo de representação da obra/paisagem. Através da televisão, Gerry Schum pretendia chegar a um público mais alargado e de modo mais imediato, superando o hiato entre produção e comunicação.

No entanto, Robert Smithson revelou uma atitude céptica no que concerne tanto à mediação da paisagem como da sua própria obra, que justificou pela perda da percepção de vastidão, materialidade e escala do contacto com o exterior, para a criação de uma sensação algo indistinta. Tomou uma posição crítica perante a utilização da fotografia, que atenua o mundo e o transforma num enquadramento. Na sua obra, privilegia acima de tudo uma "imediação", uma experiência física, só possível no contacto directo com a realidade. No ensaio "Fragments of a conversation" refere a obra de Cézanne, para a qual é essencial a "motivação do lugar", que o levou a sair do estúdio para trabalhar directamente em confronto com a realidade. Para Robert Smithson esta saída do estúdio de modo a confrontar directamente a natureza é forçada pela fotografia "que transforma a Natureza num conceito

¹⁷⁰ "Os filmes *Land Art* de Gerry Schum, da Fersehgalerie em Berlim, ficam aquém do esperado; não obstante apontarem uma tentativa de relacionamento com a arte na paisagem. A televisão tem o poder de dilatar o 'grande exterior' em sórdidas fronteiras repletas de cinzento e electricidade estática. Vastas geografias se contraem em fronteiras indistintas e lugares incalculáveis. A 'galeria televisiva' de Schum multiplica os resultados de Long, Flanagan, Oppenheim, Beuys, Dibbets, De Maria, Heizer, e os meus sobre canais desconhecidos que bifurcam em terrenos dissolventes." SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 374.

impossível.”¹⁷¹ No ensaio “Art through the camera’s eye”, estabelece uma relação entre a realidade e a representação fotográfica, criando um paralelo com o processo de heliotipia: o transporte de coisas físicas e tangíveis para uma condição bidimensional. E revela uma atitude de desprezo pela câmara fotográfica, pelo seu poder de duplicar experiências individuais. Esta atitude revela, a nosso ver, uma contradição, por duas razões: por um lado utilizou frequentemente o filme e essencialmente a fotografia, como forma compulsiva de registo, quer de modo auxiliar no seu trabalho, quer de um modo mais definitivo, na forma de ensaio ou documentário; por outro lado, e uma vez que grande parte da sua obra só pode ser conhecida por registo fotográfico ou filmico – porque se trata de instalações efémeras ou porque abarcam grandes extensões de território que inviabilizam que o espectador as possa perceber na sua totalidade - esse modo de registo condiciona a sua obra. O exemplo mais evidente e mais conhecido é “Spiral jetty”.

O filme a cor que realizou sobre esta obra em 1970, também intitulado “Spiral jetty” (Fig. 22), tem a duração de 32 minutos. No filme, a câmara é sujeita a movimentos de aproximação e afastamento: detalhes dos cristais de sal, aproximações à água vermelha do lago e filmagens aéreas realizadas de helicóptero¹⁷² que simulam o movimento da espiral. Nesta filmagem sincronizada com o movimento elíptico do helicóptero, Robert Smithson procura captar o reflexo do sol na espiral até encontrar o seu centro, a água do lago funciona como um imenso espelho. No entanto, o filme “Spiral jetty” não

¹⁷¹ No ensaio “Fragments of a conversation” Robert Smithson refere: “[...] [A fotografia] De certo modo, mitiga o conceito de Natureza no sentido em que a terra depois da fotografia se torna um museu.” E acrescenta: “A fotografia torna tudo uma esquadria. Toda a espécie de vista aleatória é captada num formato rectangular de modo que a ideia romântica de passar para além de, de infinito, é determinada de tal modo que as coisas se tornam mensuráveis.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 188.

No ensaio “Art through the camera’s eye” Robert Smithson estabelece uma relação entre a câmara e o olhar: “Existe algo abominável acerca das câmaras, porque elas possuem o poder de inventar muitos mundos. [...] Enquanto as câmaras estiverem por perto nenhum artista será livre da desorientação. [...] São olhos mecânicos indiferentes, prontos a devorar qualquer coisa ao alcance da vista. São lentes da reprodução ilimitada. Como espelhos podem ser desprezados pelo seu poder de duplicar as nossas experiências individuais.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 371, 372.

¹⁷² “Para o meu filme (um filme é uma espiral de ‘frames’) serei filmado de um helicóptero (do Grego *helix*, *helikos* que significa espiral) directamente por cima de modo a obter a escala em termos de passos erráticos.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 148.

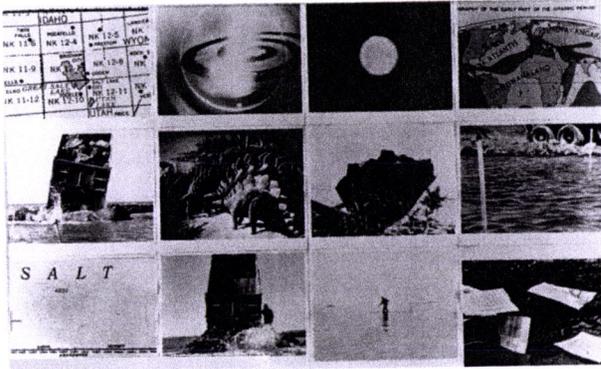


Fig. 22

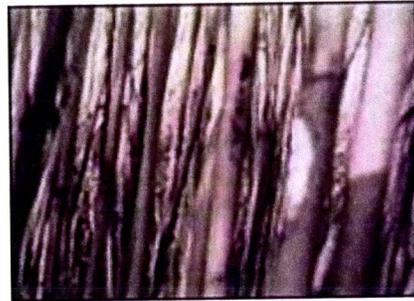


Fig. 23

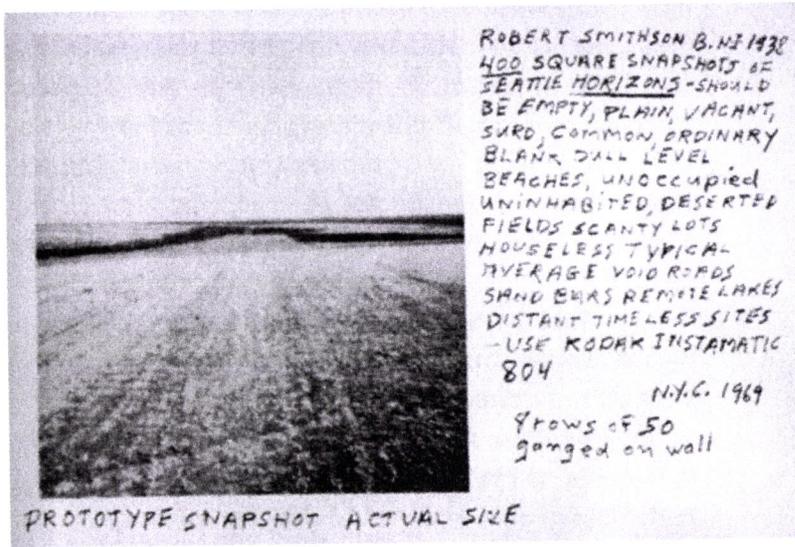


Fig. 24



Fig. 25

tem apenas um carácter documental, é também um filme poético e ficcional que inclui sequências filmadas no Museu de Historia Natural e na própria paisagem; a estrada que conduz ao lugar de construção da espiral, mas parece conduzir a sítio nenhum. Uma outra secção do filme, “A história da terra”, de carácter performativo, é filmada por Nancy Holt enquanto Robert Smithson atira do topo de uma pedra, páginas rasgadas de livros e revistas. O autor pretendeu transformar em “facto” uma citação do livro “Geological evolution of North America”¹⁷³.

O filme de 6 minutos, “Swamp”, de 1969 (Fig. 23), foi realizado em colaboração com Nancy Holt, que caminhava através de um pântano enquanto simultaneamente filmava. Só podia ver por onde caminhava através da lente da câmara, enquanto Robert Smithson lhe dava instruções verbais, que foram também registadas. Este sentido de “deliberada obstrução”¹⁷⁴ é determinado pelas limitações perceptivas do olhar através da câmara, uma vez que a visão se encontrava bloqueada pelo canal que formava uma espécie de padrão em consecutiva mudança.

No que respeita os seus registos fotográficos, é possível também observar o constante movimento da câmara, aproximando-se de formações geológicas, pormenores de rochas e afastando-se para ver o lugar no seu todo, o que dá à sua fotografia um carácter cinematográfico. Por vezes o espaço fotografado estende-se até ao infinito, quando o próprio tema se parece desvanecer, como em “400 Seattle horizons”¹⁷⁵, de 1969 (Fig. 24).

Também em 1969, numa viagem ao México, Robert Smithson criou a obra “Yucatan Mirror Displacements (1–9)” (Fig. 25), constituída pela instalação efémera de espelhos quadrados de cerca de 30 cm em lugares dispersos,

¹⁷³ “[...] A história da terra parece por vezes a história registada num livro, cada página do qual, rasgada em pequenos bocados. Muitas páginas e alguns bocados de cada página estão perdidos [...]”. CLARK, Thomas H.; STERN, Colin W. – Geological evolution of North America. In SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 151.

¹⁷⁴ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 261.

