

artigo

# Da pintura de paisagem à paisagem da experiência

Denis  
Joelsons

O artigo aborda as sucessivas transformações do conceito de paisagem, tendo como hipótese a ideia de que as manifestações artísticas se articulam com as transformações sociais, frequentemente, debruçando-se sobre aquilo que está em vias de desaparecimento. A emergência da pintura de paisagem pressupôs tanto a laicização da sociedade como a consolidação da vida urbana, portanto, um divórcio efetivo do espaço da paisagem. De modo análogo, as marcas da feitura, os vestígios do trabalho manual, só passaram a ser valorizados no mundo da arte posteriormente, com o impressionismo, que coincide com as técnicas mecânicas de produção material e de reprodução da imagem. A ênfase crescente com que a pintura moderna aborda seus processos internos de formalização, do impressionismo ao expressionismo abstrato, conduz à uma renúncia da paisagem. Em meados do século xx, o esgotamento de uma narrativa "purista", pela qual as obras são valoradas pela relação que estabelecem com o seu *medium* específico, abriu um campo de atuação artística definido, não por meios de expressão estanques como pintura, escultura etc., mas por operações entre eles, nas quais a ideia de paisagem é novamente fundamental. O ressurgimento recente da paisagem parece estar impregnado de um sentido de retomada da experiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** paisagem e arte; poética da paisagem; campo ampliado.

DE LA PINTURA DEL PAISAJE EL  
PAISAJE DE LA EXPERIENCIA.

El artículo se desarrolla a través de las sucesivas transformaciones del concepto de paisaje en el arte, teniendo como hipótesis la idea de que las manifestaciones artísticas se articulan con transformaciones sociales, a menudo abordando lo que está a punto de desaparecer. El surgimiento de la pintura de paisajes suponía tanto la laicización de la sociedad como la consolidación de la vida urbana, por lo tanto, un divorcio efectivo del espacio del paisaje. Del mismo modo, las marcas de la fabricación, los vestigios del trabajo manual, solo se valoraron en el mundo del arte después, con el impresionismo que coincide con las técnicas mecánicas de producción material y de reproducción de imágenes. El creciente énfasis con el que la pintura moderna aborda sus procesos internos de formalización, desde el impresionismo hasta el expressionismo abstracto, conduce hacia a una renuncia al paisaje. A mediados del siglo xx, el agotamiento de una narrativa "purista", donde las obras son valoradas por la relación que establecen con su medio específico, abrió un campo definido de acción artística, no por medios de expresión herméticos como la pintura, la escultura, etc., sino por operaciones entre ellos, donde la idea del paisaje vuelve a ser fundamental. El reciente resurgimiento del paisaje parece estar imbuido de una sensación de reanudación de la experiencia.

**PALABRAS CLAVE:** paisaje y arte; poética del paisaje; campo extendido.

FROM LANDSCAPE PAINTING TO THE  
LANDSCAPE OF EXPERIENCE

The article develops through the successive transformations of the concept of landscape, taking as its basic hypothesis the idea that artistic manifestations are articulated with social transformations, often addressing what is about to disappear. The emergence of landscape painting presupposed both the laicization of society and the consolidation of urban life, thus an effective divorce from landscape space. Similarly, the marks of making, the vestiges of manual labor, were only valued in the art world afterwards, with the impressionism movement that coincides with the mechanical techniques of material production and image reproduction. The increasing emphasis with which modern painting addresses its internal processes of formalization, from impressionism to abstract expressionism, leads to a renunciation of landscape. In the middle of the twentieth century, the exhaustion of a "purist" narrative that values works for the relationship they establish within their specific medium opened a field of artistic action, not defined by isolated means of expression such as painting, sculpture, etc., but by operations between them, where the idea of landscape is again fundamental. The recent resurgence of the landscape seems to carry a sense of resumption of experience.

**KEYWORDS:** landscape and art; landscape poetics; expanded field.

A relação entre arte e paisagem é um campo de estudo interdisciplinar demasiadamente vasto, e o presente artigo não pretende um panorama de diferentes abordagens do assunto. Partindo de momentos cruciais do processo que Alain Roger (1997) define como "artialização da paisagem", é possível delinear algumas posturas da produção artística, sobretudo da segunda metade do século XX até os dias atuais, em relação à paisagem. A transformação de sentido, tanto de nossa relação com a paisagem como com a arte, perpassa o texto e é o interesse central da discussão.

