

Stellae*

Revista de Arte / Journal on Arts

ISSN: 2184-2000

Francisco Paiva (ed.)



Stellae*

Revista de Arte / Journal on Arts

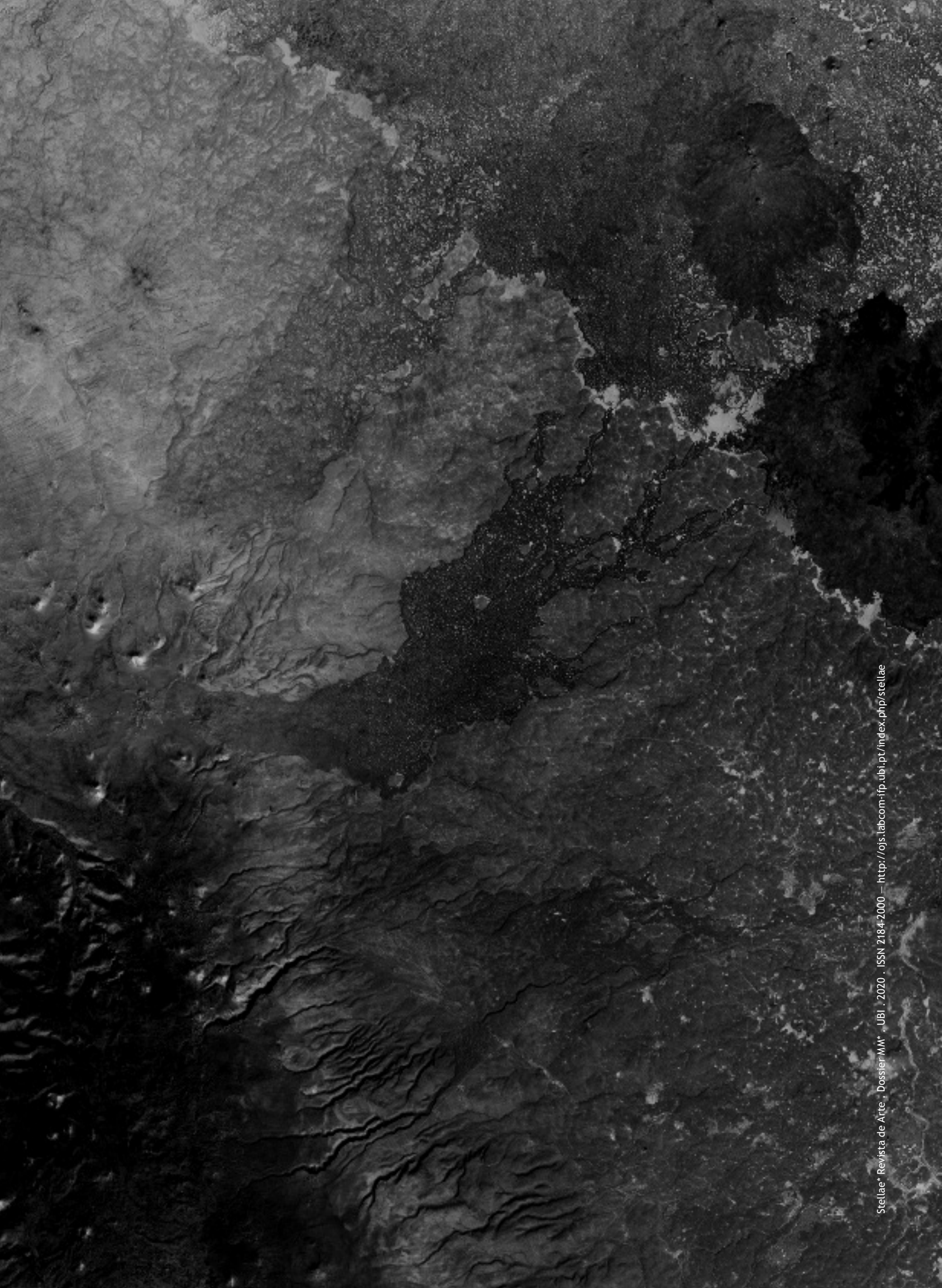
ISSN: 2184-2000

Francisco Paiva (ed.)

Índice

- 07 **Apresentação da Stellae*
Revista de Arte**
Francisco Paiva
- 11 **A Experiência Metafísica
da Alta Montanha**
Adriana Veríssimo Serrão
- 31 **Shan Shui e Tjukurpa,
duas predicções
somáticas da paisagem
e das montanhas**
Ana María Moya Pellitero
- 41 **(Sem título)**
Ana Pascoal
- 45 **A questão toponímica
e identitária da Beira
e da Covilhã**
António Santos Pereira
- 53 **Da Montanha a Montanha**
António Meireles
- 55 **Projecto *Entre Serras***
Carlos Casteleira

- 67 **Montanhas Mágicas:
de Castor a Castorp**
Eliana Sousa Santos
- 73 **Desenho: entre a viagem
e o lugar**
Francisco Paiva
- 85 **La infraestructura verde
urbana en Galicia**
Javier Harguindey
Javier González
Mercedes Fernández
- 95 **Le déplacement des
bords: Géographies
de l’invisible**
Jean Cristofol
- 125 **Jardim das Pedras:
o projecto de intervenção
artística a céu aberto
da Luzlinar**
João Castro Silva
- 135 **Paisagens Urbanas
de Montanha**
Maria João Matos
- 143 **(Comentário a)
Transmedia Pastoril
da Serra da Estrela**
Nuno Meireles
- 151 **A Planície Desencantada.
Lugares da periferia
e do quotidiano**
Paulo Freire de Almeida
- 159 **Sob influência:
Arte e Natureza Agora**
Pedro Gadanho
- 179 **Topofilia**
Rayman Virmond
- 181 **Observadores en
el paisaje. En una
*Montanha Mágica***
Rita Sixto
- 191 **Saltar por la ventana**
Veva Linaza
- 205 **Residir é mais um
atravessar**
Daniel Moreira
Rita Castro Neves
- 215 **S de Serra, S de Segredo**
Eduarda Neves
- 217 **Paisagem escrita**
Regina Gouveia



Apresentação da Stellae* Revista de Arte

“Como é possível que a nossa vida, formada por sucessivos presentes que não têm dimensão, possa durar?”

Com esta interrogação, Eduardo Chillida (1994) inicia uma série de perguntas que culminam na necessidade de considerar a “não dimensão do presente” como uma condição de possibilidade da própria vida. “Considerar” reporta à faculdade de observar, olhar e apreciar através de um estudo crítico, examinar, ponderar, calcular, meditar e pensar, bem como olhar para si mesmo com atenção.

Tais acepções que resultam da associação etimológica de “conjunto” (Lat. *con*) a “estrelas” (Lat. *sidus*), cuja posição relativa – constelação – definiria um destino, ampliarão o sentido com o Mensageiro das Estrelas (*Sidereus Nuncius*), esse luminoso texto em que Galileu alicerça na capacidade discretiva da observação a Ciência Moderna. Nessa senda se desenvolvem as mais ousadas expedições científicas, algumas oniricamente chamadas “viagens filosóficas”, com o propósito de recolher, descrever e estudar a fauna, a flora, a geologia, a água, o ar e tudo o mais que fosse digno de interesse, de que é exemplo paradigmático a expedição científica à Serra da Estrela, essa lendária “África nas alturas”, organizada pela Sociedade de Geografia em Agosto de 1881.

Não há melhor símbolo da ligação entre o céu e a terra que a Montanha, nem melhor metáfora para o conhecimento vivido que a viagem. O modo como o olhar se expande ou perde nos montes é sempre novo e diverso. As montanhas personificam essa ba-

talha contra o horizonte que moldou o pensamento mítico, tanto no Oriente como no Ocidente. Cada serra é uma entidade que se constitui como fronteira específica e magnetiza um imaginário próprio, como bem exemplifica o desvanecimento da iconografia do Grão Cataio, quando António de Andrade atravessa os Himalaias, em 1624, feito comparável à travessia do Oceano, pelas dificuldades, mas também pelo deslumbramento, de que deu notícia nas suas cartas.

Nesse monumental romance de formação que nos inspirou, Thomas Mann demonstra que à medida que o mundo se torna mais ruidoso e veloz, a representação da Montanha Mágica vai cedendo terreno à muda apresentação ou à mera inscrição no que antes era um motivo e se torna progressivamente realidade. Tal fluxo predicativo conduziu-nos ao desejo de constituir uma plataforma capaz de articular três processos fundadores da moderna relação com o Mundo, precisamente com base no trinómio Arte, Cultura e Natureza, que serviu de mote às edições da Montanha Mágica* Arte e Paisagem de 2018 e 2019, cujos principais textos, matérias e linhas de força se compilam neste volume da Stellae* Revista de Arte, em alusão directa à Serra da Estrela, fazendo dela, uma vez mais, o ponto em torno do qual tudo roda, na voz de Torga.

Os textos e ensaios visuais ora publicados evocam a Paisagem, enquanto modo de ver e representar, mas também modo de ser, intimamente vinculado à fenomenologia e hermenêutica da criação artística, capaz de revelar ou projectar atributos do território, exaltando-os simbólica e poeticamente. Por outro lado, estes são contributos que discutem a relação dialéctica entre Natureza e Artífício, reflectem sobre os processos de transformação da Paisagem no tempo histórico, seus motivos e consequências culturais e ambientais. Tal como a MM*, esta revista faz a apologia da investigação baseada na prática artística, embora ciente das limitações na publicação de tão heterogéneos resultados de colóquios, ateliers, residências, exposições, performances, projecções e instalações *in situ*, cuja índole multimodal, intermediária e multisensorial não prescinde da experiência directa.

Stellae* Revista de Arte é um projecto editorial de alcance internacional, sediado na Universidade da Beira Interior, Covilhã, que promove a dimensão cognoscente da Arte, ou seja, toma a Arte por investigação, seja esta de pendor mais prático ou especulativo, híbrida, interdisciplinar, transdisciplinar, multimediática, a-disciplinar ou mesmo indisciplinada.

Assim, a Stellae* orienta-se para a exploração de poéticas criativas e do trânsito epistemológico resultante das dinâmicas de interacção, contaminação, significação e construção de sentido nas práticas artísticas, considerando a abordagem fenomenológica da Arte como investigação fundamental sobre a experiência humana, não excluindo o seu reatamento no ensino universitário e na sociedade.

Para tal, a Stellae* compreende uma plataforma de publicação online e uma edição impressa anual. A plataforma está desenhada para publicação de dois tipos de documentos: (a) textos teóricos e críticos originais, segundo o cânone académico, com revisão por pares, a disponibilizar em acesso aberto; e (b) projectos e ensaios artísticos no campo extenso das Artes Visuais e das Media-Artes, considerando também a relação destas com o Design, a Arquitectura e outras áreas afins.

Em paralelo, o Conselho Editorial convida artistas e investigadores cuja obra, metodologia ou processos denotem essa osmose entre a arte contemporânea e a investigação ou desenvolvam questões relevantes do espectro artístico, estético, cultural, académico ou mesmo político.



A Experiência Metafísica da Alta Montanha

Adriana Veríssimo Serrão

Universidade de Lisboa PT

Lugar simbólico ou espaço geográfico? Santuário de revelação do divino ou complexa formação geológica que atesta a presença de tempos arcaicos? Espaço inacessível, oscilando entre motivo de medo e impressão de fascínio?

Do elenco muito amplo das representações histórico-culturais da Montanha, em muitos casos contrastantes, elegemos três posições filosóficas exemplares que descrevem a ascensão enquanto experiência humana que se perfaz na tensão entre física e metafísica.

I. Francesco Petrarca: a experiência fracassada da subida ao Mont Ventoux

Em 26 Abril de 1336, com 32 anos, o jovem Francesco Petrarca empreende uma excursão até ao Mont Ventoux no sul da França. Acompanhado do irmão Gerardo e de dois criados, cumpre o projecto há muito acalentado de subir até a esse monte que tivera sempre presente diante dos olhos quando, na infância, vivera em Avignon e Carpentras. Tal empreendimento permitir-lhe-ia ver o mundo de um ponto muito alto, tal como sucedera na Antiguidade, quando Filipe da Macedónia escalara o monte Haimon na Tessália, de onde teria presumivelmente avistado ao mesmo tempo os mares Adriático e Negro.

Partindo de Malaucena, na falda do monte, e recusando a advertência de um velho pastor – conhecedor da estranheza e perigos desses lugares que em tempos idos havia subido para regressar exausto e esfarrapado –, que em vão o tenta demover de iniciar a escalada, é com dificuldades que Francesco empreende a subida. Enquanto o irmão, mais novo, fisicamente mais ágil mas também espiritualmente mais tranquilo, uma

vez que já abraçara a vida religiosa, transpõe com leveza caminhos sinuosos, Francesco carrega o peso de uma crise psicológica, dividido entre a paixão por Laura e o anseio de espiritualidade, oscilante entre amor humano e amor a Deus. Um peso que o leva a evitar as vias íngremes e escolher as mais planas, embora mais longas, aumentando assim o esforço físico e acumulando cansaço inútil.

Eu, mais fraco, tendia para baixo e, quando ele [o irmão] me chamava e me mostrava o caminho mais acertado, eu respondia que esperava encontrar um acesso mais fácil do outro lado do monte e que não me importava de ir por um caminho mais longo, desde que fosse mais plano. Isto era apenas uma desculpa para a minha ignávia e, enquanto os demais já se aproximavam das alturas, eu errava pelos vales, sem deparar de nenhum lado com um caminho mais suave. Assim, o caminho tornava-se mais longo e aumentava a fadiga inútil.¹

Percorrendo colinas e trepando entre rochas escarpadas, a escalada de vários dias prossegue num constante paralelismo entre movimentos do corpo e estados anímicos. As dificuldades físicas que não deixarão de o acompanhar até ao cume são aligeiradas pela consciência das provações a que o homem está sujeito quando pretende desfazer-se das amarras terrenas para ascender à bem-aventurança. O cume do monte simboliza o cume da vida. A excursão é uma peregrinação.

Ali, passando, com as asas do pensamento, das realidades corpóreas às incorpóreas, instigava-me a mim mesmo com estas palavras ou outras parecidas: “Deves saber que aquilo que experimentaste tantas vezes hoje, a subir a este monte, te acontece a ti e a muitos que querem ascender à vida feliz. [...] A vida a que chamamos feliz está situada num lugar excelso e é estreito, como dizem, o caminho que a ela conduz. No meio surgem muitas colinas e é necessário caminhar por degraus, de virtude em virtude, com nobreza. No cume está o fim último e o termo do caminho a que conduz este nosso peregrinar.”²

O relato, posteriormente reconstituído nesta Carta dirigida ao seu guia espiritual, é todo ele construído por analogias entre as realidades corpóreas e os patamares do ascenso para o incorpóreo. Penosa, feita de lentos avanços e de muitas pausas, alcança finalmente o monte mais alto, chamado de Filhinho. Do cume, o espectáculo é deslumbrante. Sente o ar puro, tem as nuvens debaixo dos pés. Finalmente, contempla estupefacto o amplo panorama destas vastas regiões:

1. Francesco Petrarca, “Carta a Dionigi da Borgo Santo Sepolcro”, in *Familiarium rerum libri*, IV, I; ed. crítica de V. Rossi, Firenze, 1923-1924; “Carta do Monte Ventoso”, apresentação e tradução de Paula Oliveira e Silva, *Philosophica*, Lisboa, 29 (2007), p. 148.

2. *Ibid.*, p. 149.

3. *Ibid.*, pp. 151-152.

*Daqui não se podem ver os Pirenéus que fazem fronteira entre a França e a Espanha, não por se interpor algum obstáculo, que eu saiba, mas apenas pela debilidade da nossa visão corpórea. Inversamente, vêem-se com toda a clareza, à direita, os montes da província de Lião, e à esquerda, o mar que banha Marselha e Águas Mortas, à distância de alguns dias de caminho. O próprio Ródano estava debaixo do nosso olhar.*³

Dividido entre a alegria do êxito físico que fortalecia a alma, mas, ao mesmo tempo, lamentando a imperfeição das coisas terrenas, abre o livro que trazia consigo, as *Confissões* de Agostinho, e surge-lhe ao acaso a seguinte passagem:

4. *Ibid.*, p. 152.

*Deslocam-se os homens para admirar os altos montes e as estrondosas ondas do mar e o curso dos astros e os longos leitos dos rios e a extensão dos oceanos e o curso dos astros, mas não prestam atenção a si mesmos.” [...] fechei o livro, irritado comigo por ter estado a admirar coisas da terra, quando já há muito devia ter aprendido, até com os filósofos pagãos, que não há nada mais admirável do que a alma, à qual nada excele em grandeza.*⁴

Esta leitura surge-lhe como um claro sinal que assinala a ruptura entre olhar exterior e olhar interior, a saber, entre mundo físico e interioridade subjectiva. Torna-se agora evidente que a capacidade física, por esforçada que seja, não se compara às alturas da alma que se vai purificando. Que é imensa a distância entre a visão distraída pelo mundo exterior e a visão concentrado no interior. Que a transcendência não se mostra fora de nós, no cume de um qualquer espaço físico, mas só poderá ser alcançada no fundo da alma, num movimento de introversão. Com a conversão para o íntimo da subjectividade rompe-se a correspondência entre a ordem física e o plano metafísico que marcara a fase da ascensão. O que Petrarca viu, basta-lhe. Já na descida, olhando várias vezes para trás, observa com indiferença o alto monte que agora lhe parece insignificante quando comparado com a grandeza da alma humana que conseguiu superar a mesquinhez das coisas materiais.

5. *Ibid.*, p. 153.

*[...] quantas vezes, o longo daquele dia, no regresso, virando-me para trás, olhei para o cume do monte! E no entanto parecia-me não ter mais do que a altura de um côvado, em comparação com a grandeza da contemplação humana, quando não submerge na lama da depravação terrena.*⁵

O que se iniciara como projectada viagem espiritual salda-se negativamente num fracasso, mas, positivamente, num apelo de aproximação ao divino. A almejada montanha não é, no fim de contas, lugar de revelação do Espírito. A Verdade não habita nela, porque se esconde no interior. O que viu, não passa de um lugar, material, destituído de encantos e de grandeza, que perdeu a força de atracção: o grandioso monte Ventoso representa, no fim de contas, a vanidade dos interesses mundanos.

II. Joachim Ritter: a ambivalência da Paisagem moderna ou a estética como substituto da metafísica

São múltiplas as leituras que têm sido feitas desta Carta. Não tomaremos aqui em conta os estudos petrarquianos que a analisam enquanto exemplo do estilo literário, ou sinal da evolução espiritual do poeta, nem discutiremos a fidelidade da interpretação da passagem de Agostinho. Nem pela obra poética, nem pela biografia de uma personagem real, em outra direcção seguem os apaixonados debates sobre os primórdios da exploração alpina e a inquirição daquela que terá sido a primeira de muitas outras escaladas, que apenas séculos mais tarde, já no final do século XVIII, atingirá finalmente o mítico Monte Branco⁶.

A expedição chefiada por Antoine de Ville, em 28 de Junho de 1492, até ao cimo do mont Aiguille no Dauphiné foi durante muito tempo considerada o marco na penetração em lugares até então agrestes e intansponíveis, que o imaginário humano envolvia em relatos de grandes perigos e em lendas sobre os seus habitantes fantásticos. Oficial, patrocinada pelo rei, preparada e executada com pompa cerimonial e documentada num minucioso relato, 1492 marcaria o termo da representação da alta montanha como perigosa e mágica, e o momento inaugural de uma nova atitude: a observação directa, a curiosidade pela magnífica diversidade natural, a reivindicação da objectividade do conhecimento.

Antecedendo-a mais de cem anos, a viagem de Petrarca não só ganharia o primeiro lugar no *ranking* do montanhismo moderno, mas revestir-se-ia de especial significado pela clara motivação assumida por uma personalidade individual ao arrepio da consciência dominante. Assim a interpretou – como destacada dos quadros mentais da sua época – o historiador da arte Jakob Burckhardt, posição partilhada pelo filósofo da história Joachim Ritter:

6. Acerca deste debate, seguimos o livro de Philippe Joutard, *L'invention du Mont Blanc*, Paris: Gallimard, 1986, em especial, as pp. 33-45. De um ponto de vista incidente nas categorias estéticas e literárias, são recomendáveis os estudos de Fernando Guerreiro, designadamente, *O Caminho da Montanha*, Braga: Angelus Novus, 2000.

7. Joachim Ritter, “Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft”, *Schriften zur Förderung der Westfälischen WilhelmsUniversität zu Münster*, Heft 54, 1963; reimpressão em Id., *Subjektivität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 141-163; trad. port. de Ana Nolasco, in A. Veríssimo Serrão, *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011; 2013, p. 95. Ritter cita o livro de Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A Cultura do Renascimento em Itália). *Gesamtausgabe* (em itálico). ed. W. Kaegi, vol.5, pp. 211ss.

8. *Ibid.*, p. 100. A ambivalência do poeta italiano, querendo ao mesmo tempo deslocar-se no espaço, que é uma deficiência do ser, e aceder à verdadeira grandeza, que é a do espírito, é sublinhada por Jean-Marc Besse em *Voir la terre*, Actes Sud / ENSP / Centre du Paysage, 2000, trad. port. *Ver a terra. Seis Ensaios sobre Paisagem e Geografia*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pp. 1-15 (“Petra na Montanha: os tormentos da alma deslocada”).

*Com esta subida à montanha, Petrarca faz parte dos Italianos que [...] se aproximaram pela primeira vez da natureza com um “sentido próprio”, diferente do que impele a “investigação e o saber” e enquanto “os primeiros entre os Modernos ... viram e apreciaram a forma da paisagem como algo mais ou menos belo.*⁷

Neste seu ensaio, um dos textos clássicos da filosofia da paisagem, Joachim Ritter identifica traços de uma transição histórica entre o final do mundo medieval e o despontar do mundo moderno. Por um lado, Petrarca tem consciência do inédito da sua viagem; ele é já o *homo urbanus* que, em contraste com a indiferença do pastor (habitante local) decide visitar um lugar geográfico fora da cidade; e não um qualquer espaço natural, e sim, aquele lugar bem determinado: aquela paisagem. E não o faz com intenção de conhecer, nem o move qualquer finalidade prática ou utilitária; fá-lo apenas pelo prazer de contemplar directamente, de fruir esteticamente. O “extraordinário significado deste relato” estaria no nascimento do moderno sentido da paisagem. O empreendimento foi movido por um intento teórico: apreender a unidade que subjaz a todas as coisas visíveis. Neste aspecto, a categoria de Paisagem, desconhecida das épocas anteriores, radicaria ainda numa longa tradição que fez nascer a filosofia como busca de um princípio ordenador de toda a realidade; como *theoria tou kosmou*, visão intuitiva da unidade do cosmos, da natureza no seu todo.

*Os conceitos com que Petrarca tentou interpretar o que iniciara pertencem à theoria, no sentido da filosofia oriundo da Grécia: ele sai da sua existência comum e “transcende-a”. Movido unicamente pelo desejo de ver, escala a montanha deixando para trás de si todos os fins práticos para, na livre contemplação e teoria, participar no todo da Natureza e em Deus. Sobe a montanha, livre, “por si mesmo e para fruir da vista do seu cume”. Mas funda-o no contexto espiritual da theoria. Este facto possui um significado universal. As determinações colhidas por Petrarca da tradição da theoria filosófica permanecem constitutivas da relação estética para com a natureza enquanto paisagem. É o que confere à escalada do Monte Ventoux um significado epocal. A natureza enquanto paisagem é o fruto e o produto do espírito teórico.*⁸

Mas, por outro lado, esse todo que brilha no sensível não é ele mesmo sensível nem pode tornar-se sensível; é um estrato invisível que subjaz ao visível. Daí que não seja verdadeiramente preciso deslocar-se para fora, para outro lugar. A luz, a presença do divino, irradia

em cada manifestação sensível. Dada a afinidade entre alma e Deus, a experiência metafísica da natureza enquanto paisagem falha perante necessidades psicológicas e religiosas mais profundas.

*Contudo, torna-se seguidamente patente que a entrega à natureza enquanto paisagem, que Petrarca experimentou como uma grande expedição, se opõe a uma interpretação teológica e filosófica enquanto elevação até à contemplação do todo, familiar ao poeta através de Agostinho, mas que ultrapassa o seu contexto.*⁹

9. *Ibid.*, p. 97

Se o pensamento antigo não desligava o estético do teórico, já a época moderna – que irá consumir o divórcio entre Natureza e Espírito, entre Natureza e Homem, entre cidade e extra-muros –, precisou de desenvolver um novo órgão para poder captar, ainda que apenas parcelarmente, a presença da natureza como um todo, no seu esplendor primordial: o sentimento estético.

*Paisagem é natureza que se torna esteticamente presente no olhar de um contemplador sensível e sentimental.*¹⁰

10. *Ibid.*, p. 105.

Rompida a antiga unidade, a contemplação da paisagem prolonga a aspiração à visão da natureza primordial. A Paisagem é o substituto da antiga *theoria*, mas apenas pode parcialmente preencher o desejo compensatório de uma falta, da ausência de uma unidade metafísica passada e para sempre perdida.

III. Georg Simmel: As imagens da vida no movimento ascendente entre terra e céu, ou entre base e altura na subida dos Alpes

Em contraste com uma concepção de metafísica como espiritualidade de cariz religioso e teológico (Agostinho-Petrarca) e com uma metafísica do Uno-Todo (Ritter), Georg Simmel oferece outra possibilidade de entender a associação de metafísica e Montanha num notável ensaio de 1911 que dedica aos Alpes.

Observada ainda de fora, como objecto visual, com as suas formas irregulares e contingentes implantadas no fundo da terra, a montanha apela a uma nova estética, não formalista, associada esta à limitação das belas formas cuja estabilidade provoca sensações de beleza serena. Suscita, sim, uma impressão anímica proveniente do massivo, do material informe, do peso excessivo, da escala imponente, que provocam a intensidade de impressões mistas oscilando entre agitação e paz.

11. Georg Simmel, “Die Alpen” (1911); Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammsted, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989 ss; Bd.14 (*Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*), pp. 296303; trad.port. de A. Veríssimo Serrão in *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011; 2013, p. 53.

*A inquietude dilacerante das formas e a materialidade pesada no seu mero quantum produzem, na sua tensão e no seu equilíbrio, a impressão em que agitação e paz parecem penetrar de modo peculiar.*¹¹

Compreende-se o que pode significar uma “nova estética”. Não uniforme, mas diferenciada, sendo os sentimentos modelados pelas características que individualizam as diversas paisagens naturais. Em cada situação, a experiência estética emerge de uma consonância entre a dinâmica anímica e as configurações da realidade, uma vez que não é determinada por juízos intelectuais, mas por uma energia emergente da totalidade da nossa alma. Uma tipologia traz à luz diferentes modos desta experiência vivencial. Ao mar, que é imagem da movência ondulante das formas, corresponde o sentimento da continuidade temporal, cadenciada e distendida, livre e sem fronteiras. À planície do vale, a serenidade dos elementos bem coordenados no solo e alegremente dirigidos para o céu.

A Montanha, por sua vez, uma formação complexa, composta de camadas, que se ergue da implantação subterrânea até à altura dos picos, ilustra bem a visão simmeliana do mundo. Nas suas diversas configurações físicas, a Montanha retrata a sobreposição e intersecção de diferentes estratos da Vida, metáfora da existência que se dá nos cruzamentos de eixos horizontais e níveis verticais. A baixa montanha atesta, como já se notou atrás, a associação entre o inquietante da irregularidade das silhuetas dos picos e o reconforto pela unidade do conjunto preso a uma profundidade invisível que impede o desgarrar das formas dos montes.

E é quando se passa do ver de fora, para entrar nela e encetar uma subida, que esta impressão estética se vai transformando numa impressão metafísica. Na média montanha, onde as massas rochosas se cobrem de vegetação orgânica, e as quedas de água anunciam a sonora presença, a solidez, ou a impressão intemporal de morte, conjuga-se com a impressão da vida que constantemente se renova. E tem início aqui, nestes patamares intermédios, a sensação desnivelada da altura, quando de um ponto mais alto se olha para baixo ou de um ponto mais baixo se olha para o que ainda está mais acima.

À medida que se sobe, sentindo a perda de qualquer base de sustentação, nasce uma experiência nova, a sensação da vida que se desliga da contingência das formas e do curso sempre contraditório do acontecer. Quando se atingem os cumes mais altos, e quando abaixo de nós o solo fica inteiramente coberto de neve, sem vestígios de vegetação, e quando acima de nós nada mais se avista do que o puro céu sem vestígios de nuvens, a paisagem, na sua branca uniformidade, torna-se “totalmente

conclusa”, como se também a nossa existência aí se completasse, liberta dos conflitos onde no quotidiano se enreda.

*Por isso, a impressão estética desvanece-se em simultâneo com a impressão mística de que aqui brotou, logo que o céu por cima das montanhas de neve fica espessamente encoberto; com efeito, elas são empurradas até à terra pelas nuvens, são comprimidas e encerradas como toda a restante terra. É só quando acima delas nada mais há senão céu que elas reen-
viam sem limite e sem interrupção ao supraterrâneo e podem pertencer a uma outra ordem que não a da terra.*¹²

12. *Ibid.*, p. 54.

Encontrar-se no cume da montanha gelada, no meio das neves eternas, simboliza a situação paradoxal de estar na vida e ao mesmo tempo “acima dela e em face dela”. Não há revelação de qualquer luminosa presença, nem desânimo ou apelo de fuga à vida, mas sentimento sublime, simples pressentimento de transcendência.

*Só quando tudo isto abaixo dela foi abandonado se alcançou o novo no plano dos princípios, o novo metafísico: uma altura absoluta sem a profundidade correspondente; o lado único de uma correlação, que pura e simplesmente não pode subsistir sem a outra, existe contudo numa auto-suficiência visível. É este o paradoxo da alta montanha: que todo o alto se encontra sobre a relatividade de acima e abaixo, é condicionado pela profundidade – e, contudo, aqui actua como o incondicionado, que não apenas não carece da profundidade, mas precisamente só se manifesta como plena Altura quando ela desapareceu.*¹³

13. *Ibid.*, p. 57.



Francesco Petrarca A experiência fracassada da subida ao *Mont Ventoux*

Adriana Veríssimo Serrão / Anexo 1

“Hoje, movido apenas pelo desejo de ver um lugar famoso pela sua altitude, subi ao monte mais alto desta região que não sem razão chamam “Vento-so”. [...] E este monte, que se vê de todo o lugar, está quase sempre diante dos olhos. ^{p.146}

O monte é de facto escarpado e o terreno quase inacessível. Mas o poeta disse bem: “o trabalho esforçado vence todos os obstáculos” [Virgílio, *Geórgicas*]. ^{p.147}

Eu, mais fraco, tendia para baixo e, quando ele [o irmão] me chamava e me mostrava o caminho mais acertado, eu respondia que esperava encontrar um acesso mais fácil do outro lado do monte e que não me importava de ir por um caminho mais longo, desde que fosse mais plano. Isto era apenas uma desculpa para a minha ignávia e, enquanto os demais já se aproximavam das alturas, eu errava pelos vales, sem deparar de nenhum lado com um caminho mais suave. Assim, o caminho tornava-se mais longo e aumentava a fadiga inútil. ^{p.148}

Ali, passando, com as asas do pensamento, das realidades corpóreas às incorpóreas, instigava-me a mim mesmo com estas palavras ou outras parecidas: Deves saber que aquilo que experimentaste tantas vezes hoje, a subir a este monte, te acontece a ti e a muitos que querem ascender à vida feliz. [...]. A vida a que chamamos feliz está situada num lugar excelso e é estreito, como dizem, o caminho que a ela conduz. No meio surgem muitas colinas e é necessário caminhar por degraus, de virtude em virtude, com nobreza. No cume está o fim último e o termo do caminho a que conduz este nosso peregrinar. ^{p.149}

Primeiro, fiquei estupefacto com aquele ar insolitamente leve e com o vasto espectáculo que tinha diante. Olho em frente: as nuvens estavam a meus pés [...] Volto depois o olhar para o lado de Itália

[...] e vejo que, embora distantes, estão sob o meu alcance os Alpes, gélidos e nervosos ... p.150

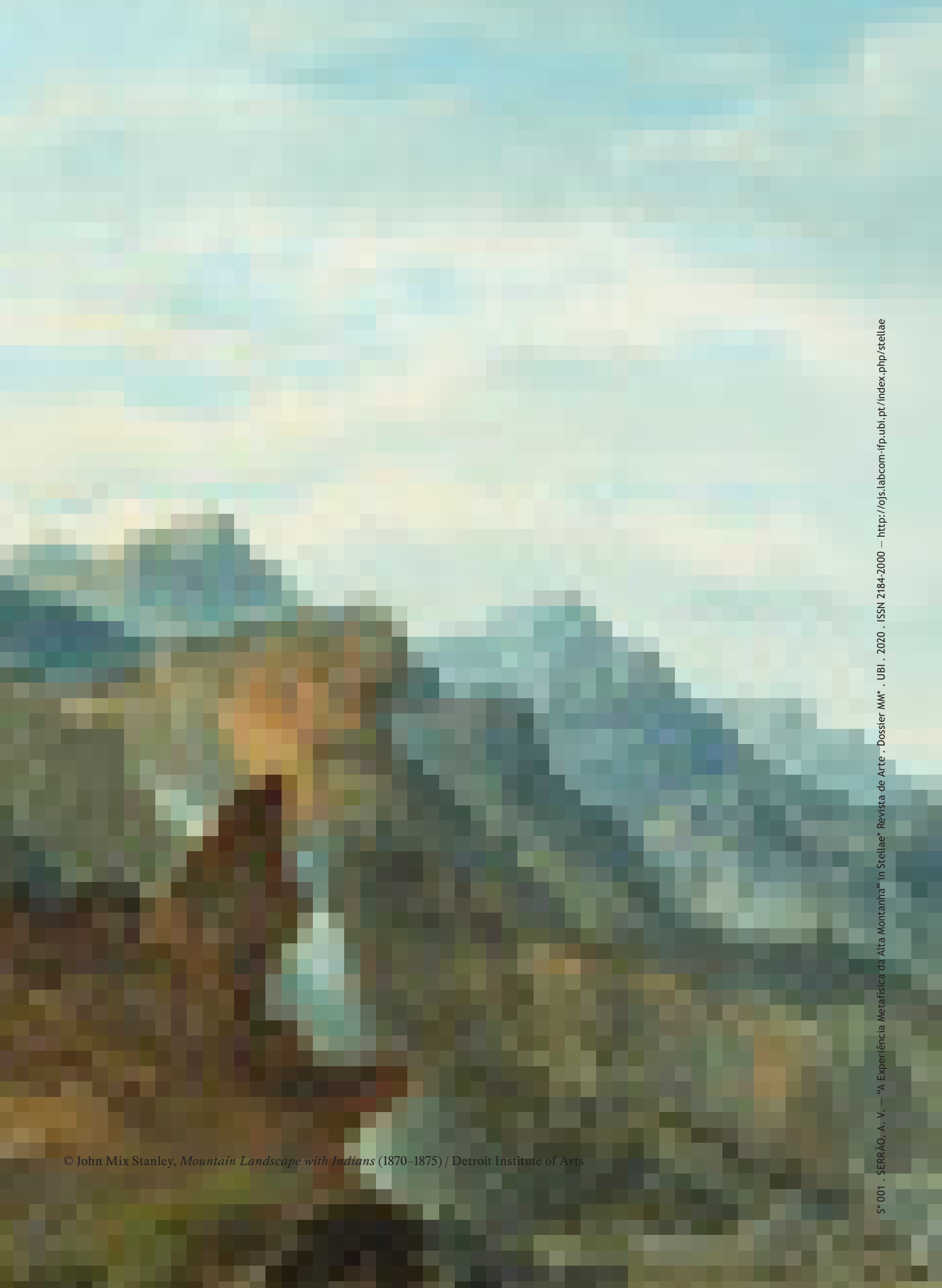
Estes e outros pensamentos semelhantes afluíam ao meu peito, ó meu pai. Alegrava-me pelo meu progresso, chorava a minha imperfeição e condoía-me pela instabilidade comum a todas as acções humanas. p.151

Daqui não se podem ver os Pirenéus que fazem fronteira entre a França e a Espanha, não por se interpor algum obstáculo, que eu saiba, mas apenas pela debilidade da nossa visão corpórea. Inversamente, vêem-se com toda a clareza, à direita, os montes da província de Lião, e à esquerda, o mar que banha Marselha e Águas Mortas, à distância de alguns dias de caminho. O próprio Ródano estava debaixo do nosso olhar. p.151-152

E enquanto contemplava cada uma destas coisas - e ora saboreava as terrenas, ora, como tinha feito com o corpo, elevava o espírito para o mais alto - ocorreu-me consultar as Confissões de Agostinho [...]. Ofereceu-me ao acaso o livro décimo [...]: “Deslocam-se os homens para admirar os altos montes e as estrondosas ondas do mar e o curso dos astros e os longos leitos dos rios e a extensão dos oceanos e o curso dos astros, mas não restam atenção a si mesmos.” [...] fechei o livro, irritado comigo por ter estado a admirar coisas da terra, quando já há muito devia ter aprendido, até com os filósofos pagãos, que não há nada mais admirável do que a alma, à qual nada excede em grandeza. p.152

[...] quantas vezes, ao longo daquele dia, no regresso, virando-me para trás, olhei para o cume do monte! E no entanto parecia-me não ter mais do que a altura de um côvado, em comparação com a grandeza da contemplação humana, quando não submerge na lama da depravação terrena. p.153

Francesco Petrarca, “Carta a Dionigi da Borgo Santo Sepolcro”, in *Familiarium rerum libri, IV*, I; ed. crítica de V. Rossi, Firenze, 1923-1924; Carta do Monte Ventoso”, apresentação e tradução de Paula Oliveira e Silva, *Philosophica*, Lisboa, 29 (2007), 145-154.



