

Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea / Phenomenology, landscape and contemporary art.

Vera Pallamin¹

RESUMO

O texto evidencia a dimensão fenomenológica constituinte da noção de paisagem, com base na obra de Maurice Merleau-Ponty, observando-a em relação a dois artistas contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: paisagem; fenomenologia; Maurice-Merleau-Ponty; arte contemporânea

ABSTRACT

The texts highlights the phenomenological dimension as constituent of the notion of landscape, based on the work of Maurice Merleau-Ponty, considering it in relation to two contemporary artists.

KEYWORDS: *landscape, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty; contemporary art*

Introdução

O termo *paisagem*, na atualidade, desfruta de uma amplitude tal que, no limite, pode induzir à sua negação: quando se estende a paisagem aos espaços abarcando-os generosa e indistintamente, é como se esta acabasse por diluir-se. Assim, do que se trata quando se considera uma paisagem? Essa questão deixaria de instigar ao se qualificá-la como paisagem cultural, paisagem social, paisagem natural, paisagem geográfica, paisagem urbana? Esta regionalização do seu sentido caminharía para sua elucidação, ou, pelo contrário, ampliaria em novos termos sua indeterminação?

Em *Filosofia na Paisagem* (1913), Georg Simmel ressalta como o advento da noção de paisagem associa-se à emergência de um certo olhar, de uma percepção diferenciada em relação à totalidade, que era denominada, desde os antigos, como Natureza: a cadeia infindável do que existe, dos

¹ Professora da FAUUSP, graduada em Arquitetura e Filosofia pela USP.

processos de formação, transformação e aniquilação das formas e seres, articulando-se em continuidade espaciotemporal (SIMMEL, 2011, p. 42).

O termo paisagem aparece pouco após o adjetivo *moderno*, cujo uso se espalha em direção ao final do século XV. Como afirma Alain Roger, “*land-landscape*, em inglês, *Land-Landschaft* em alemão, *país-paisaje* em espanhol, *paese-paesaggio* em italiano, país-paisagem em português. O país é de algum modo, o grau zero da paisagem...” (2000, p. 33). A aparição da palavra, entretanto, foi antecedida pela ascensão da figuração da paisagem na pintura ocidental, passando a favorecer a designação de um modo específico, um novo tipo de representação e de apreensão sensível, perceptiva, em relação à tradição. Neste processo histórico ocidental a emergência da paisagem participa de uma significativa mudança cultural, do cosmos medieval para aquele moderno.

A paisagem nasce a partir de uma visada estética inédita em relação à Natureza, capaz de separar-se de sua imediatez e contemplá-la à distância. Nela incide uma apreensão espacial inaugural que rompe com o *continuum* sensível, ao mesmo tempo em que o reconstitui e o disponibiliza sob novos parâmetros dinâmicos de conformação. A construção desse olhar deu-se gradativamente e caracteriza-se por operar com a delimitação de uma *pars totalis*, isto é, uma parcialidade destaca-se do todo e se conforma em uma nova totalidade, no exato momento em que aparece como parcialidade.

A conformação da noção de paisagem implica uma visada que se caracteriza por não estar meramente em meio às coisas, mas sim diante delas, antepondo-se a elas. Nela vibra uma duplicidade congênita e insuperável, por ser simultaneamente um recorte e uma profundidade, uma perspectiva e uma dimensão. Notadamente, não basta simplesmente ver uma extensão para que se forme uma paisagem, esta não seria equivalente à simples apreensão de elementos justapostos ou somados. No modo de unidade que está na base da conformação de uma paisagem algo perpassa todas as suas particularidades, sem se deter ou se reduzir a nenhuma delas, estando para além da soma ou agregação de todas elas. É preciso haver certo denominador comum que envolva tudo isso, imprimindo-lhe uma organização, embora esta não seja pré-definida nem definitiva, podendo variar com as visadas que a estruturam. Em

sua essência, este olhar seria em muito similar àquele do pintor, que apreende, destaca e elabora no fluxo intenso do mundo uma *pars-totalis*: “onde vemos de facto paisagem e não já uma soma de objetos naturais isolados, temos uma obra de arte *in statu nascendi*”, diz Simmel (2011, p. 47):

inteiramente essencial para a paisagem é precisamente a delimitação, o ser apreendida num círculo visual momentâneo ou duradouro; a sua base material ou as suas partes singulares podem, sem mais, ser tidas como natureza – representada como *paisagem*, ela exige um ser-para-si, porventura óptico, porventura estético, porventura conforme à *Stimmung*, uma característica singular que a destaque daquela unidade indivisível da natureza, na qual cada porção mais não pode ser do que um ponto de passagem para as forças totais da existência. Observar como paisagem uma parcela de solo com o que se encontra por cima significa considerar uma secção da natureza, por sua vez, como unidade – o que se afasta inteiramente do conceito de Natureza. (2011, p. 42-43).