Às vezes espera-se da arte o apontamento de mudanças em nossa sensibilidade que antecipariam o vindouro. A arte revolucionária prepararia nossa sensibilidade para outros tempos. Por outro lado, podemos constatar que grandes expressões artísticas da modernidade surgiram do descompasso entre a persistência da sensibilidade frente às mudanças experimentadas no plano da sociedade. Certas manifestações artísticas são aguçadas justamente neste desencontro, talvez as transformações sociais engendrem novas formas do sentir. A arte parece depender de certa distância de seus objetos. Para um pensador como Georg Simmel, a estetização da paisagem e da vida no campo só é possível a partir da existência abstrata imposta pela vida urbana (SIMMEL, 2004, p.519). O pré-requisito para a pintura de paisagem foi o confinamento da vida cidadina.

De modo análogo, as marcas do fazer, os vestígios do trabalho manual, só passaram a ser valorizados no mundo da arte com o impressionismo. Até então, a melhor execução era aquela que ocultava o processo. Essa valorização se deu justamente no momento em que a Europa começava a se industrializar; os rastros da mão do artesão estavam desaparecendo do mundo material. Uma das interpretações de Fredric Jameson para um quadro em que Van Gogh pinta um par de botas é a de que o gesto exacerbado do pincel seria uma manifestação compensatória; a materialidade do quadro, uma reação à perda de materialidade do mundo (JAMESON, 1997, p.32-34).

Os exemplos apresentados não são suportes para uma leitura de relações de causalidade, segundo as quais as manifestações estéticas seriam subsidiárias das transformações sociais. Nem acredito que Simmel ou Jameson o façam. Essa interpretação seria redutora da complexidade e da riqueza de tais manifestações, e menosprezaria a importância de seu lugar na multiplicidade de fatores envolvidos nas viradas da história. O que se ensaia é o delineamento de certa correlação entre as sensibilidades engendradas na esfera da arte e as trans-

formações históricas. Nesse sentido, apresentamos momentos específicos da relação arte-paisagem, cotejando algumas mudanças históricas que a caracterizaram.

De certo modo, o artigo pretende relacionar a revalorização da paisagem na arte e a noção benjaminiana de declínio da experiência, já que as obras apresentadas anteriormente buscaram lastrear-se em uma relação aleatoriamente inalienável com a paisagem e convocam a presença física do fruidor como parte integrante do trabalho. Em oposição direta a obras de arte ensimesmadas, facilmente identificadas com a condição de mercadoria. O vislumbre de uma reabilitação da experiência através do contato com a paisagem pressupõe idealizações de experiência, de paisagem e do papel da obra de arte como mediação.

Na apresentação de seu livro recente sobre paisagem, *Landscape Theory* (2008), o crítico de arte James Elkins situa a pintura e a fotografia de paisagem como práticas obsoletas:

Uma abordagem séria, crítica e historicamente, deve considerar a pintura e a fotografia de paisagem entre as modalidades ultrapassadas, tão somente porque a discussão agora, ou pelo menos desde o minimalismo, é se a própria pintura está (ou não) morta.<sup>1</sup> (ELKINS; DELUE, 2008, p.119, tradução nossa).

Aquele que hoje se depara com uma típica pintura de paisagem já não pode vê-la sem a imposição de certas ressalvas. A relativização temporal e o esforço de contextualização histórica que comumente acompanham a valoração da pintura de paisagem parecem indicar uma predisposição a buscar tudo aquilo que está aquém (a expressão peculiar ao plano pictórico) ou além (a simbologia, ou evocação narrativa de uma pintura) da representação da paisagem.

Em 2011, "Rhein II", uma fotografia de paisagem de Andreas Gursky, foi comercializada pela maior cifra já atingida por uma fotografia no mercado da arte. Trata-se de uma foto do rio Reno, em um trecho onde o terreno não oferece qualquer indício de singularidade, uma extensa planície que não dá nos pontos de referência nem quando atinge o horizonte. Um céu com nuvens ou luz contrastante poderia oferecer aquilo que não encontramos abaixo da linha do horizonte; mas Gursky escolheu um dia nublado para a foto. A lente foi disposta transversalmente ao rio. Por isso vemos bandas perfeitamente horizontais de cor, como em uma pintura de Mark Rothko ou Kenneth Noland. Talvez a última reminiscência de pro-



*Rhein II* (1999),  
Andreas Gursky.  
Fonte: GALASSI,  
2001, p.177.

fundidade esteja no adensamento simétrico das nuvens na parte superior do quadro e no crispado do gramado mais próximo, em sua parte inferior. Não fossem as cores, a simetria horizontal da foto seria quase absoluta. A luz, o local e o enquadramento desta fotografia demonstram que Gursky não buscou nenhum tipo de singularidade nesta paisagem, mas, precisamente o contrário. O surpreendente é encontrar no belo Reno, estampado em tantos cartões postais, uma imagem tão genérica.

O fato de que o artista tenha editado a fotografia, para apagar o canto de uma indústria no último plano e pegadas no gramado do primeiro, apenas reforça os pontos abordados acima. As superfícies geométricas de cor e a ambiguidade espacial dessa paisagem, varrida dos vestígios que nos ajudam a estimar dimensão e escala, indicam que "Rhein II" é valorizada por suas qualidades abstratas e não por qualquer relação com o lugar onde foi tirada. A paisagem aqui é apenas um resquício.

