

A ausência de rasto como estratégia artística para trabalhar a partir da paisagem

DOI: 10.57843/ulisboa.fba.cieba.00242.2025

A AUSÊNCIA DE RASTO COMO ESTRATÉGIA ARTÍSTICA PARA TRABALHAR A PARTIR DA PAISAGEM | JORGE LEAL

Jorge Leal

Investigador Colaborador

CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes,

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa,

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

ORCID ID 0000-0002-0849-8822

jrgleal@gmail.com

Resumo

As presenças megalíticas, as pinturas e gravuras parietais ou as pedras empilhadas que encontramos em locais esotéricos testemunham a propensão civilizacional de sinalizar a paisagem. Os municípios constroem miradouros e passadiços de acesso à paisagem artificializando gradualmente a relação com o natural. As pedras de contemplação sino-japonesas, as peças para interior de Richard Long ou a intervenção ambientalista Ice Watch de Eliasson problematizam o uso da paisagem como tema artístico a partir da recolha de amostras naturais. Por outro lado, as intervenções permanentes de Robert Smithson, Michael Heizer e Nancy Holt alteram irremediavelmente a paisagem. Mesmo quando Robert Morris ou James Turrell propõem revelar a paisagem estão a transformá-la radicalmente. Num tempo de atualizada preocupação ambiental ainda faz sentido continuar a ocupar e transformar a paisagem com intervenções artísticas? Por quanto mais tempo suportará a paisagem a nossa pilhagem e transformação?

Palavras-chave

Acessibilidade, Invisibilidade, Metodologia, Matéria, Apresentação.

Abstract

The megalithic presences, the parietal paintings and engravings or the stacked stones that we find in esoteric places bear witness to the civilizational propensity to mark out the landscape. Municipalities build viewpoints and walkways to access the landscape, gradually artificializing the relationship with the natural. The Sino-Japanese contemplation stones, Richard Long's interior pieces or Eliasson's environmentalist Ice Watch intervention problematize the use of landscape as an artistic theme based on the collection of natural samples. On the other hand, the permanent interventions by Robert Smithson, Michael Heizer and Nancy Holt irreparably alter the landscape. Even when Robert Morris or James Turrell propose to reveal the landscape, they are radically transforming it. At a time of heightened environmental concern, does it still make sense to continue occupying and transforming the landscape with artistic interventions? How much longer can the landscape withstand our plundering and transformation?

Keywords

Accessibility, Invisibility, Methodology, Matter, Presentation.

"Sing loud for the sunshine

Pray hard for the rain

And show your love for lady nature

And she will come back again."

Led Zeppelin, *Down by the Seaside* do álbum *Physical Graffiti* (1975)

Paisagem e artistas

Ao longo do texto irei referir a palavra paisagem múltiplas vezes. O termo é no entanto passível de ser interpretado de diversas formas, sendo necessário clarificar em que sentido o utilizarei. Assumo a paisagem como uma construção humana, uma vez que a quase totalidade da superfície terrestre foi alvo da ação humana ou pelo menos percorrida e mapeada. Paisagem no contexto deste artigo é um território maioritariamente rural com vários níveis de intervenção humana, englobando campos arados, mato, ribeiros e barragens, extensões de exploração silvícola, ruínas ou edifícios funcionais, aldeias, estradas e caminhos, e todos os pequenos elementos que a constituem incluindo a fauna e os humanos. A ideia da paisagem como entidade que apenas se observa e preferencialmente de longe não tem sentido há algumas décadas. Paisagem é sobretudo um território onde se está e a que se pertence, mesmo que por um curto período temporal. O caráter imersivo do trabalho na paisagem é obrigatoriamente transformativo a nível pessoal e causa obrigatoriamente impacto no trabalho que se produz.

Os exemplos que irei referir são de artistas que trabalham a paisagem materialmente, que assumem sobretudo a recolha de material encontrado como o início da investigação. Esta escolha deriva da minha experiência pessoal como artista e de considerar que o trabalho com a matéria da paisagem coloca questões mais estimulantes sobre as metodologias que os artistas desenvolvem nestes processos. Sobretudo interessa-me perceber o impacto que a ação artística tem na paisagem, de que modo é transformada e se faz sentido que o seja.

Na contemporaneidade muitos artistas têm uma relação intensa com a paisagem através de programas de residências artísticas, contexto em que muitos trabalhos são realizados ou pelo menos começados. Parte do processo de trabalho consiste na recolha de amostras do natural numa exploração óptica e háptica dos materiais. Na minha investigação artística tenho desenvolvido trabalho em contexto de residências formais e informais, o que me tem permitido ter uma apreciação sobre a complexidade temática da paisagem e sobretudo

sobre a sua defesa como património comum. Muitas das reflexões que irei desenvolver têm sustentação nesses períodos de trabalho em contexto rural, no modo como reconheço que a paisagem pode ser um tema válido desde que trabalhado a partir de uma vontade de adquirir conhecimento sobre a sua complexidade. Terei sempre presente que para a ação artística a paisagem é útil “when it has been or can be the scene of a significant experience in self-awareness and eventual self-knowledge.” (Jackson, 1984: 64).