¹⁷⁵ Acerca deste projecto fotográfico, Robert Smithson afirmou no ensaio “Art through the camera’s eye”: “[...] O registo de tais vistas estigmáticas e limites inalcançáveis resulta numa colecção de pedaços banidos de espaço.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 373.

No ensaio “A cinematic atopia” Robert Smithson acrescenta a este propósito: “Os lugares em filmes não são localizáveis ou credíveis. [...] Estamos perdidos entre o abismo em nós e o horizonte sem limites fora de nós.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 141.

posteriormente fotografados. A série resultante de nove fotografias a cores foi publicada na revista “Artforum”, acompanhando o ensaio “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan”, do mesmo ano. Pensamos que esta é uma das suas obras mais significativas, no sentido em que elabora, de certo modo, uma síntese das noções que temos vindo a analisar: a questão dialéctica de lugar e não lugar, a noção de entropia e a questão da mediação do olhar. Os espelhos reflectem a imagem e refractam a luz do lugar, criando simultaneamente uma deslocação e uma fragmentação da paisagem. Esta obra constitui em parte uma instalação efémera e em parte imagem, enquanto olhar que o autor nos impõe da sua própria obra; enquanto o espelho regista momentaneamente a passagem do tempo, a fotografia suspende o tempo. Esta situação cria um processo dialéctico entre continuidade e descontinuidade; a deslocação dos espelhos em função de uma viagem entre lugares assinalados no mapa e o momento fixado pelo registo fotográfico, que determina uma descontinuidade no processo. Robert Smithson afirma que, nos lugares onde foram realizadas as instalações “[...] não se encontra nada a não ser traços da memória, pois as instalações foram desmanteladas logo após terem sido fotografadas. Os espelhos estão algures em New York. A luz reflectida foi apagada. Recordações são apenas números no mapa, memórias agrupando terrenos intangíveis em proximidades apagadas. É a dimensão da ausência que persiste em ser encontrada.”¹⁷⁶

¹⁷⁶ SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 132, 133.

2.4. A paisagem como construção linguística

Segundo Rosalind Krauss¹⁷⁷, a reacção estabelecida, face ao que é considerado como a posição redutora do modernismo, dá lugar a uma atitude conceptual, uma condição intermédia ou híbrida, simbolizada pelo “rebus”¹⁷⁸, através da qual, não apenas a linguagem e a imagem, como também teoria e prática, forma e conteúdo, privado e social, assim como outros pares de opostos, passariam a ser livremente combinados. Para Joseph Kosuth, que defende a existência de uma arte sem objecto, a obra de arte deveria constituir uma proposição analítica, uma apresentação da intenção do artista, ou seja, enquanto obra de arte, ser uma definição de arte. Como tal, pode meramente constituir uma afirmação e assim desmaterializar o objecto físico tornando-o a condição conceptual da linguagem. O seu modelo linguístico assinalaria a transcendência do conteúdo particular e sensível da arte, como acontece na pintura, na fotografia ou na escultura, e a subsunção de cada uma pela unidade estética mais alta – a arte pela arte – da qual cada uma é apenas uma representação parcial.

A noção conceptual da prática artística assume, deste modo, uma nova atitude, que tende a descentrar o papel da visualidade em favor de uma aproximação semiótica e hermenêutica, ou seja, é considerado que a linguagem é a condição de ver e não o contrário. No ensaio “The role of language”¹⁷⁹, de 1974, Ian Burn e Mel Ramsden referem que, quando vemos um objecto, podemos construir ou traduzir esse objecto em “linguagens” da percepção equivalentes. Outra pessoa, vendo o mesmo objecto, pode construir um número similar de “linguagens”, nenhuma das quais tem necessariamente

¹⁷⁷ KRAUSS, Rosalind - A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition.

¹⁷⁸ “Rebus” ou enigma figurado, faz referência à ilustração de capa da revista “Studio international” de Outubro de 1974, realizada por Marcel Broodthaers. Nesta capa o autor realizou um “rebus” onde se pode ler “Fine Arts”. A imagem de uma águia substitui a letra E de “fine” e um asno funciona como a primeira letra de “arts”. Pode-se estabelecer desde logo uma relação entre o que é usualmente atribuído simbolicamente a cada um dos animais que confrontam cada uma das palavras, mas também se pode ler uma sugestão ao fim da arte, ou ao fim das “Belas artes”, de tradição humanista. KRAUSS, Rosalind - A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition, p. 8, 9.

¹⁷⁹ BURN, Ian; RAMSDEN, Mel - The Role of language. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul [Ed.] – Art in theory: 1900 – 1990: an anthology of changing ideas, p. 879 – 881.

que coincidir com a nossa. No acto de ver, substituímos o objecto por uma linguagem apropriada, no sentido de facilitar esse mesmo acto de ver. A linguagem filtra o objecto, como uma rede que estrutura a percepção. Segundo os autores, é importante compreendermos o significado da relação entre a linguagem que usamos, o que vemos e como vemos. As palavras que podem ser utilizadas para descrever os tipos de visão são em grande número. Podemos assim aferir as muitas possibilidades através das quais empreendemos o acto perceptivo, independentemente do que é percebido. Por exemplo: ver, olhar, examinar, escrutinar, discernir, espreitar, procurar, observar, contemplar, etc. Podemos comparar quantas palavras temos para descrever ouvir. A linguagem parece estar relacionada com a visão, mais directamente do que com outros sentidos. Isto pode ser interpretado como consequência de uma interdependência mais desenvolvida entre “percepção” e “linguagem”, e deste modo, podem levantar-se questões acerca do tipo de relação entre como vemos e como falamos sobre o que vemos. Segundo Ian Burn e Mel Ramsden: “Qualquer atitude que tenhamos perante o acto de ver pode depender muito dos tipos de distinção que se usam na linguagem e no modo como descrevemos a nossa experiência visual. Isto pode significar que, para estabelecer qualquer modo novo ou nuance do ‘acto de ver’, este modo deve ser em primeiro lugar estabelecido numa linguagem apropriada.”¹⁸⁰

W. J. T. Mitchell¹⁸¹ refere que a dialéctica entre palavra e imagem parece ser uma constante, na teia de signos que uma cultura tece à sua volta. A relação entre palavras e imagens reflecte, no domínio da representação, significação e comunicação, a relação que pressupomos entre os símbolos e o mundo, os signos e os seus significados. Imaginamos um abismo entre palavras e imagens tão grande, como entre palavras e coisas, cultura e natureza. A imagem é o signo que pretende não ser um signo, mascarado como imediação e presença. A palavra é o seu outro, produção arbitrária e artificial da vontade humana que quebra a presença natural, introduzindo

¹⁸⁰ BURN, Ian; RAMSDEN, Mel - The Role of language. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul [Ed.] – Art in theory: 1900 – 1990: an anthology of changing ideas, p. 881.

¹⁸¹ W. J. T. Mitchell - Iconology. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul [Ed.] – Art in theory: 1900 – 1990: an anthology of changing ideas, p. 1106 – 1111.

elementos artificiais no mundo – tempo, consciência, história e a intervenção alienada da mediação simbólica. A visão tem uma história, e a ideia sobre o que é a visão, o que vale a pena olhar e porquê, está profundamente firmada na história social e cultural. Olho e ouvido, e as suas estruturas associadas de sensibilidade, não são a este respeito diferentes de outras figuras de diferença entre palavras e imagens: são categorias de poder e valor, modos de mediar a natureza em nosso proveito.

Na obra de Robert Smithson, a linguagem assume um papel primordial. De um modo, a nosso ver, indiferenciado, ele utilizou tanto a imagem como a linguagem, como formas de mediação da sua experiência na paisagem. Como referimos anteriormente, a obra “Spiral jetty” possui também uma dimensão linguística (textual) e cinematográfica. Obras como “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey” e “Incidents of mirror-travel in the Yucatan”, apresentam uma grande dificuldade de classificação, como obras visuais ou literárias. Poderíamos questionar porque, na obra de Robert Smithson, não é possível fazer uma distinção entre “géneros”, como é possível fazer com outros artistas que utilizaram linguagens de modo secundário ou superveniente? Uma resposta possível poderá residir precisamente no termo “género”, uma noção completamente ultrapassada pelo autor, que rejeitou a classificação da sua obra, no sentido de um trabalho multidisciplinar. Podemos verificar, como condição desta multidisciplinaridade, o facto de não ser possível dissociar a sua obra em elementos distintos, ou seja, “earthworks”, imagem ou texto, sem se perder o seu sentido integral.

Poderíamos colocar o mesmo problema de classificação, relativamente a “The domain of the great bear” e “Quasi-infinities and the waning of space” de 1966 e “Strata: a geophotografical fiction” de 1970. Estas construções tipográficas elaboradas, que se destinavam a ser integradas em revistas de arte, são consideradas unanimemente como trabalhos importantes no contexto da sua obra. Estas obras gráficas seguem, a nosso ver, a lógica do “hipertexto”¹⁸², no sentido em que a composição fragmentada com texto e ilustrações, textos em rodapé e legendas, estabelecem uma interactividade

¹⁸² O termo “hipertexto” tem aqui o sentido de um sistema que relaciona determinados tópicos com informação, através da referência interna contida em signos, símbolos ou sinais, e que está também presente no “rebus” anteriormente mencionado.

entre as diversas fontes de referência. São obras cuidadosamente elaboradas que transgridem as pretensas fronteiras entre imagem e texto.

