

Antes e Depois da Paisagem

Laura Castro ¹

Situação e enquadramento

O pretexto para a reflexão sobre a paisagem na arte portuguesa contemporânea, tal como desenvolvida a seguir, partiu de um convite para conceber uma exposição com artistas saídos da Escola de Belas Artes do Porto, fechando o critério em torno dos pintores e escultores que tivessem abordado a paisagem. A exposição, concretizada em Dezembro de 2005,² deu origem a um longo texto que não se limitava a servir de catálogo à exposição, já que transbordava o seu âmbito. É parte desse texto que aqui se adapta, expurgado de considerações concretas e referências a artistas e obras, preservando dele a componente teórica e problematizante.

Apresentado este enquadramento, valerá a pena referir os elementos que serviram de base à estruturação dos diferentes núcleos da exposição, porque eles incluem a formulação dos problemas fundamentais do estudo da paisagem na arte portuguesa contemporânea.

Em pano de fundo considerou-se o momento oitocentista em que, como género e disciplina académica, a paisagem se converteu na possibilidade dominante de pintura. Só depois se abordou o destino da paisagem no século XX, numa organização tripartida que a seguir se enuncia.

Num primeiro núcleo avaliou-se o momento em que o modelo referido se tornou epigonal e a paisagem procurou outras oportunidades para permanecer no panorama artístico: remetida ao papel de pretexto possível entre muitos outros, a paisagem subordinou-se às intenções de pureza de meios que caracterizam pintura e escultura e submeteu-se à reflexão sobre os limites de ambas as práticas. Momento em que da *pintura de paisagem* se passou à *paisagem da pintura*, constata-se um corpo de obras pensadas, antes de mais, como pintura, como espaço pictórico, artificial, material e intelectualmente encarado. Neste domínio, deve também

1 Técnica Superior da C.M.Porto / Departamento de Museus. Docente na Escola das Artes / Universidade Católica, Porto. Doutoranda em História da Arte.

2 Exposição "Paisagens. Nos 225 Anos de Belas Artes no Porto", Lisboa, Palácio Galveias, 7 de Dezembro de 2005 a 29 de Janeiro de 2006.

destacar-se o momento em que, com citações mais ou menos evidentes da tradição, com remissões à arte de um passado próximo ou remoto, a paisagem se manteve como modelo de referência para a organização de uma superfície. Neste primeiro núcleo intitulado *Depois da Paisagem* tentou-se, numa panorâmica necessariamente breve e incompleta, mas diversificada, entender o lugar que a paisagem conservou como referência histórica e artística na produção do século XX.

Num segundo núcleo foi feita uma abordagem da paisagem que, partindo de um inquérito ao território, transformou o pitoresco do século XIX em reflexão antropológica e ambiental, em leitura afectiva e em intervenção declarada. Intitulado *Poéticas da Paisagem*, nele se estabeleceu como fio condutor, o modelo eminentemente metafórico em torno da natureza.

Num terceiro núcleo, ponderou-se o destino de um género que, tendo já ultrapassado o seu período de vigência, seguiu através de diferentes meios de expressão e do sentido comunicacional entretanto colocado no centro das preocupações de uma cultura visual amplificada, um trajecto errante de derivas. Neste núcleo designado por *Tangenciais à Paisagem*, verificou-se o momento em que, deixada já para trás qualquer hipótese de criação programática e codificada, a paisagem não sobreviveu, senão em desinências culturais diversas que tomaram a relação com a natureza como base de uma arte dialogante, por um lado, e auto-reflexiva, por outro.

Considerações sobre o conceito de paisagem

A relação entre a arte e a natureza situa-se numa das encruzilhadas culturais mais complexas do século XX por ter contribuído, entre tantas outras possibilidades, para alterar a substância da arte. Não haveria, no contexto problematizante da arte contemporânea, abordagem sobre, na e da natureza que não acabasse por modificar a natureza da arte.

A paisagem anuncia-se como o modo convencional de apresentar a relação entre a natureza e a arte e como o modelo mais frequente de a comunicar. Enquanto tema, género e modelo académico, a paisagem tem um enorme peso na tradição artística ocidental, no interior daquela que já foi chamada a civilização mimética que, desde a antiguidade clássica até ao presente, periodicamente se tem renovado.

A paisagem é uma, entre outras formas de “descoberta visual do mundo”, para usar a expressão de Gombrich, descoberta essa que nada tem de inocente. Enquanto descoberta visual do mundo, a paisagem encontra-se nos antípodas daquele que seria um “olhar sem escola”, próprio de uma atitude virgem e desinformada, desinibida, frente à natureza. A paisagem na arte corresponde, de facto, a um olhar com escola, a um olhar habituado e educado: “O campo de visão é o resultado do homem civilizado de ver o mundo como pintura”.³ Gombrich analisa o posicionamento do observador culto e a representação como uma ordem cultural. Para este autor, quanto menos informação é fornecida pela representação do

3 James J. Gibson, 1952. Cit. por E. H. Gombrich - *The Image and the Eye*, London, 1999, p. 162 [1ª ed. de 1982]

mundo natural, mais rica se torna a experiência do observador, mais a obra de arte exige do espectador, mais o obriga a exercitar a imaginação, acabando por conduzi-lo ao exterior do quadro. Este movimento que leva, de uma paisagem rica de informação, a uma paisagem escassa em informação, descreve a evolução artística até ao presente e a relação do espectador com a paisagem do século XX, cuja informação é proveniente, não do mundo exterior, mas do mundo da própria história da arte. Descreve um campo onde, ao mesmo tempo, se montaram estratégias que, se por um lado, dificultam o reconhecimento do espaço representado, por outro, ampliam a experiência do observador face ao carácter intrigante e sugestivo, à ambiguidade e ao poder evocativo das imagens elaboradas.⁴ Por outro lado, a quantidade e a qualidade da informação provêm, no século XX, mais da história da arte ou do pensamento do artista do que do exterior. Os séculos de habituação a uma determinada experiência visual, de que faz parte um certo escalonamento em planos, diferentes graus de profundidade espacial, objectos reconhecíveis que ocupam o espaço, impõem uma prática cultural de que é difícil libertarmo-nos. Uma representação diferente, ou o caminho para a anulação da representação entendida como espaço convencional, implicaria forçosamente a desorientação.

É o arco que cobre o denso, diversificado e longo século XX, que se tentará traçar, o arco que se estende do olhar para fora até ao olhar para dentro, o arco que liga paisagem e despaisagem.