Joachim Ritter A ambivalência do nascimento da paisagem como categoria estética da Modernidade

Adriana Veríssimo Serrão / Anexo 2

“Com esta subida à montanha, Petrarca faz parte dos Italianos que [...] se aproximaram pela primeira vez da natureza com um “sentido próprio”, diferente do que impele a “investigação e o saber” e enquanto “os primeiros entre os Modernos...viram e apreciaram a forma da paisagem como algo mais ou menos belo”. p.95

“Contudo, torna-se seguidamente patente que a entrega à natureza enquanto paisagem, que Petrarca experimentou como uma grande expedição, se opõe a uma interpretação teológica e filosófica enquanto elevação até à contemplação do todo, familiar ao poeta através de Agostinho, mas que ultrapassa o seu contexto. p.97

“O significado extraordinário e universal deste relato de Petrarca reside na reflexão sobre os motivos da sua escalada à montanha. Nela torna-se compreensível o contexto espiritual de que emerge a disposição para a natureza enquanto paisagem, mas também como essa mesma disposição conduz para fora deste contexto, numa viragem que lhe permanece estranha. Todos os conceitos e representações com que Petrarca tenta interpretar e tornar compreensível a sua empresa - a ascensão da alma do corpóreo para o incorpóreo na entrega de si a Deus e à livre contemplação da natureza como movimento interior da alma orientado para a “vida bem-aventurada” - pertencem, ainda que transpostos para o âmbito neoplatónico e cristão, à tradição da θεωρία του κόσμου, que se identifica desde o início com a filosofia. p.98

“Os conceitos com que Petrarca tentou interpretar o que iniciara pertencem à theoria, no sentido da filosofia oriundo da Grécia: ele sai da sua existência comum e “transcendea”. Movido unicamente pelo desejo de ver, escala a montanha deixando para trás de si todos os fins práticos para, na livre contemplação e teoria, participar

no todo da Natureza e em Deus. Sobe a montanha, livre, “por si mesmo e para fruir da vista do seu cume”. Mas funda-o no contexto espiritual da *theoria*. Este facto possui um significado universal. As determinações colhidas por Petrarca da tradição da *theoria* filosófica permanecem constitutivas da relação estética para com a natureza enquanto paisagem. É o que confere à escalada do Monte Ventoux um significado epocal. A natureza enquanto paisagem é o fruto e o produto do espírito teorético. p.100

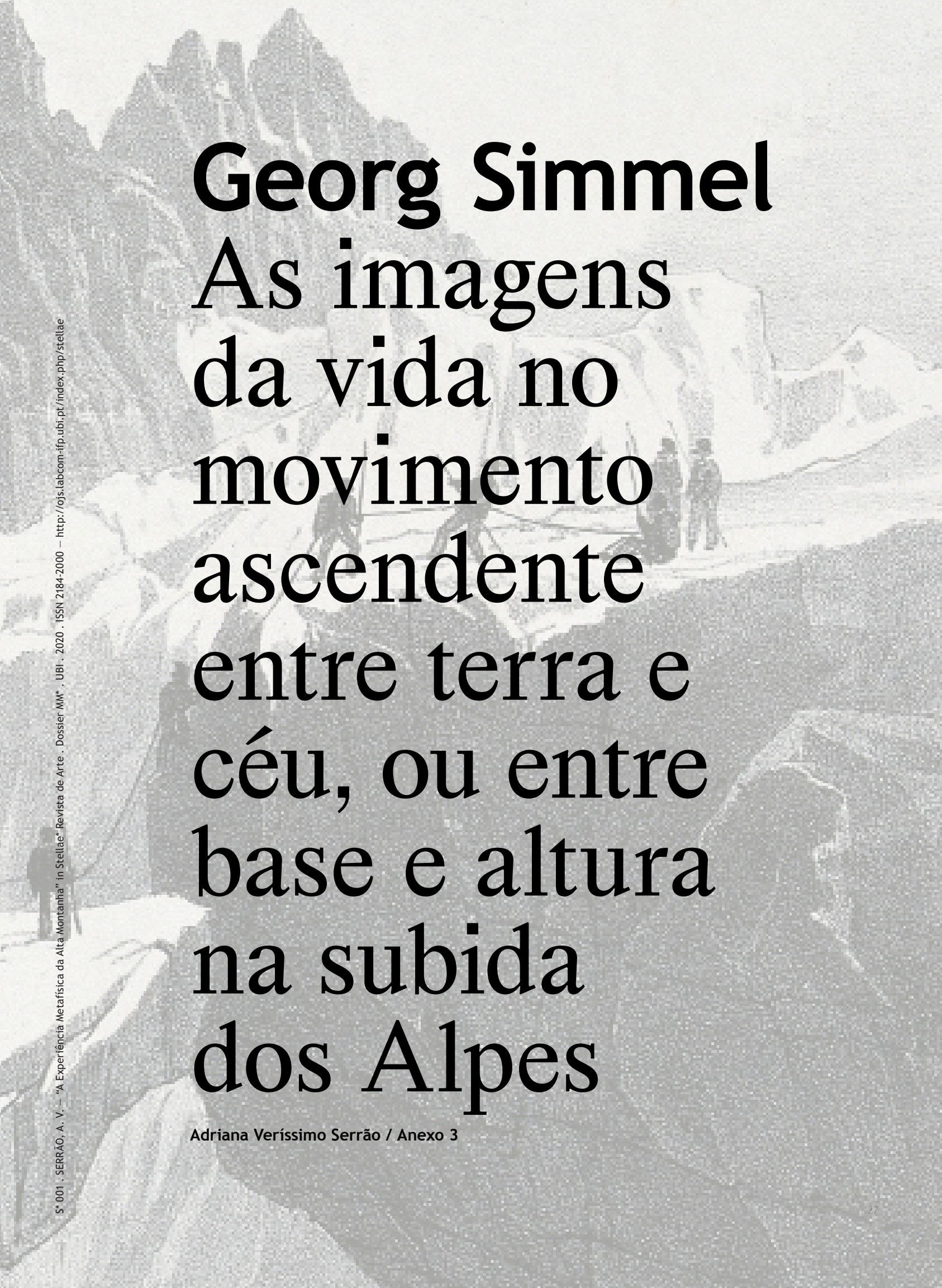
“São inúmeros os exemplos e provas que se oferecem para a estreita conexão entre paisagem e teoria filosófica de Natureza como um todo. Confirmam que, na interpretação de Petrarca da sua própria subida à montanha, ganha voz, como numa antecipação espiritual, o princípio constitutivo da história da natureza enquanto paisagem. A sua descoberta nasce do contexto da tradição da *theoria*. A livre contemplação da Natureza como um todo - desde a Grécia e ao longo de séculos, assunto exclusivo do conceito filosófico - adquire nova figura e forma na entrega do espírito à natureza enquanto paisagem. p.103

“Paisagem é natureza que se torna esteticamente presente no olhar de um contemplador sensível e sentimental. p.105

Joachim Ritter, “Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft”. Discurso de posse como Reitor da Universidade de Münster (1962), primeira publicação in *Schriften zur Förderung der Westfälischen WilhelmsUniversität zu Münster*, Heft 54, 1963; reimpressão em Id., *Subjektivität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 141-163; trad.port. de Ana Nolasco, in A. Veríssimo Serrão, *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia, 141-163 Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011; 2013.



© John Auldjo, *The ascent of Mont Blanc* (1827)



Georg Simmel

As imagens da vida no movimento ascendente entre terra e céu, ou entre base e altura na subida dos Alpes

Adriana Veríssimo Serrão / Anexo 3

“Mas onde as formas são tão contingentes e se encontram dispostas umas junto às outras sem qualquer coerência da linha de conjunto, como nos Alpes, a forma singular ficaria dolorosamente isolada e não teria nenhum ponto de apoio no interior do todo, se não fosse sentida a massa indiferenciada da matéria que se estende uniformemente sob os cumes e confere um corpo unificado a esta individualidade por si destituída de sentido. O material informe tem de possuir aqui, na impressão, um peso incomparavelmente excessivo para que o caos dos perfis dos cumes mutuamente indiferentes encontre, por assim dizer, um contrapeso e um apoio comum. A inquietude dilacerante das formas e a materialidade pesada no seu mero quantum produzem, na sua tensão e no seu equilíbrio, a impressão em que agitação e paz parecem penetrar-se de modo peculiar. p.53

Sentimos aqui, no seu extraordinário ímpeto, o mundo terreno enquanto tal, ainda inteiramente distante de toda a vida e significado próprio da forma. Mas, por outro lado, os rochedos que se erguem desmesuradamente, as quedas de gelo transparentes e reluzentes, a neve dos picos que já não têm qualquer relação com as partes baixas da terra são outros tantos símbolos do transcendente, que conduzem o olhar espiritual a ascender até onde, mesmo para além do maior dos perigos, ainda permanece alcançável o que é inacessível à mera força da vontade. Por isso, a impressão estética desvanece-se em simultâneo com a impressão mística de que aqui brotou logo que o céu por cima das montanhas de neve fica espessamente encoberto; com efeito, elas são empurradas até à terra pelas nuvens, são comprimidas e encerradas como toda a restante terra. É só quando acima delas nada mais há senão céu que elas reenviam sem limite e sem interrupção ao supraterrano e podem pertencer a uma outra ordem que não a da terra. Tanto quanto se possa afirmar de uma paisagem

que é transcendente, isto aplica-se à paisagem nevada - sem dúvida apenas onde nela continua a existir só gelo e neve, mas nada de verde, nenhum vale, nenhuma pulsação da vida. ^{p.54}

Na alta montanha, a libertação da vida como uma vida contingente e opressiva, uma vida singular e mesquinha, chega-nos na direcção oposta: em vez da saciedade estilizada da paixão da vida, um distanciamento dela; aqui a vida está presa por algo e de certo modo entretecida em algo que é mais silencioso, mais estático, mais puro e mais elevado do que a vida pode ser. [...] E este efeito vai gradualmente crescendo da paisagem rochosa até à pura paisagem nevada. Nas rochas ainda detectamos, muito ou pouco que seja, vestígios das forças com direcções opostas; as construtivas, que ergueram o todo, e as corrosivas, que arrasam e desmoronam; na figura momentânea este choque e interpenetração das forças tornou-se, por assim dizer, estável e volta a viver no observador como uma reconstrução anímica que os apreende instintivamente. Mas a paisagem nevada já não permite sentir nenhum jogo de factores dinâmicos. O que foi construído desde a base está completamente coberto por neve e gelo. ^{p.55}

Só quando tudo isto abaixo dela foi abandonado se alcançou o novo no plano dos princípios, o novo metafísico: uma altura absoluta sem a profundidade correspondente; o lado único de uma correlação, que pura e simplesmente não pode subsistir sem a outra, existe contudo numa auto-suficiência visível. É este o paradoxo da alta montanha: que todo o alto se encontra sobre a relatividade de acima e abaixo, é condicionado pela profundidade - e, contudo, aqui actua como o incondicionado, que não apenas não carece da profundidade, mas precisamente só se manifesta como plena Altura quando esta desapareceu. ^{p.57-58}

■ [...] Mas da impressão da alta montanha, porém, chega até nós um pressentimento e um símbolo contraposto: que na sua máxima elevação a vida se liberta em algo que não cabe mais na sua forma, mas está acima dela e em face dela. p.58

Georg Simmel, “Die Alpen” (1911); Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammsted, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989 ss; Bd.14 (Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur), pp. 296-303; trad.port. de A. Veríssimo Serrão in *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011; 2013.

Shan Shui e Tjukurpa, duas predicções somáticas da paisagem e das montanhas

Ana María Moya Pellitero

Universidade de Évora PT

“As coisas, aqui, ali, agora, então, não existem mais em si, em seu lugar, em seu tempo, só existem no término destes raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo da minha carne, e sua solidez não é a de um objeto puro que o espírito sobrevoa, mas é experimentada por mim do interior enquanto estou entre elas, e elas se comunicam por meu intermédio como coisa que sente”

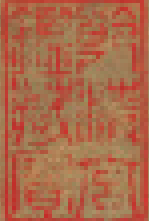
Maurice Merleau-Ponty, O Visível e o Invisível, 1964

Quando nos centramos na experiência sensorial do corpo humano como mediador na experiência paisagística, em detrimento da representação visual da paisagem e da sua imagem, transformamos a predicação afetiva e multisensorial do lugar numa paisagem somática. O lugar transforma-se numa paisagem significativa porque há uma relação predicativa e afetiva de ações e intencionalidades cognitivas, estéticas, ideológicas e espirituais ligadas ao corpo humano. Maurice Merleau-Ponty no seu trabalho O Visível e o Invisível (1964) afirma que o sujeito se encontra numa relação íntima e viva com o mundo físico externo, numa reversibilidade do tangível, do palpado e do palpante, recíproca entre o corpo e o mundo a qual é intercorporal. Esta “intercorporeidade” não está composta de duas ações isoladas, sino que é reversível, igual que a ação física de um aperto de mãos: “[...] posso sentir-me tocado ao mesmo tempo que toco [...] numa] aderência carnal do que sente ao sentido e do sentido ao que sente” (Merleau-Ponty, 1964, 2005: 138). Entre o corpo que toca (o que sente) e o corpo tocado (sentido) existe uma superposição e a simultaneidade de estar um corpo noutro, e da transitividade de um corpo a outro, “[...] sendo, pois, mistério dizer que as coisas passam para nós, assim como nós para as coisas” (Merleau-Ponty, 1964, 2005: 121). O filósofo japonês Nishida Kitarô (1870-1945) defende

a existência de uma ontologia da experiência e da consciência do mundo e do ser humano, nela que existe uma “lógica do predicado”. Nesta reciprocidade dinâmica de predicados, o sujeito encontra-se dentro de uma relação de inter-expressividade entre o mundo e o corpo. Para Kitarô a “pura experiência” do mundo é aquela que não diferencia entre o sujeito que experimenta o mundo e o objeto físico -o lugar- e o mundo predicado. Numa “pura experiência” o sujeito e o mundo estão unificados numa “nebulosa e condição não-discriminatória” similar aquela que experimenta um recém-nascido (Kitarô, 1911, 1990: 8). Neste duplo diálogo predicativo entre o corpo e o mundo e o mundo e o corpo, o sujeito é um vetor espaço-temporal, que predica o lugar e o mundo através do seu corpo individual num tempo histórico específico. O desafio, portanto, na comunicação dos afetos nesta “condição de nebulosa” encontra-se na maneira como se utiliza o próprio corpo como modo de expressão e comunicação criativa e artística desta experiência intercorporal.

Na presente comunicação observamos a existência da construção de uma cosmologia que integra uma relação intrincada entre o mundo e o corpo, tanto na complexa sociedade burocrática e agrícola Chinesa durante mais de três mil quinhentos anos, desde a Dinastia Shang (1600-1046 a.C), como nas tribos aborígenes recolectoras e nômadas Australianas, com vestígios arqueológicos que datam de cinquenta mil anos a.C. (Caruana, 1993: 22), e com uma continuidade cultural até inícios do século XX. As suas respetivas cosmologias culturais evidenciam a maneira como o Universo é apreendido através da experiência sensorial, incluindo o uso de uma linguagem simbólica de comunicação e representação de uma paisagem somática sobre o seu entorno natural e especificamente a paisagem de montanhas. A continuidade das suas cosmologias culturais implica a longevidade de um envolvimento emocional coletivo com o mundo, apesar da transformação espaço-temporal dos seus territórios e da renovação geracional dos membros das suas comunidades. A sobrevivência das estruturas cosmológicas, que determinam relações afetivas e espirituais com o território ao longo do tempo transcende a própria morte dos membros das suas sociedades, e permite uma participação ininterrompida do corpo mortal dos seus membros na vida eterna no mundo. O conceito de “eternidade” do mundo e “imortalidade” humana, que já aparece nestas sociedades ancestrais, não é outro que a determinação de unir corpo e mundo dentro do um mesmo cosmos. Portanto, o mundo perdura as suas próprias mudanças e o corpo a sua própria morte, sempre interligados e envolvidos num constante processo de dupla “intercorporeidade” cósmica: com a criação cultural de um cosmos do corpo e na somatização do próprio cosmos.

Fig*1 . Linag K'ai, O Imortal (Séc. XII dC) Museu Palácio Taipei.



地行不
識名和
婚大似
高陽一
酒徒應
是瓊臺
仙宴罷
珠滿襟
袖尚襍
糊



O cosmos do Corpo: a predicação do corpo no mundo na China clássica

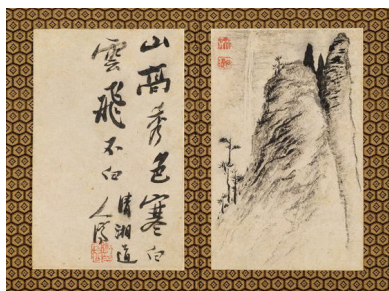
A cosmologia cultural da sociedade Chinesa clássica está ligada a tradição religiosa xamânica, conectada às ancestrais culturas neolíticas. O Taoísmo tem as suas origens no xamanismo ancestral dos seus povos que desenvolveu-se em torno da procura da “imortalidade” [Shou], ou a condição do “homem montanha”, “homem santo” ou “imortal” [Xiān], escrito com os dois ideogramas (pessoa + montanha) (Fig.2). Na dinastia Shang (1600-1046 a.C), o culto ancestral é dirigido a deificar os homens virtuosos; Xiān ou Hsien descreve uma pessoa iluminada que sobrevive além da morte, “transcendida”, “ser celestial” ou “super-humana”. Estas pessoas sábias moravam nas altas montanhas como eremitas (Fig.1). Eles eram “[...] figuras elusivas que haviam descoberto o segredo da longevidade e se tinham transformado em energias espirituais que vagavam livremente pelo tempo e pelo espaço” (DeWoskin, 1983 como citado em Strassberg, 1994: 23). Os Imortais, que podiam voar e viajar no vento tinham os seus palácios nos picos do mítico Monte K'un-lun (Himalaias) e nas famosas ilhas do Mar Oriental, que sempre desvaneciam-se quando os viajantes se aproximavam. As cinco Montanhas Sagradas, que se encontram nas quatro orientações cardeais e no centro da China, também estavam habitadas pelos Imortais, e receberam a homenagem e peregrinação dos Imperadores para poder confirmar o seu “Mandato no Céu” (Fig.2). Atingir a imortalidade levou à procura da alquimia e do “elixir da imortalidade” que permitia a transmutação do corpo humano, sendo que dois Imperadores da Dinastia Han (206 a.C – 220 d.C) morreram por beber o elixir que continha mercúrio. A procura da imortalidade também levou aos Taoistas a vagar sozinhos pelas montanhas, recolhendo ervas e cogumelos [lung chieh], que prolongavam a vida (Keswick, 1978: 37). A velha prática de criar árvores anãs também tem uma origem xamanista e mágica. Reduzir o tamanho de uma árvore viva era acompanhada pela desaceleração do conteúdo de seiva, equivalente aos exercícios dos Hsien taoistas para diminuir a respiração do seu corpo (Keswick, 1978: 38). Para ambos, a técnica era torcer e esticar os membros. As pequenas árvores cresciam em estranhas formas contorcidas, igual que os corpos envelhecidos e curvados de aqueles que queriam atingir a imortalidade. O Taoísmo unifica e integra a humanidade com a natureza, e entende todo o Universo composto da mesma matéria básica, o Ch’i ou “respiração”. Na sua cosmologia o Ch’i puro e leve subiu para se tornar o Céu, e o turvo e pesado Ch’i caiu para se tornar a Terra, enquanto a “respiração” que misturava harmoniosamente ambos se tornou o Homem (Chuang Tzu, Séc IV a.C, como citado em Keswick, 1978: 75).



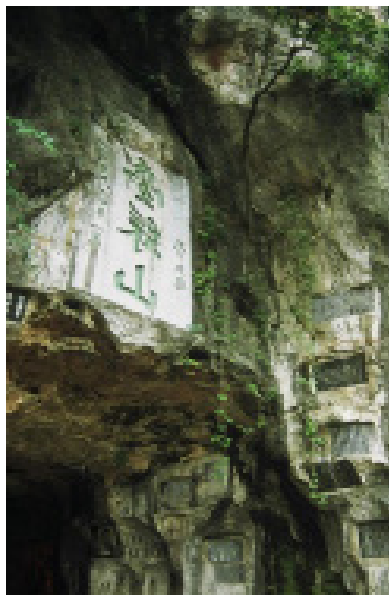
Fig*2 . Montanha Sagrada de Hua Shan, uma das cinco montanhas sagradas, em Huayin, Província de Shaanxi. Dentro da imagem aparecem compostos ideogramáticos da Dinastia Shang para descrever o conceito de Xian (pessoa + montanha), e os ideogramas em Chinês atual.



Fig*3 . Rocha de Jade, Jardim Yu Yuan, Shanghai.



Fig*4 . Diário de viagem Voltar a Casa, Shitao (Zhu Rugi) (1695).



Fig*5 . Textos inscritos na rocha de uma gruta em Guilin, Província de Guangxi.



Fig*6 . Composição Chia Shan, no jardim privado da Montanha do Leão, Suzhou

As montanhas [Shan] e as águas em todas as suas formas [Shui] são elementos complementários dentro do movimento da transformação do mundo através dos opostos Yin e Yang e do fluxo do tempo cíclico. Shan Shui expressa o conceito de paisagem na China clássica, e representa a totalidade da natureza em perfeita harmonia e equilíbrio, com os picos das montanhas como elemento de comunicação vertical entre o Céu e a Terra. Também sugere a oposição fundamental do Yang, a força masculina, áspero, de rochas, ereto, duro e ossudo em contraposição com a feminina água Yin, húmida, lisa, de correntes fluídas, receptiva, produtora e escura (Jones, 2005: 165). Os Imortais também podiam se encontrar em palácios nas grutas debaixo da terra, que formam um elo subterrâneo entre as cinco Montanhas Sagradas. Os venerados reis das antigas lendas chinesas aventuravam-se dentro das grutas destas montanhas à procura do fluido das suas águas subterrâneas, com poderes para prolongar a vida. Eles sugavam a umidade que se filtrava das estalactites e paredes rochosas das cavernas profundas dentro dum ritual conhecido como “Sugar nas Mamas do Sino Celestial”, sendo que a mulher era a conexão com a representação da água na forma humana (Stein, 1943 como citado em Keswick, 1978: 171). Na cosmologia ancestral, as deusas chinesas das águas eram serpentes. Por exemplo a Deusa Nüwa ou Deusa Serpente é creditada com a criação da humanidade na Terra e a reparação dos pilares do Céu e se encontrava presente na chuva e o volúvel nevoeiro dos lagos. O espírito guardião dos desfiladeiros do Yangtse era uma mulher, conhecida na dinastia T’ang (618-907 d.C) como a Mulher Arco-Íris, associada aos poderes sobrenaturais da fertilidade, da lua e das águas. O amor pela coleção de pedras começou em tempos ancestrais, na sua relação com o poder sobrenatural das montanhas (Keswick, 1978: 172). Houve uma adoração de pedras particularmente febril na China durante os séculos XI e XII d.C. Uma grande pedra podia ter o protagonismo do jardim, um conjunto de pedras empilhadas criavam montanhas artificiais [Chia Shan] e pedras mais pequenas eram usadas como decoração sobre as secretárias no interior das casas (Fig.6). As pedras furadas pelas águas eram as mais apreciadas porque concentravam os aspetos formais do espírito taoista modelado pelo tempo: a transparência [t’ou], a fragilidade ou delicadeza [shou], e o esvaziamento [lou] (Keswick, 1978: 161) (Fig.3). Estas pedras eram transportadas ao longo grandes distâncias em custosas viagens até às residências dos burocratas cultivados –“literati”. Estas pedras emulavam tanto o corpo taoista como a miniaturização das montanhas, as quais continham proprie-

dades mágicas. No Taoísmo, a miniatura permitia a concentração e a viagem imaginária e mental do espírito [wo-yu], traduzido como “viagem deitado” (Strassberg, 1994: 27). O taoísta poderia concentrar-se nas propriedades mágicas do objeto e ter acesso a elas num processo de miniaturização imaginária do seu próprio corpo. Tanto os desenhos como os objetos e esculturas não tinham na China clássica uma função simplesmente estética senão mágica desde um ponto de vista prático. A paisagem não era reproduzida através da arte senão criada pela sua representação (Stein, 1987, 1990: 29).

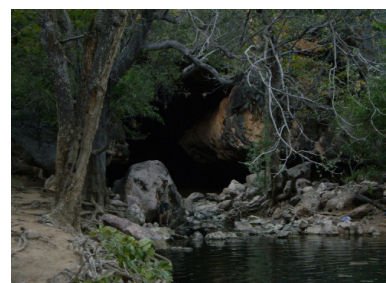
A sociedade chinesa clássica não era espetadora passiva senão participante e criadora da paisagem. Em todas as disciplinas artísticas (poesia, caligrafia, literatura, pintura, desenho de jardins), aquilo que importava não era atingir os aspetos estéticos da representação da paisagem mas capturar o espírito vital e a respiração pulsante da natureza [ch'iyun sheng t'ung], e ao mesmo tempo entendiam a natureza como um espelho do ser humano e das suas emoções e sentimentos (Siren, 1936 como citado em Keswick, 1978: 94). Desenvolver uma sensibilidade artística e literária considerava-se infinitamente mais valioso que o mero acumulo de riqueza. O retiro na natureza dos taoístas “literati” e o desejo de formar parte dela, representava a participação ativa da mente e do corpo, dando prioridade ao encontro do lugar com a linguagem e o corpo (i.e. a escrita e o diário na viagem à natureza como descoberta pessoal; a paisagem inscrita de textos gravados nas grutas e rochas das montanhas; os encontros literários em espaços naturais e jardins)(Fig.4-5). Todas estas atividades simbolizavam um estado mental de conexão com o espírito de todos os seres animados e inanimados- o Tao dentro deles.

A somatização do Cosmos: a predicação do mundo dentro do corpo na Austrália aborígine

A sociedade aborígine da Austrália, durante mais de cinquenta mil anos manteve uma cultura imaterial altamente desenvolvida que integrava a subjetividade individual e coletiva nas estruturas do meio ambiente e da paisagem através do corpo. A sua cultura e interpretação cósmica da natureza do mundo era compartilhada por todos os seus grupos nómadas espalhados pelo continente Australiano. O “Tempo dos Sonhos”, pode ser traduzido nos diferentes dialetos dos grupos aborígenes como Ungud (grupo Ngarinyi no Noroeste), Aldjerinya (grupo Anranda), Tjukurpa (grupo Pitjantjara), Bugari (região Broome), ou Wongar (nos grupos do Nordeste da Terra de Arnhem) entre outras (Edwards, 1988: 16). Tjukurpa ou “Tempo dos Sonhos” é uma narrativa de histórias ancestrais que aconteceram no passado, mas



Fig*7 . Ritual de iniciação com pinturas corporais da formiga do mel, Terra de Dhuwa, Suroeste Yirrkala, Austrália.



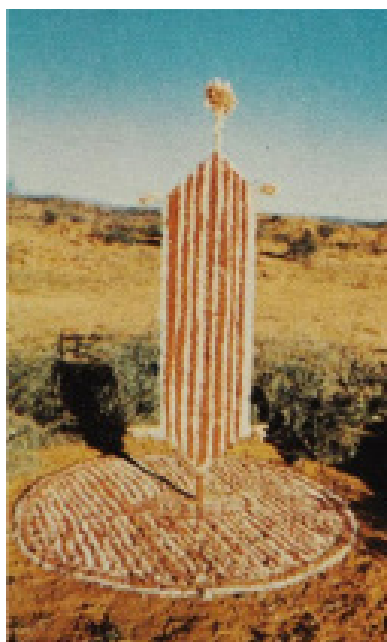
Fig*8 . Centro Totêmico em Túnel do Riacho (Tunnel Creek), Kimberley, Austrália.



Fig*9 . Pedra Tjurunga.



Fig*10 . O antepassado Nawura e as suas duas mulheres. Nawura é um animal e ao mesmo tempo tem características humanas.



Fig*11 . Solo Sagrado e lugar de dança, ligado ao Centro Totêmico de um furo de água. Território Aranda.

que continuam a ocorrer no presente e que estabelece os princípios de uma ordem cósmica transcendental. O território é coberto por uma intrincada rede de “Sonhos”: histórias míticas de seres ancestrais e sobrenaturais que atravessaram a paisagem, nas suas viagens épicas de criação (da Terra, dos seres vivos e dos seres humanos). As viagens dos antepassados imprimiram vestígios na paisagem, e os seus corpos baniram-se na Terra, transformando-se em grandes pedras, árvores ou ocas de árvores, cavernas, e fissuras na rocha. Esses lugares são locais totêmicos que marcam a morada dos seus espíritos. Todo o país está repleto de lugares totêmicos (Fig.8). Os seus corpos, objetos, viagens, atividades ou abrigos deram as características à paisagem (uma forma, um padrão, vestígios, traços impressos). O próprio corpo dos antepassados encontra-se simultaneamente em diferentes partes do território e do percurso mítico que eles fizeram uma vez. Por exemplo, no sonho do grupo Aranda o corpo do antepassado Ulamba encontra-se na rota que ele uma vez viajou: o pico de uma montanha, uma rocha, uma colina íngreme, uma caverna e uma árvore; e todos eles são “o corpo do antepassado Ulamba” (Strehlow, 1947: 28-29).

O totem é referido pelos aborígenes como “carne”, e o espírito do antepassado existe simultaneamente nos centros totêmicos, em animais e plantas, em objetos rituais e dentro dos seres humanos. A verdadeira identidade humana nasce da encarnação da figura totêmica (Fig.7). Uma mulher pode ser engendrada depois de passar por um centro totêmico, e a criança uma vez nascida, terá o totem daquele lugar específico, independentemente dos seus pais. Quando a pessoa morre, o espírito do seu totem retorna à morada da paisagem onde veio (Ashley-Montagu, 1937). Os seres humanos, porque são a personificação dos espíritos totêmicos, têm a capacidade de se metamorfosear em seres animados e inanimados (animais, plantas, objetos, e elementos da paisagem) (Fig.10). A Serpente Arco-íris representa a metáfora da transição de um estado metafísico de um ser para outro. Ela é a primeira mãe que vive em todas as formas da água (águas subterrâneas, chuva, rios, poças e lagos), e liga o mundo do céu que nutre com chuva o mundo obscuro e subterrâneo. Também a Serpente está relacionada à fertilidade universal e aos mistérios da morte. É representada pela deglutição de pessoas que regurgitarão mais tarde transformadas num novo estado de transformação. Ela representa a imortalidade humana e o retorno perene à vida e à paisagem. A Serpente Arco-íris também joga um importante papel na iniciação mística do shaman (homem medicina), porque está associada a expressão mística da união dos opostos, e transmite-lhe os seus poderes mágicos como intermediário para ser

capaz de viver simultaneamente em dois mundos -ascender aos Céus e descender ao submundo (Eliade, 1973: 130). Os espíritos dos antepassados encontram-se também nas pedras e objetos Tjurunga, que representam o próprio corpo, o corpo do antepassado mítico que o portador da pedra encarna (Fig.9). Para cada Tjurunga pertencem histórias e eventos míticos, cânticos, versos e significados das palavras associadas a esses cânticos (Strehlow, 1947: 119). Quinhentas línguas diferentes foram encontradas na Austrália no início da colonização. A linguagem corporal e gestual desempenhou um papel relevante dentro desta diversidade linguística. Esta linguagem corporal permitia estabelecer conexões rituais entre os diferentes grupos tribais ligados às mesmas cerimónias e antepassados totêmicos que viajaram vastas distâncias no território conectando diferentes lugares e clãs (Löffer, 2001: 22). Os rituais do “Tempo dos Sonhos” incluem uma performance total (dança, canções, música, pinturas de corpo e chão, esculturas e pinturas em madeira). Esta arte colaborativa entre membros de diferentes clãs estava ligada à cerimónia ritual. Tjukurpa manifesta-se no corpo decorado transformado em figura totêmica que realiza o ritual e no solo sagrado que representa o espaço cósmico de um tempo mítico, que unifica o passado com o presente (Fig.11-12). Nos grupos Aranda, por exemplo, no centro do solo sagrado planta-se um mastro como “centro vertical sagrado” que simboliza a comunicação com o mundo transumano dos Céus (Eliade, 1973: 50-52).

No “Tempo dos Sonhos” e o antepassado totêmico nasce e renasce perpetuamente no ritual, e os corpos que participam nele convertem-se na personificação dos antepassados. O homem assume a responsabilidade de manter o mundo vivo recriando os eventos do “Tempo dos Sonhos”, e infundindo ao lugar com o poder da criação através da sua própria mão e da sua arte. Um dos rituais é repintar imagens de animais e vegetais nas rochas e grutas das montanhas para aumentar a vida das espécies ou bem realizar gravuras nas rochas com profundas impressões feitas na repetição do ritual, geração após geração (Edwards, 1988: 115) (Fig.13). A representação artística é um ato de criação. Não é um ato simplesmente mágico, mas um ato religioso sagrado, porque os homens são a reencarnação do seu totem num perene retorno à Terra, à paisagem e ao seu cosmos, de forma a manter viva a vida nela.



Fig*12 . Pinturas corporais depois de participar na cerimónia Mardayin. Boca do rio Liverpool, 1952.



Fig*13 . Pintura na rocha de peixes em Kakadu, Território Norte, Austrália.

Conclusão

A predicação recíproca do mundo e do corpo traduz-se numa criação artística e experimentação do espaço determinada pelo contacto com um conhecimento genuíno sobre o meio ambiente e sobre a natureza humana. As duas cosmologias culturais analisadas nesta comunicação têm em comum a construção de uma abstração espaço-temporal do cosmos e da paisagem baseada no valor da perpetuação do passado no presente através dos sentidos corporais e uma integração corpo-mundo construída sobre a conceção mítica da imortalidade humana e sua conexão com a natureza, as águas e as montanhas e abarcando todo o mundo animado e inanimado.

