

José Paulo das Neves

PAISAGEM E DENÚNCIA:
A PAISAGEM CONTEMPORÂNEA ALÉM DA CONTEMPLAÇÃO
ESTÉTICA DA NATUREZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof. Dra. Wanda de Paula Tofani

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2008

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Ana Amélia Miglio, ao meu filho, Artur Miglio das Neves, e ao meu irmão, Luiz das Neves, pessoas queridas e que participaram da construção deste trabalho, cada um no seu tempo.

À minha mãe, Paula Masson das Neves, e a meu pai, José das Neves, em memória.

À Professora Wanda de Paula Tofani por sua cuidadosa e firme orientação e pelos laços de companheirismo que fomos urdindo durante nosso processo.

À Professora Maria Angelica Melendi de Biasizzo, que sempre me incentivou e apoiou, e por sua presença valiosa na banca examinadora de minha qualificação e na de defesa deste trabalho.

Ao Professor Marcos César de Senna Hill por aceitar em participar da banca examinadora de defesa deste trabalho.

À Professora Maria Elisa Borges Linhares, que participou da banca examinadora de minha qualificação e que, com suas pertinentes observações naquele momento, contribui muito para a melhoria do meu texto.

Aos amigos e professores, Professor Sebastião Miguel Brandão e Professora Giovanna Martins, que sempre acreditaram no meu trabalho, me incentivaram e me ajudaram a chegar a este resultado.

Ao amigo, Alan Fontes, por sua contribuição na apresentação deste trabalho.

Aos meus colegas, amigos e professores que sempre me incentivaram e generosamente me estimularam com suas crenças em meu trabalho. Não menciono seus nomes, mas cada um deles pode se reconhecer aqui.

Aos funcionários desta escola que me acolheram com eficiência e carinho.

A todos os artistas que, ao longo da construção de nossa tradição, de nossa cultura, me ajudaram com suas lições a olhar o mundo e, a partir dele, construir minhas paisagens.

RESUMO

Este estudo constitui uma tentativa de explicar porque os artistas contemporâneos ainda trabalham com a paisagem. A paisagem que surge na cultura ocidental, praticamente junto com a idéia de arte que se tem hoje, em meados do século XIV, no início da modernidade, e que tem se tornado extremamente banalizada a partir da segunda metade do século XX pelos meios de comunicação. Ela serve praticamente a tudo. Minha investigação tenta descobrir o que pode ainda mover o interesse dos artistas pela paisagem, num mundo sempre desejoso de novidades, e como isto é expresso na sua produção. Entre as várias evidências escolho aquela que indica a possibilidade da paisagem, indo além das questões estéticas, ser apropriada pela idéia de denúncia. A metodologia deste trabalho envolve revisão bibliográfica e análise de trabalhos contemporâneos.

ABSTRACT

This study constitutes in an effort to elucidate why contemporary artists still work with landscape. It appears in western culture almost at the same time as the idea of art that we share today, around the XIV century, at the beginning of modernity. Landscape has become extremely ordinary by the media since the second part of the XX century. It serves to everything. My investigation tries to find out what still can move artists' interests in landscape, in a world permanently eager for novelties, and how this is expressed in their production. Among the various evidences I came to, I choose one that indicates the possibility of landscape, going beyond esthetics questions, being appropriated by the idea of denouncement. The methodological procedures followed in this study is bibliographic review and contemporary artworks analysis .

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- 1 – [S.D.]. *Mont Ventoux*, 1912 m acima do nível do mar. Montanha mais alta da Provence, França.
- 2 – Albrecht Dürer. *A casa do lago*, c. 1496. Aquarela. *The British Museum*, Londres.
- 3 – Hendrick Gotzius. *Paisagem com casa de fazenda*, cerca de 1595-1600. Xilogravura. *Grunwald Center for the Graphic Arts*, Los Angeles.
- 4 – Gillis van Coninxloo. *The prophet and his marriage*, [S.D.]. Aquarela. *Museum Mayer van den Bergh*, Antuérpia, Bélgica.
- 5 – Mathis Gothart Grünewald. *Maria mit Kind*, 1517-1519. Óleo sobre madeira, 185x150 cm. Aschaffenburg, Halle, Frankfurt am Main, Alemanha.
- 6 – Leonardo Da Vinci, *Virgem das pedras*, c. 1480. Óleo sobre madeira, [s.d.]. *National Gallery*, Londres.
- 7 – Albrecht Altdorfer. *Vista do vale do Danúbio perto de Regensburg*, 1528. Óleo sobre madeira, 30 X 22 cm. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.
- 8 – Joachim Patinir. *El paso de la laguna Estigia*, 1520-1524. Óleo sobre madeira. 64 X 103 cm. Museo del Prado, Madri.
- 9 – Domenico Campangola. [s.d.] ,século XVI. Gravura, [s.d.]
- 10 – Johannes Vermeer. *Vista de Delft*, 1660/6. Óleo sobre tela, 98,5 X 117, 5 cm. Mauritshuis, Haia , Holanda.
- 11 – Rembrandt. *O moinho de vento*, 1645/48. Óleo sobre tela, 87,6 X 105,6 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C..
- 12 – Hendrik Vroom. *Een Zeeschip vaart een binnenwater op* (um navio do mar passa rápido por água resguardada – tradução minha), 1600-1630. Óleo sobre painel, 43,4 X 71,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam
- 13 – Jan Porcellis. *Mussel fishing*, 1622. Óleo sobre tela, 36,3 X 60,4 cm. National Maritime Museum, Greenwich, Inglaterra.
- 14 – Claude Lorrain. *Vista de La Crescenza*, 1648-50. Óleo sobre tela, 38.7 X 58.1 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York.
- 15 – Nicolas Poussin. *Paisagem com Orfeu e Eurídice*, 1650-1. Óleo sobre tela, 120 X 200 cm, Museu do Louvre, Paris.
- 16 – Peter Paul Rubens. *Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis*, c. 1630. Óleo sobre madeira, 146 × 208,5 cm. *Kunsthistorisches Museum*, Viena.

17 – Joseph M. William Turner. *Marinheiros no mar*, 1796. Óleo sobre tela, 91,4 X 122,2 cm, Tate, Londres.

18 – Caspar David Friedrich. *Homem e mulher contemplando a lua*, c.1824. Óleo sobre tela, 34 X 44,1 cm. *Nationalgalerie, Staatliche Museem*, Berlim.

19 – Jean-Baptiste Camille Corrot. *A cidade e o Lago de Como*, 1834. Óleo sobre tela, 29,5 x 42 cm. *Sammlung P. Peytel*, Paris.

20 – Théodor Rousseau. *Carvalhos perto de Apremont*, 1852. Óleo sobre tela, 63,5 x 99,5 cm. *Musée d'Orsay*, Paris.

21 – Claude Monet. *No rochedo em Pourville, tempo bom*, 1882. Óleo sobre tela, 64,7 X 80,7 cm. *MOMA*, Nova York.

22 – Henri Matisse. *Casas em Fennouillet*, , 1888/1889. Óleo sobre cartão, 24,5 X 36 cm. *Musée Matisse*, Nice.

23 – Paul Cézanne. *Auvers, vista panorâmica*, 1873/1875. Óleo sobre tela, 65,2 X 81,3 cm. *The Art Institute of Chicago*, Chicago.

24 – Vicent van Gogh. *Campo com flores perto de Arles*, , 1888. Óleo sobre tela, 54 X 65 cm. *Van Gogh Museum*, Amsterdam.

25 – Thomas Cole. *Vista de Catskill Creek*, cerca de 1835-1838. Óleo sobre madeira, 22 1/2 x 30 1/2 polegadas. Coleção *The Albany Institute Of History And Art*, Albany, NY, EUA.

26 – Franz Post. *Engenho com capela*, 1667. Óleo sobre madeira, 41 x 43 cm. *Fundação Maria Luisa e Oscar Americano*, São Paulo.

27 – Rugendas. *Ouro Preto*, 1824. Aquarela. [s. d.]

28 – Georg Grimm. *Vista do Cavalão*, 1884. Óleo sobre tela.

29 – Castagneto. *Marinha com barco*, 1885. Óleo sobre madeira, 16 X 22 cm. *MASP*, São Paulo.

30 – Nicola Antonio Faccinetti. *Escola Naval de Angra dos Reis*, 1869. Óleo sobre tela, 49 X 101 cm. *MASP*, São Paulo.

31 – Tulio Crali. *Mergulho sobre a cidade*, 1938.[s.d.]. Coleção Massimo Carpi, Roma

32 – René Magritte. *A condição humana*, 1933. Óleo sobre tela, [s.d.]. *National Gallery of Art*, Washington.

33 – Edward Hopper. *Pessoas ao sol*, 1960. Óleo sobre tela, 102,6 X 153, 4 cm. *Smithsonian American Art Museum*, Washignton, D.C..

- 34** – Goya. *Assalto de ladrones*, 1786-7. Óleo sobre tela, 169 X 127 cm. Coleção particular.
- 35** – Anselm Kiefer. *Kain und Abel*, 2006. Óleo sobre tela, cadeiras, gravetos, gesso, chumbo, sementes, gesso, carvão, 330 X 380 cm. Louvre, Paris.
- 36** – William Kentridge. *My dear friend (he that fled his fate)*, 1994. Screenprint em 6 cores, edição 55, 46 X 62 cm. Coleção privada. [s.d.]
- 37** – David Goldblatt. *Stalled municipal housing scheme, Kwezinaledi, Lady Grey, Eastern Cape*, 2006. Impressão digital em papel reciclado de trapos de algodão, 99 x 127cm. [s.d.]
- 38** – Lygia Pape. *Manto tupinambá*, 1996/99. Back light, 110 X 140 cm. Edição de 3. [s.d.]
- 39** – Valery Koshlyakov. *Architectural landscape [paisagem arquitetural]*, 2006. Técnica mista sobre tela, 150 X 200 cm. [s.d.]
- 40 a 45** – Jane Prophet. *Decoy*, 2001. *Stills* de videos das séries *Picturesque* e *In life is beautiful*. Mostrados em telas de plasma no Blicking Hall, Norfolk, Inglaterra e no The Harris Museum, Preston, Inglaterra.
- 46 e 47** – Kader Attia. Dois momentos do trabalho *Sem título (Skyline)* de *Square Dreams.*, 2007. BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, Inglaterra.
- 48** – Brendon Wilkinson. *Infant [criança]*, 1999. Escultura dentro de lata, 22 X 15 cm. Coleção Alastair Caruthers, Wellington, Nova Zelândia.
- 49** – Mandy Lee Jandrell. *Waterfall*, mini Hollywood, Deserto de Tabernas, Andaluzia, Espanha, 2006. *Lambda Print*, edição de 5, 100 x 80 cm. Coleção da Artista.
- 50 a 52** – Raimond Chaves. *Coca Crónica*, 2002. Série inacabada -11 imagens. *Spray* com máscaras sobre papel, 100 x 70 cm. [s.d.]
- 53** – Jules de Balincourt. *Blind faith and tunnel vision*, 2005. Óleo, esmalte, e tinta spray sobre Madeira. 187, 9 X 165,1 cm. Feuer Gallery, Nova York.
- 54** – Gordon Cheung . *Rainbow end 2*, 2004. Folha do jornal *Financial Times*, tinta de impressão, spray acrílico sobre madeira. 45 x 66 cm. Coleção do artista.
- 55 a 57** – Dominic McGill. *Project for a new American century*, 2004. Desenho com grafite sobre papel suspenso no teto para formar um labirinto. 2,29 X 19,81 [s.d.].

SUMÁRIO

1	ENTRANDO NA PAISAGEM	7
2	PAISAGEM: UMA CONCEITUAÇÃO	14
3	O PERCURSO DA PAISAGEM	24
3.1	UM MUNDO QUE SE TRANSFORMA	24
3.2	CENÁRIO DA ARTE À ÉPOCA DO RENASCIMENTO	34
3.3	ORIGEM DO GÊNERO E SUAS CONTROVÉRSIAS	36
3.4	AS ESCOLAS INICIAIS	39
3.5	O PRIMEIRO MOMENTO	45
3.6	SUBGÊNEROS DA PINTURA DE PAISAGEM	48
3.7	A PAISAGEM AMPLIADA	61
4	PAISAGEM E DENÚNCIA	71
5	SAINDO DA PAISAGEM ...COMO SE ISTO FOSSE POSSÍVEL	111
	REFERÊNCIAS	115
	GLOSSÁRIO	125

1 ENTRANDO NA PAISAGEM

Minha investigação trata da produção artística contemporânea que trabalha com o gênero paisagem. Meu recorte teórico não se limita apenas ao estudo de trabalhos que remetam ao *mundo natural* imediatamente observável ou reconhecido como tal. Os espaços, o construído e o ficcional, tratados como paisagem também se constituem como territórios deste estudo.

Enquanto as obras dos artistas que trabalharam com o gênero paisagem até o modernismo, segundo a historiografia tradicional, tinham como ponto em comum apenas uma contemplação do mundo, a experiência do belo e do sublime, na arte contemporânea não se privilegia mais este eixo estético. Agora se tem também a experiência de uma paisagem que emerge de outros sentidos além do olhar, tornando-se penetrável, virtual etc. Hoje, os trabalhos neste gênero apontam para várias direções, tanto na sua temática quanto no seu resultado visual, tomando-se em consideração a utilização dos mais variados procedimentos e meios.

Não questiono a afirmação de que a paisagem surgiu como resultado de alguma coisa que sobre a terra o artista contemplava. Para atender a necessidade de sobrevivência do fruto dessa contemplação, da permanência do que foi contemplado, desenvolveram-se as possibilidades de seu registro. A paisagem surge então como desenho, gravura, pintura e, ao longo do tempo, ampliando sua possibilidade de expressão e de objeto, migra para a filosofia, história e outras disciplinas.

A permanência do gênero paisagem na arte contemporânea é a questão central deste trabalho. Já sabendo que o ato de contemplação não mais se constitui como foco privilegiado da arte, fez-se necessária, possivelmente, uma nova atitude em relação à paisagem. Minhas perguntas sobre este provável novo posicionamento dos artistas diante da paisagem foi o que norteou meu estudo. Entre as várias

possibilidades que possam fundamentar o deslocamento do olhar do observador para além de uma simples contemplação do mundo, levanto a hipótese da denúncia. A paisagem se oferece então como território de denúncia e, para tanto, através de sua constituição como objeto de memória e ficção.

Vivemos em uma época a qual, mais do que nunca, poderíamos chamar de “época da paisagem”. Estamos quase sempre diante de uma paisagem, tanto através da imagem quanto através da escrita. Ela pode ser encontrada diariamente na imprensa e em publicações especializadas, no cinema, na TV, nos *outdoors*, em peças publicitárias, ajudando a vender quase tudo, em folhetos distribuídos nos sinais luminosos de nossas cidades, em estampas do vestuário. Hoje a paisagem vive e se debate em paradoxos: é desejada e rejeitada, destruída e reconstruída, preservada e vendida.

De uma situação particular, circunscrita às atenções dos artistas e seus admiradores, a paisagem ampliou os interesses sobre si e se tornou objeto de estudo de vários outros campos de conhecimento, destacando-se a antropologia, a arqueologia, a arquitetura, a filosofia, a geografia, a história, a ecologia e a sociologia. Esta popularidade da paisagem, externa ao universo da arte, se constitui em um fenômeno mais recente e teve sua ampliação após a Segunda Grande Guerra. Este interesse se intensifica graças, principalmente, à circulação de imagens na mídia eletrônica e digital. Essa presença maciça, como um sintoma, aponta para outras questões além do gosto. O que está por trás disto? O que a paisagem ao ser apresentada tem por trás de si? O que ela encobre ou revela e mesmo denúncia? Como os artistas hoje, diante da avalanche de imagens de paisagem, ainda trabalham com o gênero?

Não há dúvida de que o discurso da paisagem contemporânea nos remete a questões de maior complexidade que este trabalho pretende abarcar. A invenção

da paisagem não é um fato recente. Ela se confunde com o próprio surgimento da arte como a entendemos hoje. A paisagem carrega uma história, uma ideologia.

Nos últimos anos do século XX emergiram novas características que podem marcar o interesse crescente pela paisagem. Uma delas remete ao desenvolvimento da crise da planificação urbana e da explosão demográfica que eclodem depois da Segunda Grande Guerra. O aumento das correntes migratórias e a superposição das atividades econômicas e sociais rasgando a tradicional organização dos espaços urbanos e rurais, confundindo-os muitas vezes e, em outras, os asfixiando levou ao surgimento de movimentos reivindicatórios de uma nova relação com os espaços matrizes da paisagem: o meio natural e logo em seguida a própria cidade. Também concorreu para que movimentos que tentam salvar espaços belos, emocionalmente importantes, com importantes contingentes de espécies animais, vegetais e minerais e representantes de outros interesses emergissem tornando-se especialmente combativos, influenciando ou interferindo diretamente no desenvolvimento físico de várias regiões, criando e/ou regulando as atividades econômicas e concorrendo ativamente para o estabelecimento de políticas preservacionistas.

Outro aspecto a ser considerado quando se estuda a paisagem contemporânea enquanto objeto da arte é a repercussão da nossa civilização da imagem sobre a paisagem. A partir da metade de 1969, o homem, ao pousar na lua e fotografar a paisagem lunar e o próprio planeta Terra, nos confronta de maneira radicalmente nova com aquilo que somos e concorre para a formação de um novo olhar sobre nós e sobre o que nos rodeia. Isso trouxe uma profunda transformação nas questões que envolvem o tempo, a memória, e o local onde habita o homem – a natureza e o espaço construído – que é onde se realiza a paisagem. O trabalho dos artistas contemporâneos reflete estas novas questões e marcam as artes, entre outras possibilidades, como possível território da denúncia dos fatos dos quais somos todos testemunhas, que envolvem a exploração predatória

da natureza e o acirramento das relações conflituosas e desniveladas entre os próprios homens .

Assim, no primeiro capítulo, apresento o conceito de “paisagem” a partir do qual balizo meu estudo. Trabalho a paisagem dentro de seu conceito como objeto de arte. Não me ocuparei dos conceitos que emergem das ciências naturais, das ciências sociais e nem do entendimento que emerge do senso comum. Como talvez já seja possível inferir, o conceito no qual encontro os fundamentos para este estudo confirma a paisagem como um ato da cultura. Entende a paisagem como fruto do gesto artístico que recorta o mundo, opera seleções, cria um mundo ao estabelecer arbitrariamente um olhar sobre a realidade objetiva que o circunda. Nele está a afirmação da paisagem como fruto do olhar de um observador artista e quando falo artista, falo de pintores, desenhistas, e gravadores, etc. Não me refiro aos que trabalham com a palavra ou mesmo com a música.

Meu trabalho se desenvolve em estreita aproximação da história da cultura e da história da arte porque não posso entender o artista e seu trabalho fora do processo histórico. Não é possível ao objeto de arte ser produzido em divórcio das condições materiais e de pensamento do seu tempo. Mesmo que eu não trate o trabalho de arte como documento histórico é preciso não perder de vista que possa sê-lo enquanto um produto da cultura. Com isto quero dizer que a produção de arte não flutua sobre o mundo, acrítica e ahistoricamente. O artista é um ser social e histórico. A partir daí me interessa como a paisagem tem sido pensada e representada sendo este o assunto que vou desenvolver no segundo capítulo em um descontínuo e incompleto relato histórico. Não há a pretensão de se construir uma história da paisagem que esgote o assunto. Este capítulo tem apenas como objetivo apresentar uma dimensão temporal e espacial do meu objeto de estudo. Lamento as lacunas, mas entendo que elas não comprometem a intenção.

No terceiro capítulo, estabeleço o conceito de denúncia com o qual trabalho e, em seguida, identifico e comento trabalhos de artistas contemporâneos que tratam da paisagem como tal. Esta investigação foi realizada a partir da leitura de trabalhos isolados de artistas e não do conjunto de suas produções ou mesmo de parte dela. Deixei-me guiar, nesta seleção, pelos caminhos cheios de surpresas da pesquisa e apresento alguns trabalhos, que previamente a este estudo, já me chamavam a atenção pela força e, por que não, pela beleza que apresentam. Finalizo apresentando minhas conclusões que resultaram desta pesquisa.

No desenvolvimento desta dissertação a metodologia empregada é a revisão bibliográfica e a análise de trabalhos de artistas que têm a paisagem como assunto. Como meu objetivo não se constitui numa tentativa de construir uma teoria sobre a obra de um artista específico, não faço, como afirmei a pouco,, um levantamento e estudos exaustivos da obra deste ou daquele artista. Limito-me apenas a um trabalho dentro da produção de vários artistas e tento realizar uma leitura na tentativa de responder minha hipótese. A seleção não se baseia na possibilidade de reconhecer os artistas envolvidos no trabalho como “paisagistas”. Esta possível classificação não esteve no horizonte de minhas escolhas.

O conceito de história no qual este trabalho se apóia não tem por fundamento o desenvolvimento linear da história. Ele compreende um desenvolvimento multidirecional e com tempos diferenciados. Para todos os eventos que compõem a história, pode-se localizar e identificar múltiplas origens, mas não é possível reduzi-los à sua fundação, já que, a cada momento eles se formam e reformam, constituindo-se em constelações compostas de inúmeras cintilações de magnitudes variadas. Qualquer evento pode ser entendido como constelação. Portanto, ao falar em “desenvolvimento da paisagem” não me refiro a qualquer idéia de “progresso”, mas às influências, às sínteses, às adições que vão se agregando a experiência do artista que o levaram a adquirir condições para produzir a autonomia de seu objeto

– a paisagem - e promover suas transformações quando necessárias.

Michel Frizot em seu texto *Os continentes primitivos da fotografia* trabalha com o conceito de “continentes”. Ao analisar as origens da técnica fotográfica ele diz que:

(...) Não se pode reduzir a história do meio à melhoria progressiva de alguma coisa que teria sido fixada de início sob uma forma primitiva insuficientemente elaborada. É sem dúvida preferível ver as invenções como ilhéus ou continentes primitivos entre os quais se pode circular, ou acostar, cada um reservando possibilidades de desenvolvimento, que aparecerão ou não, que serão relegadas para serem retomadas mais tarde, etc..
(...)¹

O autor trabalha com a idéia de unidades complexas interdependentes que oferecem múltiplas oportunidades de experiências tendo em vista as inúmeras possibilidades de se abordá-las e percorrê-las. Esta também se constitui na minha opção conceitual para nortear meus caminhos pela história da paisagem.

Finalizando, sinto que é necessário estabelecer minha posição diante das questões que envolvem os conceitos de “espelho” e “janela”, de “descrição” e de “narração” tão exaustivamente trabalhados por Gombrich² e Alpers³ e que rapidamente menciono algumas vezes ao longo do texto. Não houve como aprofundar esta importante questão teórica neste trabalho, o que não indica meu pouco apreço por tais conceitos. Porém, é preciso que fique claro que estes autores, quando desenvolveram estes conceitos, estavam trabalhando com outro momento da história da arte, diferente daquele que proponho em meu estudo, e tratavam apenas da pintura. São conceitos importantes e caros ao pesquisador que queria trabalhar com a história da paisagem, o que não é o que proponho neste momento. Contudo, é preciso que seja dito que seu conhecimento trouxe subsídios certamente importantes à minha iniciativa. Aproveito para mencionar rapidamente que a produção da paisagem

1 FRIZOT, 1998, p. 43.

2 GOMBRICH, 1986.

3 ALPERS, 1999.

na arte contemporânea não abandona esses conceitos e utiliza todos ao mesmo tempo. Assim posso dizer que a paisagem contemporânea, influenciada talvez pelos meios de comunicação eletrônicos, acentua condições mais antigas e apresenta-se como uma síntese do “espelho”, já que descreve uma realidade, e da “janela” porque oferece uma narrativa. Mas já não seria assim outrora? Fica a pergunta momentaneamente sem resposta.

2 PAISAGEM: UMA CONCEITUAÇÃO

Logo no início é interessante afirmar – embora ao longo deste trabalho voltarei a fazê-lo - que a paisagem não é um território, uma localidade, um sítio. Ela é uma representação empírica e subjetiva. Ela é uma descrição e/ou narração – quando representação iconográfica - e uma transcrição – quando representação verbal. Ela pode resultar de uma observação direta, ser mnemônica ou fruto de uma construção, mas não se constituirão todas as possibilidades como meras ficções? Ela certamente não é o mundo, mas sim sua representação.

No mundo medieval, ainda profundamente influenciado pelo pensamento neoplatônico de Plotino, a representação da natureza não poderia ser objeto da arte. Para Platão, a beleza maior ou menor de um ser do mundo material depende do menor ou maior grau de sua correspondência com a Beleza Absoluta. Esta permanece no mundo supra-sensível das idéias e é imutável, pura e eterna. Para esse filósofo, o mundo natural é o mundo da imperfeição, da decadência, de uma pálida reprodução de uma forma ideal perfeita e a arte mimética seria um aprofundamento disto. A mimese num mundo de idéias puras é uma degradação. O objeto se constitui numa cópia imperfeita de uma idéia que não está, na verdade, na cabeça dos homens, mas na Beleza Absoluta.