É vasta a bibliografia existente sobre a paisagem e são muitos os documentos de artistas que espelham a importância da sua abordagem ao longo de séculos de evolução histórica e artística. No século XX, o estudo de Kenneth Clark⁵ estabelece, numa perspectiva cronológica, a evolução secular da paisagem na arte. O carácter pioneiro do estudo impõe-lhe uma limitação: nele, a paisagem é assumida como a matéria a ser transposta para a arte, mediante uma visão habilitada de meios técnicos. Ora, a paisagem não é a matéria-prima, é já parte do processo intelectual. Do território até à paisagem, há escolha, selecção, hierarquia, subordinação, composição da informação visual que nos chega. Entre a terra e a paisagem há meditação e reflexão. Cinquenta anos mais tarde,⁶ Malcolm Andrews traçou um panorama que recoloca o problema na sua complexidade. A paisagem não é apenas uma porção de terra a que se atribui significado, abordada com um argumento e manifestada num enquadramento. É já um território "processado intelectualmente e esteticamente", para usar uma das expressões mais comuns do autor. A paisagem é sempre um acto de criação, uma experiência, uma ideia, um acto cultural de visão. Produz-se na relação entre o ambiente natural e o meio cultural, na

4 Sobre a mesma ideia de que o acto da visão não é inocente ou vazio mas um acto cultural, afirma, no mesmo sentido, Henrich Wölfflin: *É levandade imaginar que um artista tenha, alguma vez, podido colocar-se diante da natureza, sem qualquer ideia preconcebida. Aquilo que ele adoptou como conceito para a representação, e o modo como esse conceito se desenvolveu em seu íntimo, são factores muito mais importantes do que tudo aquilo que ele extrai da contemplação directa (...)*. A observação da natureza é um conceito vazio, enquanto não soubermos sob quais formas ela é observada. In *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, S. Paulo, 1984, p. 256 [1ª ed. de 1915]

5 Kenneth Clark – *Landscape into Art*, Middlesex, 1966. [1ª ed. 1949]

6 Malcolm Andrews – *Landscape in western art*, New York, 1999

relação com o espectador e, sem ele, não existe. Trabalhos não directamente associados à paisagem forneceram ao seu estudo contributos fundamentais: é o caso dos ensaios de Gombrich, já atrás referidos, que tiveram o mérito de acentuar o papel do observador e da percepção na construção da paisagem e mostrar que tudo é relativo (àquele observador) e nada é absoluto; tudo é acto construtivo (do observador) e nada é essencialista (da paisagem). A tónica é sempre colocada do lado do sujeito e é da sua relação com o objecto que nasce a paisagem.

Entre o ensaio de Kenneth Clark e o de Malcolm Andrews multiplicaram-se os contributos da investigação sobre a paisagem. À importância cultural e intelectual da paisagem, uma figura fundamental acrescentou-lhe a importância estética: para Alain Roger, a paisagem é o que possibilita a fruição estética do território. Considera este autor que a *paisagem* está para a natureza e para o território, como o *nu* está para a nudez. A nudez é o conceito natural, o nu é o conceito artístico. O território é do âmbito natural, a paisagem é do domínio artístico. Ou seja, a paisagem é o que confere carácter estético ao território natural. A paisagem é a natureza *artificializada*, para usar a curiosa expressão de Alain Roger.⁷ O conceito desenvolve-se em torno de uma abordagem à natureza que a desnatura. A desnatura que consiste em “extrair o natural à natureza” é sempre um acto cultural e impõe-se pela negativa: se a abordagem é pacífica e artística, a natureza é reconfigurada; se a abordagem é violenta, a natureza é destruída. A função da arte é, portanto, artificializar a natureza, procurando arrancar-lhe o que permite constituir a paisagem.

A abundância bibliográfica relativa ao tema corresponde ao êxito da paisagem junto de um público passivo, cujo gosto se manifesta na afluência a exposições do género, na aquisição de obras em leilões e em certos fundos de galerias que, com frequência, contradizem aquilo que é exposto em política de portas abertas. Por outro lado, inúmeros pintores de segunda linha e de sentido anacrónico ajudaram a tornar popular o gosto pela temática. A visão da paisagem corresponde, de modo simplista, a uma visão da beleza cuja popularização se aplicou a calendários e a postais, às artes decorativas, surgindo em trabalhos de cerâmica e de metal, tendo gerado todo o tipo de reproduções e mantido uma pintura de epígonos.⁸

É este sucesso que a pintura de paisagem atinge junto do grande público, formado por curiosos, amadores e visitantes de exposições, que explica a edição do manual de André Lhote,⁹ sobre a paisagem e a figura, em meados do século XX. A explicação do pintor era de ordem prática: atrair à pintura (de paisagem) o público, e contribuir para que o acto de ver

7 A propósito do conceito de artificialização ver: Alain Roger – *Nus et Paysages*, s.l., 2001 e “Ut Pictura Hortus. Introduction a l’art des jardins”. In *Mort du Paysage?*, Seyssel, 1982

8 Valerá a pena insistir nesta ideia reveladora de quanto a história da arte tem a aprender com os estudos de cultura visual. Valerá ainda a pena insistir nela para constatar o cruzamento e a proximidade entre diferentes discursos e lógicas visuais, entre pintura e prática decorativa, entre pintura e prática publicitária.

9 André Lhote – *Traité du Paysage et de la Figure*, Paris, 1966. [1ª ed. de 1958]

fosse melhor e mais rico. Esta necessidade de tornar mais densa e informada a experiência da visão correspondia à consciência de que ela se tinha degradado, à consciência de que a representação literal, a reprodução directa da realidade, a cópia dos motivos naturais, tinham empobrecido o olhar. Neste domínio, como noutros, a rotina e a familiaridade com um certo meio adormecem sentidos e curiosidade e, pelo contrário, o impacto do desconhecido desperta os sentidos e aguça a curiosidade. Daqui deriva a noção de que as paisagens literais não seriam eventualmente, as que melhor exercitariam o olhar e o intelecto e que o público não saberia ler de forma adequada uma paisagem que não respeitasse o figurino da literalidade. André Lhote faria um esforço para levar os amantes da pintura a retirar de uma paisagem algo mais do que reconhecimento dos elementos representados. Fá-lo-ia por dois meios fundadores da contemporaneidade artística: a releitura do passado e a especificidade dos meios da pintura, assinalando estes aspectos nas obras analisadas ao longo do livro.

Num âmbito distinto do anterior e mais recente, verifica-se ainda a preferência pela pintura de paisagem: em 1995 dois artistas russos, Vitaly Komar e Alex Melamid, iniciaram um projecto intitulado "People's Choice" acerca das preferências dominantes do público contemporâneo no domínio da pintura. O projecto, disponível apenas on-line,¹⁰ apresenta a lista das "Most wanted paintings" e das "Least wanted paintings", categorias dominadas, respectivamente, pela paisagem e pela abstracção geométrica. Sem ambição científica e estatística, porque enredado na criatividade intelectual dos seus autores, o resultado do projecto poderá, pelo menos, fazer-nos pensar no lugar que ainda ocupa a paisagem.

A divulgação atingida pelo género relaciona-se também com outro fenómeno: a paisagem oferece uma possibilidade de reconhecimento e, com ele, uma hipótese de satisfação. Trata-se da oportunidade que é dada ao observador de recordar uma imagem familiar – o reconhecimento obriga a recordar o conhecido – e do prazer que se retira de olhar para uma obra que imita a realidade. Na paisagem percebe-se melhor o funcionamento articulado do olhar e da memória.