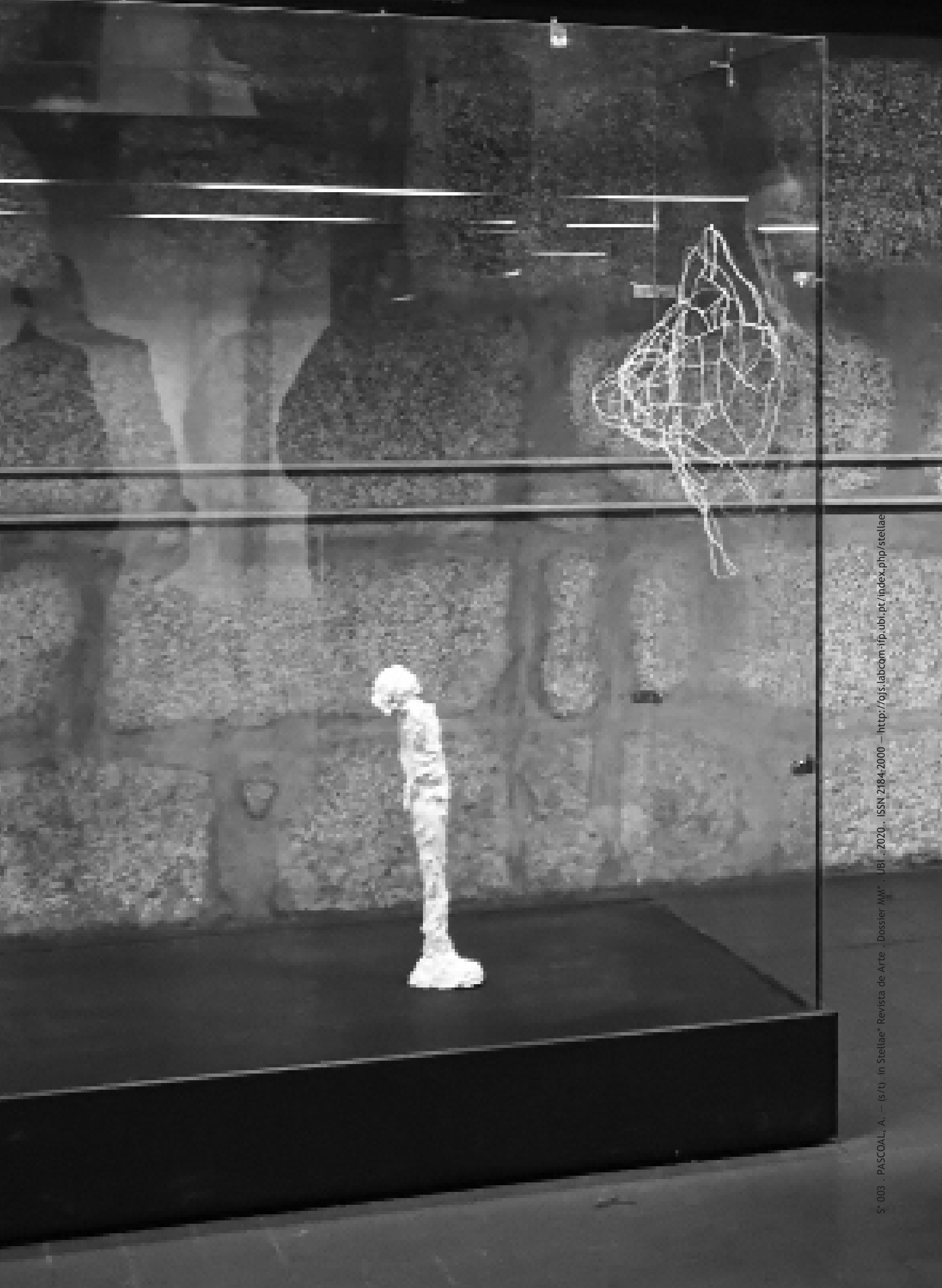
Referências Bibliográficas

- ASHLEY-MONTAGU, M.F. (1937). *Coming into Being among the Australian Aborigines. A Study of the Pro-creative Beliefs of the Native Tribes of Australia*. Dissertação de Doutorado na Faculdade de Filosofia, Universidade de Columbia. London: Routledge & Sons.
- CARUANA, W. (1993). *Aboriginal Art*. Singapore: Thames and Hudson.
- DEWOSKIN, K. (Trans.) (1983). *Doctors, Diviners, and Magicians of Ancient China: Biographies of Fang-shih*. New York: Columbia University Press.
- EDWARDS, W.H. (1988). *An Introduction to Aboriginal Societies*. Sydney: Tomson, Social Science Press.
- ELIADE, M. (1973). *Australian Religions: An Introduction*. London: Cornell University Press.
- JONES, L. (Ed.) (2005). *Encyclopaedia of Religion*. Detroit: Mcmillan Reference.
- KESWICK, M. (1978). *The Chinese Garden, History, Art and Architecture*. London: Academy Editions.
- KITARÔ, N. (1911). *An Inquiry into the Good* (1990). New Haven: Yale University Press.
- LEGG, J. (Trans) (1891). *The Sacred Books of China: the Texts of Taoism, Vol.2*. Oxford: The Clarendon Press.
- LÖFFER, A. (2001). *Cuentos de los Aborígenes Australianos. Mitos y Leyendas Tradicionales del País del Ensueño*. Barcelona: Oceano Ambar.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *O Visível e o Invisível* (2005, 4a ed.). São Paulo: Editora Perspectiva
- SIRÉN, O. (1936). *The Chinese on the Art of Painting* (2005). New York: Dover Publications.
- STEIN, R. (1942). *Jardins en miniature d'extrême -Orient*. Em *Bulletin d'Ecole Française d'Extrême-Orient*, Tome 42. (www.persee.fr/issue/befeo_0336-1519_1942_num_42_1)

STEIN, R. (1987). *The World in Miniature: Container Gardens and Dwellings in Far Eastern Religions Thought*. Stanford: Stanford University Press.

STRASSBERG, E. R, (1994). *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*. Berkeley: University of California Press.

STREHLOW, T.G.H. (1947). *Aranda Traditions*. Melbourne: Melbourne University Press.



Ana Pascoal

PT

De baixo, a presença humana, avista a montanha, que de tão presente, mas distante, é mais sombra que matéria. É sempre difícil ter a real compreensão do lugar habitado quando se vive nele. Vive-se demais, sente-se demais. Sentimo-lo, presenciamos-lo, vivemo-lo, e não existe distanciamento para o compreender.

O lugar é sombra, é ilusão. Ao distanciarmo-nos vamos ganhando a noção do espaço que se habita, do afastamento, pode-se contemplar para compreender o espaço habitado. De baixo observa-se o espaço, ganha-se espaço, espaço reflexivo, espaço habitado, presente, mas distante para se compreender e percorrer o espaço. O espaço de distanciamento que é necessário para compreender o lugar onde habitamos ou de onde somos. O espaço ganha matéria, deixa de ser ilusório.

Observar de longe a montanha permite ganhar uma clara noção do espaço, ter a percepção do observado, saber os trilhos e os caminhos que avistam. Qual o pico mais alto, saber onde está o planalto ou a planície. Saber onde estará um pequeno lugar de abrigo. Olhar de longe a montanha permite refletir com distanciamento, compreender o lugar habitado.

A fragilidade do homem, e os obstáculos que se vão encontrando, por vezes, podem esconder a realidade que de tão presente e concreta não pode ser vista e analisada. Tal como, quando o homem viaja para longe das suas raízes do seu lugar, da sua montanha, esse distanciamento permite uma visão mais clara do que é deixado para trás. Essa distância do lugar permite-nos uma leitura mais ponderada mais atenta. Uma leitura do que é o nosso lugar. Permite uma leitura crítica e consciente da identidade.

A distância permite maior lucidez, clarividência sobre as nossas raízes. Refletir sobre o distanciamento do lugar permite compreender o lugar. Mas há quem fique. Quem fique agarrado ao seu lugar não entendendo a sua relatividade.

Na Europa e em Portugal a montanha continua a ser um lugar de despovoamento, de afastamento. Regiões montanhosas que se esvaziaram demograficamente com a implantação da economia de mercado impulsionada pelo desenvolvimento dos transportes e vias de acesso aos grandes centros urbanos. Não sendo mais competitivas, as terras inclinadas e rochosas foram abandonadas por muitos dos seus habitantes. Alguns resistem permanecem nos vales e encostas, cultivando uma identidade própria.

Noutros lugares algures nesta Europa, outros chegam e são afastados por quem julga ser dono de um lugar, mas sem compreender-se a si nem ao outro.

Por isso, com este trabalho convido ao distanciamento dos nossos lugares de origem, sejamos todos migrantes por algum tempo para melhor compreender o lugar de origem, mas também para compreender melhor o outro.

A questão toponímica e identitária da Beira e da Covilhã

António dos Santos Pereira

Universidade da Beira Interior PT

Tinham-nos pedido uma cronologia da serra da Estrela e o desvendamento dos segredos dos topónimos atuais mais importantes e dos que se perderam no tempo, mas continuam na bibliografia, a propósito dos Montes Hermínios, da Beira e da Covilhã. Tentaremos ir um pouco mais além até às questões da identidade que concernem sempre a forma como um povo se descobre a responder coletivamente aos desafios civilizacionais que lhe são colocados nos territórios onde habita e, portanto, com a sua história ou memória de processos, sucessos e fracassos, que é dizer, numa palavra, reflexão e, logo, mudança e futuro.

Desenvolvemos a ideia da formação de uma região da Beira, contemporânea do condado portugalense, junto às vertentes da Estrela, para norte, nos séculos XI e XII, a Beira Alta, com capital em Coimbra e polos em Seia, Viseu e Lamego; e para sul, quando Portugal já era Reino, a Beira Baixa, nos séculos XII e XIII, quando se formou o eixo da Guarda, pela Covilhã e pelo Fundão, até Castelo Branco e que se estendeu ao Norte Alentejano, pelas telúricas Portas do Ródão, redesenhando a antiga diocese egitaniense. Em particular, este eixo a nascente da Estrela chegou aos nossos dias pleno de virtualidades: económicas e institucionais, sociais, políticas, culturais e religiosas. A formação de uma Beira, a norte da Estrela, deve muito a algumas figuras como Fernando I de Leão (1037-1065) e D. Sesnando de Coimbra (1064-1091), aos Condes Portucaleses e à Bula *Apostolicae Sedis* de 1102, do papa Pascoal II, que garantiu a unidade da Beira, a norte da Estrela, por meio século ou seja até 1147, ao fazer tutelar todas as suas autoridades e instituições religiosas pela cidade do Mondego. Entre as instituições coimbrãs, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra desenvolverá uma presença muito ativa na Covilhã,

ainda evidente ao século XVI, pelos seus cónegos regrantes. Esta será complementada pelo bispo e pelo cabido da sé de Coimbra e, particularmente, pelos cistercienses de Maceira do Dão. A Beira Baixa e os seus dois polos urbanos matriciais, as antigas vilas da Covilhã e de Castelo Branco, devem muito ao rei D. Sancho, que mandou alguns dos homens da sua criação para a cidade serrana, colocou a Sé egitaniense na Guarda e deu um forte impulso à elite covilhanense feita de uma certa aristocracia concelhia ou nobreza vilã, também vinda de entre Sousa e Tâmega, a que já aludimos em outro espaço, e à Ordem do Templo, em termos de senhorialização e povoamento¹. O conflito posterior havido entre aquelas elites e esta Ordem Militar permitiu, ao ser resolvido, a construção da ideia de cidadania comum, assinada na abadia de Santa Maria da Estrela, na Boidobra, em 1230, entre os moradores de Castelo Branco e os da Covilhã², que ainda hoje permanece válida e deve ser assumida como motivação do empenho de todos nas responsabilidades do desenvolvimento destes espaços fronteiriços do interior, do Douro ao Tejo, na formação de uma cidadania comum, que tratamos por “beiranidade”, apontando para valores de sentido positivo como o arrojo e a persistência, a generosidade e o voluntarismo, a frontalidade e a solidariedade, que os franciscanos aqui desenvolveram também durante séculos e rejeitando as manchas negativas como o desânimo, o fatalismo e a corrupção, a ganância e a prepotência e o servilismo, que ainda há.

1. A questão toponímica

A toponímia encerra segredos muito difíceis de desvendar e sabemos que, só depois de aturada investigação e experiência nas abordagens, a revelação pode acontecer. Há já estudos exemplares a propósito que para o efeito devem ser retomados, conferindo a Beira como espaço de fronteira também linguística³. Seguramente só aos mais curiosos interessa o nome africano do lago Vitória, Nalubaale ou Nyanza, como só aos mais estudiosos interessam as designações lusitana, latina, árabe e portuguesa da atualmente dita serra da Estrela. Com efeito, são algumas as coincidências entre aquele lago e a serra da Estrela: (1) aquele e esta são referenciados pelo geógrafo árabe Muhammad al Idrisi no século XII; (2) visitados nos séculos XIX por missões científicas, esta, pela Sociedade de Geografia em 1881, aquele, pela Royal Geographical Society em 1862; (3) ambos recebem topónimo tardio e exógeno; (4) descobrem-se além, as fontes do maior rio civilizacional do Ocidente, o Nilo, e aqui, as dos mais

1. Cf. «A Fronteira Beirã no tempo de D. Afonso Henriques. Algumas notícias covilhanenses» pub. in *Atas do 2º Congresso Histórico de Guimarães*, Vol. II/ *A Política Portuguesa e as suas Relações Exteriores, Guimarães*, Câmara Municipal de Guimarães e Universidade do Minho, 1997, pp. 201-221.

2. ANTT, Gav. 18, m. 3, n. 30, pergamino em bom estado que não foi transcrito e publicado nas *Gavetas da Torre do Tombo*, apenas sumariado e é aludido por Alexandre Herculano, *História de Portugal desde o começo da monarchia até ao fim do reinado de Affonso III*, 8ª ed. definitiva, Paris e Lisboa, Aillaud & Bertrand, [ca 1875]. tomo IV, p. 340.

3. Luís F. Lindley Cintra, *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo: seu confronto com a dos foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre: contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII*, Lisboa, Sá da Costa, 1959 e particularmente Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1971.

4. BAPTISTA, José David Lucas, *Do Ermínio à Serra da Estrela. Notas sobre uma Alteração Toponímica e Outros Estudos*, Manteigas, Edição do Parque Natural da Serra da Estrela, 1993; *Manteigas, Uma Vila da Serra da Estrela de 1136 a 1527*, Manteigas, Edição do Parque Natural da Serra da Estrela, 1990; *Nomes de Lugares do Concelho de Manteigas*, Lisboa, 1978; *Notas sobre a História de Manteigas*, Manteigas, 1980; *Notas sobre a Origem de Manteigas*, Manteigas, 1980; *Património Cultural e Património Natural do Concelho de Manteigas*, Manteigas, Câmara Municipal, 1984; *O Povoamento da Serra da Estrela de 1055 a 1223 e Outros Estudos*, Lisboa/Manteigas, Coedição do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e do Parque Natural da Serra da Estrela, 1988; «Sobre o nome de Manteigas», in *Notícias de Manteigas* de 31 Dezembro de 1985; *Tombo dos bens Móveis e de Raiz do Concelho de Manteigas em 1560*. Cópia de 1766, int. e notas, Manteigas, 1984.

5. José Marques, «As Doações dos Condes Portucalenses e de D. Afonso Henriques à Igreja», in *Actas do 2º Congresso Histórico de Guimarães*, Vol. V/ *Sociedade, administração, Cultura e Igreja em Portugal no século XII*, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães e Universidade do Minho, 1997, p. 341.

6. Mário Martins, ««Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e séc. XVI)», *Lusitania Sacra*, Lisboa, 5 (1960-1961), p. 148.

extensos rios exclusivamente portugueses, o Zêzere e o Mondego. Vamos por partes. De facto, serra é o topónimo de todos os tempos como além é lago nas línguas locais. As tribos celtiberas nomeariam a serra por *Sama* e os romanos por *Alpis*, que significam tão somente monte. Os muçulmanos chamaram-lhe *Tal* ou *Minshar* ou *Al Sharat*. Não resolvemos, pois, o mistério, apenas o adensamos para as gentes de fora, que não se habituaram, como nós, apenas a serra. É que os Montes Hermínios nem sempre foram grafados sobre esta parte da cordilheira central e a designação serra da Estrela acontece tardiamente, quando D. Sancho I deu foral à Covilhã em 1186. Parece não haver dúvidas que esta ainda se chamava *alpis maior Hermenum*, ou Montemor dos Hermínios, dada a forma como surge nas primeiras décadas do século XII: em 1113, quando Ausenda Alvites vende ao presbítero João a parte que lhe pertencia de três vinhas em S. Romão; e, em 1136, no foral de Seia. A expressão ablativa e locativa “*de mondeco usque in hermeno*” assim supõe aquela designação. Tal pode querer dizer que a conquista da vertente sul do *mons* ou *alpis maior Hermenum* fez alargar a marca da atual Torre, então conhecida por *Stella*, que ainda hoje faz as divisões concelhias, entre a Covilhã e Seia e Manteigas, a todo este conjunto montanhoso, não nos afastando muito de quem primeiro fez uma razoável síntese a propósito, José David Lucas Batista⁴. De facto, percorremos os *Portugaliae Monumenta Historica* e nada conseguimos de novo em relação àquilo que já tínhamos desenvolvido no 2º Congresso de História de Guimarães. A primeira vez que notámos na documentação uma possível designação toponímica da Estrela remonta a 1140 quando D. Afonso Henriques coutou a Villa Menendi e Santa Maria da Estrela ao mosteiro de Tibães⁵. Como a abadia de Santa Maria da Estrela só veio a estabelecer-se na Boidobra em 1220, e a abadia-mãe, em Maceira do Dão, também é posterior àquela data ou há erro na datação ou é uma outra Santa Maria da Estrela que não conseguimos localizar. Ainda que já imbuídos do espírito científico e desmistificador do século XIX, alguns autores deixam-nos mistérios para explicar a Estrela, como Marrecas Ferreira e Leite de Vasconcelos, aquele, focado em um templo que aqui houve à Estrela de Alva, este, numa ermida a Nossa Senhora da Estrela, guia dos pastores. Não podemos rejeitar, de imediato, estas designações e menos ainda a ligação a Maria, também dita *Stela Matutina*, que aqui teve, mais do que uma ermida, uma freguesia matriz, das mais importantes da Beira-Serra, e uma abadia, cedo dedicada, e que fazia parte de todas as ladainhas. De facto, encontramos numa destas ladainhas datada do século XII pela primeira vez a invocação «*Sancta Maria, lucidissima maris Stella, salus mundi, ora pro nobis*»⁶. E não podemos deixar de considerar ali um qualquer templo pagão, como quer Marrecas Ferreira, dada a força telúrica do lugar, que esta teria

vindo substituir⁷. Fica, no entanto, a noção que nos traz o Padre Mário Martins de uma litania do século XII, coincidente na invocação com a designação para o cimo da serra, que traz o foral da Covilhã do mesmo período.

Em simultâneo, quisemos resolver todos os mitos a propósito do topónimo Covilhã, mas ficamos apenas em parte da solução, acreditando que o mesmo sucede a *caviliana* ou *coviliana* e pode ter origem céltica ou indo-europeia, como também um conjunto largo de topónimos à volta da serra, ou, porventura árabe, dado o facto de cola significar cume, em tal idioma, e cala, fortaleza, e termos herdado muito perto uma “al caria” (a aldeia, vila, povoação) e um “al caide” (a fortificação) e dela correr para ocidente uma ribeira do Caia, pelo Paul e Ouron-do para o Zêzere. Conceituado autor, Pedro Augusto Ferreira, deixou-nos em *Tentativa etymologico-toponymica* a informação de que “*Cavea*” ou Cova entra na constituição do nome de mais de quinhentas das povoações portuguesas considerando ainda a oscilação v/b: caba ou cava coba ou cova e entre essas palavras, percebermos Covilhã⁸. Nós confirmámos que mais de 4% das palavras portuguesas começam por “co”. Também podemos entender que o elemento prepositivo *co* (*cum*) não significa mais do que junto de e coincide com o *chez* francês: Coimbra (*Colimbria*), Coja (*Cogia*), Columba, Comba, Conce-la, Cova, Covas de Candosa, Covanca, Couto (*Cautum*), Coou-ral, Covelo, Covela, Covilia, no singular e no plural. Cavalion foi o mais próximo que encontramos no distrito de Viseu⁹.

Quanto à designação da região como Beira, esta aparece pela primeira vez em 1223, na expressão “*in tota Covilliana et Beira*” utilizada em diploma pontifício. E parece-nos totalmente resolvida a questão toponímica na sentença definitiva do Cardeal João de S. Nicolau delimitando os termos das dioceses da Guarda e de Coimbra, confirmada pelo papa Alexandre IV em 27 de abril do mesmo ano. Nesta sentença, aparece de novo a expressão “*totius Beire et Covelliane*”, o que quer dizer Beira Alta e Beira Baixa, mas remete para o princípio do pontificado de Inocêncio III e também, pela primeira vez, os Hermínios aparecem claramente como serra da Estrela.

7. Luís Feliciano Marrecas Ferreira, «As Lendas da Serra da Estrela na Tradição Escrita», in AAVV, *Expedição à Serra da Estrela em 1881. Relatório da Secção de Etnografia*, Lisboa, Sociedade de Geografia de Lisboa, Imprensa Nacional, p. I-122.

8. Pedro Augusto Ferreira, *Tentativa etymologico-toponymica ou investigação da etymologia ou Proveniencia dos nomes das nossas povoações*, Porto, Typographia Pereira, 1907, p. 28.

9. *Portugaliae Monumenta Historica, Inquisitiones*, I, parte II, fasc. VII, p. 926.

10. Arnold J. Toynbee, *A Study of History*, 12 vols. London, Oxford University Press, 1934-1961.

2. A questão identitária

Esta é uma questão insolúvel desde o século XIX, curiosamente quando nasceram os nacionalismos mais ferozes. O homem descobriu-se um ser no tempo fundo e transformado pelo tempo com as chegadas de Darwin e dos evolucionistas em geral e, por consequência, com uma natureza que funciona mais como um paradigma perdido do que definida de uma vez para sempre, ideia a que chegará Edgar Morin nos nossos dias. Também os povos terão um paradigma perdido em permanente modelação na História. Com efeito, tanto o homem como os povos constroem as suas identidades nesta e é na memória individual ou coletiva que se reencontram, percebendo-se que nem sempre de forma explícita nas imagens que guarda.

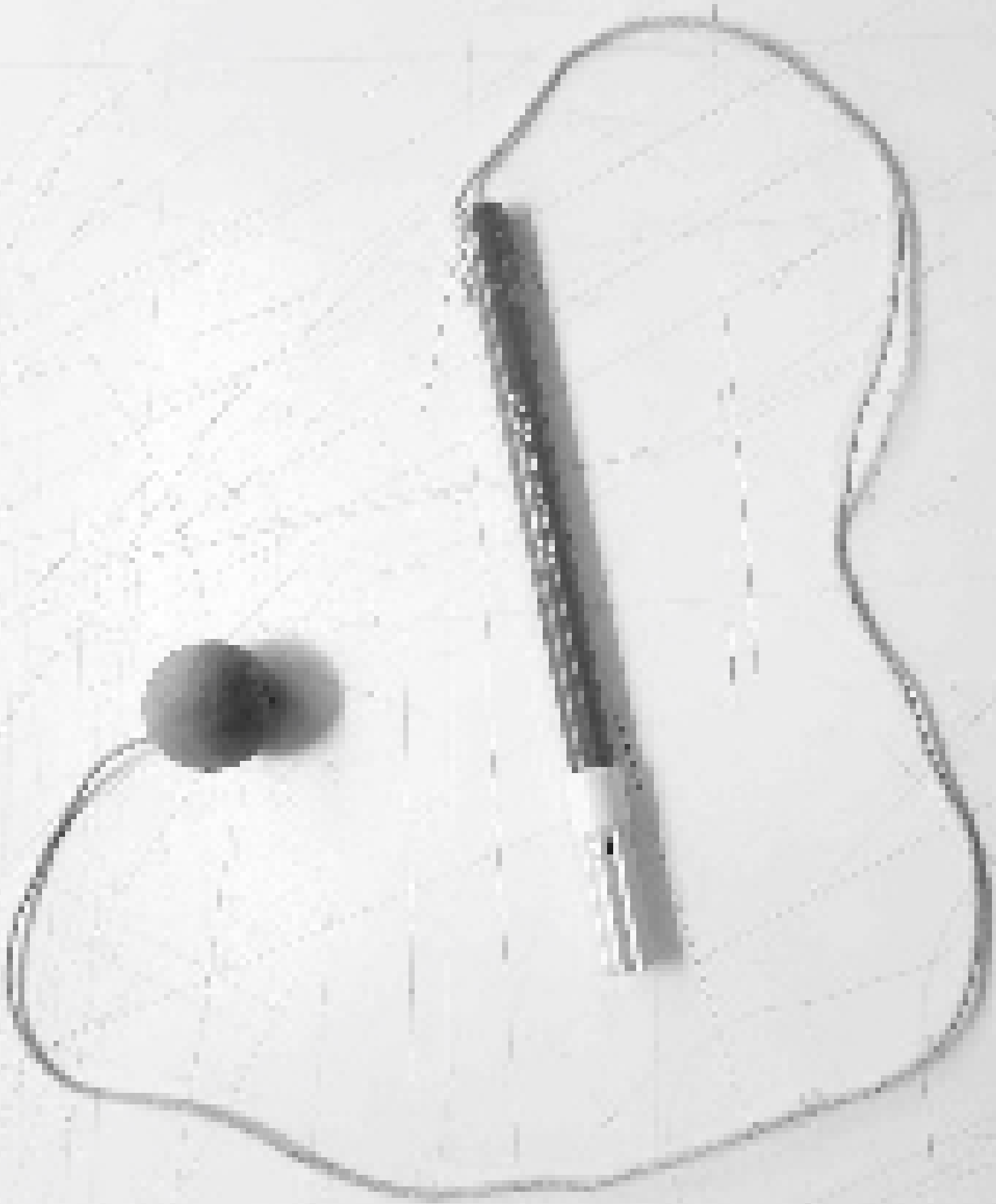
Na longa duração, os povos guardam em si uma memória coletiva dos desafios de sobrevivência a que foi dando resposta mais ou menos cabal, como nos diz Arnold Toynbee, de guerra e paz, dominação e libertação, de fome e prosperidade, de epidemia e cura ou salvação¹⁰. Qualquer beirão é capaz de explicitar um tempo longínquo, que obviamente não vai além de três mil anos, de uma sucessão de guerras e ocupações que atingiram o espaço em que nos encontramos na Beira e foram dando lugar a dominações: Lusitanos, Romanos, Visigodos, Árabes e Berberes, Reconquista Goda na forma da Portugalidade, e a resistência desta até aos nossos dias, apesar das invasões a que esteve sujeita por castelhanos e franceses. Podemos também perceber uma longa permanência nos ditos “lapas da terra”, na consagrada expressão de José Mattoso, os que aqui sempre estiveram e suportaram todas as dominações garantindo recursos para si e para os que vieram de fora, mantendo estes, quase sempre, os núcleos de poder e outras centralidades fora da região. Dos povos enumerados, percebe-se que aqui houve alguma centralidade com os povos celtas e os godos e um maior descentramento com os romanos e os muçulmanos que a espoliaram de alguns dos seus mais preciosos recursos metalúrgicos, entre eles, o ouro e o estanho dos aluviões dos seus rios. O Zêzere e o Ocreza são designações arcaicas de rios de ouro. Todavia, foram também os romanos e os árabes os que aqui deixaram as marcas civilizacionais mais abundantes. Percebe-se igualmente a antiguidade da presença judaica e cristã, esta a mais evidente e sacralizadora do seu espaço, e a incapacidade do mundo muçulmano em fazer na península o que conseguiu no Norte de África, a islamização ou o predomínio do minarete sobre o campanário da igreja. A presença judaica também foi constante, ora aceite ora perseguida, mas sempre discreta e nunca dominante como querem alguns.

Concluindo

Percebemos, pois, desde há um milénio, uma Beira dividida entre a vertente norte e a vertente sul da Estrela e não nos parece que alguma vez tenha sido feito algo decisivo para uma ideia de identidade comum beirã. Todavia a identidade é um processo em construção e podemos fazê-la assentar historicamente no espaço vetusto da antiga diocese egitaniense e cumprir-se nos espaços fronteiriços desde o Douro ao Tejo sobre os atuais distritos da Guarda e de Castelo Branco e enriquecê-la humanamente no conceito que temos trazido à colação de Beiranidade, que mais não é do que um desiderato de desenvolvimento em todas as vertentes económico-sociais e artístico-culturais, na fraternidade possível com os territórios da vizinha Espanha. A resolução da questão toponímica fica em aberto, dada a sua complexidade, no entanto, deixamos aqui os contributos que agora nos são possíveis, considerando, no entanto, que a mesma pouco importa para o tema maior do desenvolvimento que deve sustentar-se sobretudo em um querer coletivo de mais e melhor, com trabalho e inteligência.

Bibliografia

- AZEVEDO, Rui de, *Documentos Medievais Portugueses*, 2 vols, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1958.
- BAPTISTA, José David Lucas, *Do Ermínio à Serra da Estrela. Notas sobre uma Alteração Toponímica e Outros Estudos*, Mantegás, Edição do Parque Natural da Serra da Estrela, 1993.
- CINTRA, Luís F. Lindley, *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo : seu confronto com a dos foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre : contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII*, Lisboa, Sá da Costa, 1959.
- *Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1971.
- FERREIRA, Pedro Augusto, *Tentativa etymologico-toponymica ou investigação da etymologia ou Proveniencia dos nomes das nossas povoações*, Porto, Typographia Pereira, 1907.
- HERCULANO, Alexandre, *História de Portugal desde o começo da monarchia até ao fim do reinado de Affonso III*, 8ª ed. definitiva, 8 volumes, Paris e Lisboa, Aillaud & Bertrand, [ca 1875].
- HERCULANO, Alexandre, *Portugaliae monumenta historica : a saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum... , iussu Academiae Scientiarum Olisiponensis edita, Olisipone, typis Academicis, 1856-1977.*
- MARQUES, José, «As Doações dos Condes Portucalenses e de D. Afonso Henriques à Igreja, in *Actas do 2º Congresso Histórico de Guimarães, Vol. V/ Sociedade, administração, Cultura e Igreja em Portugal no século XII*, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães e Universidade do Minho, 1997.
- MARTINS, Mário, «Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e séc. XVI)», *Lusitania Sacra*, Lisboa, 5 (1960-1961), pp. 121-220.
- PEREIRA, António dos Santos, «A Fronteira Beirã no tempo de D. Afonso Henriques. Algumas notícias covilhanenses» pub. in *Atas do 2º Congresso Histórico de Guimarães, Vol. II/ A Política Portuguesa e as suas Relações Exteriores*, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães e Universidade do Minho, 1997, pp. 201-221.
- TOYNBEE, Arnold J., *A Study of History*, 12 vols. London, Oxford University Press, 1934-1961.
- VASCONCELLOS, J. Leite de (coord.), *Diccionario da chorographia de Portugal contendo a indicação de todas as cidades, villas e freguezias...*, Porto, Livraria Portuense de Clavel, 1884.



De Montanha a Montanha

António Meireles

Instituto Politécnico de Bragança PT

Os contextos que nos envolvem são tão importantes que em muitas circunstâncias somos conduzidos por eles. Não nos podemos esquecer, porém, que também somos os contextos e que, mesmo que numa medida muito pequena, os podemos criar, alterar ou anular.

Podemos olhar a montanha ou tentar ser a montanha.

Como muitas pessoas, desenho desde que me lembro. Não é relevante se o faço bem ou mal, mas o fato de o fazer e de o querer fazer. As ações, sensações e pensamentos que envolvem o desenho têm-me levado por muitos caminhos, quase todos conscientes e voluntários. Afinal, o meio riscador é um prolongamento de nós próprios e não faz muito sentido que uma ação que idealizamos não se concretize em nós ou a partir de nós. Ou faz? Será mesmo necessário que uma grafia resulte de uma vontade consciente, ou possível o contrário? Procurando uma resposta a estas perguntas e a outras que, entretanto, se impuseram, tenho envidado esforços no sentido de desenvolver meios de desenho cujo funcionamento apresenta dificuldades a uma ação direta, perturbando as ações desenvolvidas pelo desenhador e obstaculizando a normal materialização de uma qualquer vontade consciente. São exemplo uma esferográfica com um disco metálico que se coloca a rodopiar, desenhando no percurso interessantes espirais (procure-se representar uma qualquer forma assim...), ou um marcador no fim de um cordel que se controla (?) em suspensão.

Através da operação destes meios gráficos obtêm-se resultados inesperados, permitindo, mediante dificuldades surpreendentes e por vezes caprichosas, abrir um conjunto de novas vias de exploração do desenho. Há também uma inegável componente lúdica que não está tão presente na operação de meios riscadores em condições regulares de funcionamento.

Outros meios exigem de algum modo uma ação indireta do desenhador, dependendo de um contexto móvel para serem operados. Consistem fundamentalmente em estruturas suportando e permitindo a mobilidade de meios riscadores, podendo em alguns casos conter o suporte, normalmente folhas de papel A4. Têm o nome esclarecedor de “esquisitógrafos”. Estes esquisitógrafos confirmaram a hipótese de que uma máquina de lavar roupa pode ser um bom gerador de grafias, bem como desenvolver uma série de desenhos com o título de “O meu carro desenha melhor que o teu”, porque colocados no interior de um automóvel que oscilava bastante.

Tendo conseguido com os esquisitógrafos excluir-me de um processo direto de geração do desenho, pelo menos em parte, porque dependendo de um contexto exterior, tal permitiu-me encarar outros campos de ação. Neste sentido e explorando a dupla imbatível de um esquisitógrafo e um automóvel, o desenho de paisagem pode ser gerado pela própria paisagem. Foi esta a premissa para desenhar o percurso entre Bragança, onde resido e trabalho e a Covilhã, onde decorreu o Encontro Internacional sobre Arte e Paisagem de Montanha. Assim, no dia 3 de novembro de 2018 percorri 243km de estradas municipais, estradas nacionais, itinerários principais e autoestradas com um esquisitógrafo adaptado para uma deslocação demorada. Explico-me: se um suporte A4 nestes aparelhos permitem desenhar um percurso realizado num automóvel, registando espaço e tempo, sucede que os associa através de sobreposições, tornando ilegível a sucessão de ambos. Para visualizar tanto a progressão no espaço como no tempo, o esquisitógrafo foi equipado com cilindros com motor que suportando um rolo de papel, foram renovando a superfície do desenho. Marquei as passagens de tipologias de estrada pela troca de cores de marcadores (vermelho e preto).

A instalação “De montanha a montanha”, exposta no Museu de Lanifícios - Galeria das Vitrines, compreende o dispositivo de desenho, bem como o próprio desenho realizado no percurso entre duas zonas de montanha.

Seria este o desenho que realizaria do percurso efetuado caso controlasse os meios riscadores? Seguramente que não, mas o processo e o resultado foram interessantes e estimulantes. Não desenhando conscientemente e voluntariamente o percurso, a paisagem, ou mais especificamente as montanhas, procurei que estes elementos gerassem o seu próprio registo, oferecendo, não uma via de ação, mas antes uma reflexão.