Diversas características da fotografia de Gursky remontam àquelas da pintura americana em seu prestigioso auge na década de 1950, o chamado expressionismo abstrato. A consolidação de artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko e Franz Kline vem acompanhada de uma leitura peculiar da história da arte. O maior defensor e teórico do expressionismo abstrato foi o célebre crítico americano Clement Greenberg. A pintura americana da "era de ouro"<sup>2</sup> seria, em sua concepção, o ponto culminante de um longo desenvolvimento histórico da arte. Porque a produção artística supostamente caminharia na direção em que se torna mais clara e evidente a distinção entre suas áreas. A escultura que faz valer sua tridimensionalidade e que formaliza seus processos de feitura, se distingue das outras artes e encontra o valor que lhe é peculiar.

A temática na arte é um resquício de um período que teve a literatura como arte dominante. A narrativa é própria do texto, quando empregada em outras artes é uma regressão que confunde a apreensão de seus verdadeiros valores. Greenberg viu na história da pintura um caminho evolutivo que culminava no expressionismo abstrato, momento em que as especificidades deste meio se tornaram mais explícitas. Pelo menos desde o impressionismo, pintores estariam travando uma batalha contra a superfície ilusionista do quadro, ressaltando a "planaridade" e o jogo de cores que são particulares à pintura, e despidendo-se lentamente da figuração e suas implicações alusivas (GREENBERG apud FERREIRA; COTRIM, 1997, p.55).

Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista. (GREENBERG apud FERREIRA; COTRIM, 1997, p.101).

A defesa de uma distinção clara entre os meios do fazer artístico e a ideia de pureza em cada uma das artes explicitam que a matriz do pensamento de Greenberg é kantiana. Por isso considera a metalinguagem uma das grandes qualidades da modernidade, em qualquer um de seus meios. Uma das consequências mais problemáticas da crítica formalista<sup>3</sup> é o seu caráter dogmático. Os critérios de julgamento acabam por estabelecer uma espécie de receita da "verdadeira pintura": a totalidade da superfície da tela deveria ser tratada como um campo único de interesse indiferenciado; figura e fundo devem fundir-se; motivos devem ser restritos a elementos (de

---

preferência horizontais e verticais) que sugeriram simbiose entre a imagem e o enquadramento. Em suma, a composição deve equiparar-se ao processo, em uma fusão entre meios e fins.

É evidente que neste constructo crítico a pintura de paisagem é vista como um momento circunstancial do passado da pintura, que só não é tão ultrapassado quanto o espaço ilusionista dos mestres do renascimento, porque a complexidade da natureza e a dificuldade em representá-la indicariam os primeiros passos no caminho da abstração.<sup>4</sup>

Foi na busca do absoluto que a vanguarda — e também a poesia — chegaram à arte "abstrata" ou "não objetiva". O poeta ou artista de vanguarda tenta de fato imitar Deus, criando algo válido unicamente em seus próprios termos, tal como a própria natureza é válida, tal como uma paisagem — não a sua imagem — é esteticamente válida, algo dado, incriado, independente de significados, similares ou originais. (GREENBERG apud FERREIRA; COTRIM, 1997, p.29).

Um precedente histórico que se aproxima significativamente deste espaço pictórico do formalismo moderno, ainda que apenas no tratamento compositivo da superfície, é a pintura medieval. Na arte religiosa da Idade Média a representação adequada dos ícones sagrados era desprovida de espaço tridimensional. A "planaridade" da superfície pictórica funcionava como uma espécie de alusão simbólica ao espaço idealizado e intangível do sagrado. Daí que a secularização, na vida social e no âmbito da cultura, seja uma condição fundamental para o (re) surgimento da paisagem. A dualidade entre mundo espiritual e mundo físico é o conflito que pauta a subida de Petrarca ao monte Ventoux (1336), neste texto que é tido por historiadores como marco inaugural da transformação de um olhar que passa a interessar-se esteticamente pela natureza<sup>5</sup>, Petrarca oscila entre o deslumbramento tátil da paisagem e uma espécie de culpa católica em relação ao sensorial. Por fim, recua diante da libertação que sua vista alcança no topo do monte e, através da leitura de uma passagem de Santo Agostinho, associa a experiência corporal da subida à uma metáfora espiritual. Volta-se ao interior.