Recolha e recontextualização

Começo com duas experiências pessoais que servem como início de reflexão. Numa visita recente a um horto tomei conhecimento sobre a existência de pedras de contemplação sino-japonesas (*scholar's stones*; *gongshi* - chinês ou *suiseki* - japonês). A tradição de ter estas pedras calcárias sobre a mesa de trabalho remonta à dinastia Tang (619-907 EC) na China e ao reino da princesa Suiko (554-628 EC) no Japão. Elas são criteriosamente selecionadas na natureza e apresentadas sobre uma base de madeira esculpida, com o objetivo de capturar o sublime da paisagem através da sua versão miniaturizada. A pedra em ques tão era profundamente perfurada, extremamente complexa na sua estrutura e articulação entre concavidades e convexidades. Na minha última visita ao Paul do Boquilobo, perto da Golegã, recolhi uma pedra (Fig. 1) com cerca de 25 centímetros de diâmetro para ter em cima da minha secretária, na verdade sem ter relacionado o gesto com as pedras de contemplação, apenas por me parecer que ao tê-la encontrado descontextualizada no meio de um trilho tinha legitimidade para a recolher. Olho-a todos os dias e verifico a sua capacidade de me recolocar repetidamente na situação de estar a caminhar no Paul do Boquilobo, de me deslocar 105 quilómetros apenas pela sua ação evocativa.

A partir destas experiências pessoais interessa refletir sobre se a recolha de amostras é ambientalmente correta, se pela ação de selecionar e remover parte da paisagem, mesmo que a uma escala muito reduzida, estamos a contribuir para a sua alteração e degradação. Interessa-me também perceber de que modo esse material recolhido é recontextualizado no ecossistema das artes, de que modo é transformado e revalorizado. Acredito que a simples disposição do material recolhido na paisagem no espaço da galeria ou museu não é suficiente, isso pertence mais ao contexto de uma residência artística ou ao processo de trabalho numa fase inicial.

No projeto *Grand Herbiier d'Hombres* (1972) de Lourdes Castro (1930-



Fig. 1 - Pedra recolhida pelo autor no Paul do Boquilobo.

2022), a recolha botânica das plantas da Ilha da Madeira é transformada a partir de um método fotográfico. A sua materialidade perde-se e temos acesso apenas às suas silhuetas através do registo possível pelo papel heliográfico. A ação poética de fixar as sombras de elementos vegetais é à partida ideal e não parece colocar nenhuma questão ambiental.

Coloca-se no entanto a questão sobre o modo como a série foi realizada, uma vez que as amostras não são apenas de plantas secas, a maioria dos exemplares eram amostras de plantas vivas. Apesar da escala da destruição ser reduzida e a recolha dos espécimes autóctones da Madeira bem intencionada, interessa-me pensar na obrigação crescente de as ações artísticas serem éticas e sobretudo não contribuírem em nenhuma medida para a degradação ambiente. Tenho presente também a função pedagógica da arte no sentido de transmitir valores éticos aos seus usufrutuários.

No meu projeto artístico mais recente Odonata (ordem a que pertencem as libélulas e libelinhas), parte do trabalho de campo consiste na recolha de exúvias (exoesqueletos) na paisagem para serem utilizadas como referentes para esculturas onde a escala é aumentada cerca de 600%. Estas exúvias com 5 centímetros de comprimento são o material resultante da metamorfose (ecdise) entre os estados ninfal e adulto, não constituindo, pelo seu tamanho e substância constituinte, material significativo para o ecossistema. No entanto, ao fazer a recolha no terreno verifiquei que o interior de algumas exúvias eram habitadas por aranhas que aí tinham encontrado um abrigo. Apesar de apenas as obrigar a procurar um novo covil, esse impacto a uma escala muito reduzida

incomoda-me, por evidenciar a quase impossibilidade das boas intenções ecológicas serem possíveis de concretizar de modo absoluto.

Na instalação *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970) de Alberto Carneiro (1937-2017), constituída por troncos de várias espessuras e comprimentos dispostos na vertical configurando uma floresta, a natureza trazida para o espaço museológico é um produto de uma manipulação bastante afirmativa, uma vez que os cortes transversais e a limpeza superficial removem grande parte do reconhecimento do natural. Na verdade, a semelhança com os troncos que encontramos numa serração é evidente, criando uma sensação mais semelhante a melancolia por efeito de reconhecer que são árvores abatidas e não árvores tombadas recolhidas e revalorizadas. Esta peça é assombrosamente violenta por simultaneamente trabalhar com o onírico proposto pelo sonho do título e nos apresentar uma floresta morta em vários níveis de interpretação. Nesta peça vejo a natureza a ser trazida à força para dentro do território da arte, coberta por um manto poético numa operação semelhante ao *greenwashing* empresarial.

Giuseppe Penone (n. 1947) na peça *Spazio di Luce* (2008) usa um tronco seccionado de árvore, resultado de uma limpeza florestal, como matriz para a escultura de bronze (Hampton, 2012). A decisão de partir de um despojo encontrado numa floresta parece-me ecologicamente irrepreensível, no sentido de revalorizar o que é considerado como residual. O carácter mimético é garantido pela escala e pela textura dos troncos, visual e hapticamente reconhecíveis. A transformação material ao mesmo tempo que é mantida a forma do material recolhido, mesmo com alguma manipulação, permite aceder a uma forma visualmente muito pura e a uma memória partilhada por quem percorre espaços florestais e se depara com as ações decorrentes da sua manutenção. Interessa-me também que apesar de a árvore ser apresentada seccionada pela ação da serra mecânica, a peça consiga comunicar delicadeza e transformar-se numa entidade poética pelo seu reposicionamento horizontal suspensa no ar por alguns ramos. A peça de Penone não evita o tema da morte nem da ação da limpeza florestal, uma vez que é constituída pelas secções dispostas horizontalmente, mas eleva esses temas ao transformar o tronco através da remoção da sua massa interior e a forrá-lo com folhas de ouro, o que permite que o interior ganhe uma luminosidade que o desmaterializa.