Em diversos ensaios e entrevistas, Robert Smithson afirma uma posição crítica face à “arte conceptual”¹⁸³, que considera excessivamente idealista e pela rejeição da matéria. Esta por sua vez é essencial para o autor, pela sua própria inércia, resistência e entropia. Para Robert Smithson a “linguagem é uma entidade material”¹⁸⁴, uma matéria elementar.

Segundo Gary Shapiro¹⁸⁵, “Printed matter”¹⁸⁶ é um termo através do qual Robert Smithson comunica a materialidade da linguagem e a textualidade da matéria. “A heap of language”, de 1966 (Fig. 26), é uma obra que confronta precisamente o desenho e a materialidade da linguagem. Uma montanha ou forma piramidal é construída a partir de uma variedade de termos linguísticos que designam diferentes formas, usos ou características da linguagem, tais como: “letters”, “belles-lettres”, “cipher”, “humanities”, “republic of letters”, “Babel”, “alphabet”, “terminology”, “dialect”, “character”, entre outras, que funcionam como blocos construtivos. Robert Smithson cria voluntariamente uma ambiguidade nesta obra; se por um lado ela consiste em escrita, por outro, a escrita é matéria que é combinada e trabalhada. No contexto da história da

¹⁸³ Numa entrevista com Gianni Pettena, Robert Smithson refere: “Não estou realmente interessado na arte conceptual porque me parece que evita a massa física. Ficamos sobretudo com uma ideia. Seja como for ter algo físico que gera ideias é mais interessante para mim [...]”. SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 298, 299.

¹⁸⁴ “A linguagem tende a comunicar as minhas estruturas. Por outras palavras, penso que se existiu algum tipo de figuração foi um tipo de figuração linguística. [...] Mas interessei-me pela linguagem como uma entidade material, como algo não relacionado com valores conceptuais. SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 294.

“Interesso-me pelas propriedades físicas tanto da linguagem como da matéria (...)” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 208.

¹⁸⁵ SHAPIRO, Gary - Earthwords: Robert Smithson and art after Babel, p. 19.

¹⁸⁶ “Printed matter” é na sua essência uma noção entrópica para Robert Smithson. Mapas, gráficos, publicidade, livros, dinheiro, planos de arquitectura, diagramas, jornais, revistas, tudo é tratado do mesmo modo. “[...] É melhor pensar em ‘printed-matter’ tal como Borges, ‘O universo (ao qual outros chamam biblioteca)’, ou ‘A Galáxia de Gutenberg’ de McLuhan, por outras palavras como uma interminável ‘biblioteca de Babel’.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 18.

Numa entrevista conduzida por Paul Cummings, Robert Smithson refere “printed matter” como: “[...] Informação que tem uma espécie de presença física para mim.”, e acrescenta: “Pretendo construir os meus artigos do mesmo modo como construí uma obra.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 294.

arte, a forma piramidal sugere monumentalidade e materialidade e assim, um carácter menos linguístico. Este “montanha” de linguagem pode ser lida tanto pelo seu aspecto formal, pela forma física representada, como pelo carácter auto-referencial da utilização da linguagem. Somos deste modo confrontados com uma obra que é simultaneamente material e linguística, e que sistematicamente oscila entre estas duas categorias. Uma vez que a natureza gráfica e matérica da linguagem é manifesta, assim como as propriedades estruturais e sintácticas do médium visual, então a distinção entre texto literário e imagem visual torna-se altamente problemática.

Como refere o mesmo autor¹⁸⁷, em Robert Smithson a linguagem manifesta uma inquietante materialidade, que desafia a nossa expectativa de encontrar um sentido integral nas palavras, o que condena a tentativa idealista de reduzi-la a uma estrutura ou ordem conceptual.

Em “Strata: a geophotographic fiction” (Fig. 27), elaborado para o periódico “Aspen review” em 1972, Robert Smithson cria de forma alternada, em três páginas, colunas horizontais de texto e fotografias de fósseis, representativas de diferentes eras geológicas. A linguagem fragmentada é interposta por uma série metonímica de palavras ou frases e surge aqui, tal como na estratificação da terra, como camadas que se sedimentaram entre eras geológicas. Enquanto a linguagem assume o carácter metafórico de uma forma material, na sequência regular das colunas fotográficas é representado o recorte de formas fósseis, que constituem indícios e signos, mas também, metaforicamente, formas que se podem ler. Ou seja, em sentido contrário, podemos afirmar que, para Robert Smithson, a matéria também constitui uma linguagem.

No ensaio “Towards the development of an air terminal site”, Robert Smithson mostra como, através da tecnologia, o homem tem o poder de alterar profundamente a paisagem. É o caso da construção de barragens, e da conseqüente criação de lagos artificiais. Através da investigação das formas físicas destas “grandes estruturas compactas”¹⁸⁸, pode-se obter inesperada

¹⁸⁷ SHAPIRO, Gary - *Earthwords: Robert Smithson and art after Babel*, p. 160.

¹⁸⁸ “Não estou interessado aqui nas ‘funções’ originais de tais projectos massivos, mas antes com o que eles sugerem ou evocam.” SMITHSON, Robert - *Robert Smithson: the collected writings*, p. 58.

informação estética. O autor revela aqui uma nova atitude e sensibilidade, que consiste em analisar uma nova/outra realidade, tornando-a distinta e inteligível.

Esta forma de mapeamento, no que respeita ao modo como a linguagem realiza a mediação da paisagem, é uma aproximação interpretativa, uma tentativa de “ler”¹⁸⁹ ou descodificar a paisagem, como um corpo de signos determinados. Para Robert Smithson, extrair de um lugar associações que permanecem invisíveis no enquadramento da linguagem racional, possibilita reedificar um novo tipo de “construção”¹⁹⁰, num todo que engendra novos significados. De um ponto de vista linguístico, deveriam então ser estabelecidas regras de estrutura baseadas na semântica do termo “construção”. O uso da linguagem segue um modelo de objectividade racionalista que, segundo o autor, inibe a própria experiência estética. Devemos por isso, estar mais conscientes das mudanças da linguagem, antes de tentarmos descobrir a forma de um objecto ou facto, com o intuito da criação de novos significados e o estabelecimento de um novo conjunto de valores.

Em “A sedimentation of the mind: earth projects”, Robert Smithson refere como a linguagem tem o seu próprio “processo físico”¹⁹¹; ao comparar a acção dos elementos com a acção da escrita, ambos são considerados como matérias que se inter-relacionam. A linguagem é caracterizada por cisões, rupturas, quebras e vazios. O significado não é uma propriedade intrínseca das palavras, mas é constituído pelos intervalos entre umas e outras e pelas suas diferentes relações e contexto. A linguagem constitui uma série de diferenças. Robert Smithson investiga o papel desempenhado pela estrutura, contexto e

¹⁸⁹ W. J. T. Mitchell refere a aproximação semiótica à paisagem, no sentido em que pode incluir uma leitura, ou a incapacidade de ler as suas pistas narrativas ou aspectos simbólicos: “É claro que as paisagens podem ser decifradas como sistemas textuais.” MITCHELL, W. J. T. - Introduction. In MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - Landscape and power, p. 1.

¹⁹⁰ Para Robert Smithson, os processos de análise do território, levantamentos topográficos, assim como os processos de construção preliminares, se isolados em fases descontínuas, podem ser vistos como processos artísticos que se desvanecem à medida que se desenvolvem. Deste modo refere: “É necessário um método estético que reúna antropologia e linguística em termos de ‘construções’.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 59.

¹⁹¹ “Palavras e rochas contêm uma linguagem que acompanha a sintaxe de fendas e rupturas. Olha para uma *palavra* o tempo suficiente e verás como se abre numa série de falhas, num terreno de partículas, cada qual contendo o seu próprio vazio.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 107.

colocação; tal como na investigação dos lugares, a linguagem descentra e desmultiplica significados. Se a linguagem é matéria com a qual se pode construir uma montanha ou uma pirâmide, então um estrato geológico pode ser lido tal como linhas ou parágrafos que constituem um texto. “Ler as rochas”¹⁹², parece ser uma forma de classificação em estratos de várias eras. Um estrato não constitui uma divisão ordenada, é antes uma intersecção resultante de alterações geológicas, uma manifestação tangível do tempo. Os lugares pré-históricos são “ruínas”, estruturas cujo significado está sempre em decadência, sujeito a interrupções pelo próprio processo geológico. Esta situação entrópica, que Robert Smithson caracteriza como uma “montanha de mapas em ruínas”, por um princípio de acumulação e metonímia, inviabiliza qualquer possibilidade de uma leitura definitiva.

¹⁹² “A estratificação da Terra é um museu desordenado. Implantado nos sedimentos está um texto que contém limites e fronteiras que escapam à ordem racional e à estrutura social que confina a arte. Para ler as rochas temos que ter consciência do tempo geológico e das camadas de material pré-histórico que estão sepultadas na crosta terrestre. Quando perscrutamos os lugares em ruínas da pré-história, vemos uma montanha de mapas destruídos, que perturbam o nosso presente limite histórico da arte.” SMITHSON, Robert - Robert Smithson: the collected writings, p. 110.