Para Roger (1997), o nascimento da paisagem no Ocidente é bem anterior à carta de Petrarca. O autor argumenta que na Roma Imperial do século I a.c. já haviam se desenvolvido as formas fundamentais de representação da paisagem, sua expressão linguística, pictórica, literária

---

## Neste constructo crítico a pintura de paisagem é vista como um momento circunstancial do passado da pintura, que só não é tão ultrapassado quanto o espaço ilusionista dos mestres do renascimento

e *in situ*. Roger desenvolve então um panorama do ressurgimento da paisagem no Ocidente que tem a laicização como uma das condições primordiais desse fenômeno.

As manifestações artísticas da Europa medieval estavam de tal modo atreladas à Igreja Católica que o interesse pelo universo mundano da paisagem não poderia encontrar espaço para se manifestar. Assim como na produção pictórica de meados do século XX, preocupada em legitimar-se como meio, não há espaço para a paisagem e suas "condenáveis" implicações representativas.

Yves Alain Bois (1990) lê a história da pintura moderna como uma história de luto, porque a morte é subjacente à sua infraestrutura. A observação de Bois ilumina o esforço crítico de Greenberg, tão empenhado em dar à pintura uma imagem de eficiência racional, de coisa *per se*. Este veio da arte autorreferente, metalinguística e reflexiva, que já vinha sendo explorado desde o início do século XX, começava a dar os primeiros sinais de esgotamento na década de 1950.

A obra de artistas como Jasper Johns não só é inapreciável sob as lentes da crítica formalista, como parecia, quase que voluntariamente, a tentativa de eclipsar os critérios que embasavam a valorização do expressionismo abstrato. Telas famosas de Johns, como a bandeira americana ou o alvo, são pinturas absolutamente chapadas e, no entanto, figurativas. A escolha de temas banais, como números em série, tampouco permite tratar essas obras como um "trabalho compositivo". Em uma pintura de 1956, simplesmente intitulada "Canvas", o artista reúne, sob o tom homogêneo da tinta, a tela, a moldura e a parede do



# O retorno da paisagem na discussão plástica não se dá pela pintura, mas por artistas que vieram da escultura, operando na condição que Rosalind Krauss chamou de "campo ampliado". Os caminhos cruzados entre pintura e escultura oferecem pistas

espaço em que expõe. A pintura ultrapassa os limites da tela, da moldura, e projeta-se sobre o espaço cruzando as fronteiras de seu campo específico. *Canvas* é apenas um dos exemplos deste movimento de emancipação. Lucio Fontana fez um gesto análogo quando, em 1958, cortou a superfície da tela rompendo literalmente com o plano bidimensional da pintura.

No ímpeto de afirmar-se como prática autônoma, a pintura rompeu seus laços com a paisagem. Porém, a conquista de um novo espaço para além dos limites próprios de seu meio não provocou um novo aperto de tais laços. É a própria produção artística que a partir de então não seria mais definida em relação ao meio, à práxis, "mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas na parede, espelhos ou escultura propriamente dita — podem ser usados." (KRAUSS, 1979, p.42, tradução nossa). O retorno da paisagem na discussão plástica não se dá pela pintura, mas por artistas que vieram da escultura, operando na condição que Rosalind Krauss chamou de "campo ampliado".

Os caminhos cruzados entre pintura e escultura oferecem pistas para a compreensão da passagem da relação pintura/paisagem — paisagem/"escultura no campo ampliado". Quando a escultura prescinde de seu caráter representativo, põe em xeque a lógica tradicional do monumento. O fazer escultórico foi historicamente definido em

---

relação ao monumento, que por sua natureza possui uma carga simbólica e deve estabelecer uma relação clara com o lugar em que está instalado. O elemento de mediação entre a escultura e seu contexto é o pedestal; o papel do pedestal para a escultura é o mesmo que o da moldura para a pintura. Portanto, a narrativa que Rosalind Krauss desenvolve em "A escultura no campo ampliado" (1979) é a história da dissolução do pedestal e suas implicações.

Possivelmente, não há exemplo melhor do que a obra de Brancusi para demonstrar a absorção do pedestal no corpo da escultura. Há casos onde o pedestal é a geratriz morfológica da peça, como em *The Cock*. E outros onde a peça é só base, como em *Caryatids* e *The Endless Column*. E ainda, onde a escultura estabelece relação de reciprocidade com sua base *Adam and Eve*. Em todos estes exemplos existe uma relação entre a peça e o pedestal, mas não existe em absoluto qualquer relação de lugar, o pedestal perde o papel de mediador para entrar no campo de abstração da escultura moderna. Esta condição de nomadismo da escultura moderna é paralela ao espaço da pintura moderna que clamava autonomia. Obras de escultores brilhantes como Henry Moore, Noguchi, Sergio Camargo ou Franz Waissmann desenvolvem sua poética no trato formal da peça, suas esculturas bastam-se, podem ser funcionalmente dispostas em diferentes contextos sem grande perda de sentido, do espaço público ao interior asséptico das galerias *whitecube*. Não parece forçoso reconhecer certa identidade entre diferentes produções que surgem nos Estados Unidos da década de 1950. A arquitetura do *International Style*, dos arranha-céus de Mies Van der Rohe, a escultura nômade de Noguchi ou a pintura pura de Rothko consolidaram-se uma imagem de eficiência técnica e tematizaram o próprio fazer, a práxis de cada uma de suas artes. Esses objetos ensimesmados podem ser entendidos como uma incomoda metáfora da mercadoria e, de certo modo, refletem em sua autossuficiência e ampla difusão o *ethos* expansivo do capitalismo industrial em seu último suspiro de glória.