A peça *Ice Watch* (2014-2018) de Olafur Eliasson (n. 1967) problematiza simultaneamente a capacidade económica e as boas intenções no que me parece um modo de atuar em que nem todas as consequências estão profunda-

mente pensadas. A intervenção pretendia alertar para o problema do aquecimento global e do degelo provocado pelo aquecimento global, apresentando em locais públicos de Copenhaga (2014), Paris (2015) e Londres (2018) 12 blocos de gelo recolhidos na Gronelândia dispostos circularmente simulando um relógio. Neste caso, são apresentadas recolhas materiais, deslocadas milhares de quilômetros para serem apresentadas, numa operação que com a libertação de CO2 associada está longe de ser ecologicamente sensata ou particularmente interessante como peça tridimensional. No caso da reinstalação frente à Tate Modern (2018) o significado da peça parece perder-se no usufruto meramente sensorial da peça, reduzida à sua invulgar capacidade de introduzir o frio na experiência de uma obra de arte. A robustez financeira de executar várias vezes uma instalação deste tipo pode impedir a capacidade de perceber todas as implicações associadas a um gesto desta magnitude.

Gabriela Albergaria (n. 1965) apresenta nas suas exposições árvores recolhidas na natureza, resultado de manutenção ou caídas naturalmente, reconfiguradas através de cortes e remontagens que não pretendem recuperar a forma original. O resultado final consiste numa árvore aparentemente intocada a uma observação mais desatenta, no entanto profundamente artificializada uma vez que os encaixes são visíveis e manifestamente industriais, consistindo em parafusos, anilhas e porcas metálicos. As árvores que Albergaria nos apresenta já não são apenas recolhas apresentadas mas editadas pela ação artística. Do mesmo modo o desenho tridimensional *Dendrogram* (2016) de Catarina Leitão (n. 1970) propõe uma alteração material a partir de ramos recolhidos na paisagem, onde a identificação material é boicotada através do amaciamento da textura superficial e da aplicação de tinta antracite sobre a madeira que lhe dá uma aparência metálica. Neste caso a primeira impressão é de que estamos a observar uma peça fundida, apenas para concluir da sua natureza após cuidada observação. Ambas as artistas trazem a natureza para dentro dos espaços da arte contemporânea mas sem apostarem na sua simples apresentação ou forçarem um discurso ecológico. A alteração material parece-me a atitude mais estimulante ao propor uma interpretação a partir de material recolhido, permitindo que esses despojos readquiram uma função num outro ecossistema.

Na peça *Lot 030323 (the golden bough)* (2023), Donald Moffett (n. 1955) reconstrói uma árvore imaginada a partir de troncos e madeiras encontrados na paisagem, recorrendo a parafusos e porcas à vista como sistema de montagem e tinta dourada como unificadora visual do conjunto. A integração de peças de

madeira industrialmente transformadas com ramos na sua forma natural evoca a estranheza de percorrer a margem de um rio ou praia cobertos de despojos naturais e civilizacionais, da impossibilidade de esse cenário recorrente fazer sentido. A peça coloca a questão da possibilidade de a limpeza da paisagem constituir o primeiro gesto criativo que pode ter desenvolvimentos posteriores no ateliê, para além de ser um ato mitigador perante uma situação calamitosa.

Os vários exemplos referidos permitem estabelecer que a paisagem é um território onde procurar fragmentos para a ação artística é uma prática com metodologias variadas. Esses elementos quando trabalhados com delicadeza e profundidade podem originar peças que revelam um entendimento profundo de determinado aspeto do território sobre o qual foi desenvolvida a investigação. No entanto, não parece fazer sentido a simples reorganização de artefactos no espaço expositivo, a mera ação de selecionar e disponibilizar noutro contexto parece uma solução simplista, que não propõe realmente uma ideia com mais níveis do que o visual e o tátil.

Acessibilidade e degradação

Dois episódios pessoais recentes permitem perceber a atitude dos visitantes ocasionais na sua relação com a paisagem. Na entrada da reserva ecológica do Paul do Boquilobo, um pai perguntou-me se era muito longe para ver animais, como se a fauna estivesse pacientemente à espera de visitantes como num zoológico. Na descida para o Covão dos Conchos na Serra da Estrela um grupo de três pessoas desistiu porque consideraram que a dureza do caminho não era compensada pelo destino uma vez que o famoso vertedouro não tinha água corrente. Nestes exemplos parece estar associada a fruição da paisagem com a garantia de sucesso, uma recompensa garantida pelo esforço mesmo que este seja apenas uma centena de passos num trilho limpo de silvas.

Para quem caminha regularmente a paisagem é um território de conquista, não tem de estar demasiado disponível, uma vez que o esforço é valorizado no momento da chegada a um sítio após algumas horas. A paisagem é um território sem garantias, inesperado na sua teimosia em nos indisponibilizar uma vista deslumbrante ou caminhos simples de percorrer. Na minha experiência pessoal, há dias em que a paisagem não se revela porque não encontro o caminho para um determinado local que vi no mapa ou porque não encontro um percurso por entre a vegetação ou em redor de uma rocha que me impede de continuar. A frustração faz parte da experiência da paisagem uma vez que a temos de superar constantemente.

