

AS LIGAÇÕES NAS ARTES. A PAISAGEM NO CAMPO DO ESCULTÓRICO ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

Samuel Rama

Tratar da relação da paisagem com a escultura no seu campo alargado suscita várias questões. Por que razão a escultura se liga à paisagem, que foi o tema por excelência da pintura ativando preferencialmente o sentido da visão? Como todos sabemos, a escultura mantém uma relação privilegiada com o tato, ou com o tato e a visão em simultâneo, em sentido háptico. O que terá acontecido à escultura para que ela viesse a estabelecer essa relação? Porque é que se fala em escultura se o que temos à nossa frente não passa de uma imagem bidimensional impressa a partir de um fotograma? Que lógicas novas os artistas engendraram? Que vínculo a fotografia mantém com um campo que está em constante expansão? E, por fim, quais os traços dominantes destas formas de expressão do escultórico e como é que os podemos identificar no âmbito alargado da prática da arte contemporânea?

São estas perguntas que conduzirão a nossa reflexão, acompanhada da análise de algumas obras de artistas plásticos que usaram a fotografia como meio de expressão do escultórico na sua relação com a paisagem.

1) ABERTURA DO CAMPO ARTÍSTICO

No plano cultural em geral, e no artístico em particular, assistiu-se em meados do séc. XX a uma abertura generalizada de várias áreas aos saberes de outras que lhes eram mais ou menos contíguas. A paisagem começou a fazer parte do campo do escultórico por via da fotografia, e isso só foi possível porque os artistas passaram a dispor de uma quantidade de saberes e operações estéticas mobilizadas de modo livre. Para que um artista pudesse usar a fotografia no campo da prática da escultura teve que existir a possibilidade de uma prática do género, livre de constrangimentos, que os preceitos escultóricos foram estabelecendo e

sedimentando ao longo da prática da escultura. Esta nova condição para a criação foi designada por Rosalind Krauss como «*The post-medium condition*»,¹ isto é, a prática do género pode, em alguns casos, tornar-se omissa ou estranha em relação aos procedimentos tradicionalmente fixados, estes considerados os naturais. Nesta condição, cada artista mobiliza os saberes e os procedimentos da disciplina da forma que melhor lhe convier visando um determinado objetivo. Esta condição «*post-medium*» é então determinante para que a miscigenação dos meios tradicionais pudesse generalizadamente ocorrer.

2) PAISAGEM

Para comodidade de análise, começemos então por explorar o que se entende por cada uma das palavras/conceitos presentes no título. Assim, e em primeiro lugar, começemos pela palavra paisagem,² que tanto se pode referir a uma cena observada a partir de um olhar, ou a uma imagem feita a partir desse olhar, de uma pintura, ou de uma fotografia. A questão de apontar qualquer coisa como paisagem está relacionada com o facto comunicacional da nomeação por via da linguagem de um determinado tipo de realidade ou, então, como representação dessa realidade.

Na sua génese renascentista, a paisagem estabelece e ocorre sobretudo a partir de uma distinção ou divisão entre observador e observado, sendo que o observador está numa posição privilegiada em relação ao observado. Esta distinção ficou bem patente logo no momento da invenção da perspetiva unifocal da renascença italiana, cuja evolução coincide e é indissociável da criação cultural da ideia de paisagem³ durante a modernidade.

¹ KRAUSS, R. (1999) *Voyage In The North Sea. Art In The Age of The Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson. Neste livro, Rosalind Krauss estuda a obra do artista belga Marcel Broodthaers para aprofundar a situação da passagem do objecto modernista vinculado a uma condição *medium specific*, para o objeto pós-modernista. Em *Voyage on the North Sea. Art in The Post-Medium Condition*, o artista já não se guia exclusivamente pela prática informada do género, mas pela capacidade de adequar as questões que quer trabalhar aos meios mais eficazes para as expressar, comunicar ou expor.

² Ao consultar-se o termo *paisagem* no dicionário de Língua Portuguesa (Porto Editora, 8ª edição, 1999) pode ler-se «porção de território que se abrange num lance de olhos; quadro que representa um sítio campestre, desenho sobre um motivo rústico; aspecto, vista».

³ GOMBRICH, E. H., em *A teoria da arte no Renascimento e a elevação da paisagem*, defende que antes da Idade Média não existiam paisagens mas sim representações de cenas exteriores. O autor coloca a tónica no aspeto cultural e institucional. Isto é, foi porque passou a haver um contexto

intelectual favorável ao desenvolvimento e autonomização da representação das cenas exteriores que se chegou à prática artística do género paisagem que, na época, encontraria também muita procura no mercado da arte. Para compreender este movimento de valorização da paisagem, podemos também convocar Joachim Ritter que em *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne* defende que o nascimento da categoria de paisagem é indissociável do desenvolvimento civilizacional do homem moderno. A paisagem é, para este autor, um produto da subjectividade moderna e um modo de compensação cultural face à perda da co-pertença do homem em relação à natureza. Assim, se a paisagem exige que um seja observador em relação a uma realidade que é observada, ela só existe quando acontece a cisão dilacerante entre homem e natureza. Perante a paisagem, e em particular a paisagem na pintura, os homens podem então colmatar esse sentimento de perda através do sentimento estético que estas representações espoletam. Consultar GOMBRICH, E. H. (2007) *A teoria da arte no Renascimento e a elevação da paisagem*. Lisboa: Campo das Letras, e RITTER, J. (1997) *Paysage, fonction*

A perspectiva renascentista decorre de uma compreensão do funcionamento do olho, surge como um modelo privilegiado para compreender o espaço e a luz. Este dispositivo ganhou estatuto de convenção constituindo-se como uma métrica para o espaço e o tempo, na medida em que qualquer espaço é suscetível de ser representado em unidades iguais que repercutem uma constância organizativa hierárquica.