A paisagem anda também associada a uma certa ideia de comunhão com a natureza, a uma hipótese pacificadora e reconciliadora do homem com o mundo. Nesta hipótese residirá certamente uma razão adicional para o gosto que a pintura de paisagem desperta. A contemplação demorada do mar, de um vale extenso, de vastas montanhas cobertas de neve, gera sensações de paz e de temperança. Carl Gustav Carus nas suas famosas cartas sobre a paisagem, editadas em 1831, exprimiu desenvolidamente esta ideia de purificação e elevação diante da natureza: "a contemplação [das coisas naturais] serve para acalmar e aplacar as nossas tempestades interiores e exerce inevitavelmente um efeito pacificador sobre nós."¹¹ Ora, o poder da imagem, a importância do simulacro sobre o objecto real, contribuíram para que um vasto público tivesse transferido para a observação de uma paisagem representada, a

¹⁰ Web site – <http://www.diacenter.org/lcm/>

¹¹ Carl Gustav Carus – "Nine Letters on Landscape Painting". In Charles Harrison – *Art in Theory 1815-1900*, Malden, 2003, pp. 103-104

contemplação que estava reservada à natureza. O conforto espiritual passou a retirar-se de uma simples imagem, a satisfação passou a extrair-se de um espectro. A mais ligeira aparência de natureza, em segunda mão, tornou-se suficiente.

Na esteira do romantismo, a familiaridade com a natureza é tradicionalmente aliada ao pensamento e à capacidade criativa. A travessia da floresta, o passeio ao campo, a fuga para a natureza, representariam a oportunidade por excelência para a criação intelectual. Quando no século XIX, o dandismo descobriu os prazeres da vida urbana, isso não ajudou a reabilitar a cidade face ao campo. Seria necessário aguardar o final do século para ver recuperadas as virtudes do pensamento na cidade. Mas até lá, era à paisagem, que trazia a natureza ao convívio do homem culto, que era atribuído um papel superior.

Finalmente, a admiração generalizada pelo ambiente natural e a importância conferida à paisagem podem radicar na chamada linguagem da natureza. São inúmeros os textos literários e os escritos de artistas onde a ideia de uma natureza dotada de linguagem é largamente explanada. Essa linguagem, que pressupõe mensagem, estabeleceria correspondência directa com os sentimentos e o estado de espírito de um destinatário, entenda-se observador. A identificação do ser humano com a natureza far-se-ia por intermédio dessa linguagem que todos reconheceriam, mas que o artista saberia interpretar de modo particularmente arguto. Através da paisagem, seria ele o grande tradutor dos signos universais da natureza. Esta concepção da paisagem absorve muito do espírito romântico com que a natureza era lida nos finais do século XVIII e no século XIX. Carl Carus, atrás referido, considerava que o pintor de paisagem, antes de começar a reproduzir imagens do exterior, devia inteirar-se da linguagem divina expressa pela natureza e da sua significação.

A linguagem da paisagem, numa visão contemporânea contraposta ao paradigma romântico, foi o objecto de estudo de Anne Whiston Spim,¹² cujo trabalho e investigação se desenvolvem na área da arquitectura paisagista. Nos seus ensaios, entender a linguagem da paisagem corresponde à descodificação da sua estrutura: os lugares são lidos através de dados como o peso ou a leveza do ar, a opacidade ou o brilho da cor, a força ou a fraqueza da luz, a textura da terra, as suas formas dominantes, o movimento da água. Estes dados primários relacionam-se numa estrutura sintáctica e semântica, tal como a linguagem, por regras universais ou em dialectos, e originam paisagens que, tal como os textos, são "pragmáticas, poéticas, retóricas, polémicas".¹³ O enfoque poético sobre a natureza é prolongado por um trabalho de ordem prática e de intervenção sobre a paisagem, numa tentativa de atribuir a cada lugar uma função que seja benéfica para o homem. Recorre, portanto, ao design urbano, ao design de parques, à arquitectura paisagista, em geral, para concretizar essa tarefa. Para Anne Spim a linguagem da natureza não é algo de transcendente, mas sim algo que está entranhado em nós desde que nascemos, quando vivemos numa determinada terra, debaixo de um determinado céu, na

12 Anne Whiston Spim – *The Language of Landscape*, New Haven, 1998

13 Idem, *Ibidem*, p. 15

proximidade de certo curso de água. Quando essa linguagem faz parte do nosso modo de encarar o mundo e de a ele reagir, então a paisagem está inscrita em nós.

Ao olhar o problema do ponto de vista da recepção da arte, outras achegas poderiam acrescentar-se como evidências do lugar preponderante da paisagem no gosto médio. Mas, mais importante do que esses exemplos, são os que podem identificar-se, não do lado do público, mas do lado da produção artística onde, com inúmeras reformulações, a paisagem se mantém actual.

No estudo citado, de Kenneth Clark, o autor defende que a história da paisagem na arte ocidental foi "breve e descontínua" até ao século XIX, momento em que se torna o género mais importante inspirado por uma "fé na natureza equivalente à religião". Para este investigador, no século XX a arte ter-se-ia irremediavelmente afastado dos pretextos da natureza. Ora, a prática artística contradiz esta convicção afirmada no limiar da segunda metade do século. Kenneth Clark não se ocupou já da evolução posterior aos anos 60, em que se assistiu ao crescimento das implicações da natureza e da paisagem na arte, de forma inédita e inovadora. A arte passou a fazer-se, não sobre a natureza, mas na natureza; não representando a natureza, mas apresentando-a; não reproduzindo a natureza mas utilizando-a; não olhando-a à distância, mas incorporando-a e incorporando-se nos seus lugares.

Paralelamente assistiu-se ao recrudescimento de numerosas exposições, bienais, prémios, que tomaram a natureza como eixo aglutinador das obras recebidas e apresentadas. E até instituições museológicas puderam organizar-se conceptualmente a partir de grandes temas, sendo um deles a paisagem. Foi precisamente o que aconteceu na Tate Modern, em Londres, aberta ao público no dealbar do terceiro milénio.

Outros factores concorreram para trazer para primeiro plano preocupações e considerações sobre a natureza, destacando-se todas as alterações ocorridas na escultura e na sua relação com o envolvente. A importância de uma escultura disseminada pelo território, fora de pedestais, aliada ao interesse renovado pela arte pública, vista sob novos modelos, permitiram reenquadrar o lugar da natureza na arte e transfigurar a paisagem.

Desde Kenneth Clark que a bibliografia sobre a paisagem e sobre tudo o que a relaciona com o domínio cultural se expandiu enormemente. Áreas tradicionais do estudo do território, como a geografia, passaram a considerar o papel das imagens e das representações do espaço, das configurações mentais e culturais na definição da paisagem.

No termo paisagem encontram-se as noções de território, natureza e arte. A sua emergência situa-se no período do Renascimento, ligada à dicotomia natureza / cultura. O termo terá surgido pela primeira vez nos finais do século XVI através das palavras *landschaft* e *landschap* que, respectivamente para alemães e holandeses, inicialmente designava região, parte de uma terra, campo de cultivo ou o território rural adjacente a uma cidade.