Introduction

Cet article vise à explorer l'articulation de la photographie avec d'autres pratiques artistiques s'intéressant au territoire et au paysage. Après une présentation du Projet Entre Serras, réseau d'art contemporain, entre agriculture et biodiversité (PES), il s'agira de pointer le rôle de la photographie dans ses interactions avec la peinture de paysage au moment de son avènement, puis avec le Land Art, la Performance et l'Ecoart. L'utilisation de la photographie de paysage en synergie avec d'autres médias sera questionnée, notamment dans sa relation à la visualisation cartographique dans le dispositif que l'on se propose de mettre en place. Nous nous interrogerons ensuite sur ce que ce dispositif, incluant une plateforme numérique, peut induire comme changement dans l'approche du paysage dans sa relation avec d'autres données d'un territoire.

Ces réflexions accompagnent la création d'un Laboratoire du paysage, qui repose sur la constitution d'une base de données, notamment photographiques, intégrée au PES, et où le dispositif de visualisation constitue une part importante de la proposition.

Le "Projet Entre Serras - Art contemporain, agriculture et biodiversité" vise à créer un dispositif psycho-cartographique, qui se matérialise dans le territoire, par un réseau d'art contemporain entre le Portugal et l'Espagne (provinces de Beira Baixa et Beira Alta, régions d'Estremadura et de Castille et León). Le projet invite des artistes et des photographes à mener des actions expérimentales et documentaires dans des espaces de montagne, ruraux et urbains, explorant histoires et coutumes en coopération avec les communautés locales.

Le PES a vu sa première édition avec les installations Piri-lamos (Lucioles) de l'artiste Erik Samakh dans les Serras da Estrela, Malcata et Açor et avec l'exposition "Pirilamos, interaction entre l'être humain et les espaces en territoires de montagne" à Fundão et Sabugal en 2017. La deuxième édition est le résultat d'un partenariat avec le Musée de la Laine de l'Université de Beira Interior (UBI) et le New Hand Lab (friche industrielle classée et résidence d'artiste à Covilhã), dans le cadre de "Montagne Magique", événement organisé en novembre 2018 par l'Université de Beira Interior, qui invitait des étudiants et des professeurs (Abraham Poincheval, Jürgen Nefzger et François Parra) de l'école supérieure d'art d'Aix en Provence à explorer, avec les étudiants de l'UBI, le territoire du comté (conselho) de Covilhã. Dans le prolongement de cette action, l'artiste brésilien Rodrigo Braga a été invité à poser son regard





sur la biologie et l'orographie du comté de Fundão, entre Barroca do Zêzere et Cabeço do Pião, lors d'une résidence artistique qui s'est prolongée jusqu'à l'été 2019. De la même façon l'artiste portugaise Laetitia Morais a produit une installation vidéo interrogeant la présence de déchets miniers dans ces villages.

Investir physiquement les espaces et rencontrer les communautés qui y vivent constitue le défi de cette proposition¹. Les relations entre la campagne et la ville, l'agriculture et la biodiversité, sont au coeur du Projet Entre Serras. En effet les campagnes nourrissent toujours les villes de leurs produits et de leurs imaginaires².

L'avènement du paysage

En orient, le paysage chinois est d'abord apparu à travers la poésie puis il est théorisé en peinture dès le IV et Vème siècle.

Il ne s'agit pas pour autant d'un modèle poétique mais plutôt d'un tout cosmique, non construit selon la perspective mais selon plusieurs points de vue concomitants ou superposés, qui se modèlent sur le principe de la marche en montagne³.

En d'autres termes, le regard ne sert pas à établir une distance pour représenter une réalité, mais, à mettre en place un monde en soi qui sert à s'unir avec le monde.

Peindre des montagnes-eaux (une des traductions du mot paysage en chinois) revient pour Song Bing à avancer dans la voie de la sagesse; les regarder équivaut à purifier son coeur et à réaliser un voyage imaginaire. Le "voyage allongé" revient ainsi à épanouir son esprit⁴. Cependant ce qui est visé au delà "d'étendre son esprit", c'est le lien avec les autres, avec tous les "existants"⁵.

En occident, d'un point de vue historique, le paysage européen est issu de la peinture. Il apparaît à la Renaissance, au moment de la révolution Copernicienne et de l'invention de la perspective. D'une représentation du monde géo-centrée (Ptolémé), on passe alors à une représentation hélio-centrée. Ceci implique à l'époque une modification profonde de la représentation de la place des humains dans le cosmos. Notre place au centre du monde est ébranlée. Le rationalisme naît à cette époque et s'accompagne d'une confiance absolue dans la science, d'une

1. Carlos Casteleira, *Pirilampos e Agricultura da Imagem- Imagem da Agricultura*, catalogues des expositions, 1^o et 2^o éditions du PES, L'Éditeur de Mémoire 2017 et 2018

2. Pierre Paliard *L'ordre domestique* Édition L'Harmattan 2006

3. Jean Noël Bret et Yolaine Escande, *Le paysage entre art et nature* p.153 Édition PUR 2017

4. Jean Noël Bret et Yolaine Escande, *Le paysage entre art et nature* p.155 Édition PUR 2017

5. Jean Noël Bret et Yolaine Escande, *Le paysage entre art et nature* p.155 Édition PUR 2017

tentative d'objectivation du monde, d'une mise à distance (perspective) et d'une séparation entre la nature et la culture. Le terme de paysage et son esthétique sont nés de ce contexte⁶.

La photographie dans sa relation à la peinture au XIX^{ème} siècle

Au XIX^{ème} siècle, poussés par la photographie, les peintres sortent de l'atelier dans une attitude de compétition ou de complémentarité avec celle-ci ou pour renouer avec les sensations liées aux espaces naturels. Ce changement dans la relation au sujet va de pair avec les révolutions sociale, économique, technologique et industrielle qui s'amorcent dès le XVIII^{ème} siècle. Par exemple, les lignes de chemin de fer et la machine à vapeur permettent aux peintres parisiens de découvrir la lumière de Provence. Dans ce contexte, la photographie participe à la transformation de la perception de l'espace et du temps. La démocratisation de l'art s'ouvre une voix royale et la société occidentale peut découvrir le monde dans les journaux. Les sociétés d'information, de communication et de consommation voient le jour. Cependant, dès son apparition en 1839, les rapports de complémentarité et de conflit que la photographie entretient avec la peinture remettent en question l'objectivité du monde (Nadar, Gustave le Gray ...). Ainsi la mise en évidence de la subjectivité de la vision offrent un substrat favorable à tous les développements artistiques qui suivent.

La photographie dans sa relation à l'art conceptuel et au Land Art

Dans les années 60, les artistes du Land Art et des Earthworks aux Etats Unis puis en Europe quittent l'espace de la galerie pour investir les espaces naturels et produire des paysages dans un désir d'exploration et de connexion avec leur matérialité. Avec la performance, certains artistes contemporains cherchent une symbiose entre les milieux urbain et rural, entre corps et esprit. Ainsi les frontières et les limites, dialoguent, se dissolvent ou s'atténuent. La marche, les déplacements et les voyages jouent un rôle fondamental dans de nombreux processus artistiques et dans l'expérience du paysage. Ce désir d'osmose avec les espaces ou le cosmos se retrouve chez Vito Acconci, Richard Long ou Hamish Fulton. De nombreux artistes, comme Joseph Beuys, Penone ou Andy Goldsworthy développent une pratique de la transformation et de la transmission des forces et des énergies du vivant. Aujourd'hui, dans le champ de l'agriculture,

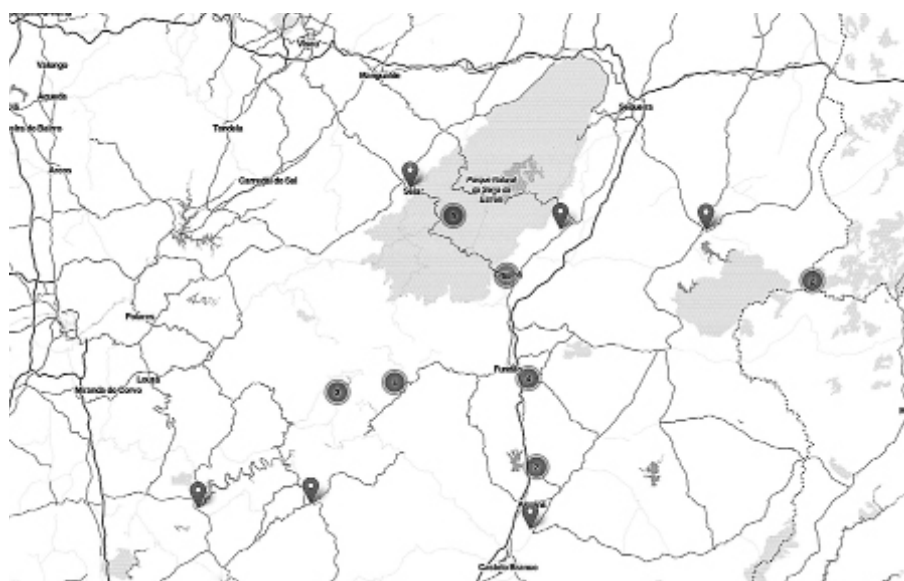
6 . Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Miterrand, *dictionnaire étymologique et historique du français*. *Paysage* est un mot français apparu en 1493. Cette innovation est attribuée à un poète originaire du Nord de la France (*Jean Mollinet*) qui l'utilise pour désigner un tableau représentant un pays. Le mot exprime l'émergence d'un nouveau genre pictural dans l'Europe du XVI^{ème} siècle qui va de pair avec la naissance de la perspective, du rationalisme et un dualisme qui favoriseront des bouleversements à tous les niveaux. L'homme nouveau est né. C'est l'avènement des modernes et de la croyance dans le progrès. Paris, Larousse, 1964



de la biodiversité ou des manipulations génétiques, d'autres artistes portent une conscience de la crise écologique, sociale, économique et énergétique et interrogent les champs de force, de gravité, les forces sociales, conductrices, calorifiques ou isolantes, les processus chimiques ou biologique, bref les énergies qui irriguent le monde vivant⁷. Dans bien des cas la photographie est la seule trace qui subsiste de ces oeuvres.

Selon Philippe Descola les différentes façons d'envisager les images au sens anthropologique (naturalisme, animisme, totémisme, analogisme)⁸ marquent les différentes approches possibles du rapport au monde chez les différents groupes cosmologiques. En occident le naturalisme s'est imposé à partir de la Renaissance. Ce dualisme correspond à un contexte historique et technique qui a induit son éclosion. Le paysage est donc un art temporel et spatial que les artistes contemporains replacent au centre de leurs préoccupations. Nous proposons de le réinterroger à partir des nouvelles conditions écologiques et réalités technologiques.

Dans "L'invention du paysage" Anne Coquelin suggère que les sociétés antiques n'ont pas de paysages mais seulement une nature énorme et pourvoyeuse. Dans le paysage de la renaissance, c'est la perspective qui remplit la fonction rhétorique de transport de l'artificiel vers le naturel, qui rend les choses visibles dans l'espace. Pour qu'il y ait paysage, il faut que soient réalisées deux figures de l'artificialité. La première est le cadrage, au moyen de la fenêtre par laquelle on voit le paysage. La seconde est un jeu de transports avec les quatre éléments constitutifs de la nature : eau, feu, terre, ciel. Ces jeux de transports sont réalisés par les fables, les contes, la légende, la doxa et la métaphore ou autres figures rhétoriques qui permettent de passer de la forme au contenu (de l'arbre à la forêt). Il s'agit donc bien d'un construit dont nous avons perdu la conscience⁹.



7 . Roberto Barbenti & Lorraine Verner, textes réunis par, *Les limites du vivant* Éditions Dehors 2016

8 . Philippe Descola *Par-delà nature et culture* Éditions Gallimard, 2005

9 . Gérard Chouquer, «Anne Coquelin, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, 180 p. (« Quadrige »). Et: *Le site et le paysage*. Paris, PUF, 2002, 194 p. (« Quadrige».) », *Études rurales* [Online], 163-164 | 2002, Online since 25 June 2003, connection on 12 October 2018. URL: <http://journals.openedition.org/etudesrurales/129>

La photographie dans son rapport au territoire et à la carte au temps du numérique

Dès la découverte de la photographie au XIX^{ème}, les photographes la mettent au profit de l'exploration du territoire. Le désir d'objectivation du monde à travers sa reproduction, la sublimation de la montagne, son usage au service d'un regard subjectif clairement assumé comme vecteur de projection d'une conception du monde constituent autant de témoignages, non de ce qui est vu mais de ce qui est vécu, transforment le monde et produisent du paysage.

Ces usages existent dès la naissance de la photographie. Mais c'est au XX^{ème} siècle que le croisement de ces diverses pratiques met en lumière les enjeux liés à la photographie de territoires. Ed Rousha, Robert Smithson, Lewis Baltz, Luigi Ghirri ... la FSA (Farm Security Administration), la Mission Photographique de la DATAR, et ses différentes déclinaisons en région ou à l'étranger, et la photographie conceptuelle ont joué un rôle important dans l'exploration des relations entre photographie, territoire et carte. La grande différence entre le concept de territoire et celui de paysage est que celui-ci proposait, du moins à l'origine, une transcription intrinsèquement esthétique. Le territoire, lui, est politique. Le paysage moderne, urbain comme rural, rendu à la vision par l'art, est le fruit visuel et construit de dispositions présentes dans les codes de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire.

La photographie comme machine objective, manipulée par la subjectivité des artistes, se révèle l'instrument idéal pour enregistrer certaines données fondamentales qui définissent le rapport de chacun au territoire, les composantes micro et macro qui le définissent mais surtout la façon dont ces éléments sont vécus et perçus. Dans ce dispositif la frontière et la limite, constituent une importance cruciale : adjointe à la cartographie, l'image photographique s'avère une auxiliaire efficace d'approche critique, dialectique et sensible¹⁰.

En 1860 James Wallace Black, nous montre la ville de Boston comme la voient les aigles et les oies sauvages mais dès 1858, Félix Tournachon dit Nadar propose, avec son vol en ballon, une vue aérienne de Paris. La photographie aérienne se développera ensuite à partir de la Première Guerre mondiale¹¹. L'année 1972 marque un tournant dans l'histoire de l'humanité. Avec Blue Marble, photo prise lors de la mission Apollo 12, les hommes contemplant pour la première fois leur territoire de l'extérieur, achevant le cycle de conquête de la terre initié au néolithique. L'humanité réalise dans le même temps, avec la parution du rapport Meadows, les aspects négatifs de cette conquête. Les défis de la révolution urbaine apparaissent au

10 . https://www.photo-arago.fr/Explorer/PP*Th%C3%A8mes/Territoire

11 . <http://www.slate.fr/lien/70263/la-plus-vieille-photographie-aerienne-du-monde-nadar>

grand jour et modifient profondément notre façon d’habiter la Terre. L’art écologique¹² voit le jour et c’est dans ce contexte que surgit le monde numérique. Avec celui-ci, les différentes approches du territoire se sont démultipliées. C’est cette métamorphose de notre rapport aux espaces, au temps et au paysage, que la cartographie, et son lien avec la photographie et les métadonnées¹³, est à même d’interroger.

Avec la transformation des repères due à l’explosion de l’espace interplanétaire, la notion de paysage entre inévitablement en crise. Non pas à cause des dégradations que l’homme fait subir au sol, au climat, à la faune et à la flore, mais parce que le système formel sur lequel repose la construction de la notion de paysage s’effondre devant la découverte des espaces infinis. Avec cette nouvelle forme de nature, plus d’analogie possible, comme c’était le cas entre la nature terrestre et le paysage. Nous ne vivons donc pas une nouvelle renaissance mais plutôt le retour à un système d’inscription symbolique proche de celui du Moyen Âge. Nous ne posons plus la mesure de l’étendue comme a priori, mais déduisons l’espace des lois et de leurs propriétés hiérarchiques, comme au Moyen Âge on représentait les personnages en fonction de leur importance hiérarchique et non de leur emplacement dans l’espace. Nous considérons ainsi, suivant Anne Cauquelin, que l’espace géométrique et le lieu propre produisent un espace de troisième type, virtuel, qui a pris successivement pour nom paysage, carte, et aujourd’hui site web. Le site serait un espace du troisième type, un espace inventé, comme le paysage ou le territoire l’ont été, un lien entre l’espace abstrait et le lieu propre. De ce fait il appartient à la fois au régime de la réalité et à celui de la virtualité¹⁴. Organiser et hiérarchiser des éléments pour tendre vers un monde rationnel en Europe. Les agencer en un ensemble organique qui fonctionne par analogie comme un tout cosmique en Chine. C’est au centre de cette dialectique que nous nous plaçons pour tenter de définir une nouvelle approche paysagère qui trouve sa place sur les écrans et dans les projections autant que dans les dispositifs, la toile ou les installations, qui peut s’inscrire dans l’histoire comme une étape nouvelle capable d’intégrer de multiples dimensions et des données variables. Les plateformes numériques et les dispositifs immersifs peuvent, peut être, transformer notre perception et notre rapport au territoire et au paysage. Les questions d’énergie et de relation, le nécessaire réenchâtement du monde, fruit d’une collaboration entre les artistes et les communautés, entre les artistes et la matière doivent y prendre une place essentielle¹⁵.

12 . Paul Ardenne, *Un art écologique, Création plastique et anthropocène*, Édition Le bord de l’eau 2018

13 . Virginie Maris *La part sauvage du monde*, Éditions du Seuil pp.170-187 “Les caméras de surveillance, les micros, les pièges photographique, l’obtention de données par satellites permettent d’observer les territoires en temps réel et à distance. De nombreux animaux sont équipés d’émetteurs de GIS, d’Argos ou de caméras embarquées servant à traquer leurs déplacements et à comprendre leurs activités. Les citoyens peuvent également participer à la collecte de données de tout ordre, de grand inventaire de biodiversités, du suivi des oiseaux communs aux observatoires de la biodiversité. La collecte doit s’accompagner d’une numérisation des données toujours plus nombreuses (Big Data)”.

14 . Gérard Chouquer, «Anne Cauquelin, *L’invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, 180 p. (« Quadrige »). Et: *Le site et le paysage*. Paris, PUF, 2002, 194 p. (« Quadrige».) », Études rurales [Online], 163-164 | 2002, Online since 25 June 2003, connection on 12 October 2018. URL: <http://journals.openedition.org/etudesrurales/129>

15 . Jean Cristofol “Géographies de l’invisibles”, conférence lors de “Montanha Magica” organisé par le département Media Artes de l’Université de Beira Interior – Covilhã - nov. 2019. Catalogue de l’exposition “Imagem da Agricultura – Agricultura da Imagem” au Museu Arqueológico de Fundão 4 jan. au 24 fév. 2019

Mais parle-t-on encore de paysage ?

Dans ce contexte, la création d'un "Laboratoire du paysage", convoquant expériences relationnelles entre art, photographie, cartographie, agriculture, biodiversité etc... communauté et territoire, constitue un élément fondamental du PES. La base de données (photographies, sons, textes ou toutes autres données) ainsi constituée pourra être visualisée à travers un dispositif numérique sur écran aussi bien qu'à travers des installations dans l'espace réel.



Este proposta de pesquisa, conta com a colaboração do projecto Walking the Data* (e a "Plotmap", plataforma cartográfica digital online de Guillaume Stagnaro - artista e professor na Escola Superior de Arte de Aix en Provence). Será realizada numa co-direção com o Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts (LESA) da Universidade de Aix - Marseille (AMU) e numa parceria com o CIEREC (Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine). O projeto de Nadine Gomez (articulado entre arte contemporânea, caminhadas e paisagem na Reserva Geológica de Haute Provence, o Museu Gassendi e o CAIRN - Centre d'Art Informel de Recherche sur la Nature), a relação que Fluxus e o Museu Vostell Malpartida têm com arte e vida ou ainda o Museu de Foz Côa (emblemático para a compreensão do Paleolítico), desempenharão um papel importante nesta pesquisa.

*Walking the Data consiste num projeto de escrita e de publicação multimédia, baseado numa ferramenta de arquivamento de dados. A plataforma digital de suporte "Plotmap", permite organizar diferentes media num espaço cartográfico. O PES pretende valorizar, através de uma política de residências artísticas e oficinas, um conjunto de abordagens onde a subjetividade da nossa relação com o território e a paisagem seja questionada. Este sistema de edição e o seu desenvolvimento permitirá organizar elementos de escrita (textos, fotografias, vídeos, sons ...) e visualizar psicogeografias onde o corpo, os sentidos e o pensamento se tornam inseparáveis.

<https://projetoentreserras.wordpress.com>

<http://walking-the-data.esaiaix.fr/>

Bibliografia

- ANTONIOLI, Manoela, JACQUES, Vincent, MILON Alain, Sous la direction de, *Paysages Variations, Autours du Paysage comme variation artistique*, Éditions Loco 2014
- AUQUIÈRE, Charles, *La nature photographique d'Andy Goldsworthy*, Éditions de la Lettre Volée 2001
- BERQUE, Augustin, *Ecoumène Introduction à étude des milieux humains*, Éditions Belin 2015
- Pour Augustin Berque, il y a paysage à partir du moment où son réunis simultanément les quatre conditions suivantes: descriptions picturales et littéraires d'une portion de l'espace, existence de jardins et existence du terme. On voit cependant que les approches du paysage sont différentes en occident (recherche esthétique) et en Chine (recherche spirituelle).
- BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, Éditions La documentation Française 2013
- CALLENS, Anne-Céline, BARROSO, Pauline Jurado, sous la direction de, *Art, architecture, paysage, à l'époque post-industrielle*, Éditions CIEREC Université de Saint Étienne 2015
- CHEVRIER, Jean François, *Des territoires*, Éditions L'Arachnéen 2015
- CLÉMENT, Gilles, *Le jardin en mouvement (de la vallée au jardin planétaire)* Éditions Sens et Tonka 2007
- DAVILA, Thierry, "Marcher, Créer" *Déplacements, flânerie, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Éditions du Regard, 2002
- DOMINGUES, Alvaro, *Volta a Portugal*, Edição Contraponto 2017
- DRYANSKY, Larisa, *Cartographies, De l'art conceptuel au land Art* Coéditions CTHS-INHA 2017
- FARIA, Nuno, coordenação editorial, *Os Inquéritos [à fotografia e ao território]*, Edição A Oficina, CIPRL, Sistema Solar (Documenta) 2016
- GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, éditions Flammarion, 1994 et *L'artiste contemporain et la nature, Parcs et paysages européens (avec la collaboration de Mickey Boël*, Éditions Hazan, 2007.
- MATTOSO, José, DAVEAU, Suzanne, BELO, Duarte, *Portugal - O Sabor da Terra*, Editor Temas e Debates 2010
- MÉAUX, Danièle, sous la direction de, *Protocole & photographie contemporaine*, Éditions CIEREC Université de Saint Étienne 2013
- MÉAUX, Danièle, MOUREY, Jean-Pierre, sous la direction de, *Le paysage au rythme du voyage*, Éditions CIEREC Université de Saint Étienne 2011

- MÉAUX, Danièle, MOUREY, Jean-Pierre, sous la direction de, *Le paysage au rythme du voyage*, Éditions CIEREC Université de Saint Étienne 2011
- MÉAUX, Danièle, *Voyages de photographes*, Éditions CIEREC Université de Saint Étienne 2009
- MÉAUX, Danièle, Géo-Photographies, *Une approche renouvelée des territoires*, Éditions Filigranes 2015
- OLLIER, Christine, *Paysage Cosa Mentale, Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*. Éditions Loco 2013
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée 2007
- QUARESMA, José, DIAS, Fernando Paulo Rosa (coordenação), *Circunvoluções digitais Vol.II Arte, design e plataformas digitais*. Edição Cieba Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa 2010
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage* Éditions Gallimard, folio essais 1997
- SICARD, Monique, CRASSON, Aurèle, ANDRIES, Gabrielle, *La fabrique photographique des paysages*, Éditions Hermann 2017
- SIMMEL, Georg, *A filosofia da Paisagem* www.lusosofia.net Lusofia press Covilhã 2009
- VERHAEGHE, Julien, *De l'appareil contemporain au dispositif cartographique in Marges 20 Dispositif(s) dans l'art contemporain*, Revue d'art contemporain p.69 Éditions Presses Universitaires de Vincennes 2015
- Ciências da Arte, Actas das conferências *Arte & Naturza*, Edição Cieba, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa 2009



Montanhas Mágicas: de Castor a Castorp

Eliana Sousa Santos

ISCTE CES.UC PT

Caminhar pelos os Alpes é também fazer um percurso pela a história cultural da Europa inscrita nessa paisagem. Pareceu-nos urgente fazer esta viagem e debater a identidade cultural da Europa numa altura em que assistimos a múltiplas instâncias que contribuem para a sua fragmentação. De Castor a Castorp evoca o cognome de Simone de Beauvoir, a quem os amigos chamavam Castor, assim como o apelido do protagonista do bildungsroman de Thomas Mann *Der Zauberberg* (1924)—Hans Castorp. Seguimos os percursos destes e outros autores—de Stendhal a W. G. Sebald—num caminho que trilha o imaginário alpino desde o século XVIII até ao presente. A viagem foi organizada em quatro partes, deu origem a uma série de ensaios, escritos e fotográficos, publicados no *Jornal Público*, que representam diferentes paisagens e identidades culturais marcadas por obras literárias, arquitectónicas e autores que definem parcialmente a memória cultural Europeia¹. O projecto da viagem foi feito com o Tiago Silva Nunes que é o autor das fotografias.

Cada um dos ensaios apresenta uma viagem pela paisagem geográfica mas também pela paisagem cultural e histórica daqueles lugares. Quase todos os autores que seguimos foram influenciados por Jean-Jacques Rousseau que, no passeio que descreve a sua estadia em Île-St-Pierre em *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* (1782) descreve o Lago Biel: “de todos os lugares onde vivi nenhum me fez tão feliz”, e caracteriza aquela paisagem como mais “selvagem e romântica” do que a do Lago Genéve. Por vezes, Rousseau “remava até ao meio do lago, quando as águas estavam calmas, e aí deitava-[se] ao comprido no barco dirigindo o olhar para o céu” e deixava-se andar à deriva durante horas, “sem necessidade de se lembrar do passado ou imaginar o futuro em que o tempo se dissolvia

1 - Sousa Santos, E., & Silva Nunes, T. (2018). Série Montanhas Mágicas. *Jornal Público*. Retrieved from www.publico.pt/serie-montanhas-magicas

e o presente se estendia sem limite mas sem duração, sem nenhum outro sentimento que o da existência.”² A revelação de Rousseau—a sua descrição de coalescência com a natureza—afectou criticamente a produção literária e artística dos séculos XIX e XX.

No primeiro capítulo da viagem partimos de Nice, no Sul de França, e seguimos ao longo do rio Ródano até à fronteira com a Suíça, trilhando os percursos de Simone de Beauvoir, que durante a sua juventude caminhou nas montanhas que rodeavam Marselha³. No segundo, partimos de Genebra e fomos até ao glaciário onde nasce o Ródano, uma paisagem marcada pelas produções artísticas e científicas do século XIX, seguindo o trilho de Horace de Saussure e as suas explorações científicas dos Alpes⁴. No terceiro, seguimos três exílios, o de Richard Wagner em Lucerna, de Thomas Mann em Davos, e o de Friedrich Nietzsche em Sils. Fizemos uma caminhada em Wertach, nos Alpes Algäu, a terra natal de Sebald, que nos levou a reflectir sobre os conflitos do século XIX e XX⁵. No quarto e último ensaio, seguimos as narrativas de Stendhal desde o Lago de Como até Milão, regressando a Nice por Génova, de onde Garibaldi partiu para a Sicília continuando a luta pela unificação de Itália⁶, e fizemos a caminhada do protagonista da *Cartuxa de Parma* de Stendhal, que nos levou a pensar sobre a unificação da República de Itália. Ao percorrer este território—as fronteiras entre a França, a Suíça, a Alemanha e a Austria—percorremos também uma série de guerras, desde as Napoleónicas até à II Guerra Mundial, que marcaram a história da Europa.

1. Castor

Começámos por visitar os Alpes Marítimos, iniciando o nosso percurso em Roquebrune, onde visitámos a casa E1027 que Eileen Gray construiu em 1929. Depois disso seguimos para Cassis, onde Virginia Woolf passou alguns invernos. No mesmo ano em que Gray construiu a sua casa, Woolf publicou *A Room of One's Own* (1929), uma reflexão sobre a condição das mulheres, em que para a maioria das quais a independência estava ligada à fortuna pessoal. Nesse ensaio Woolf afirma “uma mulher tem de ter dinheiro e um quarto só para si, se quiser escrever.”⁷

É no mesmo ano, 1929, a jovem Simone de Beauvoir é enviada para Marselha onde irá dar aulas de filosofia no Lycée Montgrand. É em Marselha que Beauvoir descobre o prazer de caminhar sozinha, subindo todos os picos—“o Garlaban, o Mont Aurélien, Sainte-Victoire, o Pilon du Roi”⁸—e descendo todas as calanques. Nas suas expedições, Beauvoir “procurava uma

2 - Rousseau, J. J. (1992). *Reveries of a Solitary Walker*. Cambridge: Hackett Publishing Company, p. 62.

3 - Santos, E. S., & Nunes, T. S. (2018) Caminhantes solitários: derivas na Arcádia. *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2018/09/23/culturaipsilon/reportagem/caminhantes-solitarios-derivadas-na-arcadia-1844732#gs.eocbftFR>

4 - Santos, E. S., & Nunes, T. S. (2018). Sublime alpino: Arte e Ciência. *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2018/09/30/culturaipsilon/ensaio/sublime-alpino-arte-e-ciencia-1845487#gs.eDuubjU4>

5 - Santos, E. S., & Nunes, T. S. (2018). Exílios da memória: progresso e nostalgia. *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2018/10/14/culturaipsilon/ensaio/identidades-imaginadas-exilios-e-memoria-1847143#gs.LXcsVffR>

6 - Santos, E. S., & Nunes, T. S. (2018). Impérios inconstantes: revolucionários e futuristas. *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2018/10/21/culturaipsilon/ensaio/imperios-inconstantes-revolucionarios-futuristas-1848051#gs.u3etvWON>

7 - Woolf, V. (2004). *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, p.4.

8 - Beauvoir, S. de. (2013). *La Force de l'Âge* (e-book). Paris: Gallimard.

9 - idem.

revelação em cada colina ou vale, e sempre a beleza da paisagem ultrapassava as [suas] memórias e expectativas.”⁹ Caminhar tornou-se numa obsessão que lhe permitia criar um lugar de reflexão e independência. Para Beauvoir a caminhada era um lugar de afirmação pessoal, um room of her own “sozinha caminhei pela névoa suspensa no topo de Sainte-Victoire”¹⁰.

10 - idem.

Beauvoir descreveu os trilhos do Mont Sainte-Victoire como “caminhos vermelhos e ocres, através da planície de Aix, onde reconhecia as telas de Cézanne”¹¹. Também nós subimos o sentier Rouge até ao Pas du Berger na base do cume do Mont Sainte-Victoire. Durante a subida a metamorfose continua a ser surpreendente, à medida que nos aproximamos do topo os trilhos passam rodear a montanha, o perfil pintado por Cézanne altera-se, e aquilo que era imagem transforma-se em espaço e matéria, cores e reflexos em rochas e sombras.

11 - idem.

2. Prometeu

Na segunda parte da viagem partimos de Genebra, passamos pelos trilhos que rodeiam o Matterhorn e visitamos o glaciar Aletsch, terminando a viagem no início do Grimsel Pass. Este percurso permitiu-nos reflectir sobre a longa separação entre os campos da arte e da ciência que ocorreu desde o século XVIII até ao presente. Aí encontramos os Alpes como objecto de interesse científico, como lugar de contemplação artística, e como desafio para escaladas heróicas. Em todas estas instâncias os Alpes materializam a ideia de sublime, de espanto perante a escala destas montanhas.

Em Genebra, visitámos já ao anoitecer a Vila Diodati, onde em 1816, no ano sem verão, Mary Shelley começou a escrever *Frankenstein or the Modern Prometheus*. O tema que Shelley explorou é o do mito de Prometeu na era Moderna, a hubris da procura do conhecimento e as consequências inesperadas da sua descoberta. Também visitámos o CERN, onde no presente se explora uma outra faceta da ideia de Sublime, o da exploração do universo infinitamente pequeno.

O imaginário alpino foi criado pelo enorme sucesso de livros como *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, pelos estudos científicos de Saussure, pela alegoria de *Frankenstein*, pelas viagens e pelas conquistas épicas e trágicas de alpinista, transformando esta paisagem no que Leslie Stephen — pai de Virginia Woolf — chamou o recreio da Europa—*Playground of Europe*—onde os turistas procuravam a experiência estética do Sublime.

3. Castorp

Na terceira parte da viagem rumámos a norte, passando pelos lagos da Suíça germânica e pelas várias paisagens que influenciaram os exílios de Richard Wagner, Friedrich Nietzsche e Thomas Mann. Este percurso permitiu-nos reflectir sobre o papel da arte como expressão da identidade colectiva durante o século XIX.

Foi em Davos que, em 1912, Thomas Mann visitou a sua mulher, Katia, no Wald Sanatorium. Nesse ano Mann começou a escrever *Der Zauberberg—A Montanha Mágica* (1924)—mas foi interrompido pela Primeira Guerra Mundial, um período que passou a escrever *Reflexões de um apolítico* (1918). As ideias que expõe nessa obra são inesperadas para o leitor contemporâneo, Mann afirma que “o espírito nacional fala através de [si]” quando diz que “a tradição germânica é cultura, alma, liberdade, arte e não civilização, sociedade, direito ao voto, e literatura.”¹² Se é verdade que Mann mais tarde se afastou destes textos, eles permanecem como um testemunho da sua posição durante a guerra.

Depois disso passou seis anos a escrever *Der Zauberberg* que foi publicado em 1924. É nessa montanha mágica que o seu protagonista, Hans Castorp passa sete anos em diálogo com outras personagens definidoras da cultura Europeia. Só quando chamado pelo dever para com a pátria, no início da Primeira Guerra Mundial, é que Castorp abandonou a montanha mágica. Mann coloca Castorp na frente de guerra onde “pleno de horror, um produto da ciência se atravessa trinta metros à sua frente, enterra-se no solo [e] explode dentro da terra com uma força horrenda que atira ao ar um jacto de solo, fogo, ferro, chumbo e humanidade desmembrada,”¹³ enquanto Castorp, entoando a melodia de *Der Lindenbaum*, canção do *Winterreise* de Franz Schubert.

Depois de Davos e regressámos ao vale do Engadin, seguindo o curso do rio Inn passando por St. Moritz até Sils, uma pequena vila no fim desse vale. Foi aqui Nietzsche passou a maior parte dos verões a partir de 1881, no início do seu exílio peripatético, depois de abandonar a universidade de Basileia. Durante as suas estadas em Sils, Nietzsche passava os finais do dia a caminhar pelo Val Fex e a admirar a paisagem que aliviava os seus sintomas. Fizemos uma caminhada nesse vale, ao longo do rio Fedacla, passando por Fex Crasta em direcção aos glaciares. Num dia ameno de verão, passámos pelos pequenos aglomerados de casas tradicionais do Engadin preservadas para evocar tempos mais harmoniosos.

12 - Mann, T. (1983). *Reflections of a Nonpolitical Man*. New York: Frederick Ungar Publishing, p. 17.

13 - Mann, T. (1999). *The Magic Mountain*. London: Vintage, p. 715.



4. Cartuxa

Na última parte desta viagem regressámos ao Mediterrâneo, passando pelos lagos da Lombardia e pelos lugares que inspiraram narrativas de Stendhal e Aldo Rossi. Passámos por Milão e pelas planícies do rio Pó até à Ligúria e terminámos a viagem em Nice. Este percurso permitiu-nos reflectir sobre o momento de entusiasmo republicano, no seguimento das Guerras Revolucionárias Francesas, que deu origem à República Cisalpina. Encontrámos marcas de conflitos num território cujas fronteiras foram constantemente negociadas, os lugares resultantes das migrações internas do pós-Guerra e os monumentos que celebram a luta pela unificação de Itália. Estas paisagens revelam as tensões entre a imposição de fronteiras artificiais do estado-nação sobre o mosaico orgânico de múltiplas identidades.