No momento em que alguns artistas começam a trabalhar a natureza por si mesma como tema, o pensamento ocidental já estava se despedindo do neoplatonismo e do estoicismo, que foram, entre outras, grandes influências caras ao desenvolvimento e conformação do pensamento cristão num primeiro momento. O pensamento de Aristóteles começava então a ser lido e adaptado às necessidades da Igreja Cristã. Com isto uma nova maneira de se olhar a natureza tornava-se possível⁴.

4 BASTOS, 1981, p.49.

Aristóteles, ao contrário de Platão, não possuía uma visão idealista, embora não se deva subestimar ou negar a importância do pensamento de Platão para a conceituação do belo. Agora, deixando de lado a idéia de um mundo supra-sensível ideal, Aristóteles fala de uma beleza que é resultado da harmonia, ou de uma ordenação, que existe entre as partes de um determinado objeto em si mesmo e em relação a uma totalidade que é o mundo. Além disto, para um objeto alcançar o *status* de belo deveria corresponder a uma grandeza e, ainda, deveria possuir certa proporção e medida nesta grandeza.

Para Aristóteles, o mundo não era o caos, a ruína, a decadência em si. Ele provinha do caos e passava a ser regido por uma harmonia. Havia uma luta incessante para se levar à harmonia, à vitória absoluta sobre o caos. Isto movia o mundo. Esta idéia é fundamental e central no pensamento aristotélico. Para ele, a justa proporção se encontrava na natureza e na matemática e, por isto, ali se encontrava o belo. A arte não tem como finalidade a imitação da vida, como poderia parecer num primeiro momento. A mimese deve ser entendida não como uma representação imperfeita do absoluto, mas como uma representação superior do sensível. Através da mimese o artista poderia se colocar diante do belo. O deslocamento que Aristóteles opera no conceito de belo, trazendo-o do mundo das formas perfeitas para sujeitá-lo a encontrar sua essência nos próprios dados das coisas, torna-se sua grande contribuição para o futuro desenvolvimento da estética.

O termo paisagem surgiu no Renascimento para nomear uma nova relação entre os seres humanos e seu ambiente que surgiu ao fim da Idade Média. A pintura estava sendo revolucionada com a adoção pelos artistas dos princípios matemáticos e geométricos euclidianos. Estas regras haviam levado à perspectiva linear, que foi uma revolução na arte da representação. Com ela tornou-se possível a representação, em duas dimensões, da ilusão realista de um espaço composto de três dimensões. Isto foi fundamental para o desenvolvimento da arte da paisagem.

A perspectiva formaliza a realidade e faz dela uma imagem que será considerada real: ...é essa perspectiva, invenção histórica datada, que ocupa o lugar de fundação da realidade sensível. Ela instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção⁵.

A paisagem não é mais território de excelência da arte. Hoje ela é objeto de estudo de muitas áreas do conhecimento e isto faz necessário que eu delimite minha área de estudo.

Neste trabalho, a paisagem está sendo estudada no âmbito da arte produzida no hemisfério ocidental. Entendo a paisagem não como um objeto originalmente físico, não apenas como uma unidade geográfica, mas como objeto de um *constructo* que se configura a partir da interpretação que o artista elabora ao observar, contemplar, determinados fenômenos da realidade física sob o crivo de sua experiência de cultura e de sociedade. Além disto, a paisagem é vivida como um marco natural da vida humana, um espaço no qual a natureza e o homem, já que este se desprende dela, exercem suas funções e ações, vivem a experiência do tempo. O meu objeto de estudo, a paisagem e sua permanência na arte contemporânea, não é limitado pela identificação paisagem-mundo natural. Nele estão presentes as paisagens urbanas, as virtuais e aquelas que não partindo da observação imediata do mundo, se constituem como construções.

As primeiras reflexões sobre a paisagem se deram a partir do surgimento do interesse de uma série de filósofos pela natureza e pelo mundo que surge da relação do homem que a contempla, a teme e também a desfruta. A paisagem surgiu com a arte como resultado da observação do mundo natural. Os primeiros paisagistas estavam envolvidos na descoberta deste mundo que até então só havia aparecido como complementação nos trabalhos medievais. A paisagem, depois de um longo processo de desenvolvimento e maturação por toda a Baixa Idade Média, alcança sua autonomia já na modernidade.

5 CAUQUELIN, 2007, p.114.

Hegel, em seu trabalho *Cursos de estética*, dizia que a beleza artística é a beleza que o espírito gera e regenera. Ele ainda dizia que há superioridade no belo artístico sobre o da natureza e que esta superioridade está em consonância com a superioridade do espírito e de suas produções sobre a natureza e seus fenômenos⁶. Estas são as premissas centrais que ele sustenta em seu trabalho. O mundo autêntico não é aquele que aparece no mundo natural, mas, sim, aquele produzido pelo homem. Ou seja, um mundo histórico. A beleza da natureza vai ter, então, um papel de pouca importância na sua estética. Se a beleza da natureza tinha sido modelo da beleza artística através da mimese clássica, agora ela é substituída por aquela que emana da arte. Se na estética metafísica o belo natural era visto como a própria encarnação da natureza verdadeira, como a contemplação das idéias que permite o encontro do sujeito com uma realidade supra-sensível, estética como *aisthesis*, agora a arte exige exclusividade da experiência estética. O papel irrelevante que a beleza da natureza possui na estética hegeliana explica a indiferença que o filósofo demonstrava diante da contemplação do mundo natural. E com ele se justifica a paisagem que já não é natureza.

Heidegger, em sua obra *Ser e tempo*, afirma que quando alguém se pergunta sobre o sentido do ser, está perguntando pelo ser no mundo porque o homem só é enquanto habitante do mundo⁷. Anos depois, Heidegger vai estabelecer uma relação entre o construir, o habitar e o pensar. Para ele, o mundo só existe enquanto é vivido, habitado, contemplado e construído. Os fenômenos deste mundo, ainda que possam ser interpretados como biológicos ou físicos - e desta forma fora do controle do homem, mas não apartados deste - podem ser interpretados como acontecimentos, realizações existenciais que dizem respeito ao homem enquanto ser que habita o mundo. Com isso, a prática da paisagem encontra também sua justificativa.

6 HEGEL, 2000.

7 HEIDDEGER, 2001.

O ato de se contemplar a paisagem se constitui numa circunstância da qual o homem não pode se livrar, já que, através do olhar, entre outros sentidos, ele toma posse do espaço e do tempo que habita. A paisagem fala de espaço, de um território, e junto disto, vem a contingência do tempo. Tempo que contribui para a configuração desse espaço e que proporciona a possibilidade de sua transformação. Portanto, quando se fala de paisagem, não se fala apenas do gesto humano, do olhar que a constrói. Fala-se do espaço e do tempo. Ser, espaço e tempo. A paisagem não pertence ao mundo da natureza. É um ato da cultura. É um ato de construção do mundo embora não seja o mundo.

Afirmo a paisagem como um ato de cultura, como uma representação do mundo, e não o mundo. A paisagem já foi tomada como a imagem fiel do próprio território. Há certa pedagogia da paisagem que molda o olhar, que propõe um o-que-se-ver. Em *Invenção da Paisagem*, Anne Cauquelin diz:

“De fato, parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas”⁸.

O belo que emana da natureza tem sido de certa forma colocado à parte pela estética moderna e pelas manifestações artísticas que a seguem. Para ela, o belo natural surgiria do belo artístico. A percepção estética da natureza passa a necessitar de um mediador que seria a sensibilidade desenvolvida pela arte. A experiência estética da natureza passa a ser possível apenas na imaginação. A partir da revolução industrial, há uma supervalorização do mundo artificial, que se fortaleceu com as conquistas das ditas ciências naturais.

8 CAUQUELIN, 2007, p. 8.

Na introdução do seu livro *Paisagens urbanas*, Nelson Brissac Peixoto⁹ fala com muita propriedade da paisagem como “janela”, que tem sido uma analogia muito recorrente. Não há como discordar disto. Mais a frente, o autor afirma a presença desta “janela” na arte moderna. No terceiro parágrafo desta mesma página, Brissac diz:

Cada obra de arte se apresenta, então, como mero fragmento, uma minúscula peça arbitrariamente recortada de um tecido infinitamente mais amplo. Como se olhássemos a paisagem através de uma janela, o quadro truncando a vista, mas nunca abalando a certeza de que a paisagem continua para além dos limites do que podemos ver naquele momento.

Mas o que me intriga no texto de Brissac neste momento é o seu conceito de “paisagem” que se sobrepõe ao conceito de “mundo”, e aí temos uma discordância. Quando afirma, repetindo a última frase da citação acima, *que a paisagem continua para além dos limites do que podemos ver naquele momento*, o autor adota um conceito que diz, em última instância, que a paisagem é o mundo ou que o mundo é a paisagem, e com isto ele anula o papel do sujeito observador que constrói a paisagem. A idéia da necessidade de um sujeito para a realização da paisagem, já que a mesma não é um dado *a priori* da ação do observador, é que sempre norteia minha aproximação ao assunto deste estudo.

Em 1963, Joachim Ritter, no seu texto *Paisage: La función de lo estético em la sociedad moderna*¹⁰, faz reflexões críticas a respeito da função da paisagem na sociedade moderna. Adorno, em seu trabalho *Teoria estética*¹¹, também se empenha neste tipo de reflexão. Eles são os primeiros a empreender um trabalho de recuperação estética da natureza e da reabilitação da paisagem na contemporaneidade.

A noção de “paisagem” deve partir de considerações estéticas e artísticas. Quando realizamos um recorte, uma seleção da superfície terrestre onde se encontra a

9 PEIXOTO, 1996, p.11.

10 RITTER, 1986.

11 ADORNO, 1988.

natureza e ou o espaço construído, e formamos uma idéia, temos aí a natureza contemplada. A representação artística se dá com a cristalização das cenas na imaginação a partir de um aspecto do que foi percebido. Ao se juntar estes dois fundamentos, temos a paisagem que é uma representação em sentido duplo: idéia e representação figurativa.

Segundo Simon Marchán Fiz, em seu texto *La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje*, publicado pela Fundación Beulas em 2006¹², a paisagem atualmente resulta de um amálgama de fatos naturais e históricos, oscilando entre natureza natural e produzida, entre a História Natural e a história da indústria humana. Por isso, a paisagem dificilmente vai aparecer sem ser historicamente modificada pela ação humana mediada pelo processo civilizatório e pelos dispositivos da cultura. O autor distingue dois tipos de paisagem: a natural e a de cultura. A primeira, *paisaje natural*, seria aquela fruto da contemplação de uma paisagem onde ainda não se observa o gesto humano em sua transformação. O segundo é a paisagem que ele chama de *paisaje de cultura*, ou seja, aquela na qual a natureza já foi transformada pelo homem através da agricultura e da silvicultura, da indústria, da engenharia, das vias de comunicação, da ecologia, da geografia e das ciências dos assentamentos humanos, do turismo, etc. acrescentando à sua relação a interferência transformadora operada por qualquer prática artística. Discordo do autor, pois toda paisagem é um recorte a partir de um olhar ou uma elaboração de uma memória, e, por isso, já se constitui em uma construção; portanto já se confirma como um ato de cultura. Como a paisagem tem sua origem numa experiência emocional que pressupõe a visão e o ato de contemplação, e como nunca prescinde, para sua formalização, da ação humana - pensamento e gesto - sobre o território ou ambiente, não pode ser chamada de “paisagem natural”. Se for espontânea, composta de elementos pertencentes aos reinos vegetal, mineral e animal não é paisagem: é a natureza, é a vida sobre o planeta. A paisagem é

12 MADERUELO, 2006, p.11-54.

um recorte, é uma seleção de parte da realidade posta *a priori* ao olhar do artista ou de qualquer observador, é um olhar especializado sobre a realidade física que cobre e envolve o planeta. Faz parte do mundo. Nasce da cultura. O autor, parece-me, comete um equívoco ao adotar a dimensão mundana da palavra “paisagem”.

Segundo Régis Debray,

Sempre houve anatomias, mas o nu é recente. Sempre houve montanhas, florestas e rios à volta dos espaços de habitat, assim como efigies, grafitos e pedras erguidas bem no meio dos grupos sedentários. A natureza, porém, não cria o culto das belezas naturais do mesmo modo que a presença de imagens trabalhadas não cria a sensibilidade estética. O espetáculo de uma coisa não é dado com sua existência. A prova: no Ocidente, foi preciso dois milênios para instituir, enquadrar, explicar, pôr em destaque este ultraje a Deus, esta subversão egocêntrica, este artifício de interpretação: “a paisagem”.¹³

Augustin Berque¹⁴, um teórico da paisagem ligado à École de Hautes Études em Sciences Sociales de Paris, conceitua a paisagem classificando-a em duas modalidades. Ele fala da paisagem como marca e como matriz. Ele diz que a paisagem é a melhor expressão de como uma determinada sociedade se relaciona com a natureza e com o espaço. Ele afirma que a paisagem é uma marca porque exprime uma civilização e que é matriz porque participa da cultura. Ela, seguindo as palavras do autor,

(...) é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e por uma moral, gerada por uma política etc. e, por outro lado, ela é uma matriz, ou seja, determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política etc..¹⁵

Resumindo, o autor afirma que a paisagem é *plurimodal* e que *a paisagem e o sujeito são co-integrados em um conjunto unitário que se autoproduz e se auto-reproduz (e, portanto, se transforma, porque há sempre interferências do e ao exterior)*¹⁶.

É impossível falar de paisagem sem se mencionar o caráter simbólico que

13 DEBRAY, 1993, p. 189-190.

14 CORRÊA; ROSENDAHL, 2004.

15 BERQUE, Augustin In: CORRÊA; ROSENDAHL, 2004, p. 86.

16 CORRÊA; ROSENDAHL, 2004, p. 86.

as paisagens carregam em si. Ao se constituir do resultado da apropriação e transformação do meio ambiente pelo artista, toda paisagem está carregada de valores simbólicos. É quase impossível não se pensar nos trabalhos de Caspar David Friedrich e de William Turner ao se falar de paisagem e de simbolismo. Pode-se mesmo dizer que a paisagem tem uma duplicidade na sua origem que a constitui: a do sentido e a da imaginação. Ela é fruto de uma apreensão sensível e se realiza pela imaginação. Giacomo Leopardi numa determinada passagem, refere-se a isto:

Para o homem sensível e imaginativo, que vive, como eu tenho vivido, durante um tempo tão longo, sentindo e imaginando sem interrupção, o mundo e os objetos são de certo modo duplos. Verá com os olhos uma torre, uma campina; escutará com os ouvidos o som de um sino; e ao mesmo tempo verá com a imaginação uma outra torre, outra campina; escutará outro som. Neste segundo gênero de objetos está todo o belo e o prazer das coisas. Triste vida (e sem dúvida assim é a vida ordinária) que não vê, não enxerga, não sente mais que objetos simples, os únicos dos quais os olhos, os ouvidos e outros sentimentos recebem a sensação¹⁷.

Dito isso, pode-se afirmar que há um espaço entre o que foi observado e o que através da imaginação vai se tornar representação. Assim talvez seja possível sustentar a afirmação de que um trabalho de arte pode ser também um trabalho de memória. Tudo aquilo do real que é observado pelo artista e vem a constituir-se como objeto de representação, apresenta -se, na verdade, como objeto de memória, que projeta memórias.

Henri Bergson trata da questão da memória no seu livro *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.¹⁸ Para ele existem duas memórias: uma má que se expressa como memória mecânica, corporal e que consiste unicamente na repetição de uma função tornada automática. Esta memória é a memória através da qual se constitui a tradição, a memória que repete. A outra é a memória pura, que reside nas imagens da lembrança, é a reminiscência, a que imagina, produz

17 *Apud* MADERUELO, 2006, p. 58.

18 BERGSON, 2006.

imagens. É com este tipo de memória que se constitui o fazer artístico, já que a arte não produz o que existe – já no domínio do passado, da tradição -, mas o que é possível existir.

Convencionalmente, a paisagem tem sido concebida e apresentada como um recorte do real dentro de determinado enquadramento, como o registro de uma experiência de beleza ou do sublime. Mas é preciso afirmar o caráter conceitual da arte da paisagem. A paisagem é uma abstração do real, uma apropriação do mundo, ela não é o mundo, como já disse. Ela estabelece uma dialética entre o real e o trabalho do artista, entre o mundo e seu observador. Ela, em última análise, poderia dizer, é uma produtora de ficções.

3 O PERCURSO DA PAISAGEM

Situando a paisagem dentro de uma perspectiva histórica de modo amplo desde seu aparecimento na cultura ocidental, minha intenção não é realizar um substancial levantamento histórico dessa prática artística porque entendo que este não é o objeto central deste estudo. Pretendo, com isso, em linhas gerais, apenas localizar meu objeto de estudo e seu desenvolvimento no âmbito da cultura ocidental. Avanços e retrocessos na ordem cronológica dos fatos ao longo do meu discurso, assim como saltos no tempo e no espaço, serão possíveis toda vez que a construção do texto pedir, sem, contudo, abandonar o rigor e a lógica que este estudo pressupõe.

Antes de iniciar este rápido e imperfeito passeio, que é um pequeno recurso para tentar demonstrar, no âmbito da história do pensamento, como se deu a possibilidade de os artistas olharem o mundo natural, faz-se necessário considerar o que se dava na sociedade naquele momento em que se conhece a paisagem. Isso pode contribuir para uma resposta sobre o que pode ter levado aqueles homens dos fins da Idade Média e dos inícios da Idade Moderna a produzir uma arte mimética que se expressa, particularmente, na “invenção” da paisagem.

3.1 UM MUNDO QUE SE TRANSFORMA

Antes da paisagem foi preciso o surgimento de um novo elemento: o sujeito. Ele é quem observa e cria a paisagem. Com isso quero dizer que se fazia necessária a emergência de uma subjetividade, de um ser que se reconhecesse como ser-no-mundo. Isso só se tornou possível dentro daquele conjunto de situações políticas, econômicas, sociais e religiosas que precipitou o que conhecemos como Idade Moderna. Tanto essa nova subjetividade quanto o que veio a ser conhecido como modernidade implicaram uma transformação no próprio modo de estar no mundo

do homem que vai ser conhecido como “moderno”. Ser sujeito na modernidade foi resultado de um movimento que gerou uma separação ou ruptura com o passado. Simmel fala da “dissolução dos laços originais”.¹⁹ É dessa dissolução que esse novo mundo emerge e se desenvolve.

Não se pode falar de “geração espontânea” quando se fala das inovações nas várias perspectivas de trabalho do homem. Muito pelo contrário, pois, a cada nova conquista no mundo cultural, artístico ou científico, uma enorme quantidade de esforços lhe antecede, muitas vezes dispersos e até mesmo contraditórios. É uma sucessão de ensaios, erros e acertos. Com eles se constroem percursos imprecisos, mas que pouco a pouco se dirigem a um mesmo ponto, e, quando isto se dá, temos uma nova forma, um novo conceito, um novo fazer. Assim se deu também com a paisagem, que, em determinado momento, se constituiu como prática artística autônoma, vindo a se tornar um gênero da pintura.

Assim como não se pode falar de “geração espontânea”, também não se pode, precisamente, reconhecer imediatamente esse ou aquele artista como o primeiro entre os primeiros a se interessar pela paisagem. Na direção inversa, é possível se encontrar são vários artistas que estavam acumulando experiências advindas de pontos de partida diversos. Foi a partir delas que eles estabeleceram as bases perceptivas, técnicas e estilísticas daquilo que viria a ser conhecido como “pintura de paisagem”.

Não devemos nos esquecer, ou ignorar, que aquele mundo estava em grande movimentação. Depois de uma aparente imobilidade, ele parecia despertar de um longo sono. Mas não foi assim. A Idade Média engendrava no interior de sua

19 SIMMEL, 1998, p. 637.

complexa organização os elementos que impulsionariam uma nova dinâmica que veio a ser conhecida como Renascimento. Todas as conquistas materiais, filosóficas e sociais que se deram no medievo permitiram ao homem medieval ampliar seus espaços, olhar mais uma vez para o Oriente, desejar o Ocidente e, indubitavelmente, deixar-se influenciar por todas as novidades que essa nova possibilidade de atitude lhe proporcionaria. As miniaturas persas com pinturas de paisagem e as paisagens chinesas bem podem ter trazido aos artistas a curiosidade de olhar para o mundo natural e ver nele um objeto possível de seu trabalho.

Segundo Bonnefoy, na civilização cristã do Medievo, que tinha como questão central a celebração do que transcende aos fatos, em que o particular não merecia atenção quando se tinha o universal, a produção de paisagem não tinha sentido e nem sequer tinha sido pensada. Para ele, a paisagem tornou-se objeto da arte quando o homem experimentou suas primeiras angústias ao conhecer a consciência metafísica. É nesse momento que nasce o individualismo e a possibilidade do artista tal como o entendemos hoje, ou seja, como filho da modernidade.²⁰

Através de registro em formato de cartas, Petrarca faz o relato da experiência de sua subida ao Mont Ventoux²¹ em 1336: *Hoje, comovido pelo simples desejo de ver um lugar reputado por sua altura, subi um monte, o mais elevado da região, denominado, não sem razão, Ventoux.*²²

Este evento é considerado, desde então, por vários estudiosos²³, como o momento de invenção de um novo olhar sobre o mundo. Tem “um valor inaugural”²⁴ esse novo olhar que vai se configurar como paisagem. Besse diz que Petrarca teria sido,

20 BONNEFOY, 1992.

21 Montanha no sul da França, região da Provence.

22 *Apud* BESSE, 2006, p.1.

23 H. Baron, G. Billanovich, P. Courcelle, R. M. Durling, T. Greene, D. e R. Groh, B. Martinelli, A. Tripet, citados na nota de pé de página por Jean-Marc Besse. In: BESSE, 2006, p.1.

24 BESSE, 2006, p. 1.

de fato, o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: a da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar²⁵.

A partir da afirmação de Besse a respeito desse olhar desinteressado, dessa *contemplação desinteressada*, para usar suas palavras, é possível enveredar por outra discussão: a qualidade do olhar de quem olha, contempla o mundo. Mesmo que não seja o propósito central do meu estudo, é interessante observar que, no mesmo texto, o autor cita o trabalho de Joachim Ritter quando este fala de certa complexidade do olhar de Petrarca desde o cume do Ventoux²⁶. Não tive acesso ao texto das cartas que Petrarca escreveu e que se tornaram o relato desta expedição que empreendeu junto com seu irmão para realizar a subida à montanha. Nele, segundo o texto de Besse, Petrarca procura através de uma experiência inovadora, de “uma transgressão”²⁷, alguma coisa que lhe recompunha psicologicamente e espiritualmente. Conhecendo-se seus sofrimentos - ele havia se apaixonado platonicamente por Laura, amor que o acompanhou por toda a sua vida, e havia experimentado uma grande decepção com a qualidade da vida espiritual da Igreja em Roma -, pode-se inferir a possibilidade de Petrarca, sob a proteção da tradição filosófica, pensar em entender melhor seu mundo e, devido a isso, mudar seu ponto de vista.

Ritter afirma que

as definições que Petrarca toma emprestado da tradição filosófica da teoria serão desde então constitutivas da relação estética com a natureza considerada como paisagem. Neste sentido, a ascensão do monte Ventoux marca uma data. A natureza, a paisagem, são o fruto e o produto do espírito teórico.²⁸

25 BESSE, 2006, p. 1.

26 BESSE, 2006, p. 2.

27 BESSE, 2006, p. 2.

28 BESSE, 2006, p. 2.

Ele ainda diz que o movimento de subida ao cume do Ventoux foi ancorado numa espécie de exemplaridade espiritual que deriva inteiramente de uma tradição filosófica, a da *theoria tou Kasmou*, da contemplação divina do mundo a partir de um ponto elevado.²⁹



1 - [S.D.]. *Mont Ventoux*, 1912 m acima do nível do mar. Montanha mais alta da Provence, França.

No seu livro lançado em 1986, *L'invention du mont Blanc*³⁰, Joutard fala do caráter conquistador presente na psicologia do homem moderno; é um sentimento próprio do homem renascentista que se projeta no tempo desde então. Isso levou ao impulso de conquista de novos mundos e até mesmo de novos espaços no próprio ambiente europeu. É a conquista de espaços exteriores e de espaços interiores que é exemplificada pela dupla conquista ocorrida ao mesmo tempo, no ano de 1492: a de Cristóvão Colombo - descobrimento e posse da América - e do cume do Mont Aiguille³¹. É esse espírito que vai permitir ao homem olhar e contemplar

29 *Idem.*

30 JOUTARD, 1986, p.197.

31 Mont Aiguille (2085 m) é uma montanha no Platô de Vercors na região pré-alpina francesa

seus espaços exteriores e tentar conquistá-los, e também vai concorrer para o surgimento da paisagem.

