



# Paisagens como instalações: um diálogo com os espaços contemporâneos

Landscapes as Installations: a dialogue with contemporary spaces

LUCAS CUNHA

Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil

BIAGIO D'ANGELO

Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil

## RESUMO

A natureza sempre foi objeto de apreciação das paisagens, historicamente concebidas em pinturas que guardam em si grande potencialidade retórica. Contudo, na contemporaneidade, as instalações — reconhecidas originalmente como elementos do campo escultórico — colocam a pintura de paisagem em um novo campo expandido. Trata-se de uma virada no discurso da paisagem que possibilita novas reflexões sobre o tema historiográfico da paisagem e sua imbricação com a estética da instalação. Para verificar a mediação entre instalação e paisagem nos espaços expositivos, trazemos os exemplos de duas obras, “Riverbed”, de Olafur Eliasson, e “Paraíso”, de Oscar Oiwa. Ambas as instalações retratam a natureza de maneira diferente da tradição pictórica e, ao serem examinadas, atualizam os conceitos básicos da teoria sobre a paisagem, complexificando o que Wöfflin denominava como “história da visão”. Com essas obras a paisagem, deslocada num espaço museal, continua sendo um conceito limite, uma ideia a ser problematizada previamente.

## PALAVRAS-CHAVE

Paisagem, instalação, natureza, história de visão, arte contemporânea.

## ABSTRACT

Nature has always been an object of appreciation of landscapes, historically conceived in paintings that hold great rhetorical potential. However, in contemporary times, the installations - originally recognized as elements of the sculptural field - place landscape painting in a new expanded field. It is a turning point in the landscape discourse that enables new reflections on the historiographical theme of the landscape and its overlap with the installation's aesthetics. To verify the mediation between installation and landscape in the exhibition spaces, we bring the examples of two works, “Riverbed”, by Olafur Eliasson, and “Paraíso”, by Oscar Oiwa. Both installations portray nature differently from the pictorial tradition and, when examined, update the basic concepts of the theory about the landscape, complexifying what Wöfflin called “history of vision”. With these works, the landscape, displaced in a museum space, remains a limit concept, an idea to be problematized beforehand.

## KEYWORDS

Landscape, installation, nature, history of vision, contemporary art.

"(...) O artista que cria o silêncio ou o vazio deve apresentar alguma coisa dialética: um vácuo completo, um vazio que enriqueça, um silêncio ressonante ou eloquente"

SONTAG, Susan

"A "arte" obriga o vazio atrás da porta fechada a se manifestar. Do lado de fora, a arte é preservada e se recusa a entrar"

O'DOHERTY, Brian

Depois do tempo do Romantismo, como podemos pensar o nosso olhar para a paisagem hoje? Para Anne Cauquelin (2007), a imagem da paisagem seria, antes de qualquer coisa, uma "construção cultural" em que a sua condição natural estaria entrelaçada ao entendimento de natureza adotado nos diferentes contextos sociais. Os trabalhos de arte contemporânea que dialogam com a natureza acabam por tê-la como um elemento que se estende para além do que julgamos "natural" ao tomar outras significações quando no âmbito artístico. A própria natureza está sempre em constante modificação. O "aqui e o agora" apreendido pelo pincel, então, passa a dar vez para um tempo fluido e ativo espacialmente, entrelaçado às interferências artísticas no ambiente natural.

Com efeito, não esqueçamos que a assim chamada Land Art, isto é, aquela modalidade e proposta estética que tem como suporte trabalhos feitos em desertos, em extensas paisagens, sob escalas quilométricas, onde a terra e seu complexo geológico se tornaram fundamentos para a elaboração da atividade artística e onde a Terra seria o campo de atuação e sua extensão ofereceria um material de proporções e possibilidades variadas em relação ao sistema institucional de arte, foi "uma vontade de experimentar novos espaços que permitissem olhar a arte de outro modo. Também uma fascinação pela terra ou pelos materiais naturais, assim como a possibilidade de realizar in situ obras de grandes dimensões" (TIBERGHEN, 1993, p. 179).

As duas obras-instalações, objeto deste estudo, mesmo continuando certo teor poético e estético, revisitam a noção de paisagem, mas parecem ir além da contemplação ainda idealizada ou romântica dos procedimentos da Land Art, que comumente traz à memória exemplos como *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, ou *The Lightning Field*, de Walter De Maria, obras de dimensões colossais que rapidamente evocam vastidão, certa infinitude e a desproporção entre a potência da natureza e o ser humano, recuperando conceitos uma vez trabalhados por Burke (1757) e que posteriormente seriam apropriados pela história da Arte como parte da sintaxe que explicaria a produção literária e visual do dito Romancismo.

Paraíso (2018), conforme a denominação dada pelo próprio autor, Oscar Oiwa, é uma instalação que consiste no desenho de uma paisagem, feito completamente em marcador de tinta preta, e que ocupa todo o interior de um balão inflável de material vinílico. Sua exposição foi realizada no ano de 2009 na Japan House, em São Paulo. O balão inflável foi esticado de maneira que seu interior se tornasse visitável, transformando-se em mais uma das salas da galeria. *Riverbed* (2014), de Ólafur Eliasson, é uma instalação do tipo site-specific: no Louisiana Museum of Modern Art, em Humlebaek, na Dinamarca, o leito de um rio foi criado a partir de terra, pedregulhos e um verdadeiro fluxo de água que os espectadores podiam seguir, passando por entre as paredes brancas da instituição.