3) FOTOGRAFIA

A fotografia é herdeira da perspectiva unifocal da renascença italiana. Curiosamente, as primeiras fotografias feitas foram de paisagens. No século XIX, Fox Talbot, em Londres, inventa um processo de fixação das sombras sobre papel a que ele próprio deu a designação de “*desenhos fotogénicos*.” Em boa parte, esses desenhos apelidados de liliputianos eram paisagens fixadas em imagem. Mais tarde, eles vieram a ser designados *talbótipos*, a partir do nome do seu criador, e, ainda mais tarde, *calótipos*. Surgiram quase ao mesmo tempo em que Daguerre, em França, inventava um outro processo de fixar as sombras, mas, desta feita, utilizando como suporte uma chapa de metal tratada e sensibilizada, o “*daguerreótipo*”. O que distinguia o processo de Talbot do inventado por Daguerre era a versatilidade que o método da calotipia possuía, nomeadamente a possibilidade de reproduzir uma imagem em positivo a partir de uma mesma matriz em negativo de papel.

Um dos fatores que conduziria Talbot a um dos marcos decisivos na invenção da fotografia foi o auto-reconhecimento da sua atestada inaptidão para desenhar realisticamente o mundo, que via através da sua câmara escura. Foi esta incapacidade de corresponder com suficiente acuidade no desenho ao sentimento de beleza que certas paisagens lhe

suscitavam, que levou Talbot à invenção do seu processo de fixação das sombras sobre papel. Este modo de fixar as sombras naturais constituía-se, logo desde o início, como uma prova química de que “aquilo existiu”, de que “aquela realidade foi vista por aquela pessoa.” A fotografia combatia assim a experiência do efêmero, e isso foi de extrema utilidade quando os artistas pretenderam responder à aceleração do tempo exterior contrapondo-o com o tempo biológico e geológico integrado nos processos escultóricos.

A fotografia permaneceu, desde o seu início, ligada ao efêmero, relacionada com a fixação de uma ação que, por ser limitada no tempo, suscitava a necessidade de ser cristalizada. A fotografia pode a partir das suas determinações parar o tempo e estabelecer relações com o espaço. Com efeito, uma imagem fotográfica analógica pode constituir-se como prova ou certificado químico, pode tornar-se uma assinatura de luz que possibilitou à arte, e à escultura em particular, trabalhar em espaços até então estranhos, como desertos, montanhas e outras paragens remotas, e fazer um percurso desde lugares longínquos até ao interior da instituição galeria ou museu. Acresce que a fotografia passou a ser não só a prova e o objeto da presença do artista e do seu processo, mas também o único objeto a ser possível transacionar no mercado da arte.

A escultura, que sempre foi fixada em materiais duráveis e nobres e que serviu para evocar determinados acontecimentos heróicos humanos a partir das suas condições estéticas específicas, pode agora, através da imagem fotográfica, inaugurar a performatividade do banal. Pequenos gestos e ações, nunca antes vistos, podem tomar agora uma dimensão no campo da arte. A fotografia de uma linha desenhada pelos pés do artista calcando a erva fresca pode ser comparada com uma qualquer obra-prima da arte contemporânea. A

⁴ RODIN, A. (1911) *L'art*. Paris: Éditions Bernard Grasset. Neste livro, Rodin reflete sobre a condição do artista e da arte, da beleza, do realismo mas, principalmente, sobre o trabalho de outros escultores, como Fídeas e Miguel Ângelo.

⁵ FULLAONDO, J. D. (1976) *Oteiza y Chillida, en la moderna historiografía del arte*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca: 21.

sua beleza decorre do facto de apresentar um ato interessante e, ao mesmo tempo, um ato inusitado na prática artística. Também os sinais e as marcas mais ténues da vida podem ser expressos, guardados e trabalhados no âmbito artístico.

4) ESCULTURA

A escultura deriva de uma arte bem mais antiga, a estatuária, que se caracteriza por ser essencialmente evocativa e celebrativa. O trabalho realizado por Rodin, em meados do séc. XIX, constitui-se como ponto fundamental de mudança para que a escultura fixasse os seus próprios procedimentos e, a partir daí, os desenvolvesse. Os escritos de Rodin⁴ apresentam uma visão crítica da prática da arte em geral, e da escultura em particular, sendo um ponto nodal a partir do qual irradiou a prática modernista da escultura, animada por uma consciência cada vez mais acentuada do que lhe é específico. Um dos contributos fundamentais de Rodin foi o facto de ter mostrado que trabalhar o conceito de escultura implica pensá-la para além da estatuária e, conseqüentemente, da sua vincada dimensão evocativa. Assim, a escultura sucedeu à estatuária mas reteve desta a ideia de morte e de ausência a qual continuou, de forma permanente, ligada ao processo escultórico. Neste sentido, a escultura do séc. XX constitui-se como um trabalho constante sobre a ideia de ausência de um corpo que se deslocou para outro lugar: *“a ausência é o resultado de um processo de desocupação espacial, presença de uma ausência formal o vazio cria-se, é um resultado, não existe a priori.”*⁵