Na verdade verifico uma diferença significativa na preservação dos locais entre os que têm acessos difíceis e os que disponibilizam percursos desobstruídos e com indicações. No caso dos segundos a degradação é notória em vários níveis. Em primeiro lugar a paisagem sofre uma deterioração significativa com o aumento de visitantes, com o desgaste do solo por erosão sob o efeito dos passos e da vegetação mais próxima dos percursos. A acumulação de lixo quer por desleixo quer por existirem recipientes que não são despejados com a regularidade necessária é também uma consequência do aumento de visitantes. Basta pensar nos pinhais perto de praias marítimas e fluviais com uma abundante presença de papéis como resultado da higiene pessoal. A cultura urbana faz-se sentir na paisagem disponibilizada com o aumento de grafítis realizados em rochas, troncos de árvores ou ruínas, numa clara demonstração de um desfazamento na relação dos cidadãos com a paisagem.

Alguns locais tornam-se vítimas do próprio sucesso, onde o que os levou a ser procurados se torna uma fonte de certo ressentimento dos locais ou dos primeiros forasteiros que valorizaram as qualidades únicas de um determinado sítio. Este fenómeno existe desde o advento do turismo e das colónias de artistas que procuravam a verdade dos locais. A massificação subsequente de visitantes leva a que essa identidade original seja modificada para servir os forasteiros que forçam os locais e todo o seu ecossistema a adulterar-se para os acomodar (Lübbren, 2001: 45-47 e 155-156). Uma praia mantém-se relativamente confortável enquanto a zona de estacionamento é rudimentar e não há serviços de apoio como sanitários públicos ou cafés e restaurantes. A única defesa dos sítios com acessibilidade fácil é a sua dimensão reduzida que os defende da ocupação descontrolada. Recentemente visitei algumas praias fluviais na zona da Serra da Estrela que tinham a lotação esgotada por terem uma área de areal reduzida o que permitia que cada grupo de pessoas tivesse uma zona dedicada. Estas praias estavam também livres de serviços de apoio o que as defende de uma sobrelotação ou pressão para que alterem a paisagem para acolher mais visitantes.

A cerca de 12 quilómetros de Évora, o Cromeleque dos Almendres (séc. IV-III AEC) corresponde a uma presença importante na paisagem com os seus 95 menires. Supostamente deveríamos sentir alguma emoção na presença desta construção, simultaneamente inundados de humildade e estupefação. No entanto, o sucesso do local é considerável, atraindo uma quantidade razoável de visitantes que impedem a fruição do sítio em relativo silêncio, solidão e concentração. O Cromeleque faz parte de um conjunto de sítios a visitar na região

constituindo paragem obrigatória para curta caminhada e fotografia de registo.

A presença de baloiços como plataformas de observação da paisagem, que hoje em dia são pouco mais do que locais para a complacência das redes sociais, têm o efeito de criar um ponto de atração com uma interação demasiado orientada e centrada. Chega-se a um determinado ponto através de um percurso bem delimitado, usa-se o baloiço durante alguns minutos enquanto se faz o registo fotográfico e segue-se para o novo destino. A fruição da paisagem é curta e superficial, não havendo lugar a um ganho verdadeiramente espiritual do lugar.

A constituição do Parque Arqueológico do Vale do Côa em 1996, a sua classificação como Monumento Nacional em 1997 e a sua classificação como Património Mundial pela Unesco em 1998 permitiram colocar o património arqueológico desse território sob uma alçada de proteção mas também sob um enorme interesse nacional e internacional. A afluência de visitantes coloca o território sob pressão, com a limitação do número de visitantes diários como uma das medidas atenuantes. A redução gradual do financiamento público fragilizou a capacidade da equipa garantir todas as funções, nomeadamente a salvaguarda deste património. Em 2009 uma pintura rupestre descoberta em 2002 perto de Almeida foi completamente destruída por desconhecidos (Lusa, 2009). Em 2017 uma das gravuras mais emblemáticas do parque foi vandalizada (Andrade e Belanciano, 2017), caso que ainda está a ser julgado nos tribunais portugueses. Esta destruição continuada do património cultural demonstra uma fraca adesão aos valores patrimoniais e uma incompreensão do seu valor na construção de uma identidade regional, apesar dos vários estatutos atribuídos, da atenção mediática e da divulgação com forte pendor pedagógico realizada por especialistas.

Na instalação exterior *Jardim das Ondas* (1998) de Fernanda Fragateiro (n. 1962) na zona do Parque das Nações em Lisboa, uma zona de relvado é transformada numa possibilidade de descoberta da paisagem, mesmo que esta seja artificial e inserida numa operação urbanística. O seu sucesso popular como lugar de lazer ao ar livre provoca obrigatoriamente pressão sobre a conservação do espaço por ser uma obra para ser ativada pela utilização das elevações de terreno como encostos por parte dos visitantes. A sua degradação já se fez sentir, originando uma operação de recuperação em 2017.

O Urso Verde originalmente instalado no Parque do Mondego em Coimbra em 2004, conheceu grande popularidade junto dos frequentadores do parque o que provocou um desgaste precoce da sua superfície, sendo necessário que a

sua cobertura em relva natural fosse finalmente substituída por relva artificial em 2021. Ao longo de vinte anos foi alvo de vários atos de vandalismo de amplitude variada, com o mais profundo em 2005 sob o efeito de fogo posto que destruiu a sua cobertura por completo. A relação dos frequentadores do parque com a peça é multifacetada, uma vez que a sua degradação se deve à sua utilização como peça recreativa mas também como alvo da curiosidade sobre a sua materialidade e resistência. Os atos de vandalismo são sempre inexplicáveis mas revelam uma fração da população que assume que o espaço público e tudo o que ele contém é alvo de possível destruição por estar fisicamente disponível.