No período que vai dos finais do século XV aos primórdios do século XVI, já é possível encontrar trabalhos em que não aparecem figuras humanas nem conteúdo narrativo. É mostrado apenas um entorno que veio a se chamar paisagem. Esses desenhos aparecem primeiro nos trabalhos de Albrecht Dürer, Lucas Cranach e Albrecht Altdorfer.



2 - Albrecht Dürer. *A casa do lago*, c. 1496. Aquarela, [s.d.].
The British Museum, Londres.

Assim sendo, é possível acreditar que por volta do ano de 1500, nos países do norte, já havia sido amadurecida a idéia de representar e contemplar vistas de espaços abertos; naturalmente, esses exemplos não podem ser considerados como paisagens autênticas, ou seja, não foram desenhados como obras de arte acabadas cujo objeto seria mostrar uma vista de determinado lugar. Kenneth Clark, em seu livro *Paisagem na arte*³², atribui a Hubert van Eyck as primeiras pinturas

localizado a 58km ao sul de Grenoble, França. A montanha teve seu pico conquistado em 1492 por Antoine de Ville, serviçal sob ordem do rei Carlos VIII de França. Foi um feito emblemático para aquele momento, tendo sido registrado por François Rabelais, padre e um dos clássicos autores do Renascimento francês, em seu livro *Quart livre*.

32 CLARK, 1969, p. 36-37.

de paisagem realizadas entre 1414 e 1417. São duas as pinturas nas quais as figuras humanas presentes já “são inteiramente secundárias”, de acordo com suas palavras³³.

Segundo Pietro Camporesi³⁴, durante o Renascimento viveu-se a presença ativa de um naturalismo empírico e pragmático. Os pintores e escultores italianos sentiram-se atraídos pelos mais diversos assuntos, porém, nenhum deles se interessou pelos aspectos geográficos ou pela cartografia. Pelo menos não tanto quanto os pintores holandeses desde a segunda metade do século XVI. A pintura holandesa estava interessada no retrato, na natureza morta e na paisagem. Os pintores holandeses estavam interessados na descrição da realidade cotidiana, no mundo que os rodeava, embora algum índice de narração não possa ser descartado.

Outros historiadores da arte, como, por exemplo, Seymour Slive e Jakob Rosenberg³⁵, têm apontado como as primeiras paisagens realmente autônomas são aquelas encontradas nos trabalhos do artista holandês Hendrick Goltzius realizados por volta de 1603. Para eles, esses são os desenhos mais antigos do que veio a ser conhecido mais tarde como “paisagismo holandês”. Com eles, Goltzius é alçado ao posto de principal antecessor de todos os artistas que posteriormente vieram a se especializar nesse gênero.

33 *Idem.*

34 CAMPORESI, 1995, p. 41.

35 ROSENBERG, *et al*, 2007.



3 – Hendrick Goltzius. *Paisagem com casa de fazenda*, c.1595-1600. Xilogravura, [s.d.]. Grunwald Center for the Graphic Arts, Los Angeles, EUA.

Maderuelo diz que é no mínimo uma pretensão estabelecer uma data certa para o surgimento da paisagem. Sabe-se que desde meados dos anos 1580, na cidade de Antuérpia, já se registravam trabalhos que “eram vistas de lugares carentes de estórias reconhecíveis”³⁶. Isso pode ser afirmado ao se tomar conhecimento dos trabalhos de Gillis van Coninxloo, que estava desenvolvendo “paisagens de invenção”. Não há dúvida de que, nos primeiros anos do século XVII, Goltzius não é o único a desenvolver paisagens autônomas. Tanto é verdade que o termo “paisagem” já aparece nessa época.

Em 1606, o pintor Karel van Mander, nascido no sul de Flandres e estabelecido em Haarlem (Holanda), publicou em Alkmaar, também localizada na Holanda, um livro de teoria e de história da pintura dos países do norte intitulado *Het schilder-boek*. Esse livro é um dos mais importantes tratados de pintura depois do de Giorgio Vasari. Na terceira parte do livro, o autor cita Coninxloo e lhe dedica a seguinte frase “soo

36 MADERUELO, 2005, p. 293.

weet ick dier tyt geen beter landtschap-maker” (eu não conheço um melhor fazedor de paisagens desta época)³⁷. Dessa forma, a palavra holandesa *landtschap*³⁸ toma o lugar de “natureza” num importante livro para a historiografia da arte, e isso se dá no momento em que Goltzius dá seu passo à frente.³⁹ Maderuelo chama nossa atenção para o fato de que a menção da palavra “paisagem” no livro de Mander não era um acontecimento de pouca importância. O livro se constitui num dos mais importantes tratados de pintura depois do de Vasari. Ao longo de toda a obra, o autor demonstra interesse pelos paisagistas. Na análise que fez da pintura “Fuga do Egito”, de Bosch, por exemplo, Maderuelo aponta que Mander se dedica muito mais a descrever apaixonadamente a paisagem do que o tema central,⁴⁰ que é uma cena bíblica importante na tradição cristã. Enfatizando essa sua observação, cita um comentário feito por Matías Díaz Padrón:

“(…) é surpreendente que nesta descrição o autor, num tema de caráter religioso, desvie sua atenção para a beleza da natureza, na qual a estória correspondente tenha ficado submersa. Estes são fatos muito significativos da mudança de signo. Em nosso entendimento, são os mestres flamengos os causadores desta transformação, pela qual a paisagem se torna protagonista da representação.”⁴¹

37 VIEGLE, 2000.

38 Passa ao inglês como *landscape*. No português, usa-se “paisagem” que vem do italiano *paesaggio* através do francês “*paysage*”.

39 MADERUELO, 2005, p. 294.

40 *Idem*.

41 *Idem*.



4 - Gillis van Coninxloo. *The prophet and his marriage*, [s.d.] Aquarela, [s.d.]. Museum Mayer van den Bergh, Antuérpia, Bélgica.

O aparecimento de uma nova mentalidade no Renascimento é resultado das transformações gerais que já vinham ocorrendo desde o século XIII e que, para alguns autores, se constitui num primeiro “renascimento”. Essas transformações – filosófica, teológica, econômica, política, social, etc. - colocaram a verdade hegemônica da Igreja em xeque e levaram ao desenvolvimento do Humanismo que tornava o homem medida de todas as coisas. O desenvolvimento das idéias de “indivíduo” e de “individualismo” que remetem à idéia de “sujeito” torna-se desta forma, um dos fundamentos da invenção da paisagem.

Esse mundo que já havia se transformado propiciou a circulação mais livre de idéias por intermédio da recém-inventada imprensa; a revolução comercial que os novos caminhos terrestres e marítimos possibilitaram; a constituição de uma classe

burguesa citadina que trouxe para a cena um novo olhar, um novo gosto e, com isso o aparecimento de uma nova categoria de compradores de objetos de arte. O Renascimento traz também uma nova concepção da natureza como fonte do belo, embora não se deva afirmar que tenha sido uma idéia que irrompe no ambiente renascentista. Já se percebe que o olhar do artista durante o medievo já começa a olhar o mundo natural e fazer boas tentativas de sua representação, mas sem a autonomia que agora lhe é possível. A natureza permite que o artista, através de seu trabalho, movimente-a do lugar de beleza natural para o lugar de beleza artística ao transformá-la em objeto estético⁴².

3.2 CENÁRIO DA ARTE À ÉPOCA DO RENASCIMENTO

Hans Belting observa, no seu livro *Likeness and Presence*, que não se poderia falar de arte antes desse momento. Ele diz que a arte só teve início no final do século XIV, sendo na verdade um produto do Renascimento. Até então, as imagens eram concebidas e destinadas à adoração religiosa - objetos de culto - ou secular – os heróis históricos. Naquele momento, ainda não havia sido formulado o conceito moderno de arte e nem havia uma poética que localizasse o objeto como próprio da arte⁴³.

Segundo Delumeau, a arte européia já se internacionalizava no fim da Idade Média⁴⁴. Havia um grande intercâmbio entre Flandres e França e o resto do continente. Não se pode esquecer que Bruges, localizada na atual Bélgica, era a cidade mais rica do norte da Europa e rivalizava com - e de certa forma até eclipsava - Florença, em importância política e econômica. A arte flamenga era conhecida e já trazia muita contribuição à arte do sul da Europa. A Alemanha, não só por questões geográficas,

42 BASTOS, 1981, p. 51.

43 BELTING, 1996.

44 DELUMEAU, 1984.

mas por afinidades culturais e, logo a seguir, também por identidades religiosas também, vira-se para os Países Baixos, com os quais estabelece um profícuo e intenso diálogo. A Itália não ficou isolada dessa influência e desse intercâmbio. Alguns artistas flamengos importantes trabalharam em Florença e Veneza. Van der Goes e Van der Weyden foram dois artistas que tiveram registrada sua passagem pela Itália nesse momento. Muitos outros artistas flamengos estiveram presentes na Itália, e isto não diz respeito apenas aos pintores, já que os músicos flamengos eram largamente conhecidos e gozavam de boa reputação. Artistas italianos importantes também estiveram em Flandres, como Antonello de Messina.

Foi também do norte que veio a boa nova: a tinta a óleo. Além da tinta, veio a técnica, que foi inicialmente desenvolvida por aqueles que a inventaram. A invenção é reconhecida como de Jan van Eyck. Ele desenvolveu os meios de proporcionar fluidez e propriedade secante à tinta a óleo. O segredo da tinta foi levado de Flandres e revelado a Antonello de Messina, que trabalhava em Nápoles. Quando este se transfere para Veneza, a técnica é largamente adotada pelos pintores de Veneza, que, como os de Flandres, tinham grande necessidade de proteger seus trabalhos da umidade,⁴⁵ dadas as condições ambientais bem semelhantes entre as duas regiões.

Outra provável contribuição flamenga ao desenvolvimento da pintura de paisagem é a descoberta da perspectiva, quase sempre atribuída aos artistas de Florença. Francastel, citado por Delumeau,⁴⁶ afirma que *não há comparação alguma entre a virtuosidade mostrada por um Van Eyck no manejo da perspectiva linear e das linhas de fuga e o hesitante aproveitamento que delas faz, na mesma altura, Masaccio*. Essa afirmação deveria merecer um maior aprofundamento, mas não

45 DELUMEAU, 1984.

46 DELUMEAU, 1984, p. 92.

considero que seja relevante neste momento aos propósitos deste trabalho. Ela, sem dúvida, introduz uma nova direção para se pensar o desenvolvimento da arte e se contrapõe ao discurso mais freqüentemente reproduzido.

3.3 ORIGEM DO GÊNERO E SUAS CONTROVÉRSIAS

Há divergências quanto ao local de aparecimento do gosto pelo registro da paisagem nas artes visuais e sobre as motivações que levaram os artistas a desenvolverem o interesse por esse tipo de pintura. Alguns autores creditam as primeiras investidas nesse gênero da pintura aos artistas dos Países Baixos e outros aos italianos, precisamente aos que se localizavam na região da Toscana ou na cidade de Veneza. Há ainda uma terceira possibilidade que surge dentro da denominada Escola do Danúbio⁴⁷ na Alemanha.

Além da não-conformidade a respeito da origem desse gênero de pintura, tem havido por parte de vários autores uma tentativa de explicar a natureza das diferenças entre as escolas precursoras da pintura de paisagem.

A palavra portuguesa *paisagem* originou-se do francês *paysage*, que teve origem no italiano *paesagio*, que, por sua vez, vem de *paese*. *Paesagio* era tudo o que se encontrava no espaço visual de um *paese*, de uma localidade. Tem-se um outro desenvolvimento etimológico que vai dar origem à palavra *landscape* em inglês. *Landschaap* é, em holandês, uma unidade de jurisdição, uma área conquistada pelo homem. Essa palavra tem parentesco com a palavra alemã *Landschaft* ou *lantschaft* que é o termo que nomeia uma cena que compreende uma cidade e seu entorno rural, constituindo uma jurisdição ou nomeando qualquer coisa que poderia

47 *Donauschule*, algumas vezes *Donaustil*, foi como ficou conhecido um círculo de pintores do começo do século XVI na Baviera, Alemanha, e na Áustria.

ser objeto interessante para a pintura⁴⁸. Coincidentemente, ou talvez até por isso, há resultados diversos entre a pintura de paisagem desenvolvida na Itália e aquela que foi praticada nos Países Baixos e na Alemanha⁴⁹.

No período medieval, quando a religião cristã já havia se tornado dominante, a Igreja passa a determinar o sentir e o pensar, o viver e o morrer. O mundo físico era entendido como um exílio, como uma provação. A partir da tentação em que Eva cai levando consigo seu companheiro Adão, o homem foi expulso do paraíso, do Jardim do Éden, e passa a levar uma vida de dor e carência. O Jardim do Paraíso havia sido perdido por uma fraqueza causada pelos sentidos. Ao serem expulsos por seu pecado, e os pecadores jogados neste mundo, este passa a ser visto como um lugar de expiação. É a partir da idéia desse fato fundador e das adaptações da filosofia grega que se forma a tradição cristã, que vai passar a balizar a relação dos homens com o mundo da natureza.

No século XII, ensaia-se uma recuperação da idéia de “natureza”. Já se pode começar a pensar o mundo natural como um lugar de prazer, de alegria, uma dádiva divina. Surge no pensamento da Igreja a idéia da terra, com todos os seus reinos naturais - animal, vegetal e mineral -, como um presente de Deus.

Os artistas do Renascimento, segundo Delumeau, ao se afastarem do idealismo pouco a pouco, começaram a absorver a realidade cotidiana, “tomavam dela a medida - e daí a busca da perspectiva”⁵⁰. Passaram a desenvolver um interesse crescente pelos rostos e corpos dos homens e descobriram a paisagem. Esta é integrada ao vocabulário de assuntos da arte e vai aparecer no desenho, na pintura e na gravura de maneira cada vez maior. Muitas vezes, a representação da natureza

48 SCHAMA, 1996.

49 ANDREWS, 1999; WOOD, 1993.

50 DELUMEAU, 1984, p. 92.

se dá de forma tão acurada que quase esbarra em um trabalho científico. Mesmo nos trabalhos de tema religioso, a natureza passa a ser representada não como um acessório à cena principal, mas como parte integrante da mesma. Os trabalhos de Altdorfer, Dürer, Grünewald e Leonardo da Vinci apontam para a afirmação de que “em ambos os lados dos Alpes a paisagem é digna”⁵¹ de se constituir em um tema da arte. Então, pode-se dizer que pelas mãos dos pintores renascentistas a paisagem sai do lugar de cenário, transforma-se em uma atmosfera e finalmente se constitui no objeto de investigação, de interesse principal da representação.



5 - Mathis Gothart Grünewald. *Maria mit Kind*, 1517-1519. Oleo sobre madeira, 185x150 cm. Aschaffenburg, Halle, Frankfurt am Main, Alemanha.

51 DELUMEAU, 1984, p. 92.

Esse movimento de redescoberta do mundo natural vai acabar por se constituir em um grande tema do Renascimento e da Idade Moderna como um todo. A invenção oportuna de um novo meio - a tinta a óleo - e o desenvolvimento de sua técnica foram essenciais para que a paisagem pudesse ser praticada, vindo a se constituir num gênero independente da pintura. Todas as transparências, luminosidades, cores fortes e brilhantes, efeitos de luz, de sombra e de atmosfera tornaram-se, então, mais bem realizados ou possíveis.

3.4 AS ESCOLAS INICIAIS

Paolo Pino, em 1548, afirma, tentando justificar o extraordinário desenvolvimento da pintura de paisagem nos Países Baixos, que a diferença entre a pintura de paisagem nórdica e a pintura de paisagem italiana se realizava apenas devido ao fato de aqueles disporem de uma paisagem rústica, despojada, simples, fácil de ser registrada pelos pintores. Ao contrário, os pintores italianos, por viverem numa região rica e complexa, tinham diante de si uma paisagem muito mais bela para ser apreciada do que para ser pintada⁵². Esse comentário é no mínimo curioso e revela os limites da crítica do autor. Justificar o interesse pela paisagem dos artistas holandeses pela facilidade de sua representação, devido à qualidade de seus elementos, não é uma afirmação que se sustenta levando-se em conta a consagrada qualidade mimética da pintura holandesa de então. No momento em que o autor banaliza o interesse dos artistas holandeses, também minimiza a capacidade técnica de seus conterrâneos daquele momento. Por outro lado, sua afirmação não faz justiça à qualidade da pintura italiana, que naquele momento já possuía conhecimentos e condições que não justificariam uma imobilidade diante de uma cena complexa. Sua justificativa não leva em conta os processos que formavam o gosto, o olhar e o interesse dos dois grupos de artistas que provinham de complexos sócio-culturais bem diversos.

52 GUTLICH, 2005.

A arte holandesa desenvolveu, com maior intensidade, a característica de descrição e a italiana a de narrativa, mas isso não significa que a presença de uma impossibilite a outra. Gombrich cunhou com grande felicidade a associação metafórica do espelho para a arte holandesa e a da janela para a arte italiana⁵³. Gombrich⁵⁴ refere-se à arte praticada pelos artistas holandeses do século XVII como “espelho da natureza”. Dizia-se de um “olhar holandês”, que é organizador e fiel ao mundo sensível, funcionando como um verdadeiro espelho da natureza. Havia, portanto, um compromisso da arte holandesa com a fidelidade da imagem reproduzida, isto é, com o realismo, com a descrição.

Svetlana Alpers, no seu livro *A arte de descrever*⁵⁵, citando Sir Joshua Reynolds e Eugene Fromentin, diz que ambos, apesar de posições diferenciadas diante da questão, concordam *que os holandeses produziram um retrato de si mesmos e de seu país – suas vacas, suas paisagens, suas nuvens, seus burgos, suas famílias ricas e pobres, suas comidas e bebidas.*⁵⁶ Mas, na verdade, a arte holandesa do século XVII, descritiva, já trazia em si uma narração, segundo Gutlich. Ele diz que os elementos figurativos na pintura holandesa não são apenas descrições ou manifestação do desejo estético do artista. Segundo Gutlich, eles estão ali como elementos de uma narração que remete a significações além do objeto.⁵⁷ Ele ainda diz que os elementos constitutivos de uma pintura deveriam ser interpretados como emblemas. Para ele, a arte holandesa não era resultado de uma relação emocional com o mundo. Era de caráter racional. Portanto, foi lá, naquele momento, que se deu o nascimento de uma arte que passava a tratar o mundo natural como objeto principal, como tema fundamental - pintura de paisagem -. Nesse momento, realiza-se uma síntese ou um amálgama entre as antigas crenças nórdicas e o conhecimento revisto, sob a luz cristã, da cultura clássica greco-romana.

53 GUTLICH, 2005.

54 GOMBRICH, 1986.

55 ALPERS, 1999.

56 ALPERS, 1999, 23.

57 GUTLICH, 2005, 29.

Se o paraíso bíblico correspondia a um jardim, jardim do Éden ou “*jardim cercado de muros*”, *Pardeisos*, do persa original, um local que abrigava uma árvore, a “*árvore da vida*”, a “*árvore do bem e do mal*”, para os povos nórdicos o bosque, a floresta era de onde provinha a sua mitologia, seus deuses, sua identidade, sua proteção.⁵⁸

Para Schama⁵⁹, a diferença entre a pintura de paisagem do norte da Europa e a da Itália explica-se basicamente na vinculação que aquela tem com as tradições dos povos nórdicos, apesar de cristianizados, em contraponto com o forte legado da antiguidade greco-romana sob a luz do cristianismo que influencia enormemente os pintores italianos naquele momento. Apesar de cristianizados, os povos do norte da Europa ainda tinham muito presente a idéia de “paraíso” como “floresta”. A cristianização desses povos se deu mais tardiamente do que a dos povos localizados no entorno do Mediterrâneo e principalmente no antigo território do Império Romano. Os povos de cristianização mais antiga já haviam assimilado completamente a idéia de “paraíso” como “jardim murado”, do “Éden”, que é uma imagem de tradição oriental. Na antiga Pérsia já havia o mito de um jardim murado que guardava uma árvore. Já havia uma razão que ordenava esse paraíso, que submetia e controlava a natureza, ao contrário da idéia nórdica de um paraíso sem razão, sem controle, sem ordenação. Era na floresta, no bosque, que se encontrava o paraíso germânico.

Como importante fator que favoreceu, nesse gênero da pintura, o surgimento e o desenvolvimento de uma qualidade técnica de excelência inquestionável nos Países Baixos pode ser apontado o fato de os holandeses sempre terem sentido orgulho e amor por cada centímetro de seu território em grande parte conquistado ao mar com muito trabalho. O céu holandês, devido provavelmente ao processo de constituição de seu território, tem amplitude de céu oceânico. Uma conjunção de fatores atmosféricos permite uma luz especial e uma variação de cores muito grande. Ao mesmo tempo, os holandeses estavam liberados do trabalho com temas

58 GUTLICH, 2005, p. 43.

59 SCHAMA, 1996.

religiosos para adornar as igrejas. A Igreja Calvinista havia criado restrições às imagens. Nesse cenário, a pintura de paisagem iria se revestir de grande importância e se *constitui o modo de expressão mais verdadeiramente lírico*, segundo Paul Zumthor⁶⁰. O autor, em seguida, diz

(...) Quanto à pintura “de gênero”, deve seu impulso inicial à condenação dirigida pela Reforma contra as representações do divino. Cenas de interior, quermesses, naturezas-mortas, substituíam as descidas da cruz de que as igrejas já não tinham necessidade, e correspondiam por isso mesmo aos desejos profundos de uma sociedade nova. O humor, a ironia, a caricatura, surgem sob esse pretexto e estão de acordo com a mesma tendência. Quadros de cidades, portos, marinhas e batalhas navais exprimiam, de uma outra maneira, essa consciência coletiva. (...)⁶¹

Na Itália, o processo se dava em outra direção. A representação realista praticada nos Países Baixos calvinistas estava fora das intenções dos artistas italianos, que ainda estavam influenciados profundamente pelo neoplatonismo. O mimetismo e a fidelidade no representar o mundo físico não atraíam esses artistas, que ainda viviam mergulhados numa cultura que olhava o legado greco-romano com reverência e ainda se encontrava sob a influência do idealismo de Platão. Para os italianos, a arte ainda devia transcender ao mundo visível, físico, já que este apresentava imagens corrompidas e à arte cabia almejar o mundo perfeito dos arquétipos, o mundo puro das coisas idealizadas.

Na pintura italiana, ao contrário da pintura dos países mais ao norte, a paisagem não ocupava um papel central. Ela se contentava com um papel secundário na narrativa. Raramente algum artista do Renascimento italiano iniciante pintou uma paisagem usando óleo ou afresco. Algumas vezes, elas até apareciam como complemento ou decoração em áreas marginais na composição de algumas estruturas, como a de alguns altares.

60 ZUMTHOR, 1989, p. 242.

61 *Idem*



6 - Leonardo Da Vinci, *Virgem das pedras*, c. 1480. Óleo sobre madeira, [s.d.]. National Gallery, Londres.

Com Leonardo da Vinci surge uma nova possibilidade para a o gosto pela pintura de paisagem. Ele fez um movimento importante nessa direção e ela quase se tornou o assunto principal, mas ainda não havia alcançado a posição de importância que já desfrutava junto aos pintores alemães e dos Países Baixos. Em 1480, em seu primeiro trabalho em Milão, Leonardo realizou uma pintura sobre madeira que foi intitulada *Virgem das pedras*. Nessa pintura, não aparecem sinais de poder, qualquer estrutura arquitetural, nada que crie uma moldura especial para as figuras que se apresentam compondo a cena central. O que vemos são as pedras de uma gruta decoradas com folhas e flores. Nosso olhar desloca-se da cena religiosa e passeia pela paisagem, convidado pela complexidade que nos é oferecida. Podemos ver “ao longe” uma porção de água clara que reflete as rochas que compõem a paisagem.

A terceira escola, a Escola do Danúbio, tem seu expoente máximo na figura do artista Albrecht Altdorfer. Segundo Christopher Wood⁶², esse artista foi o primeiro a realizar uma paisagem meramente descritiva. Muitas de suas paisagens eram despovoadas de qualquer presença humana ou animal e não apresentavam qualquer relato. Não contam história alguma. Essa escola tinha como principal interesse o registro da paisagem.



7 – Albrecht Altdorfer. *Vista do vale do Danúbio perto de Regensburg*, 1528. Óleo sobre madeira, 30 X 22 cm. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.