5) BRANCUSI E O USO DA FOTOGRAFIA

Foi Constantin Brancusi quem pela primeira vez equacionou de forma séria o uso da fotografia no processo e no

pensamento escultórico. O aparecimento da relação entre a escultura e a fotografia decorre da maior complexificação que a linguagem da arte da primeira metade do século XX começava a possuir, em especial com o desenvolvimento do abstracionismo. Elisabeth Brown (2002) refere que “*Brancusi considerava a fotografia como um meio para explicar a sua obra a um público pouco familiarizado com a linguagem da arte moderna*”.⁶

⁶ BROWN, E. (2002) *Constantin Brancusi y la fotografía*. Paris: H. Kliczkowski: 17.

⁷ Id., ib.

A fotografia, em Brancusi, primeiramente usada como modo de ilustrar certos textos críticos, alcança, depois, um uso mais importante, assumindo-se como um meio de fazer passar a escultura já criada num material definitivo, por um processo dinâmico de pensamento da forma e do espaço a partir da modelação da luz fixada em fotografia. A fotografia torna-se instrumento processual de trabalho, muito relacionado ainda com a prática da fotografia surrealista, nomeadamente com a de Man Ray e de Brassai, de quem era amigo. Em “*Narciso*”, escultura realizada por Brancusi em alabastro nos anos 1909-1910 e repetidas vezes fotografada durante os anos 1914-1916, podemos reconhecer uma proximidade grande com o tipo de iluminação surrealista, na medida em que as zonas iluminadas se destacam contra um fundo e, ao contrário, as zonas menos iluminadas se subsumem nesse fundo escuro de ausência. Portanto, Brancusi utiliza a fotografia como uma nova estratégia de pensar a forma e o espaço da escultura intangível, a partir da escultura tangível. No entender de Elisabeth Brown, para este escultor a “*fotografia será um modo secundário e útil na mesma medida do desenho*”⁷. Brancusi pensava já a escultura para além da sua dimensão de objeto cristalizado, tipicamente modernista, porque ao incluir a fotografia na sua prática fazia passar cada nova peça criada num material definitivo por um processo de modelação lumínico, fixado em fotografia, tornando a escultura

dinâmica. Cada fotografia apresenta outras possibilidades de existência da escultura, para além da sua existência concreta em mármore, madeira ou bronze. Este procedimento levará ao questionamento do plinto, que se configurará como um dos principais índices de saída da escultura para lá do seu campo disciplinar estrito. A escultura brancusiana tendeu a absorver o plinto transformando-o em escultura, como é o caso do conhecido monólito ritmado intitulado “*coluna sem fim*”, de 1938, que teve a sua primeira existência num desenho marcado sobre uma fotografia de um dos lugares da cidade romena de Tirgu Jiu. O desenho da coluna sobre a fotografia é a melhor expressão de uma coluna que efetivamente não tem fim, uma vez que o seu traçado vertical é apenas interrompido pelos limites físicos da fotografia, ficando assim patente a ideia de que a coluna representada continua no espaço real e em direção ao céu.

6) CAMPO EXPANDIDO DA ESCULTURA

Como foi analisado anteriormente, a prática de Brancusi contribuiu para a criação de novas formas de entendimento da escultura que criaram as condições para a saída desta do seu campo disciplinar estrito. Neste processo, a fotografia teve um papel determinante ao tornar animado um processo que no seu entendimento tradicional culminava quase sempre numa materialização definitiva e duradoura. Surge então um entendimento dúbio sobre o que pode ou não ser escultura. Escultura é definida como sendo: “*arte de esculpir; obra esculpida; estatuária; uma das artes plásticas cujo meio de expressão é o volume e a forma.*”⁸ Mas num dicionário especializado de arte, lê-se:

“1- qualquer obra de arte executada em três dimensões. 2- com o advento da arte conceptual nos anos 70, o termo também começou a ser aplicado a

*uma grande variedade de obras de arte avant-garde, algumas consistindo apenas numa série de estatutos escritos [...] e outras usando a dimensão do tempo, assim como a do espaço. Quando o artista inglês Richard Long realizou um dos seus programados passeios [...] e registou num mapa o que tinha feito, a sua “action” foi rotulada «escultura».*⁹

⁹ SMITH, E-L. *Dicionário de termos de arte*. Lisboa: D. Quixote: 80

Se, na primeira definição, o esforço de síntese se generaliza no que é comum e todos podem reconhecer o sentido de escultura, na segunda, a hesitação e a fragmentação do termo obriga a uma resposta não conclusiva. Mas serão necessárias definições exatas para a especificidade do campo de atuação artístico contemporâneo? Hoje, como nos anos 60-70, esta não é uma questão premente, tal o grau de miscigenação e fragmentação do que são as principais categorias académicas, cujas balizas já nos anos 60 começavam a exigir um estilhaçar em muitas outras categorias ou subcategorias.