Simmel ressalta este aspecto intrínseco à relação entre olhar a paisagem e o sentimento estético envolvido nessa visada, denominado por ele como *Stimmung* da paisagem. Embora o maravilhamento pela Natureza seja uma ideia antiga (FERRIOLO, 1997, p. 27), o *sentimento de paisagem* e a sua representação são modernos e advêm da passagem para o mundo copernicano, e suas consequências artísticas, científicas e filosóficas.

O termo alemão *Stimmung* diz respeito a uma atmosfera e a uma tonalidade afetiva que, nesta acepção de Simmel, copertence à paisagem e a um estado de alma, concomitantemente, tecendo-se entre ambos. A *Stimmung* não está depositada física e objetivamente na paisagem, mas articula-se no modo como é percebida e apreendida (esteticamente) por aquele que a percebe. A atmosfera de uma paisagem diz respeito à apreensão de algo que não está completamente isolado daquele que a percebe, e nem completamente no interior deste, como se fosse mera projeção de uma experiência interna, de uma história pessoal. Ela está no ponto de encontro entre um e outro, e mobiliza uma estrutura de reciprocidade entre o corpo e o sítio, a cena, que faz com que esse lugar (*pays / paese*) se conforme como uma paisagem. Não existe, portanto, paisagem naturalmente dada, sendo resultante desta mediação:

A *Stimmung* de uma paisagem que aqui se refere é (...) exclusivamente a *Stimmung* desta precisa paisagem e nunca pode ser a de uma outra, embora se possam eventualmente captar ambas sob o conceito universal, por exemplo, de melancolia (...) a *Stimmung* que lhe é imediatamente própria e que com a alteração de cada linha se tornaria numa outra, esta é-lhe conatural, cresceu indissolúvelmente com o surgimento da sua unidade formal.” (SIMMEL, 2011, p. 50-51).

Fenomenologia e paisagem

Este conceito de *Stimmung* proposto por Simmel revela um momento fenomenológico constitutivo da formação da paisagem. Ao se compreendê-la, não de modo fatural mas como um fenômeno, escapa-se à cesura entre o dado e o construído e ao equívoco de tomá-la como algo exterior e isolável: a paisagem “não é nem pura representação nem simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista”, o olhar que transforma um sítio em paisagem é um ato estético e, ao mesmo tempo, um ato de pensamento (COLLOT, 2011, p.18).

Com base na compreensão fenomenológica da percepção pautada na filosofia de Maurice Merleau-Ponty trabalha-se a ideia de que há um “*logos* do mundo estético”, produção constante de sentido no sensível, no campo de presença do corpo e do mundo (MERLEAU-PONTY, 1984, p. XII). Nesses termos, no visível da paisagem há um apelo de sentido, há uma expressividade, apreensível em sua *Stimmung*.

Destaca-se aqui a relação entre a acepção de *Stimmung* proposta por Simmel e a noção de estrutura da percepção trabalhada por Merleau-Ponty, na qual se considera a inseparabilidade entre sujeito e objeto, de modo que a identidade dos seus elementos dependa das relações que estes estabelecem entre si. Os fundamentos da percepção da paisagem assentam-se no modo de conformação da estruturação entre nós e o mundo, refletidas por Merleau-Ponty em sua obra, a começar da *Estrutura do Comportamento* (1942): nem ideia nem coisa, trata-se da estruturação de uma ideia e de uma existência indiscerníveis, sendo esta, ao mesmo tempo, quantidade, qualidade e

significação.² O sentido do percebido provém de uma estruturação dinâmica e de conjunto estabelecida entre aquele que percebe e seu ambiente, seu campo de presença. Nesta organização há um cambiante processo perceptivo de ocultação de lados ou faces das coisas, havendo uma reversibilidade entre o que é visível e o que aí se esconde. A percepção não nos dá jamais tudo a ver de uma só vez, perfazendo-se, necessariamente, segundo visadas parciais que, dialeticamente, organizam-se em totalidades. Isso implica em limites instáveis e sempre sendo refeitos, fronteiras dinâmicas que são reestruturadas ininterruptamente.

O alvo da percepção revela-se pouco a pouco e em perfis, sem que nenhum o esgote. Seu sentido está sempre sendo refeito, motivo pelo qual Merleau-Ponty a considera como inteligibilidade em estado nascente. Nessa estruturação que se estabelece entre o(s) sujeito(s) e o mundo dá-se um prolongamento entre corpos, entre corpos e objetos, numa existência que habita ambos. Nestes termos, não há o objeto em si – ou, poderíamos dizer, a paisagem em si. Sujeitos e objetos constituem-se mutuamente. A estrutura está para além da soma das partes, é o conjunto com outra significação. Há nela uma historicidade que lhe é inerente, que responde pelas mudanças de suas significações, porque estas mudanças ocorrem sempre no interior de uma totalidade cuja apreensão é dada qualitativamente.

A percepção estética da paisagem é um exemplo emblemático dessa estruturação simultânea de uma totalidade e de uma significação, nela operando-se uma visada abrangente, compreensiva, em meio à qual elementos dispersos reúnem-se em conjunto sob um golpe de vista, como já observado por Simmel. Sua significação perceptiva advém de uma apreensão sintética de suas relações e não de uma análise intelectual de seus constituintes.