Numa tarde sombria, onde encontrámos árvores despidas, numa paisagem marcada pelo abandono melancólico passámos pelas planícies do Pó, onde aconteceu a Batalha de Marengo. Como Sebald descreve em *Vertigo*, quando Stendhal chega a Marengo, “exactamente quinze meses e quinze dias” depois da batalha que ocorreu “olha para a planície e repara nas poucas árvores despidas, e vê, espalhados por uma vasta

área os ossos de talvez 16000 homens e 4000 cavalos que ali perderam as vidas, já brancos e brilhantes com o orvalho.”¹⁴ Dali rumámos até Génova onde visitamos o teatro Carlo Felice renovado em 1991, segundo o projecto de Rossi . Do teatro original só restaram as colunas e a inscrição latina coroada por um anjo. Uma figura trágica, com um braço despedaçado, erguido sobre os destroços da catástrofe “ele gostaria de parar um momento, para ressuscitar os mortos e reconstruir o que foi destruído.” As suas asas parecem abertas pela “tempestade que sopra do Paraíso [e o empurra] irresistivelmente para o futuro, para o qual tem as costas voltadas.” Nas palavras de Walter Benjamin, “aquilo ao qual chamamos o progresso é esta tempestade.”¹⁵

Seguimos para periferia leste de Génova, para visitar o lugar de onde Giuseppe Garibaldi embarcou com a Spedizione dei Mille – um milhar de voluntários – a caminho da Sicília no dia 5 de Maio de 1860, um dos momentos cruciais do processo de unificação de Itália. No final da viagem “o Mediterrâneo estava sombrio e as nuvens cinzentas suspensas no céu azul. As nuvens adensam-se colorindo o mar de chumbo, e nós permanecemos em silêncio, pensando sobre o ímpeto ancestral de atravessar o Mediterrâneo, que desde Ulisses permanece como um desafio para as errâncias dos audaciosos.”¹⁶

14 - Sebald, W. G. (2002). *Vertigo*. London: Vintage, p. 17.

15 - Benjamin, W. (2003). *On the Concept of History*. In *Selected Writings* (Vol. 4, pp. 389–411). Cambridge Mass.: Harvard University Press, p. 392.

16 - Santos, E. S., & Nunes, T. S. (2018). *Impérios inconstantes*.

Desenho: entre a viagem e o lugar

Francisco Paiva

Universidade da Beira Interior / LabCom PT

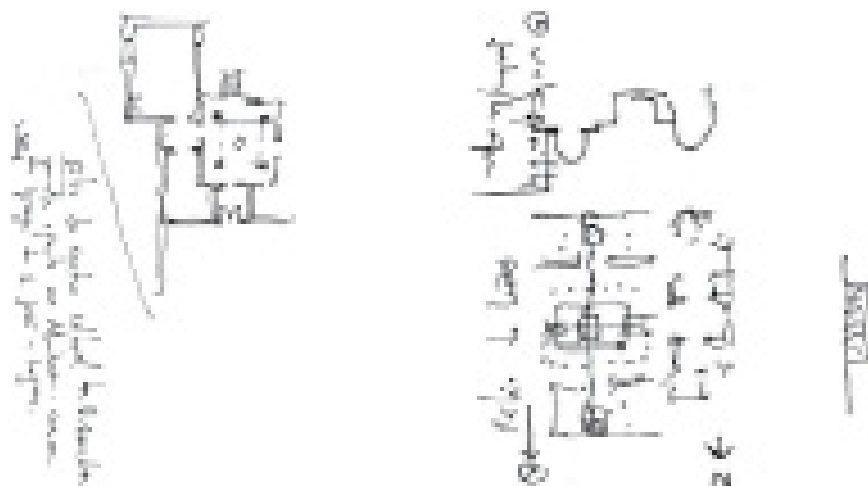
Grand tour

Bem presente na Odisseia de Homero, a cultura da viagem funda na *curiositas* o princípio do conhecimento humano. As viagens de Marco Pólo, Pêro da Covilhã, Pêro Vaz de Caminha, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral ficaram célebres pela notícia que deram de longínquas paragens, mas também pelo que de lá trouxeram. A generalização do pergaminho e do papel facilitou a sistematização e a circulação desse conhecimento e contribuiu para a disseminação de modelos iconográficos, retraindo a ambiguidade interpretativa sobre esses testemunhos¹.

Desde meados do século XVIII até princípios do século XX, a formação artística não ficava completa sem o habitual périplo cultural pelos lugares representativos da Antiguidade, sobretudo de Itália e Grécia, e pelo Oriente². Alteraram-se os

1. RECHT, Roland, “*Desenhos e ‘tratados’ de arquitectura*”, in Georges Duby e Michel Laclotte (dir.), *História Artística da Europa* (Seuil, 1995), Tomo II, Quetzal Editores, Lisboa, 1998, p.206s.

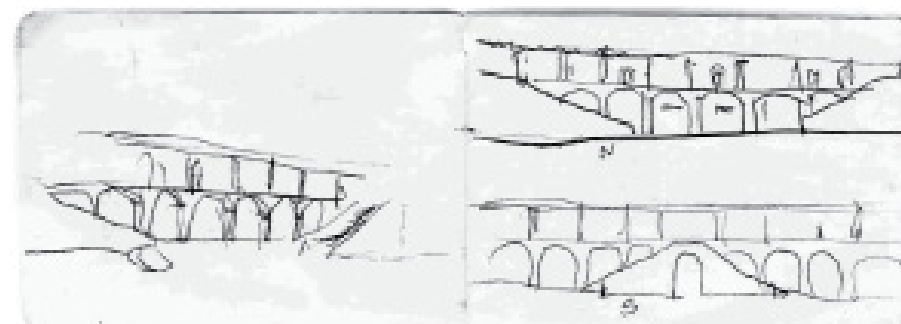
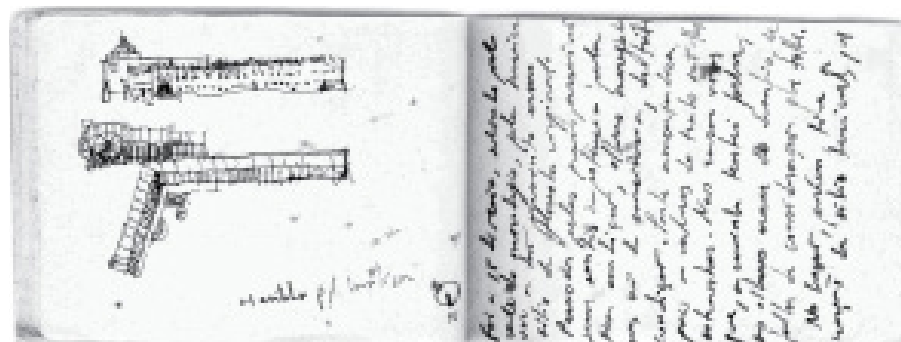
2. SORIANO NIETO, Nieves, “*El viaje y oriente en Gérard de Nerval*”, in *Convergencias Literatura*, nº 6, ano III, Tercer Cuatrimestre, 2007, p.154. Disponível em <http://konvergencias.net/sorianonieto84.pdf>



Fig*1 . Pátio dos Leões, Alhambra, Granada, 1999.

destinos, mas os propósitos gerais do *grand tour* romântico vigoram até à actualidade, nutrindo copiosa bibliografia e motivando a instauração de diversos prémios³ com o objectivo de proporcionar os meios para a viagem ou estância prolongada. Nas viagens para aprendizagem *in loco* dos fenómenos artísticos e arquitectónicos e na cartografia da paisagem o desenho persevera, nas escolas portuguesas, enquanto instrumento para compor ou decompor a forma, mercê do seu desempenho taquigráfico⁴. Também a Universidade do País Vasco mantém os cadernos de campo como meio de investigação no doutoramento em Belas Artes⁵.

Algumas práticas pedagógicas são guiadas pelos cadernos de desenhos, em que a *Voyage a l'Orient* de Le Corbusier assume primazia, por permitir perceber o amadurecimento estilístico, estético e conceptual do autor no confronto, por exemplo, da visão do *Campo dei Miracoli*, em Pisa, das viagens de 1907 e de 1911⁶. Permitem, inclusive, compará-los com os desenhos do mesmo sítio feitos por Louis Kahn, perceber se são mais ou menos soltos, se expressam a força do edifício, compreendem o conjunto ou, ao invés, colecionam fragmentos que não revelam a massa construída nem a intensidade dos contrastes. Este método socorre-se da conciliação de vistas (perspectiva, corte, etc.) para explicar algo com precisão⁷, articulando os detalhes arquitectónicos (estereotomia) com as notas escritas.⁸ Assim, o cotejo dos desenhos reveste-se de grande utilidade, pois denota afinidades e prenuncia a perpetuação dos arquétipos ou a ruptura dos modelos. O enfoque pictórico e plástico permite inferir o raciocínio, intuir analogias,⁹ revisitare referências, fundamentar vínculos, reconstituir filiações e percursos pessoais e avaliar o câmbio



3. E.g., *Prix de Rome*, em França; mas também o recém instaurado Prémio Fernando Távora, em Portugal.

5. Taquigrafia é um processo de escrita tão rápido quanto a fala por meio de caracteres convencionais especiais.

5. MORRAS ZASPE, Xabier, "*Casas negras, casas blancas. El cuaderno de campo como modelo de tesis doctoral de Bellas Artes*", Universidad del País Vasco, Bilbao, 2006/07. O curso é baseado na sua tese: *Destrucción de la arquitectura vernácula de Navarra. El concurso de embellecimiento de pueblos y conjuntos urbanos de Navarra* (1965-1982), Diputación Foral de Navarra, 1982.

6. CORBUSIER, Le / GRESLERI, Giuliano (org.). *Le Corbusier, Il viaggio in Toscana - 1907*, Catálogo, Marsilio, Venezia, 1987

7. SALAVISA, Eduardo, "Le Corbusier. Diário de Viagem e Arquitectura", in *BDJornal*, nº9, Janeiro de 2006

8. "A Catedral às seis da tarde é uma magia de cores, é a quintessência de todas as tonalidades de amarelo, resalto de branco marfim e das patinas pretas, tudo sobre um [céu] ultramar de um valor extraordinário; no ímpeto de olhá-lo novamente o vemos preto. A parte sobre a qual o baptistério projecta a sua sombra é uma tranquila vibração de amarelos intensos, de mármore pretos que se tingem em azul, é a vitória das superfícies planas que vibram e falam docemente." JEANNERET, Charles E., Carta a L'Eplattenier, Firenze, 19 de Setembro 1907. Cit. em LANCHETA, Joubert José, "*O olho e a mão, o desenho na primeira viagem de Le Corbusier*", revista *Risco*, nº4, Departamento de Arquitectura e Urbanismo da EESC-USP, São Paulo, Brasil, 2006, p.53

9. LANCHETA, J. J., op. cit., p.59: "cinquenta anos depois de sua [Le Corbusier] primeira viagem a Itália, as influências dessas visitas às Cartuxas ainda estariam repercutindo em seu trabalho no projecto para as unidades d'habitations."

Fig*2 . Mosteiro, Lorvão, 1999.

Fig*3 . Ermida, Gerês, 1999.

10. Villard d'Honnecourt, Mariano di Jacopo, Francesco di Giorgio, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Francisco de Hollanda, Giovanni Battista Piranesi, Eugène Delacroix, Baedeker, John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc, Bouvier, Gunnar Asplund, L'Éplattenier, Léon Perrin, Le Corbusier, Alvar Aalto, Arne Jacobsen, Louis Kahn, Álvaro Siza, Henri Matisse, Paul Klee, Henry Moore, Edward Hopper, David Hockney, Miquel Barceló, Anselm Kiefer, Hugo Pratt, etc.

11. « *Mon sang est devenu d'encre* », escreveu Cocteau. FLORES, Miguél Ángel, “Páginas de un viaje: Jean Cocteau”, revista Casa del Tiempo, México, Junio 2004. www.difusion-cultural.uam.mx/revista/junio2004/flores.pdf

12. AAVV, Visual Research and Working Images, Routledge, 2004

13. SAULE-SORBÉ, Hélène ; BÉROULAY, Vincent, “*La mobilité du regard et son instrumentalization. Franz Schrader à la croisée de l'Art et de la Science*”, in Finisterra, XXXIII, n^o 65, 1998, pp.39-50.

14. ALMAÇA, Carlos, et al. Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira [à Amazônia, 1783 e 1792] – ciclo de conferências. Lisboa, Academia de Marinha, 1992; v., tb., VANDELLI, Domingos. *Fasciculus Plantarum cum novis generibus et speciebus*. Typographia Regia, Lisboa, 1771.

15. “*Más de seis mil plantas desecadas, comprendidas las dobles; seiscientas descripciones exactas de especies muy curiosas o nuevas; insectos, muchas conchas; medidas barométricas y trigonométricas de la alta cadena de montañas; descripciones geológicas; operaciones astronómicas de basta extensión... experimentos sobre la declinación e inclinación magnética; sobre la longitud del péndulo; sobre la temperatura, elasticidad, transparencia, humedad, carga eléctrica y cantidad de oxígeno de la atmósfera; y, en fin, unos cincuenta dibujos sobre la anatomía de vegetales y conchas... tal es el fruto de nuestros trabajos en la provincia de Cumana*”. ALVAREZ LÓPEZ, Enrique, “*El viaje a América de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland y las relaciones científicas de ambos expedicionarios con los naturalistas españoles de su tiempo*”, in [www.rjb.csic.es/pdfs/Anales_22\(1\)_009_060.pdf](http://www.rjb.csic.es/pdfs/Anales_22(1)_009_060.pdf), p.16

de procedimentos numa dada sequência de autores;¹⁰ aspectos que podem ser convocados em apoio da história e da crítica da arte.

O carácter despreocupado e expedito afasta o esboço do academismo, da procura do belo verosímil ou virtuoso; incute-lhe um cariz especulativo que manifesta a subjectividade e ajuda a “ser”. Servindo a procura da identidade,¹¹ proporciona acesso a outros mundos a partir do que nos rodeia. O *esquisse* encurta a distância entre a apreensão e a expressão ao “tornar visível” o próprio acto de observar.

De igual modo, a investigação gráfica generalizou-se nos âmbitos da geografia, etnografia, antropologia, botânica e ciências naturais¹². Usa-se para representar e comunicar em diversos contextos culturais e é vulgarmente mobilizada no exame e inventário do território.¹³ Os quadros naturalistas de paragens longínquas, como a Amazônia,¹⁴ ínsitos nos manuscritos das expedições denunciam, além de horizontes extraordinários, rasgos de personalidade.¹⁵

Baroja assinala que desenhar é fundamental à sua qualidade de cientista, etnólogo e etnógrafo,¹⁶ enfatizando não o lado da informação, ilustrativo e cumulativo, mas o do processo de interacção do traço, pensamento e forma. O apontamento gráfico, solidário com o discurso interior, acentua a selecção do que se vê e a maneira de observá-lo, quer dizer, a descoberta da realidade, das suas leis de organização, composição e estrutura. O domínio de uma técnica gráfica leva implícito o conhecimento das suas causas: a sabedoria.¹⁷ Também na revelação daquilo que Simmel chama “sociologia dos sentidos” o olho desempenha um papel central, reconhece.¹⁸

A viagem faculta por si só a possibilidade de aprendizagem.¹⁹ Kevin Lynch elege o desenho, não a fotografia, como instrumento fundamental para a expressão da forma, estrutura e imagem mental da cidade, por inscrever uma experiência perceptiva que não se limita aos aspectos visuais nem se cinge à preeminência imaginária ou à habilidade.²⁰ A experiência do lugar resulta de uma relação sensorial extensa.²¹ A complexidade do espaço, da proporção, da luz, da cor, do material, das texturas, do tempo, do movimento e do contexto não se entende se não for sentida.²²

A ideia de viagem pode servir de fio condutor e de oportunidade de aprendizagem em muitos âmbitos, enquanto evolução, busca e mudança, não descurando o seu sentido simbólico de peregrinação²³ – a viagem é o tesouro – que nutre o espírito e ensina a ver. A viagem pressupõe condições de partida e de regresso; devolve-nos o sentido da descoberta das causas primitivas, ajuda a cruzar a fronteira do conhecido e, depois, a desejar voltar.²⁴ A implicação histórica do “testamento” projecta-se na invenção permanente do futuro.²⁵

Explorar o espaço requer uma direcção que articule as diversas motivações da errância. Embora o rumo do *homo viator* não prediga os acontecimentos nem programe as sensações, ao contrário do circuito turístico, dialoga com os matizes do desconhecido e encerra um cariz iniciático e incerto, que se atenuou com a circulação da imagem impressa.²⁶ O *flâneur* procura o imprevisito, ao cumprir o tipo de deambulação urbana em que Guy Debord funda a “teoria da deriva”²⁷, instigado por Baudelaire, Apollinaire, Benjamin e pelas psicogeografias surrealistas. A mobilidade correlaciona e situa os factos na extensão espacial, ensina a olhar com outros olhos. Esta aprendizagem do olhar conduz ao amadurecimento do viajante – aquilo que os alemães chamam *Bildungsreise*, formação cultural do sujeito ilustrado –, e inspira muita literatura.²⁸ Nesta acepção, a viagem têm mais de purga que de acumulação.

Há uma temporalidade intrínseca no êxodo: o ritmo condiciona a duração, a excitação da execução, e a abundância dos desenhos. As diferentes representações do mesmo lugar, mais ou menos espaçadas, além de indicarem a evolução do autor, ajudam a recordar a experiência. Por isso, o autor estabelece com o desenho certa cumplicidade, um diálogo constante que afecta o modo de observar. Bernini considerou esta acepção reveladora em “*A Verdade descoberta pelo Tempo*”.²⁹

16. BAROJA, J. Caro, Cuadernos de Campo, Madrid, Ediciones Turner/Ministerio de Cultura – Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1979, pp. xv-xvi, xviii-xix: “*Hay cierta forma de disciplina que consiste en llevar un diario. El mundo militar ha dado pie a los llamados diarios de operaciones. En la vida del mar ha sido obligado, para jefes y oficiales, llevar un diario de navegación. Existen ejemplos famosísimos de semejante clase de trabajos. Mediante ellos el lector puede reconstruir o revivir grandes hechos colectivos, también situaciones dramáticas individuales. Confieso que los diarios de navegación me atraen más que los de operaciones militares, y esto es debido a la gran parte que dedican a anotar sensaciones. El marino ha usado de los cinco sentidos como nadie. Porque hasta el olor a tierra ha podido ser preludio de un gran descubrimiento. El ojo se educa para ver mejor, el oído para oír y barruntar. En su tarea, el marino de gran vitola ha sido, también, dibujante y cartógrafo. Ha dibujado perfiles de costas en peligrosos derroteros y ha levantado mapas con los medios que tenía a su alcance. Desde niño he admirado estas obras; diarios, perfiles, planos. (...) Me he impuesto una disciplina a mí mismo y he llevado diarios, he levantado perfiles y he usado de los sentidos, del de la vista sobre todo, para dibujar en el mundo de mis pequeños viajes y hallazgos, ya que no descubrimientos. (...) Tuve ocasión de trazar perfiles de cadenas de montes, gargantas, “conchas” de ríos, de sumergirme en la Naturaleza, del mismo modo como los viejos dibujantes hacían vistas para las grandes geografías del Renacimiento (con el mismo Brueghel en cabeza y salvando las distancias). (...) Había que seguir pintando para “uso interno” – decidí –, y ahora, un poco alicaído, he de desear que todavía tenga coyuntura para salir con el cuaderno y el lápiz a recorrer pueblos recónditos, a dialogar con las casas muertas, con los balcones desvencijados, con las puertas cerradas. Si no la tengo, será mal signo (...) yo no soy ni he pretendido nunca ser un artista, menos un artista importante. (...) como etnógrafo y etnólogo, el dibujo me ha parecido una herramienta de trabajo indispensable y lo he considerado como elemento fundamental para comprender. Nada de cosa auxiliar, complementaria o subsidiaria. No. Fundamental; y creo que ahora, cuando los artistas buscan abstracciones y cuando mucha gente torpe*

cree que la fotografía cumple todos los requisitos que se necesitan para obtener buenos documentos gráficos, somos los profesionales de distintas ciencias los que tenemos que combatir en defensa de lo que es el Dibujo en general y los buenos dibujos en particular. Porque un dibujo supone siempre selección, realce de elementos significativos y exclusión de los que no lo son. Un dibujo supone un acto mental complicado y dirigido a algo”.

17. Cf. A. Fernández Alba, “Introducción”, in J. C. Baroja, op. cit., p.xiii.

18. BAROJA, Julio Caro, Arte Visoria, Tusquets, Barcelona, 1990, p.17-18: “*El historiador y el etnólogo lo pueden hacer, considerando también visiones muy concretas del mundo exterior en el espacio y en el tiempo. Y este ejercicio, en apariencia intrascendente y con poca aplicación, puede llegar a servir para plantearse una serie de temas de alcance general. También para construir un “modo de trabajo” o un arte que consistiría en ver con nuestros propios ojos lo que vieron con los suyos distintos hombres del pasado en determinadas y justas circunstancias.*”

19. <http://universidad.d3.cl/arnaldo/arqsarb/>

20. Cf., p.e., CASTRO, Constancio de, *La Geografía en la Vida Cotidiana*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p.54

21. “*Los sonidos, los cambios de temperatura, los olores,... e incluso los sabores sirven para “registrar” en momentos de desorientación. Te das cuenta de que los olores o pesan o son ligeros o son densos, que los sonidos te dictan el tamaño de un espacio – la distancia que hay entre tú y el foco emisor –. Los cuatro sentidos a los que “aparentemente” queda reducida la percepción se concatenan y relacionan en progresión, traspasando velos de la memoria, ofreciendo nuevas experiencias, producto de múltiples analogías que se establecen.*” Toni Gironés, cit. por ZARRALUKI, Pedro, “La ciudad invisible”, in *Quaderns*, n^o219, 2001

22. O geógrafo chinês Yi-Fu propõe o conceito de Topofilia, o conjunto de relações emotivas que une o homem ao lugar; v. MATA, Josan y Tomas, “*Topofilia: una pasión necesaria*”, Revista Integral, n^o 99, p.10-14, Madrid, 1984

Fig*4 e 5 . *Querubins*. MNAA, Lisboa, 2001.





23. BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, ed., *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*. Universitat de València, 2002

24. MENA, Beltrán, *Apuntes sobre el viaje y la frontera*, ARQ ediciones, Santiago de Chile, 2004

25. TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia*, Editorial Presença, Lisboa, 1985.

26. CARPO, Mario, *La arquitectura en la era de la imprenta*, *Ensayos Arte Cátedra*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p.78

27. DEBORD, Guy, “*La Teoría de la Deriva*” (trad.), in *Internacional situacionista*, vol I: *La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999, p.57.

28. Fernão Mendes Pinto, Luís de Camões, António Vieira, Goethe, Julio Verne, Blaise Cendrars, Henry Miller, Yourcenar, Fernandois, Ryszard Kapuscinski, Georges Perec, Michel Butor, Bruce Chatwin, Doris Lessing, Henri Fuser, etc.

29. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología* (1990), 4ª, Grandes Temas, Cátedra, Madrid, 2003, p.420

30. MADERUELO, Javier, “*Introducción: el Paisaje*”, in *Actas. Paisaje. Arte y Naturaleza*. Huesca, 1996, p.10.

31. CARBÓ, Enrique L., “*Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio*”, in *Actas. Paisaje. Arte y Naturaleza*. Ed. cit., p.26

32. SAULE-SORBÉ, Hélène, “*Autour du Mont-Perdu. Franz Schrader 1874-1876*”, Editions du Pin du Crochet, Pau, 1996.

33. “Em ambos os casos é mantida uma relação interior-exterior que implica em permanecer sempre numa cultura, mesmo se estando sempre em outra. Não se trata de um artifício acrobático ou dialético: a viagem aqui pode ser vista como um símbolo. Através da viagem, o etnógrafo – diferentemente do explorador ou do turista – joga com sua posição no mundo, cruzando suas fronteiras. Ele não viaja apenas entre nações de civilizados e de selvagens: em qualquer direção que vá, ele retorna de entre os mortos” HÉNAFF, Marcel. *Claude Lévi-Strauss and the making of structural anthropology*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1998, p.24-25.

Desenho e o lugar

34. Para análise de descrições dos viajantes europeus, v., ANTELO IGLESIAS, Antonio, “*Caballeros centroeuropeos en España y Portugal durante el siglo XV*”, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, nº 4, 1989, p.41-58. Outro exemplo: MÚNZER, Jeronimo, *Viaje Por España Y Portugal - 1494-1495*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2002

35. NERY, Paulo R. A., “*Homo Viator: A permanente construção da subjetividade em Guimarães Rosa através dos diários de viagem*”, V Reunião de Antropologia do Mercosul, GT IX, “Antropologia, trabalho de campo e subjetividade: desafios contemporâneos”, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p.7-8. Tb, NERY, Paulo R.A. *Viagem, Passeio, Turismo: estudo comparado do deslocamento como valor*. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

36. Ver um conjunto de cadernos coligidos por Eduardo Salavisa em <http://diariografico.com/htm/home/22viajantes.pdf>

37. On Kawara, por exemplo, numa série de trabalhos realizados entre 1968-79 expressa as suas deslocações entre cidades através de séries de números correspondentes aos dias que permaneceu em cada lugar.

38. RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um jovem poeta*. Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1993

39. J. Trindade intitula “Treze impérios” um diário feito sob progressivo efeito do álcool.

40. BARCELÓ, Miquel, *Cuadernos de África*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2004, p.71.

41. “Gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor. Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita – monumentos e monumentos por ver e a preguiça avançando docemente? De súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos

O crescente interesse pelos temas ambientais renovou a atenção à “paisagem”, conceito que reclama da emotividade que obtemos a partir de um lugar.³⁰ Uma “paisagem deve a sua existência às possibilidades de objectivação de que disponha quem consiga situar-se na posição, não de vê-la, senão de olhá-la e contemplá-la.”³¹ A aproximação visual a um território é fundamental. O desenho concede essa oportunidade. O “orógrafo” de Schrader³² representa o horizonte enquanto totalidade: é um desenho holístico.

A “viagem” abrange uma função simbólica³³ que tanto nos pode pôr na pele do outro como ajudar a observar com maior distanciamento.³⁴ Afasta-nos das referências e preocupações quotidianas, permitindo-nos ser mais ousados e criativos. Os diários de viagem hierarquizam os conhecimentos e ajudam a inferir a reverberação dos acontecimentos, funcionando como um volumoso depositário de memórias. Como lembra Guimarães Rosa “cada criatura é um rascunho a ser retocado sem cessar, até a hora da liberação pelo arcano, além do Lethes, o rio sem memória”.³⁵

O caderno distingue-se dos restantes suportes. Pelas suas qualidades objectual, portátil e sequencial tornou-se signo da paixão de muitos artistas.³⁶ O tamanho condiciona a escala, os meios de expressão, o grau e a qualidade da informação inscrita.³⁷ O registo gráfico, menos passivo que o fotográfico, baseia-se em categorias abstractas do pensamento, passíveis de reconhecimento em qualquer tempo: “o futuro não está fora de nós, mas dentro”.³⁸ O espírito dos lugares (*genius loci*), reais ou imaginários, relevam dos estratos da consciência do autor.³⁹ Os desenhos são guiados, premonitória ou heurísticamente, pelo que pensamos vir a recordar (*memorabilia*). O desenho dá-nos tempo para reconhecer e cruzar os signos com os vestígios mais indómitos, desde a chuva ao vento e ao pó.⁴⁰

O desenho decorre tanto da decisão como da preguiça.⁴¹ No essencial, testemunha a acção do sujeito: “precisamente observando essas mil coisas a que ninguém prestava atenção, fazendo falar aquilo que não disse nada, aquilo que passou inadvertido aos demais, como trabalha um bom detective”.⁴² Compostos de diversos estratos, no final sincrónicas, os desenhos partem das mãos para testemunhar uma presença poética. Representar não é mais que inventar, por vezes urdir as coisas reais com as imaginárias pelo peso da presença. Toda a linha encontra e inaugura um caminho.

Para alguns autores, mercê do carácter autobiográfico e mnemónico, os cadernos de desenho tornaram-se indispensáveis à compreensão do mundo,⁴³ assumindo a qualidade de signos de identidade e de

projeção recíproca.⁴⁴ O desenho evidencia os condicionalismos, os reflexos e os princípios de selecção que activam a atenção. A viagem é a metáfora⁴⁵ que sugere e inquieta. Serve para inventar e até para escapar às circunstâncias. Representa o paradigma do acesso directo à obra, da escala 1:1.

O interesse romântico pelo exótico coexiste com o genérico international style. Mau grado algumas sentenças (*fuck the travel*)⁴⁶ os estudantes continuam a viajar. O terrail sucedeu ao Grand tour.⁴⁷ O *moleskine* coexiste com as câmaras digitais e serve utilidades primárias do desenho: levantar⁴⁸, descrever,⁴⁹ documentar⁵⁰, definir e expressar.⁵¹ O desenho inscreve aquilo que foge ao discurso, mesmo à luz. A série de desenhos de Inma Jiménez evidencia a tremura do autocarro em andamento.⁵² A sujeição do corpo à mobilidade repercute-se no carácter rítmico e repetitivo dos signos da jornada. Os desenhos de Richard Long sobre River Avon reconhecem a erosão da travessia fugaz. É na passagem de um estado a outro, mais que na identificação gráfica estrita, que se decifram as escrituras.⁵³

A proximidade dos fenómenos naturais tanto informa *in situ* como pode enriquecer o trabalho no atelier.⁵⁴ O filtro da memória contextualiza as condições e as atmosferas das diferentes paisagens e culturas, ajudado pelos signos e objectos recolhidos ou até pelos materiais disponíveis para fabricar o próprio caderno.⁵⁵ Num sentido geral, a dinâmica do olhar do viajante supera a “construção legítima” proposta por Alberti. Não obstante contribuir para a aquisição de competências artísticas, a representação promove a superação do sujeito.⁵⁶ A ilusão de vencer as distâncias, estar longe, confronta-nos com a surpresa e a decepção de ver aquilo que sempre sonhámos ver.⁵⁷ Voltamos à interrogação pessoal sobre o que significa descobrir, conhecer, ver ou ser no mundo.⁵⁸

que os desenham. Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes. Num intervalo de verdadeira viagem aos olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.” SIZA, Álvaro, *Esquissos do Douro*, Lisboa, ICEP, Figueirinhas, 1999

42. MURO, Charles, “Alvaro Siza. Escritos”, in *Arquitecturas fugaces*. Lampreave, Madrid, 2007, p.32, n.1.

43. Com o pretexto de educar o olhar intercultural organiza-se em Clermont-Ferrand a *Biennale du carnet de voyage* (www.biennale-carnetde-voyage.com), com uma dupla vocação artística e documental, e forte incidência pedagógica na problemática da mediação, em diversas categorias. «*Le carnet de voyage peut être aussi une œuvre engagée pour combattre le racisme, l'intolérance, l'ignorance, la non-reconnaissance de minorités ethniques... Il interpelle alors le lecteur s'il utilise les codes visuels appropriés*». ARGOD, Pascal, «*Créer un carnet de voyage pour éduquer au regard «interculturel»*», 4 février 2007, http://www.cahiers-pedagogiques.com/article.php3?id_article=2870

44. PÉREZ CAMARERO, Pilar, *De lo cultural al arquetipo universal: imágenes y dibujos a través del viaje y el trabajo de campo antropológico*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (2002) 2005, esp. capítulo 7, p.807-840

45. V., p.e., BASTERRETxea, Nestor, *Crónica errante*.

46. KOOLHAAS, Rem, *Conversas com Estudantes (1996)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.55.

47. AGUILAR ESCOBAR, Luís, “*El viaje de arquitectura y la representación gráfica*”, in *IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Enfoques en docencia e investigación*, La Coruña, 2002, p.27-29. Edición digital en <http://www.udc.es/dep/rta/WebEGA/>

48. E.g. LETAROUALLY, Paul: *Édifices de Rome Moderne* (París, 1840); edición facsímil: L'Équerre, París, 1982

49. NÉRET, Gilles: *Description of Egypt*. Taschen, Köln, 2001; NORBERG-SCHULZ, Christian, *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Xarait, Madrid, 1990. FILÓN DE BIZANCIO: "Tratado de las siete maravillas", en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias*. Alianza, Madrid, 1983.

50. HOCKNEY, David "View from the Nile Hilton, Cairo", 1963, http://pt.wikipedia.org/wiki/David_Hockney

51. LUCKHARDT, Ulrich; MELIA, Paul, *David Hockney. A Drawing Retrospective*. Thames and Hudson, London, 1995

52. GÓMEZ MOLINA, Juan José (dir.), *El manual del dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2001, p.22

53. CHADWICK, John, *The Decipherment of Linear B*, Cambridge University Press, 1958. Esta obra expõe as regras de combinação sígnica da antiga escrita micénica.

54. GILPIN, William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, R. Blamire, London, 1792

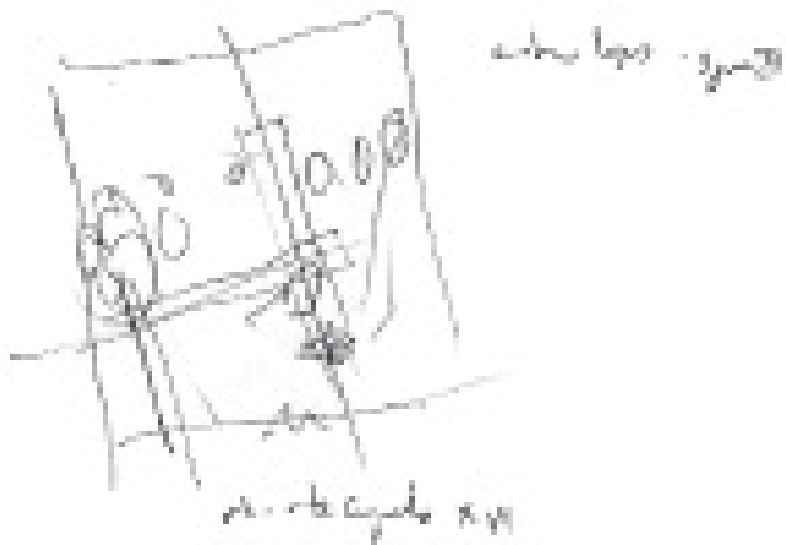
55. DEXTER, Emma, Vitamin D: *New Perspectives in Drawing*. Phaidon Press, London, 2005, p.300-1.

56. « Représenter est propre de l'homme. Représenter tout ou partie de la réalité, une pensée ou une idée, exige des capacités d'interprète et de traducteur. Aucune représentation ne peut être en tous points semblable à l'original, de plus, vouloir représenter à l'identique est un vain objectif : Borges nous le confirme avec talent en nous écrivant l'histoire de cette carte de géographie faite à l'échelle réelle du territoire, qu'elle recouvre point par point, et qui en devient de ce fait inutilisable. ». DUBOUX, Charles, « Représenter pour « se dépasser » », 4 février 2007, www.cahiers-pedagogiques.com

57. PEREC, Georges, *Especies de Espacios* (Paris, 1974), Montesinos, Barcelona, 2004, p.117



Fig*6 . *Catedral*, Salamanca, 1999.



Fig*7 . *Esboço a partir de Tiziano.*
MNAA, Lisboa, 2001.

Fig*8 . *São Pedro de Lourosa, 1999.*

Deste desenho

58. “Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são. Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir. (...) A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.” PESSOA, Fernando (Bernardo Soares), *Livro do Desassossego*, 1930, 2 - 51, dact., Companhia das Letras, Assírio & Alvim, 1997, fr. 451.