Em meados do séc. XX, a escultura conheceu um extraordinário alargamento das suas margens. Podemos dizer que deixou de ter exterior, ou de conter uma fronteira reconhecível. A dificuldade em definir o que é escultura contemporânea decorre também de um maior incremento de intervenções escultóricas vocacionadas para o espaço público e de intervenção no real concreto do dia-a-dia das pessoas. Esta mudança ocorrida nas práticas tridimensionais que advêm da estatuária, passando pela escultura entendida em sentido estrito e, por fim, em sentido alargado, não deve ser vista como uma evolução positivista, mas antes como uma expansão do escultórico. Este reivindicou para dentro de si a arquitetura e a paisagem, fazendo com que certas tipologias criativas como a instalação, a performance, o vídeo, o som e até mesmo certas fotografias possam ser consideradas dentro do campo da tridimensionalidade porque se servem dos mesmos pressupostos no seu trabalho de ocupação do espaço.

¹⁰ KRAUSS, R. E. (2002)
*La originalidad de la
vanguardia y otros mitos
modernos*. Madrid:
Alianza Editorial.

Rosalind Krauss, num texto de 1979 intitulado *Sculpture in the Expanded Field*, identifica esta abertura do conceito de escultura apresentando-nos um retrato da situação artística:

“Nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa tornar-se infinitamente maleável.”¹⁰

Neste texto, R. Krauss começa por referir que a escultura sempre foi não-paisagem e não-arquitetura. Isto é, a escultura sempre se destacou da arquitetura e se diferenciou da paisagem. Ela não é arquitetura porque a escultura não é estrutural a um edifício, e não é paisagem porque a estatuária instalada no espaço aberto exterior não se encontra desligada da sua dimensão evocativa. A partir de uma análise estruturalista, R. Krauss duplica os dois pares negativos que sempre caracterizaram a escultura.

Os trabalhos de artistas que podemos enquadrar no Minimalismo e na Land Art não são nem arquitetura nem paisagem, mas podem simultaneamente ser as duas. A natureza destas peças, que desde o Minimalismo operam modificações espaço-temporais da perceção no espectador exigem o alargamento do campo para além das coordenadas não paisagem/não arquitetura. Assim, paisagem e arquitetura são acrescentadas a novos trabalhos e reclamadas por eles como fazendo parte da possibilidade em escultura. A escultura passa a existir neste campo quaternário, dialogando diretamente com a arquitetura e a paisagem.

A partir do momento em que a escultura integra no seu campo de atuação a paisagem, os seus praticantes têm a necessidade de usar a fotografia como meio expedito e eficaz para documentar pequenas ou grandes intervenções na paisagem normalmente em localizações geográficas de difícil acesso. Para além de documentar, a fotografia pode ser manipulada durante a captura, pequenas variantes como o enquadramento e o ponto de vista permitem dotar a documentação do trabalho com uma carga subjetiva grande.

¹¹ CARERI, F. (2002)
Walkscapes. El andar como práctica estética.
Barcelona: Gustavo Gili:
146.

7) A PAISAGEM NO CAMPO DO ESCULTÓRICO

A partir da segunda metade do século XX, a paisagem e a fotografia entraram no campo do escultórico pela via da chamada Land Art. Para os artistas pertencentes a esta linhagem da arte, o que interessava era abrir novas possibilidades para a arte, fazê-la sair dos circuitos tradicionais do museu e da galeria e voltar a eles, transformada.

Em 1967, Richard Long realiza “A Line Made by Walking”. Trata-se de uma linha reta que foi desenhada ou esculpida diretamente sobre a erva, através do andar continuado na mesma direção da construção da linha. O resultado foi fotografado, a imagem fotográfica cristalizou o efêmero da caminhada. Através desta fotografia podemos reconstruir o tempo da caminhada inscrito no espaço da terra.

A “*Line Made by Walking*” foi uma obra fundamental na época em que foi executada. Rudi Fuchs comparou-a com “o quadrado negro de Kasimir Malevich: uma interrupção fundamental na História da Arte.” Também Guy Tosatto a considerou “um dos gestos mais singulares e revolucionários da escultura do século XX.”¹¹ É importante reparar que a fotografia que regista esta obra apresenta a linha desenhada

na relva de um ponto de vista que a faz projetar virtualmente para o infinito, o que torna o registo não só uma mera fixação documental de uma intervenção, mas também uma imagem projetiva mental, estética e ética disposta e exposta ao corpo do espectador. O trabalho de Richard Long articula a caminhada enquanto escultura com o registo dos pequenos encontros e intervenções na paisagem. Noutros casos, constrói intervenções escultóricas efémeras, na sua maioria linhas ou círculos em paragens recônditas, podendo as fotografias mostrar, nestes casos, planos mais alargados que fixam a intervenção escultórica e o seu contexto paisagístico.

Para além do movimento de saída do espaço da galeria ou museu em direção à paisagem, Long opera também o movimento oposto, ao trazer para dentro da galeria ou museu os vestígios, esculturas, pedras que se agrupam para formar intervenções escultóricas, a lama que constrói os desenhos brutos sobre as paredes do espaço expositivo, assim como mapas da caminhada efetuada e palavras em constelação que induzem o processo e os encontros da caminhada. De facto, boa parte do dispositivo escultórico situa-se e tem início no próprio corpo do artista, que empreende uma caminhada na paisagem real e que a documenta de modo ativo. Já na exposição interior do museu ou galeria as várias imagens fotográficas são encenadas em diversas escalas e colocações que são pensadas para provocar uma determinada experiência espacial no corpo do espectador. Richard Long, tal como outros artistas da designada Land Art, não desligam o objeto de arte do dispositivo expositivo diretamente emanado do construtivismo russo.