O que é interessante notar é que o termo, mesmo na sua origem, transporta já a ideia de enquadramento, de área delimitada, ou seja, de propriedade. Quando o pintor inglês Gainsborough, alguns séculos mais tarde, pinta um retrato por encomenda com a indicação expressa de, atrás dos retratados, representar o parque que lhes pertencia, apercebemos, neste episódio tão célebre quanto significativo, as implicações de poder e de propriedade que se inscrevem no conceito de paisagem.¹⁴

Caído em desuso neste contexto geográfico, em favor de termos como território, domínio ou país, a expressão *landschaft* adquire uma acepção artística e é “exportada” para França e Inglaterra. Em Portugal o termo está etimologicamente ligado ao francês e a sua utilização, na acepção de belas artes, remonta ao século XVI, quando surge nomeadamente em Damião de Góis que o usa nesse sentido.¹⁵ A sua introdução nestes países está, desde logo associada às cenas pintadas, à paisagem na arte, e não às paisagens do mundo real propriamente dito. O termo é, desde logo, da ordem representacional, cultural, e não da ordem do natural. Curiosamente, depois de interiorizada esta noção cultural de paisagem, é que o termo regressa ao natural. Dirá então o observador perante uma parcela de território que tem à sua frente: “Que bela paisagem!” Ou até: “Um verdadeiro Silva Porto!” em directa alusão à representação pictórica. Neste trajecto, os ciprestes evocam Van Gogh, o mar de Leça recorda António Carneiro, a planura árida de Castela lembra Alvarez e as catedrais levam a Monet. Bons exemplos da artialização da natureza de que se falava atrás. Esta alteração semântica do termo é extremamente interessante porque revela a supremacia de uma utilização erudita do termo, do seio da pintura, antes da sua vulgarização numa acepção relativa ao território. Ou seja, o termo paisagem acrescenta um sentido ao mundo natural, dá a ver deste mundo uma identidade até então ignorada, uma organização até então não revelada. Malcolm Andrews, que aborda desenvolvidamente esta questão da origem do termo,¹⁶ distingue natureza e paisagem, definindo natureza como sistema de processos que decorrem espontaneamente no meio natural e paisagem como natureza modificada pela cultura. Se voltarmos aos dicionários, a definição de paisagem enquanto extensão de território é sempre referenciável a um observador, isto é, é uma extensão de terra abarcada pelo olhar. Se esse olhar não estiver presente, o termo paisagem é destronado em favor de outros. Quando comparadas com ele, as palavras território, ambiente, lugar, são neutras porque alheias à presença do observador; nelas, o elemento humano está omissa. É por isso que a palavra paisagem contém em si uma ambiguidade que cauciona todas as abordagens culturais, desde as mais claras e firmes às mais obscuras e geradoras de dúvida. Contém um trânsito que relaciona o lugar com o homem. Finalmente, é

14 Ver ainda, a este propósito, John Berger – *Modos de Ver*, 1972, pp. 110-111

15 Os Dicionários consultados são unânimes nestas considerações: João Bigotte Chorão – *Grande Dicionário Enciclopédico Verbo*, Lisboa, 1997; António Houaiss e Mauro de Salles Vilar – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, 2003; José Pedro Machado – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, 1995

16 Malcolm Andrews, *Op. cit.*, capítulo 2 e p. 193

interessante notar como termos desta esfera semântica, migraram entretanto do âmbito natural para o cultural: autores, artistas, obras são “territórios” ou “lugares” a visitar; campos de trabalho ou de estudo, áreas de actividade são paisagens a considerar – a paisagem audiovisual, expressão já esgotada, é apenas um exemplo desta migração.

Tal como definido, o termo paisagem relaciona-se, numa primeira análise, com o território natural exterior à cidade. Ele significa a passagem para o campo, a proximidade das zonas de cultivo, a travessia de um rio e a saída da malha urbana para a vastidão da planura ou a densidade da floresta. Mas, na cultura ocidental, e principalmente em tempos recentes, o termo paisagem não se associa apenas à natureza em estado selvagem podendo também implicar a urbanidade – a paisagem urbana. Uma boa parte da paisagem na arte do século XX é paisagem urbana, é cidade, densidade construtiva, arrabalde, zona intermédia, velocidade de veículo mecânico e electrónico. Quando permanece a paisagem dita selvagem, ela torna-se território invadido pelo turismo, montanha atravessada por esquiadores, floresta abatida pelos exploradores de madeira, caminhos cortados, tudo o que envolve alteração e até destruição da paisagem natural para a adaptar ao homem. Outra parte da reflexão que hoje tem lugar sobre o tema tece considerações acerca do fim do sublime e daquilo que substitui a grandiloquência da paisagem natural.

Com o conceito de paisagem cruzam-se também os conceitos de representação, reprodução, imitação e verosimilhança.¹⁷ A representação da natureza confunde-se com o género da paisagem, mas essa representação variou ao longo do tempo, na ponderação diversa de fidelidade e imaginação que nela participam. A representação pode ter implícito o conceito de *imitatio* e reduzir-se a uma cópia fiel, a uma imitação literal do mundo exterior; ou pode, por outro lado, ter implícito o conceito de *mimesis* e tomar-se uma imitação idealizada da natureza, procurando, pela selecção de elementos, a construção de imagens ideais. Em todo o caso, dando origem a uma ficção: o século XVIII foi particularmente fértil em reflexões filosóficas sobre esta subtil distinção entre cópia e imitação e sobre a verdade e a mentira da arte.¹⁸ Mas já no Renascimento, para não recuar à antiguidade, a criação de simulacros do real através da perspectiva, trazia ao mundo da meditação filosófica a noção de imitação. A arte que, desde então, adoptou a *mimesis* como método de apropriação do real, e particularmente da natureza, apurou os esquemas de representação ilusionista.

No entanto, houve sempre detractores deste modelo. Retome-se, a este propósito, o célebre ensaio de Wilde sob forma de diálogo e as falas de Vivian que considerava que: “A natureza está sempre atrasada em relação à época. É o dissolvente que corrói a Arte e a Vida, o inimigo que lhes ocupa e devasta a casa. (...) Onde tomámos à Vida e à Natureza, a nossa obra

17 Fernando Guimarães – *Artes Plásticas e Literatura*, Porto, 2003. Toda a primeira parte da obra é consagrada às grandes narrativas da arte e à operacionalidade de conceitos como os de percepção, espaço e tempo, conceptualização e imitação versus imaginação. Ver ainda: Maria Augusta Babo – *Figurações ou Diálogos da Pintura para a Escrita*, Almada, 1997. A propósito de três obras de Jorge Pinheiro, a autora explana os conceitos de representação e ficcionalidade, extremamente úteis para o assunto aqui abordado.

18 Nuno Saldanha. In *Jean Pillemer – O Paisagismo em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, 1996

tomou-se sempre inferior, vulgar e desinteressante.¹⁹ Natureza e vida constituíam os supremos inimigos da arte e propunha-se o recurso à mentira e à imaginação como formas de manter a superioridade do trabalho artístico. A verdadeira escola dos artistas seria, não a natureza, mas a própria arte.