3. Desenvolvimentos na representação da paisagem: uma nova percepção de espaço e tempo

Gostaríamos de começar por referir a influência da fotografia documental nos posteriores desenvolvimentos da representação artística. A partir das décadas de 1920 e 30, a fotografia começou a distanciar-se da pintura, no sentido da exploração da imediaticidade e instantaneidade, na prática da reportagem. O fotojornalismo acompanhou o desenvolvimento dos média de massa, durante estas duas décadas, e pretendeu criar uma nova imagética: utilitária na sua determinação editorial e inovadora na captura do instantâneo, dos “novos” acontecimentos.

Segundo Victor Burgin¹⁹³, é na década de 1920, que emerge um sentido de “identidade cultural popular” como reacção à noção de “alta cultura”¹⁹⁴. A tentativa de abolir esta diferenciação, de base tecnológica, foi realizada através de uma mudança no aparelho produtivo da arte. Por exemplo, no período pós-revolucionário na Rússia, artistas como Malevich e Naum Gabo rejeitaram as tendências estéticas de uma “arte de laboratório”, na qual o objecto era proclamado como um fim em si mesmo. O Construtivismo, constitui neste sentido, um modo de coordenar a arte, a produção industrial e os média de massas, com o intuito de “des-estetizar” as artes produtivas. Assim, opunham à pintura de cavalete, a fotografia, um meio mais fiel, rápido e objectivo de fixar o facto, e as artes gráficas através do painel publicitário, o jornal e a reportagem. Esta tendência “factográfica” emergiu, independentemente, em vários centros internacionais, acompanhando a rápida expansão do fotojornalismo, mas, segundo este autor, não resistiu ao aparecimento dos regimes totalitários na década de 1930.

A fotografia é utilizada nas décadas de 1960 e 70, no contexto de uma profusão de novas formas, processos e materiais, estimulada por “relações

¹⁹³ BURGIN, Victor – The end of art theory: criticism and postmodernity. Capítulo “Modernism in the work of art”, p. 1 - 28.

¹⁹⁴ Esta reacção é retomada posteriormente nas décadas de 1960 e 70, confrontando a noção de Clement Greenberg, segundo a qual, os valores de uma arte genuína (arte e literatura de uma ordem mais alta) deveriam constituir uma descontinuidade entre a arte e a vida, contrariamente à cultura de massas.

miméticas” com outros processo de produção social. Segundo Jeff Wall¹⁹⁵, não se tratou aqui de uma simples transposição do modelo fotojornalista, mas de uma ordem mimética de produção, a partir da qual, a fotografia passou a ter um lugar primordial no pensamento crítico e estético, sendo que, grande parte da arte produzida neste período é criada na forma fotográfica ou mediada por ela. Como já vimos, relativamente a Dan Graham e Edward Ruscha, a reportagem é parodiada subjectivamente. Jeff Wall refere que esta atitude se manifesta em duas importantes direcções: “Em primeiro lugar, leva a fotografia a um novo relacionamento com a problemática da imagem encenada, ou a questão da pose, através de novos conceitos de ‘performance’. Em segundo, a inscrição da fotografia na relação com as práticas experimentais conduz a uma relação directa, mas distanciada e paródica, com o conceito artístico de fotojornalismo.”¹⁹⁶

A partir da década de 1960 o vídeo passa a integrar a prática artística como um dispositivo tecnologicamente progressivo, acessível, portátil e, por ausência de convenções, aberto à experimentação. É um médium conotativo no sentido em que adopta diferentes formas, espaços e temporalidades. Como refere Rosalind Krauss: “[...] O vídeo ocupou uma espécie de caos discursivo, uma heterogeneidade de actividades que não podem ser teorizadas como coerentes ou concebidas como uma essência ou núcleo unificado.”¹⁹⁷ O vídeo constitui-se como um médium de contaminação com outras disciplinas: com o cinema pela adaptação ou desconstrução narrativa, utilizando imagens em movimento; com a escrita, porque a câmara fixa a imagem e a devolve em tempo real, conferindo-lhe um carácter arquivista e documental; com a pintura, pela utilização do plano fixo que enquadra a composição num plano estático; ou com a escultura, como mediação do acto performativo numa concepção mais alargada de espaço escultórico. Este novo médium possibilitou uma resposta às rápidas transformações sociais e políticas, que obrigaram a uma leitura cada vez mais acelerada dos acontecimentos. Através de uma

¹⁹⁵ WALL, Jeff – “Marks of indifference”: aspects of photography in, or as, conceptual art. In GAIGER, Jason; WOOD, Paul [Ed.] – Art of the twentieth century: a reader, p. 145 – 164.

¹⁹⁶ WALL, Jeff – “Marks of indifference”: aspects of photography in, or as, conceptual art. In GAIGER, Jason; WOOD, Paul [Ed.] – Art of the twentieth century: a reader, p. 153.

¹⁹⁷ KRAUSS, Rosalind - A voyage to the north-sea: art in the age of the post-medium condition, p. 31.

representação mais directa, integrando a experiência quotidiana, a produção artística passou a relacionar-se com outras realidades e sistemas de referência que conduziram ao estilhaçar da clivagem entre cultura de elites e cultura de massas. O equipamento portátil de vídeo proporcionou um meio alternativo de confrontar a televisão, como meio dominante de difusão da cultura, considerada pelos artistas como um sistema de alienação, directamente relacionada com o consumo massificado, nivelamento cultural e manutenção do “status quo” político.

O vídeo, pela sua acessibilidade e facilidade de utilização, possibilitou a projecção do artista no mundo através da sua experiência quotidiana. Se, por um lado, a mediação tecnológica do olhar nos afasta irremediavelmente do mundo, transformando-o de certo modo, num “acidente de transferência”, por outro lado, através do cinema e do vídeo, a percepção de espaço e tempo alteram-se profundamente.

Consideremos a representação da paisagem como uma ilusão paraláctica, tal como é formulado em “12 hours tide object with correction of perspective”, de 1969 (Fig. 28), de Jan Dibbets. Esta obra parece retomar questões já formuladas pela pintura de paisagem; a forma interna do espaço parece ser abolida, no modo como a paisagem aparece enquadrada pelo televisor. Tal como na representação pictórica, existe uma duplicidade da imagem, o que ela “é” e o que ela “parece ser”. A grande inovação é constituída pela representação em termos de duração. Os artistas que utilizam o filme e o vídeo perseguem continuamente dois tipos de investigação espacial: investigam o espaço na imagem e a implicação do espaço na sua projecção. Os filmes e vídeos passam a ser instalados em galerias onde o projector actua como uma espécie de eixo-charneira entre dois espaços: a imagem e a projecção.

O tempo, no entanto, é um elemento que caracteriza a especificidade do vídeo, ao permitir a representação em tempo real. A imagem projectada é contingente, relativamente ao que se passa no tempo específico da projecção. Como o vídeo passa a ser mostrado em todo o lado, os artistas têm que considerar a competição espacial e temporal de outras mostras que rivalizam pela atenção do espectador. A imagem vídeo torna-se ubíqua, pelo seu âmbito global e democratizado, pode ser realizada e difundida em qualquer sítio. Os



Fig. 28



Fig. 29

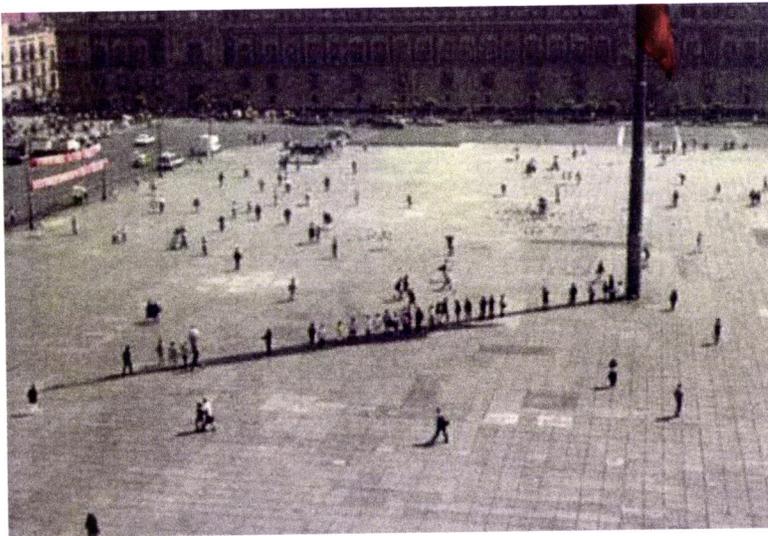


Fig. 30

artistas parecem revelar interesse em mostrar como o tempo é experimentado de formas diferentes em diferentes espaços - onde está presente uma preocupação política, uma vez que, se é crucial para os artistas apresentarem nas suas imagens o espaço e o tempo do mundo, também é importante a especificidade presente do espaço e tempo da sua exposição/apresentação. O espaço do museu constitui a espacialidade e temporalidade homogénea do capitalismo, o não-lugar de Marc Augé. De certa forma é também esta homogeneidade que os artistas procuram contestar.