Em 1970, Robert Smithson criou a *Spiral Jetty* no grande Lago Salgado de Utah. Trata-se de um molhe em espiral inteiramente construído por terra e pedras de basalto negro. Esta espiral apresenta-se como expressão da sua ligação à terra, constituindo-se também como a materialização de uma visão apocalíptica do mundo.¹² Rosalind Krauss designa-a como um “*ciclone imóvel, e espaço giratório*”¹³, sendo claro que a sua mobilidade só ocorre quando o corpo do espectador experimenta caminhar pelo molhe que está inserido na segunda maior massa de água morta do mundo. A verdade, porém, é que o número de pessoas que experimentou a *Spiral Jetty* no lugar é incomensuravelmente menor que o número daqueles que conhece a fotografia da *Spiral Jetty*.

Em 1970, aquando da construção da *Spiral Jetty*, o nível da água salgada no lago de Utah estava anormalmente baixo, devido a um enorme período de seca, facto que Robert Smithson desconhecia. A espiral manteve-se visível durante alguns anos após ter sido construída, mas quando as águas do lago voltaram a subir a *Spiral Jetty* desapareceu, permanecendo submersa durante trinta anos, restando apenas a sua fotografia que se constituía como documento importantíssimo, pois, uma vez submersa, a *Spiral Jetty* deixava de poder ser experienciada no lugar. A fotografia da intervenção era a prova de que a intervenção existiu, e o seu valor como documento intensificou-se de tal modo que se tornou monumento, suscitando mesmo, recentemente, um movimento a favor do restauro da *Spiral Jetty*. Caso esta pretensão se concretizasse, ela seria completamente avessa aos intentos entrópicos de Smithson.

Tal como nos lembra Rosalind Krauss, a escultura é inseparável da lógica do monumento. Em “*The Monuments of Passaic*”, ou os “*não-lugares*”, de 1967, Smithson explora a fotografia como meio para pensar o escultórico. Retoma o tema da mobilidade e o ato de percorrer o espaço das periferias suburbanas e industriais da cidade de New Jersey, como já o tinha feito Tony Smith. Deste trabalho fazem parte a apresentação de um mapa em negativo mostrando a região dos “*monumentos*” ao longo do Passaic River, e mais de vinte e quatro fotografias a preto e branco de 3X3 polegadas, dos ditos “*monumentos*”. Estes eram pontes, estruturas abandonadas, condutas de águas residuais e uma caixa de areia ou uma maquete de deserto – remetendo para uma metáfora morta que equivale ao vazio e ao sem tempo. Este trabalho parodiava também o pitoresco, característico do género de paisagem.

¹² Robert Smithson gostava de ler obras de ficção científica. Um dos seus autores favoritos era J. G. Ballard que estava obcecado pela ideia de entropia da degeneração e morte dos mundos.

¹³ KRAUSS, R. E. (2001) *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes: 336.

¹⁴ Robert Smithson propõe o *Museu do Vazio* contra a cristalização que o museu sempre opera nos objetos que abriga, através da armadura metafísica dos conceitos. Smithson propõe o museu do vazio com o fim de frustrar expectativas. Um museu é sempre um local que alberga obras de arte, e esvaziá-lo das mesmas é construir uma instalação em que o próprio museu é o principal *medium*. Este ato é comparável ao de Duchamp ao conceber os *ready-made*.

¹⁵ “(...) onde não havia passado só restava uma espécie de utopia sem fundo onde as máquinas não funcionam e o sol se converteu num vidro” in SMITHSON, R. (2006) *Um recorrido por los monumentos de Passaic*. Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili: 20.

Smithson convida cada pessoa que visita a galeria a confrontar-se com este espaço concreto, abandonado e entrópico, onde a terra esqueceu o tempo. Um lugar suspenso entre a ficção científica e os primórdios caóticos da humanidade.

The Monuments of Passaic “é uma obra constituída simultaneamente pelo território suburbano de Passaic River, o ato de Smithson percorrendo-o e o convite para que todos o façam através do mapa e das fotografias. Este é um bom exemplo de um tipo de trabalho em arte cuja expansão do campo se faz pela estética entrópica, pela vontade política de intervenção no espaço dando uma possibilidade de ser vivido e ordenado pelas pessoas e por consequência de reação aos tradicionais espaços da arte”¹⁴.

Smithson torna-se numa espécie de artista-antropólogo ao identificar estes espaços de dissolução, os “*não-lugares*”.