Depois de ter servido como pano de fundo a pinturas mitológicas, como cenário de retratos oficiais, como enquadramento de cenas religiosas, a paisagem emancipa-se e a representação da natureza vale em si mesma, sem necessidade de articulação com outros assuntos. Depois de subalternizada e acessória relativamente ao argumento e às acções humanas ou divinas, depois de solicitada exteriormente por essas circunstâncias, é a partir dos finais do século XIX que o tratamento da paisagem é referencial à própria arte e passa a desenvolver-se por solicitações internas. Depois de atingido o estatuto de género, a paisagem evoluirá no seu domínio estrito onde se estabelecem todas as possibilidades de sobrevivência. Coincidente com a valorização positivista do facto constatado e verificado, a paisagem associa-se a uma natureza despida de transcendência e divindade: ela é o lugar onde se desenvolvem os trabalhos do campo, onde se manifesta a passagem das estações do ano, é objecto de investigação científica, de conhecimento humano. Procura-se a verdade da meteorologia, da geologia, das espécies da fauna e da flora e transforma-se esta verdade no tema eleito da pintura. O carácter regionalista da paisagem oitocentista parece confirmar a dessacralização do olhar. Do convencionalismo e do simbolismo, a paisagem "naturalizara-se".

O século XX inaugura uma pluralidade de relações com a natureza demasiado complexas para se restringirem ao catálogo de situações que anteriormente era possível elaborar: paisagens heróicas, paisagens românticas, paisagens sublimes, paisagens ideais, paisagens simbólicas, paisagens idílicas, paisagens factuais, paisagens reais, paisagens pitorescas, paisagens filosóficas, paisagens fantásticas... O catálogo poderia continuar mas a complexidade das intervenções estéticas, artísticas e culturais não se adequa a esta inventariação. Também é difícil reduzir as hipóteses a uma dupla possibilidade: a de arte dissolvida no meio natural, familiarizada com esse meio, capaz de o imitar e de o domesticar, de o explorar e de o dramatizar, de o prolongar e de o exacerbar, de o limitar ou de o engrandecer; ou, pelo contrário, a de uma arte contrastante com esse meio natural e com necessidade de o organizar, regulamentar, enquadrar, compor. A arte contemporânea ampliou este binómio com inquietações que converteram a paisagem, não num novo género inscrito nos códigos das belas-artes, mas num processo fugidio de abordagem da natureza, numa confluência de modos de relacionamento entre o artista e a natureza.²⁰ Entretanto, poderia tentar-se outra

19 Óscar Wilde – *A decadência da mentira*, s.l., 1997, pp. 33 e 38

20 A este propósito ver as teses de W.J.T. Mitchell – "Imperial Landscape". In *Landscape and Power*, 2002, p. 5 Cito apenas três das nove teses apresentadas: "1. A paisagem não é um género, mas um meio. 4. A paisagem é um cenário natural mediado pela cultura. (...). 8. A paisagem é um meio esgotado e já não é viável como expressão artística. Tal como a vida, a paisagem é enfadonha; mas não devemos afirmá-lo." (Tradução nossa)

inventariação: anti-paisagens, paisagens antinómicas, paisagens virtuais, paisagens íntimas, paisagens manipuladas, paisagens atópicas, paisagens distópicas, paisagens interiores, despaisagens, pós-paisagens.

Considerações sobre a evolução nas manifestações artísticas contemporâneas

Num dicionário do século XVIII, no artigo paisagem, afirma-se o seguinte: “quem não conseguir ser artista, poderá pintar paisagens, frutos e flores: sempre é preferível pintar alguma coisa do que não fazer nada”. A citação é extraída de um texto de Pietro Selvatico, teórico italiano do século XIX, que defendia a superioridade dos pintores de história sobre os pintores de paisagem e a autoridade dos que procuravam representar as paixões humanas face aos que se dedicavam à representação de árvores, casas e cursos de água.²¹ O conservadorismo destas afirmações, à luz da evolução artística, deve ser sublinhado. De facto, nos finais do século XVIII situam-se já os primeiros sinais da inversão de tal situação.

Na dimensão de certas paisagens de fundo desse período antevia-se já o que seria o destino da natureza na obra de arte – impor-se progressivamente aos temas que a subjugavam. Mas tratava-se ainda de paisagens ditas históricas. Outras eram as paisagens de estrangeiros radicados nos diferentes países interessados no inquérito aos costumes populares e ao carácter pitoresco de certos tipos, ao registo de cenas vernáculas da sociedade portuguesa. Nessas obras, a pintura de género conjugava-se com a pintura de paisagem, originando uma produção híbrida em que a natureza ou os aspectos urbanos formavam a grande decoração de fundo dos aspectos da vida quotidiana.

Quanto à paisagem de tipo histórico, em breve estaria condenada. Baudelaire criticou amplamente as paisagens dessa categoria que persistiram século XIX dentro: “Quanto à paisagem histórica, permitam-me que diga sobre ela algumas palavras, à maneira de ofício fúnebre. Essa paisagem não é nem o resultado da livre fantasia, nem o produto do servilismo admirável dos naturalistas: é a moral aplicada à natureza. Que contradição e que monstruosidade! A natureza não possui outra moral que não seja a do facto, porque ela é a própria moral. (...)”²²

É a descoberta de uma moral, e até de uma fé, inerente à representação da natureza, que vai processar-se ao longo do século XIX, o que significa que nos meados do século, se estabiliza a idade de ouro da paisagem enquanto género academicamente definido.

No interior da Academia, a cópia da estatuária, o desenho de modelo, o tratamento intelectualizado das grandes narrações, correspondiam ainda à prática doutrinária, mas fora da Academia os artistas olhavam para a natureza e procuravam registar, do vivo, os elementos que posteriormente trabalhariam no interior do seu estúdio. Até à obra completamente realizada no exterior, *diante do motivo*, foi um passo relativamente curto. Divulgaram-se as

21 Pietro Selvatico – “On Landscape”. In Charles Harrison – *Art in Theory 1815-1900*, 2003, pp. 138-139

22 Baudelaire – “Le Salon de 1846”, *Salons*, 2ème volume. In Baudelaire – *Oeuvres Complètes*, Paris, 1975-76. (Tradução nossa)

marinhas e os aspectos rurais. O céu e a terra, o céu e o mar, a montanha, as grandes árvores, o caminho, apoiam uma tipologia relativamente limitada de paisagens cuja horizontalidade dominante foi também consagrada nos "panoramas" do século XIX, prolongados ainda mais tarde pelo "cinemascope". A definição de Michel Corajoud é particularmente feliz ao traduzir esse formato e o ponto de confluência entre os diferentes elementos que compõem a paisagem e o observador: "Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent."²³

As práticas paisagísticas anteriores ao século XIX haviam deixado uma presença mais sólida na pintura holandesa do século XVII e na pintura inglesa do século XVIII. No entanto, nenhuma destas práticas se baseara no primado da visão como aconteceria com a pintura francesa do século XIX. Mesmo enredada nas vicissitudes de toda a ordem que lhe reservaram um trajecto atribulado, é na visão que reside o motor de toda a produção artística. Primeiro, um olhar aberto, uma visão de aceitação e a natureza inscrever-se-ia como corpo táctil na paisagem; mas a visão impressionista acabaria por dissolver a realidade para, em seguida, a visão pós-impressionista procurar a sua reconstituição – momentos maiores de um devir artístico que se gera e desenvolve no acto do ver, no prazer do ver, no saber ver, e que terão repercussões, já em pleno século XX, em linhagens distintas, umas avançando por propostas líricas e abstractizantes, outras avançando pelo cubismo e por toda a estruturação plástica. Para a paisagem, estas situações terão a vantagem de lhe reforçar a essência de ordem eminentemente pictórica e não meramente representativa.