East-West/West-East (2014) de Richard Serra (1938-2024) consiste na instalação de 4 placas de aço corten com cerca de 15 metros de altura e 10 centímetros de espessura cada na Reserva Natural de Brouq no Catar. Apesar do local ser uma zona deserta a uma hora da capital Doha, são visíveis as marcas de escritos realizados pelos visitantes. Numa paisagem sem contexto as quatro lâminas metálicas, tão indecifráveis como o monólito do filme *2001, A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick (1928-1999), são a plataforma ideal para que a descontextualização das suas presenças encontrem a ação universal de grafitar o que não se reconhece como património ou sequer uma presença transcendente. O carácter industrial da superfície enferrujada da instalação não é diferente das superfícies enferrujadas dos contentores marítimos que ocupam portos marítimos em todo o mundo. Materialmente a peça não se distingue de outras presenças do contexto, originando uma relação difícil de gerir com quem com ela interage, uma vez que não é evidente a sua função ou utilidade.

Estas situações são úteis para pensar o papel da arte quando o seu território de ação é a paisagem como local de instalação. O aceso facilitado permite a chegada aos sítios mas não parece contribuir para uma profunda experiência, apenas mais uma experiência, sem hierarquia, classificada de modo igualitário com outros eventos de natureza não cultural. A partir dos exemplos acima pode-se perceber que não é o estatuto de obra de arte que altera a relação do público com a presença dos objetos. Coloca-se a questão sobre a gestão de públicos uma vez que não é possível policiar todos os objetos em espaço público ou instalados na paisagem.

Presença e transformação

O desejo de intervenção na paisagem acompanha a história da civilização, concretizada nas pinturas parietais e pelas construções megalíticas presentes nas

Américas, Eurásia, África e Austrália. As pinturas parietais, genericamente realizadas em grutas ou em locais abrigados têm uma presença tímida na paisagem, fazem parte dela a partir dos materiais naturais utilizados para a sua realização mas não introduzem uma transformação radical dos sítios. No caso das construções megalíticas, elas intervêm na paisagem a partir da reconfiguração dos seus elementos, quer pelo seu reposicionamento (pedras colocadas na vertical) ou transformação (pedras cinzeladas e reordenação de terreno). Quando consideramos o conjunto circular de pedras com 4 metros de altura e 25 toneladas cada em Stonehenge (2600-2400 AEC) ou as Linhas de Nazca no Perú (500 AEC-500 EC) que ocupam cerca de 50 km² a dimensão e a presença dessas estruturas é visual e materialmente incontornável. No entanto, essas intervenções na paisagem foram realizadas num tempo em que a transformação da paisagem por ação humana ainda não era problemática, o seu número era suficientemente reduzido para que a paisagem fosse intervencionada sem competir com outras transformações radicais que fazem parte do nosso ecossistema desde o aparecimento das civilizações estruturadas (monumentos, indústria, urbanização, produção alimentar, vias de comunicação e infraestruturas). A presença de Stonehenge na paisagem inglesa não pode ser analisada do mesmo modo que uma intervenção contemporânea na paisagem, uma vez que hoje temos a obrigação de antecipar o impacto e benefício da qualquer ação artística.

É importante entender a paisagem como entidade idealizada, uma vez que a quase totalidade da superfície terrestre foi alvo de alguma transformação mesmo quando aparentemente virgem. Quando perdemos o olhar no horizonte esquecemos que milhares de embarcações já atravessaram aquele ponto onde o nosso olhar se fixou. Quando admiramos uma porção de paisagem rural tendemos a considerar que os terrenos arados, o terreno plantado com eucaliptos ou a ruína do moinho são elementos pertencentes à paisagem natural, embora sejam manifestações da atividade humana que nós consideramos fazerem parte da paisagem como entidade complexa, material e culturalmente construída.

Numa viagem recente à Serra da Estrela encontrei a paisagem em redor da Torre contaminada por dezenas de pequenas torres de pedras. Os visitantes participam deste fenómeno com raízes na marcação de locais fúnebres e na sinalização de locais para orientação, numa adesão grupal estimulada pelas redes sociais e em alguns casos como manifestação mística ou espiritual. Apesar de cada torre não exceder um metro de altura, a transformação da paisagem é evidente, alterando a textura do planalto numa área considerável e obrigando

a contornar o conjunto para ter acesso a uma vista desobstruída de intervenções. Cada visitante é confrontado com uma paisagem alterada pelos anteriores visitantes, num ato simultaneamente comunitário e autocentrado.

Recentemente foi criada uma zona pedonal em forma de passadiços de madeira na margem da Lagoa de Óbidos perto da localidade do Nadadouro, local excecional para a observação de aves aquáticas. Os passadiços munidos de uma zona de estacionamento permitem um acesso sem esforço à natureza o que levou a um aumento do fluxo de pessoas. Como consequência as aves deslocaram-se para outras zonas da lagoa, ficando o objetivo de permitir aos frequentadores da zona uma aproximação à natureza diminuído. É legítimo querer disponibilizar a paisagem para o usufruto dos locais e visitantes, mas a consequência da massificação turística é conhecida desde a revolução industrial; exige-se algum cuidado quando se interfere num ecossistema que já está sob pressão pela presença humana e pela expansão urbanística em vários pontos da sua periferia.