Os monumentos de Smithson têm uma estratégia dupla na organização da paisagem do subúrbio: por um lado, pontuam o lugar à medida que é lido, por outro, inscrevem naquele espaço a lógica do monumento e da escultura, portanto, da arte, e, poderemos hoje afirmar, da própria história da arte e do urbanismo, na medida em que o artista propõe uma leitura possível para esses lugares sem história através de uma atenção performativa de relação com o banal.¹⁵

Embora as fotografias da *Spiral Jetty* cumpram uma função distinta daquelas que compõem os “*Monuments of Passaic*”, a verdade é que ambas participam de forma distinta da lógica do monumento, ou seja, em ambos os casos a fotografia enquanto documento toma parte da noção de monumento. No segundo, a lógica do documento enquanto monumento é uma consciência inseparável da concepção da obra, que vai buscar uma das determinações históricas da escultura

para nomear todas as construções que o artista fotografa enquanto novos monumentos, ou seja, esculturas. O artista propõe desta forma uma dissolução entre cultura erudita e cultura popular, e uma aproximação da arte ao contexto do mundo real.

Michel Foucault, na *Arqueologia do saber*,¹⁶ equaciona a relação entre documento e monumento no momento do exercício crítico da história entendida enquanto ciência:

*“A história, na sua forma tradicional, visava «memorizar» os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falar esses traços que, por si próprios, muitas vezes não são verbais, ou dizem em silêncio coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos.”*¹⁷

A inversão proposta por M. Foucault faz tender a história para a arqueologia, e não o contrário, como acontecia com a história tradicional produzida antes do séc. XVIII. Desta forma, a mudança de paradigma do documento a monumento é o que permite trabalhar as descontinuidades, multiplicidades das roturas, ou seja tudo aquilo que o trabalho conceptual próprio da análise historiográfica dificilmente conseguiria fazer emergir.

Para lá da polémica das fotografias que passaram de documento a monumento, é importante reter que no caso da obra de Smithson o uso da fotografia sempre foi um modo instantâneo de fixar em imagem as *“impressões passageiras de ações e lugares entendidos como processos e não como imagens para contemplar esteticamente.”*¹⁸ As suas fotografias são, no entender de David Company, uma tentativa de *“representar a natureza de um modo íntimo e físico e refletir sobre a nossa relação com ela, uma relação*

¹⁶ FOUCAULT, M. (2005) *A arqueologia do saber*. Coimbra: Almedina.

¹⁷ FOUCAULT, M. (2005) *A arqueologia do saber*. Coimbra: Almedina: 33.

¹⁸ CAMPANY, D. (2000) *Arte y fotografía*. London: Phaidon: 39.

¹⁹ Id., ib.

²⁰ TODOLÍ, V., in (2002) *Field Trips*. Bernd & Hilla Becher e Robert Smithson. Porto: Museu de Serralves: 4.

²¹ READ, H. (1968) *O significado da arte*. Lisboa: Editora Ulisseia.

que acostuma ao instável e premeditado.”¹⁹ Smithson situa todo o seu entendimento sobre o questionamento da natureza a partir de um contexto cultural.

8) OUTROS USOS DA DETERMINAÇÃO ESCULTÓRICA NA SUA RELAÇÃO COM A PAISAGEM

O casal Bernd & Hilla Becher, através das suas fotografias de casas e fábricas situadas maioritariamente em paisagens industriais, cruzam fotografia com a ideia de escultura “*para produzirem um inventário muito pessoal de algumas das imagens fundamentais da paisagem do séc. XX.*”²⁰ Através de um planeamento sistemático e tipológico procuraram obter imagens a partir de estruturas variadas como casas, unidades industriais, etc.. Com o passar do tempo, essas estruturas foram-se tornando datadas e as imagens produzidas começaram a incorporar na forma também a noção do tempo acentuada pela escolha da luz sem contrastes.

A topo-análise parte de um instinto dos Becher para colecionar, fixa-se na procura da estrutura e das linhas que conferem o contorno às coisas. Tal procedimento traz sempre consigo o sentido háptico, mesmo quando é mostrado em fotografia. Ao observarmos cada um dos seus conjuntos de fotografias entendemos, no seu procedimento, uma tentativa de estruturar um determinado mundo a partir do semelhante e, portanto, a partir do desenho que delinea e dá a ver as nuances. Para Herbert Read, a escultura na sua essência obedece à ideia de que há sempre um objeto que se recorta contra um vazio. “*O delinear de contornos continua a ser um dos elementos essenciais nas artes plásticas – mesmo na escultura que não é unicamente massa, mas massa com contorno.*”²¹ Assim, e embora estejamos perante fotografias, somos tentados a reconhecer no procedimento dos Becher elementos provenientes do desenho e da escultura.

A um conjunto de fotografias reunidas em livro a partir do seu método arquivista, o casal Becher chamou «*Esculturas Anónimas*». Tratou-se de um trabalho emanado do seu procedimento objetivo, exibindo um enorme inventário arqueológico e industrial em estado de eminente desaparecimento e proveniente de paisagens industriais alemãs, mais tarde de francesas, luxemburguesas, holandesas, belgas e provenientes também de paisagens dos Estados Unidos da América. Apresentadas no ano de 1980 no pavilhão alemão da Bienal de Veneza, garantiram-lhes o grande prémio de escultura da Bienal. Este facto inusitado, colocava no centro do debate teórico²² a questão do que determinaria ainda a prática da escultura.