As duas obras aqui rapidamente esboçadas exemplificam uma virada da ideia (ou da “invenção”, como queria Anne Cauquelin) da paisagem, assim como alcançada na contemporaneidade, quando passa a ser vista sob o viés das artes e dos espaços nos quais elas circulam. A paisagem, como meio detentor do potencial de expressar determinado enquadramento de uma cultura, é um tipo de arte que, ao ser acionado por um espaço expositivo, evidencia um caráter que poderíamos definir como “colonizador” do ser humano, frequentemente determinado a se apropriar de espaços como mais uma das facetas de sua demonstração de poder – poder este que aparece, com frequência, como um dos temas relevantes nos estudos sobre paisagem.

Contudo, as instalações aqui selecionadas, que rompem as molduras e se expandem para todo um ambiente, desenvolvem também em seus textos não só ideias sobre as naturezas nelas contidas, mas também sobre o espaço de exposição, que agora imerge o espectador em uma narrativa peculiar. Examinar os textos entrelaçados e a dimensão política relativa à questão do espaço é o que permitirá, ao longo dessas páginas, embasar a hipótese de que a paisagem, enquanto meio, passou por uma renovação e trabalha ideias valiosas à contemporaneidade, discutindo como os espaços se relacionam, como são produtivos e como são ocupados. O fato de encontrarmos a paisagem “museificada” dialoga, por um lado, com a narrativa de arquivo e de manutenção dos museus, e, por outro, com a pulsão de posse e de domesticação da paisagem como elemento inexpugnável e misterioso.

## **A PAISAGEM: DO QUADRO À INSTALAÇÃO**

Oscar Oiwa é um artista plástico brasileiro nascido em 1965, em São Paulo, que ganhou a atenção dos circuitos das artes com a Bienal de São Paulo de 1991. Atua sobre diversas mídias, indo do desenho à escultura, e suas obras podem ser encontradas em diversos acervos pelo mundo, tais como o do Museum of Contemporary Art, no Japão, e o do Prince Albert II of Monaco Foundation, em Mônaco. Dentre suas criações está um cenário monocromático que joga, de forma dicotômica, com os discursos fronteiros do real e do fictício, da literatura e das artes plásticas, do Brasil e do Japão. Paraíso abre espaço para discutir a fragilidade de conceitos já relativos e abertos a discussão nas artes, como fronteira e limite, argumentando a favor de uma visão sistêmica que permite ao observador desdobrar textos antes entremeados em suas espirais.

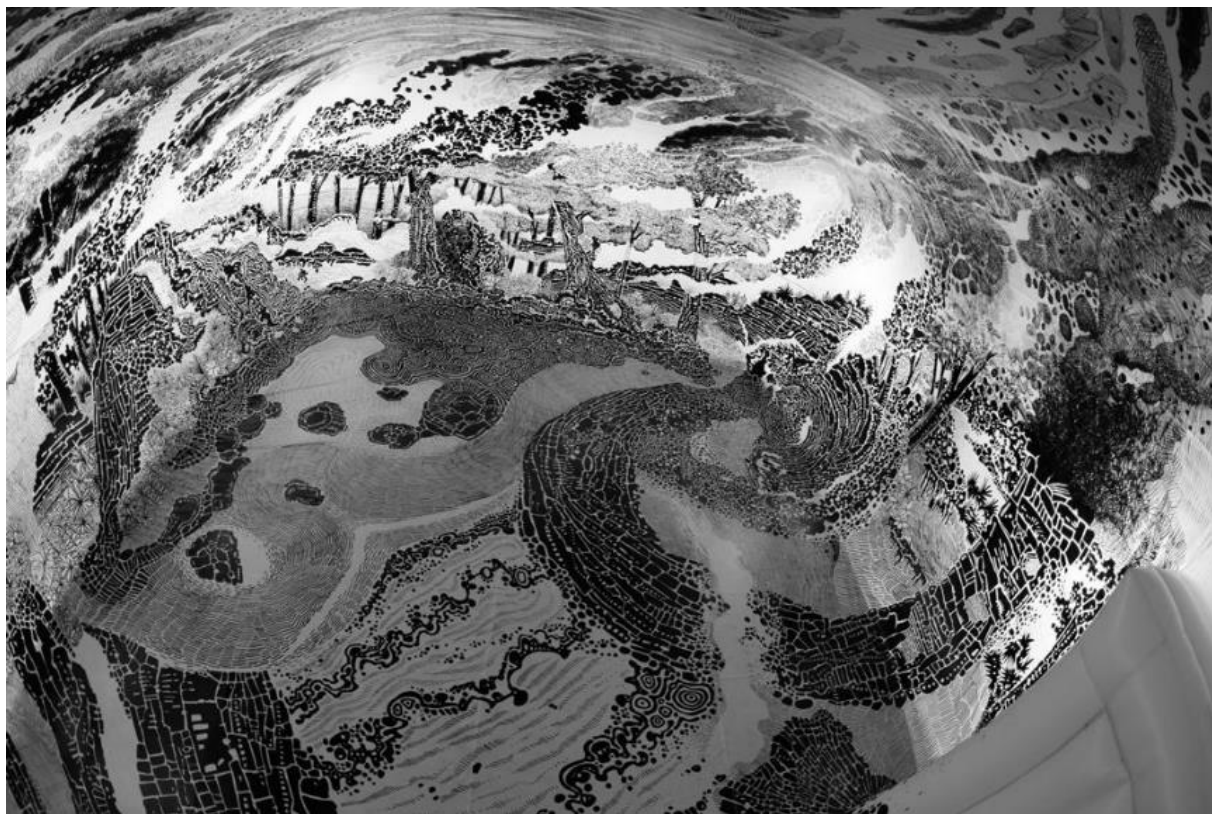


Figura 1 – OIWA, Oscar. Paraíso. 2009. Desenho feito em marcador sobre tecido vinílico, 10 x 7 x 4 m.