62 WOOD, 1993.

3.5 O PRIMEIRO MOMENTO

O fim da era romana, a adoção do cristianismo não só como religião, mas como uma moral e uma ética que vão nortear toda a atividade humana, e a influência do pensamento de Platão no mundo cristão são fatores que vão determinar a relação que se estabelece nesse momento com o mundo físico. Este não deveria ser apreendido como resultado direto da experiência sensorial e próprio para atender os prazeres da carne. O mundo físico deveria somente ser visto como expressão do Absoluto, como expressão das verdades espirituais.

Segundo alguns autores, a natureza na arte surgiu nos Países Baixos no século XV. Outros autores afirmam que esta novidade apareceu na atual Itália, precisamente em Veneza e Florença. Uma terceira corrente historiográfica aponta o território que hoje é a Alemanha como o local de nascimento desse gênero da arte. Naquele momento, a paisagem ainda era vinculada a um tema. Ela se constituía num aspecto, num acessório do tema central. É só no século seguinte, XVI, que se observa a ascensão da paisagem como tema principal. Torna-se, então, a partir desse momento, um gênero independente.

É nos Países Baixos, na Alemanha e na Itália que vai se dar o melhor desenvolvimento da pintura de paisagem em sua fase inicial. Joachim Patinir, na Holanda, e Albrecht Altdorfer, na Alemanha, levam a pintura de paisagem a se constituir em um gênero independente. Além deles, os primeiros pintores que trabalharam a paisagem como objeto de que se tem registro foram Lucas Cranach e Albrecht Dürer na Alemanha, Jan e Hubert von Eyck nos Países Baixos, Leonardo da Vinci em Florença e Bellini e Giorgione em Veneza, onde foram realizadas as melhores paisagens italianas.



8 - Joachim Patinir. *El paso de la laguna Estigia*, 1520-1524. Óleo sobre madeira. 64 X 103 cm. Museo del Prado.

Os artistas italianos só um pouco mais tarde vão oferecer exemplos de pintura de paisagem de grande importância para a história desse gênero. Em Florença e em Veneza havia uma produção de pintura de paisagem que viria a ser de grande relevância para o posterior desenvolvimento do gênero. Os primeiros registros da paisagem como tema principal na arte italiana não se dão através da pintura, mas sim da gravura. São trabalhos de Domenico Campagnola realizados a partir dos trabalhos de Giorgione. Essas gravuras trazem uma nova força expressiva ao gênero. Tiziano foi um respeitado pintor de paisagens, embora nunca as tenha pintado de forma isolada. Ele trazia para suas paisagens pastorais toda a riqueza mitológica tão em voga no Renascimento e as organizava em composições naturalistas. Durante algum tempo, foi apontado erroneamente como o inventor do gênero de pintura de paisagem.



9 – Domenico Campangola. [s.d.] século XVI. Gravura. [s.d.].

O gênero “pintura de paisagem” não se limitava apenas à paisagem natural. Algumas vezes, o interesse pela paisagem deslocava-se do mundo natural para o ambiente citadino. Vermeer, o grande pintor holandês, realizou dois importantes trabalhos retratando a cidade e uma rua de Delft (Holanda), sua cidade natal.



10 - Johannes Vermeer. *Vista de Delft*. 1660/6. Óleo sobre tela, 98,5 X 117, 5 cm. Mauritshuis, Haia , Holanda.

Inicialmente, a prática da pintura de paisagem não se dava necessariamente *in situ*. Muitos artistas trabalhavam de memória ou a partir de anotações (esboços). Com a invenção do cavalete, muitos pintores passaram a se deslocar para o campo ou para algum lugar que os interessasse como tema. Muito mais tarde, com a invenção do tubo de tinta a óleo, a prática de pintura ao ar livre vai se tornar uma constante. Mas a questão do exercício de pintar a natureza diante dela ou não já era uma questão de destaque ao ponto de haver distinção entre os dois procedimentos. Na Holanda do século XVII, fazia-se distinção entre pintura feita de observação, espelhada, a partir do natural *-naer het leven-* e a partir do espírito, ou seja, de memória *-uyt den geest*⁶³.

3.6 OS SUBGÊNEROS DA PINTURA DE PAISAGEM

A pintura de paisagem gerará três subgêneros: a marinha, a paisagem arcádica e a urbana. A pintura de cena marítima, conhecida como “marinha”, é, sem dúvida, uma invenção holandesa. Ela consiste na apresentação de objetos e motivos marítimos ou vistos do mar e surge como gênero independente na pintura holandesa do século XVII. A vida da população holandesa está irremediavelmente ligada ao mar. Seu território, na maior parte, foi uma conquista feita ao mar. Não é de se admirar que a pintura com motivos marítimos tenha conhecido sua aparição no cenário da arte justamente na Holanda. O século XVII, o século de Rembrandt, foi também o século de ouro da Holanda. Ela dominou os sete mares. Sua pujança econômica era notória. Era uma nação estritamente comercial e, mais uma vez, estava ali o mar, que já lhe havia possibilitado um território, a lhe oferecer mais um presente: si próprio como meio por onde todo seu poder econômico poderia se movimentar.

63 GUTLICH, 2005.



11 – Rembrandt. *O moinho de vento*, 1645/48. Óleo sobre tela, 87,6 X 105,6 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., EUA.

Havia uma população com dinheiro e orgulhosa de sua frota naval e mercante, predisposta a tornar-se consumidora do trabalho de artistas que apresentassem essa situação. Willem van de Velde e Jan van de Cappelle, citados por Slive⁶⁴, são os dois artistas que brilharam intensamente no cenário artístico da Holanda na segunda metade do século XVII. Eram mestres na arte de representar o porto, seus navios e o mar. Mas Hendrick Vroom, segundo Slive⁶⁵, foi o primeiro artista conhecido a dedicar-se exclusivamente a este tema: cenas marítimas. Logo esse gênero de pintura assume uma grande popularidade e outros artistas holandeses passam a se dedicar às cenas marítimas. Até mesmo Rembrandt deixou-se atrair pelo assunto.

64 SLIVE, 1998, p.180 e 213.

65 SLIVE, 1998, p. 182.



12 – Hendrik Vroom. *Een Zeeschip vaart een binnenwater op* (*Um navio do mar passa rápido por água resguardada – tradução minha*), 1600-1630. Óleo sobre madeira, 43,4 X 71,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

A pintura de marinha desenvolve-se e pesquisa outros assuntos além das cenas que envolvem navios. O mar e suas manifestações são passíveis de se constituírem num tema. Jan Porcellis, como indica Slive⁶⁶, já no início do século XVII tem como temas o mar e o céu, muitas vezes de modo monocromático. A partir da Holanda, esse subgênero da pintura vai influenciar todo o mundo europeu e suas colônias. O fim do século XVII e início do XVIII assistem-no se tornar vítima de seu próprio sucesso. Ele se torna exagerado, sobrecarregado de detalhes. Perde o poder de reflexão e torna-se mera decoração⁶⁷.

66 SLIVE, 1998, p. 216-8.

67 SLIVE, 1998, p. 224.



13 – Jan Porcellis. *Mussel fishing*, 1622. Óleo sobre tela, 36,3 X 60,4 cm. National Maritime Museum, Greenwich, Inglaterra.

No que concerne à paisagem arcádica, observa-se que ela promove uma associação entre a representação da natureza, cujos elementos são os protagonistas da narrativa, e o discurso poético. Essa associação já era percebida no século XVI na pintura italiana, mas é com Claude Lorrain e Nicolas Poussin que realmente isso se confirmará, 150 anos após os primeiros trabalhos desse subgênero terem surgido em Veneza. Os dois artistas franceses receberam uma enorme influência da arte e da cultura italianas por viverem e trabalharem em Roma. Lorrain é considerado o pintor que mais conseguiu estabelecer uma harmonia entre os elementos da natureza e da arquitetura⁶⁸.

68 SCHAMA, 1996.



14 - Claude Lorrain. *Vista de La Crescenza*, 1648-50. Óleo sobre tela, 38.7 X 58.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Gombrich⁶⁹ e Clarck,⁷⁰ ao escreverem sobre a “paisagem arcádica”, concluem que, apesar de ser creditada aos pintores alemães e holandeses sua invenção, ela se deu, na verdade, com os artistas da República de Veneza onde foram feitos os primeiros registros desse novo subgênero. Foi lá que foram realizados os primeiros trabalhos que possibilitavam uma ligação entre a Antigüidade Clássica e o mundo cristão usando a paisagem como cenário. Daí os autores afirmarem que foi em Veneza que se deu o advento do subgênero conhecido como “paisagem arcádica”. A referência aqui não é a beleza nem o significado da paisagem, mas como ela funcionava para o que seria contado através dos personagens mitológicos e humanos.

69 GOMBRICH, 1950.

70 CLARCK, 1961.



15 - Nicolas Poussin. *Paisagem com Orfeu e Eurídice*, 1650-1. Óleo sobre tela, 120 X 200 cm, Museu do Louvre, Paris.

A pintura de paisagem, ao surgir, instaura uma nova visibilidade. Ela inaugura uma nova maneira de se ver o mundo. Pintura descritiva por excelência, sem se negar às possibilidades narrativas, presta-se a atender às inquietações dos artistas na sua tentativa de pensar e explicar o mundo, bem como a oferecer um prazer estético aos consumidores de arte, além de se colocar como uma janela para o mundo.

Provavelmente foi assim no início, a atitude de reconhecimento de grandeza maior própria ao meio natural foi o que se perdeu no tempo. Talvez esta tenha sido a idéia daqueles artistas quando se aproximaram, envoltos em possíveis curiosidade e reverência, daquilo que finalmente havia reconhecido como um presente do Absoluto – a natureza.

Esse gênero pôde ter seu enorme sucesso ao surgir creditado ao valor que os humanistas do Renascimento davam à vida em refúgios campestres. Isso era visto como uma experiência de solidão e de restauração espiritual. Era, e ainda é, visto como uma vida mais simples, não sujeita aos movimentos rápidos e barulhentos e às mudanças convulsionadas próprios ao mundo urbano. A pintura de paisagem foi sendo valorizada à medida que essas idéias iam se disseminando. Por servir como ilustração desse pensamento, encontrou financiadores para sua produção, bem como começou a formar um mercado de arte que a consumia em um ritmo que permitiu sua vitalidade⁷¹.

Ao nos indagarmos sobre as transformações que o homem renascentista sofreu, e que acabaram por modificar todo o seu relacionamento com seu meio ambiente, podemos citar, entre outras, a resposta que Frances Yates nos oferece em seu livro “*Giordano Bruno*”⁷² quando diz: *o que mudou é o Homem que já não é apenas o espectador piedoso da maravilha da criação divina, mas o Homem operador, o Homem quem busca extrair poder da ordem divina e natural*⁷³. Dentro dessa perspectiva, podemos ver o artista renascentista, na sua busca, que é própria do seu tempo, voltar-se para o mundo com uma questão, com a procura do entendimento do meio ambiente que o envolve e de onde provém sua sobrevivência. Nessa aproximação, o artista registra esse seu novo objeto e transforma-o em paisagem.

Depois de sua invenção, que foi fruto possível das novas postulações renascentistas, e de seu desenvolvimento, que se deu ao longo dos séculos XIV, XV e XVI, é no século XVII que a pintura de paisagem vai encontrar seu reconhecimento como um importante gênero da arte. Entre os grandes mestres da pintura do século não é possível deixar de mencionar a contribuição para o gênero dos trabalhos de Rubens.

71 GOMBRICH, 1950.

72 YATES, 2002.

73 Tradução de minha autoria. In: YATES, 2002, p.198.

Esse grande artista, que prestou um grande serviço à Contra-reforma-católica e a várias casas reais, além dos retratos, pintava paisagens, embora esse não fosse o assunto principal de sua obra. No *folder* da exposição *Rubens: seu ateliê de gravura* há uma curiosa afirmação, que não pude confirmar em alguma fonte primária, sobre sua atitude em relação às suas paisagens.

(...) Rubens pintou paisagens, às vezes sem o fundo religioso ou mitológico. Nestes casos se concentrava nos fenômenos atmosféricos e no jogo das cores e luzes que se modificavam. (...) Quando Rubens pintava as paisagens apenas por prazer pessoal, não punha os quadros à venda.⁷⁴



16 - . Peter Paul Rubens. *Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis*, c. 1630. Óleo sobre madeira, 146 × 208,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Nos séculos XVIII e XIX observamos um interesse renovado na produção da pintura de paisagem com o aparecimento de novas abordagens do assunto e de outros grandes mestres, como Turner, John Constable, Caspar Friederich e todo o romantismo que faz da paisagem um grande assunto.

74 Material impresso da exposição *Rubens: seu ateliê de gravura* realizada pelo Centro Cultural Correios – Rio de Janeiro, 11 de setembro a 19 de outubro de 2008



17 – Joseph M. William Turner. *Marinheiros no mar*, 1796. Óleo sobre tela, 91,4 X 122,2 cm, Tate Gallery, Londres.



18 – Caspar David Friedrich. *Homem e mulher contemplando a lua*, c.1824. Óleo sobre tela, 34 X 44,1 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museum, Berlim.

Ao voltar minha atenção ao século XIX como um todo, arrisco a afirmação de que esse século possa ser considerado o ponto culminante da pintura de paisagem, apesar da incontestável importância e dos desenvolvimentos estilístico e técnico alcançados no século XVII, principalmente entre os holandeses. No meio desse século, temos o surgimento de um grupo importante para o destino da arte da paisagem, a Escola de Barbizon, onde se destacava o pintor Corot.



19 – Jean-Baptiste Camille Corot. *A cidade e o Lago de Como*, 1834. Óleo sobre tela, 29,5 x 42 cm. Sammlung P. Peytel, Paris.

Influenciados pela sólida tradição paisagística que nesse momento já havia consagrado seu repertório representacional do mundo e com grande admiração pelo trabalho de John Constable, um grupo de pintores deixa Paris e se fixa em Barbizon, uma pequena localidade no interior da França. Lá eles vão desenvolver seu trabalho *in situ* e se tornam os grandes divulgadores da pintura de cavalete ao ar livre. Eles são contrários ao Romantismo e vão colaborar muito para os

fundamentos do Realismo, embora tenham permanecido fiéis à atitude romântica de estar junto ao mundo natural, mas sem a grandiloquência, o historicismo e as interpretações mitológicas próprias do romantismo. A atitude da pintura ao ar livre vai ser, mais tarde, uma das características mais importantes do Impressionismo que é outra escola de pintura que trouxe também inúmeras conquistas para a arte da paisagem.

Entre os artistas da Escola de Barbizon, que esteve ativa entre 1830 e 1870, não podem deixar de ser citados Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet e Théodore Rousseau.



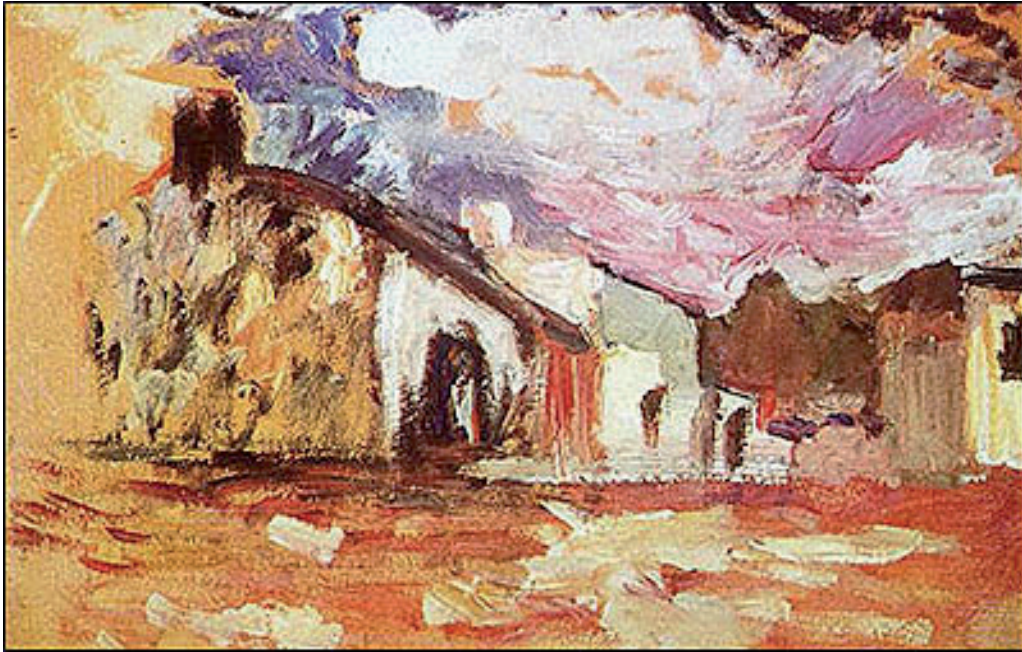
20 – Théodor Rousseau. *Carvalhos perto de Apremont*, 1852. Óleo sobre tela, 63,5 × 99,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Um século que ainda no seu final vai dispor das atividades artísticas de Monet, Matisse, Cézanne, Van Gogh se revela crucial à popularidade e ao estabelecimento do gosto pela paisagem. É sintomático que o século XIX também seja aquele que se constitui como o momento em que se dá, posso dizer, uma expansão tanto

territorial quanto social da paisagem: territorial com a incorporação efetiva de novos territórios ao universo da arte - posso citar como exemplo a Hudson River School na região de Nova York, EUA, e o Grupo Grimm no Rio de Janeiro, dos quais voltarei a falar ainda neste trabalho – e social, que pode ser observada nos inúmeros registros do interesse pela pintura de paisagem ao ar livre, pelos próprios temas que começam a surgir, pintores de fim de semana, viagens pitorescas, consumo de imagens agora popularizadas pelos novos meios de impressão e reprodução e o próprio estilo de vida mais público que surge com o século XIX.



21 – Claude Monet. *No rochedo em Pourville, tempo bom*, 1882. Óleo sobre tela, 64,7 X 80,7cm. MOMA, Nova York.



22 – Henri Matisse. *Casas em Fennouillet*, 1888/1889. Óleo sobre cartão, 24,5 X 36 cm. Musée Matisse, Nice, França.



23 – Paul Cézanne. *Auvers, Vista panorâmica*, 1873/1875. Óleo sobre tela, 65,2 X 81,3 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.



24 – Vincent van Gogh. *Campo com flores perto de Arles*, 1888. Óleo sobre tela, 54 X 65 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.

3.7 A PAISAGEM AMPLIADA

Com a ampliação da área de cultura europeia, com a transposição dessa cultura para os novos territórios desde os primórdios da Idade Moderna, a pintura de paisagem também procura ampliar seu repertório e se faz presente no Novo Mundo. No século XIX, surge na América do Norte a Hudson River School. Ela se constituía de um grupo de pintores que realizavam pinturas de paisagem ao se deslocarem ao longo do rio Hudson, na região de Nova York, EUA. Esta escola realizou os primeiros trabalhos com temática genuinamente norte-americana.



25 - Thomas Cole, *Vista de Catskill Creek*, c. 1835-1838. Óleo sobre madeira, 57,15 X 77,47 cm. Coleção The Albany Institute Of History And Art, Albany, Nova York.

No Brasil, também é registrada uma grande produção de trabalhos no gênero. Desde o período do Brasil Colônia, a produção que se destaca é principalmente a dos pintores holandeses no século XVII. Devido à ocupação holandesa em Pernambuco, tivemos mestres holandeses como Franz Post e Eckhout desenvolvendo trabalhos na região. Mesmo depois da volta à Europa, esses artistas continuaram a produzir trabalhos cuja temática era a paisagem brasileira, embora o olhar não deixasse de ser holandês. A paisagem de Pernambuco foi tratada dentro dos princípios que norteavam a pintura da paisagem holandesa. A luz, a amplitude do céu, as poses, tudo denuncia o olhar e o gesto holandeses.



26 - Franz Post. *Engenho com capela*, 1667. Óleo sobre madeira, 41 x 43 cm. Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Com a vinda ao Brasil da família real portuguesa e com o fim do império napoleônico, tivemos a vinda de artistas franceses que ficou conhecida na historiografia brasileira como *Missão Francesa*. A paisagem brasileira também foi objeto de interesse dos pintores Jean Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay que integravam esse grupo.

Além das influências da Academia Imperial de Belas Artes e do Romantismo, a curiosidade que a nova paisagem tropical despertava nos artistas estrangeiros e a necessidade de registros exigidos pelas expedições científicas que percorriam o interior brasileiro foram fatores importantes que estabeleceram uma grande motivação em torno da pintura de paisagem no Brasil. Havia, ainda, o interesse dos governantes, após 1822, de tornar conhecido na Europa esse novo país e também

de fortalecer o imaginário em torno de uma nacionalidade que nascia, objetivo que poderia, com bastante propriedade, ser alcançado através das imagens criadas pelos artistas. Entre os artistas visitantes, destaca-se Rugendas, que também integrou uma das expedições organizadas e comandadas pelo barão Langsdorff.



27 – Rugendas. *Ouro Preto*, 1824. Aquarela, [s.d.].

No Rio de Janeiro, surgiu um importante núcleo de pintura de paisagem, o Grupo Grimm. Era formado por artistas que se organizaram em torno do pintor alemão Georg Grimm por discordarem dos métodos e orientações da Academia Imperial de Belas Artes. Esse grupo, que teve a adesão de Castagneto e de Antônio Parreiras, dedicou-se ao registro de paisagens na região da Baía de Guanabara no último quartel do século XIX.



28 - Georg Grimm. *Vista do Cavalão*, 1884. Óleo sobre tela. [s.d.]



29 – Castagneto. *Praia de Santa Luzia à noite*, 1886. Óleo sobre madeira, 16 X 22 cm. MASP, São Paulo.

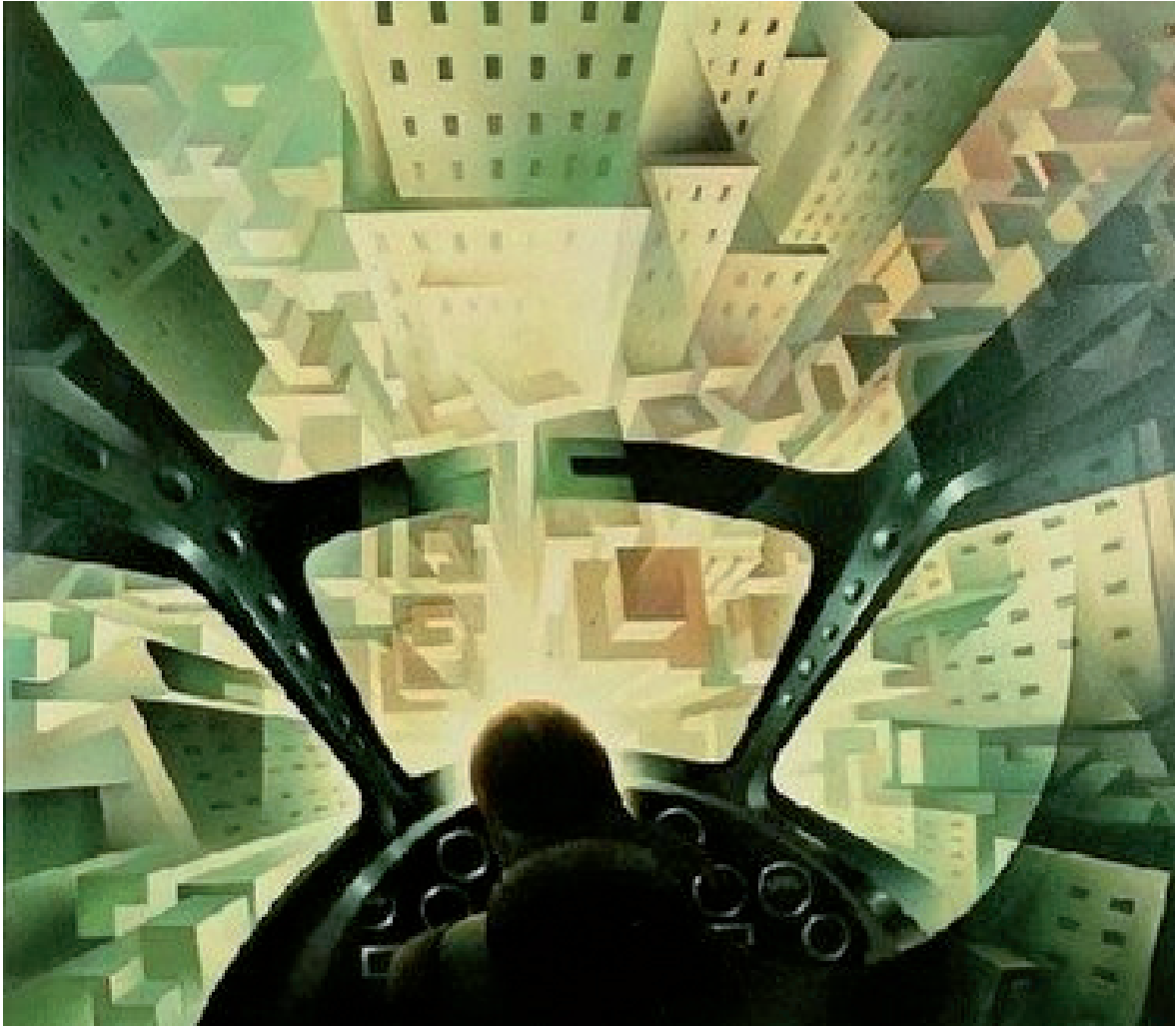
Já estabelecido no Rio de Janeiro quando se deu a chegada de Grimm, o pintor italiano Nicolau Facchinetti, que nos primeiros anos de sua estada dedicou-se aos retratos, tornou-se um grande pintor de paisagens. Sem participar da Academia ou integrar o Grupo Grimm, e apresentando um trabalho de grande qualidade, acaba por ser elevado ao posto de pintor da corte de D. Pedro II,⁷⁵ embora não tenha abandonado seu ateliê situado à Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, onde aceitava encomendas de paisagens. Suas paisagens foram presenteadas a várias cortes européias pelo imperador do Brasil.