A produção dos artistas que se reuniram sob os diferentes grupos da *Pop-Art* ou da *Minimal* foi em boa medida alimentada pela crítica a esse espaço estéril dos anos 1950. A obra de Jasper Johns foi fonte primária para ambas correntes. Podemos ver um prenúncio do espírito da *Pop* na série de pinturas que têm a bandeira americana como motivo<sup>6</sup>, e algo da *Minimal* na escultura em bronze que reproduz com literalidade duas latas de cerveja. Johns, por sua vez, deve muito ao velho procedimento de Marcel Duchamp. A redescoberta do *ready-made* aproxima os minimalistas da produção contemporânea da *Pop-*

---

Assim como André,  
Donald Judd e  
Robert Morris  
buscaram produzir  
esculturas em  
que a geratriz  
de sentidos não  
fosse interior à  
peça, mas algo  
relacional, dando  
papel fundamental  
ao espectador

-*Art*, no entanto há uma importante diferença entre suas atitudes: a *Pop-Art* trabalha com imagens já altamente difundidas da cultura popular, cujo significado estaria gasto e esvaziado. Boa parte de sua poética reside em sua superficialidade intransponível, na condição limite de vida da imagem que se descolou do objeto. Os minimalistas se valeram de elementos para os quais nenhum tipo específico de conteúdo ou significado fora conferido. Tratam o *ready-made* como uma unidade abstrata, concentrando sua ação na forma de dispor estas unidades. Sua aproximação do *ready-made* não é anedótica como a da *Pop*. Os minimalistas trabalham sobre as implicações estruturais do objeto apropriado, ao passo que os artistas da *Pop* se voltaram para os aspectos temáticos. Se a matéria prima da *Pop* é a imagem, a da *Minimal* é o espaço. Não é à toa que artistas como Carl André defendam o próprio trabalho como um desdobramento da escultura:

Houve um tempo em que os escultores se preocupavam com as chapas de cobre modeladas no estúdio de Bartholdi, que formam a imagem da Estátua da Liberdade. Depois, no começo desse século os escultores se tornaram interessados no ferro forjado e na armação de Eiffel, sobre a qual a camisa de cobre foi pendurada. Agora, os artistas estão interessados na ilha Bedloe. (ANDRÉ apud WISNIK, 2012, p.145).

Assim como André, Donald Judd e Robert Morris buscaram produzir esculturas em que a geratriz de sentidos não fosse interior à peça, mas algo relacional, dando papel fundamental ao espectador. O espaço entre as obras adquire o mesmo status que a matéria. A atenção

---

ao entorno não necessariamente implica uma relação de subserviência, muitas destas obras são intervenções drásticas, que tencionam o lugar. A importância que o entorno adquire em algumas obras é diametralmente oposta à condição nômade da escultura moderna. Foram os próprios artistas, como Richard Serra, que advogaram pela relação de interdependência de suas obras com o lugar, chamando-as de *site-specific*. Essa defesa das particularidades do contexto, em oposição ao impulso homogeneizante da globalização, encontra ressonância na arquitetura do Regionalismo Crítico, termo cunhado pelo crítico Kenneth Frampton (2008) em defesa de uma prática arquitetônica que estivesse na contramão do *International Style* e da arquitetura espetáculo. É evidente então que, para estes artistas, a relação com a paisagem adquire centralidade dentro da discussão do *site-specific* ou do Regionalismo Crítico. Para a escultura, o entorno oferece um lastro relacional que refuta seu caráter de objeto-mercadoria. Para a arquitetura, a retomada da importância de um contexto paisagístico-cultural é feita em oposição ao ímpeto do processo de modernização de produzir espaços genéricos.

Voltando ao ensaio seminal de Krauss, as diferentes correntes que surgem com a explosão da esfera em que atuaram os escultores modernos são mapeadas em um diagrama que se estrutura a partir das relações que as obras estabelecem, ou não, com a arquitetura e com a paisagem. Obras que procuram tencionar a escala do território ficaram conhecidas como *Land Art*. O tipo de relação que as obras de *Land Art* procuram travar com a paisagem é aparentemente oposta àquela estabelecida pela pintura de paisagem. A pintura é uma invenção cultural que oferece mediação ao olhar, nos termos de Roger (1997), ela "artializa" a natureza e cria modelos de apreciação da envolvente. As operações espaciais da *Land Art* (idealmente) não propõe nenhum tipo de significação à priori, o que está indicado é uma experiência corpórea que, se bem-sucedida, poderia despertar no indivíduo uma sensibilidade particular. Aliás, uma pré-condição para a plenitude de tal experiência seria o despojamento da automatização do olhar (em que a pintura tem um papel fundamental). A oposição entre a experiência do corpo presente e a apreensão da imagem estática está no centro do debate.