Figura 2 – Paraíso. Reprodução: Casacor. Disponível em: <<https://casacor.abril.com.br/arte/o-reflexo-da-cultura-japonesa-na-arte-em-exposicoes-da-japan-house/>>.

A instalação como meio assume seus visitantes como parte integrante da sua composição visual (BISHOP, 2005) e a paisagem, que se emancipou das molduras, torna-se uma experiência imersiva sem perder as características comuns a esse tipo de imagem – o enquadramento de um cenário por meio de uma cultura e um modo de expressar como o ser humano reconhece tanto o ambiente como o outro de modo amplo.

Neste contexto que compreende paisagens como a comunhão entre identidades e diversos campos de estudo, Paraíso constrói um espaço que sugere infinitude por meio de uma perspectiva bastante comum em um grupo de pinturas monocromáticas japonesas: sua figuração articula elementos do mundo natural com traços estilizados que desconfiguram a ideia de realidade como reprodução exata do que é visto, envolvendo o desenho em um ar onírico, ideia pertinente ao título da obra. Em sua história de vida, Oscar Oiwa tem não somente uma ligação sanguínea com o Japão, mas também uma educação formal advinda desse país. Até certa medida, seu deslocamento também está contido em suas instalações, que simultaneamente solidificam a ponte entre as duas nações e diluem os conceitos pertinentes à noção de fronteira, textualidade e realidade. Entrar no “Paraíso”, isto é, no balão inflável, tem seu contraponto na instalação do renomado artista islandês Olafur Eliasson.

Eliasson é reconhecido internacionalmente pelas esculturas e instalações de arte em larga escala, nas quais emprega preferencialmente materiais elementares como luz, água e ar, em uma complexa e articulada visão enciclopédica a respeito de matéria e de reflexão filosófica. Para o artista islandês, a experiência do espectador permite que ele perceba seu ser como protagonista particular de um universo imenso e enigmático<sup>1</sup>. De fato, trabalho de Eliasson investiga o terreno comum entre a arte e o sistema múltiplos das ciências.

Na instalação, objeto deste estudo, por exemplo, o leito fluvial de Eliasson explora a presença do observador, que é estimulado pelo desenho da obra a pular sobre o riacho, sentir o cheiro do ambiente e acompanhar os sons vindos do fluxo de água. Simultaneamente, a percepção do terreno quase nórdico estará sempre em conflito com as paredes e com o teto branco do museu, bem como o diálogo entre o natural e o artificial evidencia uma representação fragmentada – a paisagem gerada pela obra remonta apenas o chão de um ambiente natural e as estruturas do museu compõem o estranhamento para o indivíduo.

Figura 3 (na página seguinte)– ELIASSON, Olafur. Riverbed. 2014, materiais diversos. Foto: Natasha Harth, QAGOMA. Disponível em: <<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108986/riverbed>>.

Figura 4 (na página seguinte)– ELIASSON, Olafur. Riverbed. 2014, materiais diversos. Foto: Natasha Harth, QAGOMA. Disponível em: <<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108986/riverbed>>.

---

1 Dada a reconhecida importância do artista, lembramos aqui que, em 1995, Eliasson fundou o Studio Olafur Eliasson em Berlim, um laboratório de pesquisa espacial. Além disso, o artista representou a Dinamarca na 50ª Bienal de Veneza em 2003 e, mais tarde naquele ano, instalou o famoso The Weather Project no Turbine Hall da Tate Modern, em Londres. Muitas intervenções dele podem ser encontradas em várias cidades do mundo: na Serpentine Gallery Pavilion 2007, em Londres, colaborou em um pavilhão temporário projetado pelo arquiteto norueguês Kjetil Trædal Thorsen.







Figura 5 – Terraço Calder, Exterior do Louisiana Museum of Modern Art. Foto de Kim Hansen. Disponível em: <<https://www.museum.com/museum/louisiana-museum-of-modern-art/>>.

Esse caráter interativo entre indivíduo e instalação é aliado a uma noção afetiva, uma vez que Eliasson, apesar de ter nascido na Dinamarca, viveu muitas de suas memórias na Islândia, um território rico em corpos d'água, com paisagens intocadas, rochas geométricas e muitos relevos, onde a terra é predominantemente escura e as temperaturas são baixas. Aos presentes, é ofertada uma experiência artística e, ao mesmo tempo, cognitivamente conflituosa. Muitos dos materiais em seus trabalhos remetem a estes elementos, como a *Fog Assembly* (2016), uma estrutura que gera uma onda de névoa em um campo aberto, ou *Waterfall* (2016), que instala em um espelho d'água uma cachoeira artificial de aproximadamente sete metros de altura no centro de Washington, nos Estados Unidos.

Não que seja plenamente inovador que o espectador contemple a obra ao estar presente e contido nela, como comenta Rosalind Krauss (1998, p. 334) sobre o *Duplo Negativo* (1969), de Michael Heizer. O fato de a obra estar no alto de formações geológicas no deserto de Nevada, constituindo-se pela escavação de duas imensas trincheiras separadas apenas pelo desfiladeiro natural daquele território, remonta à necessidade da Land Art de tomar espaços que não sejam apenas o interior do museu, emancipando-se da limitação das paredes e erigindo-se quase como elemento autônomo. Quando esta situação é comparada com o site-específico de Eliasson, nota-se a divergência advinda da reversão de posicionamentos, afinal, a paisagem e suas experiências são arrastadas para dentro do espaço expositivo. Essa paisagem funciona como uma espécie de continuação do exterior do museu escolhido, pois o Louisiana Museum of Modern Art está localizado à margem do Estreito de Øresund, Dinamarca, que confere uma vista vívida, de um corpo d'água vasto e resplandescente, com uma grama verdejante à margem (figura 5). A escolha do