Pensamos que a utilização do filme e do vídeo determina uma tensão entre o performativo e o documental, uma vez que estabelece um espaço que é crucial, o da câmara durante a filmagem. Esta questão é formulada, por exemplo, em "Swamp" de Robert Smithson que abordámos anteriormente e em "Empire" de 1964 (fig. 29), de Andy Warhol. Nesta obra, contrariamente ao que acontece em "Swamp", a câmara encontra-se fixa enquanto regista literalmente a passagem do tempo sobre um plano do "Empire State Building", com a duração de 8 horas. Constitui de certo modo um "ready-made", que antecipa as imagens de "webcams" e das câmaras dos sistemas de vigilância. A repetição obsessiva da mesma imagem questiona a nossa atenção no próprio acto de ver. O tempo real e o tempo mediado pelo filme são aqui coincidentes. A utilização do plano fixo cria uma resistência ao carácter narrativo da imagem representada, sendo que o movimento, por vezes muito ténue, apela à concentração do espectador, questão que é reforçada pela longa duração da obra.

Walter Benjamin assinalou como o cinema condiciona a percepção: "Através da distração que a arte oferece, podemos verificar de modo indirecto em que medida se terão tornado resolúveis novas tarefas de apercepção. [...] *A recepção na diversão, cada vez mais perceptível em todos os domínios da arte, e que é sintoma das mais profundas alterações na apercepção, tem no cinema o seu verdadeiro instrumento de exercício.*"¹⁹⁸ "Zocalo. May, 20, 1999", de 1999 (Fig. 30), de Francis Alÿs, tem a duração de 12 horas e é apresentado em tempo real, sem edição. O vídeo é constituído por um plano fixo da praça "Zocalo" na Cidade do México, onde é possível observar o movimento das

¹⁹⁸ BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 110.

peessoas que procuram a sombra de um enorme poste situado a meio da praça. Contrastando com a quietude do poste é possível constatar o movimento subtil das pessoas que se alinham à sombra do poste e que muito lentamente acompanham a sua deslocação, criando uma espécie de “performance” ao longo do tempo de duração do vídeo. Contrariamente a “Empire”, Francis Alÿs pretende com esta obra, apresentar a temporalidade específica deste lugar, um outro tempo que, enquanto reflexo do quotidiano, é também histórico, geográfico e económico.

Em “Untitled”, de 2001 (Fig. 31), de Jeroen de Rijke e Willem de Rooij, a câmara relaciona-se com o espaço como se de facto o estivéssemos a ver à distância. Os autores confrontam-nos com uma projecção em plano fixo, de 10 minutos, sem som, de uma paisagem urbana em Jacarta, com um cemitério em primeiro plano e prédios que confinam o horizonte.

Está sempre implícita uma dimensão política nestes pontos de vista; as câmaras ocultas têm um carácter voyeurístico e, de certo modo, quando examinam de longe e de cima, estabelecem uma relação de poder. Nestas obras, é clara a oposição com a narrativa cinematográfica, na qual as imagens se sucedem, numa constante agitação de planos. Aqui, o plano fixo trai de certa forma as expectativas do espectador. Jeroen de Rijke e Willem de Rooij acentuam esta característica ao criarem um tempo sem imagens entre as projecções, que deixa o espectador confrontado com o espaço arquitectónico do museu/galeria, que é simultaneamente espaço da experiência. A proposta de uma visão descontinuada e intermitente é semelhante à nossa própria percepção da realidade. Esta instalação cria também, relativamente ao tempo e à concentração requerida, uma relação com a pintura ou a escultura que possuem um tempo de recepção autónomo, contrariamente ao vídeo, que tem uma duração operativa e descontinuada. A duração, que representa uma forma de continuidade temporal, cria uma interacção com o espectador. A longa duração das obras no seu contexto de recepção, tem um carácter algo subversivo, apelando a um tipo de atenção contemplativa, no tempo mecanizado do mundo actual.

“Blindfold”, de 2002 (Fig. 32), de Anri Sala, é neste aspecto particularmente pertinente. Esta instalação consiste numa dupla projecção vídeo, na qual cada ecrã mostra um painel publicitário vazio, filmado em plano



Fig. 31

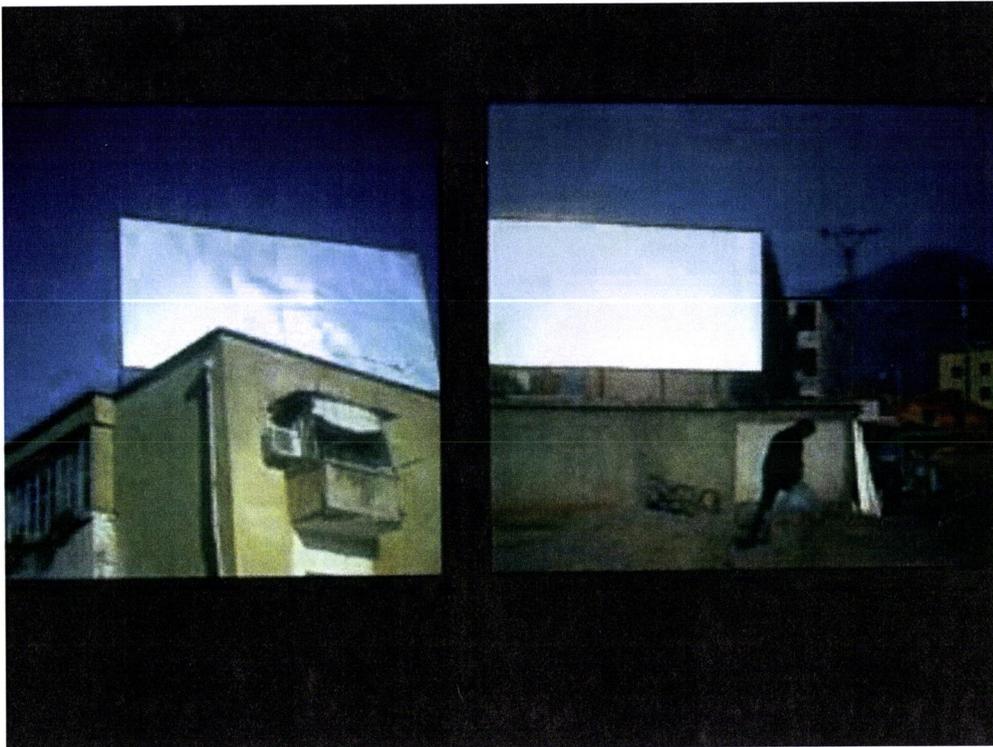


Fig. 32

fixo, onde é possível verificar o espaço adjacente àquele onde estão instalados. Um situa-se no topo de um edifício comercial e outro numa parede junto a uma estrada, onde passam pessoas e carros. Durante quinze minutos os painéis publicitários metálicos reflectem a luz solar, que vem detrás da câmara, deixando perceber apenas vagamente o que se passa à sua volta. À medida que o tempo decorre, o efeito dos reflexos causados pelo ângulo variável de reflexão solar cria diferentes ambientes atmosféricos, a luz do sol reflectida consome parte da imagem e cria um efeito de incandescência. Anri Sala contrasta o tempo natural, constante, e o tempo urbano, intermitente.

Podemos observar a mesma ambivalência se pretendermos situar na actualidade o conceito de paisagem. Qual será mais pertinente, do ponto de vista humano e social, o natural ou o urbano? Ou igualmente ambos? “Blindfold” não é uma obra sobre um fenómeno natural, mas sobre um reflexo, uma paisagem urbana, espectral. O brilho alerta-nos tanto para o sol como para o painel publicitário – um painel vazio. O brilho do sol também chama a atenção, indirectamente, para o que se passa na rua, devido à colocação particular da câmara. Anri Sala parece criar uma ironia relativamente à objectividade do documentário. Os vultos de figuras que eventualmente passam, interrompendo a imobilidade da imagem, lembram o espectador que se encontra perante uma imagem em tempo real. O que vemos através da câmara depende de onde olhamos e quando olhamos.

No que respeita à mediação da experiência artística, quer seja através da fotografia, filme ou vídeo, podemos distinguir uma tendência “performativa”. Considerada uma tendência dominante, possibilita um envolvimento do artista num espaço físico e temporal, no qual a fotografia e o vídeo assumem um carácter de documentário, sobre essa mesma acção. Jeff Wall¹⁹⁹ refere que a integração da reportagem e da “performance” pode ser vista como uma paródia crítica, implícita ao conceito de fotografia artística. Pensamos, no entanto, que passa a existir uma intenção de interacção com o espectador: o vídeo não tem aqui apenas o papel de assumir uma (i)mediação (no sentido da supressão espacio-temporal que se baseia na imediaticidade do vídeo), mas também de

¹⁹⁹ WALL, Jeff – “Marks of indifference”: aspects of photography in, or as, conceptual art. In GAIGER, Jason; WOOD, Paul [Ed.] – Art of the twentieth century: a reader, p. 155.

convocar para a recepção da obra uma nova forma de percepção da realidade. Como refere Gerry Schum: “O objecto artístico já não se dá a conhecer como pintura ou escultura, sem contacto com o artista. No objecto televisivo, o artista pode reduzir o seu objecto à atitude, ao mero gesto, que remetem para o seu conceito. O objecto artístico apresenta-se como uma unidade de ideia, visualização e artista, considerado como aquele que se manifesta.”²⁰⁰