O período modernista, nas suas fases de afirmação e progressiva estilização e estiolamento, protagonizado por figuras nascidas nas duas últimas décadas do século XIX e na primeira década do seguinte, insiste nos olhares sobre a paisagem, mas esses olhares impõem diferentes ritmos construtivos numa pintura que definitivamente se renova. Encontrando os ingredientes certos que um olhar investido de teoria ou de sentido social determinava, os pintores não recusam valores intrínsecos à pintura. A paisagem desenvolver-se-á em elementos abstractos, geométricos e líricos, admitindo a presença de sinais e ícones de diferentes origens. A arte passa a fazer-se, em tempos modernistas, sem olhar para o lado de lá de uma janela, sem perscrutar o horizonte longínquo, na pesquisa do lado de dentro de um estúdio onde o pintor se confronta, não com o exterior mas com a superfície que tem no cavalete ou o material em bruto que vai transformar. Em total autonomia, a arte assume o artifício. Nas palavras claras de Fernando Guimarães que vale a pena citar: "Com a afirmação do modernismo no campo das artes plásticas, a ordenação que a realidade ou qualquer disposição perceptiva tendiam a figurar, a partir de um paradigma que era o da imitação, acabou por entrar em crise, tal como aconteceu na literatura ao reconhecer-se que a imitação era apenas um pressuposto

²³ Michel Corajoud. In *Mort du Paysage?*, 1982, p. 37

retórico. Para quem vê um quadro, qualquer reconhecimento torna-se aleatório. Passa-se, com efeito, da possibilidade de reconhecimento à possibilidade de descoberta...".²⁴

A pintura do período modernista, na variedade de tendências em que se consubstancia, é uma pintura construída, plástica, de elementos naturais estruturados. Forma e conteúdo, fundo e figura, são antinomias difíceis de manter, assim como a identificação de motivos do exterior, de tal modo eles se confundem, sobrepõem e misturam. Imagem e matéria pictural são uma e a mesma coisa.

Mas mesmo muito mais tarde, na pintura do expressionismo norte-americano, do *colour field*, do abstraccionismo lírico, não obstante a capacidade de auto-referenciação, de pureza e primitivismo que as obras evidenciam, é mantida uma ligação importante com a natureza. Muitas das telas abstractas são estruturadas e compostas a partir de dispositivos próprios da pintura de paisagem, evidenciando o que poderiam ser traços de realismo no abstraccionismo. A pintura já não procura a natureza exterior, transforma-se ela própria na "Grande Natureza". Se no passado a natureza pudera ser encarada como a grande obra de arte, agora era a arte que se convertia na grande entidade criadora. Os elementos desta dualidade eram subvertidos e, mais ainda, a natureza era definitivamente assumida como criação humana.

Muitas propostas do século XX optaram por reforçar a densidade histórica da paisagem. Os modelos de referência retirados das paisagens do século XIX estão presentes em artistas contemporâneos que evocaram em homenagens e memórias os paisagistas do passado. Watteau, Poussin, Corot, Cézanne, são possivelmente dos mais visitados em alusões directas no título de muitas obras ou em remissões para o sentido e a aura da paisagem nesses artistas. Estas invocações transferem a homenagem do campo estrito do pintor e de certa natureza para o domínio da história da arte. O panorama de homenagens e evocações não cessa de, ao longo do século XX, diversificar os modelos de recurso. Um dos mais interessantes é o que toma a paisagem no cruzamento com outros géneros. A natureza morta não poderia deixar de fazer a sua aparição neste levantamento e a pertinência de tal facto não poderia ser maior: a natureza entrara na arte pela via da paisagem, e assim conservaria a sua aparência de vida; pela via da "natureza morta", seria despojada dessa mesma vida. Na natureza morta frutos e flores do mundo vegetal e criaturas do mundo animal garantiam a sua presença desde que não exalasses qualquer sopro de vida. Ora, é a sobreposição dos dois géneros que alguns artistas ensaiam nessa revisão do passado que caracteriza parte da produção artística do século XX. A utilização de modelos do passado estende-se também aos modos de apresentação da arte. Numerosas paisagens já não se situam no plano do ambiente natural, nem apenas no plano desse ambiente transformado pela cultura, são já peças de museu, peças de exposição, mitificadas, que ironizam com as sucessivas transferências de estatuto.

²⁴ Fernando Guimarães, *Op. cit.*, p. 26

A paisagem desenvolvida num horizonte estendido, na linha imaginária que separa a terra do céu, impõe um modelo que funcionará como mero plano referencial para a releitura da paisagem acontecida já em pleno século XX. A prática da paisagem no século XIX conservava a gramática formal e compositiva que se instaurara na arte ocidental desde o Renascimento: a visão monocular, a linha de horizonte, o ponto de fuga, a composição horizontal estendida. Por estar associada à representação de um espaço, a paisagem condensa as convenções e as regras dessa representação herdeiras da perspectiva, da existência de um ponto de vista único e fixo que é o do pintor e deve coincidir com o do espectador. Reveja-se, neste contexto, o conceito de Gombrich que melhor define esta situação de fixidez – o conceito de “arrested image” ou imagem aprisionada. As linhas de horizonte carregam inevitavelmente a sugestão da paisagem no olhar que corre paralelo ao fio do horizonte. A dependência da paisagem em relação ao observador define a obra a partir do ponto em que se realiza tal observação. Esta é a problemática de uma parcela importante da criação contemporânea em que da paisagem tradicional quase tudo se perdeu mas em que sobrevive esse sentido de organização.²⁵

Para lá do horizonte, a paisagem permaneceria durante muito tempo fiel ao conceito avançado no Renascimento, de janela sobre o mundo. Ao enquadrar o mundo nos limites estritos de uma janela, a paisagem que se vê para lá desses limites torna-se mais importante: o destaque adquirido pela parcela de mundo é inversamente proporcional à diminuição dos elementos afastados do observador e a consciência do mundo é inversamente proporcional à sua redução. A janela pode implicar o contraste entre o mundo interior e o exterior. Pode fazê-lo, por exemplo, ao acentuar a verticalidade/horizontalidade do enquadramento e a sua ausência na paisagem. A janela pode ainda autenticar a vista, uma vez que a existência de um observador num local identificado e fiável supõe uma experiência verdadeira. Mas a janela, para lá de certificar a veracidade da paisagem, torna-a portátil, domestica-a, coloca-a ao nosso alcance. A janela estabelece ainda laços com outra possibilidade de representação da paisagem quando esta assume a sua condição artificial e teatral, a sua condição de quadro e o seu carácter ilusionista. Quando a paisagem, conscientemente, se transforma no quadro, a ilusão multiplica-se: não é apenas a ilusão da paisagem real que se nos apresenta, mas a ilusão de um quadro como objecto com existência física, que se coloca. Paisagem exterior, paisagem pintada, quadro como suporte, suporte que rodeia ou se sobrepõe à paisagem pintada – diferentes graus de ilusão que se multiplicam e justapõem, levando até à exaustão o pensamento em torno da capacidade ilusória da pintura, reflexão bem-humorada na herança de certo espírito surrealista.