museu foi proposital. O Louisiana Museum of Modern Art, projetado pelos arquitetos Jørgen Bo e Wilhelm Wohlert em meados da década de 1950, é considerado uma obra-prima da arquitetura modernista dinamarquesa. Caracterizada pelas longas paredes pintadas de branco, com tetos de madeira laminada, pisos de azulejos vermelhos profundos e grandes seções de vidro, a linguagem arquitetônica outorga o efeito de uma experiência de intimidade com a paisagem, um lugar aconchegante e envolvente. A leveza da paisagem dinamarquesa bem se complementa com a proposta da instalação de Olafur Eliasson. Com efeito, a continuação da imagem natural no interior do museu ocorre com a implantação do circuito fluvial, mas em uma composição desprovida das cores vibrantes do exterior, se aproximando muito mais do bioma de aspecto quase hostil de um jardim de pedras escurecidas. Tal hostilidade também é projetada nas paredes brancas e na ausência de quaisquer outros elementos. Em um jogo diferente das grandes referências visuais da Land Art, essa paisagem interiorizada estabelece uma relação de permeabilidade entre o museu e o exterior, em que a coesão se materializa no fluxo da água.

No que concerne a história da arte e as maneiras que obras tridimensionais ocupam espaços, Riverbed se posiciona em uma área de transição no contínuo que tem como extremidades as obras executadas a céu aberto e as obras pensadas para o interior do museu. A obra de Eliasson traz de volta a contemplação para uma natureza sem o horizonte, em uma organização material que acaba se submetendo às normas tácitas dos espaços expositivos tradicionais, mas simultaneamente estimula reflexões no âmbito das experiências físicas e afetivas, do modo que se agita desde as intervenções que ocupavam todo o museu no começo da década de 1970 (O'DOHERTY, 2002, p. 119). É ampliado o alcance do poder dos museus nessa porosidade manifestada a partir da movimentação dos indivíduos do exterior para o interior da instituição, semelhante à maneira que Marc Augé (1994, p. 75) explica como os espaços são “praticados”. É esse mesmo movimento que atribuirá mais a fluidez da poética aos transeuntes daquele lugar quando estes perceberem o estranhamento ou a continuidade entre os dois ambientes e, a partir disso, desenvolver novas reflexões sobre a maneira de ver e sentir.

Pelas dimensões da obra, e por estar contida no mítico cubo branco, a noção do sublime deve ser revisada caso a instalação de Eliasson seja comparada com os mesmos critérios que as propostas de Land Art tradicionais, afinal, “o tamanho determina um objeto, mas escala determina arte” (SMITHSON, 1996, p. 147). Apesar da grande discrepância de escala entre uma obra executada no museu dinamarquês e outras que se concretizam em campo aberto, ainda resistem parâmetros de grandeza, como o esforço aplicado para a composição de todo o ambiente e o deslocamento de cento e oitenta toneladas de pedras islandesas. Deste modo, preserva-se o impacto do excesso muitas vezes característico das instalações.

De todo modo, ambos os exemplos de Oiwa e Eliasson são instalações que jogam com as noções de espaço, suscitando discussões sobre fronteiras físicas e alegóricas e apresentando uma distinção à tradição da paisagem nas pinturas e ao território que cerca as obras.

Em sentido amplo, a paisagem é o enquadramento de um determinado lugar por um olhar dotado de intencionalidade estética. Cosgrove (1998) e Mitchell (1994) atrelam-na à ideia de um sistema representacional ligado a modos específicos de formação social; no entanto, este último evidencia que sua formação está relacionada ao imperialismo europeu e que, como um hieróglifo social, demonstra uma imagem que, por suposto, esconde a base de seu valor (MITCHELL, 1994, p. 5). Essa herança europeia não anula sua presença em outras culturas em qualquer período histórico, mas delimita um fator que impulsionou sua prosperidade no campo das artes. Com efeito, Kenneth Clarke (1976) comenta, ainda que de maneira pouco sistemática, como as paisagens europeias e americanas são imagens preparadas para mostrar a um público uma espécie de confirmação de propriedade sobre uma cena – não

necessariamente sob uma perspectiva mercantilista, mas no sentido de que a subjetividade do criador sempre estaria atrelada à pintura. Fosse pitoresca, pastoral ou sublime, a paisagem sempre contava com a interação humana para se imbuir de significado quando retratava um cenário já dominado pelo homem, que o sobrepujasse com sua imensidão ou então que agradasse a visão tal como pinceladas em um quadro. Cauquelin (2007, p. 49) reafirma essa ideia ao comentar, sobre o valor da paisagem, que “sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito”.

Ao representar e apresentar simultaneamente, paisagens que não sejam abstratas conseguem aglutinar a figuração do mundo natural e a perspectiva de seu criador em uma mesma estrutura; dessa forma, é possível que se note em um quadro – seu formato mais abundante – a sobreposição de textos legíveis, como se fossem camadas.

As narrativas que deste lugar se manifestam perpassam os mais diversos temas – sejam religiosos, alegóricos, simbólicos, políticos ou ambientais, entre vários outros –, mas todas essas paisagens figurativas estão permeadas pelo viés ideológico daquele local, tempo e contexto. Isso se estende também às paisagens executadas no Extremo Oriente, onde podem ser classificadas como o gênero mais profícuo e significativa para países como a China, a Coreia do Norte, a Coreia do Sul e o Japão. No entanto, o formato em que se apresentavam era tão diferente daquelas quanto o conteúdo, ainda que sua temática não desviasse das imagens da natureza.