A fotografia de Gursky, apresentada no início do artigo, critica o romantismo subjacente no elogio da especificidade da paisagem — que é, em última instância, inevitavelmente conflitante com a fotografia. O rio deliberadamente genérico de "Rhein II" — há ironia no tí-

---

tulo? — defende a fotografia como prática autônoma, tencionando a tradição moderna da abstração com um inequívoco horizonte. A grande dimensão adotada para a ampliação (190 cm x 360 cm) confere uma qualidade imersiva à imagem de efeito pictórico semelhante ao das ninfas que Monet pinta de 1914 a 1926. Em Monet, a leitura da paisagem é desmontada na luminosidade improvável dos reflexos aquáticos em favor de um embate do espectador com as massas de cor não decodificadas de antemão como folha, água ou céu. Na obra de Gursky, a dualidade céu e água é inequívoca, mas não há tensão. A paisagem é um resquício fantasmático no campo cromático da fotografia. De certo modo, a fotografia reclama sua autonomia como meio. É uma imagem editada, não é representação. De outro, com 190 cm de altura, a reprodução propõe um tipo de relação espacial com o espectador, rompendo essa autonomia.

O aspecto frio e opaco dos volumes empregados por Judd esconde, inadvertidamente, uma posição otimista em relação ao ambiente contemporâneo. Na mesma medida em que subjaz — nas superfícies saturadas de cor das serigrafias de Warhol — uma visão trágica. A arte *Minimal* e seus desdobramentos *site-specific* ou *Land Art* parecem nutrir-se de uma esperança de que é possível restituir a condição de sujeito para os indivíduos da sociedade de massas. As obras são ferramentas que deveriam transformar o olhar embotado, fazer com que despertássemos do sono letárgico do circuito cotidiano de produção e consumo. Estes artistas acreditam que podemos despertar para uma nova realidade, recuperar o tátil em meio a enxurrada de imagens. A *Pop-Art* parece lucidamente reconhecer a mesma condição, o sujeito inexistente na sociedade de massas. Mas já não há mais qualquer ilusão de profundidade, não há esperança de despertar, no universo trágico da *Pop-Art* a superficialidade da imagem é nossa condição última. Só nos restaria a risada irônica e nihilista, porque a vigília é apenas outro sonho, um sonho que sonha não estar sonhando.

Postas estas perspectivas, podemos opor obras de artistas que teriam trajetórias aparentemente paralelas, como Robert Morris e Robert Smithson. Nos labirintos de Morris vemos a formalização do que ele buscou teorizar em seu ensaio "O tempo presente do espaço" (1978). Morris problematiza a divisão do sujeito entre o "eu" e o "mim".<sup>7</sup> O "mim" seria a imagem que formamos de nós mesmos, o registro mnemônico, inscrito continuamente no passado imediato de nossa existência. O "eu" seria a parcela do indivíduo que vive o presente imediato, toma decisões etc. Para Morris a maneira como nossa memória

---

As obras são  
ferramentas  
que deveriam  
transformar o  
olhar embotado,  
fazer com que  
despertássemos do  
sono letárgico do  
circuito cotidiano  
de produção e  
consumo. Estes  
artistas acreditam  
que podemos  
despertar para  
uma nova realidade

funciona tem muito em comum com o registro fotográfico, nos lembramos de *frames* da realidade apreensível. No fundo a distinção entre "eu" e "mim" é a já abordada contradição entre experiência e informação.<sup>8</sup> Morris luta como artista para reabilitar a experiência. Os terraplenos de seus labirintos deveriam oferecer a quem os percorre (já não podemos mais chamar espectador) um tipo de vivência irreduzível à imagem, às conceituações ou à representação. Sua existência deveria legitimar-se a partir da presença física e temporal do corpo no espaço. A fotografia, ou a possibilidade de abarcar a obra com um golpe de vista, é destrutiva para o tipo de experiência proposta. No entanto Morris sabe que sua posição é paradoxal:

Provavelmente não há nenhuma defesa contra os poderes malévolos da fotografia para converter todo o aspecto visível do mundo em imagem estática e consumível. Mesmo se os trabalhos em discussão são opostos à fotografia, não escapam dela. Como posso denunciar a fotografia e usá-la para ilustrar esse texto com imagens, que alego serem irrelevantes para cada trabalho propriamente dito? (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2007, p.417).