59. Leonardo, Picasso e Siza; mais tarde, Rembrandt, Turner, Cozens, Heade, Hockney; as texturas de Ernst e os palimpsestos de Giacometti e Richter; Canaletto, Constable y Friedrich, menos. Sentimos o espectro de Klee sempre presente.

60. Por exemplo, não existiria simpatia pela obra de Albert Bierstadt sem a recente exposição de Madrid: *La Abs-tacción del Paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March, 5 de Outubro de 2007 a 13 de Janeiro de 2008.

61. HEIDEGGER, Martin, *Língua técnica e língua de tradição*, Veja, Lisboa, 1995, p.36.

62. PAIVA, Francisco, *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno*, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2005, p.123.



Os meus desenhos foram-se apoiando nalguns pilares explícitos e contraditórios.⁵⁹ Porém, as referências mudam.⁶⁰ São desenhos directos, sem alteração posterior, que respondem ao desafio de eger, sintetizar e hierarquizar. Alguns, poucos, denotam preocupações com projectos que me ocupavam naquela época. A maior ou menor constância no desenho transparece. Não tenho por hábito mostrá-los. São coisa privada, de mim para comigo. Não foram preparados para expor, antes para me surpreender no retorno, como vestígios de cometas.

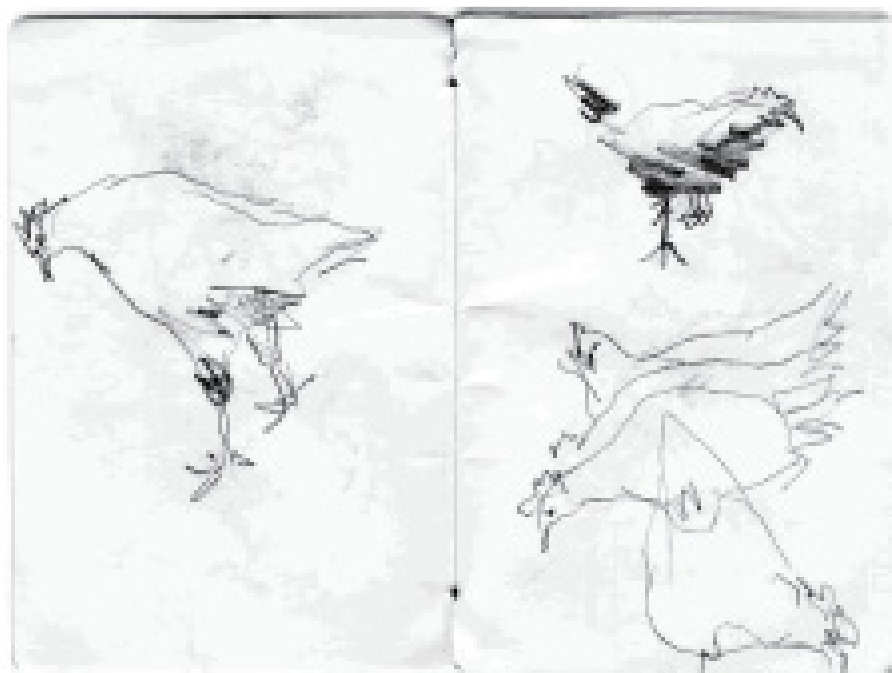
Esta colecção, composta de cerca de mil desenhos de pequeno formato (50x75mm e 75x105mm), maioritariamente a tinta sobre papel, corresponde a uma produção cronologicamente descontínua entre Outubro de 1995 e Janeiro de 2003, com duas importantes viagens de estudo ao sul da Península Ibérica. Mas a temática dos desenhos é bastante variada: desde a representação de objectos, partes ou imagens mentais do corpo, edifícios e cidades, até desenhos de projecto, forçosamente mais abstractos. A contenção dos gestos, imposta pelo suporte, perde-se na ampliação. A escala denuncia algumas razões técnicas.⁶¹

São desenhos de esboço,⁶² rápidos e sem linhas auxiliares. Contrariam a permanente fuga das ideias, afloram princípios de ordem e reflectem uma certa componente intuitiva. São simultaneamente densos e sintéticos, nem sempre explícitos. Acabam por ser diagramas do processo que vai da ideia à forma, conjugam as intenções pragmática e poética e explicitam “pensamento da mão”.⁶³ Desvelam a imagem originária – *urbild*, forma matriz⁶⁴ e princípio superior de orientação – do fluxo de um projecto que tende para a obra. A cadeia de soluções de representação é assaz dinâmica, pois tanto desvenda como altera o problema.⁶⁵ Esta quase sincronia da intuição e da dedução confere a estes desenhos um cariz autográfico.⁶⁶

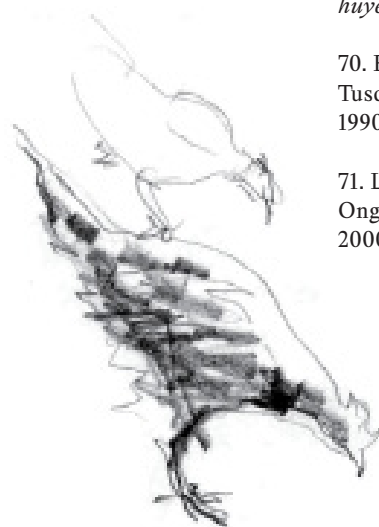
O projecto ultrapassa-nos constantemente. O desenho persegue-o. Vincula-o ao procedimento inicial, gérmen da inteligência⁶⁷ que medeia entre a intuição e o real. Ao contrário do que pretendem as ciências da comunicação,⁶⁸ neste desempenho dispare entre a *imago* e a *fantasia*, o *disegno* não é equiparável à expressão visual.

O caderno de desenho é um interlocutor na dialéctica que o autor mantém consigo mesmo que reflecte de maneira autobiográfica a efemeridade dos instantes da vida. Fixa os bons e os maus momentos do viajante que foge – “a distância permite à memória cumprir os nossos desejos”⁶⁹ – e ajuda-nos a considerar nosso o que tomamos

às coisas e aos autores que nos são caros. A imagem do mundo transforma-se constantemente na *age de la vitesse* em que vivemos.⁷⁰ Mas, apesar da velocidade condicionar a vida contemporânea, certos aspectos profundos, complexos e enigmáticos requerem a detenção característica do desenho. Enquanto catalizador da descoberta,⁷¹ a viagem exige que o sujeito esteja receptivo à emoção de ver pela primeira vez.



Fig*9 . *Galinha*. Sobral de São Miguel, 1999.



63. Ver Joaquim Braizinha, *op. cit.*, p.26.

64. MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

65. KUBLER, George, *A Forma do Tempo*, 3ª, Ed. Vega, Lisboa, 1998, p.53-54.

66. SCOLARI, Massimo, “*La questione del disegno*”, in Revista Casabella, nº486, Milano

67. SIZA, Álvaro, “*Construir*”, in *Álvaro Siza. Escritos* (Carles Muro, ed.), Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1994, p.23

68. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Rhizome*, Minuit, 1976 : introduction : “*El rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera. (...) No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. (...) El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.*” Cit. em LÓPEZ RODRIGUÉZ, Silvia, *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la Deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético artístico*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Octubre 2005, p.220

69. Manuel Vázquez Montalbán, citado por Juan Cruz “*El viajero que huye*”, in El País, 22/12/2007

70. BAROJA, Julio Caro, *Arte Visoria*, Tusquets Editores, S.A, Barcelona, 1990, p.22

71. LÓPEZ, Nicolas, *Álbum de viaje*, Ongarri Kultur Elkarte, Elgoibar, 2000.

La infraestructura verde urbana en Galicia

Javier Gonzalez Harguindey

Universidade da Coruña ES

Javier González López

Universidad Politécnica de Madrid ES

Mercedes Fernández Díaz

Arquitecta ES

Si bien un artículo centrado en la realidad de las áreas urbanas y no tanto en la montaña y su percepción, tema central del encuentro *Montanha Mágica** pudiera aquí parecer fuera de contexto, lo cierto es que el modelo de análisis territorial y el método de intervención basados en el concepto de Infraestructura Verde, presentan una gran capacidad para adaptarse a diversas escalas y territorios.

El cambio de enfoque de la Unión Europea desde su apuesta tradicional por la financiación de “infraestructuras grises” (autopistas, puertos, aeropuertos, etc.) hacia un nuevo modelo basado en la promoción de actuaciones sobre infraestructura verde mediante soluciones basadas en la naturaleza, supone un cambio de paradigma que trata de dar respuesta a cuestiones que abarcan desde la adaptación y mitigación del cambio climático hasta la cohesión social.

De entre las siete áreas urbanas analizadas en el trabajo “Infraestructura Verde en las áreas urbanas gallegas”, dentro del proyecto “Estrategia de Infraestructura Verde de Galicia”, cofinanciado por la UE, Xunta de Galicia y las universidades de Santiago de Compostela y A Coruña, se ha optado aquí por presentar brevemente el caso del área urbana de Vigo. El motivo es que este entorno contiene una relación espacial entre lo urbano, lo periurbano, lo agrícola y las montañas, especialmente intensa e imbricada, todo ello articulado a través de una densa red hídrica capilar.

¿Qué es la infraestructura verde?

La idea de introducir los elementos naturales en la planificación territorial y urbanística con una visión sistémica tiene una larga tradición. Desde las formulaciones de los sistemas de parques de F. L. Olmsted en diversas ciudades norteamericanas, las distintas generaciones de anillos verdes deudoras del Plan de Abercrombie para Londres, hasta las formulaciones del diseñar con la naturaleza Ian McHarg (1967) o de los mosaicos territoriales de Richard T. T. Forman (1995).

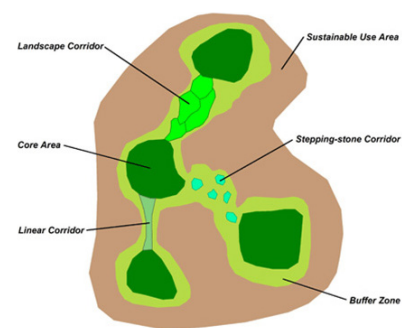
La evolución posterior de este pensamiento ha ido condensando todo este bagaje cultural y profesional en el concepto de Infraestructura Verde. A este respecto la definición que la Comisión Europea (2013) ha dado a este concepto, de cara a la formulación de sus políticas incide con fuerza en su dimensión planificatoria:

«La infraestructura verde es una red planificada estratégicamente de áreas naturales y seminaturales con otras características ambientales diseñadas y gestionadas para brindar una amplia gama de servicios ecosistémicos, como la purificación del agua, la calidad del aire, el espacio para el recreo y la mitigación y adaptación al cambio climático».

Las visiones contemporáneas más maduras promueven, desde la infraestructura verde, una concepción más integral de la planificación. Así, en trabajos como el realizado desde la TU de Múnich (Hansen et Al., 2017) se plantea la necesidad de abordar desde políticas de IV cuatro grandes retos territoriales: adaptación al cambio climático, protección de la biodiversidad, promoción de la economía verde e incremento de la cohesión social. Con una estrategia basada, a su vez, en cuatro principios centrales: integración entre infraestructuras verdes y grises, conectividad basada en redes de espacios verdes, multifuncionalidad de los espacios e inclusión social a través de un proceso de planificación colaborativo y participativo.

En esencia, las propuestas de infraestructura verde vienen a definir una red de espacios formada, a grandes rasgos, por los siguientes elementos: áreas núcleo, que son los espacios de alto valor ecológico debido a su biodiversidad; corredores, que son los elementos que conectan las áreas núcleo; áreas de amortiguación, que consisten en un espacio de transición entre la red ecológica y el resto del territorio; y las áreas multifuncionales, que son espacios exteriores a la red, pero que aportan una mayor capacidad de provisión de servicios ecosistémicos.

Las políticas de infraestructura verde, también implican una concepción multiescalar del territorio y de las redes ecológicas que, a su vez, suponen una necesidad de coordinación de las



Fig*1 . Componentes territoriales de la infraestructura verde. Fuente: Gwent Wildlife Trust.

distintas administraciones con competencias sobre el territorio, en el caso de España los gobiernos estatal, autonómicos y locales. Esta coordinación, no siempre sencilla, es especialmente crítica en el ámbito de las áreas urbanas, ya que al no existir instancias de gobierno de carácter metropolitano las competencias locales se reparten entre múltiples ayuntamientos.

Si bien en el caso español estamos pendientes en este momento de la aprobación definitiva de la Estrategia Estatal de la Infraestructura Verde, en que diversos borradores existentes la sitúan en extremos que van desde el Physical planning al Strategic planning, las más recientes publicaciones del Ministerio se orientan en esta última dirección, fijando como metas estratégicas las siguientes (MAPAMA, 2018)

Meta 0 – Identificar y cartografiar los elementos de la IV terrestre y marina

Meta 1 – Evitar la fragmentación y pérdida de conectividad provocada por el desarrollo de infraestructuras y usos del suelo.

Meta 2 – Promover la restauración ecológica de elementos asociados a la infraestructura verde encaminada a favorecer la conectividad y áreas degradadas.

Meta 3 – Promover, gestionar adecuadamente y garantizar el mantenimiento de los servicios ecosistémicos de los elementos ligados al desarrollo de la Infraestructura Verde.

Meta 4 – Asegurar la resiliencia de la Infraestructura Verde frente al cambio climático.

Meta 5 – Asegurar la coherencia multiescalar en el desarrollo de la Infraestructura Verde.

Meta 6 – Integrar el desarrollo de la Infraestructura Verde en la planificación y ordenación territorial.

Meta 7 – Integrar el desarrollo de la Infraestructura Verde en la evaluación Ambiental.

Meta 8 – Asegurar la coordinación interadministrativa en el desarrollo de la Infraestructura Verde.

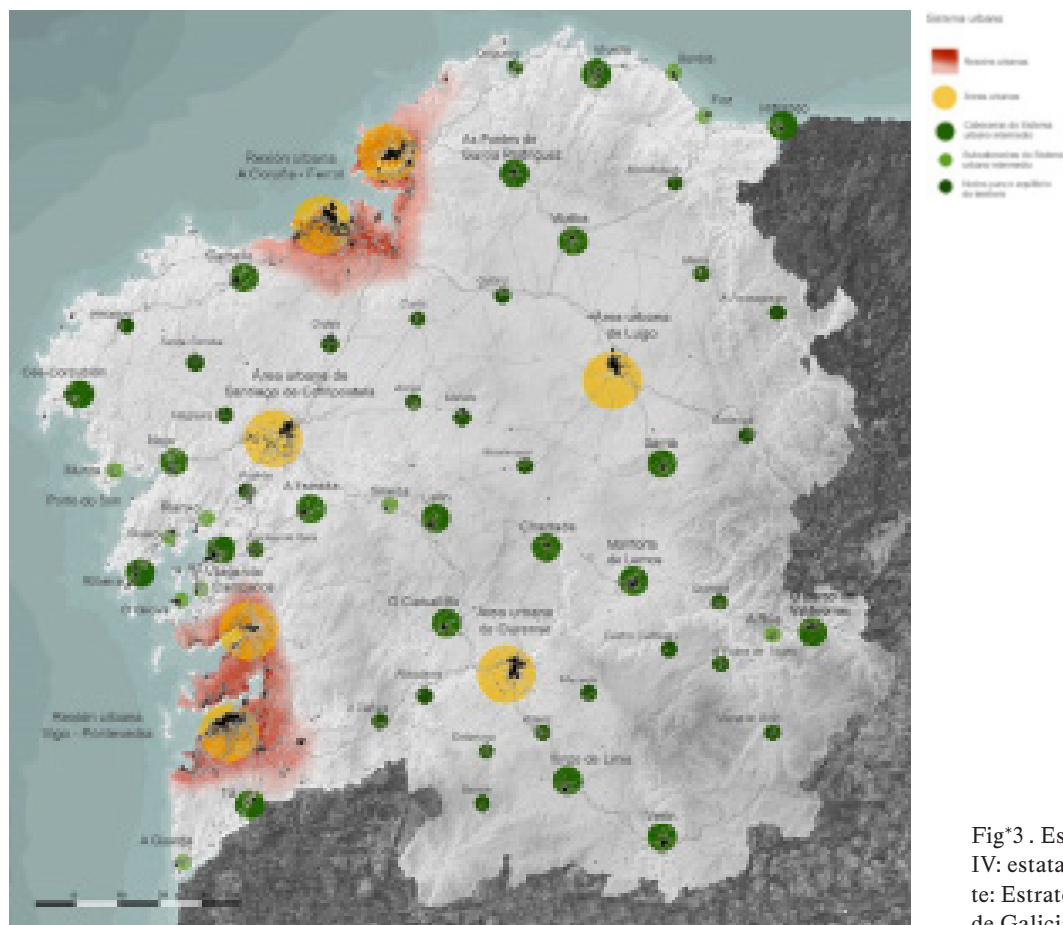
Meta 9 – Asegurar la adecuada comunicación, educación y participación de los grupos de los grupos de interés y de la sociedad en el desarrollo de la Infraestructura Verde.

Fig*2 . Escalas de planificación de la IV: estatal, autonómica y local. Fuente: Estrategia de Infraestructura Verde de Galicia.



Sistema urbano gallego. Singularidad y retos para la planificación

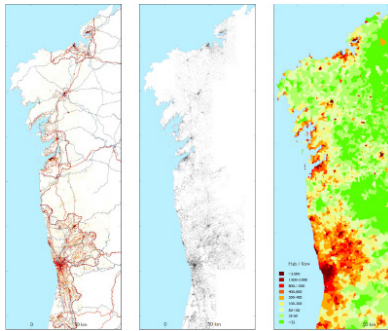
El sistema urbano gallego, objeto de esta propuesta de infraestructura verde, está muy determinado por la evolución de su sistema nuclear de base: un hábitat extraordinariamente fragmentado, que contiene con un 6% de la población de España aproximadamente la mitad de los asentamientos de población existentes en el conjunto del Estado. Este sistema urbano presenta tres rasgos estructurales: policentrismo, bipolaridad y complejidad.



Fig*3 . Escalas de planificación de la IV: estatal, autonómica y local. Fuente: Estratexia de Infraestructura Verde de Galicia.

Es policéntrico porque distribuye la centralidad urbana en siete áreas urbanas distribuidas por el territorio, bipolar, porque está jerarquizado sobre dos espacios metropolitanos que polarizan la población y la actividad económica y son, a su vez, bipolares en su estructura interna (las regiones urbanas de A Coruña-Ferrol y Vigo-Pontevedra) y complejo, porque presenta un sistema urbano secundario muy atomizado y esparcido por el conjunto del territorio gallego, estableciendo relaciones múltiples con el sistema principal.

Este sistema territorial presenta una fuerte continuidad hacia la región norte de Portugal formando un sistema de ciudades de dimensión europea, denominado Eje Atlántico, que incluye las regiones

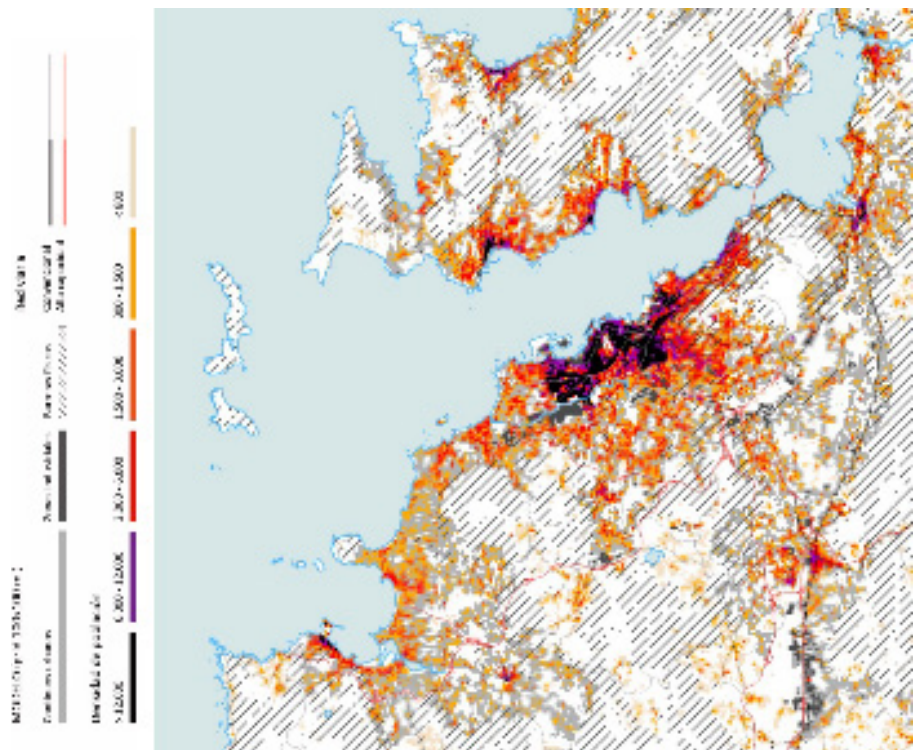


Fig*4 . Eje Atlántico Galicia-Norte de Portugal. Fuente: Dalda, Docampo y Harguindey, 2005.

urbanas de A Coruña-Ferrol y Vigo-Pontevedra, las áreas urbanas de Santiago de Compostela y Braga, el aglomerado urbano del Vale do Ave, la región metropolitana de Porto y una serie de núcleos menores. Se podría situar su extremo sur en el entorno de Aveiro.

Por otra parte, los espacios urbanos y metropolitanos presentan, a su vez, un alto grado de dispersión y fragmentación de los tejidos urbanos, en parte por la estructura nuclear de base pero también por las pautas de crecimiento urbano a lo largo de los ejes viarios (González López, 2016) y por los nuevos patrones de ocupación de suelo promovidos por el intenso despliegue de vías de alta capacidad producido en las últimas dos décadas, que generan espacios de accesibilidad privilegiada en torno a sus nudos, en ámbitos desconectados de la ciudad existente, fomentando la dispersión de las actividades en el territorio.

Las distintas proyecciones manejadas para el diseño de escenarios de planificación, señalan una serie de retos clave para las políticas de infraestructura verde en Galicia. La evolución de los parámetros sociodemográficos anuncia una acusada tendencia hacia el envejecimiento de la población y el decrecimiento demográfico, con una pérdida de población entre 2015 y 2031 de un 8,9% en el conjunto de Galicia y de un 3,8% en las áreas urbanas, con unas pirámides de población en las que los grupos de edad más numerosos se situarán entre los 50 a 74 años. Se prevé un aumento muy significativo de la población dependiente, una fuerte disminución de la población activa y un incremento del número de personas mayores que viven solas, por el descenso del tamaño medio del hogar.



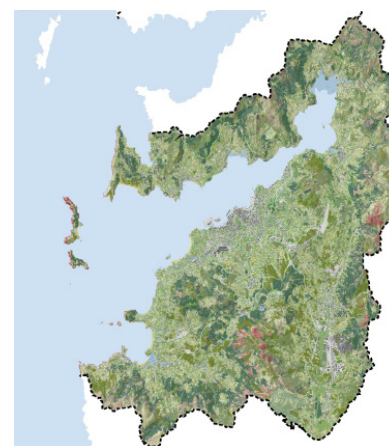
Fig*5 . Modelo de densidades y continuos urbanos del área urbana de Vigo. Fuente: González Harguindey, 2015.

Los escenarios de cambio climático señalan para 2050 un descenso del 25% de la probabilidad de lluvias, aunque incrementándose la tasa de precipitaciones intensas, un aumento generalizado de las temperaturas, de la duración de las olas de calor y de las estaciones secas, además de una mayor recurrencia de los fenómenos atmosféricos extremos, inundaciones e incendios forestales. Por otra parte, el modelo urbano de las ciudades gallegas presenta unos altos niveles de consumo de suelo por la edificación y una muy elevada dependencia del automóvil privado para resolver los desplazamientos al trabajo y el acceso a los servicios.

El panorama aquí esbozado da cuenta de la necesidad de una planificación que facilite la adaptación a los cambios que se avecinan, y que sea capaz de incrementar la resiliencia de los territorios ante los escenarios que se plantean. Es en este punto, dónde las políticas de infraestructura verde juegan un papel crucial.

Aplicación de la Infraestructura Verde a las áreas urbanas gallegas

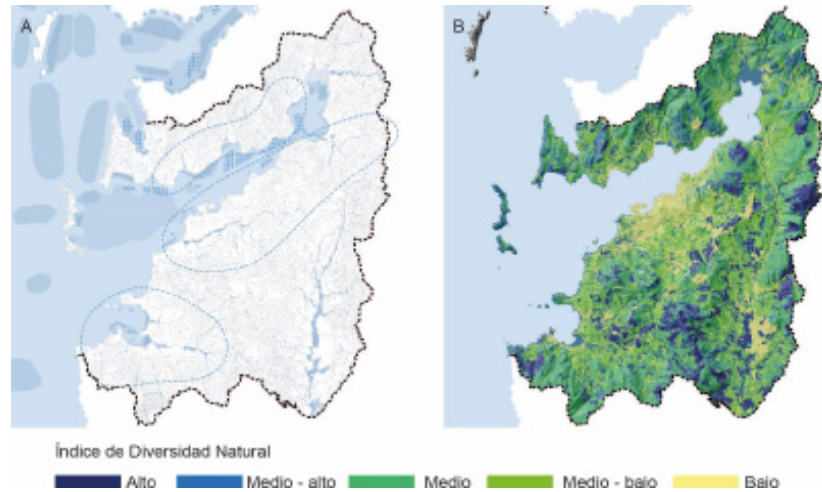
El desarrollo urbano de las ciudades gallegas se ha producido durante las últimas décadas a costa de los sistemas ambiental, agrario y forestal de los territorios periurbanos, que han visto mermadas sus capacidades funcionales por causa de su fragmentación y su colonización por los usos urbanos. Una aplicación sistemática de los principios de la infraestructura verde al territorio de las áreas urbanas gallegas podría facilitar la salvaguarda de espacios naturales y productivos, la corrección de muchas de las disfunciones generadas y un incremento de la capacidad para proveer servicios ecosistémicos. Desde este punto de vista, se propone una metodología que, manejando simultáneamente las escalas territorial y urbana, desarrolla las siguientes fases:



Fig*6 . Cartografía base del Área Urbana de Vigo. Fuente: Estratexia de Infraestructura Verde de Galicia.

A. Análisis y diagnóstico territorial

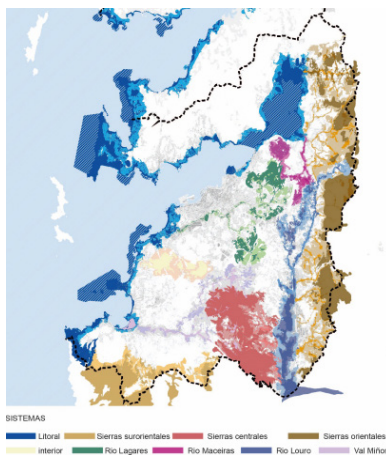
- Generación de una cartografía base, analítica, a través de la combinación de diferentes fuentes de información sobre usos del suelo así como de un cálculo por teledetección de áreas verdes y superficies arboladas (EC, 2016).
- Cálculo de diversas variables físicas, biológicas, geológicas, de relación entre ecosistemas etc., entre las que destaca el índice de diversidad natural (UPV, 2016) del territorio, a partir de la cartografía base, para identificar las áreas de elevada biodiversidad.



Fig*7 . A/ Infraestructura azul.
B/ Índice de diversidad Natural.
Fuente: Estratexia de Infraestrutur Verde de Galicia.

B. Elementos de la infraestructura verde

- Establecimiento de las áreas núcleo, que estarán formadas por las áreas protegidas (según diversas figuras de protección) y por las áreas de elevada biodiversidad.
- Establecimiento de una red de corredores ambientales, basados en la red hídrica (cursos de agua estables y áreas de inundación), que configuren una malla territorial que conecte las áreas núcleo entre sí.
- Cálculo de áreas de amortiguamiento, en torno a las áreas núcleo y los corredores, a partir de la información de usos del suelo y de las pendientes del terreno.
- Definición de las áreas multifuncionales que completan la Infraestructura Verde integradas por aquellos espacios con más capacidad, en cantidad y en calidad, para la prestación de servicios ecosistémicos.
- Cálculo de la red de calles arboladas, mediante teledetección, que permita conectar los parques y zonas verdes urbanas existentes en los tejidos urbanos compactos con el resto de la red de IV.



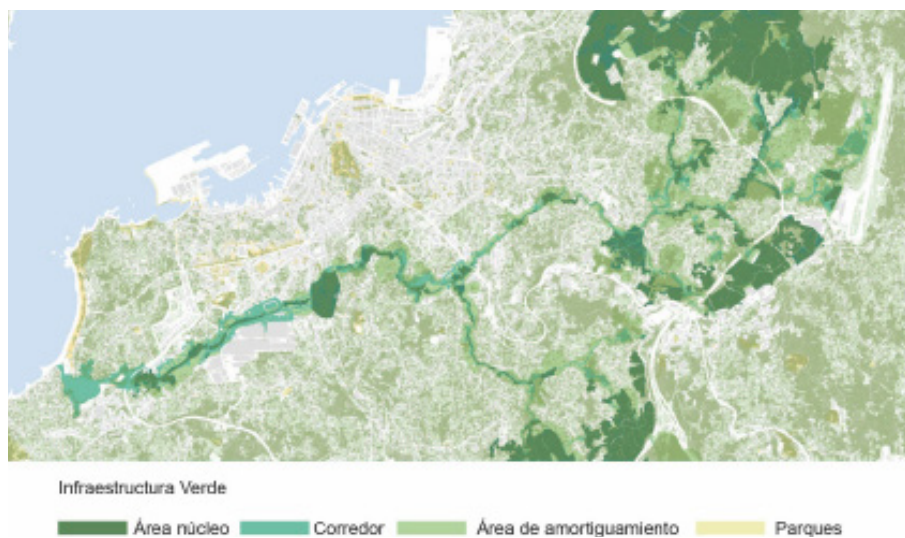
Fig*8 . Sistemas estructurantes de la Infraestructura Verde de Vigo. Fuente: Estratexia de Infraestrutur Verde de Galicia

C. Infraestructura verde estratégica

- Generación de una cartografía del sistema de infraestructura verde del área urbana, identificación de subsistemas y elaboración de una propuesta de red estratégica de infraestructura verde, a partir de los elementos principales del sistema.

Conclusiones

La metodología propuesta permite, basándose en la realidad territorial existente, identificar un conjunto de espacios naturales de alto valor ecológico que puedan ser conectados a través de la matriz que proporciona la red hídrica y de espacios de elevado valor natural o paisajístico, de manera que puedan llegar a configurar un sistema territorial capaz de proporcionar una amplia variedad de servicios ecosistémicos y, al mismo tiempo, que permita articular los fragmentos urbanos que componen el territorio de las áreas urbanas gallegas, tan necesitadas de estructura. Se trata de una red potencial, ya que, aunque se apoya en elementos existentes, en buena parte del territorio no está configurada como tal. A través de la aplicación sistemática de este método emergen numerosos espacios de conflicto entre el crecimiento urbano y el sistema ambiental/territorial que le da soporte, que serán los espacios sobre los que habrá que actuar a lo largo de las próximas décadas para poder transitar hacia un modelo urbano más resiliente y más adaptado a los retos que el cambio climático y las transformaciones sociales y económicas plantean de cara al futuro.



Fig*9 . Infraestructura Verde del Área Urbana de Vigo. Fuente: Estratexia de Infraestructura Verde de Galicia.

Fig*10 . Propuesta de corredor verde del río Lagares (Vigo). Fuente: Estratexia de Infraestructura Verde de Galicia.

Bibliografía

- DALDA, J. L.; DOCAMPO, M. G.; HARGUINDEY, J. G. (2005): *Cidade Difusa en Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- European Commission (2016): *Mapping and Assessment of Ecosystems and their Services*.
- European Commission (2013): *Infraestructura verde: mejora del capital natural de Europa*.
- FORMAN, R. T. T. (1995): *Land Mosaic. The ecology of landscapes and regions*. Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ Harguindey, J. (2015): *El sistema urbano en el noroeste de España (tesis doctoral)*. A Coruña: E. T. S. Arquitectura, Universidade da Coruña.
- GONZÁLEZ López, J. (2016): *La construcción de la periferia urbana en el Eje Atlántico Gallego a través de los hábitats de carretera. Forma urbana como tensión entre lógica inmobiliaria y planificación*. Actas del I Congreso Internacional ISUF-H, Toledo, septiembre 2015.
- HANSEN et Al. (eds.) (2017): *Urban Green Infrastructure Planning: A Guide for Practitioners*. Freising/Munich: Green Surge.
- MCHARG, I. (1967): *Design with Nature*. New York: Natural History Press.
- Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente (MAPAMA) (2018): *Infraestructura Verde. Marco conceptual*.
- Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente (MAPAMA) (2018): *Estrategia Estatal de Infraestructura Verde y de la Conectividad y la Restauración Ecológicas: Planeamiento Estratégico*.
- UPV, Cátedra UNESCO sobre desarrollo sostenible y educación ambiental (2016): *Guía metodológica para el cartografiado de los Servicios de los Ecosistemas de Euskadi*.
- Xunta de Galicia (2011): *Directrices de Ordenación do Territorio de Galicia*.



Le déplacement des bords: Géographies de l'invisible

Jean Cristofol

ESAAix / PRISM AMU/CNRS FR

1. www.antiatlas.net

2. www.walking-the-data.esaaix.fr

Ce texte s'inscrit dans le prolongement d'un travail de recherche qui croise des questions soulevées dans le cadre des travaux du collectif *antiAtlas des frontières*¹ et les expériences qui se font dans le cadre du projet *Walking the Data/ Plotmap*² au sein de l'école supérieure d'art d'Aix en Provence.

Le Plotmap est un système d'édition cartographique. C'est un moyen d'explorer un territoire, mais c'est aussi un moyen de réfléchir et d'explorer des relations qui se développent entre ce qui relève traditionnellement de la carte et ce qui relève de l'expérience que nous faisons de l'espace. L'une des idées qui nous guident dans cette recherche est liée au fait que nos expériences de l'espace sont aujourd'hui profondément marquées par la présence de dispositifs cartographiques. C'est vrai de façon très commune dans la vie de tous les jours, quand nous utilisons des logiciels comme Google Maps ou Google Earth, ou comme les différentes applications qui permettent de définir un itinéraire ou de chercher un lieu qui nous intéresse, restaurant, magasin, hôtel, etc. C'est vrai à une échelle plus grande quand on envisage le nombre des systèmes qui utilisent la géolocalisation ou le traitement spatial des données. Que l'on pense à l'extension des systèmes de contrôle et de surveillance qui nous suivent et nous identifient. Que l'on pense aux applications militaires de ces technologies et, par exemple, au rôle des drones dans les contextes de tension, d'affrontement, d'imposition d'une domination ou de résistance à cette domination.

Il y a là une question essentielle du point de vue des pratiques artistiques qui travaillent à la fois sur l'espace, sur le temps et sur les récits, qui ne cessent d'articuler le visible et l'invisible. C'est la ques-



Img* 1 . Joachim Patinir St. Jerome in the Desert (1520)



Img*2 . Ptolemy world-map

tion de ce qu'on voit et de ce qu'on ne voit pas, de ce qui est manifesté et de ce qui reste dans l'ombre, et de la façon dont cela transforme la signification et la réalité de la perception.

1) Je voudrais donc reprendre ici quelques-uns des aspects de cette question. Et je voudrais le faire en m'intéressant plus particulièrement aux enjeux soulevés par certains "espaces" particuliers, la montagne évidemment, puisque c'est le propos de notre colloque, mais aussi la haute mer, les grandes étendues océaniques. On pourrait certainement y ajouter le désert et la forêt, pour rappeler ce qu'on appelait, dans le Moyen-Age chrétien, le « désert ». Il y a une raison évidente à cela : même si ce sont des réalités fondamentalement différentes, opposées en bien des sens, toutes les quatre constituent des figures de l'espace « autre », sauvage, par opposition à l'espace humain, civilisé, en tout cas tel que le concevaient traditionnellement les cultures européennes, celui des villes, des villages et des terres cultivées. Je ne vais donc pas tellement m'intéresser à la montagne dans sa particularité, mais je vais la considérer dans ce qui la rattache à ces autres formes de l'espace, c'est à dire dans ce qui fait d'elle une réalité qui a longtemps échappé au regard cartographique, et du coup un monde à conquérir, un monde à contrôler et à assujettir aux régimes de visibilité qui assurent l'exercice d'une certaine forme de pouvoir.