² Esta concepção de estrutura de Merleau-Ponty diferencia-se daquela do estruturalismo: “não há *dados* nem *essências*, isto é, pontos fixos e completos a serem meramente ‘explicitados’ (...) o real (vínculo sujeito-objeto) se configura num processo contínuo de reestruturação, contendo nele mesmo a possibilidade de sua transformação e um devir do sentido, isto é, uma história”. In: De Mauss a Claude Lévi-Strauss. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 200, nota 8).

A noção de paisagem é empregada inúmeras vezes na *Fenomenologia da Percepção*, a começar do prefácio, quando Merleau-Ponty a localiza, de modo exemplar, no domínio da *volta às coisas mesmas*, como campo inicial do conhecimento, anterior, fundante e pressuposto da racionalidade:

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala* e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem - primeiramente nós aprendemos isto que é uma floresta, um prado, um riacho (2006, p. 4, grifo no original).

Na percepção a coisa sensível aparece apenas parcialmente visível; se fosse plenamente visível esta não seria de fato algo percebido, mas sim uma ideia ou representação. Esta dinâmica põe em jogo a questão da unidade na diversidade, ou da identidade na multiplicidade, na qual reside o paradoxo da percepção, destacado por Merleau-Ponty: como é possível *perceber* a identidade de coisas e objetos que são *vistos* apenas em suas parcialidades? (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 44). Nesta relação entre partes e todo está em ação o princípio de pregnância, entendido como um sistema de equivalências em que as partes transgridem seus limites, suas fronteiras, em direção à totalidade.

Em outras palavras, por meio de parcialidades percebem-se totalidades estruturadas em uma dimensão visível e uma invisível, entrelaçadamente. O sensível assenta-se numa nervura invisível, numa ausência que está no modo mesmo de sua presença. A percepção faz-se de uma relação de presença / ausência, ausência esta que lhe é constitutiva, uma dimensão sempre presente, uma falta fundamental, que age na percepção da mais simples coisa. Isso implica uma latência e um inacabamento que são próprios da percepção: cada momento perceptivo invoca outros e o objeto percebido é captado num horizonte de indeterminações.

A síntese de algo percebido não equivale a uma unidade conceitual, mas está associada ao seu próprio modo de presença: a percepção nos dá um campo de presença. No âmbito da visão, esse campo se efetiva entre o vidente e o visível, não pertencendo exclusivamente nem a um nem a outro: interior e exterior são, a rigor, inseparáveis, havendo entre corpo e mundo uma invasão

recíproca. Na noção de corpo trabalhada por Merleau-Ponty - corpo que é sentiente e sensível, sonoro e audível, vidente e visível, tocante e tangível - o espaço que este ocupa é maior do que aquele propriamente individual, pois é alargado por sua intencionalidade e sua criação. Nessa matriz, a espacialidade e a temporalidade não são externas ao sujeito: este não está *no tempo e no espaço*, mas é *do tempo e do espaço*, ele os habita (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 193). A espacialidade do corpo não é posicional, relacionada a coordenadas, mas é situacional, associada a tarefas, desejos e ações atuais e possíveis. Como sintetiza Marilena Chauí, o espaço do corpo é

topológico, onde há o *alto* celeste e da moral elevada, o *baixo* infernal e da baixaza de caráter, o *lado* esquerdo e agourento e o *lado* direito e dos bons augúrios. Não possui propriedades métricas, pois perto e longe nascem de nossa pressa, fadiga ou esperança; aberto ou fechado exprimem nossa ousadia ou pavor, traz essências afetivas como o lugar onde nascemos, onde mortos queridos estão enterrados, onde um amor começou, ou terminou, onde uma guerra aconteceu. É antropológico, mítico e onírico, pode ser paranoico ou esquizofrênico (...) é mistério absoluto, pois além de cada paisagem e de cada horizonte, só há outra paisagem e outros horizontes. (CHAUI, 1981, p. 225)

Nessa matriz compreensiva, os lugares do espaço não se definem como “posições objetivas com respeito à posição objetiva de nosso corpo, senão que inscrevem ao nosso redor o alcance variável de nossas visadas e de nossos gestos” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.199). A instauração de um lugar está inteiramente vinculada à corporeidade e à intersubjetividade que lhe dizem respeito, aspecto que pode ser estendido à paisagem: enquanto lugar, esta depende inteiramente de como ali nos instalamos, sendo um espaço de abertura e não passível de plena determinação.³

³ Quanto à percepção da paisagem, essa compreensão pode ser reforçada pela consideração de um caso patológico em que essa relação significativamente é alterada: “Na montanha, um esquizofrênico detém-se diante de uma paisagem. Depois de um momento, ele se sente como que ameaçado. Nasce nele um interesse especial por tudo o que o circunda, como se do exterior lhe fosse posta uma questão para a qual ele não pôde encontrar resposta. Repentinamente, a paisagem lhe é arrebatada por uma força estranha. É como se um segundo céu negro, sem limites, penetrasse no céu azul da tarde. Esse novo céu é vazio, “fino, invisível, horrível”. Ora ele se move na paisagem de outono, ora ela também se move. E durante esse período, diz o doente, “uma questão permanente se põe a mim; é como uma ordem de descansar ou de morrer, ou de ir mais adiante” {Fischer, Raum-Zeitstruktur und Denkstörung in der Schizophrenie, p.253). Esse segundo espaço através do espaço visível é aquele que nossa maneira própria de projetar o mundo compõe a cada momento, e o