Para Morris, a "escultura" deveria instigar uma forma de compreensão das dimensões e do lugar do corpo em rela-

---

ção ao espaço perpetuamente cambiante do exterior. O sentido de imersão na paisagem proposto por ele aproxima-se da distinção entre geografia e paisagem no discurso de Erwin Strauss<sup>9</sup>, em ambos ressoa a abordagem fenomenológica de Merleau Ponty.

O texto de Morris também poderia ser empregado como defesa e legitimação de algumas obras famosas de Robert Smithson, como *Spiral Jetty* ou *Amarillo Ramp*. Porém uma aproximação mais atenta nos mostra outro conjunto de trabalhos que traz alguns elementos antitéticos com a valorização da experiência física, condição *sine qua non* para Morris. A dialética entre *site/non-site* explorada por Smithson já aponta para um caminho diferente do de Morris. "Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey" (1996) é a obra em que Smithson assume uma posição diametralmente oposta à de "O tempo presente do espaço" (1978).

Primeiramente, o próprio fato de a obra em si ser constituída por fotografias e texto já a exclui do rol de obras defendidas por Morris. Enquanto este postula uma divisão maniqueísta entre imagem e espaço, Smithson entende o "não espaço" em relação de interdependência com o "espaço". O relato de sua visita às ruínas industriais de Passaic joga o tempo todo com a interposição entre realidade e ficção. Realidade e representação misturam-se indistintamente:

O sol do meio dia dava um caráter cinematográfico ao lugar, convertendo a ponte e o rio em uma imagem superexposta. Fotografá-los com a minha Instamatic 400 foi como fotografar uma fotografia. O sol se converteu em uma monstruosa lâmpada que projetava uma série de "fotogramas" nos meus olhos através de minha Instamatic. Quando atravessei a ponte, era como se caminhasse sobre uma fotografia enorme, feita de madeira e aço, e debaixo, o rio existia como um enorme filme que não mostrava mais que uma imagem contínua em branco. (SMITHSON, 1996, p.70, tradução nossa).

Em outro momento do texto, Smithson comenta ter tido a sensação de caminhar sobre um mapa, de que a paisagem era como um grande mapa. Novamente, vale destacar a distância em relação à concepção fenomenológica de paisagem. Para Erwin Strauss, a paisagem é o oposto do mapa, da visão de sobrevoo:

A paisagem significa participação mais que distanciamento, proximidade mais que elevação, opacidade

---

Se o virtual é parte  
tão presente em  
nossa existência,  
por que excluí-  
lo do domínio  
da experiência?  
Podemos dizer  
que Passaic  
é a paisagem  
contemporânea?  
Boa parte do fôlego  
do trabalho de  
Robert Smithson  
reside em manter a  
ambiguidade e não  
oferecer respostas

mais que vista panorâmica. A paisagem, por ser ausência de totalização, é antes de mais nada a experiência da proximidade das coisas. (BESSE, 2014, p.80).

Quando os limites entre a experiência vivida e a ficção da narrativa tornam-se nebulosos, o relato de Smithson se aproxima do niilismo da superfície intransponível de Warhol? Ou a falta de clareza de tais limites seria uma expansão do sentido de experiência proposto por Morris? Se o virtual é parte tão presente em nossa existência, por que excluí-lo do domínio da experiência? Podemos dizer que Passaic é a paisagem contemporânea? Boa parte do fôlego do trabalho de Robert Smithson reside em manter a ambiguidade e não oferecer respostas. As fotografias de Andreas Gursky não trabalham justamente com essa condição? Lidam com o fenômeno atual do esgarçamento da imagem e, simultaneamente, buscam uma estética para o universo estéril da aglomeração, das pilhas de supermercado, dos estacionamento de automóvel ou dos arranha-céus.

A hipótese desenvolvida desde o início do já citado ensaio de Roger é de que a arte instaura, em diferentes épocas, diferentes modelos de visão. A determinante do surgimento da paisagem seria cultural; é função da arte de cada época reinventar o conceito de paisagem. Talvez, para o autor, seja este o sentido de Passaic, ressignificar a ruína industrial.



---

Com relação ao argumento de Roger, é possível afirmar que em determinado contexto histórico a arte desfrutou da relevância social necessária para formar nosso olhar, mas seu papel como determinante cultural parece ter se deslocado para as sucessivas revoluções da técnica. Talvez o momento desta perda esteja expresso no surgimento da história da arte como disciplina e, posteriormente, na ideia de uma produção artística de vanguarda. Quando o fazer artístico é periodizado e classificado é porque este fazer morreu como tradição. Quando artistas se colocam aquém ou além de seu próprio tempo, parecem carregar o ressentimento de quem não encontra mais lugar no torvelinho da vida moderna. Quando Roger reage à suposta morte da paisagem, supostamente solapada pela profusão de infraestruturas modernas, critica a visão nostálgica da paisagem bucólica e nos chama à ação.