Em uma rede, o ser humano é parte integrante da natureza e a reconhece como geradora independente de seu sistema ético. Antes do conceito de obra de arte, paisagens são produtos da visão humana, esquematizados como a montagem de um teatro. No diálogo com a percepção humana, elas lançam luz tanto sobre emoções quanto sobre lampejos que dirão respeito à história, à ciência e a outros fatores não necessariamente afetivos – vide os inúmeros quadros italianos de cidades ideais do século XV, que praticamente exibem suas grades de perspectiva, ou, então, os vários quadros já realizados sobre a crucificação de Cristo, que demonstram ideias de espaços completamente diferentes entre si e em diferentes níveis de dramaticidade ou acurácia geográfica.

Todas essas dimensões de análise ampliam a ótica pela qual a paisagem pode ser estudada, mas direcionam o olhar prioritariamente para a pintura de maneira isolada. Contudo, quando presentes em espaços museológicos e afins, o acionamento de um sistema se torna evidenciado e a ligação que as obras estabelecem com o circuito em que se inserem se torna quase inevitável para a construção de uma história da arte contemporânea. A galeria ou o museu compartilham da mesma sintaxe que a obra e, juntos, fazem emergir discursos sobre deslocamentos e espaços, trabalho que a pintura por si só não teria tanto potencial para realizar.

A maioria dos modelos expográficos organiza quadros para que comunguem um tema, um conceito ou uma ideia mais amplos; conseqüentemente, adiciona mais um substrato de interpretação para as já existentes camadas inerentes à paisagem enquanto meio e enquanto pintura. Porém, a expansão do acolhimento de instalações pelos espaços de arte, a partir da década de 1960, ampliou o escopo de experimentação sensorial para os espectadores (TEDESCO, 2017). Essas novas qualidades formais trariam novos assuntos para debates que cruzassem o museu e as poéticas bem como renovariam a percepção humana sobre várias condições espaciais.

Em uma sucinta explicação sobre instalações, Fabris (2017) ressalta a relação desta linguagem com o espaço que ocupa:

O que hoje conhecemos por “instalação” teve origem no início da década de 60 na Europa e nos Estados Unidos. À época, o termo “ambientação” foi usado para descrever, por exemplo, obras como

Memorial de Guerra Portátil, de 1968, do pintor norte-americano Ed Kienholz (1927-1994). Essas ambientações, que pretendiam se relacionar com o espaço ao redor, constituíam uma rejeição flagrante às práticas da arte tradicional porque, ao incorporarem o espaço exterior, integravam ou absorviam também o próprio observador à obra. Expansivas e abrangentes, pretendiam figurar certas experiências ou conteúdos, desrespeitando toda concepção de arte como receptáculo de significados fixos (FABRIS, 2017, p. 155).

Nessa mudança, em que o quadro toma proporções tridimensionais, inserir-se em uma paisagem concebida por um outro altera a possibilidade de totalidade da percepção do indivíduo; para a obra, descortina-se definitivamente o jogo de cena que a aproximava a uma paisagem como retrato ou representação estática da natureza. Trazer o corpo para reagir à obra é um dos grandes efeitos da instalação, e essa mobilização, que inclui o espectador como um dos principais atores das obras, é também o acionamento de um agente político que completa a obra ao se deslocar, rompendo com os comportamentos até certa medida rígidos.

Quando a paisagem deixa de ser tão introspectiva para tomar essa forma que lida com o contato, a implicação de intersubjetividades que se encontram, como relata Bishop, desperta novos campos para a paisagem.

Bourriaud não considera a estética relacional simplesmente uma teoria da arte interativa. Ele considera isso um meio de localizar a prática contemporânea dentro da cultura em geral: arte relacional é vista como uma resposta direta à mudança de uma economia de bens para uma economia baseada em serviços (BISHOP, 2004, p. 54) (tradução nossa)<sup>2</sup>.

As instalações não apenas problematizam a linguagem utilizada para explicar as obras, mas também a relação dela com o indivíduo com o qual se envolve – seja observador, espectador, participante ou outras designações – e com os espaços que são colocados em consonância ou conflito.

## **ADENTRAR A PAISAGEM E SEUS ACIONAMENTOS**

Ambas as obras citadas, que foram selecionadas para expor o modo como as paisagens renovam sua dimensão política ao encarar espaços por meio de instalações, têm como temática central a natureza: a de Eliasson com uma estrutura mais radical no que tange os materiais escolhidos e os mecanismos adotados; a de Oiwa com uma ficção fantástica. No entanto, a ficção está intimamente ligada ao projeto desenvolvido neste espaço. Na camada mais perceptível da intertextualidade desta obra, todo o desenho deve ser inicialmente compreendido sob a alcunha de Paraíso que é, sobretudo, o espaço utópico a ser alcançado como uma espécie de recompensa, que não conterà algo que possa afligir algum indivíduo negativamente. Como toda utopia, o “Paraíso” funciona como a afirmação da imperfeição da realidade presente.

Formalmente, a obra de Oiwa, Paraíso não contém pessoas, construções ou qualquer outro artifício humano: todos os elementos remetem apenas à natureza, a um ambiente em que as árvores dividem espaço com

---

2 No original: “Bourriaud does not regard relational aesthetics to be simply a theory of interactive art. He considers it to be a means of locating contemporary practice within the culture at large: relational art is seen as a direct response to the shift from a goods to a service-based economy” (BISHOP, 2004, p. 54).

formações rochosas e riachos. O desenho não apresenta longos traços ou planos completos, e as interrupções fazem parecer que toda a superfície está craquelada. Além disso, a paisagem toda é bastante retorcida e repleta de curvas que criam um efeito de fluidez do chão ao teto, como se as figuras se mesclassem umas às outras tal qual um líquido sendo misturado em um caldeirão. A partir desses últimos pontos, a construção da figuração para uma ficção impossível se torna mais evidente – um paraíso que não se aparenta demasiadamente com um mundo real é o que dá espaço para o estranhamento; um corpo que adentra esse espaço acaba por realizar uma fuga da realidade e carrega em si a potencialidade de um discurso político sobre o espaço urbano.