O corpo, o espaço e as coisas que nele se encontram estabelecem entre si um conjunto de correspondências. Entre aquele que sente e o sensível não há exterioridade – como afirmava a tradição cartesiana – mas sim troca, intercâmbio, unidade:

“dizer que tenho um campo visual é dizer que, por posição, tenho acesso e abertura a um sistema de seres, os seres visuais, que estão à disposição do meu olhar em virtude de uma espécie de contrato primordial e por um dom da natureza, sem nenhum esforço de minha parte (...) A visão é um *pensamento sujeito a um certo campo* e é isso que chamamos de um *sentido* (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 292 – grifos no original).

Ao se situar no espaço o corpo estabelece, espontaneamente, níveis espaciais e pontos de ancoragem que atuam como seu solo perceptivo: são eles que fazem, por exemplo que seja aquele barco que se move, e não este onde estou. O corpo tem este poder de trocar de nível espacial e compreender o espaço, tomar posse dele, não cabendo perguntar qual seria o nível de todos os níveis, uma vez que este se situaria no horizonte de todas as percepções. A espacialidade do corpo está associada a essa sua maneira de fixação e muda de acordo com o seu modo de implantação.⁴ À noite, por exemplo, essas

distúrbio do esquizofrênico consiste apenas no fato de que este projeto perpétuo se dissocia do mundo objetivo tal como ele ainda é apresentado pela percepção e, por assim dizer, reflui para si mesmo. O esquizofrênico não vive mais no mundo comum, mas em um mundo privado (...) e esta própria paisagem, uma vez cortada do mundo comum, está consideravelmente empobrecida. Daí a interrogação esquizofrênica: tudo é espantoso, absurdo ou irreal, porque o movimento da existência em direção às coisas não tem mais sua energia, porque ele se manifesta em sua contingência e porque o mundo não é mais óbvio.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 385-6).

⁴ O artista Olafur Eliasson, ao comentar recentemente seu trabalho nas paisagens glaciais da Islândia, descreve sua experiência nesse sentido: “... andando pelo duro gelo cristalino em torno dos moinhos [buracos muito fundos no gelo] eu olharia para o sul ao longo do Skeidarárjökull e da planície de areia, em direção à linha costeira e ao horizonte à distância. Esta é uma configuração perfeita para um exercício dos sentidos. Sobre a ampla superfície da geleira, formas ou objetos não familiares dão um sentido de escala ou distância. O gelo é como um plano perfeito, gigante, inclinado tanto quanto os olhos podem alcançar. Se você pára, o abrupto tamanho do plano de gelo risca sua sutil inclinação em direção ao nível do mar, cerca de 200 a 300 metros abaixo. Olhando firmemente em direção ao horizonte, você repentinamente experiencia a ampla superfície de gelo como se ela tivesse sido elevada para se tornar horizontal com o além mar, inclinando surrealisticamente em direção a você. Por um segundo, a estruturação racional de suas percepções sofre um curto-circuito. Todo saber do espaço e suas dimensões se dissolve. Empolgante! O cérebro protesta: obviamente é a geleira que está inclinada, não o deserto de areia negra e o mar. Mas a vívida não-familiaridade da situação torna surpreendentemente difícil determinar qual dos dois está inclinado. Deveria você conscientemente decidir vê-la daquele modo, a imagem pode estalar de volta numa geleira inclinada com terreno plano e horizonte. O exercício consiste nesse sentido / oscilação orientada pelo cérebro, um peculiar vai-e-vem entre o eu e os arredores.

relações alteram-se significativamente: “ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos (...) A noite é sem perfis (...) ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 381).

A profundidade do espaço é constituída a cada momento em relação aos níveis espaciais nos quais as coisas e objetos se situam e se orientam. Sendo “a mais existencial” das dimensões espaciais (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 345), a profundidade não se marca sobre os próprios objetos, não pertence a estes, mas sim à atividade percipiente e à perspectiva que a partir deste se estrutura. Enquanto a largura e a altura são dimensões em que os objetos se apõem, a profundidade é a dimensão na qual estes se envolvem uns nos outros, numa coexistência que a torna também temporal: “a distância não é pois uma grandeza objetiva, ela é o grau de precisão da coisa pelo meu olhar” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 291). A intencionalidade presente em nossa ação e percepção qualifica o espaço e suas distâncias. A perspectiva de que fala Merleau-Ponty é ao mesmo tempo espacial e temporal, tendo como seu fundamento a estrutura de horizonte:

por meu campo perceptivo, com seus horizontes espaciais estou presente à minha circunvizinhança, coexisto com todas as outras paisagens que se estendem para além dela, e todas essas perspectivas formam em conjunto uma única vaga temporal, um instante do mundo; por meu campo perceptivo com seus horizontes temporais, estou presente ao meu presente, a todo o passado que o precedeu e a um futuro (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 443).