Perto da aldeia do Picote, no Parque Natural do Douro Internacional, foi instalado em 2019 o novo miradouro da Fraga do Puio, constituindo uma extensão aérea do território natural com uma estrutura metálica, pavimento em madeira e guardas de vidro temperado. O sucesso popular da intervenção é confirmado pelo número de cerca de 6000 visitantes registados no mês de agosto de 2024 (Anes, 2024). Na verdade o miradouro é agora o foco da visita enquanto a vista passou a ser subsidiária da intervenção, uma vez que a vista permanece sensivelmente a mesma.

Estes exemplos servem para uma reflexão inicial sobre o que é expectável que uma presença de arte contemporânea na paisagem constitua. Estou preocupado neste capítulo com dois tipos de intervenção contemporânea: o objeto que é colocado num determinado contexto natural e a intervenção que transforma radicalmente a paisagem.

A instalação de esculturas e instalações em jardins e parques é uma operação que maioritariamente é desinteressante uma vez que as peças parecem estar apenas distribuídas pelo espaço, sem uma relação individual com o sítio. Tenho presentes as instalações exteriores no Museu de Wolf Volstel (1932-1998) em Malpartida, Espanha ou as esculturas de Eduardo Chillida (1924-2002) distribuídas por 11 hectares em Hernani, Espanha ou o parque de esculturas em Vila Nova da Barquinha ou as esculturas de vários autores no parque de Serralves. Em todos eles, as esculturas e instalações sobrepõem-se à paisagem, quer pela escala ou materialidade, quer pela estranheza da

sua presença em quantidade. Na verdade é o protagonismo das peças que faz com que falhem, com que se transformem em peças decorativas num contexto onde essa função é desnecessária. A natureza, por mais artificial que seja a sua configuração, é sempre mais interessante que uma peça de arte porque os seus elementos são complementares e apresentam uma complexidade formal visualmente interessante. Uma escultura disposta no meio da paisagem acaba sempre por se assemelhar a um objeto esquecido.

A experiência da paisagem é essencialmente uma apreciação das suas características físicas, visuais, olfativas e sonoras, incluindo todos os elementos vegetais e animais, todos os materiais naturais ou manipulados que a constituem. Uma paisagem inclui de igual modo uma árvore centenária, uma horta ou uma ruína. Penso frequentemente ao percorrer a paisagem que ela não precisa de intervenções artísticas, que a ação dos artistas não é necessária, muito menos para a revelar, para me auxiliar na sua fruição, uma vez que basta um trilho para que a paisagem se revele à medida que caminho. As instalações da Land Art propostas nas décadas de 1960 e 1970 problematizaram a articulação da arte e paisagem de um modo muito evidente, uma vez que a escala das peças deixa de ser a da galeria ou museu para ganhar uma monumentalidade que compete com o território onde se insere.

Peças como *Observatory* (1971-77) de Robert Morris (1931-2018), *Sun Tunnels* (1973-76) de Nancy Holt (1938-2014) ou *Roden Crater* (1977-presente) de James Turrell (n. 1943) têm a pretensão de acrescentar à paisagem uma capacidade de a observar melhor, de aumentar a nossa capacidade de fruição. Embora considere que estas pretensões sejam bem intencionadas, o argumento parece-me desinteressante no sentido em que a transformação a que a paisagem é sujeita com estas intervenções artificializa-a de um modo radical mas fazendo crer que a paisagem está a ser beneficiada e a sua acessibilidade expnenciada. O acesso ao sublime que estas peças parecem facilitar é suportado por uma transformação radical da realidade com um caráter quase irreversível.

De um modo menos benigno *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (1938-1973) ou *Double Negative* (1969-70) e *City* (1970-2022) de Michael Heizer (n. 1944) propõem uma transformação da paisagem de um modo drástico, secundarizando a paisagem em redor da intervenção. Nestas intervenções a transformação da matéria dos sítios é o tema, numa demonstração tecnológica megalómana que exerce o seu poder sobre o território, encenando uma ação poética que a escala não permite que se concretize. Coloca-se aqui a questão do sentido

da ação, uma vez que as peças parecem ser quase contra a paisagem, uma vez que se limitam a usar o território como espaço de intervenção de grande escala mas sem um interesse espiritual pelo sítio. A semelhança com as intervenções megalíticas referidas acima é evidente, mas o tempo é outro, a necessidade de maior cuidado na ocupação do território parece-me ser uma obrigação civilizacional com o risco de não haver mais território não intervencionado disponível.

As instalações na paisagem de Christo (1935-2020) and Jeanne-Claude (1935-2009) eram aparentemente inócuas, uma vez que permaneciam nos sítios durante um tempo finito, voltando a paisagem à sua pureza anterior assim que as peças eram desmontadas. Esse caráter efêmero retira-lhes o aspeto nocivo da ocupação e ocultação do território. Mas não é difícil perceber que todos os pontos de fixação necessários para peças como *Wrapped Coast* (1968-1969), *Valley Curtain* (1970-1972) ou *Running Fence* (1972-1976) deixam uma presença de microdestruições (orifícios, fendas e algum material remanescente) problemáticas em termos paisagísticos.