A atribuição de um prémio de escultura a um conjunto de fotografias levanta a questão de saber o que é premiado, se a própria obra de engenharia que serviu de modelo às fotografias, ou a qualidade estética e fotográfica das fotografias produzidas e apelidadas de esculturas. Mas a resposta é prosaica e complexa na sua essência. Na realidade, não havia ao tempo um prémio de fotografia na Bienal de Veneza, mas o júri quis premiar o trabalho de Bernd & Hilla Becher apresentado no pavilhão da Alemanha atribuindo-lhes o prémio de escultura. Mas, por outro lado, estas fotografias intituladas “*Esculturas Anónimas*” convocavam em si o único elemento sobrevivente desde a estatuária, passando pela escultura em sentido estrito até à sua prática num campo expandido, a ideia de ausência. Os elementos do júri terão sustentado a sua decisão na constatação de que as fotografias do casal Becher, mais do que apresentarem espaços vazios, a preto e branco, com pontos de vista frontais, expressam sobretudo a única qualidade que ainda é definidora do escultórico, a evocação de uma ausência enquanto presença.

²² A transformação da fotografia em escultura, ou, pelo menos, ao serviço da escultura tem uma relação “com o acontecimento teórico e crítico denominado por Jean-François Chevrier como «forma-quadro».” Ou seja, trata-se de um modo de entender e criar o fotográfico a partir dos modelos pictórico e escultórico, sem que nele intervenha diretamente o gesto de pintar ou de esculpir, mas obedecendo aos seguintes critérios: delimitação clara de um plano; frontalidade e constituição codificada de um objeto autónomo. Consultar BAQUÉ, D. (2003) *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili: 45.

²³ ROSENDO, C. (2007)
Alberto Carneiro. Os primeiros anos 1963-1975.
Lisboa: Colibri: 181.

O português Alberto Carneiro, embora possua inúmeros trabalhos materializados em fotografia, não se define como fotógrafo, sentindo-se confortável com a designação de escultor. De facto, a utilização da fotografia para este artista serve intentos escultóricos, é, portanto, instrumental, funcionando como documento e objeto expressivo em si mesmo. A. Carneiro faz uma distinção entre a fotografia a preto e branco e a fotografia a cores.

“Trabalho com fotografia a preto e branco. Sendo a natureza a matéria das minhas comunicações estéticas, considero que a cor seria aqui imitação. A natureza natural basta-se a si mesma e eu não direi que ela é uma obra de arte «eu apenas a tomo e transformo em obra de arte». A fotografia a preto e branco permite um distanciamento afetivo relativamente ao natural da natureza, transformando-a no artificial, num dado possível para acontecer a obra de arte.”²³

De facto, o uso da fotografia a preto e branco em detrimento da fotografia a cores, para além de cumprir a sua vocação não mimética da natureza, representa ou apresenta melhor as formas da paisagem enquanto massas recortadas contra o fundo da atmosfera, ou seja, confere mais eficazmente desenho a essas formas.

Alberto Carneiro usa a fotografia como quem usa o desenho, ela aparece como um mecanismo indutor de movimentos na consciência. A sucessão de imagens fotográficas serve um determinado tipo de imaginação capaz de ativar no espectador, em diferido, a experiência primeira do escultor no lugar real da paisagem.

De entre as várias propostas feitas por Alberto Carneiro, um trabalho materializado em fotografia intitulado “*Trajeto*

de um corpo” (1976-77) é especialmente importante no âmbito do nosso estudo por convocar para um procedimento escultórico a mobilidade efetiva e metafórica da paisagem. Em “*Trajetos de um corpo*” assistimos ao longo do tempo a uma transformação ritualizada de um calhau rolado em arte, mais precisamente, em escultura. O trajeto serve de pretexto para o artista visitar lugares significativos da sua infância, marcando-os.

*“O trabalho tem início na praia e prossegue depois para a montanha, mais precisamente para um lugar cheio de grandes pedras que do ponto de vista da minha relação artística com a paisagem se constituem como esculturas, no entanto para que uma pedra seja escultura é preciso nomeá-la como arte, por isso em determinado momento o calhau ocupa um dos lugares que institucionalmente autenticam o que é considerado arte, a galeria ou o museu de arte.”*²⁴

Constituído por quarenta e quatro fotografias a preto e branco e só duas a cores, “*Trajetos de um corpo*” (1976-77) é uma das suas performances que nunca foram públicas mas apenas documentadas em fotografia. Através desse registo organizado de forma expressiva, intuímos o trabalho direto do corpo do artista sobre o espaço natural. É o corpo que marca, organiza e delimita o espaço plástico, materializado em obra nas fotografias que depois são expostas no espaço da galeria.

O escultor-cultor A. Carneiro, que neste período preferiu ser designado como “*operador estético*”,²⁵ utiliza a fotografia de forma instrumental, isto é, a forma de saída do seu campo disciplinar estrito de maneira a explorar no espaço da paisagem a ideia de marca, de desenho e de escultura.

²⁴ Depoimento oral transcrito a partir da conferência proferida pelo artista Alberto Carneiro, em Abril de 2004, no auditório do EP 1 da ESAD.CR., a convite dos docentes Samuel Rama e Pedro Cabral Santo.

²⁵ Designação proposta por Ernesto Sousa e aceite por A. Carneiro para designar uma tarefa poética diferente da tradicional categoria de escultura entendida em sentido estrito.

Em síntese: o movimento de saída da prática da escultura para lá do seu campo estrito convocou para as dinâmicas da prática contemporânea da escultura tanto a arquitetura como a paisagem. Rosalind Krauss, no seu texto intitulado *Sculpture in the Expanded Field*, de 1979, assinala essa transformação e alargamento do conceito de escultura, que sempre se definiu como sendo não-arquitetura e não-paisagem, mas que agora convoca questões vindas tanto da arquitetura como da paisagem.