A estrutura objeto / horizonte forma a perspectiva espacial pela qual os objetos revelam-se e dissimulam-se. Meu olhar vê a face de um objeto visando, por meio do horizonte, a todas as outras, sendo esse horizonte, no curso da exploração, aquilo que assegura a identidade do objeto (MERLEAU-PONTY,

Quando comecei a andar novamente, o gelo gloriosamente craquelando sob meus pés, meu sistema vestibular trabalhando, eu me encontrei ajustando meus passos a minúsculas mudanças de nível nessa estendida paisagem glacial. Gravidade, movimento e o passar do tempo sem esforço invoca o sentimento de inclinação do chão. Então a superfície delicadamente oblíqua da geleira se torna imediatamente apreensível de novo. Considere essa simples reavaliação sensorial estimulada pelo andar e dirigir ao redor do grande Vatnajökull, um suave ataque ao sempre crescente entorpecimento experiencial que a sociedade produz em abundância.” (ELIASSON, 2013, P.125-132).

2006, p. 105). Na acepção do filósofo, cada um dos objetos é tudo o que dele os outros *veem*, ou, em suas palavras, “cada objeto é espelho de todos os outros”, pois coexistem num sistema onde “cada um deles dispõe dos outros em torno de si como espectadores de seus aspectos escondidos e garantia de sua permanência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 105). Ver um objeto é vir a habitá-lo e, a partir dele, captar as coisas sob as faces que se lhe apresentam. Trata-se de uma dialética entre o horizonte interno do objeto e seu horizonte externo, este último sendo associado ao campo em que este objeto se situa, nessa visada. Nessa matriz, a estrutura de horizonte diz respeito a essa articulação entre o que é visível e invisível, próximo e distante, oculto e desvelado. Este invisível de que fala Merleau-Ponty, age dinamicamente sobre as aberturas e os limiares do horizonte, articulando-se como uma ausência que nervura o visível, uma dimensão. O horizonte da paisagem é emblemático dessa articulação:

Em particular, a visão atual não é limitada àquilo que meu campo visual efetivamente me oferece e o cômodo vizinho, a paisagem atrás dessa colina, o interior ou o verso deste objeto não são evocados ou representados. Meu ponto de vista é para mim muito menos uma limitação de minha experiência do que uma maneira de me introduzir ao mundo inteiro. Quando observo o horizonte, ele não me faz pensar nesta outra paisagem que eu veria se estivesse ali, esta em uma terceira paisagem e assim por diante, eu não me represento nada, mas todas as paisagens já estão ali no encadeamento concordante e na infinidade aberta de suas perspectivas (...) No horizonte interior ou exterior da coisa ou da paisagem, há uma co-presença ou uma co-existência dos perfis que se ata através do espaço e do tempo. O mundo natural é o horizonte de todos os horizontes (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 442).

Para o filósofo o mundo é paisagem e o corpo inteiro está engajado na percepção desta relação com a paisagem. Dizer que o mundo é paisagem não significa cair em uma generalização que acabaria por dissolver a própria noção de paisagem. Pelo contrário, essa expressão do filósofo significa dizer que o mundo é percebido sempre por perspectivas que operam com a estrutura de horizonte.

Dois artistas contemporâneos

Horizon Series (2002),⁵ trabalho fotográfico de Olafur Eliasson dirige-se à questão da interpenetração natureza e cultura e a uma crítica da objetivação e sua racionalidade. Lida com a ambiguidade entre perceber e representar a paisagem, assim como a estruturação perceptiva do corpo e seu campo de presença. Nele põe-se em xeque a questão da objetivação fotográfica, entendida como “tornar objeto isso que a esta se submete e se expõe” (GROUT, 2004, p.90). Pela repetição, a ideia de horizonte, que nessas imagens se replica em tamanho contido – uma representação codificada - dá lugar a uma cuidadosa apreensão das variações acidentais, em que há atenção à distinção e ao irrepetível que caracteriza o horizonte sensível. Trata-se da diferença entre definir algo e percebê-lo. Conjugam-se os poderes de proximidade e distância, atraindo o olhar para uma verificação em detalhe de uma lonjura, uma profundidade aferida novamente, a cada vez. Essa repetição estimula, paradoxalmente, a renovação na maneira de olhar, significando um modo de revigorar as ligações com o mundo. Essa matriz compreensiva pode ser acompanhada nas palavras mais recentes do artista, em que comenta sobre seu trabalho junto às paisagens da Islândia:

Faço meu dia sentindo-o. Medindo pelo mover, meu corpo é meu cérebro. Meus sentidos são meus guias experienciais – eles geram minha consciência interior de tempo e generosamente dão profundidade aos meus arredores. Constantemente e criticamente investidos no mundo de hoje, eles recebem, avaliam e produzem minha realidade. Quando ando ou dirijo pela paisagem da Islândia, sinto os arredores e sinto-me buscando sentido. Essa vasta paisagem é como um lugar de teste que alimenta ideias e me ajuda a processá-las em sentimentos *sentidos* – talvez mesmo na arte. Exercitar meios físicos e perceptuais de traçar o espaço, de *tornar-se*, é para mim um modo de falar do mundo. Esse método ou *técnica* levanta questões que podem facilmente ser feitas em diferentes momentos em diferentes situações, removidas do seu contexto da arte. Profundidade, tempo, engajamento psicológico e físico, percepção – temas abundam para os quais a paisagem de modo acolhedor oferece material e condições experimentais (ELIASSON, 2013, grifos no original).