La notion de régime de visibilité m'intéresse particulièrement ici. J'appelle régime de visibilité les dispositifs complexes, à la fois cognitifs, techniques et culturels, qui déterminent les façons de voir et opèrent la distinction entre le visible de l'invisible. Je veux dire simplement que la visibilité n'est pas un fait naturel, ou qu'elle ne s'y réduit pas, mais qu'elle se constitue de façon pratique dans le contexte d'une époque et d'une culture par l'action de normes, d'habitus, de pratiques et de techniques qui en définissent les modalités et l'organisation. Parmi les éléments qui constituent ce que j'ai appelé un régime de visibilité, il y a les dispositifs cartographiques.

2) Nous avons l'habitude de définir les cartes comme des représentations, et plus exactement comme les représentations de territoires. La notion de représentation, dans sa généralité, engage l'idée d'une action, celle par laquelle nous rendons visible ou concevable quelque chose³. C'est par excellence ce que fait la carte qui rend visible quelque chose qui ne l'était pas, c'est-à-dire le Monde, l'écoumène, ou le territoire. Mais la carte nous montre que la représentation ne consiste pas nécessairement dans le fait de reproduire quelque chose que nous pouvons percevoir, elle n'est pas le double d'une réalité préalablement donnée. Elle est bien plutôt la voie par laquelle quelque chose qui échappe fondamentalement à notre percep-

3. « Le petit Robert définit la représentation comme « Le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe. »

4. Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996

tion nous est rendu accessible. Le Monde, l'écoumène, le territoire, ce sont des "réalités" qui nous contiennent, à l'intérieur desquelles nous sommes immergés, dont nous sommes d'une certaine façon des éléments et que nous ne pouvons donc pas percevoir, parce qu'il faudrait pour cela que nous soyons en dehors d'elles, au dessus ou face à elles. C'est très exactement ce qu'effectue l'opération cartographique, qui propose une reconstitution sous la forme d'une représentation extérieure de quelque chose que nous ne pouvons placer devant nous. Elle suppose alors un déplacement radical de notre point de vue vers un point virtuel que nous ne pouvons, par définition, pas occuper. C'est ce dont Christine Buci-Glucksmann⁴ a longuement parlé, décrivant le point de vue surplombant et abstrait de la carte, qui nous place d'une certaine façon « face au monde » en nous plaçant au dessus de lui, et qui pose le monde comme un objet de contemplation et de connaissance/reconnaissance en même temps que de domination.

La représentation cartographique est donc bien clairement une construction. Et elle n'est possible que parce qu'elle passe par la mise en place d'une modélisation abstraite. C'est ce que les grecs ont produit, depuis les premiers pas entamés par Thales de Milet puis par son disciple Anaximandre, en passant par les premières constructions véritablement géographiques d'Eratosthène, le directeur de la bibliothèque d'Alexandrie, au III^e siècle avant J-C, puis par les élaborations d'Hipparque au II^e siècle, jusqu'à la synthèse de Ptolémée au II^e siècle après J-C. Se met alors en place les notions de latitude puis de longitude, et avec elles l'idée de lignes qui articulent les figures terrestres sur un ordre astronomique, avec ce qui deviendra l'équateur et les tropiques, pour s'étendre par un quadrillage homogène sur lequel des points, dont les coordonnées pourront être établies, sont situés. S'ajoute à cette construction l'idée que cette matrice s'articule à des modèles de projection qui permettent d'établir une représentation figurée de l'espace géographique sur un plan en deux dimensions.

Mon propos n'est évidemment pas d'entreprendre une petite histoire de la cartographie en quelques lignes, mais simplement de faire apparaître que le chemin qui conduit à la cartographie moderne est en même temps un processus de production et d'élargissement du champ du visible. La carte rend visible ce qui était objectivement invisible. Elle ramène sous nos yeux le monde immense où nous sommes situés.

Ce processus est peut-être plus difficile à concevoir aujourd'hui, parce que nous avons maintenant - et depuis relativement peu de temps - la possibilité de voir directement ou indirectement ce qui devait être construit par le détour de la modélisation cartographique.



Img*3 . Ebstorf mappemonde

Il y a là tout un chemin qui a sa propre histoire, marquée par la double automatisation des appareils aériens et des dispositifs de production des images. Elle va des premières images prises par des photographes montés dans des ballons⁵ à la captation automatisée des données par les satellites en orbite permanente autour de notre globe. Elle aboutit à des dispositifs du type de ce que nous propose Google Earth.

3) Si nous acceptons l'idée que la carte consiste à rendre visible une réalité spatiale, nous sommes alors devant la nécessité de tenir compte d'une double opération, celle par laquelle se produit un ensemble d'éléments qui concourent à la mise en place de cette opération de représentation, en l'occurrence ce que j'appelle les dispositifs cartographiques, et, solidairement,

5. Nadar réalise la première photographie aérienne à partir d'un ballon "captif" en 1858.

6. JP Vernant, «La formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque» in *Mythes et Pensée chez les Grecs*, Éditions La Découverte, 1988.

7. Delphine Acolat, «Mers, montagnes et désert des confins de la terre connue : imaginaire de l'infranchissable et savoirs géographiques», université de Brest.

celle par laquelle se constituent les objets de cette représentation, ce que j'ai appelé le «Monde», ou bien l'écoumène, ou bien le territoire. Il nous faut par exemple reconnaître que ces trois termes désignent des réalités différentes qui vont trouver dans l'histoire des formes de représentations différentes, lesquelles mobilisent des intentions, des règles et des techniques différentes. Ce que tente de donner à voir Ptolémée, par exemple, c'est l'écoumène, l'ensemble des terres habitées, ce qu'on pourrait appeler l'espace humain. On peut le distinguer de ce que les hommes du Moyen-Age ont tenté de représenter par les mappemondes, c'est-à-dire, justement, le Monde conçu comme une totalité, expression de la création divine. Et évidemment, on doit distinguer l'écoumène ou le Monde de ce qu'on peut appeler à proprement parler des territoires, c'est-à-dire ce que l'époque moderne va entreprendre d'organiser et de présenter dans des atlas. Le "théâtre du monde" que nous montre Mercator est un monde « territorialisé » ou un monde proposé à la territorialisation, et l'acte de la connaissance est simultanément un acte d'appropriation.

L'écoumène, le monde habité, humanisé, est un monde qui doit négocier son existence par rapport à ce qui se tient en dehors de lui, ce qui lui échappe et ne lui appartient pas. Cet en-dehors est évidemment donné comme un au-delà, un lointain. Il peut se peupler de monstres, en tout cas il se trouble dans les brumes et se perd dans des mystères. Il appartient à un ordre primitif ou indistinct. Le Pontos des grecs, la haute mer, le flot salé, est une entité avant d'être un espace⁶. Cet océan n'est pas décrit et n'apparaît que de façon symbolique dans la cartographie, où il se réduit à une bande qui entoure les terres habitées. Il est néanmoins entendu qu'il constitue une étendue dont les limites se perdent dans l'inconnu, une étendue infranchissable, comme le dit Delphine Acolat⁷. Cette dernière montre qu'à d'autres endroits, dans d'autres directions, ce sont des montagnes qui jouent le rôle de barrières : elles ferment, par exemple, le sud du continent africain. Ainsi l'écoumène apparaît-il comme un monde limité, enclos dans les limites de l'océan et les promontoires de montagnes fantastiques. Mais dans les deux cas, la haute mer partage avec la montagne ce statut d'obstacle et de limite du monde habité.

Au Moyen-Age et encore longtemps à la Renaissance et aux commencements de l'époque moderne, l'horizon de vie est d'abord constitué par l'espace proche, il s'organise autour de lieux connus, directement ou indirectement, mais fondamentalement accessibles et familiers. Au fur et à mesure que l'éloignement augmente, cette familiarité reconfortante de l'espace connu se perd, l'incertitude gagne, l'étrangeté apparaît. Le lointain évoque des formes inexplicables et suscite des récits

extraordinaires⁸. Longtemps, les cartes vont s'orner de figures monstrueuses qui peuplent la haute mer. Ce lointain est littéralement le lieu de l'étrange, c'est l'espace « autre ».

Mais cet « autre » au monde habité n'est pas seulement constitué par l'extériorité et le lointain, il existe aussi d'une certaine façon à proximité, il côtoie le monde civilisé, il le tutoie. Ou plus exactement, la notion du lointain ne doit pas se limiter à la notion moderne d'une distance quantitativement mesurée dans un espace neutre et homogène. Le lointain marque indistinctement un éloignement quantitatif et un éloignement qualitatif. Il est indissociable d'une altérité, de sorte que si la distance se perd dans l'étrangeté, l'altérité constitue en elle-même une forme de distance. Pendant tout le Moyen-Age, ce monde écarté, sauvage, différent et pourtant relativement proche va prendre la figure du « désert »⁹. La notion du désert est évidemment issue de l'antiquité et des Écritures. Elle prend corps avec les pratiques religieuses du retrait, du choix de la solitude fait pas les ermites. Au delà du désert au sens habituel, elle recouvre des lieux sauvages, la montagne, la forêt, etc. Or l'une des caractéristiques de ces espaces est bien le retrait au regard. Il s'agit d'espaces d'invisibilité et d'une certaine façon d'espaces secrets, cachés, inconnus.

On peut certainement aller un peu plus loin. On a pu dire que la conception dominante de l'espace au Moyen-Age est centrée sur des lieux, tous particuliers, reconnaissables par leur caractères propres. L'espace ne se constitue que comme un ensemble d'éléments qui existent par eux-mêmes, qui forment les foyers, avec autour d'eux des terres qui constituent les « pays » (au sens où l'on parle de paysans) ou les « terroirs », c'est-à-dire des terres travaillées, arpentées, traversées, qui sont attachées à ces lieux. Les lieux dessinent entre eux une sorte de constellation, ils tissent des réseaux animés par des relations d'échanges, de dépendances ou de hiérarchies.

4) Un examen rapide de la cartographie est de ce point de vue intéressant. Les montagnes y apparaissent, bien sûr, mais sous la forme schématique de lignes de fracture ou d'obstacles qui strient la surface du monde. Elles n'existent pas tant en elles-mêmes que par la façon dont elles viennent s'interposer dans la tessiture des relations entre les lieux. Les représentations cartographiques de la montagne, curieusement, évoluent peu, au sens où elles restent longtemps réduites à des stéréotypes graphiques, depuis la représentation qu'en donne Ptolémée à l'Atlas Catalan d'Abraham Cresques, et des portulans aux cartes dressées par Mercator, et encore de celles-ci aux cartes du XVII^e siècle. Pourtant, les portulans nous apportent bien l'indice que quelque chose, dans la relation à l'espace, est en train de changer. C'est en tout cas manifeste du côté de la mer. Le jeu des roses des vents, avec leurs lignes qui s'entrecroisent et forment une

8. Paul Zumthor, *La Mesure du Monde*, Éditions du Seuil, 1993, p.261.

9. idem, p62 et svtes.



Img*4 . Carte Cassini Pyrénées

tessiture dont le but est de faciliter la navigation et de définir des trajectoires maritimes, nous montre qu'une pensée de l'espace considéré comme une continuité homogène est en train de se former, au delà même des lieux qui sont disposés à la suite les uns des autres comme un ruban le long des côtes.

Cette évolution me paraît participer à l'émergence d'une conception de la carte comme représentation d'un territoire. Dans cette représentation, la question des frontières, au sens moderne du terme, va vite devenir essentielle. Il est alors intéressant de regarder comment se transforme la représentation des montagnes en même temps que s'inventent les frontières linéaires de l'Etat Nation et que, parallèlement à la constitution des frontières, se construisent les moyens cartographiques d'une meilleure connaissance du territoire pensé comme une unité spatiale. Je voudrais rapidement proposer quelques points de repères. On a coutume de considérer que les traités de Westphalie constituent une étape essentielle dans l'émergence des frontières modernes. Ces traités, signés en 1648, concluent la guerre de trente ans et ils vont mettre en place une répartition territoriale qui sera la base de l'organisation politique de l'Europe pendant une longue période. Les frontières telles qu'elles sont déterminées dans ces traités restent pourtant encore essentiellement définies par les noms des lieux associés aux terres qui en dépendent. Il faudra encore

beaucoup de temps pour que les frontières au sens moderne de lignes abstraites et continues partageant des territoires et les constituant comme des continuités spatiales et des unités géographiques soient établies.

Un bon exemple pour nous est donné par le traité des Pyrénées qui, en 1649, se situe dans le prolongement des traités de Westphalie. On y trouve le principe d'une partition qui suit les crêtes selon la ligne de partage des eaux. Mais sur le terrain, aucune limite définie ne concrétise ce principe. Les droits traditionnels liés aux pratiques paysannes, en particulier le droit de pacage, qui suppose le passage saisonnier d'un versant à l'autre des Pyrénées, restent en place. Il faudra attendre le milieu du XIX^e siècle pour que la frontière en tant que ligne soit concrétisée par l'implantation de 603 bornes qui jalonnent les crêtes des massifs de la côte atlantique à la côte méditerranéenne. A ce moment là, les droits traditionnels de passage seront abolis et les continuités spatiales fondées sur les usages et les coutumes vont disparaître¹⁰. L'implantation de ces bornes va impliquer une commission constituée de militaires, de représentants des autorités politiques, de géographes et cartographes. Mais cela signifie qu'entre temps, les progrès de la cartographie ont rendu possible de reporter sur le terrain la ligne tracée sur le papier. L'une des étapes essentielles de cette progression est donnée par la carte Cassini qui, au XVIII^e siècle, repose sur un système de triangulation et qui permet, à partir de repères géodésiques donnés sur le terrain, d'homogénéiser les représentations cartographiques et de passer d'une échelle à l'autre par un processus d'emboîtement continu.

Le processus de territorialisation apparaît donc comme un processus de rationalisation qui pousse à son terme les conséquences d'une vision de l'espace perçu comme une étendue continue et homogène, au delà de ses variations morphologiques. Ce processus est, en même temps, l'expression de la cohérence administrative et politique de l'État moderne qui se constitue dans sa relation à un territoire qu'il doit administrer et à des ressources dont il veut s'assurer qu'elles puissent être connues et exploitées. Il est aussi contemporain de l'invention de la montagne comme espace à conquérir, comme espace de loisir et de découverte. On cite volontiers l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque en 1336. Il semble que ce soit la première relation d'une telle entreprise, menée sans autre raison que l'expérience gratuite de l'ascension et de l'épreuve qu'elle constitue. Mais cette ascension est aussi chez Pétrarque une expérience spirituelle, et il est peu question de la montagne elle-même dans son récit. D'une façon générale c'est à la toute fin du XVIII^e et surtout au XIX^e siècle que la relation à la montagne, comme d'ailleurs à la mer et à la nage, se transforme pro-

10. François Béguin, "Stratégies frontalières dans les Pyrénées à la fin de l'ancien régime", in *Frontières et Limites - Géopolitique, littérature, philosophie*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991.

gressivement. Le célèbre tableau du voyageur devant une mer de nuage, peint par Caspar David Friedrich en 1819, témoigne de ce nouvel intérêt. La montagne devient alors un espace de confrontation de l’homme avec la nature, thème fondamental du Romantisme. Elle apparaît comme une réalité paradoxale, un domaine à la fois accessible, désirable, symbole de liberté et d’affirmation de soi, et en même temps sauvage, démesuré, témoin d’une nature perdue, à la fois fascinante et dangereuse. La montagne garde ainsi quelque chose de son mystère ancien, présence redoutable d’une altérité impénétrable, tout en s’offrant au loisir, à l’expérience gratuite de ses propres limites. C’est sans doute pour une bonne part ce qui joue dans l’idée même de montagne magique.

Le processus de territorialisation cartographique s’est ainsi poursuivi sur plusieurs siècles. Il s’est affirmé au XIX^e siècle comme une entreprise de rationalisation de la représentation “objective” de la totalité des espaces nationaux et de l’ensemble des terres exotiques. Il a contribué à forger la réalité de l’espace social de la modernité marchande et coloniale. Il a aussi conduit à l’idée d’un monde clos, d’une Terre entièrement dévoilée et domestiquée, entièrement ramenée à un régime uniforme de savoir, entièrement assujettie aussi à un principe d’exploitation illimitée des ressources.

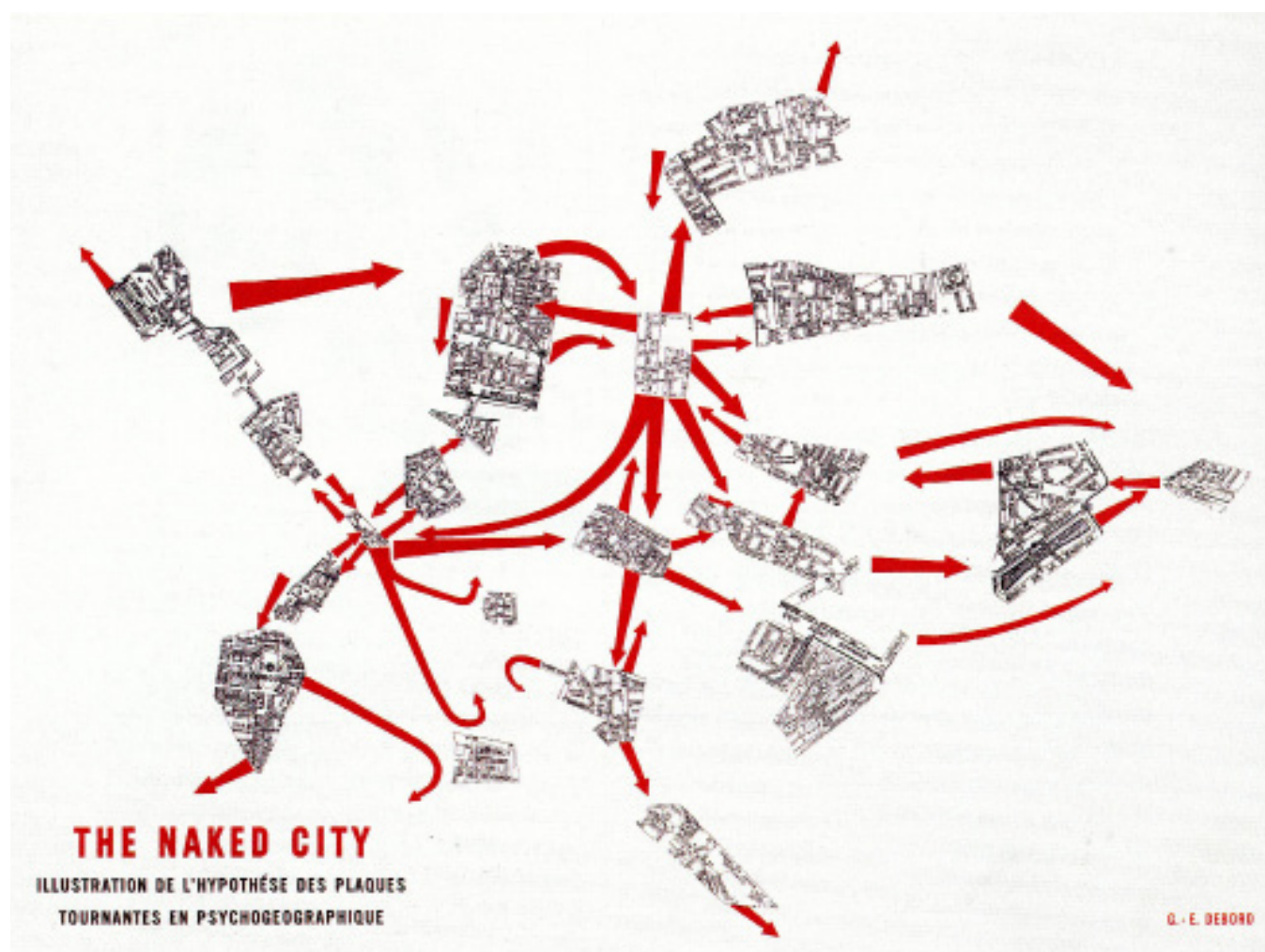
5) Il nous faut faire ici une sorte de bon en avant. Dans les années 60 du XX^e siècle, sur le terrain des arts visuels comme sur celui de la cartographie scientifique, un ensemble de phénomènes se sont produits qui ont transformé profondément les pratiques cartographiques. Du point de vue artistique, cette transformation est manifeste, au point qu’on a pu parler d’un “tournant spatial de l’art contemporain”¹¹. On a assez peu fait le lien, par contre, entre l’intérêt de nombreux artistes pour les interventions dans l’espace et les événements majeurs qui se produisaient sur le terrain même des pratiques scientifiques de la cartographie. Il me semble pourtant que cette correspondance est réelle et qu’elle est déterminante. Elle pose directement la question des dispositifs cartographiques et de leurs opérations.

Du point de vue artistique, on insiste généralement sur l’apparition de ce qu’il est convenu d’appeler le Land Art. Il n’y a pas lieu de faire ici l’histoire d’un mouvement à la fois très divers et très riche, mais il faut simplement relever que dès les premiers gestes qui en marquent l’émergence, la relation entre la surface et la ligne, les questions de la trace et de la démarcation, la définition du lieu, de la situation et l’opération du déplacement font apparaître un vocabulaire qui s’inscrit manifestement dans une logique cartographique. C’est évidemment le cas pour Walter De Maria, quand il trace le

11. Anne Volvey, *Spatialités de l’art*, in T.I.G.R. (*Travaux de l’Institut de Géographie de Reims*), 129-130, 2007.

Mile Long Drawing dans le Désert des Mojaves en 1968, c'est le cas aussi de Dennis Oppenheim qui dessine la même année les *Ritual Rings* dans la neige ou qui découpe *Boundary Split* dans la glace à la frontière du Canada. C'est évidemment encore le cas des *Gallery transplant* du même artiste, ou plus clairement encore de la pièce-performance *A Sound Enclosed Land Area* qu'il réalise en 1969. De la même façon, les propositions de Robert Smithson, de Christo, de Michael Heizer ne cessent de questionner le territoire autant que le point de vue et sa position dans l'espace.

Mais le Land Art est loin de représenter tous les artistes qui s'intéressent à l'opération cartographique. Le collectif Art and Language, dans les années 1966-67, décline une série de cartes dont ils interrogent la logique et le sens. C'est le cas de *Map to not indicate : Canada, James Bay, Ontario, etc...*, ou de *Map of a Thirty Six Square Miles Surface Area of the Pacific Ocean*



Img*5 . The Naked City de Guy Debord.

12. Les Lèvres Nues, N°6, septembre 1955 et N°9, novembre 1956

13. <<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-les-passions-l-amour-64.html?authID=53&ensembleID=135>>
Consulté en mai 2018.

14. Voir Lisa Bear et Willoughby Sharp, "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)", In : Robert Smithson : The Collected Writings, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996, p. 244.

West of Oahu, qui reprend l'idée de la représentation de la mer par une carte parfaitement vierge, reprenant l'idée de Lewis Carroll dans la *Chasse au Snark*. Plus tôt encore, dès le tout début des années 60, Stanley Brown demandait à des passants pris au hasard dans la rue, de tracer sur une feuille l'itinéraire qu'ils étaient en train de parcourir, comme les traces d'une action en même temps que la projection d'une pensée de l'espace. Dès 1955, Guy Debord nous propose une *Introduction à une critique de la géographie urbaine, puis sa Théorie de la Dérive*¹², où il évoque le cas de cet homme qui "venait de parcourir la région du Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications", et il publie le Guide *psychogéographique* de Paris en 1958. On connaît cette carte où la ville est découpée en "unité d'ambiances urbaines", isolées et redistribuées, liées les unes aux autres par un jeu de flèches qui "représentent les pentes qui relient naturellement les différentes unités d'ambiance ; c'est-à-dire les tendances spontanées d'orientation d'un sujet qui traverse ce milieu sans tenir compte des enchaînements pratiques - à des fins de travail ou de distraction - qui conditionnent habituellement sa conduite"¹³.

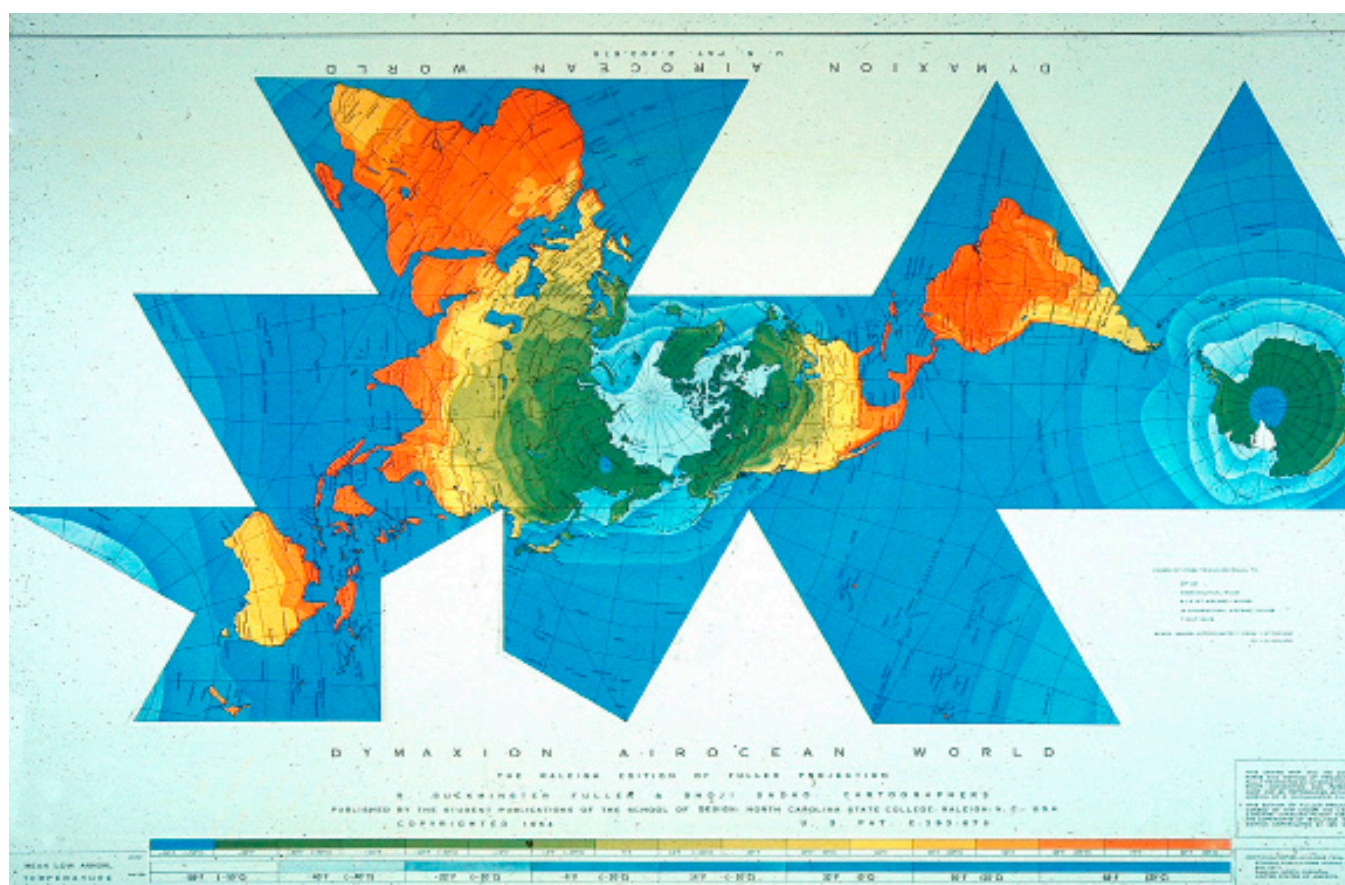
La carte est alors à la fois représentation, agencement de signes, partition, champ d'hypothèses. Elle est interrogée dans les signes qu'elle articule, dans les significations qu'elle propose, dans les injonctions qu'elle suggère, dans les interprétations qu'elle permet. Elle n'est jamais seulement image et représentation, mais aussi opération, construction, agencement d'informations. En 1970, Robert Smithson explique, à propos des Gallery Transferts de Dennis Oppenheim : « Je pense que ce que fait Dennis, c'est prendre un site dans une partie du monde et en transférer les données à un autre site; c'est ce que j'appellerais une dis-location. Il s'agit d'une activité très spécifique relative au transfert d'information, et non d'un geste d'une éloquence facile. En un sens, d'un site terrestre il fait un plan.»¹⁴.

Manifestement, ce n'est pas seulement de la carte dont il est question, si on la considère comme l'image d'un monde donné, ou bien comme un objet de contemplation esthétique ou encore comme un tremplin pour la rêverie. Il s'agit des opérations qu'elle effectue, de sa capacité à générer du sens, de sa relation productive au territoire, avec ce que cela suppose à la fois d'efficacité et d'ambiguïté, de dévoilement et de mystification. Il s'agit du dispositif cartographique. La carte était bien sûr déjà présente en art, mais comme une représentation, une image intégrée dans les images de l'art. Elle participe maintenant d'une action, une action de questionnement et de transformation de notre expérience de l'espace.

6) Or c'est bien une série d'enjeux du même type qui sont soulevés du côté de la cartographie scientifique. J'en proposerai trois exemples, qui me paraissent décisifs. Tous les trois mettent en lumière le dispositif cartographique comme un théâtre d'opérations qui met en jeu le territoire. Le premier exemple concerne une personnalité qui participe des deux mondes, celui de l'art et celui de la science.

Richard Buckminster Fuller est un architecte et ingénieur qui développe depuis les années 1930 toute une série d'expérimentations essentiellement orientées sur la recherche de structures dont les éléments interagissent les uns avec les autres au sein d'une organisation autonome. Il va donner à ces structures le nom générique de Dymaxion, pour "*Dynamic Maximum tension*". Ces recherches vont s'appliquer à des domaines très différents les uns des autres, de l'architecture à l'automobile. La *Dymaxion Map* va d'abord être présentée en 1943, à l'occasion d'un grand article paru dans *Life Magazine* sous le titre "Life Présents R. Buckminster Fuller's Dymaxion World"¹⁵. En 1954, une seconde version est proposée, cette fois-ci en collaboration avec Shoji Sadao, la *Airocean World Map*. Et on sait qu'en 1967, Jasper Johns peindra Map, une grande toile basée sur la *Airocean World Map* de Fuller et Sadao.

15. Édition du 1er mars 1943.



Img*6 . Dymaxion Airocean World
Buckminster Fuller, 1954.

On regarde souvent la proposition de Fuller comme la recherche d’une plus grande objectivité cartographique, la tentative de résoudre le problème de la représentation en 2D d’une réalité tridimensionnelle. Elle s’inscrit plutôt dans une démarche dont la nature écologique va s’affirmer de plus en plus clairement, jusqu’à la publication en 1969 du *Manuel d’Instruction pour le Vaisseau Spatial Terre* où les hommes sont donnés comme les passagers provisoires d’une planète dont les ressources sont limitées. La projection cartographique de Buckminster Fuller n’est pas la représentation objective et neutre d’un territoire à dominer et à exploiter, c’est une tentative de comprendre la place que l’humanité peut occuper en tant qu’élément actif d’un système d’interactions.

Le deuxième exemple est la célèbre projection, dite orthographique, que propose Peters au début des années 1970. Elle veut s’opposer à la projection de Mercator, généralement utilisée et “naturalisée” par les habitudes. Celle-ci respecte les formes des continents, mais elle a l’inconvénient de modifier l’importance relative des surfaces au fur et à mesure qu’on s’éloigne de l’équateur. La projection de Mercator centre le monde sur l’Europe, mais surtout, elle transforme l’équilibre des masses continentales entre l’hémisphère nord et l’hémisphère sud. La projection de Peters entreprend au contraire de restituer l’immensité de l’Afrique et de l’Amérique du sud par rapport à l’Europe, quitte à modifier sensiblement le dessin des continents.

Peters ne dit pas qu’une projection est plus vraie que l’autre. Elle ne peut représenter le monde sans le transformer, sans engager, du coup, un certain type de lecture. Il s’agit de montrer que le savoir dit scientifique, particulièrement dans le domaine de la géographie, n’est pas indépendant et neutre par rapport au contexte social et historique dans lequel il est élaboré. À la sortie de la guerre, le monde a été partagé entre les puissances dominantes. Avec les années 50 et 60, le processus de la décolonisation est engagé, les conditions historiques de la constitution des espaces nationaux, la perception du monde comme une étendue offerte à la conquête, la réduction de l’ailleurs à l’ici de la puissance occidentale sont questionnées, leur légitimité est contestée. Ce n’est pas seulement la carte qui est interrogée, mais la conception territoriale de l’espace.

Le troisième exemple est certainement moins connu. C’est entre 1962 et 1968 que Roger Tomlinson, géographe anglais installé au Canada, va développer ce qu’il va lui-même appeler les Systèmes d’Informations Géographiques. Comme leur nom l’indique, les SIG permettent de dépasser l’idée de la carte comme représentation fixée d’une réalité extérieure donnée pour donner lieu à l’agencement réglé de formes modulables de traitement spatial des informations.

La carte devient ici moins un “fond” qu’une dimension dans laquelle s’organisent les données. Les SIG n’ont de sens que dans la relation à des dispositifs élargis qui permettent de définir des données pertinentes, de les collecter, de les distribuer dans l’espace, de faire apparaître les variations et les transformations significatives, d’en tirer des conséquences.

Les SIG témoignent de l’entrée dans le champ cartographique de l’informatique et de ses conséquences. Ils constituent une étape majeure dans un processus de mutation épistémologique dont la portée est bien plus large, mais dans laquelle ils jouent un rôle essentiel. Or on a déjà pu percevoir certains aspects de ce processus, dans l’approche systémique de Buckminster Fuller, par exemple, ou dans la façon dont Dennis Oppenheim et Robert Smithson pensent les opérations plastiques qu’ils effectuent en terme de transformations et de déplacements de données. D’autres

exemples devraient être convoqués ici, comme les diagrammes de George Maciunas dans les années 60, de Oyvind Fahlström dans les années 70, de Mark Lombardi dans les années 90.

7) On voit ainsi s’imposer dans les années 60/70 un ensemble de démarches qui ont en commun d’interroger et de mettre à l’épreuve à la fois les régimes de visibilité, ou si on préfère la production du visible, et la relation au territoire comme espace de vie et d’expérience, ou si on préfère la production de l’espace. Or les deux engagent les formes techniques et scientifiques de la connaissance et de l’espace réel, concret, agi, c’est à dire ce que j’appelle les dispositifs cartographiques.

C’est bien ce qui permet de comprendre les travaux d’artistes actuels très différents par leur références ou leurs inscriptions artistiques, mais qui ont en commun la mobilisation d’une dimension cartographique qui ne constitue pas nécessairement le but des réalisations, mais qui vient s’intégrer dans le proces-





Img*7 . Trevor Paglen They Watch the Moon (2010)

16. www.annaguillo.org/index.php?oeuvres/cartes-frontieres-vues-du-ciel consulté en mars 2019.