No âmbito do projecto “Fernsehgalerie” de emissão de “Land Art”, Richard Long realizou em 1969, “Walking a straight 10 mile line”. Neste filme, uma série de planos descontínuos traça consecutivamente o trajecto do próprio artista na paisagem de Dartmoor, em Gales, através de “zooms” efectuados de meia em meia milha. Eric de Bruyn refere como o vídeo possibilita, através da transmissão de um acontecimento em tempo real, a interactividade com o espectador: “[...] O espectador é transportado para a paisagem pelo movimento da câmara. Ele experiencia a obra no processo da sua produção. Este procedimento demonstra as possibilidades performativas do cinema em contraste com a estrutura narrativa dominante do meio de comunicação social, com o seu intrínseco modo de consumo passivo. É, todavia, a televisão, que, na opinião de Schum, consolida esta lógica performativa do cinema. Enquanto o cinema permanece ligado ao passado de um acontecimento, a televisão transmite esse passado fílmico na simultaneidade de um puro tempo presente. Para Schum, o código básico do médium televisão é o facto de acontecer ‘ao vivo’. [...] O monitor de televisão funcionava ao mesmo tempo como pedestal e uma materialização da própria obra ‘escultural’; o ecrã estava e não estava, alternadamente lá.”²⁰¹

Actualmente, a relação entre vídeo, paisagem e “performance” continua a constituir um campo de intervenção, através do qual, os artistas manifestam as suas preocupações sociais e políticas, na procura de um discurso de identidade individual e colectiva, num mundo globalizado. A “performance” estabelece assim, um modo de apropriação de um determinado espaço na procura de novos sentidos. Como refere Guy Débord: “A revolução proletária é

²⁰⁰ SCHUM, Gerry - Introdução à emissão Identifications. In LOOCK, Ulrich [Ed.] - A obra de arte sobre fogo: inovações artísticas 1965-1975, p. 93.

²⁰¹ BRUYN, Eric de - A Land Art na medialândia: sobre a política da contrapublicidade no ano de 1969. In LOOCK, Ulrich [Ed.], “A obra de arte sobre fogo: inovações artísticas 1965-1975”, p. 100.

esta *crítica da geografia humana*, através da qual os indivíduos e as comunidades têm a construir os lugares e os acontecimentos correspondendo à apropriação, já não só do seu trabalho, mas da sua história total. [...] A autonomia do lugar pode reencontrar-se sem reintroduzir uma afeição exclusiva à terra, e assim, restabelecer a realidade da viagem. Tendo em si própria todo o seu sentido.”²⁰² Preferencialmente desenvolvida no espaço urbano, a “performance” é, de certo modo, uma inscrição que o artista regista no espaço, ao criar uma reinterpretação dos lugares quotidianos. Mas, simultaneamente, funciona como um repositório de memórias e vivências que os espaços inscrevem no sujeito.

Em “Paradox of praxis”, de 1997 (Fig. 33), de Francis Alÿs, o vídeo documenta uma deslocação do autor na Cidade do México, empurrando ao longo da sua caminhada/deriva um grande bloco de gelo rectangular. À medida que se desenvolve esta acção, o volume do bloco de gelo vai diminuindo, quer pela acção de fricção com o solo, quer pelo calor do meio ambiente, até que desaparece numa poça de água. A ausência de objecto com que esta longa acção culmina, faz despojar a acção de qualquer finalidade ou justificação, para além da própria deslocação, que decorre num determinado espaço e tempo. O movimento do artista suporta o próprio acto. Tal como em outras acções, Francis Alÿs cria acontecimentos efémeros, “elabora” memórias - quer através da recolha de objectos durante as suas derivas, quer físicas quer simplesmente mentais, articulando as suas deslocações com o contexto específico em que as realiza, numa espécie de narrativa intermitente.

Algumas “performances” aparentemente simples têm um cariz politizado, como “Untitled (Bangkok)”, de 2002 (Fig. 34), de Bojan Sarcevic. Neste vídeo, o artista traça um pequeno percurso circular em torno de um quiosque de um vendedor ambulante. Nesta peça, filmada por duas câmaras, é registada uma linha imaginária traçada pela deslocação do autor através de um “travelling”. A apresentação em “loop” torna o percurso interminável e reforça a ideia de isolamento do artista/“performer”, que parece ser ignorado pelo meio que o rodeia.

²⁰² DEBORD, Guy - A sociedade do espectáculo, p. 141.

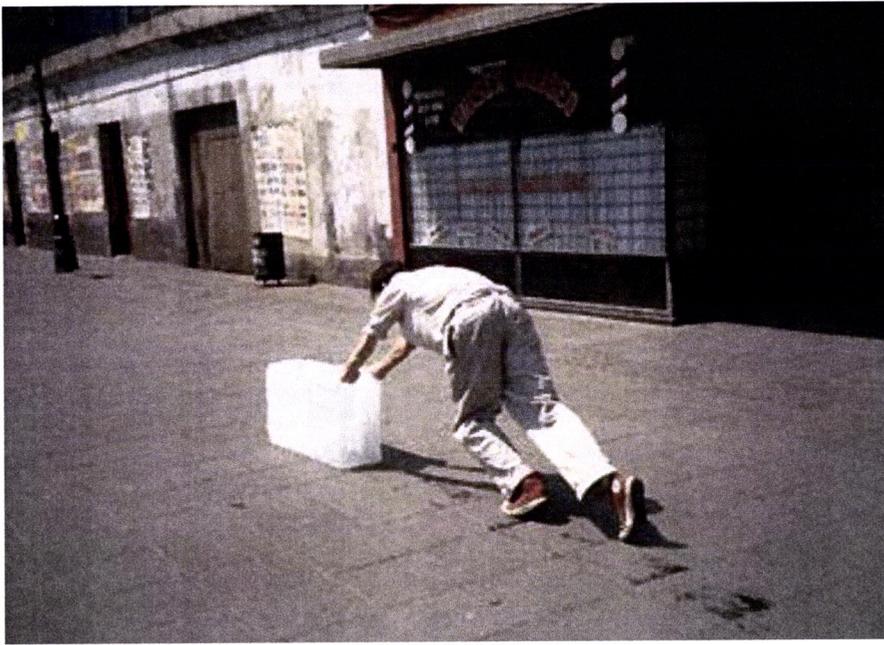


Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

“Rebels of the dance”, de 2002 (Fig. 35), de Fikret Atay, decorre no que pode ser descrito por Marc Augé como um não-lugar, o interior de uma caixa automática. O espaço, característico da paisagem urbana contemporânea, revestido de superfícies plásticas e metálicas, encontra-se inicialmente vazio. É um espaço propositadamente desconfortável, de forma a reduzir o tempo de permanência no seu interior, um espaço exclusivamente operativo e funcional. Segundo Marc Augé²⁰³, as caixas automáticas são exemplos da invasão do espaço pelo texto, apenas acessíveis ao utente que tem com este não-lugar uma relação contratual. São espaços constantemente vigiados, o que anula qualquer sentido de privacidade e desencoraja qualquer outro tipo de uso para além do que está destinado. Duas crianças convidadas a entrar na caixa automática cantam uma canção tradicional improvisada e a sua atitude é simultaneamente auto-consciente perante a câmara, mas também por vezes de absorção e satisfação pelo seu acto, que desafia o carácter anónimo do espaço. O antagonismo entre o ambiente “asséptico” e a manifestação extemporânea dos rapazes, desafia a normalização de atitudes e comportamentos, que estes espaços sugerem. Por outro lado, esta “performance” altera momentaneamente o carácter funcional da caixa automática, onde todos os gestos ficam registados mecanicamente.

²⁰³ AUGÉ, Marc - Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade, p. 105.

IV. Conclusão

“Não há nada de terrivelmente oracular nestas cartografias digitais, qualquer deriva por paisagens suburbanas encarrega-se de esclarecer isso mesmo. Na Rinchoa, Brentwood ou Nanterre as especificidades desfocam-se quando percebemos como os elementos destes territórios são clonados uns aos outros: vias rápidas, postes de iluminação, mupis, cabos de fibra óptica. É frequente encontrar em Carnaxide placas de sinalização onde as eventuais indicações toponímicas foram substituídas pelos logótipos do Blockbuster ou do McDonald’s, numa tranquila assunção desta nova ordem de locomoção global sem ‘topos’ nem ‘genus luci’.”
Diogo Lopes (Cimêncio)

Se concebemos a paisagem como uma representação alargada, como poderemos então situá-la na criação artística contemporânea, tal como nos propusemos no início do presente trabalho? Será possível situar uma especificidade na representação da paisagem, isto é, será possível situar a especificidade de uma determinada mediação (conceptual, linguística ou tecnológica), distinta de outros modos de significação e específica da paisagem, enquanto fenómeno distinto de outras representações? Pensamos que não, se tivermos em consideração que a paisagem, enquanto paradigma cultural, já não constitui um género de representação específico. Ela própria constitui-se como um médium, uma inter-relação de representações, um “palimpsesto de múltiplas escritas”²⁰⁴.

Para que a tecnologia não se torne um simples “maneirismo” mas uma questão operativa, pensamos que a representação heterogénea da paisagem procede da preocupação mais ampla de integrar a arte num “aparelho produtivo”²⁰⁵ (cuja base é tecnológica), desse modo, mimetizando outros processos de produção social. A arte, no paradigma cultural, não é uma esfera de actividade autónoma. Como vimos, através de Victor Burgin, a arte passa a integrar um conjunto de operações realizadas num “campo de práticas significantes”, só possível através do estabelecimento de relações diferenciadas com outras áreas culturais. Deste modo, se a paisagem pretende reflectir “este” mundo em que vivemos, tem necessariamente que se referir a

²⁰⁴ CONAN, Michel – *Éloge du palimpseste*, citado por ROGER, Alain - *Court traité du paysage*, p. 116.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter – *O autor enquanto produtor*. In BENJAMIN, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 137 – 156.

uma tradição, mas também ao quotidiano social e político, assim como ao imaginário vernáculo.