75 MARTINS *et al*, 2004.



30 – Nicola Antonio Faccinetti. *Escola Naval de Angra dos Reis*, 1869. Óleo sobre tela, 49 X101 cm. MASP, São Paulo.'

Observamos, depois desse rápido relato histórico, que a paisagem permanece como tema ao longo de toda a história da arte. No século XX, mesmo com a crise da figuração, a paisagem consegue manter-se como assunto atualizado para muitos artistas. As lacunas são muitas, reconheço, e na tentativa de não aumentá-las é importante apontar algumas contribuições importantes da primeira metade do século passado: nas novidades trazidas pelo futurismo ao olhar sobre o mundo inclui-se uma nova “janela”, que é a cabine de um avião e a contribuição das teorias que tratam do inconsciente, que possibilitaram aos artistas um novo assunto e uma nova paisagem.



31 – Tullio Crali. *Mergulho sobre a cidade*, 1938. [s.d.]. Coleção Massimo Carpi, Roma.



32 – René Magritte. *A condição humana*, 1933. Óleo sobre tela, [s.d.]. National Gallery of Art, Washington.

A paisagem decididamente faz parte do repertório de temas e assuntos da arte. Ela continua a ser produzida intensamente na primeira metade do século XX. Entre os artistas que se dedicam a ela, cito Hopper, que, através de seus trabalhos, apresenta uma paisagem que sempre nos remete a uma solidão misteriosa. Aquela solidão presente nos trabalhos de Vermeer. A invenção da fotografia e do cinema não significou uma transformação da paisagem em objeto exclusivo desses procedimentos. Muito pelo contrário, liberta de um compromisso de se pretender real, ela continuou a ser objeto dos pintores, gravadores e desenhistas, constituindo-se o lugar da natureza ainda em objeto e assunto das discussões e reflexões de muitos artistas contemporâneos.



33 – Edward Hopper. *Pessoas ao sol*, 1960. Óleo sobre tela, 102,6 X 153, 4 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington.

4 PAISAGEM E DENÚNCIA

O ato da denúncia está intimamente relacionado à ocorrência de fatos que alteram o curso da vida de pessoas e lugares. A indignação, o mal-estar e o horror que alguns eventos provocam determinam a necessidade de sua denúncia, que pode, nas artes, ser formulada por objetos de memória e ficção. Não trabalho, no meu estudo, a denúncia dentro de sua perspectiva jurídica, mas como resultado da atitude crítica do artista sobre os fatos que presencia. Adoto o significado de denúncia que vem do latim *denuntiare* 'levar ao conhecimento de, notificar, derivado de *nuntiare* 'anunciar, fazer saber, fazer conhecer'. Além do sentido de (...) *tornar conhecido, difundir, propagar, anunciar*.⁷⁶

O tempo exerce sobre a memória uma tentativa de sua neutralização pelo possível esquecimento que ele traz. Por outro lado, a memória não tem sido normalmente vista como algo que resulta de uma ficção, embora possa sê-lo. De uma forma geral, acredita-se que é necessária a experiência real do sujeito para que se dê sua elaboração. Halbwachs defende esta última idéia quando diz que não existe memória que seja imaginada, que seja uma criação arbitrária. Para ela existir, segundo ele, é necessária a presença de um sujeito e de um objeto. Segundo seu pensamento, a memória não é uma construção, mas a elaboração de uma experiência que não se quer esquecida enquanto indivíduo ou coletividade.⁷⁷

Embora não discorde de sua tese, verifica-se hoje que estas afirmações categóricas e unilaterais estão começando a ser relativizadas. O que Halbwachs afirma carece de uma revisão, talvez de uma pequena ampliação que admita outras possibilidades. Em seu trabalho realizado na Universidade de Portsmouth (Inglaterra), o Dr. James Ost afirma que *as memórias de acontecimentos marcantes nem sempre estão*

76 HOUAISS, 2001.

77 HALBWACHS, 2004.

corretas porque os indivíduos podem ser facilmente convencidos de ter visto coisas que não aconteceram ⁷⁸. Esta comunicação foi apresentada recentemente no *The BA Festival of Science*, organizado pelo *The British Association for the Advancement of Science* em Liverpool (Inglaterra) ⁷⁹.

A questão da memória é importante no meu estudo, já que, ao se constituir em um objeto de denúncia, meu objeto – a paisagem – não pode prescindir dessa questão. Ela, a paisagem, enquanto denúncia, se constitui a partir de uma memória ou elabora uma. Por isso, torna-se objeto de memória em si pela própria denúncia que carrega.

O binômio paisagem e violência não se constitui em uma novidade. A violência tem encontrado na paisagem a possibilidade de constituir seus objetos de memória e, certamente, de denúncia. O gênero “pintura de paisagem” não se limitou em sua representação ao longo da história da arte apenas à estetização da natureza e dos espaços urbanos. A paisagem também esteve presente na representação de fatos históricos, de atividades do cotidiano, etc.. As cenas de caça, as batalhas marítimas e terrestres, as tragédias naturais, cenas tiradas da *Bíblia*, os acidentes tornados simbólicos, todos estes temas trouxeram para a representação da paisagem uma carga de ação intensa. Isso muitas vezes quase obrigou o deslocamento da paisagem para o estatuto de mero ambiente, um mero índice geográfico, mas sem, contudo, perder seu *status* de paisagem, já que os fundamentos representacionais que a legitimam como tal ali ainda estavam presentes ali.

Mesmo os atos que são reconhecidos como positivos - aqueles que pelo menos trazem alegria para uma comunidade - ou como meritórios - capazes de trazer

78 Página UOL, Ciência e Saúde. In: <<http://cienciaesaude.uol.com.br/>> Acesso em 10 set 2008 às 12:32.

79 <<http://www.the-ba.net/the-ba/festivalofscience/>> Acesso em 11 set 2008 às 22:05.

sentimentos de orgulho - não têm garantia plena de sobrevivência. Portanto, não é difícil concluir que os atos que nos cobrem de medo, vergonha, indignação e dor podem ser rapidamente expurgados do lugar onde ocorreram e também da memória de todos nós. Os atos que envergonharam ou envaideceram uma comunidade, atos de violência ou heróicos, que não foram esquecidos, provavelmente só não o foram quando o evento protagonizado se materializou na paisagem simbólica e afetiva através de um marco, um monumento, uma marca, uma memória, uma inscrição, um texto, um objeto.

Assim, podemos dizer que a denúncia da violência tem um grande poder de operar transformações dos lugares em paisagens. Muitas vezes, essas transformações não se dão apenas no plano físico do lugar, mas nos seus conteúdos simbólicos, históricos, afetivos. Por essas razões, as transformações podem alterar profundamente, e por longos espaços de tempo, o significado dos lugares. Mas pela necessidade de se esquecer e pela própria dinâmica dos espaços físicos, é preciso, para que isto não aconteça, que o lugar seja fisicamente assinalado com uma marca ou que produza uma marca, uma denúncia. É de grande importância, naquele caso, que o lugar seja marcado por elementos estranhos a ele – um monumento, por exemplo -, que se produza a denúncia através de um texto, de um objeto, de uma paisagem. É preciso que todos saibam que determinado lugar tornou-se uma paisagem que carrega uma denúncia de um ato infame de violência.

Em geral, é nos lugares tornados paisagens que se introduzem os elementos que fornecem possibilidades de se venerar e de não se esquecer os mártires, os heróis, os maiores líderes, as pessoas comuns que deixam de sê-lo ao participarem de um feito que pede uma denúncia. Esta é uma tradição presente no mundo ocidental. Temos, então, mais uma possibilidade da paisagem. Ela não é só manifestação que registra o ato da violência, mas também se oferece como maior possibilidade

de memória social, para se evitar o esquecimento. A paisagem, ao ser elaborada configura-se, então, como possibilidade de lembrança, de memória. Ela se apresenta de forma que nos lembre tanto os momentos que dignificam a comunidade quanto dos horrores de alguns fatos para que eles não se repitam. A paisagem assume, então, além da memória, outra dimensão: a da pedagogia social⁸⁰.

A paisagem como denúncia tem sido também um dos pilares da construção da tradição necessária à unidade deste ou daquele grupo étnico, das nações, das ideologias. Em toda tradição ocidental, estão presentes nas paisagens os fundamentos da denúncia dos fatos ocorridos no campo, no espaço urbano, no mar, no espaço aéreo, etc.. Elas, quando trazidas ao território da arte, além das intenções artísticas, cumprem a função que contribui para formar uma identidade e uma tradição, seja referindo-se aos heróis ou às vítimas.

Além da denúncia formulada a partir de índices objetivos, a paisagem que carrega uma denúncia também pode apresentar aspectos ficcionais que podem ser de intensidade menor ou maior sem permitir que comprometam sua verossimilhança.⁸¹

“Ficção”: sua origem etimológica está na palavra latina *fictio*, que era usada pelos antigos romanos quando precisavam falar de formação ou criação. No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*⁸² ela está registrada como *ato ou efeito de fingir: construção voluntária ou involuntária, da imaginação; criação imaginária*. Ainda neste dicionário, “ficção” é um *relato ou narrativa com intenção objetiva, mas que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento, fenômeno, fato, etc..*

80 Não aprofundo essa questão porque a mesma não se constitui na minha área de estudo no momento..

81 A paisagem é, em si, uma ficção, embora suas referências devam ser mais ou menos naturalistas.

82 HOUAISS, 2001.

O autor prossegue chegando ao nosso campo de interesse quando diz que “ficção” é *criação artística em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da realidade*.

Falar em paisagem como ficção pode ser apontado como redundância. Toda paisagem no campo das artes é, na verdade, ficção, porque é invenção. A paisagem é o resultado do olhar estetizante do outro – nesse sentido, toda a produção da arte é um relato ficcional. Nenhuma imagem é o real. Existe uma fratura entre o momento da observação do mundo e o de seu registro. Aqui, quando trabalho a idéia de paisagem que apresenta uma ficção, refiro-me àquela construção que, partindo ou não de uma observação naturalista do mundo, não se pretenda como o real.

A paisagem e sua relação com a denúncia não é uma equação contemporânea. A denúncia já estava associada à arte desde sempre. A possibilidade que leva o artista a produzir um objeto de arte é sua reflexão, já que todo resultado de seu trabalho é algum tipo de diálogo com seu mundo. Como exemplo disso, é possível apontar uma vertente do trabalho de Goya que vai claramente em direção à denúncia. Robert Hughes, no seu livro *Goya*, diz que (...) *ele foi também um dos poucos grandes narradores visuais da dor física, do ultraje, do insulto ao corpo*. (...) ⁸³. Entendo que estas *grandes narrações* visuais, ampliando-se o conceito, podem também ser entendidas como denúncias. A imagem que apresento em seguida, um raro desvio de sua obra sobre tela e sob encomenda, é um exemplo disto.

83 HUGHES, 2007, p.19.



34 – Goya. *Assalto de ladrões*, 1786-7. Óleo sobre tela, 169 X 127 cm. Coleção particular.

Se em seu trabalho em óleo sobre tela, Goya trabalha normalmente outros temas, sem preocupações ideológicas, ao contrário, atendendo quem lhe encomenda e paga. é na sua obra gráfica que sua crítica e denúncia são constantemente expressas. Em dois momentos Hughes, refere-se a isso:

(...) Goya costumava pintar de acordo com as comissões, ou encomendas. Existe pouco sinal de preferência ideológica ou patriótica em sua escolha de temas. (...) Mas, se fazendo um balanço, vê-se que ele certamente pertencia ao grupo *ilustrado*, e se pudesse existir qualquer dúvida, ela seria dispersada por suas obras gráficas, especialmente os *Caprichos*.⁸⁴

84 HUGHES, 2007, p.23.

Essa sustentação estaria incompleta se não fosse observado o poder de que a paisagem dispõe e que justifica sua grande capacidade efetiva de denúncia. Segundo Mitchell, este poder é quase nulo se correlacionado a outros poderes de que a sociedade dispõe. O autor menciona outra qualidade de poder na paisagem, que é

(...) um poder sutil sobre as pessoas, que traz à tona um largo escopo de emoções e significações que podem ser difíceis de determinar. Esta indeterminação dos sentimentos parece, de fato, ser um aspecto crucial de qual seja a força que a paisagem possa ter.⁸⁵

Este poder sutil do qual ele fala, para mim talvez seja, na minha opinião, a maior garantia de eficácia da denúncia veiculada pela paisagem.

Minha investigação não pretendeu realizar um inventário de toda a produção dos artistas que estejam trabalhando ou tenham trabalhado em algum momento com a questão da denúncia expressa pela paisagem a partir da segunda metade do século XX. Os trabalhos que comento em seguida não foram escolhidos por mim pelo fato de considerá-los as principais ou mais importantes referências para sustentar minha tese, mas todos compartilham de um ponto em comum: a denúncia que, algumas vezes, é formulada de forma direta e sem ambigüidades, outras, de forma perceptível apenas num segundo momento, mas nunca velada por censuras ou algum tipo de constrangimento. Eles foram chegando a mim através de minha pesquisa ou de algum conhecimento que tinha a respeito deles anterior a esse momento. A participação deles nesta seleção configurou-se a partir do valor ideológico das denúncias que formulam associadas às suas possíveis qualidades

85 MITCHELL, 2002, p. vii. (...) a subtle power over people, eliciting a broad range of emotions and meanings that may be difficult to specify. This indeterminacy of affect seems, in fact, to be a crucial feature of whatever force landscape can have. (tradução minha).

artísticas. Observa-se que alguns artistas ainda recorrem aos procedimentos da tradição artística e outros se lançam na procura de outros meios. Os trabalhos, de forma geral, não são soturnos ou panfletários, e apresentado-se, na maioria dos casos, de forma quase “silenciosa”, mas com isso não perdem sua força e eficácia na denúncia.

O primeiro trabalho que apresento foi realizado por Anselm Kiefer, que, ao longo de seu percurso como artista, tem trabalhado a paisagem numa relação inequívoca com a denúncia. Seus trabalhos constituem-se, em última análise, em objetos de memória da violência e da destruição, tanto física quanto espiritual, que se abateu sobre o povo alemão durante a Segunda Grande Guerra.

Essa paisagem ficcional reúne as principais características de toda sua obra. Estão presentes os fragmentos de uma narrativa simbólica e mitológica, que é uma constante nos seus trabalhos. Kiefer, através do metafórico, procura o significado do que parece não tê-lo. Seu trabalho resulta em representações críticas da história concreta, como a falta de liberdade, a imperfeição das coisas do mundo, etc.. Ele apresenta esta paisagem que pretende ser de uma Alemanha que não podemos reconhecer. Uma ficção. Uma terra arrasada pela violência da guerra, uma terra que foi mais uma vez transformada em palco para as atrocidades humanas.



35 - Anselm Kiefer. *Caim e Abel*, 2006. Óleo sobre tela, cadeiras, gravetos, gesso, chumbo, sementes, gesso, carvão, 330 X 380 cm. Louvre, Paris.

Esse trabalho retira das forças dos materiais a qualidade de revelação da fragilidade e da violência humanas. Ele se utiliza de uma paisagem arrasada para denunciar a destruição e a ausência de compaixão entre os seres humanos. Apoiado no mito de Abel e Caim, o artista fala da tragédia que se desenrolou sobre o território alemão. Ele transforma a paisagem em um agente da expressão dos sentimentos humanos. Dessa forma, instrumentaliza a natureza arrasada e desabitada, transformando-a metaforicamente na expressão da miséria humana. Esta paisagem reflete a tragédia e o desencanto do artista diante dos feitos dos homens, diante dos fatos que marcaram o solo alemão, e apresenta-se como possibilidade de reflexão sobre a história alemã. Nesse trabalho, não temos a presença do homem. Ele já não está

ali. Temos um campo calcinado. Cadeiras vazias de suas presenças, e sobre uma delas ainda resta a testemunha de sua passagem por ali: o molhe de gravetos.

Kiefer apropria-se de um tema bíblico - a relação arquetípica entre irmãos irreconciliáveis - e o trabalha como metáfora da própria tragédia alemã, que é maior, talvez porque endógena. O holocausto não foi resultado de uma guerra por fronteiras. Foi uma destruição intestina em que todos os europeus opositores ao regime mesmo alemães, anões, ciganos, comunistas, deficientes físicos e mentais, eslavos, homossexuais, judeus e membros de outras etnias, foram submetidos aos piores estágios de degradação e, na maioria dos casos, mortos.

Esse trabalho de Kiefer torna-se especialmente emblemático de sua constante denúncia porque trata exatamente destes personagens bíblicos protagonistas de um fratricídio, que se constitui em um dos crimes que, em nossa tradição, mais nos enchem de horror.



36 - William Kentridge . *My dear friend (he that fled his fate)*, 1994. Screenprint em 6 cores, edição 55, 46 X 62 cm. Coleção privada, [s.d.]

William Kentridge, artista sul-africano nascido em 1955, estudou artes e política e talvez seja mais conhecido por seus filmes de animação, que são construídos a partir de um desenho que vai apagando e no qual vai fazendo mudanças ao longo de sua filmagem. É um fazer meticuloso de desenhos que, ao final do processo, são apresentados como um trabalho de arte.

Kentridge tem sua obra basicamente voltada para as questões sociais sul-africanas, denunciando os horrores do vergonhoso sistema de *apartheid* e das heranças após seu desmonte. Assim, seu trabalho está inequivocamente comprometido com a construção de uma memória deste período e do presente momento, já que as seqüelas do aparato racista de Estado ainda não puderam ainda ser curadas.

O trabalho que apresento de sua autoria está impregnado de sua tristeza diante de tantos fatos lamentáveis que Kentridge que presenciou e denunciou. É uma imagem ambígua. Tanto pode ser uma cena que representa um convescote que nunca ocorreu quanto pode ser um cenário fúnebre. O desenho mostra uma paisagem que ainda possui uma árvore, símbolo da vida em tantas culturas, e que, frondosa, oferece a possibilidade de um abrigo, de um descanso, de um encontro. Alguém, um querido amigo, não pode comparecer porque se livrou de seu fardo, sendo que o próprio título do trabalho enuncia isto. Além ser o registro de uma dor pessoal, ultrapassa os limites de um drama íntimo e apresenta um comentário sobre o fracasso de uma sociedade que está sendo constantemente denunciado no conjunto de sua obra. Esse trabalho propõe um não-esquecimento não só de uma relação querida, de um amigo perdido, como também das inúmeras perdas e fraturas de uma sociedade dividida, cruelmente apartada.



37 - David Goldblatt. *Stalled municipal housing scheme, Kwezinaledi, Lady Grey, Eastern Cape*, 2006. Impressão digital em papel reciclado de trapos de algodão, 99 x 127cm.[s.d.].

Esse trabalho se constitui em uma fotografia feita pelo sul-africano David Goldblatt em 2006. Nas palavras de Alexandre Pomar, registradas no seu site⁸⁶, é “o trabalho de um fotógrafo que interroga a história, a situação actual e o futuro possível do seu país, a África do Sul”. Ele se inscreve na categoria dos trabalhos com paisagens que produzem uma memória e também uma denúncia.

Nele, estão representados a solidão e o abandono experimentados pelas sensibilidades obrigadas a viver com os produtos de uma sociedade que fez da separação, da segregação, um princípio de Estado.

86 http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/07/goldblatt-em-serralves-3.html

Essas construções inacabadas nos falam da incomunicabilidade, da inconclusão, da falência de um projeto. A quase monocromia desta paisagem registrada confirma o mal-estar do artista diante do que restou de seu país. Essa fotografia, realizada alguns anos após o fim do racismo de Estado praticado na África do Sul, ao registrar as marcas e seqüelas desse percurso, denuncia sua lastimável presença ainda sobre o território deste país e afirma que elas não devem ser esquecidas. Essa paisagem na qual sobrevive rarefeitamente o mundo natural funciona como uma metáfora da qualidade dos feitos dos homens sobre a terra.

Essa paisagem desolada, árida, corre em direção oposta daquela que nos são oferecidas pelas imagens fartamente colocadas em circulação de outra África do Sul, tão possivelmente real quanto essa que alimenta o rico e sedutor material de divulgação turística e as inúmeras e deslumbrantes revistas de viagem. Esta África do Sul percorrida por hordas de turistas que, por interesses e até por escolha pessoal, dela só conhecem uma face.



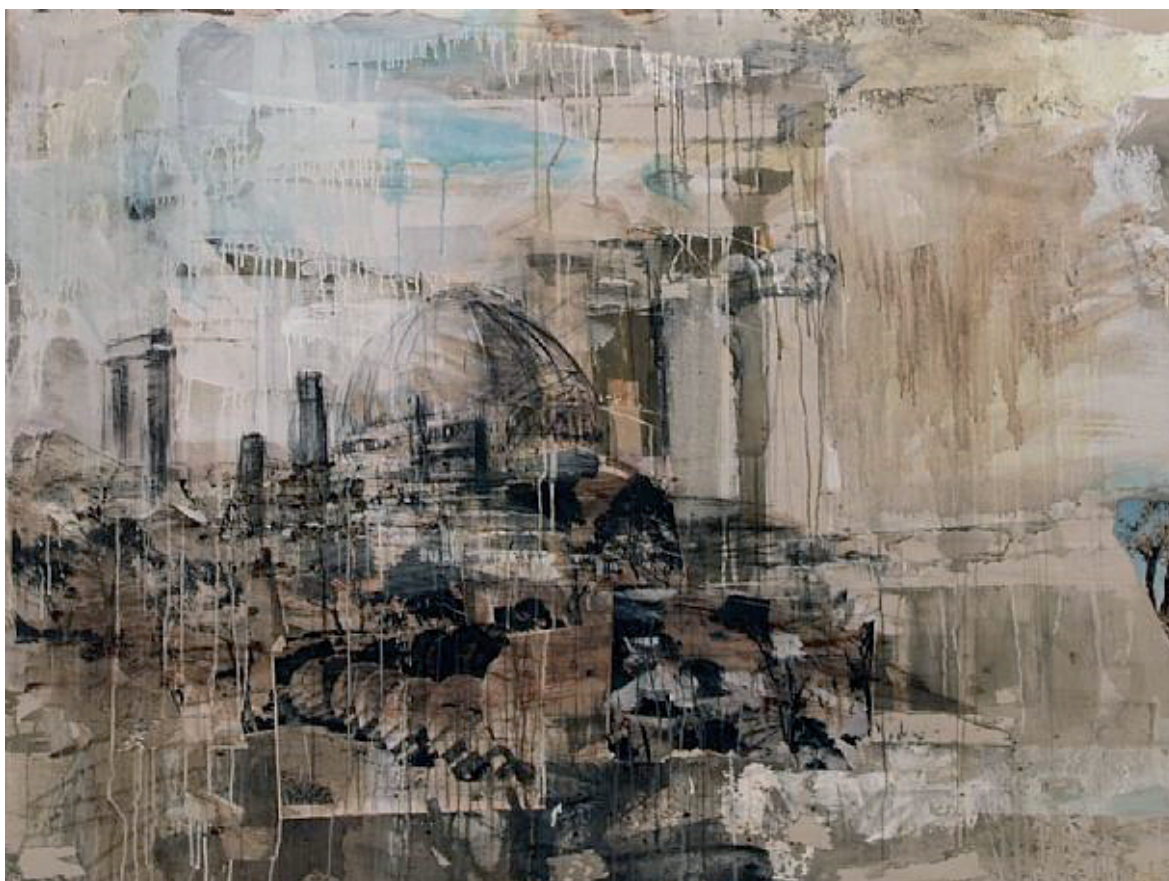
38 - Lygia Pape. *Manto tupinambá*, 1996/99. Back light, 110 X 140 cm. Edição de 3. [s.d.].