A partir do momento em que a prática escultórica integra a paisagem, os seus praticantes têm a necessidade de usar a fotografia como meio expedito e eficaz para documentar pequenas ou grandes intervenções nela, normalmente em localizações geográficas de difícil acesso. A fotografia analógica permite constituir-se como “certificado químico” tratando-se de uma assinatura de luz que permite fixar um determinado acontecimento no tempo, combatendo assim a experiência do efêmero. A fotografia possibilita deste modo parar o tempo e estabelecer relações com o espaço. Estas condições possibilitaram à arte, e à escultura em particular, trabalhar em espaços que até então lhe eram estranhos e, simultaneamente, trazê-los como imagem para dentro da galeria ou museu. Ao mesmo tempo, a fotografia passa a ser o objeto, a prova da estadia do artista e do seu processo numa determinada paisagem e, também, o único objeto durável que pode ser transacionado no mercado da arte.

Desde o seu aparecimento que a fotografia manteve sempre um vínculo forte com o desenho. A fixação das sombras sobre o papel decorreu da procura de um processo químico que fixasse instantaneamente os contornos da natureza. O vínculo genético da fotografia com o desenho pôde ser encontrado depois em muitos momentos da sua utilização na sua relação com a escultura, ou entre esta e a paisagem. No primeiro tipo de relação, destacamos o trabalho de modelação lumínica de Brancusi que terá contribuído para uma problematização da base, ou do plinto, na escultura. No segundo tipo de relação, destacamos o trabalho dos artistas da designada Land Art que, ao inscreverem as suas intervenções na paisagem, faziam depois o seu registo fotográfico como uma clara ideia de que a marca produzida nesta seria traduzida para imagem como inscrição desenhada. Esta é uma das características que nos permitem identificar os traços do escultórico na prática da arte contemporânea.

A outra característica que nos permite identificar a fotografia no campo do escultórico na sua relação com a paisagem será o constante trabalho sobre a ideia de ausência. Se quisermos encontrar uma das determinações mais fortes do escultórico (sempre sobrevivente desde a estatuária, passando pela escultura, em sentido estrito, e, agora, em sentido alargado), ela revela-se na expressão da ideia de ausência presentificada num determinado meio. A ausência não é o vazio, mas significa tão-somente que algo, ou alguém, esteve numa determinada paisagem mas já não está. A consciência dessa retirada é a ausência. Muitas vezes, os desenhos inscritos na paisagem por meio de escavações, molhes de terra e pedras em espiral ou, simplesmente, resultantes do pisar da relva trabalham essa ideia.

É necessário comparar o entendimento que Brancusi tem da fotografia na sua relação com a escultura, por vezes também com a paisagem, e o entendimento que os artistas da designada Land Art, e outros, têm da relação da paisagem no campo do escultórico fixado em imagem fotográfica. Enquanto para o primeiro o uso da fotografia é sobretudo processual, para os segundos ela é sobretudo instrumental. Desta forma, a fotografia sai do seu campo disciplinar estrito, considerando-a os artistas, para além do que ela é em si mesma, uma forma mais intensa e plástica que lhes permite explorar a ideia de série, escala, dimensão, colocação, etc.. O mesmo se aplica explorando a fotografia como objeto no espaço real, como meio indutor de espacialidade e, portanto, indutor de determinadas experiências e sensações no espectador. Assim, outro traço distintivo do escultórico na sua relação com a paisagem através da fotografia é a entrada consciente da imagem bidimensional no dispositivo da exposição.

- BAQUÉ, D. (2003)** *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BECHER, B. H. (1970)** *Anonyme Sculpturen. Eine Typologie technischer Bauten*. Düsseldorf: Art Press Verlag.
- BROWN, E. (2002)** *Constantin Brancusi y la fotografía*. Paris: H. Kliczkowski.
- CAMPANY, D. (2000)** *Arte y fotografía*. London: Phaidon.
- CARERI, F. (2002)** *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARNEIRO, A. (2001)** *Textos de Alberto Carneiro*. Coordenação de Cecília Pereira. Galiza: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporâneo.
- FOUCAULT, M. (2005)** *A arqueologia do saber*. Coimbra: Almedina.
- FULLAONDO, J. D. (1976)** *Oteiza y Chillida, en la moderna historiografía del arte*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca.
- GOMBRICH, E. H. (2007)** *A teoria da arte no renascimento e a elevação da paisagem*. Concerto das Artes. Lisboa: Campo das Letras.
- KRAUSS, R. E. (2002)** *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- KRAUSS, R. E. (2001)** *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- READ, H. (1968)** *O significado da arte*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- RODIN, A. (1911)** *L'art*. Paris: Éditions Bernard Grasset.
- ROSENDO, C. (2007)** *Alberto Carneiro. Os primeiros anos 1963-1975*. Lisboa: Colibri.
- SMITHSON, R. (1980)** *The Collected Writings*. California: University of California Press.
- TALBOT, W. F. (2006)** *The Pencil of Nature*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- WALLIS, B. e KASTNER, J. (2001)** *Land and Environmental Art*. New York.