⁵ Série composta de 40 imagens fotográficas (222.1 × 555.9 cm).

Imagens em: https://www.bozar.be/activity_pressimage.php?id=219400 [acesso: maio 2015]
[detalhe]: http://elpais.com/diario/2006/06/24/babelia/1151103969_740215.html

Na realização da série *The Glacier Mills* (2007),⁶ o artista, apoiando-se numa escada horizontal engastada no topo de um veículo, fotografou perfurações no gelo que formam aberturas, cavidades profundas em tons de cinza, branco e turquesa, nas quais se pode ouvir a água derretida ali caindo: “esses buracos tornavam explícita a maravilhosa vida interior da geleira” (ELIASSON, 2013). Interessa-lhe o imponderável, o incomensurável, a profundidade e a voragem como integrantes dessa paisagem.

A forma de apresentação desse conjunto testemunha um modo de prolongamento do olhar do artista, invertendo a direção da presença original dessas cavidades e tornando-as apreensíveis simultaneamente, lado a lado. Poder-se-ia dizer que, de algum modo nesta série, elas agora *nos olham*? Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), fala-nos do paradoxo do ato de ver abrindo-se em dois. Esse desdobramento assenta-se, por um lado, na acepção do ver como sendo uma experiência do tocar, de um intercâmbio de reciprocidades e ressonâncias, em consonância com a observação de Merleau-Ponty de que

é preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo assim imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 131)

Por outro lado, comporta, dialeticamente, a ideia de que “ver é perder” e “ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa” (DIDI-HUMERMAN, 1998, p. 34), uma vez que ver é necessariamente adentrar à nervura do invisível, aspectos estes evidenciados na série em pauta.

Em *The Weather Project*, exposto na Tate Gallery, em 2003,⁷ o espaço interno da Sala das Turbinas foi transformado por uma potência que parece extravasar seus limites físicos, atravessar seu plano de fundo e cortar transversalmente o clima invernal e cinzento de Londres, para capturar em

⁶ Série composta de 36 imagens fotográficas (253,4 x 352,2 cm)
Imagem: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100464/the-glacier-mill-series> [acesso: maio 2015]

⁷ Imagens: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project> [acesso: maio 2015]

algum lugar outro, num horizonte imaginário, a figurabilidade da atmosfera do sol poente. A espacialidade técnica, alongada e verticalizada do lugar é reconfigurada integralmente pela ambiência luminosa que ali se instala, promovendo um jogo incessante entre interioridade e exterioridade.

O acesso à instalação é inquietado pela postulação de uma ambiguidade da distância, como o recuo do remoto a um plano acessível, próximo e afastado simultaneamente. Sem dúvida favorece-se a retomada aurática de tal atmosfera, pela proximidade longínqua que ali se mostra. A profundidade é acionada como uma dimensionalidade que tudo abarca em sua luminosidade:

a profundidade é mais propriamente a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma *localidade* global onde tudo está a um só tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que se exprime com uma palavra dizendo que uma coisa está lá (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 103, grifo no original).

Em *The Weather Project* essa espacialidade e sua visibilidade iminente, uma paisagem imaginária, é expandida quando, por meio do plano do teto totalmente espelhado, favorece-se o giro das atenções e uma circularidade dos olhares. O envolvimento com esse campo de irradiação acentua-se e diversifica-se: os espectadores se entregam àquela voluminosidade: deitam-se no chão, apreciam a si mesmos e o conjunto em movimento da sua presença coletiva.⁸ Integram-se à reflexividade da obra, expondo-se ora isoladamente, ora provocando desenhos, em movimentos lúdicos. Nessa atmosfera poética, luz, sombras, reflexos e cor reúnem-se a esses corpos *gloriosos* que estão no fundo do espelho, o qual arrasta para fora sua *carne sensível* (MERLEAU-PONTY, 1984, p.93)

A experiência no espaço dilata-se numa temporalidade do estar alí de modo distenso, acentuando-se as condições em que tudo aquilo é sentido. Essa experiência reencontra, por essa outra ponta, aquela que está em jogo, imaginariamente, num diálogo com o silêncio e a imobilidade ali presentes.