A questão da memória dos tupinambás já estava presente no trabalho de Lygia Pape em 1978, data em que realizou um filme em que fala deste povo indígena. Entre 1966 e 1969, ela retoma o assunto e idealiza três trabalhos dos quais realiza apenas dois. O terceiro, impedido de ser realizado por falta de permissão das autoridades que administravam a cidade, teve sua realização reformulada e deu origem a este apresentado aqui. Desta forma, um trabalho que seria uma ação efêmera tornou-se um registro permanente através de uma intervenção fotográfica. Inicialmente, a artista tinha a intenção de realizar uma ação em uma das paisagens consagradas da cidade do Rio de Janeiro. O trabalho seria realizado ao ar livre com a emissão de fumaça sinalizadora vermelha. Ele formaria uma nuvem vermelha que se esvaneceria em alguns minutos. Seria uma ação, uma intervenção efêmera, um gesto simbólico que marcaria a lembrança do desaparecimento de uma nação indígena.

A fundação da cidade numa região já povoada, como tantas outras que foram construídas ao redor do mundo, determinou o extermínio de seus antigos habitantes. Nesse caso, deu-se o desaparecimento da nação tupinambá. Ao simular um manto tupinambá, que era uma veste ritual feita de penas do guará e de grande importância simbólica para a cultura desta nação indígena, sobrevoando uma das paisagens mais queridas da cidade, Pape a contamina com a mancha vermelha da tragédia e da destruição. Com seu gesto de artista ela reescreve esta paisagem no imaginário de quem volta a olhá-la. Esta paisagem estabilizada no imaginário dos habitantes e visitantes da cidade, e que foi criada e multiplicada por vários meios, incluindo-se aí os cartões postais, já não será mais olhada com a inocência anterior. A paisagem foi, então, transformada em um objeto de memória que veicula uma poderosa denúncia

Nesse trabalho, Lygia Pape nos oferece dois momentos da arte da paisagem: o espelho holandês e a janela italiana, a descrição e a narração. Através do espelho, somos refletidos como os verdadeiros canibais. Mas, como aquele espelho d'água presente no trabalho, que deforma e não reflete as construções na sua margem, tornando-as espectrais, nosso ato já estava corrompido: não matamos e devoramos para incorporarmos o que havia de glorioso no outro; matamos e abandonamos para podemos nos esquecer dos últimos sinais da carnificina, que se apagaram levados pelos sóis, pelas luas, pelas chuvas, pelos ventos, pelas nuvens, pelas noites, pela música, pelos milhares de automóveis, pela cacofonia moderna que ocupou todos os lugares. Esse espelho nos descreve, e a janela que Pape abre com seu trabalho nos permite espiar dentro da imagem e nela poder ouvir um relato trágico de extermínio de uma nação - uma denúncia.

O trabalho de Valery Koshlyakov que apresento revela uma justaposição de vários estilos de arquitetura que refletem distintos momentos históricos e suas ideologias. Sua pintura como um todo revela este acurado olhar sobre o legado arquitetônico como materialização ou espelho da história de seu país, a Rússia. Ele parece não negar a possibilidade de cada elemento arquitetônico, clássico ou contemporâneo, se constituir em importante documento de formação da nação russa e de cada fase das grandes transformações que seu país tem protagonizado. Transformações que, em alguns momentos, afetou profundamente a geopolítica do mundo inteiro.



39 - Valery Koshlyakov. *Architectural landscape [paisagem arquitetural]*, 2006. Técnica mista sobre tela, 150 X 200 cm. [s.d.]

Como nos mostra sua pintura apressada, há uma urgência em se produzir objetos de memória, já que o esquecimento rapidamente pode transformar todos os elementos da história em figuras espectrais, fugidias, em diluição, planificadas pelo destino monocromático do que já se começa a esquecer.

Ao produzir sua pintura como objeto de memória, o artista a impregna de uma nostalgia própria da alma russa, mas lhe é ainda possível lançar um educado olhar crítico, e talvez amargo, sobre este legado dos grandes movimentos político-sociais vividos pelo povo russo. Mas onde está este povo? Não presente no seu trabalho como personagem objetivo, mas implícito, desaparecido por trás das grandes estruturas desta sua paisagem construída, arquitetônica, como afirma no título que lhe confere. Esta ausência pode se constituir na sua primeira denúncia. Este amontoado de imagens fraturadas, misturadas, sobrepostas, nos fala também de falência, de fracassos de induzidos sonhos, de utopias descartadas, de escombros.

Jane Prophet, em uma das vertentes de seu trabalho, explorando as novas possibilidades tecnológicas, cria e recria a paisagem tradicional inglesa levando-a ao passado e ao futuro. Com isto ela talvez tente denunciar o caráter ficcional das paisagens que se consome enquanto espectador ou como visitante.

Nesta série de imagens que selecionei para ilustrar as questões que levanto, são apresentados *stills* de vídeos da série *Decoy*. No seu processo de trabalho, ela parte das paisagens “naturais” inglesas impregnadas no imaginário inglês e faz um caminho inverso ao que levou às suas próprias possibilidades de existência. Talvez o ideário inglês já não consiga mais considerar o fato de que elas, algum dia, não foram como se apresentam hoje, ou mesmo que, um dia, no passado, foram criadas por projetos paisagísticos e com inspiração na pintura de paisagem.

No século XVIII, depois de décadas de destruição do meio ambiente original inglês, surgiu um movimento chamado *Landscape movement*, que se inspirava nos trabalhos de Claude Lorrain e Nicolas Poussin para criar as novas paisagens inglesas⁸⁷. Estes lugares foram impiedosamente transformados. Não se mediam esforços no sentido de transformá-los em paisagens, lugares para serem admirados dentro de princípios estéticos. Era o ato da cultura mais uma vez sobre o mundo natural, que já não se apresentava como originalmente fora. Após sua “edificação”, estas novas paisagens – agora com um novo valor pitoresco –, recriadas a partir dos cânones da paisagem arcádica, passam a ser objetos dos artistas e estabelecem o modelo de paisagem moderna. Inicialmente, através da pintura e do desenho, e, no final do século XIX, ajudados pela fotografia, é desenvolvida uma produção de paisagens no âmbito da arte que geram as imagens que vão estabelecer e alimentar o imaginário com a beleza harmoniosa da “natureza” inglesa.

87 <http://www.forestry.gov.uk/forestry/infd-6xxmyg>

A artista, a partir deste conhecimento, utiliza-se de fotografias desses lugares idealizados e tornados paisagens e que são constantemente divulgados como se fossem o real ambiente natural. Mais tarde, eles seriam observados e transformados mais uma vez em imagem, uma pintura de paisagem. Agora, a artista refaz o caminho. Ela volta atrás em simulações permitidas pelos meios digitais e recria estas paisagens que são vistas como ficções. Trata-se de um trabalho muito instigante na medida em que ela sobreescreve sobre uma construção, a paisagem, outra construção, uma nova paisagem. Uma ficção sobre outra ficção.



40



41



42



43

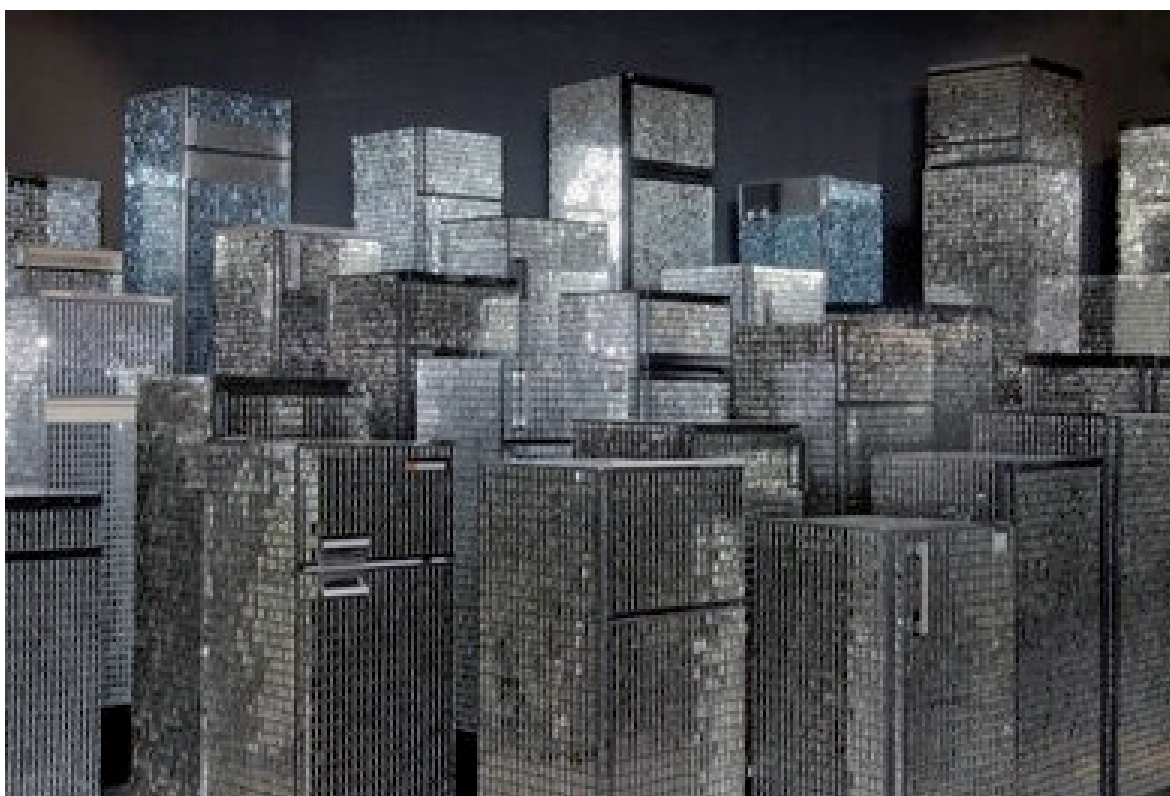


44



40 a 45 - Jane Prophet. *Decoy*, 2001. *Stills* de videos das séries *Picturesque* e *In life is beautiful*. Mostrados em telas de plasma no *Blicking Hall*, Norfolk, Inglaterra e no *The Harris Museum*, Preston, Inglaterra.

O trabalho, *Square dreams*, foi realizado por Kader Attia, que, nos seus procedimentos, utiliza normalmente fotografia, vídeo e instalações. Os trabalhos deste artista estão impregnados do abandono e da falta de esperança dos migrantes muçulmanos residentes em território francês em serem definitivamente integrados à sociedade e à cultura francesas. Eles refletem a angústia pela perda de identidade entre a falta de reconhecimento de sua matriz cultural e a exuberância da sociedade de consumo francesa.



46



46 e 47 – Kader Attia, Dois momentos do trabalho *Sem título(Skyline)* de *Square Dreams*, 2007. Geladeiras velhas, tinta preta, retângulos de espelho e cola. BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, Inglaterra

Com este trabalho, Kader Attia constrói uma instalação, que se apresenta como uma paisagem urbana tridimensional. Realizado a partir do reaproveitamento de 140 carcaças de geladeiras domésticas, tinta preta, espelho cortado em pequenos retângulos e cola, ao ser exposto ao público, permite que este se desloque por suas “ruas” fictícias.

Estas geladeiras descartadas foram pintadas de preto e recobertas com centenas de pequenos pedaços retangulares de espelho à guisa de janelas. Uma alusão à cidade poderosa e esmagadora daqueles que não encontram suas raízes sob suas fundações. O artista ao produzir esta cidade ficcional que reluz, reflete e também ofusca, evoca o sentimento de milhares de emigrantes ao deambularem pelas ruas das grandes cidades francesas. Sua denúncia ultrapassa a situação dos emigrantes do norte africano que vivem em monótonos e desinteressantes

subúrbios franceses. Neles, estão contidos os sentimentos de todo e qualquer imigrante desamparado, seja do Magreb, de uma ilha perdida nos mares do sul ou de uma nação tão visível quanto o Brasil, que ao se deslocar pelas “grandes metrópoles triunfantes”, não encontram a face gloriosa atrás da qual se lançaram no ato desesperado da imigração.

Esta paisagem urbana ilusória nos engana por um tempo. Repentinamente nos percebemos num mundo de refrigeradores travestidos. Aquelas formas geométricas alusivas à monotonia, saídas de uma arquitetura e de um urbanismo modernos pouco inspirados são na verdade aparelhos domésticos que representam um dos vários desejos de consumo. O artista mantém detalhes indiciais do que inicialmente aquelas formas eram e nos permite, de determinados ângulos, perdermos a inocência do jogo. Não há uma cidade, não há uma paisagem, estamos diante de uma dupla ilusão. Estamos diante daquilo que já não é e daquilo que nunca se tornará. Estamos diante de cintilações de coisas que nunca virão a ser: a cidade e o refrigerador. Será este o sentimento que povoa os corações de alguém que deambula por ruas de cidades que não o reconhecem? Se esta pergunta não encontra uma resposta neste trabalho, não há dúvidas quanto às evidências de sua denúncia.



48 – Brendon Wilkinson. *Infant* [criança], 1999. Escultura dentro de lata, 22 X 15 cm. Coleção Alastair Caruthers, Wellington, Nova Zelândia.

Brendan Wilkinson, ao desenvolver esse objeto, parece aludir a um mundo infantil de sonho e fantasia. A antiga embalagem de leite em pó infantil, que foi apropriada pelo artista dentro da já longa tradição duchampiana, faz uma referência imediata àquele mundo fantástico da primeira infância. O trabalho nos remete às caixas mágicas, às caixas de segredos, de surpresas que povoam o mundo infantil. Um objeto pleno da inocência e da simplicidade próprias àquela atmosfera que ainda

não foi contaminada pelos objetos plenamente utilitários ou demonstrativos de poder. Ao mesmo tempo, uma lata de leite em pó denuncia um distanciamento do primeiro gesto natural que nos foi imposto pela mesma sociedade que privatiza as águas, que as transforma em esgoto, que as torna rarefeitas.

Este objeto apresenta uma paisagem ficcional carregada de valores simbólicos ancestrais associados à água, à cachoeira, às pedras. A escultura que representa uma cachoeira alojada neste recipiente fala de confinamento, de aprisionamento do mundo natural. Seria uma alusão ao fato de tudo tornar-se uma mercadoria, tudo transfigurar-se num produto de consumo?

A trajetória do artista Brendan Wilkinson tem como característica o desenvolvimento de trabalhos críticos à violência. Este trabalho *Infant* não foge a este percurso. Partindo de uma pequena escultura bela e atraente, Wilkinson muda totalmente a direção que seu trabalho poderia tomar e o faz trilhar um caminho: o da denúncia da violência que está em torno da coisificação da natureza pelo simples ato de enclausurar esta pequena escultura numa ordinária lata de alumínio. Através de uma ficção que não se apóia num relato fantástico ou distante de nossa realidade, mas que procura a manifestação de um elemento primordial e fundamental à nossa sobrevivência enquanto espécie - a água -, o artista torna esta paisagem ficcional em uma contundente denúncia.



49 – Mandy Lee Jandrell. *Waterfall*, mini Hollywood, Deserto de Tabernas, Andaluzia, Espanha, 2006. *Lambda Print*, edição de 5, 100 cm x 80 cm. Coleção da Artista.

Waterfall, da artista Mandy Lee Jandrell, faz parte de uma série intitulada *Eydillion* e é bom exemplo do trabalho que esta artista vem desenvolvendo nos últimos anos, pois carrega uma denúncia na sua própria concepção.

A artista cria um recorte com seu ato fotográfico e produz uma paisagem que nos fala imediatamente da própria paisagem como gesto cultural, como ato de criação arbitrário. Ela fotografa um simulacro de mundo que, no entanto, vem a ser vivido como real na medida em que é tangível, percorrível, desfrutável pelos sentidos, experimentado pela interação dos seus frequentadores, e, com isso, cria uma paisagem a partir de um mundo construído como paisagem. Seu trabalho nos traz para junto da questão da artificialidade de um mundo que gira em torno da ótica e da ética do consumo. Galerias, shoppings, arquitetura historicista, restaurantes

temáticos, lugares de lazer, etc, se constituem nos exemplos deste outro mundo construído como tal e que, em algum momento, para alguém se torna ele próprio.

Ao produzir este trabalho, utilizando-se da fotografia, ela refaz o ato criador deste simulacro que lhe confere existência no campo do real. Esta paisagem se confirma e se estabelece como tal através de milhares de registros privados e oficiais que habitam álbuns de fotografias, gavetas, paredes, *harddisks*, cartões-postais, peças de publicidade, objetos, etc.

Seu trabalho traz a denúncia de uma situação existencial que move os homens na tentativa de criar paraísos artificiais, paraísos de exclusão, espaços nostálgicos reveladores de nossa constante procura por novas situações utópicas.



50



51



50 a 52 - Raimond Chaves. *Coca Crónica*, 2002. Série inacabada -11 imagens. *Spray* com máscaras sobre papel 100 x 70 cms c/u. [s.d.]

Estas imagens são paisagens de inequívoca finalidade: a denúncia. O trabalho de Raimond Chaves, *Coca Crónica*, do qual estas três paisagens são um excerto, se constitui numa denúncia da qualidade da história oficial sobre todo o mundo do narcotráfico e suas conseqüências na sociedade colombiana. Ele propõe outra narrativa desta história que difere daquela que é apresentada através dos meios de comunicação.

A própria concepção do trabalho - desenho sobre papel feito com *spray* e máscaras - já faz uma alusão direta à história que se quer denunciar. O artista não faz proselitismo ao uso da cocaína nem trata de suas possíveis desgraças. Ele mostra o cotidiano da parcela da população simples que cuida das plantações de coca e de seu transporte e que vive nas periferias geométricas das grandes cidades. Constrói um relato da evidente desvantagem no enfrentamento com o aparato bélico

e tecnológico empregado no combate ao seu cultivo, transformação, transporte e consumo, cujo peso maior recai sobre a população mais pobre envolvida no processo.

O artista ao realizar essa série, tem como intenção colocar em circulação imagens que possam levar a uma ampliação da discussão em torno do plantio, da produção, da circulação, e da repressão ao tráfico e ao consumo da droga. Sua proposta apresenta-se como uma alternativa mais interessante do que as notícias veiculadas pelos tradicionais meios de comunicação na maioria das vezes perfilados acriticamente à política antidrogas tanto colombiana quanto americana. O artista produz um comentário crítico no qual denuncia o desequilíbrio do enfrentamento, já que é empregado um aparato bélico desproporcional às forças de que dispõem os mais atingidos nesta verdadeira guerra: os camponeses, que tiveram suas práticas de cultivos ancestrais apropriadas e desvirtuadas por um processo de produção que gera um subproduto cujo consumo está, muitas vezes, a milhares de distância.

Os assuntos de Chaves são a denúncia da desigualdade do enfrentamento entre as forças da repressão e o setor do narcotráfico mais exposto, que, salvo a violência que instaura, não tem alcançado qualquer resultado prático na produção e na demanda deste produto e a denúncia da tragédia social em torno da produção, circulação e consumo da cocaína.



53 – Jules de Balincourt. *Blind faith and tunnel vision*, 2005.
Óleo, esmalte, e tinta spray sobre madeira. 187,9 X 165,1 cm.
Feuer Gallery, Nova York.

Esta paisagem de Jules de Balincourt, pintada sobre madeira, possui um mordaz comentário apocalíptico de cunho social e apresenta elementos próximos do design gráfico. É uma imagem que possibilita algumas leituras, porém, inscrevem-se no território da denúncia. Os trabalhos deste artista francês radicado há muito tempo nos EUA sempre exploram os temas da vigilância, da destruição e das fraturas que rompem a privacidade.

Esse trabalho não é otimista e parece nos dizer que não há mais o que fazer. Uma rua destruída e despovoada, com imóveis e equipamentos em escombros e sob um céu com raios multicoloridos, é uma visão apocalíptica que não oferece ao

observador a possibilidade de sentimentos de esperança, de algo que ainda possa fazer. Suas cores vivas e ricas parecem anunciar o fim de um mundo ou do próprio planeta. Por outro lado, a narrativa ficcional alerta sobre a possibilidade de algo que ainda pode vir a ser real. Ainda temos o tempo da esperança.

Ao mesmo tempo, podemos estar em frente a outra denúncia se o trabalho for entendido como metáfora de um mundo que é caos e que se destrói. A área colorida em listras faz lembrar os inúmeros raios lasers que iluminam os céus de inúmeras *raves* que explodem nas noites do mundo afora e que muitas vezes têm sido apontadas como espaços hedonistas e niilistas onde tudo o que ainda se pode fazer é dançar, dançar, dançar. Nesta paisagem, está a inequívoca denúncia de um mundo que se desfaz.

Por outro lado, podemos estar diante de outra denúncia menos apocalíptica e talvez mais cruel na medida em que fala de muitos lugares, da vida de muitas pessoas. A paisagem pintada por Balincourt pode estar nos falando apenas das áreas degradadas de nossas cidades - onde o abandono oficial se dá na forma de falta de recursos -, que também refletem as especulações do mercado imobiliário, somados ao próprio descaso de seus habitantes, o que as transforma em verdadeiros cenários de guerra. É a paisagem do medo que se localiza geralmente em certas áreas centrais ou nas periferias excluídas. Contrastando com a representação dessa *vedutta*, quase com crueldade, por cima disto tudo, estão os raios luminosos e coloridos. Estarão eles sendo emitidos a partir dos vitoriosos setores sociais e físicos das cidades? Estarão sinalizando o fim dos tempos?

Seja qual for a entrada que se escolha para “entrar” nessa imagem, ela nos conduzirá a uma denúncia, pois os componentes desta imagem são indubitavelmente denunciadores de que algo não vai bem, não nos vai bem.



54 – Gordon Cheung. *Rainbow end 2*, 2004. Folha do jornal *Financial Times*, tinta de impressão, spray acrílico sobre madeira. 45 x 66cm. Coleção do artista.

Este trabalho de Gordon Cheung tem como suporte folhas do jornal inglês *Financial Times*. Suas páginas originais na cor rosa tiveram sua cor um pouco alterada e sobre elas o artista realizou uma paisagem. Este jornal, que segue uma das linhas mais conservadoras da economia, ao ser utilizado como suporte de uma paisagem que representa o mundo natural, me fez pensar na possibilidade de uma denúncia: a denúncia que temos assistido da transformação do meio ambiente e dos recursos naturais em possibilidades de lucro de forma e intensidade que nunca tínhamos presenciado.

A produção desse artista, em geral, produz um comentário sobre a condição humana numa sociedade pós-industrial. Sua paisagem aqui apresentada, tendo como suporte um jornal ultraconservador, leva-me a pensar a respeito da terrível denúncia que este trabalho apresenta ao trazer um recorte do mundo natural, uma

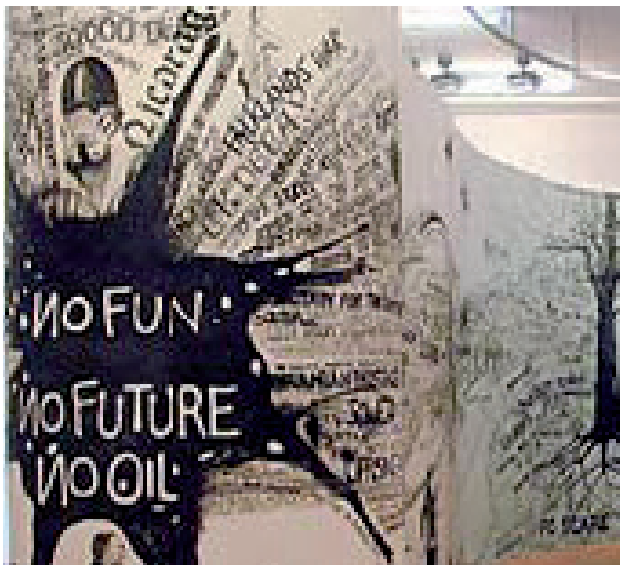
paisagem, a princípio não gerador de renda, representado sobre um dos veículos de comunicação mais respeitados como porta-voz de um sistema econômico que procura tudo transformar em mercadoria e, portanto, lucro.

Esta paisagem representada no trabalho tem anulada sua capacidade de ser identificada como fruto de observação ou de criação imaginada pelo artista. Ela é remetida ao estatuto das paisagens anônimas, pervertidas pelo lugar comum da ilustração, perdendo sua qualidade de reflexão. É reduzida ao estatuto de um mero acessório que vende alguma coisa, que pode estar em qualquer lugar. E esta é provavelmente a denúncia maior que encontro neste trabalho.