Parece-me evidente que a colocação de peças na paisagem ou a sua transformação como intervenção artística é na sua maioria problemática. Se no caso das primeiras parece apenas constituir um impedimento para a fruição da paisagem desocupada como território cada vez mais escasso, no caso dos segundos as operações assemelham-se a minas abandonadas que causam espanto com as suas formas descontextualizadas. Isto não implica que considere que não se pode intervir na paisagem, mas o sucesso dessa ação tem uma percentagem de sucesso muito reduzida. Na verdade, é nas situações em que a peça se anula, se torna quase invisível, que a sua integração e sentido se revelam.

Passagem e invisibilidade

É inevitável referir Richard Long (n. 1945) quando a invisibilidade da ação artística na paisagem está no centro da minha preocupação. *A Line Made by Walking* (1967) é o primeiro trabalho de Long que propõe uma intervenção na paisagem que contém o seu potencial apagamento, num gesto de humildade e respeito pelo sítio. A linha desenhada no terreno através da repetição dos passos é ao mesmo tempo intrusiva e delicada, uma vez que a vegetação irá reivindicar para si essa porção de terreno. As pegadas aproximam-nos dos animais por partilharmos com eles esse registo da nossa passagem, a marcação de um ritmo sobre o solo que em breve desaparece sob o efeito do vento e da chuva. A pegada é simultaneamente a ação mais imediata mas também mais

íntima que desenvolvemos com a paisagem, inevitável e democrática, independentemente da materialidade do solo. A pegada é involuntária mas inevitável, denuncia a nossa presença de modo impermanente. Long assume a fragilidade da sua ação ao registá-la fotograficamente, transferindo para esse suporte a responsabilidade da permanência.

As arrumações de pedaços de plástico (décadas de 1970-1980) de Tony Cragg (n. 1949) parecem constituir um exercício sobre obsessão ao criar arrumações de objetos segundo gradações de cores. Na verdade essas peças são sobre a degradação da paisagem que sob a ação artística resulta num território mais limpo, uma vez que Cragg recolhe o lixo plástico acumulado na costa marítima para ser utilizado como material escultórico. A sua relação com a paisagem remete-se a uma certa invisibilidade, uma vez que a paisagem é percorrida e expurgada do que lhe não pertence. Cragg devolve a paisagem ao seu estado anterior, antes da ação poluidora da sociedade de consumo incapaz de gerir os seus detritos. Estas peças devolvem-nos os detritos saneados mas não manipulados, apenas arrumados para que os possamos consumir, recontextualizados como obras de arte, pertencentes agora ao território da galeria e do museu. A ironia destas instalações consiste no gesto de confronto suave com o observador, porque se as cores vivas do plástico se assemelham a brinquedos e remetem para a infância de quem os observa, por outro lado está implícita a acusação de que talvez um daqueles pedaços possa ter origem num ato poluidor nosso.

As instalações na paisagem realizadas nas décadas de 1970 e 1980 por Michael Singer (n. 1945), devido à informalidade da disposição dos seus elementos, podem ser confundidas com estruturas erigidas por agricultores ou efeitos de eventos naturais como a queda de uma árvore morta ou a acumulação de troncos numa margem por efeito de uma enxurrada. Os materiais utilizados são na sua maioria encontrados localmente e apresentados com uma manipulação muito reduzida, utilizando elementos de ligação quando necessário para erigir verticalmente as instalações. O impacto suave destes trabalhos efémeros é especialmente interessante pela sua invisibilidade e pela possibilidade de reinserção na própria paisagem se fossem abandonados nos locais de instalação.

Para a série *Orla* (2023), Joana Patrão (n. 1992) recolheu fragmentos de ardósia na Praia de Esposende sobre as quais reforçou com giz branco as linhas presentes nas superfícies. As amostras naturais são duplamente reveladas, com o primeiro momento através da sua seleção e apresentação como peças artísticas, no segundo momento com o reforço da forma através do de-

senho. O que me interessa nesta proposta é a capacidade de reversão total da peça, uma vez que o desenho por não estar fixado se poder apagar de modo a recuperar a natureza material original de cada pedra, o que permitiria que o conjunto pudesse ser devolvido à praia, anulando a transformação operada pela sua recolha inicial. A possibilidade desta reversibilidade é conceptualmente estimulante como último momento de uma peça.

Tim Knowles (n. 1969) nos seus desenhos realizados por árvores propõe uma participação ativa da paisagem, transferindo parcialmente para esta o ato criativo. Neste caso não há uma recolha material mas a ativação da própria natureza como instrumento autónomo de desenho. Knowles prende canetas aos ramos de árvores que sob efeito do vento provocam marcas nos papéis fixados a painéis colocados previamente ao alcance desse movimento. Os desenhos apresentados em espaço expositivo substituem a recolha material, constituindo um conjunto de abstrações desenhadas por manifestações naturais. A aleatoriedade dos desenhos funciona como metáfora da experiência na paisagem, relativamente previsível (formato da folha de papel preestabelecida) mas com o potencial para a ocorrência de algo inesperado (linhas desenhadas ao acaso).

Estes exemplos demonstram que há modos de estar na paisagem que têm menor impacto, que demonstram uma maior capacidade de simultaneamente ser respeitadores do ecossistema e produzir respostas artísticas profundamente relacionadas com a especificidade de um lugar. Alguns artistas trabalham a possibilidade de a sua ação ser o resultado de uma intervenção que deixa o sítio numa situação ambientalmente melhor do que as condições encontradas inicialmente. Outras propostas centram-se na possibilidade da sua invisibilidade ou na reversibilidade da sua ação. Existe também uma atitude humilde nestas propostas, uma capacidade de trabalhar com pouco e isso ser suficiente. Esse aspeto é talvez o que os aproxima de um modo mais profundo da paisagem que lhes fornece o material de trabalho.