A cidade de São Paulo atende a todos os requisitos que o imaginário coletivo pode imaginar a respeito de uma metrópole tanto no mais alto nível de urbanização quanto no caos que ela é capaz de abrigar em si. Toda espécie de poluição encontra um gigantesco movimento, e isso pode trazer muita perturbação aos sentidos humanos. Fotografias de suas avenidas evocam a loucura e a intensidade desses meios e, em menor escala, ilustram o paradigma global do esgotamento e da degradação do espaço urbano. A divergência com a ecologia mística de Oiwa se sobressai, e o estranhamento pode estimular uma imediata reflexão sobre um status quo das cidades.

Através da instalação de Oiwa, a Japan House, escolhida simbolicamente como espaço privilegiado para essa obra, é capaz de oferecer a transeuntes a oportunidade de experimentar uma realidade distinta do cotidiano paulistano. Ao atravessar o portal, espectadores passam a lidar com um ambiente que é, no mínimo, menos danoso a seus sentidos. Os estímulos sonoros e visuais são reduzidos ao silêncio e a um padrão monocromático; ainda que não propositalmente, este desenho cria uma ambientação hipnagógica muito próxima daquelas exigidas para os exercícios de meditação. Então, quando o Paraíso é comparado com o exterior do balão, esse exterior se configura ainda mais como os metafóricos mundos inferiores, imagens das quais as utopias buscam se diferenciar.

A constante lembrança da paisagem como um construto social – produto da articulação entre ser e o meio, da moldura do olhar e da percepção – facilita a compreensão da sua habilidade de incorporar a história – mesmo as imagens mais fictícias que, em sua maioria, encontram na realidade os parâmetros de sua composição visual e no campo as ideias para a orientação de sua sintaxe interna. Nessa posição de elementos dialógicos que assumem as paisagens, urge chamar a atenção para os textos que emergem por trás desta instalação.

Paraíso abrange muitas semelhanças com o estilo sumi-e, uma modalidade de pintura popularizada no Japão entre os séculos XIV e XVI, que utilizava os pincéis de caligrafia e priorizava a tinta preta. A composição dessa tinta possibilitava que a concentração da cor gerasse um contínuo do extremo mais denso para um cinza bem aquarelado. Esta imagem escrita é objeto de estudo de Murase (2002), que demonstra o processo de transição da escrita para o desenho, em que o trajeto contrário também é válido: este exercício é elemento estrutural da cultura visual japonesa, uma vez que seu alfabeto compila tanto sílabas quanto ícones que podem corresponder a figuras concretas e abstratas. Ainda de acordo com a autora, tal ambiguidade tornava mais fácil para quem dominasse a técnica demonstrar o quão erudito era, assim como seu alinhamento moral, uma vez que a mensagem estaria sempre explicitamente ligada às intenções do seu criador. Um estudo realizado por Fong (1992) demonstra a semelhança entre os ideogramas e as imagens pintadas para os signos de montanha, árvore ou fogo – sendo isso encontrado bem antes da tradição de pinturas monocromáticas japonesas, ainda no século III.

O Zen-Budismo, que historicamente transita partindo da Índia e se encaminha para o Japão, se tornará um subtexto em comum para esse gênero de pintura, envolvendo seus princípios na codificação de pinturas de paisagens e no olhar que é imediatamente exigido para sua compreensão – exigido, pois frequentemente os pergaminhos que carregavam essas pinturas estavam associados a práticas tradicionais, como cerimônias do chá ou eventos de

reverência. Quando finalmente é ensinada no Japão, a técnica encorpava de antemão a filosofia: nela, a natureza prevalece e representa o modelo de vida a ser alcançado, no qual a homeostase reina com simplicidade (BONNEMASOU, 1995).

O desenho de Oiwa também divide com o sumi-e a ligação com o campo das ideias. Por mais que a figuração se dedicasse ao sansui, ou seja, à água e às montanhas, a intenção de transmitir uma noção de totalidade e de união entre os elementos era essencial para que despertasse nos imaginários de todos um caminho a ser percorrido, tanto que esse conceito transborda a pintura sendo também aplicado na arquitetura e até mesmo no paisagismo japonês, principalmente durante o século XV (ISHIDA; BROWN, 1963).

Expõe-se, então, a polarização entre o ar meditativo a que remete a obra e o ambiente externo em que ela se encontra, que é bastante tóxico aos sentidos. No entanto, o aspecto suspensivo a que se remetem a figuração e o estilo da obra não se detém apenas à semelhança com tal estilo de pintura japonesa. Outro diálogo é revelado quando se observa a totalidade da composição – afinal, sua maneira distorcida e seu título sugerem uma ideia a mais à figuração ali contida: uma tênue linha entre a imagem do real e do fantástico se manifesta neste contexto.