A paisagem transforma-se num espaço ideológico, onde se realiza uma crítica às realidades sociais dominantes. Neste sentido, podemos dizer que se situa num plano ontológico, ou mais propriamente “ontotopológico”, o espaço onde o sujeito é, e age. Trata-se da construção crítica de uma imagem-mundo. Mas quando falamos em imagem-mundo, temos consciência de como a noção de representação se expandiu, referindo-se sempre a algo para além de si própria. A sua força reside também no que não se pode ver.

Pensamos que a noção de paisagem se torna progressivamente indeterminada e difusa. A velocidade parece ser o lugar da paisagem, quer como suporte móvel através do pára-brisas do automóvel, quer paisagem numérica ou vectorial na transferência e processamento de dados, à medida que estamos mais virtualmente imersos. A nossa experiência de paisagem é uma passagem, um espaço tempo de transitoriedade e intermitência. A globalização determina progressivamente um mundo em que se dissolvem as fronteiras identitárias do “país” que fundou a paisagem e um sentido necessariamente desterritorializado da experiência do sujeito. No paradigma cultural, o conceito de paisagem, uma rede ampla de sentidos conotativos, expande-se e fragmenta-se de tal forma que, podemos afirmar, abarca quase tudo.

Deste modo, a problematização da paisagem contemporânea terá que ser analisada num âmbito cultural alargado, pois, contrariamente, as questões seriam meramente “académicas”. Podemos constatar diariamente que vivemos num meio visualmente saturado, principalmente através da fotografia: os meios de comunicação social, painéis publicitários, as nossas próprias fotografias. E o modo como chegam até nós: alta definição, múltiplas perspectivas, hipermediação. A introdução do quotidiano na arte, mimetizando os meios de massas, tem em consideração o dinamismo das questões culturais, no sentido em que existem tecnologias mais adaptadas e mais rapidamente integradas nas formas mutáveis da sociedade.

A necessidade de espaços alternativos de apresentação de projectos artísticos, estimulada pelo desenvolvimento das possibilidades alargadas de meios, processos e conceitos, configurou, nas décadas de 1960 e 70, o

paradigma cultural, a partir do qual, a prática artística se tornou transversal a diversas disciplinas. Foi a partir deste contexto que analisámos a obra de Robert Smithson. A sua atitude crítica perante o mundo em constante mudança determinou a reformulação de modelos culturais: redefinição do objecto artístico, uso indiferenciado da linguagem, das diversas tecnologias e produção de novos significados. Vimos como, nas obras “The monuments of Passaic” ou “Mirror-travel in the Yucatan”, colocou uma ênfase no próprio processo artístico: a integração da “performance” e do documentário elaborado de forma crítica e irónica.

Grande parte da sua obra questiona o situar da paisagem; através da dialéctica lugar/não lugar, partindo de paisagens abandonadas e marginais, parece procurar forças e formas que preexistem e que irão sobreviver à intervenção humana. Através da noção de entropia, introduziu a paisagem indiferenciada dos subúrbios e zonas industriais. Tentou delimitar novos significados na paisagem contemporânea, para criar novos valores. Na sua linguagem dialéctica, nada está isolado do todo e nenhum significado particular permanece absoluto, mas é antes um processo em desenvolvimento progressivo e com múltiplas relações. Uma representação da paisagem já não é uma “coisa em si mesma”, mas um processo interminável de relações, que existem num território, e que assim se torna numa “coisa para nós”.

Verificámos como os desenvolvimentos posteriores da representação da paisagem são tributários do paradigma cultural, pela atenção permanente ao político. Não se trata de uma “representação de políticas”, mas mais uma atenção sistemática à política da representação, a um sentido crítico perante a realidade quotidiana. Mas político, também pode ser entendido como crítica às pressuposições “humanistas”²⁰⁶, uma descrença no homem. Por exemplo, o estabelecimento de um campo operativo em torno da noção de tempo e duração, através do filme e do vídeo. O termo “location”, sem equivalente na língua portuguesa, manifesta a atenção ao tempo específico de um lugar, e

²⁰⁶ Segundo Victor Burgin: “O ‘individual’ que se pressupõe no humanismo é um ser autónomo que possui um entendimento dos seus próprios motivos e carácter e, um âmago de irredutível ‘humanidade’, uma ‘essência humana’ da qual todos partilhamos, que se empenha progressivamente, na história, em aperfeiçoar e realizar.” BURGIN, Victor – The end of art theory: criticism and postmodernity, p. 32.

acarreta referências políticas, económicas, sociológicas e tecnológicas, que determinam a sua contemporaneidade.

A arte cria constantemente novas representações do mundo. Não se trata de explorar apenas a possibilidade comunicativa dos novos média, mas também a sua interactividade, no sentido das alterações induzidas na experiência visual. Como podemos verificar nas propostas que analisámos, através da mediação tecnológica, a existência da obra é transposta do objecto ou de uma determinada acção para a sua reprodução, assumindo assim o duplo papel de comunicar essa nova experiência visual e de convocar para a recepção da obra.

O alargamento ou o esbatimento das fronteiras do sistema artístico, atravessando outros domínios da cultura está presente na abordagem contemporânea à paisagem, entendida num sentido mais alargado do termo, criando uma fusão entre questões estéticas e conteúdos políticos, sociais, antropológicos. Os processos mediatizados de sedução e criação de situações ambíguas e irónicas, suspendem o nosso julgamento imediato.

Vimos como a utilização do filme e do vídeo se prende com a sua eficácia comunicacional, mas também com o carácter heterogéneo da sua utilização: a contaminação e sobreposição de associações com outros discursos artísticos e estéticos. Contrariamente ao cinema, a operacionalidade do vídeo permite ao observador controlar a duração, a ordem em que vê as imagens e a possibilidade semântica de leituras repetidas. As imagens podem por vezes parecer estáticas, embora de facto não o sejam e o movimento circular - "loop", estabelece uma narrativa específica. As obras "Untitled" de Jeroen de Rijke e Willem de Rooij ou "Blindfold" de Anri Sala, podem associar-se com o cinema pela projecção da imagem, mas também com a pintura ou a fotografia, pela utilização de planos fixos.

Neste sentido, a aproximação das obras "Untitled" de Jeroen de Rijke e Willem de Rooij e "Zocalo. May, 20, 1999" de Francis Alÿs, ao modelo romântico da paisagem é óbvio. No entanto, simultaneamente a esta recuperação da tradição pictórica, é introduzida a banalidade da paisagem urbana. Mas esta paisagem urbana, principalmente quando reflecte um carácter periférico ou indiferenciado, remete para uma das suas grandes

questões ideológicas: a sua relação histórica com a natureza sendo esta uma determinação cultural.

O género da pintura de paisagem deixou um legado, não pela forma intencional e específica de representação, mas como um compromisso continuado, no contexto do visível, de questionar o que é excluído da possibilidade de ser visto e representado. Pretendemos, partindo desta ideia, deixar em aberto pistas para futuras investigações no âmbito da semiótica da paisagem. Assim, o que é que distingue o visível do invisível e faz com que um determinado espaço se transforme em representação? A paisagem é uma construção linguística que representa uma percepção organizada do mundo. Teremos então que situar a possibilidade, necessariamente contingente, do que é culturalmente determinado como tal: o que é passível, ou não, de poder ser observado.

Poderemos deste modo reformular a questão inicial: será que as questões que pretendemos situar na/através da paisagem, enquanto noção culturalmente residual, determinam então uma outra questão emergente, para a qual eventualmente ainda não temos uma designação linguística?

Bibliografia

1. Monografias

AUGÉ, Marc – **Não – Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Trad. Lúcia Mucznik. 2ª edição. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998. ISBN 972-25-0580-7.

BAUDELAIRE, Charles – **O pintor da vida moderna**. Trad. Teresa Cruz. 3ª edição. Lisboa: Vega, 2004. ISBN 972-699-423-1.

BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991. ISBN 972-708-141-X.

BAZIN, André – **O que é o cinema?** Trad. Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7.

BENJAMIN, Walter - **Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997. ISBN 2-204-03157-7.

BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Trad. Maria Luz Moita; Maria Amélia Cruz; Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. ISBN 972-708-177-0.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard – **Remediation: understanding new media**. Massachusetts: The MIT Press, 2000. ISBN 0-262-52279-9.

BURGIN, Victor – **The end of art theory: criticism and postmodernity**. Atlantic Highlands [New Jersey]: Humanities Press International, 1992. ISBN 0-391-03430-8.

CERTEAU, Michel de – **L'invention du quotidien: arts de faire**. Vol. 1. Paris: Éditions Gallimard, 1990. ISBN 2-07-032576-8.

COMMENT, Bernard – **The panorama**. London: Reaktion Books, 1999.
ISBN 1-86189-042-7.

DEBORD, Guy - **A sociedade do espectáculo**. Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. 2ª edição. Lisboa: Mobil in Mobil, 1991. ISBN 972-716-002-6.

DEBRAY, Régis - **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. ISBN 85-326-1092-7.

DÉCULTOT, Élisabeth - **Peindre le paysage: discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand**. Tuson: Du Lérot, 1996.