⁸ Sugere-se assistir o vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IsT9vEpfNq4> [acesso: maio 2015]

O escultor Antony Gormley, comentando sobre seu trabalho realizado entre 1981 e 1984, afirmou: “As obras de chumbo de três peças iniciais [*Mould, Hole and Passage*] são as primeiras obras em que eu usei meu próprio corpo. Eu estava tentando mapear a fenomenologia do corpo e encontrar uma nova maneira de evocá-lo como sendo menos uma coisa, mais um lugar; um local de transformação, e um eixo de experiência física e espacial” (GORMLEY, 2015).⁹

Em *Land, Sea and Air II*,¹⁰ as figuras metálicas em tamanho natural, masculinas, caracteristicamente não descritivas, sem detalhes, associam, segundo o artista, uma postura corporal a um tipo de percepção e a um elemento da natureza: “*LAND* tem seus buracos de ouvidos abertos e ouve o chão; *AIR* ajoelha-se e ouve o céu com seus buracos do nariz abertos e *SEA* encara o horizonte com seus buracos dos olhos abertos” (GORMLEY, 2015). O grupo escultórico cria um campo relacional situado no limite entre terra e mar, voltado à finitude/infinidade à sua frente, evocando reverência, atenção e contemplação. Há um despojamento manifesto nas figuras humanas nuas, corpos que oscilam entre a sua fragilidade solitária diante da imensidão e a sua invulnerabilidade:

uma das razões pelas quais eu me voltei para os corpos é que eu tento retomar do zero, perguntando-me o que poderia constituir a base de uma proposição artística sensata e o que significa falar com facilidade tão bem através do tempo como do espaço, começando pelas questões cartesianas: o que nós sabemos, do que podemos estar certos? Isso que podemos ter certeza é que temos um corpo e uma consciência. Esse terreno comum da encarnação é o ponto de partida do veículo da minha arte. Todos temos um corpo, é a condição material para ser um humano. (GORMLEY, 2011, p.78).

Para o artista, esses corpos minerais e abstratos convidam à projeção, a um certo tipo de transferência. Sendo imediatamente apreendidos enquanto tal num plano pré-objetivo, permitem uma comunicação direta com as pessoas, para além das diferenças culturais entre elas. Eles mobilizam nossa capacidade de compreender emocionalmente um objeto – esse corpo

⁹ O artista refere-se aos trabalhos ‘Three Part Lead Bodycase Works, 1981-1984’, ‘Three Ways: Mould, Hole and Passage’ (1981-2) e ‘Land, Sea and Air II’ (1982). Texto disponível no site do artista [acesso: maio 2015]

Imagem: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gormley-three-ways-mould-hole-and-passage-t07015>

¹⁰ Imagem: <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/249#p5> [acesso: maio 2015]

escultórico - impregnando-o de afecções, impressões e afetos. Também acionam, por nossa abertura natural à alteridade, um vetor de identificação pelo qual somos capazes de nos colocar no lugar do outro e ensaiar seu ponto de vista.

Esses corpos ferrosos e os nossos partilham de um mesmo estofamento sensível, estabelecendo-se entre eles um diálogo com a experiência comum:

o corpo humano em pé fala do ser em vida, desperto e consciente, mas também, em sua verticalidade, de estar em oposição em relação ao horizonte. Através do corpo em pé sob todas as suas formas – do oprimido ao liberado, do ansioso ao orgulhoso, do resistente ao combatente – eu busco evocar o lugar da consciência humana como testemunho da distinção absoluta entre o corpo e o espaço, o corpo sendo uma questão de substância e de localização enquanto o espaço é uma questão de extensão, de indeterminação e de infinitude. (GORMLEY, 2011, p.82).

Em vários trabalhos Gormley articula suas esculturas, declaradamente, em relação com o horizonte, como em *Another Place* (1997)¹¹: essa intervenção é composta de 100 figuras humanas em ferro fundido, distanciadas entre si de 50m a 250m, ao longo de uma (larga) linha da maré, estendendo-se por centenas de metros em uma região próxima ao estuário do rio Elba, em Cuxhaven (Alemanha).¹² Seu regime de visibilidade era variável conforme as condições climáticas e a variação do nível das águas. As esculturas mais próximas da areia foram parcialmente enterradas. E todas foram moldadas a partir do próprio corpo do artista, mostrando-se sutis diferenças em suas posturas.¹³

Esses corpos voltam-se diretamente para o horizonte, num elogio solene a este. A repetição material dos integrantes dessa presença figurada atualiza a questão benjaminiana da reprodutibilidade técnica, reafirmando, por um lado, a perda da aura do objeto artístico, enquanto que, por outro, a restitui. A distribuição das figuras modula aquela área de passagem, engendrando uma reestruturação simbólica de sua extensão. Em sua postura de prontidão e

¹¹ Imagens em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/230#p8> [acesso: maio 2015]

¹² O trabalho foi instalado, posteriormente, de modo permanente na Inglaterra, em Crosby Beach, Liverpool.

¹³ Imagem: <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/230#p0> [acesso: maio 2015]

formando um coletivo, elas resistem, impondo-se como permanência frente à potência da natureza e aos regimes de suas mudanças locais cíclicas. Sua poética espacial fluida convida ao deslocamento, ao caminhar pela praia, em direção aos múltiplos encontros possíveis, atentando-se aos grandes planos da paisagem. Uma escultura remete à outra, atraindo o olhar em sua direção, para sua profundidade, lembrando constantemente o espectador de sua posição e da relatividade das escalas, aquela do humano e a da natureza.