Com praticamente todas as formas se desfazendo pela superfície branca, tal como a fumaça, a incerteza divide espaço com figuras legíveis, e uma espiral desenhada no teto chama a atenção por seu tamanho em comparação a todo o resto. A floresta pode ganhar a denominação de mágica – dadas as similaridades, também é possível que traga à memória os romances de literatura japonesa contemporânea 1Q84 (2009-2010), do celebrado autor Haruki Murakami, ou Paprika (1993), de Yasukata Tsutsui, ambos escritores de ficções bastante evocativas, que se passam muitas vezes em Tóquio ou em outras metrópoles bastante semelhantes e que cruzam a linha do irreal. Paraíso, de Oiwa, utópico pelo nome e fluido na estética, se opõe a uma realidade pesada e congestionada, que se retroalimenta de uma política agressiva e nada sustentável.

Um conflito parecido também se estabelece na paisagem-instalação de Eliasson, Riverbed, não só pelo anteriormente citado estranhamento de um ambiente dividido em duas atmosferas opostas, mas pela própria maneira como a natureza é tratada e no modo como estabelece um contraste com o exterior do Louisiana Museum of Modern Art, localizado em um grande campo verdejante de relevos suaves e árvores de clima temperado.

Sobre os aspectos formais, ao entrar na obra o visitante percebe que terá de se deslocar sobre pedras pretas e acinzentadas; por vezes, também terá que saltar para o outro lado do fluxo de água para poder alcançar a próxima entrada. Eliasson montou a obra dessa maneira visando antecipadamente a esses pequenos detalhes para a experiência na intenção de jogar com a capacidade das pessoas de se equilibrar, de se readaptar àquele cenário e, então, readaptar suas visões sobre o que pode ser uma obra de arte (KURZMANN, 2014, p. 4). Os materiais de sua instalação não são sintéticos, e a composição de todo o leito é capaz de chocar quando traz ao pensamento toda a dificuldade relacionada à logística e à montagem daquela estrutura. Contudo, como todo deslocamento se caracteriza como violência, a instalação também revela em si a ausência da interação dos sistemas da natureza. A pureza dos materiais e a inexistência de ruídos como gravetos, musgos ou até mesmo sujeira torna mais evidente a artificialidade da paisagem e uma impossibilidade de ela ser como a natureza, preservando o status da paisagem como perpétuo artifício humano.

Ao convidar um indivíduo a caminhar sobre sua superfície e explorar a paisagem, Riverbed age como um reeducador não só do olhar, como também do comportamento diante à obra – característica que é sempre agitada no circuito de arte contemporâneo. Considerando que o museu é uma entidade que se comunica também por meio de suas exposições, essa paisagem, sem os textos explícitos, abstrai comentários sobre história ou

geografia e direciona a atenção de seus visitantes para aquele momento de suas vidas e aquele espaço que ocupam. Uma geografia da circulação é estabelecida dentro do esquema dessa exposição, e a diferença entre o ecossistema de clima temperado da Dinamarca e o terreno praticamente islandês de Riverbed é o choque necessário para que, mais uma vez, as atenções se voltem para o lugar e para o presente. Ao articular o foco da obra no caminhar e na própria estrutura do museu, Thobo-Carlsen (2016) comenta que a exposição manifesta a ideia de que a própria arte tem tanto o poder de mediar como o de transformar as estruturas contextuais nas quais a produção, a mediação e a experiência da arte estão incorporadas. Ademais, pela experiência de arte, a tríade formada por paisagem, instalação e museu põe em movimento uma potente engrenagem da dimensão política dessa rede de relações que lança luz sobre uma consciência do espaço e das fronteiras menores que o meio público estabelece com o meio privado ou com as instituições.

## **PAISAGEM: UM DISCURSO ESGOTADO?**

Em uma lista de teses na introdução de *Landscape and Power*, Mitchell (1994) refere-se às pinturas de paisagens como um meio que se encontrava bastante esgotado, normalmente entediante, mas ainda com potencial de exploração. A despeito da sua avaliação, atualmente o tema da paisagem prospera tanto na poética quanto na teoria – e, apesar de não ser algo recente, não se limita às molduras. Como instalação, transforma o espaço expositivo em sua nova moldura e gera uma mise en abyme sobre o espaço. O conteúdo da paisagem em si codifica vários interesses de seu criador, e sua transição para obra de arte a insere em um circuito específico. Quando na forma de instalação, ela aciona o participante como membro essencial de sua narrativa, focando mais em uma estrutura dialógica em detrimento de um suposto monólogo que parte apenas da obra. Por trabalhar as diferenças entre espaços, sugere a cada um que a visite que sua presença tem um efeito sobre o mundo e vice-versa.

Ainda que algumas dificuldades saltem aos olhos – tal como o fato de a obra de Eliasson não ser completamente acessível para pessoas com dificuldades de deslocamento, ou que *Paraíso de Oiwa* não acione de maneira imediata a maior quantidade de camadas interpretativas possível –, ambas as paisagens são imbuídas do poder de convidar a participar: não como em uma floresta para acampamento, mas como em um exercício contínuo que coaduna o indivíduo e as instituições em um permanente debater crítico da agência do deslocamento e das potencialidades que esta carrega em si.

As duas principais obras aqui referenciadas renovam o discurso sobre paisagens e espaços expositivos, em uma delas adicionando à instituição um apêndice que contém forte referência à história da pintura de paisagem no Japão, entrecruzada com as possibilidades que novos materiais e espaços contemporâneos podem proporcionar ao artista e, na outra, a instalação que ocupa todo o museu, mas que torna ligeiramente mais difuso o limite daquilo que pode ser conceituado como Land Art. Da perspectiva museológica, esse par atrai atenções para as possibilidades de adaptação do espaço para a execução de poéticas distintas, que não remetem apenas a estabelecer ou recuperar referências da história da arte, mas somam também certa referência biográfica de cada artista ao se vincularem às suas origens e descendências. Por fim, também contribuem para a manutenção dos museus como entidades que homologam uma historiografia específica ao se ligar fisicamente às obras.