FERNANDES, João; GOLVANO, Fernando; PÉREZ, Miguel von Hafe – **Paisagens periféricas: Luís Palma**. Porto: Fundação de Serralves e Teatro Nacional S. João, 1998.

FRADE, Pedro Miguel – **Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura**. Porto: Edições Asa, 1992. ISBN 972-41-1127-X.

FOSTER, Hal – **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1996.
ISBN 0-262-06187-2.

GAIGER, Jason; WOOD, Paul [Ed.] – **Art of the twentieth century: a reader**. New Haven; London: Yale University Press, 2003. ISBN 0-300-10144-9.

GIERSTBERG, Frits; VROEGE, Bas [Ed.] – **Wasteland: landscape from now on**. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1992. ISBN 90-6450-162-9.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul [Ed.] – **Art in theory: 1900 – 1990: an anthology of changing ideas**. Oxford, England; Cambridge, USA: Blackwell, 1992. ISBN 0-631-16575-4.

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN – Centre Julio González - **Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973**. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993. ISBN 84-482-0160-4.

JACKSON, John Brinckerhoff – **Discovering the vernacular landscape**. New Haven; London: Yale University Press, 1984. ISBN 0-300-03581-0.

KANT, Immanuel – **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. ISBN 972-27-0506-7.

KITTLER, Friedrich A. – **Gramophone: film: typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999. ISBN 0-8047-3233-7.

KRAUSS, Rosalind E. - **A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition**. London: Thames & Hudson, 1999. ISBN 0-500-28207-2.

KRAUSS, Rosalind E. – **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1986. ISBN 0-262-61046-9.

LOPES, Diogo; CERA, Nuno – **Cimêncio**. Lisboa: Fenda Edições, 2002. ISBN 972-8529-81-3.

LOOCK, Ulrich [Ed.] – **A obra de arte sobre fogo: inovações artísticas 1965-1975**. S/l: Fundação de Serralves; Jornal Público, 2004. ISBN 972-8892-01-2.

LYOTARD, Jean-François – **O inumano: considerações sobre o tempo**. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. ISBN 972-33-1264-6.

MITCHELL, W. J. T. [Ed.] - **Landscape and power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. ISBN 0-226-53206-2.

MORGAN, Jessica; MUIR, Gregor [Ed.] – **Time zones: recent film and video**. London: Tate Publishing, 2004. ISBN 1-85437-549-0.

MUSÉE PICASSO – **Francis Alÿs**. Coord. De Philippe Grand. Paris: Musée Picasso, Antibes et réunion de musées nationaux, 2001. ISBN 2-7118-4216-2.

PUGH, Simon – **Garden: nature: language**. Manchester: Manchester University Press, 1988. ISBN 0-7190-2824-8.

ROGER, Alain – **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, 1997. ISBN 2-07-074938-X.

ROGER, Alain – **Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art**. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1978. ISBN 2-7007-3413-0.

SHAPIRO, Gary – **Earthwards: Robert Smithson and art after Babel**. Berkeley; Los Angeles; London: The University of California Press, 1995. ISBN 0-520-08856-5.

SILVANO, Filomena – **Antropologia do espaço: uma introdução**. Oeiras: Celta Editora, 2001. ISBN 972-774-099-5.

SMITHSON, Robert – **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20385-2.

SPIER, Steven [Ed.] - **Urban visions: experiencing and envisioning the city**. Liverpool: Liverpool University Press; Tate Liverpool, 2002. ISBN 0-85323-664-X.

VADEL, Bernard Lamarche – **Lewis Baltz**. Paris: La différence, 1993. ISBN 2-7291-096-4.

VIRILIO, Paul - **Esthétique de la disparition**. Paris: Galilée, 1989.
ISBN 2-7186-0360-7.

VIRILIO, Paul – **La machine de vision**. Paris: Galilée, 1988.
ISBN 2-7186-0341-0.

WILLIAMS, Raymond – **The sociology of culture**. Chicago: The University of
Chicago Press, 1981. ISBN 0-226-89921-7.

2. Periódicos

Artpress. Nº 178, (Mar. 1993). ISSN 0245-5676.

Colóquio artes. Nº 95, (Dez. 1992). ISSN 0870-3841.

Marte. Nº 1, (Mar. 2005). ISSN 1646-1584.

Parachute. Nº 120, (Out., Nov., Dez. 2005). ISSN 0318-7020.

[W] art. Nº 3, (2004). ISSN 1645-8664.

3. Teses

VIVEIROS, Paulo Renato da Silva – Memórias da (ir)realidade: Bill Viola e a desconstrução da “teoria ontológica” do vídeo. Lisboa: Universidade Nova, 1997. 128 f. Tese de Mestrado.

4. Internet

www.artforum.com - Artforum.

www.artpress.com - Art Press.

www.clui.org - The center for land use interpretation.

www.robertsmithson.com – Robert Smithson/James Cohan Gallery.

www.ubu.com - UbuWeb Foundation.

Índice de ilustrações

1. “*Calendrier*”: *Août, très riches heures du duc de Berry*, séc. XV. Livro de Horas. Musée Condé, Chantilly.
2. Anónimo (Taichung, ilha Formosa), *Uma aldeia na margem do rio*, séc. XI – XII. Secção de um rolo horizontal. Museu do Palácio, Pequim.
3. Piero della Francesca, *Ritrovamento e verifica della vera croce*, 1452-60. Fresco, 356 x 747 cm. Basilica de San Francesco, Arezzo.
4. Jan Van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, 1433. Óleo sobre madeira, 66 x 62 cm. Musée du Louvre, Paris.
5. Claude Monet, *Le Parlement: Effet de Brouillard*, 1904. Óleo sobre tela, 82,6 x 92,7 cm. Museum of Fine Arts, St. Petersburg, Florida.
6. Eugène Atget, *Rue Quincampoix*, 1908 – 1912. Impressão em papel albúmen, 20,3 x 15,2 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
7. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Le Boulevard du Temple*, 1839. Processo fotográfico em chapa de cobre.
8. Edward Ruscha, *Twenty-six gasoline stations*, 1963. Livro com 26 reproduções fotográficas “offset”, 18 x 14,3 cm.
9. Edward Ruscha, *Every building on the Sunset Strip*, 1965. Publicação desdobrável com reproduções fotográficas “offset”, preto e branco, 18,1 x 14,4 cm.
10. Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67. Fotografia. Artigo publicado em 1966 pela Arts Magazine.
11. Allan Sekula, *Fish story*, 1995.

12. Robert Smithson, *Partially buried woodshed*, 1970. Fotografia.
13. Walter de Maria, *Mile long drawing*, 1968. Fotografia.
14. Robert Smithson, *Mono Lake site – nonsite*, 1968. Contentor em aço pintado, escória de carvão e mapa.
15. Robert Smithson, *Non-Site, Francklin, New Jersey*, 1968. Madeira, pedra calcária, fotografias aéreas, 41 x 208 x 279 cm. Museum of Contemporary Art, Chicago
16. Robert Smithson, *Six stops on a section*, 1968. Fotografia.
17. Robert Smithson, *Asphalt rundown*, 1969. Fotografia.
18. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969. Trinta e um diapositivos e registo sonoro. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
19. Robert Smithson, *The great pipe monument*, 1967. Fotografia. Museet For Samtiskunst, Norway.
20. Robert Smithson, *The fountain monument*, 1967. Fotografia. Museet For Samtiskunst, Norway.
21. Robert Smithson, *The monument with pontoons*, 1967. Fotografia. Museet For Samtiskunst, Norway.
22. Robert Smithson, *Spiral jetty*, 1970. Filme 16 mm, cor, 32'.
23. Robert Smithson, *Swamp*, 1969. Filme 16 mm, cor, som, 6'.
24. Robert Smithson, *Cartão de instruções para 400 Seattle horizons*, 1969.

25. Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1–9)*, 1969. Nove diapositivos. Solomon R. Guggenheim Museum. New York.
26. Robert Smithson, *A heap of language*, 1966. Desenho com lápis, 16,5 x 55 cm. Museum Overholland, Niewersluis.
27. Robert Smithson, *Strata: a geophotographic fiction*, 1972. Artigo publicado em 1972 pela Aspen review.
28. Jan Dibbets, *12 hours tide object with correction of perspective*, 1969. Filme de 16 mm, 7' 32", preto e branco e cor, som.
29. Andy Warhol, *Empire*, 1964. Filme 16 mm, preto e branco, sem som, cerca de 8 horas.
30. Francis Alÿs, *Zocalo. May, 20, 1999*, 1999. Vídeo, mini DV transferido para sistema "hard drive", cor, som, sem edição, filmado em Zocalo, cidade do México.
31. Jeroen de Rijke e Willem de Rooij, *Untitled*, 2001. Filme 35 mm, 10', cor, sem som, filmado em Djakarta.
32. Anri Sala, *Blindfold*, 2002. Vídeo, dupla projecção, Digi Beta transferido para DVD, 15' 17", cor, som.
33. Francis Alÿs, *Paradox of praxis*, 1997.
34. Bojan Sarcevic, *Untitled (Bangkok)*, 2002. Vídeo, DVD, "loop", cor, som.
35. Fikret Atay, *Rebels of the dance*, 2002. Vídeo, Mini DV transferido para DVD, 10' 52", cor, som, filmado em Batman, Turquia.