A presença do arco-íris se constitui para mim em um enigma. O arco-íris ali colocado seria um mero recurso técnico para nos ajudar a encontrar a ilusão de profundidade no trabalho? Para dirigir nosso olhar segundo os pressupostos clássicos da composição? Ou seria ele uma referência irônica remetida às nossas crenças míticas que falam da promessa de um pote de moedas de ouro no princípio ou fim do arco-íris, o que poderia ser lido como referência irônica ao tipo de assunto que o jornal normalmente privilegia? Estaria, portanto, ele ali como um impiedoso emblema da coisificação do mundo natural, da sobreposição do fato econômico sobre o mundo natural? Perguntas...

Segundo as declarações⁸⁸ do artista, ele trabalha com referências da arte chinesa, da *Hudson River School*, e produz algo que chama de *tecnho-sublime*, com uma referência direta a uma vertente da música eletrônica que tem servido de trilha sonora para noites que se propõem à diversão e às experiências sensoriais e perceptivas alteradas causadas por indutores de sublimes artificiais.

88 Texto de Anne Ellegood, curadora associada, apresentado em 2005 para a exposição do artista no Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, e com acesso em http://www.gordoncheung.com/interviews/2005_anne_ellegood.html.



55 a 57 – Dominic McGill. *Project for a new American century*, 2004. Desenho com grafite sobre papel suspenso no teto para formar um labirinto. 2,29m X 19, 81m. [s.d.].

O trabalho de Dominic McGill faz referência direta ao labirinto. A sua solução expositiva faz parte da dinâmica interna de seu próprio trabalho. Este grande desenho – mural? – talvez não poderia nem deveria ser mostrado de forma tradicional. Dessa maneira, o artista criou a possibilidade de o trabalho estabelecer uma circularidade que prende o observador em uma espécie de labirinto. Isso o obriga a percorrê-lo por ambos os lados elegendo sua própria entrada e sua própria saída.

Utilizando-se do desenho com grafite sobre papel, o artista cria uma paisagem na qual ele constrói uma crônica alucinada e alucinante do século XX a partir da explosão da bomba atômica sobre Hiroshima (Japão) ao fim da Segunda Guerra Mundial.

O caráter alucinatório desta paisagem é uma referência direta à cacofonia de uma sociedade pós-industrial hipermediatizada na qual se explicita a realidade dos eventos: eles nunca estão totalmente desassociados uns dos outros.

O artista constrói uma paisagem ficcional apoiada em suas memórias, o que vem a se constituir num grande emblema da segunda metade do século passado e se oferece como denúncia do estado de coisas da sociedade contemporânea. Denuncia o caos e a desesperança assim como o fato de estarmos possivelmente diante de nosso limite e que talvez não encontremos uma possibilidade de superação. A disposição do trabalho funciona como uma metáfora de uma aparente falta de saída que pode caracterizar o mundo com uma visão pessimista. Materializa a retroalimentação que caracteriza nossos últimos anos com uma série de intermináveis *revivals* e revisitações como que se não tivéssemos mais condições de construir algo novo.

O título pode ser lido como otimista ou como uma grande ironia. O trabalho promete uma saída, um novo começo, a possibilidade de a nova sociedade ser atingida através de uma nova *Idade das Trevas*.

Segundo a crítica publicada por Holland Cotter, na coluna *Art in Review* do jornal New York Times na edição de 30 de julho de 2004, este trabalho de McGill cria uma rede de nomes e desenhos de fatos e pessoas e os organiza de uma forma não linear. Ao final temos um desenho no qual se encontra uma floresta sem caminhos traçados e onde todas as palavras desaparecem. Ele lança a pergunta da possibilidade de um fim ou de um recomeço. Mas, para haver recomeço, tem que haver não necessariamente um fim, mas uma profunda reavaliação.

5 SAINDO DA PAISAGEM...COMO SE ISTO FOSSE POSSÍVEL

Tive a oportunidade de, ao longo de minha pesquisa, localizar a arte da paisagem desde seu impreciso aparecimento até este momento. Recorri ao conhecimento produzido por historiadores da arte para localizar os vários caminhos que a paisagem tem percorrido, embora não o tenha feito de forma exaustiva e muitas lacunas tenham sido deixadas às curiosidades futuras. Não era meu intento realizar uma história da paisagem, como afirmei desde o início e como o desenvolvimento deste trabalho pode ratificar.

Meu objeto apresentou-se claro para mim desde o primeiro momento. Precisava responder a questões que me assaltavam tanto para tentar entender parte da produção de muitos artistas contemporâneos quanto a minha própria poética, que, por uma decisão metodológica, resolvi não tratar aqui. Como se explica a insistência dos artistas contemporâneos em trabalhar a paisagem? A pergunta me acompanhava há muito tempo. Outras surgiam oriundas desta primeira: por que num momento de intensa utilização da paisagem para fins externos ao território da arte ela ainda pode despertar o interesse dos artistas? : qual a força desta linguagem artística que permite sua sobrevivência num território tão exigente de novidades no mesmo momento em que sua banalização tornou-se tão intensa?, o que de especial a paisagem ainda traz, quais suas possibilidades que a tornavam um objeto artístico num mundo em que uma viagem qualquer nos mergulha profundamente na paisagem previamente oferecida? Ninguém vê mais o mundo. As pessoas, das janelas dos ônibus, dos trens, dos aviões, dos hotéis, de suas casas ou de seus carros, ao longo das estradas, todas olham paisagens e, com isto, talvez não vejam o mundo.

Entre os vários caminhos que eu poderia fazer trilhar a pesquisa para me orientar, escolhi a possibilidade de a paisagem estar associada a um comentário sobre o mundo – mas esta sempre foi razão de sua existência, não? E isto eu já sabia. Sim, mas agora, ao operar um deslocamento na abordagem, este comentário era não sobre o estar no mundo, mas como estar no mundo. E entre as infinitas perguntas que talvez eu pudesse formular à paisagem que se hoje produz, selecionei aquela cuja resposta me ofereceu a possível associação da paisagem com a denúncia. Assim, cheguei à possibilidade de uma resposta. Mas é bom dizer aqui que esta não anula outras que possam ser o motor do interesse dos artistas em dedicar seu trabalho à construção de paisagens. Esta associação também não foi saudada como admirável novidade. Outras existem e também não se apresentam como novidade. Não nego nem mesmo a possibilidade da simples manifestação estética, da não-condenável procura do belo. Mas isto me levaria a outra conversa, a outra pesquisa, a outro texto. Este trabalho, então conformou-se a estudar o aspecto da revelação das impressões de um artista sobre as condições de seu estar no mundo, na forma de denúncia. Apesar dela, é preciso ser dito, nem sempre o artista distanciou-se das noções de “belo” que acompanharam este gênero desde sua aparição na arte européia e nem sempre das possibilidades do sublime, tão caro ao romantismo, que produziu tantas paisagens. Entretanto, muitas vezes esta beleza tempera-se de acidez e este sublime revela-se muito mais apavorante, ao ter sofrido um deslocamento da experiência emocional particular para a das emoções públicas.

Pude, com certa facilidade, observar o olhar crítico de vários artistas que produziram paisagens denunciadoras ao longo de toda a existência desse assunto na arte ocidental, mas este olhar muitas vezes esteve acompanhado de poderosas preocupações estéticas e/ou submetido à censura. Para mim, essa constatação foi uma das gratas surpresas deste estudo. Ao longo deste processo, tornou-se

bastante claro o fato de que a paisagem como denúncia não é uma novidade que surge com os artistas contemporâneos. Pude verificar que essa correlação já estava presente de forma consciente, intencional, na produção de muitos artistas antes do período que orienta meu estudo. O que muda é a qualidade dessa denúncia. Antes velada, submersa em índices mitológicos, disfarçada sob preocupação estética, ela não deixou de estar presente. Talvez seja possível arriscar dizer que esta condição, voltando ao princípio de denúncia que adoto, esteve presente na produção de paisagens.

E como fico, agora, diante da aparente inutilidade de meu trabalho? Como fica o pesquisador diante da fuga ou do desvanecer do seu objeto levado pela obviedade da questão que ele levanta? Não me intimidei diante desta situação porque o que move uma pesquisa não é necessariamente a procura de um tesouro de verdades – verdades, porque não existe a possibilidade da Verdade Absoluta. A pesquisa é uma tentativa de se confirmar ou não algo que talvez todos nós já saibamos, e esse saber prévio é que, com certeza, viabiliza a possibilidade de ser formulada a questão. Ela também pode ser o caminho – e acredito que isso foi o que se deu – para escavar a pergunta inicial e, de sua arqueologia, retirar inúmeras outras questões, que, se não respondidas neste momento, ficarão ali espreitando o curioso, o pesquisador, e jogando em suas mãos um permanente devir. Não recorro à figura de Sísifo, pois a pesquisa não é uma condição dolorosa de um trabalho que sempre recomeça na circularidade de uma condenação.

E, agora, estou com uma certeza diante de mim, redigida ao longo destas páginas. Nesta floresta densa de imagens de paisagem, tão densa como as belas e necessárias florestas já não conseguem se manter, atendendo às mais díspares e surpreendentes intenções e necessidades da vida contemporânea, sobrevive a

paisagem como surgiu: objeto de arte. E, se outras possibilidades existem, das quais ainda desconfio – e não descarto o aparente simples ato de se apreciar a beleza, a harmonia, o assustador, o surpreendente, do talvez mais difícil ato de apenas olhar, olhar com a alma desarmada, com a mente em repouso, sem nenhuma intenção além do ato de apreciar, de contemplar –, afasto-me momentaneamente de minha pesquisa com a certeza de que minha óbvia pergunta tenha tido talvez uma resposta óbvia, mas não inútil. A paisagem ainda pode ser produzida e desperta intenso interesse na produção contemporânea dos artistas porque ela pode responder a questões, e entre estas ela pode ser o exercício visual de uma denúncia.

Meu afastamento momentâneo da pesquisa é um fato, mas não é possível afastar-me do objeto. Se não uma condenação, mas uma condição, estou irremediavelmente, desde tenra idade, profundamente envolvido em descobrir e inventar minhas paisagens embora ainda caminhe e viva no mundo.

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999. (Texto & arte).
- ALVES, José Francisco. *Transformações do espaço público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.
- ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. New York: Oxford University Press, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARRA, Eduardo. *Paisagens úteis: escritos sobre paisagismos*. São Paulo: Editora Senac; Mandarim, 2006.
- BASTOS, Fernando J. de Menezes. *Panorama das idéias estéticas no ocidente I: estética antiga e medieval*. Brasília: UnB, 1981. (Cadernos da UnB, 1).
- _____. *Panorama das Idéias estéticas no ocidente II: do Renascimento a Kant*. Brasília: UnB, 1986. (Cadernos da UnB, 2).
- BAZIN, Germain. *História da arte*. Trad. Fernando Pernes. Lisboa: Martin Fontes, 1980.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996.
- BENDER, Barbara (Ed.). *Landscape: politics and perspectives*. Providence, USA; Oxford, UK: Berg Publishers, 1993. (Explorations in anthropology series).
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Trópicos)
- BERQUE, Augustin. In: CORRÊA, Roberto Lobato (org.); ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. 2 ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos, 230)

BONNEFOY, Yves. *Le peindre dont l'homme est le voyageur*. In: BONNEFOY, Yves. Rue Traversière et autres récits en rêve. Paris: Gallimard, 1992.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lucia Bastos (org.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CAMPORESI, Piero. *Les belles contrées: naissance du paysage italien*. Paris: Le Promeneur, 1995.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CANTERO, Nicolas Ortega (ed.). *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid; Soria: Fundación Duques de Soria, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Todas as artes)

_____. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Teorias da Arte*. Trad. Rejane Janowzer. São Paulo: Martins, 2005. (Todas as as Artes).

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990 (Memória e Sociedade).

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Trad. Rijo de Almeida. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. 2 ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2006.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*: Lisboa: Imprensa Universitária; Estampa, 1984, 2v.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas: seguido de elogio da mão*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

_____. *História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

_____. *The literature of art*. .<<http://www.library.yale.edu/art/ehgk11.html>> Acesso em 25 FEV 2006.

FIZ, Simón Marchán. La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje. In: MADERUELO, Javier (Ed.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Fundación Beulas; Abada Editores, 2006.

FRIZOT, Michel. Os continentes primitivos da fotografia. In: TURASSI, Maria Inês (Org.). *Fotografia*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IMNC, nº 27, 1998, p. 37-43.

GOLDSWORTHY, Andy. *A collaboration with nature*. New York: Harry N. Abrams, 1990.

_____. *Time*. New York: Harry N. Abrams, 2000.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana: natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HEGEL, Friedrich. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio e Oliver Trolle. São Paulo: Edusp, 2000, 4v.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001, 2v.

_____. *Construir, habitar, pensar*. In: Conferências e artigos. Barcelona: Del Serbal, 1994.

HEINBERG, Richard. *Memórias e visões do paraíso: explorando o mito universal de uma idade de ouro perdida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGHES, Robert. *Goya*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JOUTARD, Philippe. *L'invention du Mont Blanc*. Paris: Gallimard; Julliard, 1986.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Lire la peinture: dans l'intimité des oeuvres*. Paris, Larousse, 2002.

LICHTENSTEIN, Jackeline (org.) *A pintura – Vol 10: os gêneros pictóricos*. Coord de Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MADERUELO, Javier (ed.). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

_____(dir.) *Paisaje y arte*. Madrid: Fundación Beulas; Abada Editores, 2007.

_____(dir.) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Fundación Beulas; Abada Editores, 2006.

MAINSTONE, Madeleine; MAINSTONE, Rowland. *O barroco e o século XVII*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

MARCONDES, Luiz F. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

McGRATH, Dorothy. *El arte del paisaje*. México: Atrium Internacional de México, 2002.

MITCHELL, W. J. T. *Landscape and power*. 2nd. Ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

NOGUÉ, Joan (ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007. (Paisaje y Teoría).

PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese; J.

Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates).

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC: Editora Marca D'água, 1996.

RIEMSCHEIDER, Burkhard (Ed.); GROSENICK, Uta (Ed.). *Arte now! : 137 artistas al cominzo del siglo XXI: International edition* Köln: Taschen, 2002.

RITTER, Joachim. *Subjetividad: seis ensayos*. Barcelona: Alfa, 1986.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007. (Paisaje y Teoría).

ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour; TER KUILLE, E. H. *Arte y arquitectura em Holanda*. Madrid: Ediciones Catedra S. A., 2007.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALGUEIRO, Heliana Angnotti (Coord., Ed.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução, do olhar = Landscape and art: the invention of nature, the evolution of the eye = Paysage et art: l'invention de la nature, l'evolution du regard = Paisaje y arte: la evolución de la naturaleza, la evolución de la mirada*. São Paulo: H. Agnotti Salgueiro, 2000.

_____. *Fronteiras: textos e entrevistas*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. New York: Vintage Books, 1996.

_____. *O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer: emoções veladas*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Köln: Taschen, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Trad. Salvador Mas. Madrid: Península, 1998.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. Trad. Miguel Lana; Octacílio Nunes.

São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SOLLINS, Maybeth. *Art 21: art in the twenty-first century*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2003.

_____. *Art 21: art in the twenty-first century 2*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2003.

STEWART, Pamela J. (Ed.); STRATHERN, Andrew. *Landscape, memory and history: anthropological perspectives*. London: Sterling, USA: Pluto Press, 2003. (Anthropology, culture & society)

THOMPSON, John B. *Mídia e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TILLEY, Christopher. *A phenomenology of landscape: places, paths and monuments*. Oxford, UK; Providence, USA: Berg, 1994. (Explorations in anthropology series)

VIEGLE, Hans. *Arte y arquitectura flamenca, 1585 – 1700*. Madrid: Ediciones Catedra S.A, 2000.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 346p.

WILLIAMS, Gilda (Ed.). *Cream 3: contemporary art in culture*. London: Phaidon, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLF, Nibert. *Caspar David Friedrich: el pintor de la calma*. Köln: Taschen, 2003.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

WOOD, Christopher S. *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*. London: Reaktion Books, 1993.

YATES, Frances. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. New York: Routledge, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A Holanda no tempo de Rembrandt*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989. (A vida cotidiana)

SITES ACESSADOS

<[http://www.museodelprado.es/index.php?id=100&tx_obras\[uid\]=503&no_cache=1](http://www.museodelprado.es/index.php?id=100&tx_obras[uid]=503&no_cache=1)> Acesso em 27 AGO 2008 às 06h29min.

<<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/kiefer/resurrexit.jpg>> Acesso em 27 AGO 2008 às 10h22min.

<<http://imagecache2.allposters.com/images/pic/EDF/5062WK~Drawing-from-Faustus-in-Africa-c-1975-Posters.jpg>> Acesso em 28 AGO 2008 às 08h49min.

<<http://www.davidgoldblatt.com/> > Acesso em 29 AGO 2008 às 8h58min.

<<http://www.artthrob.co.za/> > Acesso em 29 AGO 2008 às 08h39min.

<http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/07/goldblatt-em-serralves-3.html> Acesso em 01 SET 2008 às 15h56 min.

<<http://www.janeprophet.com/> > Acesso em 01 SET 2008 às 20h30 min.

<<http://history.hanover.edu/courses/art/verdel.jpg>> Acesso em 01 SET 2008 às 21h42 min.

<<http://abibliotecadejacinto.blogspot.com/2007/03/albrecht-drer.html>> Acesso em 08 AGO 2008 às 22h32min.

<http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/albrecht_d%C3%BCrer,_fishermans_hou.aspx> Acesso em 08 SET 2008 às 23h17min.

<<http://www.wga.hu/art/c/coninxlo/mountain.jpg>> Acesso em 09 AGO 2008 às 06h13 min.

<<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/grunewald/index.htm>> Acesso em 09 SET 2008 às 07h21min.

<<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/grunewald/index.htm>> Acesso em 09 SET 2008 às 08h0 min.

<<http://www.leonardo-da-vinci-biography.com/images/leonardo-da-vinci-painting-leda-and-the-swan.jpg>> Acesso em 09 SET 2008 às 08h20min.

<<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=12956>> Acesso em 09 SET 2008 às 08h35min.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Albrecht_Aldorfer_007.jpg> Acesso em 09 SET 2008 às 09h12 min.

<<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/grunewald/index.htm>> Acesso em 09 SET 2008 às 07h21min.

<http://dasartesplasticas.blogspot.com/2007_12_01_archive.html> Acesso em 02 SET 2008 às 07h42min.

<<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/grunewald/index.htm>> Acesso em 09 SET 2008 às 08h00min.

<<http://www.leonardo-da-vinci-biography.com/images/leonardo-da-vinci-painting-leda-and-the-swan.jpg>> Acesso em 09 SET 2008 às 08h20min.

<<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=12956>> Acesso em 09 SET 2008 às 08h35min.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Albrecht_Aldorfer_007.jpg> Acesso em 09 SET 2008 às 09h12min.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:DCampqagnolaReiss104_6606.jpg> Acesso em 09 SET 2008 às 18h07min.

<<http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m674.htm>> Acesso 09 SET 2008 às 18:38.

<http://pousodoalferes.com.br/site/index.php?view=article&catid=35%3Aartigos&id=44%3Aa-regiao-santo-antonio-do-leite&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=56> Acesso em 09 SET 2008 às 19h07min.

<<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp306.asp>> Acesso em 9 SET 2008 às 19h36min.

<<http://www.pitoresco.com.br/brasil/rugendas/rugendas.htm>> Acesso em 10 SET 2008 às 09h02min.

<<http://content.cdlib.org/ark:/13030/tf4s2003f4&brand=oac/>> Acesso em 12 SET 2008 às 16h40min.

<http://www.artchive.com/artchive/ftptoc/poussin_ext.html> Acesso em 14 SET 2008 às 11h07min.

<http://www.metmuseum.org/toah/hd/lafr/ho_1978.205.htm> Acesso em 14 SET 2008 às 11h24min.

<<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-2661&lang=en>> Acesso em 14 SET 2008 às 12h00 min.

<http://www.metmuseum.org/special/jmw_turner/view_1.asp?item=0&view=I> Acesso em 14 SET 2008 às 12h12min.

<http://www.metmuseum.org/toah/hd/jcns/hd_jcns.htm> Acesso em 14 SET 2008 às 12h27min.

<http://www.metmuseum.org/special/Caspar_David_Friedrich/2.L.htm> Acesso em 14 SET 2008 às 12h35min.

<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4058&page_number=2&template_id=1&sort_order=1> Acesso em 14 SET 2008 às 13h08min.

<http://www.musee-matisse-nice.org/anglais/collect_peinture.html> Acesso em 14 SET 2008 às 13m21min.

<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/14556>> Acesso em 14 SET 2008 às 13h40min.

<<http://www3.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=2535&collection=1282&lang=en>> Acesso em 14 SET 2008 às 13h47min.

<<http://www.forestry.gov.uk/forestry/inf6-6xxmyg>> Acesso em 14 SET 2008 às 21h35min.

<<http://americanart.si.edu/index3.cfm>> Acesso em 14 Set 2008 às 22h20min.

<http://www.galeriagracobrandao.com/index.php?menu=obr&artista_id=42> Acesso em 15 SET às 08h55 min.

<<http://www.subvertmagazine.com/blog/events-and-exhibitions/baltic-centre-for-contemporary-arts-gateshead/>> Acesso em 16 SET às 12h26 min.

<http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=1201> Acesso em 17 SET às 07h49 min.

<<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=p&ID=BHC0719&name=Jan%20Porcellis&action=ArtistTitle>> Acesso em 17 SET 2008 às 10h17 min.

<<http://homepages.paradise.net.nz/ivananth/wilkinson%20site/wilkinson%20page.html>> Acesso em 18 SET 2008 às 06h39 min.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nicola_Antonio_Facchinetti> Acesso em 25 SET às 16h16m.

<<http://www.mandyleejandrell.info/mainpage.htm>> Acesso em 11 OUT 2008 às 16h52m.

<<http://www.puiqui.com>> Acesso em 11 OUT 2008 às 19h21m.

<<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=1698>> Acesso em 11 OUT 2008 às 19:28.

<<http://www.artthrob.co.za/04feb/reviews/joao.html>> Acesso em 11 OUT às 19:31.

<http://www.zachfeuer.com/julesdebalincourt_2005.html> Acesso em 12 OUT 2008 às 13h52m.

<http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/jules_de_balincourt.htm> Acesso em 12 OUT às 13h35m.

<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9503E4D7113DF933A05754C0A9629C8B63>> Acesso em 13 OUT 2008 às 16h38m.

<http://www.gordoncheung.com/interviews/2005_anne_ellegood.html> Acesso em 13 OUT 2008 às 17h56m.

<http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/07/goldblatt-em-serralves-3.html> Acesso em 13 OUT 2008 às 19h36m.

<<http://www.artcritical.com/goodrich/JGCorot>> Acesso em 25 OUT 2008 às 11:20.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Th%C3%A9odore_Rousseau_003.jpg> Acesso em 25 OUT 2008 às 11:30.

GLOSSÁRIO

ACADEMIA DE BELAS ARTES - antiga Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios fundada por D. João VI em 12 de agosto de 1816. A partir da independência, 7 de setembro de 1822, passou a se chamar Academia Imperial das Belas Artes, atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund - filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão, nasceu em 1903 e morreu em 1969. Pertenceu à Escola de Frankfurt e sua filosofia é considerada uma das mais complexas do século XX e se fundamenta na perspectiva dialética.

AISTHESIS - palavra do grego antigo, que vai dar origem à palavra estética. Em grego significa “faculdade de sentir”, “compreensão pelos sentidos”, “percepção totalizante”.

ALPERS, Svetlana - professora de História da Arte na Universidade da Califórnia. Autora premiada em 1983 pelo seu livro *A arte de descrever*.L

ALTDORFER, Albrecht - pintor, impressor e arquiteto no Renascimento alemão que viveu entre 1480 e 1538.

ARCÁDIA - região rural da Grécia. Esta região foi elevada a um valor mítico que expressa os grandes valores humanos, os mais elevados sentimentos e intenções.

ARISTÓTELES - filósofo grego, nasceu em 384 e morreu em 322 a.C.

ATTIA, Kader - artista francês que descende de pais argelinos muçulmanos e nasceu em 1970 em Paris onde vive e trabalha. Iniciou sua carreira com uma exposição em 1996 na República Democrática do Congo e a partir daí tem feito exposições regulares na França em instituições como o *Palais de Tokyo*, em Paris, e ao *Musée d'Art Contemporain de Lyon*. Integrou a Bienal de Veneza em (2003) a *Art Basel Miami* (2004) e a Bienal de Lyon (2005). Foi indicado ao prêmio Marcel Duchamp em 2005.

BALINCOURT, Jules de - artista nascido em Paris, em 1972. Estudou artes em San Francisco, Califórnia, e concluiu mestrado em artes em Nova York onde vive e trabalha. Ele fundou e conduz o Starr Space, inicialmente conhecido como Starr Street Project no Brooklin, Nova York.