25 Um dos casos mais interessantes é o de uma peça de Fernando José Pereira (1961) que apresenta sucessivos gráficos de reprodução de sons correspondentes a slogans políticos, cuja configuração acaba por conduzir a uma leitura paisagística – os gráficos organizam-se acima e abaixo de uma linha central que sugere uma linha de água em cuja zona superior se alinhasssem elementos, depois reflectidos na zona inferior. Também podem entender-se esses elementos como céu e terra, espaço acima e abaixo de um horizonte. Para esta leitura assente numa matriz paisagística contribuiu também o cromatismo da obra que remete para as marinhas. Contribuiu ainda, seguramente, e o autor explora-o, o hábito enraizado de ver o mundo como paisagem e o hábito de ver reproduções do mundo real fixadas na obra de arte.

Até este momento temos essencialmente referido a paisagem como uma realidade vista, por um lado, do ponto de vista de um observador, por outro, do interior da própria pintura. Ora, a paisagem revelou-se igualmente num conjunto de práticas que podem ser apercebidas do lado do território, no que poderia considerar-se o carácter regionalista do género. Esse carácter traduz-se em diferentes aspectos. Em primeiro lugar tudo o que pode identificar o sítio: formações rochosas, florestas densas, esplanadas desérticas, marinhas encobertas por nevoeiro, maciços de vegetação. Depois, tudo o que revela a acção do tempo sobre o espaço: a passagem das estações do ano, os céus tempestuosos, os sinais da passagem de um temporal. Finalmente, tudo o que anuncia a acção humana sobre esse espaço: a ocupação do solo, um certo tipo de organização do território, os trabalhos do campo, o que resta das searas depois da colheita, o transporte dos produtos da terra... Tudo se passa como se o território contivesse a representação da sua própria história, da sua própria mutação.

Em geral estas paisagens marcadamente topográficas apresentavam um espaço fechado ao qual se adaptavam os motivos representados, a topografia conformava-se ao esquema visual da obra. Malcolm Andrews define-as como imagens de "informação e convite"²⁶ e aponta a existência de uma pintura cartográfica, cuja missão era reforçar a identidade local, a par de outros instrumentos como, por exemplo, a linguagem vernácula ou o traje popular. A pintura holandesa de finais do século XVI e do século XVII teria desenvolvido particularmente esta tradição e muito pintores teriam acumulado a função de cartógrafos, respondendo assim a encomendas oficiais destinadas a consolidar o conhecimento geográfico de muitas regiões e o poder político e militar. Era frequente uma tipologia em que a paisagem central surgia rodeada de outras paisagens, em menor escala, que representavam literalmente os arredores. Este modelo passou em tempos recentes para a edição de postais de larga divulgação, aparecendo o ex-libris de uma região (elemento natural ou edificado) no centro de outros aspectos dessa área. O modelo de uma pintura de paisagem de conotação territorial e política dominou também a pintura americana do século XIX que, na ausência de uma tradição pictórica e artística passada, procurou representar a tomada do território aos índios, aos nativos americanos. O tipo de paisagens então realizado permitia entender a transformação da natureza selvagem em propriedade. Estes são modelos de paisagem próprios de sociedades colonizadores, de conquistadores, que dão o primado aos valores mensuráveis e objectiváveis do lugar.

Uma das maiores alterações registadas na pintura de paisagem no século XX afectou precisamente a sua dimensão cartográfica e a presença do pitoresco. O registo dos modos de vida de um lugar apoiava-se nos tipos humanos, na raça, no traje, na evidência da comunidade, no acessório que identificava quem a ela pertencia. A paisagem era uma morada – a casa numa rua, a rua numa cidade, a cidade numa região... Um conjunto de sinais identificadores, físicos e

²⁶ Malcolm Andrews, *Op. cit.*, p. 77

fixos, um mapa. Um conjunto de configurações inteligíveis através de indícios apreendidos como sinalética.

Ora, no século XX, a paisagem tornou-se na procura dessa morada ou na sua recordação. Tornou-se num conjunto de marcas poéticas, de referências apreendidas unicamente pelo indivíduo, de alusões dispersas numa memória sobrecarregada, de mnemónicas pessoais. A experiência do lugar é mais uma subtracção do que uma soma de elementos. A correspondência faz-se a partir de sinais, de vestígios, de marcas fósseis. Foi a via da memória. A paisagem antropológica é a paisagem da conservação e da perpetuação. No entanto, não é pela figuração e pela densidade objectual que ela se impõe, antes pela demonstração do funcionamento da memória.

A paisagem de memórias pode também tornar-se um lugar intangível, ao abrir-se ao indeterminado, ao impreciso, ao fazer-se de elementos vagos, meros apontamentos e reminiscências. A vida e a morte encontram-se e a paisagem é entendida como um mero "cemitério de signos".²⁷

Estas não são estratégias representativas, mas antes registos dos vestígios da memória, optando pelas indagações sobre o lugar e o território. De uma paisagem geográfica e racional cujos elementos introduzidos obedecem a uma motivação e a um propósito, passa-se a uma paisagem geográfica sensível onde valores de atmosfera e impressões disputam um lugar destacado.

Não deixa de ser importante relacionar o mundo em que nos encontramos – em que a natureza é progressivamente conquistada para outros domínios industrializados, urbanizados e intensivamente explorados – com uma representação fragmentária dessa natureza. A leitura ambiental corresponde à memória de um tempo que não se conheceu ou de um lugar onde nunca se esteve e substitui o modelo da idade de ouro, do paraíso, da identificação com a natureza, da autenticidade humana. Mitos antigos reactualizados vezes sem conta e que, na arte contemporânea, questionam quer o fim da natureza, quer o fim da arte. Neste contexto, a paisagem adquire valor político: pintura e escultura servem uma utopia filosófica, pesquisam o mundo como era antes da urbanização e da industrialização, um mundo inocente e virgem de pecados (de toda a ordem) e de desigualdades. É em pedaços que esse modelo de paisagem se impõe – a natureza fragmentada e nunca intacta. Os prodígios da natureza não têm já forma de expressar-se através do modelo esmagador da paisagem, do seu lado sublime e poderoso; resta-lhes uma expressão reduzida, intimista, fraccionada. Se fizemos referência ao papel da consciência ambientalista como influência possível de um certo tratamento da paisagem, a sua abordagem na actualidade, não fica a dever menos a certo espírito científico que encara a natureza como um organismo vivo, em constante mutação e não como cenário estático. Os processos de registo da natureza devem transmitir o seu carácter orgânico, a sua vida interior, descer ao nível do pormenor, apreender as parcelas mais ínfimas da natureza e revelá-las.

27 François Dadognet, Marcel Guéry e Odile Marcel – "Mort et Résurrection du Paysage? In *Mort du Paysage*, p. 27

A paisagem tinha sido o lugar, depois o tema, finalmente o argumento fundamental – e esta caminhada para a sua autonomia de outras narrativas trouxe-lhe a libertação do carácter representativo. À medida que a paisagem se enuncia na problematização de uma relação do homem com o mundo, assim decresce a evidência objectiva da natureza.