Nas palavras de Gormley, as esculturas “têm o tempo a seu lado e elas esperam nosso livre arbítrio, nossa consciência, nosso registro afetivo (...) a escultura espera” (GORMLEY, 2011, p.81). Sua presença marca um momento e, naquelas condições locais, sua fixidez contrapõe-se ao campo arenoso e aquoso, rompendo seu *continuum*, ao mesmo tempo em que nele se integra, sob a ordem da descrição e da impassibilidade.

Horizon Field, realizado nos Alpes suíços entre 2010 e 2012,¹⁴ abre-se a referências históricas privilegiadas em relação à própria noção de paisagem. Sua espacialidade reporta-se a uma imagem literária de enorme valor para a história da paisagem, presente na carta escrita pelo poeta Francesco Petrarca, em 1336, quando da sua subida ao monte Ventoux.¹⁵ Essa carta foi escrita num momento em que a noção de paisagem não estava ainda disponível e a formação do olhar que a caracteriza, no ocidente, estava em seus primórdios. O poeta, no topo do monte e contemplando maravilhado aquela vastidão, escreveu: “dirijo meu olhar para as terras italianas, para onde me leva particularmente meu coração; e eis os Alpes imóveis, e coroados de neve (...) Confesso a você: chorei o céu da Itália que minha alma via e meus olhos procuravam...” (PETRARCA, 1997, p.44-46).

Revisitando agora os Alpes, esse lugar panorâmico, *Horizon Field* propicia-nos experienciar, dialeticamente, o olhar não vidente da escultura consagrando a grandiosidade da paisagem. Esse corpo metálico, atento, poético, expande-se para além de sua materialidade, prolonga-nos e nos

¹⁴ Imagens: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kanisfluh_Antony_Gormley_Horizon_Field02.JPG
: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/281#p19> [acesso: maio 2015]

¹⁵ Jacob Burckhardt, em *The Civilization of the Renaissance in Italy* (Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860), foi o primeiro a destacar Petrarca na origem do olhar moderno para a paisagem, sendo esta sua Carta considerada como um documento fundante da estética da paisagem.

invade, capturando nosso olhar em torno do seu, num entrelaçamento que imanta e vivifica toda a cena.

Sua serena presença ali como que circunscreve, simbolicamente, um largo arco temporal em que uma ponta assenta-se no início da modernidade, quando do surgimento da contemplação da paisagem, e a outra em sua dimensão contemporânea, articulando-se como arte e paisagem, indissociavelmente.

REFERÊNCIAS

CHAUÍ, Marilena. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo (Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty)*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

Collot, Michel. *Pensée-paysage*. Paris, ActesSud, ENSP, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. P. Neves. São Paulo, Ed. 34.1998.

ELIASSON, Olafur. Your gravitational now. In: David Featherstone and Joe Painter (eds.). *Spatial Politics: Essays for Doreen Massey*. Chichester, 2013, pp. 125-32. Disponível em: http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_Gravitational_Now.pdf [acesso: maio 2015]

FERRIOLO, Massimo. Introdução. In: Joachim Ritter. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1997, pp.22-33.

GORMLEY, Antony. Disponível em: <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/249#p0> [acesso: maio 2015]

_____. *Entretien entre Antony Gormley, Philippe Simay et Frédéric Vengeon*, Collège international de Philosophie, 2011 /1, no. 71.

GROUT, Catherine. *L'Émotion du paysage*. Bruxelles, Lettre Volée, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Trad. C. M. César. Campinas Papirus, 1990 (orig.:1989).

_____. *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Bibliothèque de Philosophie Contemporaine», 1942.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. C. A. Ribeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes, 2006, pg.16 (orig. 1945).

_____. 1908-1961. *Textos selecionados* / Maurice Merleau-Ponty; seleção de textos de M. de S. Chauí; traduções e notas de M. de S. Chauí, N. A. Aguiar, P. de S. Moraes. São Paulo, Abril Cultural, 1984, 2ª. ed.

_____. *Merleau-Ponty na Sorbonne. Resumo de cursos de Psicossociologia e Filosofia*. Trad. C. M. César. Campinas Papyrus, 1990, pg. 291.

_____. O Visível e o Invisível. Trad. J. A. Gianotti; A. M. d'Oliveira. São Paulo, Perspectiva, 1984 (orig.: 1964).

PETRARCA, Francesco. L'ascension du mont Ventoux. In: Joachim Ritter. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.

ROGER, Alain. La naissance du paysage en occident. In: Heliana A. Salgueiro (ed.) *Paisagem e Arte*. São Paulo, CBHA, CNPq / FAPESP, 2000.

SIMMEL, Georg. Filosofia da Paisagem. In: Adriana Veríssimo Serrão (Coord.). *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Lisboa, Trad. A. V. Serrão et alii. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pg. 42. (orig.: Philosophie der Landschaft, publicado em Die Gùlden-kammer. Norddeutsche Monatshefte, Bremen, 1913)