BELLINI, Giovanni, pintor veneziano da Renascença italiana (1430 – 1516) - pintor oficial da cidade de Veneza e teve Tiziano como aluno.

BELTING, Hans - professor e pesquisador de nacionalidade alemã. Autor de livros de história da arte. É um dos mais importantes pensadores da história da arte. Atua como professor em universidades alemãs e americanas. Em português, de sua

autoria, foi lançado *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BERGSON Henri- Louis - filósofo francês muito influente na primeira metade do século XX. Nasceu em 1859 e morreu em 1941. Prêmio Nobel de Literatura em 1928

BESSE, Jean-Marc - filósofo e pesquisador no *Centre National de la Recherche Scientifique*, leciona na Universidade de Paris-I e na Universidade de Genebra.

BRUGES - importante cidade localizada na região flamenga belga, Flanders, que teve sua “idade de ouro” entre os séculos XII e XV. Foi, no século XV, um importante centro de arte, além de financeiro, abrigando a Escola Flamenga apoiada por Felipe, o Bom, Duque de Burgúndia, que estabeleceu sua corte nesta cidade.

BONNEFOY - poeta e ensaísta francês de grande importância na literatura francesa pós-Segunda Grande Guerra. Sua *Obra poética* foi traduzida para o português e publicado pela editora Iluminuras em 1998.

BOSCH, Hyeronimus - pintor flamengo que viveu entre 1450 e 1516.

CAMPAGNOLA, Domenico - pintor e gravador (xilogravura) do Renascimento italiano. Veneziano, nasceu em 1500 e morreu em 1564.

CAPELLE, Jan van de - pintor alemão, 1650-1700.

CASTAGNETO, Giovanni Battista – pintor nascido em Gênova, Itália, em 1851 e falecido no Rio de Janeiro, em 1900 onde havia chegado junto com seu pai em 1874. Até sua chegada ao Rio de Janeiro trabalhou como marinheiro. Entrou para a Academia Imperial de Belas Artes. Tornou-se professor no Liceu de Artes e Ofícios em 1882. Artista muito premiado e é considerado o maior pintor de marinhas do Brasil.

CAUQUELIN, Anne - doutora e professora emérita de filosofia na *Université de Picardie*, França. Autora de livros de teoria da arte, sobre Aristóteles e de romances. É artista plástica e redatora-chefe da revista francesa *Revue d'esthétique*.

CÉZANNE, Paul - pintor pós-impressionista francês. Nasceu em 1839 e morreu em 1906. Suas idéias e trabalhos, que emergiram das idéias impressionistas, vieram muito influenciar a produção dos artistas do século XX. Ele foi de especial importância para o desenvolvimento do Cubismo por Picasso. Considerado por muitos como o pai da pintura moderna, trabalhou principalmente com os gêneros da paisagem e da natureza morta.

CHAVES, Raimond - nasceu em Bogotá, Colômbia onde ainda trabalha dividindo-se com outras duas cidades: Lima, Perú, e Barcelona, Espanha.

CHUENG, Gordon - nasceu em 1975 em Londres onde vive e trabalha. Estudou na *Central St. Martin's College of Art and Design* entre 1994-98 e no *Royal College of Art* entre 1999-2001, ambos em Londres.

CONINXLOO, Gillis van - pintor flamengo que participou do Renascimento holandês e viveu entre 1544 e 1607.

CONSTABLE, Jonh - pintor inglês que nasceu em 1776 e morreu em 1837. Estudou na *Royal Academy of London*. Foi um dos pintores pioneiros na percepção e no estudo das mudanças dos efeitos da luz e das condições atmosféricas. Fez da natureza seu grande assunto e das condições e transformações que o céu está sujeito.

CRALI, Tulio - morto em 2000, foi certametne o último grande pintor futurista.

CRANACH, Lucas - artista alemão contemporâneo de Dürrer que viveu entre 1472 1553.

CORROT, Jean-Baptiste Camille (1796-1875) – gravador e pintor de paisagens francês que co-liderou a Escola de Barbizon. Ele ocupa uma posição importante na história da pintura de paisagem. Ele desenvolve referências neoclássicas, mas antecipa algumas inovações da pintura ao ar livre caras aos impressionistas.

COTTER, Holland - crítico de arte do jornal *The New York Times* responsável pela coluna *Art in Review*.

DEBRAY, Régis – nascido em 1940, é um intelectual francês, jornalista, escritor, integrou o governo de Mitterrand como conselheiro para assuntos internacionais e é professor universitário. Em 1967 integrou a guerrilha ao lado de Che Guevara na Bolívia onde foi preso e condenado a 30 anos de prisão. Foi solto após uma grande campanha internacional que envolveu proeminentes personalidades da política e das artes.

DEBRET, Jean Baptiste(1768–1848) - pintor francês. Foram feitas publicações brasileiras de seus trabalhos.

DELUMEAU, Jean - importante historiador francês em atividade e professor do Collège de France. Tem vários títulos publicados no Brasil e Portugal.

DÜRER, Albrecht - artista central do Renascimento alemão que viveu entre 1471 e 1528.

ECKHOUT, Albert - pintor holandês que viveu de 1610 a 1666. Esteve no Brasil, na colônia holandesa em Pernambuco onde ficou de 1637 a 1664. Pintou paisagens e as gentes desta colônia.

EYCK, Hubert van - pintor flamengo (1366 – 1426), irmão mais velho do pintor Jan van Eyck.

EYCK, Jan van - pintor flamengo (1390 – 1441), irmão do pintor Hubert van Eyck.

FACCHINETTI, Nicolau – pintor italiano nascido em Treviso, Itália, em 1824 e morto no Rio de Janeiro em 1900. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1849. Manteve ateliê e dava aulas de pintura. Não foi professor da Academia Imperial de Belas Artes, mas tornou-se pintor oficial da corte de D. Pedro II. A partir de 1870 só pinta paisagens.

FIZ, Simon Marchán - catedrático de Estética e Teoria das Artes da Faculdade de Filosofia da *Universidad Nacional de Educación a Distancia*, Madrid, Espanha.

FLANDERS - região norte da Bélgica. É a parte belga atualmente mais desenvolvida, mas ao longo da história foi uma região muito pobre embora contasse com dois centros importantes – Bruges e Antuérpia. Fala-se ali o flamengo que é uma variação do holandês ou neerlandês.

FRANCASTEL, Pierre - sociólogo francês (1905-1970).

FRIEDRICH, Caspar David. - pintor alemão romântico que nasceu em 1774 e morreu em 1840. Seu trabalho é carregado de simbolismo e idealismo. Comparado a Turner, fez da natureza seu assunto principal através da qual procurava Deus.

FRIZOT, Michel - pesquisador e historiador da fotografia francês

FROMENTIN, Eugene - pintor francês que nasceu em 1820 e 1876. Sofreu grande influência de Eugene Delacroix, mas se destacou mais como autor literário. Foi um grande apreciador da pintura holandesa do período que vai desde seu início até Rembrandt.

FUNDACIÓN BEULAS - centro de estudos sobre arte e natureza em Huesca, Espanha. Endereço eletrônico www.cdan.es/

FUTURISMO - movimento artístico e literário modernista. Surgiu oficialmente em 20 de Fevereiro de 1909 através do *Manifesto Futurista*, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, que foi publicado no jornal francês *Le Figaro*. O movimento rejeitava o moralismo e o passado. As obras dos artistas futuristas faziam um elogio à velocidade e aos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Os primeiros futuristas europeus também exaltavam a guerra e a violência. O Futurismo teve sua expressão em todas as artes e exerceu forte influência em diversos artistas que vieram a fundar mais tarde outros movimentos modernistas.

GIORGIONE - importante pintor italiano da Alta Renascença italiana, do qual só se conhece seis trabalhos. Nasceu em 1477 e morreu em 1510.

GOES, Hugo van der - pintor flamengo nasceu em 1440 e morreu em 1482.

GOGH, Vincent Willem van, pintor holandês, nasceu em 1853 e morreu em 1890.

GOLTZIUS, Hendrick - artista holandês, gravador, nasceu em 1558 e morreu em 1617.

GOLDBLATT, David - artista judeu sul-africano de origem lituana nascido em 1930.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef - historiador da arte austríaco, nasceu em 1909 Viena, e morreu em 2001, Londres. É o autor de um dos livros mais populares dentre os adotados pelas instituições de ensino de história da arte. Seu clássico *A história da arte*, com edição brasileira, foi publicado pela primeira vez em 1950 em Londres.

GOYA y Lucientes, Francisco José de (1746—1828) - pintor e gravador espanhol. Considerado o último grande clássico e o primeiro grande modernista (realista) espanhol.

GRIMM, Georg - pintor alemão que viveu entre 1846 e 1887. Fundou o que veio a ser conhecido como Grupo Grimm. Era professor da Academia Imperial de Belas Artes e sua principal contribuição a esta escola, foi retirar os alunos de dentro dos ateliês e fazê-los trabalhar ao ar livre realizando exaustivo estudo do motivo em loco com a finalidade de combater os modelos estéticos consagrados pelo ensino oficial

GRÜNEWALD, Mathias - um dos maiores pintores alemães do gótico tardio. É considerado um precursor do expressionismo. Nasceu em 1470 e morreu em 1528.

GRUPO GRIMM - sete artistas que, sob orientação do pintor Georg Grimm, se reunia entre os anos de 1884 e 1886 para pintar as praias e regiões em torno da cidade de Niterói, Rio de Janeiro. Os artistas além de Grimm, eram: Antonio Parreiras, Garcia y Vasquez, França Junior, Francisco Ribeiro, Castagneto, Caron e o pintor alemão Thomas Driendi. A característica do grupo era a prática de pintura de paisagem ao ar livre e se originou na Academia Imperial de Belas Artes. Este grupo não se autodenominava como Grupo Grimm. Esta denominação foi dada a *posteriori*.

GUTLICH, George Rembrandt - professor universitário, bacharel em artes plásticas, especialista em museologia, mestre em ciências ambientais.

HALBWACHS, Maurice (1877-1945) - sociólogo francês da escola durkheimiana.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich - filósofo alemão que nasceu em 1770 e morreu em 1831. Estudou filosofia e teologia. Interessou-se pelas questões políticas e religiosas. Foi simpático ao criticismo e ao iluminismo e mais tarde dedicou-se ao historicismo romântico. O pensamento de Hegel é o do idealismo absoluto.

HEIDEGGER, Martin - filósofo alemão(1889-1976). Principal representante da filosofia existencial alemã. Ele foi importante para o desenvolvimento do existencialismo e do desconstrutivismo.

HOPPER, Edward - pintor americano nascido em 1882 e morto em 1967.

HUDSON RIVER SCHOOL - grupo de pintores de paisagens que no meio do século XIX dedicou-se a representar a região do Rio Hudson, no estado de Nova York, EUA, e as regiões na área de influência deste rio. Foram fortemente influenciados pelas idéias do romantismo.

HUGHES Studley Forrest, Robert (1938) – nascido na Austrália é crítico de arte, escritor e documentarista para a televisão.

JANDRELL, Mandy Lee - nasceu em Pretoria, África do Sul e, desde sua graduação em artes na Universidade de Cape Town, África do Sul, em 1998, vive e trabalha em Londres.

JOUTARD - historiador francês pioneiro da história oral na França e renomado educador.

KIEFER, Anselm - pintor alemão, nascido em Donaueschingen, Alemanha, em 1945. Produziu grandes pinturas a partir de imagens fotográficas simbólicas. Com isto pretendia lidar ironicamente com a história alemã do século 20. Desenvolveu uma grande coleção de símbolos visuais que comentavam os trágicos aspectos da cultura e da história alemã, particularmente a do período nazista. Na década de 70 do século passado Kiefer produziu uma série de pinturas de paisagens que representavam o campo alemão sombrio e coberto de sulcos; suas pinturas dos anos 80 se tornaram mais físicas com o uso de artifícios de perspectiva e texturas incomuns; ampliou seus temas para poder incluir referências à história antiga egípcia e hebréia.

KOSHLIAKOV, Valery - pintor nascido em 1962 na Rússia. Estudou cenografia em Moscou onde participou do cenário underground da arte. É considerado um dos mais importantes artistas contemporâneos russos.

LAND ART - algumas vezes chamada de *Earth Art* ou *Earthwork*, surgiu no final da década de 1960. O conceito foi desenvolvido numa exposição realizada pela Dawn Gallery em Nova York em 1968 e na exposição *Earth art* realizada pela Universidade de Cornell no ano seguinte.

LANGSDORFF, Georg Heinrich Von (1774–1852) - médico e autodidata em história natural. Ele organizou e comandou algumas importantes expedições ao interior do Brasil coletando informações sobre a fauna, flora e seus habitantes. Os resultados foram publicados em três volumes pela FIOCRUZ, Rio de Janeiro, que guarda as cópias dos seus originais.

LEOPARDI, Giacomo - poeta italiano nasceu em 1789 e morreu em 1837. É um dos maiores poetas da lírica italiana. Sua obra revela pessimismo, melancolia e cetismo.

LORRAIN, Claude - pintor francês que viveu entre 1600 e 1682. É o grande paisagista do barroco francês. Foi influenciado pelo maneirismo alemão, italiano e nórdico.

MAGRITTE, René François Ghislain (1898-1967) foi um dos principais artistas surrealistas belgas.

MANDER, Karel van - pintor flamengo, poeta e biógrafo que viveu entre 1548 e 1606.

MASACCIO, Tommaso Cassai - nasceu em 1401 e morreu em 1428. Foi o primeiro grande pintor do Renascimento italiano.

MATISSE, Henri-Émile-Benoît - pintor, desenhista e escultor, nasceu em 1869 e morreu em 1954 na França. Ligado ao fauvismo, movimento artístico surgido em Paris por volta de 1905 e de curta duração. Ele, como os outros artistas ligados ao fauvismo, rejeitava a luminosidade impressionista. A cor era o fator principal da pintura. Em suas pinturas gostava de motivos repetitivos, com formas curvas e do uso de cores arbitrárias. Idoso, impossibilitado de pintar, inventou a técnica do “desenho com tesoura”.

McGILL, Dominic – artista nascido na Inglaterra em 1963. Vive e trabalha em Nova York.

MESSINA, Antonello de - pintor nascido na Sicília, Itália em 1430 e morreu em 1479. Sofria influência, não muito comum nesta região, de arte influente da pintura flamenga inicial.

MIMESE, mimésis ou mimesis - tanto Platão quanto Aristóteles falaram da mímese. que é a cópia da natureza. Para Platão seria uma imitação imperfeita. Aristóteles via a mímese como uma representação. No texto optei pela forma “mímese”.

MITCHELL, W. J. T. – professor de inglês e história da arte na Universidade de Chicago. Editor do jornal interdisciplinar trimestral *Critical Inquiry* dirigido à teoria crítica nas artes e nas ciências humanas. É um estudioso e teórico da mídia, artes visuais e literatura. Mitchell está ligado aos campos emergentes da cultura visual e da iconologia (estudo das imagens através da mídia).

MONET, Claude - pintor francês, que nasceu em 1840 e morreu em 1826. Foi o mais célebre dos pintores impressionistas.

NEOPLATONISMO - a denominação neoplatonismo é empregada para nomear o período da filosofia platônica que começa com o trabalho de Plotino no século III e que se encerra com o fechamento da Academia Platônica pelo imperador romano

Justiniano em 529, no final do Império Romano. Esta escola filosófica considerada como de natureza mística ou religiosa, se desenvolveu fora da corrente principal do platonismo acadêmico. Ela se origina no sincretismo helênico que gerou várias escolas de pensamento como o gnosticismo e a tradição hermética. O fator mais importante deste sincretismo, que vai ter uma grande influência no pensamento dos platônicos, foi a circulação das escrituras judaicas nos círculos intelectuais gregos. O encontro das idéias contidas no *Genesis* e a cosmologia de Platão inauguraram uma longa tradição de teorização cosmológica que culmina com o *Eneads* de Plotino. Ele propôs-se a fazer uma interpretação do pensamento de Platão. Desde o fim da antiga Academia, os sucessores de Platão estavam disputando entre si pela justa interpretação do pensamento do mestre e chegavam às mais diferentes conclusões. No período conhecido como helenístico, vários filósofos das mais variadas orientações – cristãos, gnósticos e judeus -, se debruçavam, mais uma vez, sobre as idéias de Platão originando interpretações que se diferenciavam enormemente do que Platão tinha escrito em sua obra conhecida como *Diálogos*. Podemos dizer que o neoplatonismo de Plotino é a síntese de todos os platonismos.

OST, Dr. James – britânico, doutor em psicologia e pesquisador da Universidade de Portsmouth. Sua pesquisa trata dos vários aspectos tanto da falsa memória quanto da que emerge da experiência.

PADRÓN, Matías Díaz - Doutor em história e restaurador chefe do Museo del Prado, Madri.

PAISAGEM ARCÁDICA - Surge dentro do movimento conhecido como Arcadismo e foi um estilo burgês. Esta paisagem tinha como referência a região do Peloponeso (Grécia). Buscava-se cenas bucólicas onde havia uma integração suave do indivíduo ao meio físico. A natureza era exaltada e a simplicidade era um valor importante. Muitas vezes havia a representação da mitologia pagã no meio natural. As cenas da vida campestre, principalmente as de pastoreio eram admiradas. Ver Arcádia.

PAPE, Lygia - gravadora, escultora, pintora, artista multimídia e mestre em filosofia, nasceu em Friburgo em 1927, RJ, viveu e trabalhou na cidade do Rio de Janeiro onde faleceu em 2004. Identificada com o conhecido por neoconcretismo do qual foi uma das fundadoras e signatárias de seu manifesto. Considerada uma das mais importantes representantes da arte contemporânea no Brasil. Paralelamente à sua carreira artística foi professora na Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PARREIRAS, Antônio - pintor, desenhista e ilustrador que nasceu em 1860 e morreu em 1937 em Niterói, Rio de Janeiro. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, a qual abandonou para se juntar ao Grupo Grimm, e na *Accademia di Belle Arti di Venezia*. Depois de sua morte, seu ateliê foi transformado no Museu Antônio Parreiras dedicado a manter e preservar sua obra.

PATINIR, Joachim - pintor flamengo da atual região da Valônia, sul da Bélgica. Nasceu em 1480 e morreu em 1524. Grande pintor da Renascença flamenga ajudou a estabelecer um estilo marcante de paisagem no que foi seguido por seu provável

sobrinho, e também pintor, Herri met de Bles.

PEIXOTO, Nelson Brissac - curador e organizador do Arte/Cidade.

PETRARCA - poeta humanista e estudioso italiano nascido em Arezzo, na Toscana, Itália, cujas obras juntamente com as de outro poeta contemporâneo e seu compatriota, Bocaccio, provocaram o advento da Renascença. Com formação em direito, que não praticou, ele se tornou clérigo em 1326.

PINO, Paolo - pintor e escritor italiano que nasceu em Veneza em 1534 e morreu em 1565 na mesma cidade. Ele escreveu o "Dialogo di pittura" em 1548.

PLATÃO - filósofo nascido em Atenas em 427 e morto em 347 a.C..

PLOTINO - filósofo nascido no Egito em 205 e morto em 270. É considerado o fundador do neoplatonismo.

PORCELLIS, Jan - pintor flamengo célebre por suas marinhas de tons acinzentados e efeitos atmosféricos luminosos. Viveu de 1584 a 1632.

POST, Franz - pintor holandês que viveu entre 1612 e 1680. Convidado por Maurício de Nassau, que havia fundado Recife - sede da colônia holandesa estabelecida por ele em Pernambuco-, vem ao Brasil onde se dedica a registrar em suas telas a paisagem pernambucana. Permanece no Brasil de 1637 a 1644.

POUSSIN, Nicolas - pintor do barroco francês. Nasceu em 1594 e morreu em 1665.

PROPHET, Jane - artista inglesa, pesquisadora de novas mídias e professora titular na Universidade de Westminster, Inglaterra.

REMBRANDT - um dos mais importantes pintores e gravadores do período barroco flamengo que viveu entre 1606 e 1669.

REYNOLDS, Sir Joshua - pintor inglês, nascido em 1723 e falecido em 1792. Foi o mais influente e importante dentre os pintores ingleses do século XVIII. Fundou e presidiu a *Royal Academy*.

RITTER, Joachim - geofísico pesquisador e professor na universidade de Karlsruhe, Alemanha.

ROMANTISMO - movimento artístico e filosófico que surgiu na Europa no final do século XVIII e que perdurou por algumas décadas ao longo do século XIX. Era centrado no indivíduo e se opunha ao racionalismo. Desenvolveu sentimento nacionalista que sustentou as bases dos modernos estados nacionais. O lirismo, a emoção, o eu, a subjetividade, desejos de escapismo, nostalgia, amores trágicos, utopias, tudo isto veio a compor uma visão do mundo que ficou conhecida como o

“espírito romântico.”

ROUSSEAU, Pierre Étienne Théodore (1812-1867) – pintor francês e um dos mais importantes integrantes da Escola de Barbizon. Vinha de uma família burguesa na qual estavam presentes outros artistas.

RUBENS, Peter Paul (1577 – 1640) - pintor flamengo inserido no contexto do barroco espanhol. Artista bem sucedido social e economicamente. Foi um grande diplomata a serviço da Espanha (Flandres fazia parte do império espanhol o que lhe conferia cidadania espanhola) que teve participação importante nas negociações de paz entre Espanha, Inglaterra e França. Ele trabalhava pela paz na Europa fazendo disto uma causa pessoal.

RUGENDAS, Johann Moritz - pintor alemão que viveu entre 1802 e 1858. Entre 1822 e 1825 viajou pelo território do recém criado Império do Brasil onde registrou suas paisagens e suas gentes. Sua produção desta viagem foi editada no livro “*Viagem pitoresca através do Brasil*” que reúne mais de 100 pranchas com desenhos, aquarelas e pinturas.

SIMMEL - sociólogo e professor universitário alemão (1858- 1918). Seu pensamento muito original o deixou fora da corrente acadêmica de seu tempo. Foi um dos que desenvolveram o que se convencionou a chamar de micro-sociologia.

TAUNAY, Nicolas-Antoine (1755–1830) - pintor francês. Sua obra possui publicação no Brasil

TIZIANO - nasceu em 1490 e morreu em 1576. Foi um dos principais pintores do Renascimento veneziano. É considerado precursor de características do barroco e, segundo alguns autores, até do modernismo.

TURNER, Joseph Mallord William - pintor inglês que nasceu em 1775 e morreu em 1851. Pintor romântico e considerado por muitos como um precursor do impressionismo e da abstração. Estudou na *Royal Academy of London*. Começou como pintor topográfico e logo passou para as paisagens principalmente as marinhas. Sua pintura é considerada o ponto culminante da paisagem romântica. Foi um pintor precoce e muito bem sucedido.

TUPINAMBÁ – termo que denomina uma grande nação de índios, da qual faziam parte, dentre outros, os tamoios, os tupiniquins, os caetés e um grupo também chamado de tupinambá. Os tupinambás como nação dominavam quase todo o litoral brasileiro e possuíam uma língua comum, que teve sua gramática organizada pelos jesuítas e passou a ser conhecida como o tupi antigo. O grande centro desta nação localizava-se no entorno da baía de Guanabara, RJ, e em Cabo Frio, RJ.

VASARI, Giorgio - pintor e arquiteto italiano que viveu entre 1511 e 1574.

VELDE, Willem van de - pintor flamengo que nasceu em Leiden, Holanda, em 1633 e morreu em Londres em 1707. Filho e aluno do pintor Willem Van de Velde, o Velho, e aluno de Simon de Viegler, Tornou-se um célebre pintor de marinhas e cenas de navios em combate. Foi contratado como pintor pelo rei da Inglaterra, Charles II, e tornou-se protegido de vários membros da corte inglesa.

VENTOUX - montanha no sul da França, região da Provence.

VERMEER, Johannes - pintor flamengo que viveu de 1632 a 1675. Ao lado de Rembrandt, é considerado o grande pintor flamengo do século XVII, o chamado “século de ouro holandês”.

VINCI, Leonardo da - grande mestre do Renascimento italiano. Nasceu em 1452 e morreu em 1519.

VROOM, Hendrick Cornelisz - pintor flamengo. Nasceu em 1566 e morreu em 1640. Famoso por suas pinturas com cenas históricas.

WEYDEN, Rogier van der - pintor flamengo que viveu na metade do século XV.

WILKISON, Brendon - artista neozelandês que trabalha com maquetes, pintura e desenho que tem como tema recorrente a violência. Seu trabalho é pleno de denúncias. Participou da 27ª Bienal de São Paulo.

YATES, *Dame* Frances Amelia - historiadora inglesa muito premiada e respeitada que nasceu em 1899 e morreu em 1981. Foi professora por muito tempo na *University of London*, Inglaterra. Ela trabalhou principalmente com os temas do oculto e das filosofias neoplatônicas durante o período da Renascença.