Convém, parece-me, abandonar esta visão negativa da auto-estrada. Ela não só constitui, em si, uma autêntica paisagem, mas também, como o T.G.V., aliás, ela produz novas paisagens. Não se trata, pois, de esconder o ferimento, nem de cicatrizar-lhe as bordas com curativos vegetais. Toma-se literalmente uma "estrada falsa" raciocinando e procedendo desta maneira. A nós compete, ao contrário, saber transformar este ferimento em fisionomia e esta chaga em paisagem. (ROGER, 1997, p.10).

Sem dúvida a arte continua a produzir novos modelos de visão, mas estes modelos inevitavelmente vêm a reboque de uma realidade galopante.

#### AUTOR

Denis Joelsons é arquiteto, autor do livro "Arquitetura e Luto na obra de Adolf Loos" (2019), mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2017). É graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Escola da Cidade (2010). É professor de projeto arquitetônico na Faculdade de Arquitetura de Santos desde 2018. Integrou as equipes da X Bienal de Arquitetura de São Paulo (2013) curada por Guilherme Wisnik, e da exposição *The Insides are on the Outside* (2012) curada por Hans Ulrich Olbrist. Colaborou com textos no catálogo da exposição "Lina Bo Bardi: Habitat" (2019) e da exposição "Leonor Antunes: vazios, intervalos e juntas" que será realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2020.

## NOTAS

1. No original: *A "serious" historical and critical consideration has to count landscape painting and photography as among the passé or recherché genres, if only because the issue now, or at least after minimalism, is whether or not painting itself is dead.* (ELKINS; DELUE, 2008, p.119).
2. Termo referente à periodização proposta pelo historiador Eric Hobsbawm (2005)
3. Entende-se por crítica formalista esta tradição onde a obra é analisada *per se*, da qual Greenberg é o maior expoente, mas que também inclui nomes como Roger Fry.
4. Essa peculiaridade que advém da dificuldade de representar a paisagem foi sensivelmente captada por Simmel em "Filosofia da Paisagem" (2009). Ele não fala em abstração, mas sim que essa dificuldade inerente à paisagem abre um espaço de projeção do pintor.
5. O suposto valor inaugural da narração de Petrarca foi defendido por Jacob Burkhardt em 1860 (1991). Joachim Ritter (2013) também inicia seu estudo "Paisagem, função da estética na sociedade moderna" pelo relato de Petrarca. Uma discussão mais aprofundada da modernidade de Petrarca é feita por Jean-Marc Besse (2014) em seu texto "Petrarca na Montanha: os tormentos da alma deslocada".
6. Seria apenas coincidência o fato de Jimi Hendrix ter feito sua versão apocalíptica do hino americano alguns anos depois?
7. Esta divisão trabalhada por Morris foi teorizada pelo psicólogo e filósofo americano George Herbert Mead. No original, divisões do "self", entre "I" e "me".
8. Esta oposição foi abordada em profundidade em dois ensaios de Walter Benjamin (1994): "Experiência e Pobreza" e "O Narrador".
9. As ideias de Erwin Strauss estão apresentadas em Jean-Marc Besse (2014).

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. v.1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BOIS, Yves-Alain. *Painting: The Task of Mourning*. In: \_\_\_\_\_. **Painting as Model**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990. p.229-244.
- BURKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- ELKINS, James; DELUE, Rachael. **Landscape Theory**. Nova Iorque: Taylor & Francis Ltd., 2008.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GALASSI, Peter. **Andreas Gursky**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2001.
- GREENBERG, Clement. *Vanguarda e Kitsch [1939]*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997. p.27-44.
- \_\_\_\_\_. *Rumo a um mais novo Laocoonte*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997. p.55.
- \_\_\_\_\_. *Pintura Modernista [1960]*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997. p.101-110.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*. In: **October - The MIT Press Journals**, Cambridge (MA), v.8, spring, p.30-44, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007. p.401-420.
- RITTER, Joachim. *Paisagem, função da estética na sociedade moderna*. In: BARTALINI, Vladimir (org.) **Caderno Paisagem textos**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2013. p.48-80.
- ROGER, Alain. *Nascimento da paisagem no Ocidente [1997]*. Trad. Vladimir Bartolini. In: **Colóquio Internacional de História da Arte das disciplinas "A paisagem no desenho do cotidiano urbano" (AUP5834) e "Paisagem e arte: intervenções contemporâneas" (AUP5882)**, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- SIMMEL, Georg. **The Philosophy of Money**. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- SMITHSON, Robert. *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*. In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996. p.70.
- STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. 2012. Tese (Doutorado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.