Artistas e paisagem

Os artistas precisam da paisagem desde as primeiras manifestações que consideramos como expressão artística, uma vez que ela constituía simultaneamente o tema e o suporte para essas manifestações. Na atualidade a necessidade de preservar a paisagem através de ações ambientalmente razoáveis coloca sobre qualquer intervenção que se realize a responsabilidade de não contribuir para a destruição do território. Ela existe como território continuamente inter-

vencionado e transformado por ação de todas as outras atividades humanas; isso constitui pressão suficiente. O grande desafio para a comunidade artística é o de resistir a intervenções que manifestam um desejo de expressão individual em detrimento da compreensão pelo sítio, de marcar o território como afirmação em vez de o respeitar. O desafio para os artistas é sobretudo a capacidade de serem humildes quando trabalham a partir ou na paisagem.

Os artistas continuam a precisar da paisagem. Ela continua a ser um território com uma enorme capacidade de atração. Nela encontram um território que percorrem, habitam e de onde trazem amostras materiais que os interrogam e impulsionam a produzir obra. No entanto, a paisagem deve ser preservada da ação artística do mesmo modo que não queremos que a indústria instale uma mina numa reserva ecológica. A paisagem não precisa de outra presença material descontextualizada a interromper a sua horizontalidade. A paisagem não necessita de outra alteração à sua orografia. Sobretudo, a paisagem tem de ser preservada para que os artistas continuem a encontrar focos de interesse nos seus componentes. A paisagem deverá ser como uma casa que se aluga, onde se vive e trabalha durante um determinado período e depois se abandona no estado em que se encontrou para que outros a possam habitar.

Como referi anteriormente, a apresentação de uma coleção de objetos naturais recolhidos não constitui uma proposta artística convincente por ter um caráter meramente expositivo, não ter manipulação material significativa e por não apresentar um ponto de vista autoral com suficiente profundidade. A manipulação da forma, a sua transformação material ou a alteração da escala parecem ações com mais potencial de conterem discursos profundamente articulados e com camadas de interpretação estimulantes. Estas ações têm, no entanto, de ser criteriosas, não incorrer na mesma exploração material que criticamos a outros agentes a trabalhar no mesmo território. A primeira coisa a fazer quando se pretende trabalhar a paisagem é encontrar a identidade do sítio. Não é apenas a capacidade de contemplação mas a de impregnação pelo contexto nos seus múltiplos aspetos. É necessário tempo para que a paisagem se revele no seu interesse específico para cada artista. É responsabilidade dos artistas através das suas ações cirurgicamente planeadas e executadas, provocar o menor impacto negativo possível e desse modo agir pedagogicamente. A estratégia genérica de não-intervenção parece-me constituir a boa prática ambiental, em que o artista não deixa rasto além das suas pegadas após a sua passagem.

Referências

- Andrade, Sérgio e Belanciano, Vítor, 2017. "Fundação Côa Parque faz queixa no Ministério Público, Governo lamenta "atentado ao património"" em Jornal Público. Consultado em <https://www.publico.pt/2017/04/28/culturaipsilon/noticia/acto-de-vandalismo-no-vale-do-coa-abre-discussao-sobre-falta-de-vigilancia-1770374>
- Agência Lusa, 2009. "Pinturas rupestres com 5 mil anos destruídas em Almeida" em Jornal Expresso. Consultado em <https://expresso.pt/redeexpresso/pinturas-rupestres-com-5-mil-anos-destruidas-em-almeida=f530358>
- Anes, Hugo, 2024. "Picote: Miradouro da Fraga do Puio recebeu a visita de 6 mil pessoas" em Terras de Miranda Notícias, 5 de setembro de 2024. Consultado em <https://terrademirandanoticias.pt/picote-miradouro-da-fraga-do-puio-recebeu-a-visita-de-6-mil-pessoas/>
- Hampton, Martin, 2012. Spacio di Luce. London: The Whitechapel Gallery. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=wwe5wDgARCw>
- Jackson, John Brinckerhoff, 1984. Discovering the Vernacular Landscape. New Haven: Yale University Press. ISBN 978-0-300-03581-0
- Lübbren, Nina, 2001. Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910. Manchester: Manchester University Press. ISBN 978-0-7190-5867-7

A design of solar farms: an ecologic and aesthetic approach

DOI: 10.57843/ulisboa.fba.cieba.00243.2025

Raúl Cunca

Designer e professor catedrático da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, lecciona como professor visitante em diferentes universidades europeias, da América do Sul e da Ásia. Desenvolve atividade no design em diferentes áreas, colaborando com empresas do espaço europeu. Várias vezes premiado, participa regularmente em exposições em Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, EUA e Japão. Integra várias comissões científicas de eventos internacionais. Autor de diferentes livros, os seus projetos e artigos são, frequentemente, publicados em revistas e monografias nacionais e estrangeiras

ORCID ID 0000-0002-6837-7176

r.cunca@belasartes.ulisboa.pt

Rui Carvalho

An eclectic person who found a place for arts in his (academic) life. He is interested in technologic innovation, arts and design with a deep concern regarding nature conservation. To him, information technologies and the arts should be more human centred.

ruimigcar2017@gmail.com