Essa virada no discurso da paisagem, assim como quando se apresenta como uma instalação, produz as seguintes conclusões: em primeiro lugar, as instalações aqui apresentadas não devem ser lidas necessariamente como uma ruptura com a pintura, mas, pelo contrário, como obras e manifestações estéticas que colocam a pintura em um original campo expandido entre as artes visuais e a estética. Por consequência, em segundo lugar, a virada no discurso

da paisagem destaca o processo estético como um processo político que se alinha, ainda que incipientemente, à ideologia democrática. No discurso da arte contemporânea, não há espaço para ações de natureza totalitária – revisitar as paisagens neste contexto, então, esclarece mais intensamente não só a mensagem do outro, mas também o que os arredores são capazes de comunicar. Tais conclusões, assim como enunciadas, não devem ser pensadas como definitivas ou indiscutíveis, mas como uma abertura para, talvez, novas reflexões sobre o tema historiográfico da paisagem e sua imbricação com a estética da instalação.

Contudo, sempre é útil voltar a conceitos básicos da teoria sobre a paisagem para observar quais alterações eles sofreram – se as sofreram – aos nossos dias. A paisagem coincide, como dizia Wöfflin (1984), com a história da visão. O que é mais discutível da paisagem é justamente seu grau de especificidade, isto é, o que a diferencia de outras obras descritivas. Perante uma tela, nos perguntamos: Até que ponto é uma paisagem? A paisagem é um conceito-limite, uma ideia prévia: O que busca um paisagista? E frente a uma paisagem-instalação, as perguntas propostas por Wöfflin são extraordinariamente mantidas: “Até que ponto é uma paisagem?”. A paisagem continua sendo um conceito-limite, uma ideia prévia. A busca da paisagem pressupõe o olhar do homem para espaços – sejam eles abertos ou não, já existentes, ou reinventados, mas sempre relativamente extensos ou ilimitados em potência. Trata-se da observação de realidades “outras” predominantemente não humanas. Nisso se resume o grande questionamento que está na escolha da paisagem: buscam os artistas, através da paisagem, aquilo que não o são? Talvez, não teríamos uma paisagem se o homem não se retirasse decididamente dela, se seu protagonismo não deixasse de ser visível, se não se privilegiasse a Natureza como Alteridade. A paisagem é tanto a omissão como a conquista do homem. Na paisagem, o homem se torna invisível, mas seu olhar se torna construção de um sentido. As paisagens-intalações de Oiwa e Eliasson cumprem essa tarefa atualizando a história da paisagem na arte contemporânea.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas – SP: Papirus Editora, 2017.

BISHOP, C. Antagonism and Relational Aesthetics, n. 110, Oct. 2004.  
<https://doi.org/10.1162/0162287042379810>

BISHOP, Claire. **Installation Art**. Tate, 2005.

BONNEMASOU, V. R. V. **A poética da aquarela**. Dissertação de doutorado. Campinas: Unicamp, 1995.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. United Kingdom: Penguin UK, 1998.

CAUQUELIN, Anne; MARCIONILO, Marcos. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLARK, Kenneth; TAYLOR, Frank. **Landscape into Art**. London: J. Murray, 1976.



- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Martins Fontes, 2002.
- FABRIS, Marcos. Instalação e *site-specific-works*: arte como oposição. **Revista da USP**, n. 113, p. 152-168, 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i113p152-168>
- FONG, Wen. **Beyond Representation**: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th century. Vol. 48. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
- ISHIDA, I.; BROWN, D. M. Zen Buddhism and Muromachi Art. **The Journal of Asian Studies**, Vol 22, nº 4, p. 417-432, 1963. <https://doi.org/10.2307/2049856>
- KURZMANN, Marlene *et al.* **Olafur Eliasson's "Riverbed"**. 2014.
- MITCHELL, W.T. **Landscape and Power**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MURASE, Miyeko, BARNET, Sylvan. **The Written Image**: Japanese Calligraphy and Painting from the Sylvan Barnet and William Burto collection. Metropolitan Museum of Art, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. O Duplo Negativo: Uma nova sintaxe para a escultura. **Caminhos da Escultura Moderna**, 1998, p. 291-343.
- SMITHSON, Peter; SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the Collected Writings**. California: Univ. of California Press, 1996.
- TEDESCO, Elaine. Instalação: campo de relações. **Revista Práxis**, v. 1, p. 19-24, 2007.
- TIBERGHIE, Gilles A.; BARBET-MASSIN, Olivia; GREEN, Caroline. **Land Art**. Paris: Carré, 1993.
- THOBO-CARLSEN, Mette. Walking the Museum – Performing the Museum. **The Senses and Society**, v. 11, n. 2, p. 136-157, Jan./Dec. 2016. <https://doi.org/10.1080/17458927.2016.1190067>
- WÖLFFLIN, Heinrich; AZENHA, João. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

## Sobre os autores

**Lucas Cunha** é doutorando em Teoria e História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Possui mestrado em Teoria e História da Arte, pela UnB (2018), graduação em Gestão do Agronegócio pela Universidade de Brasília (2011) e cursou Teoria, Crítica e História da Arte também na UnB (2015-2017)

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5512026819005017>

**Biagio D'Angelo** é Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq). Professor Doutor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Realizou um Pós-Doutorado Senior na Universidade Paris Saint-Denis sob a supervisão de François Soulages (2017-2018).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3121637693007790>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

Recebido em: 18-03-2021 / Aprovado em: 23-04-2021

## Como citar

CUNHA, Lucas; D'ANGELO, Biagio (2021). Paisagens como instalações: um diálogo com os espaços contemporâneos. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 481-497, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59888>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.