Paralelamente acentua-se uma dimensão individualista. A arte convertida na sua experiência concreta ou simplesmente na sua documentação. Um sem número de registos fotográficos e filmicos, digitais, notas avulsas escritas em momentos precisos, esboços e desenhos apressados, indicações de sons e cheiros, mapas e diagramas, constituem o manancial de dados a utilizar. Não servem para fazer arte, são a substância da arte.

As últimas décadas do século XX revelam o fim da referência a um modelo vindo do passado e da história da arte, metamorfoseado ao longo do tempo. Já não há lugar para os problemas restritivos de forma e de meio específico, o debate alarga-se irremediavelmente. Dos anos 70 em diante um alargamento das preocupações ultrapassou o domínio artístico e formou uma constelação de questões a abordar – género e identidade, território e política, lugar da arte e lugar de apresentação da arte. O fôlego discursivo suplantou a espessura histórica, na formulação de Hal Foster: "O modernismo formal estabeleceu-se num eixo temporal, diacrónico, vertical; [as vanguardas] procuraram a ruptura com o passado, estendendo as áreas de competência artística, favorecendo um eixo espacial, sincrónico, horizontal".²⁸ O domínio da arte foi contaminado por todos os problemas que gravitam à sua volta, libertando-se definitivamente dos problemas exclusivos que resolvera e reformulara ao longo de décadas. Uma das consequências mais importantes desta nova situação foi o aprofundamento da actividade teórica e crítica levada a cabo por artistas. A teoria e a análise ocupam o centro das intervenções dos artistas e não é um mero suplemento da sua criação. Os actuais projectos discursivos (narrativos ou não) correspondem ainda a intervenções de crítica institucional. Esta geração não produz objectos artísticos que legitimariam um sistema de referência, antes analisa e questiona esse sistema.

Neste panorama, a paisagem persiste, por um lado, no diálogo com a natureza, por outro, numa prática auto-reflexiva. No primeiro caso, multiplicam-se as intervenções ocorridas no espaço natural. No segundo caso, é em práticas individualizadas que se procede a um inquérito territorial alargado, alheio ao enquadramento ruralizante de outrora, e onde a abordagem do espaço só remotamente pode evocar a paisagem. Os caminhos de montanha outrora representados, transformam-se agora em caminhos asfaltados, mapas, manchas e registos pessoais, percursos individuais.

O outrora podíamos enumerar os lugares pela sua ressonância meramente geográfica – céu, terra, montanha, rio, caminho, árvore, ribeiro, floresta. Agora os lugares supõem outra significação vivencial e existencial. Os lugares existem enquanto condição, estatuto, qualidade –

²⁸ Hal Foster – *The return of the real*, Massachussets, 1996, p. XI

a enumeração será agora outra: fronteira, centro, margem, partida, fim, passagem... A sua força e a sua fraqueza resultam da sua condição, tal como a sua apreensão e a sua experiência. São, em muitos casos, territórios impossíveis.

O sentido experimental e a radicalização das propostas artísticas dos anos 60 e 70 do século XX alimentaram-se, em parte, de novos modelos de intervenção sobre a natureza que, enquadrados na *land art*, não a esgotam. De facto, são apenas uma mera faceta das muitas que a *land art* adquiriu: construções escultóricas de larga escala, envolvendo equipamento pesado, situadas no meio natural; acções de conservação dos sítios naturais enfatizando-os e sublinhando aspectos locais relevantes; transporte de matérias naturais para galerias e espaços de exposição. As formas de *land art* situam-se num contexto em que a imagem de Mãe Terra se debilitou para uma condição que requer protecção em vez de a fornecer; transformou-se para um estatuto que requer o seu embelezamento em vez de exalar beleza.

As operações estéticas típicas dos finais de 60 e da década de 70, passam-se diante de um vasto público ou de um círculo restrito de intervenientes. As intervenções minimalistas e efémeras que actuam na paisagem, natural ou urbanizada, introduzem formas de arte que apenas podem ser vistas e documentadas por fotografias ou textos. Delas resultará apenas a memória.

Conclusão

A paisagem abordada ao longo das páginas que antecedem esta conclusão obrigou a reflectir sobre o convencionalismo e a ruptura com o género; sobre a aceitação e fidelidade à natureza ou sobre a sua desconfiança e transfiguração; sobre a possibilidade ou a impossibilidade da sua representação; sobre a sua vivência ou a sua destruição; sobre a sua integridade ou a sua fragmentação; sobre o seu aproveitamento e a sua reprodução; sobre a sua redução à pintura ou a expansão do seu campo. De todas estas questões sobreleva uma: a da vida e morte da natureza.

Neste sentido, é forçoso questionar a noção de que o género paisagem só pode considerar-se verdadeiramente codificado como tal, quando a pintura corresponde à mais pura expressão da natureza, liberta de elementos humanos, de dados sobre costumes, de situações pitorescas. De facto, a história da arte tem dificuldade em falar de paisagem relativamente a períodos anteriores do século XIX. No entanto, se o raciocínio fosse válido, não poderíamos chamar paisagem a tudo o que precedeu o século XIX nem a tudo o que lhe sucedeu em matéria de relação com a natureza. Ora, ao olhar para trás, para a produção da geração nascida nos anos 60 do último século, ao olhá-la em termos absolutos, não é de paisagem que, imediatamente, seríamos levados a falar. Mas, ao recuar mais no tempo e ao entender a evolução gradual da relação da arte com a natureza, expressa ao longo do século, e o modo como nessa evolução

se integram obras tão recentes, é de paisagem que somos tentados a falar, mais uma vez, a seu propósito.

Chamar-lhe paisagem é, por um lado, uma estratégia metodológica e conceptual que simplifica a nossa tarefa; por outro, tem a vantagem de revelar o sentido de exercício metódico sobre o passado que permanece como um motor da arte actual; tem ainda, em termos estritamente historiográficos, o valor de uma indagação sobre o destino dos géneros no século XX; finalmente, permite apreender, a partir de um núcleo central de preocupações, a expansão do "campo artístico" verificada nas últimas décadas.

Não é de todo displicente encerrar com a expressão "campo artístico" esta reflexão. A metáfora continua válida: é de campo de cultivo que, efectivamente, se trata, de domínio arável e de chão fértil.

Algumas obras de referência sobre a paisagem:

BEARDSLEY, John – *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, New York, Cross River Press, 1989

CLARK, Kenneth – *Landscape into Art*, Middlesex, Penguin Books, 1966

DADOGNET, François (dir.) – *Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1982

Ideia de Paisagem (A). "Margens e Confluências", nº 3, Guimarães, ESAP, Dezembro 2001

MITCHELL, W.J.T. (dir.) – *Landscape and Power*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 2002

Natures. Una travessa per l'art contemporani, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000

ROGER, Alain – *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, s.l, Aubier, 2001

SANTINI, Pier Carlo – *Il Paesaggio nella pittura contemporanea*, Venezia, Electa Editrice, s.d.

SPIRN, Anne Whiston – *The Language of Landscape*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998