17. Till Roeskens, *Videographies: Aïda, Palestine* DV - 46 minutes - 2009. DVD édition Lowave / Batoutos 2011.

18. www.francisalys.com/the-green-line

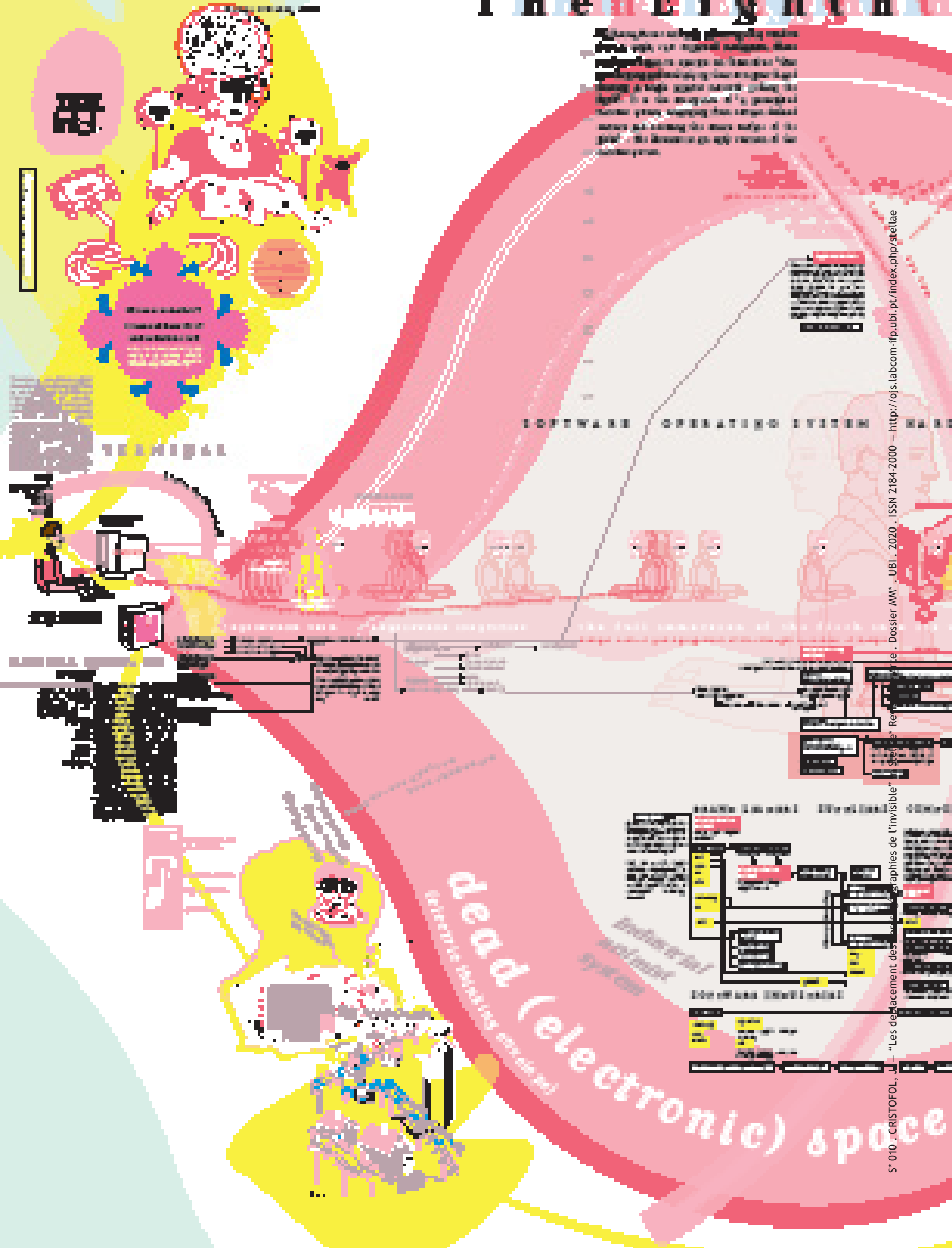
19. voir par exemple : www.crac.laregion.fr/artiste_contemporain/675-hamish-fulton/3172-artistes-art-contemporain-crac-montpellier-sete.htm

sus de travail comme une étape, ou comme un élément de lecture ou d’information pour le spectateur, ou encore comme une forme qui articule, nourrit ou structure le propos. Ainsi, à côté des très nombreux artistes qui, à un moment donné, produisent des pièces qui “font” carte, comme Mona Hatoum avec *Present Tens* (2006), *Hot Spot* (2006) ou *Map Clear* (2015), d’autres artistes jouent de la complexité du dispositif cartographique, par exemple pour y inscrire directement leur travail, comme le fait Anna Guillò¹⁶ avec les séries *vues du ciel* (2006-2016), qui jouent sur l’ambiguïté plastique des relations entre images satellitaires, dessins, figures, plans et traces pour brouiller ou troubler le point de vue, ou comme le fait Till Roeskens dans les *Videographies: Aïda, Palestine*¹⁷, où des habitants du camp de réfugiés d’Aïda dessinent par transparence la carte de leur lieux de vie, les points de tension, le quadrillage des systèmes de surveillance, les circuits contournés de leurs trajets encombrés par les checkpoints, les murs et les barrages mobiles.

Beaucoup de ces démarches s’organisent autour des pratiques de la marche, pensées comme un processus d’exploration et une expérience sensible. C’est le cas de Francis Alÿs dans la célèbre performance *The Green Line*¹⁸, faite en 2004 à Jerusalem, qui questionne l’écart entre le jeu de la légitimation politique et de ce qui s’impose dans les rapports de force réels, ou du collectif italien Stalker qui développe une exploration critique de la ville où le dispositif cartographique joue un rôle essentiel. Très différemment, les pratiques de la marche peuvent engager une réinterprétation de l’espace cartographique dans sa relation au paysage, comme chez Hamish Fulton, où par le dessin et l’écriture, c’est l’espace même de la galerie qui devient une forme¹⁹.

Dans tous ces cas, c’est en quelque sorte l’épaisseur même du territoire qui est interrogée, la façon dont l’espace est organisé, déployé, activé, dans des champs de forces et de contraintes que la carte est chargée de venir révéler, dévoiler, manifester, non dans son adéquation ou sa transparence, mais au contraire dans ses failles, ses incohérences, ses contradictions. Il s’agit de rendre la carte signifiante en la constituant comme un espace critique partagé, en faisant jouer la complexité de la relation entre la carte et le territoire, entre le territoire et la connaissance qu’on peut en mobiliser.

8) Reprenons l’idée principale qui nous guide ici - elle est évidemment très générale et partant elle peut être réductrice, mais elle veut simplement permettre de regarder autrement ce qui se joue dans le champ de l’art à propos de l’activité cartographique. Le développement moderne de la cartographie accompagne le développement de l’État moderne dans sa relation constitutive à un peuple ou une na-



69

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

TELEPHONE

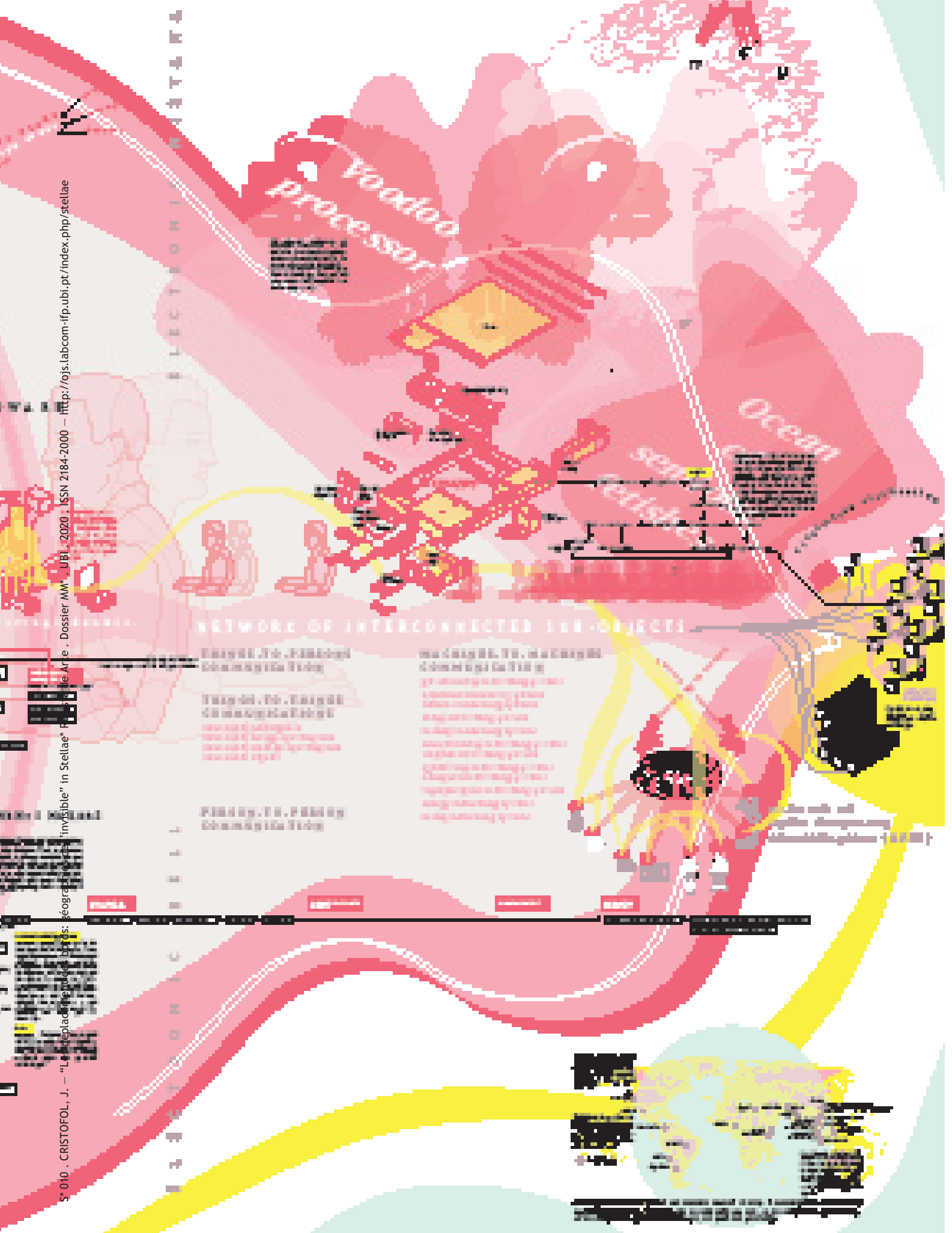
TELEPHONE

SOFTWARE OPERATED SYSTEM

SOFTWARE OPERATED SYSTEM



Sphere



S° 010 - CRISTOFOL, J. - "Le dépeçage numérique" in Stellae° PUBLI 2020 - ISSN 2184-2000 - <http://rojs.labcom-ufp.ubi.pt/index.php/stellae>

Img°8. Bureau d'étude the-8th-sphere

tion et à un territoire. Il accompagne aussi le processus d'expansion spatiale des puissances européennes sur un monde qu'elles veulent s'approprier pour en exploiter les richesses. C'est ce que j'ai appelé, en rapport avec la cartographie, un processus de territorialisation. A un moment donné de cette histoire, la construction cartographique entre en crise et elle entre en crise parce que l'État moderne, dans sa relation au territoire, entre lui-même en crise et parce que le processus d'expansion se retourne dans les guerres d'indépendance de ce qu'on avait appelé le tiers monde. La relation à l'espace est en train de changer, l'expérience que nous en faisons change de sens.

Ce changement de sens met en jeu très directement les formes de la représentation de l'espace et il fait de la carte un enjeu central. Le processus cartographique est au coeur de ces opérations, il apparaît clairement dans son mécanisme de production d'une réalité devenue mouvante. Et cette activité de production se retourne sur nous-mêmes, elle interroge la relation de chacun avec son environnement. Ce qui semblait naturel semble maintenant fabriqué, ce qui semblait éternel se révèle en plein bouleversement. Le monde dans lequel nous sommes ne nous est pas seulement donné, il est notre oeuvre.

Or il nous manque encore quelque chose pour bien comprendre l'ampleur de ce bouleversement. Les années 50 et 60 sont aussi les années de la cybernétique et de la conquête spatiale. Les deux choses sont différentes, mais elles sont aussi étroitement liées, elles participent d'une même évolution scientifique et technique.

Il y a d'un côté un ensemble théorique qui nous propose de penser autrement notre relation au monde et la partition que nous faisons classiquement entre l'homme, la machine et l'animal²⁰. A une répartition de réalités substantiellement différentes il substitue un système d'équivalences, de correspondances, de communications et d'interactions. La première cybernétique est aussi la matrice dans laquelle l'informatique voit le jour, elle y puise des principes, elle y trouve l'articulation des éléments et des concepts de la famille des machines informationnelles dont l'ordinateur est un produit. Un nouvel espace se dessine, celui des réseaux et des systèmes, celui des boucles de rétroaction et des interactions en temps réel.

Et il y a d'un autre côté l'ouverture d'un monde clos sur un univers maintenant entrouvert. La dimension de la verticalité change profondément de signification. De théorique elle devient pratique, de conceptuelle elle devient sensible. D'une certaine façon, l'imaginaire de la conquête spatiale paraît être une sorte d'extension démesurée de l'entreprise coloniale, le relais technologique du temps des explorateurs et des grandes découvertes. Mais dans les faits la conquête spatiale correspond surtout à la mise en place d'une sphère étendue

20. Norbert Wiener publie en 1948 *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*.

où circulent des satellites de plus en plus nombreux, une profusion d’antennes, d’objectifs photographiques, de radars, de lasers et de capteurs de toutes sortes.

Le premier vol spatial est effectué en 1957 par le Spoutnik 1, le premier vol habité en 1961 avec Youri Gagarine et c’est en 1969 que Neil Armstrong foule le sol de la lune. Sur le plan de la fiction, c’est dès 1948 que Wyndham Lewis publie *America and Cosmic Man* où l’on dit que se trouve l’une des sources de l’expression du “village global” de McLuhan. C’est le moment où la science fiction devient un genre littéraire important. Il ne faut donc pas s’étonner que ce soit à la fin des années 60 que le projet de ce qui deviendra le GPS soit imaginé dans un cadre militaire. Il faudra néanmoins attendre 1978 pour que le premier satellite du système GPS soit lancé et 1995 pour que le déploiement des 24 satellites qui le constituent soit achevé.

Ce qui était objectivement invisible, sinon au travers de la reconstitution cartographique, est maintenant révélé, photographié, placé sous le regard de tous: la Terre, le globe, la bille bleue. La célèbre photographie du lever de Terre sur la Lune, prise par William Anders depuis le hublot d’Apollo 8 le 24 décembre 1968 retourne notre regard sur nous-mêmes, habitants d’une petite planète perdue dans la galaxie. C’est aussi en 1968 que le film de Stanley Kubrick, *2001 l’Odyssée de l’espace*, sort en salle. En 1969, les premiers pas sur la lune sont diffusés sur les télévisions du monde entier. L’espace astronomique est à portée de main, il est relayé par cet autre espace, médiatique celui-là, de la télévision et du cinéma. McLuhan a publié *La Galaxie Gutenberg* en 1962 et la notion de village global s’est diffusée tout au long des années 60 et 70.

Dans ce tissu toujours plus dense de dispositifs d’observation et de communication, il n’y a plus une parcelle de la surface terrestre qui ne soit donnée au regard. Il n’y a plus de montagne si haute, si difficile d’accès, si rétive à la civilisation, il n’y a pas de désert si aride, si grand, si vide, il n’y a pas de mer si immense, à la fois changeante et toujours identique à elle-même, qui ne puissent être parcourus du regard, scrutés, analysés, visités par quelques appareils. La question n’est plus de ce qui est invisible, mais de la façon dont se distribue, se partage, se contrôle, se manipule la visibilité.

9) Des années 60 aux années 90, une certaine continuité dans le processus de transformation de notre relation à l’espace se double d’une nouvelle rupture, à la fois technologique, économique et sociale, qui nous fait entrer dans l’aire du numérique et qui nous fait sortir du modèle fordien de l’industrie.

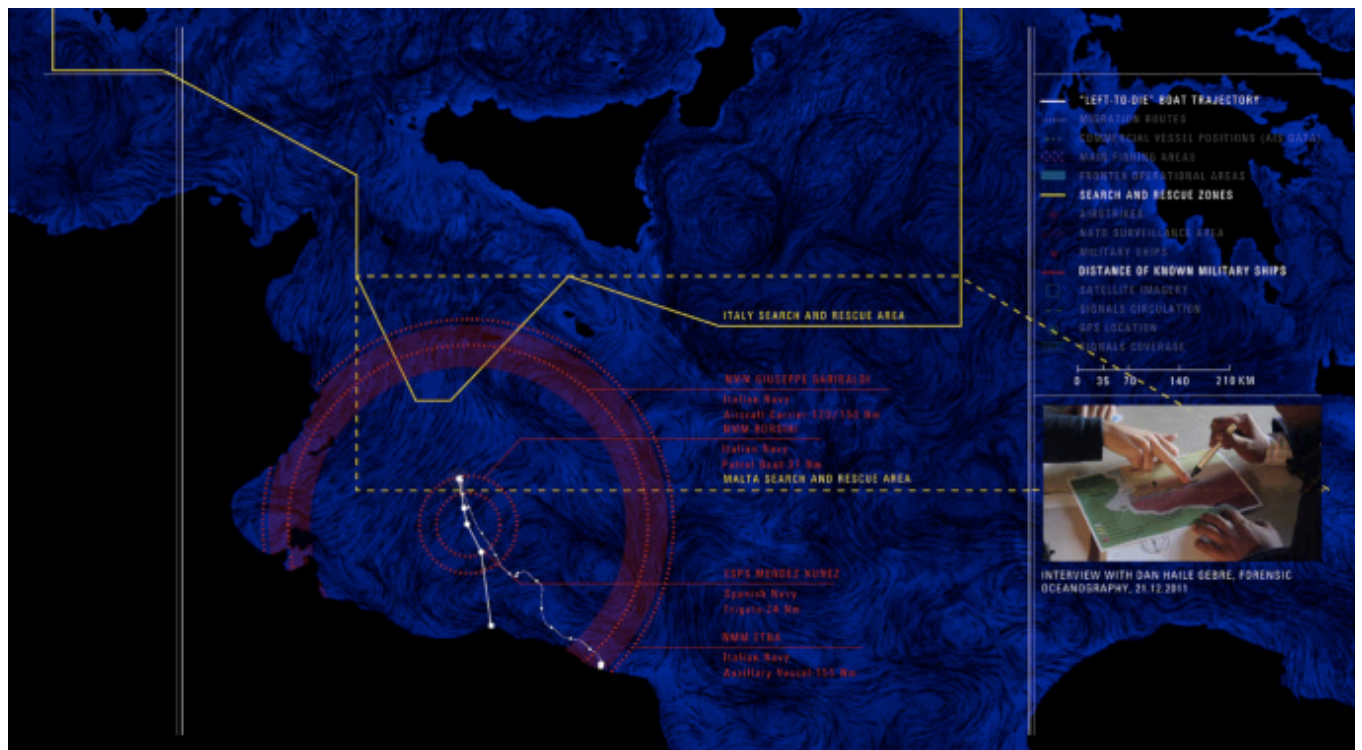
On peut toujours imaginer cette évolution comme une marche vers la transparence. On peut confondre la vision surplom-



Img*9 . Forensic Architecture Frappes de drone Pakistan (2012)

bante des satellites avec l’oeil omniscient et vertical de la toute puissance cartographique. On peut imaginer la démultiplication des machines informationnelles comme l’émergence d’une sphère limpide de communication de chacun avec tous. C’est ignorer que les partages du visible et de l’invisible se sont aussi profondément déplacés. Ils ne séparent plus le proche et le lointain, ce qui est « notre » et habituel avec ce qui est étranger et distant, ce qui est accessible avec ce qui est impénétrable ou inconnu, ce qui est dehors et ce qui est dedans. Ils se situent à l’intérieur même de nos territoires, à l’intérieur même des processus par lesquels ces territoires sont visibles, accessibles, connaissables. L’extérieur est à l’intérieur des maisons, le lointain est dans la rue, sous nos fenêtres, la sphère de nos échanges s’est intégrée dans des réseaux que nous nourrissons d’une matière qui nous échappe.

Un modèle a semblé s’imposer un moment, celui du panoptique dont Foucault avait fait l’exemple type d’un dispositif propre aux sociétés disciplinaires des XVIII^e et XIX^e siècle. Beaucoup on voulu voir dans les systèmes contemporains de surveillance un panoptique global, relayé par la foule des caméras de surveillance. Mais c’était oublier que l’espace du panoptique répond au modèle spatial des clôtures des sociétés disciplinaires, qu’il relève de la continuité homogène de l’étendue isotrope, qu’il mobilise les oppositions du proche et du lointain, du dedans et du dehors, du centre et de la périphérie. C’était se tromper de métaphore, croire en l’oeil absolu quand la visibilité était devenue systémique, dispersive, automatisée dans le



Img*10 . Forensic Oceanography Liquide Traces

traitement algorithmique. Deleuze avait pourtant parfaitement montré, en quelques pages radicales, que les sociétés disciplinaires que Foucault avait décrit dans *Surveiller et Punir*, en 1975, avaient laissé la place à des sociétés de contrôle dont justement, la logique spatiale était tout autre²¹. En 1990, il prenait acte de notre passage à un autre régime de visibilité, et à d'autres modalités de la spatialité.

La relation de la carte au territoire s'est transformée et le développement des systèmes de géolocalisation, des technologies de la mobilité et des dispositifs de télédétection, ont profondément modifié nos modes de connaissances comme la nature de nos perceptions. Ils ont aussi modifié nos pratiques, nos façons de nous déplacer, de nous informer, de communiquer. Le territoire lui-même s'est déstructuré avec le développement des logiques du flux, flux monétaires, flux des marchandises, flux d'informations. Ce qui constituait l'unité territoriale et donnait consistance à un ensemble d'éléments à la fois démographiques, économiques, culturels, linguistiques, s'est profondément divisé dans des sphères de circulations qui ne se recouvrent plus que très partiellement et dont les temporalités sont dissociées les unes des autres. Ces flux ne relèvent plus d'une logique frontalière statique, ils mobilisent des formes dynamiques de modélisation, de contrôle, d'accompagnement. Nos territorialités sont devenues multiples et variables en fonction de chacun, de son statut social, de son genre, de ses compétences. L'accès à ces sphères de circulation est devenu une modalité de la valorisation de chacun et on ne traverse pas les frontières de la même façon si on est un cadre supérieur d'une multinationale, un touriste, un travailleur en quête d'emploi ou un réfugié qui tente de survivre.

10) Les dispositifs cartographiques, agencements complexes de configurations différentes (systèmes de satellites d'observation, systèmes de géolocalisation, technologies de la mobilité, réseau internet, dispositifs de captation et de traitement de données, systèmes d'informations géographiques) dessinent eux-mêmes des modes de relation à l'espace et sont une part du territoire. Et ils sont traversés par toutes les contradictions, tous les rapports de forces, toutes les obscurités ou les oblitérations qui travaillent les rapports sociaux. L'invisible n'est plus un dehors, ce qui échappe au regard, il est interne aux formes mêmes de perception, de détection, de figuration.

Il n'est donc pas étonnant que beaucoup d'artistes soient devenus des explorateurs de l'intérieur. Eux qui appartiennent à une longue tradition de producteurs et d'expérimentateurs de la perception, de la manifestation du sensible, de la rencontre du visible avec l'invisible, se sont retournés vers les trames des dispositifs de captation, d'observation, de traitement du signal et d'analyse de l'information

22. www.antiatlas.net/hackitectur-cartographie-critique-de-gibraltar
23. www.fr.wikipedia.org/wiki/Mark_Lombardi
24. www.bureaudetudes.org
25. www.jamesbridle.com
www.jamesbridle.com/works/drone-shadow-008
www.jamesbridle.com/works/drone-shadow-007
26. www.jamesbridle.com/works/watching-the-watchers
27. www.mitpress.mit.edu/books/close-distance
28. www.grahamfoundation.org/system/grants/images/464/original/Kurgan_brazil_crop_Kurgan.jpg
29. www.researchgate.net/figure/Detail-from-Monochrome-Landscapes-2004-Laura-Kurgan-Yellow-southern-desert_fig2_327125022
30. www.paglen.com
www.biennale-strasbourg.eu/artist/trevor-paglen

et vers les stratégies qui y sont mobilisées. Ils se sont mis à en décrire les noeuds et les ramifications, comme le fait le collectif espagnol Hackitectura quand il dresse la carte des systèmes de contrôles entre l’Espagne et le Maroc²². Ou bien il ont entrepris, un peu à la façon dont le faisait Mark Lombardi²³, de dénombrer les acteurs, les institutions, les relations, les dépendances qui organisent des pans entiers de l’activité économique, ou des instances de décision à l’échelle internationale, comme le fait le collectif Bureau d’étude²⁴ en dessinant de formidables et immenses diagrammes.

D’autres encore dessinent au sol à l’échelle les silhouettes des grands drones militaires américains, comme si il s’agissait du contour d’une ombre portée, la révélation d’une menace qui plane au dessus de nos têtes, sans que nous la percevions et qui peut à chaque moment frapper une cible quelconque que nous aurions le malheur de croiser dans la rue, comme le fait James Bridle avec ses *Drone shadows*²⁵. Le même renverse le regard pour traquer sur le net les images satellites qui font apparaître la présence de drones posés au sol dans *Watching the watchers*²⁶.

D’une façon générale, l’ensemble du travail de James Bridle, y compris le très dense travail théorique qu’il produit comme un élément d’une recherche à la fois artistique, scientifique et critique est une réflexion sur les formes de visibilités et les transformations du sensible aujourd’hui, dans ses dimensions à la fois esthétiques et politiques.

Ce souci de mener ensemble les dimensions théoriques et pratiques d’une recherche artistique se retrouve de façon exemplaire chez Laura Kurgan avec son livre *Close Up at a Distance*²⁷ en 2013.

Dès les années 90, Laura Kurgan a entrepris de pister en utilisant des images satellites les traces des inhumations massives au Kosovo, de façon bien sûr à les situer mais aussi à permettre de donner prise à la nécessité symbolique d’une forme de présence des disparus dans le processus du deuil. Ce travail d’articulation entre image, situation territoriale des événements, dimension symbolique de la mémoire, se retrouve à plusieurs moments de sa démarche, par exemple à l’occasion des attentats du 11 septembre. Un autre aspect de sa production est l’étude des traces des pressions écologiques sur le milieu, la forêt justement, par exemple au Brésil²⁸, ou dans ce qu’elle appelle des “Monochrome Landscapes”, l’étendue jaune du désert sur laquelle deux points finissent pas s’apercevoir, qui se révèlent à l’oeil attentif deux hélicoptères survolant en 2003 le sud-est de l’Irak, “entre Al Busayyah et An Nasiriyah”, comme elle le précise clairement²⁹, saisis par la prise de vue satellitaire.

Trevor Paglen est lui aussi à la fois un artiste et un scientifique, plus exactement un géographe³⁰, un spécialiste de l’enquête et

un grand connaisseur des formes d'organisation de la surveillance d'État et des systèmes technologiques de captation et de traitement des données. La dimension artistique de son travail fait intégralement partie de sa démarche de géographe et elle est pensée comme telle dans ce qu'il appelle la géographie expérimentale. Il est connu pour avoir arpenté les déserts et les étendues reculées des États-Unis, mais aussi bien les replis des espaces urbains, pour repérer et photographier les lieux tenus secrets par les gouvernements et les agences de renseignement. Il est allé reconstituer les filières d'enlèvement des personnes dans le cadre de la guerre contre le terrorisme pour photographier les lieux de rétention ou les avions utilisés. Il est allé jusqu'à imaginer le lancement d'un satellite porteur d'un miroir en orbite autour de la Terre³¹.

11) On peut sans doute considérer que le groupe *Forensic Architecture*³² nous donne l'un des exemples les plus radicaux de ce type de démarches. Constitué comme une agence rattachée à l'université Goldsmith de Londres, il réunit des équipes pluridisciplinaires pour conduire des enquêtes sur les actes de guerres, les spoliations des populations ou les crimes écologiques, dans le but de rendre compte des actions criminelles dans une démarche de collecte rigoureuse de preuves susceptibles d'être recevables devant des tribunaux, en particulier les cours criminelles internationales. Il s'agit alors très explicitement de retourner contre ceux qui les ont créés les armes technologique de l'exercice du pouvoir, de la répression des citoyens et de l'exploitation abusive des ressources, pour rendre visible ce qui semble échapper au regard et restituer la réalité des faits sous la forme de preuves ou d'arguments objectivement fondés sur des données fournies par les systèmes de surveillance eux-mêmes. Le travail de *Forensic Architecture* est imposant et il est rigoureusement restitué sur leur site web. C'est dans cette matière que je vais puiser les éléments qui vont nourrir la dernière partie de cet exposé.

Le collectif *Forensic Oceanography* est une composante de *Forensic Architecture*. Il est constitué par deux chercheurs, Charles Heller et Lorenzo Pezzani, et s'intéresse plus spécifiquement aux événements qui se jouent en Méditerranée, en particulier autour de la question des migrants et de la politique européenne de surveillance des frontières. Ils nous donnent, avec «*Le bateau abandonné à la mort*»³³, un bon exemple de la démarche d'investigation "légale" développée par *Forensic Architecture* et en même temps une matière significative pour notre réflexion.

L'histoire du *Bateau abandonné à la mort* mérite d'être rapidement rappelée. Il s'agit d'une embarcation de migrants qui a quitté les côtes de Libye en 2011. Assez rapidement, le moteur du bateau est tombé

31. www.orbitalreflector.com

32. www.forensic-architecture.org

33. www.vimeo.com/89790770

en panne et les passagers se sont mis à dériver sur la Méditerranée. Malgré les signaux de détresse et la présence de nombreux navires marchands et militaires dans la zone, bien qu’ils aient été repérés et survolés par des avions, cette dérive au grè des courants a duré quinze jours, jusqu’à la côte libyenne. Sur les 72 passagers, 63 sont morts lentement sans qu’aucune aide ne leur soit apportée. A un moment, alors que beaucoup de migrants étaient déjà morts, un bâtiment de guerre s’est approché à 10 mètres de leur embarcation, les marins les ont regardés, ils les ont photographiés mais ne les ont pas secourus.

Charles Heller et Lorenzo Pezzani ont réunis les témoignages des survivants, ils ont reconstitué le trajet parcouru par leur embarcation, ils ont retrouvé les traces des contacts qu’ils ont eu avec les navires qu’ils ont croisés, ils ont mené une enquête précise et documentée qui a donné lieu à un film, *Liquid Traces*, réalisé en 2014. Ce film est la reconstruction précise d’un drame singulier, un drame parmi les milliers d’autres qui ont eu lieu et continuent d’avoir lieu en Méditerranée. Mais la force de cette réalisation est bien qu’il ne s’agisse pas d’une « image flottante », une illustration vague d’une situation globale et susceptible d’interprétations contradictoires, y compris d’alimenter le récit de l’envahissement de l’Europe par les hordes migrantes, mais la restitution d’une réalité précise replacée dans son contexte factuel.

Or à l’occasion d’un article publié d’abord par *Le Bal*, à Paris, puis par *l’antiAtlas Journal*³⁴, Heller et Pezzani soulignent la transformation du statut de la mer comme espace et comme champ de visibilité. Traditionnellement, la mer est l’espace sans repère et sans trace, l’étendue indifférenciée. Elle est par nature hors territoire dès qu’on s’éloigne de la bande côtière, de la partie directement accessible depuis la terre.

Nous savons qu’en réalité, les États ont depuis longtemps mené des combats à la fois militaires et techniques pour assurer leur domination sur les océans, imposer leur navires de commerce, garantir la navigation vers leurs colonies et leurs partenaires commerciaux. Il s’agit alors d’imposer leur contrôle sur des voies maritimes. Nous savons aussi que la mer est aujourd’hui l’objet d’un processus de territorialisation qui s’est encore étendu avec l’aggravation de la pression sur la ressource piscicole et la volonté de s’approprier les ressources minières et les énergies fossiles que recèlent les fonds marins. Ainsi des formes de souveraineté ont été inventées, qui étendent les mers territoriales et créent des zones économiques exclusives³⁵. La fonte des glaces, en particulier dans l’arctique, contribue à accélérer ce processus.

34. www.antiatlas-journal.net/02-images-flottantes-traces-liquides-la-perturbation-du-regime-esthetique-de-la-frontiere-maritime-de-lue

35. Voir : www.fr.wikipedia.org/wiki/Zone_%C3%A9conomique_exclusive

36. Heller et Pezzani citent à ce propos Thoreau et Barthes, ils se réfèrent aussi à Carl Schmitt. On peut encore se rapporter à Vernant. L’exemple de la carte de l’océan par Lewis Carroll dans *La chasse au Snark* en est une magnifique illustration.

12) Mais la mer montre bien aussi comment une autre logique que la logique territoriale vient s'appliquer à la maîtrise de l'espace. Comme surface liquide, à la fois changeante et toujours pareille à elle-même, la mer semble inchangée et en dehors de l'histoire. Elle ne porte pas de trace et le sillon des navires s'effacent inéluctablement derrière eux. La tradition littéraire qui porte cette idée remonte à l'antiquité³⁶. Heller et Pezzani écrivent : « Si l'étymologie de la géographie exprime la possibilité d'écrire et, par conséquent, de lire la surface de la terre, le territoire liquide de la mer semble constituer le défi absolu pour l'analyse visuelle et spatiale ».

On peut remarquer que ce point de vue n'est pas si universel qu'on pourrait le croire, et que d'autres cultures ont produit des sortes de cartes marines qui, au contraire, se fondent sur une lecture de la surface de la mer et de l'expérience qu'on peut en avoir. C'est le cas des « stick chart » des populations des îles Marschall. Mais ce n'est plus vrai non plus avec les images satellites, les captures des données par radar, les variations des réflexions sur la surface des vagues et les niveaux de températures ou la captation des échos et des sons. Comme l'expriment très clairement Heller et Pezzani, « Issue de la rencontre entre des ondes électromagnétiques et physiques, ce que nous observons ici ne constitue pas simplement une nouvelle représentation de la mer, mais une mer totalement nouvelle, à la fois composée de matière et de média. »

C'est une idée qu'il faut prendre au sérieux. Des systèmes de captation de données émerge une réalité particulière, le spectre sensible généré par les propriétés des appareils eux-mêmes, le tramage des différentes sortes de capteurs, de sondes, de radars. Peut-être est-il possible d'éclaircir ce que cela signifie en tentant une analogie avec les capacités organiques de perception du monde des différentes espèces animales. Dans un texte de 1934 devenu très célèbre, *Mondes animaux et monde humain*, Jacob Von Uexküll montrait que les différentes espèces vivent dans des milieux déterminés par l'ensemble de leurs propriétés perceptives et neuromotrices. Ce qui n'est pas perçu, ce qui se trouve en dehors du champ d'action possible, n'existe pas pour l'animal concerné - ce qui, évidemment, ne signifie pas que cela n'existe pas du tout, ni que cela n'a pas d'effet sur lui. Nos espaces se croisent comme des mondes différents.

Comparaison n'est pas raison, bien sûr. Il s'agit simplement de faire apparaître que les dispositifs cartographiques saisissent aujourd'hui un type d'objet nouveau, qui ne relève ni de ce que j'ai appelé le "Monde", au sens d'une totalité symbolique, ni de ce que j'ai appelé le territoire, au sens d'une étendue définie, limitée, sur laquelle s'exerce une maîtrise et une possession. Ces "objets" sont des spectres techno-sensibles, des "nappes" sur

lesquelles des opérations deviennent possibles. On ne peut pas vraiment dire que ces “nappes” ont des formes, elles ont plutôt des densités, qui peuvent être très grandes ou au contraire diminuer jusqu’à devenir ténues ou disparaître, comme nous en faisons l’expérience quand nos appareils téléphoniques ne captent plus le réseau. Et comme ce dernier exemple l’indique assez bien, ces nappes ne sont pas seulement des zones portées sur un espace préalablement existant, elles sont aussi constituées par l’interaction de différents appareils, la circulation de flux de données. Ce sont des champs de relation.

Dans leur article, Heller et Pezzani évoquent le travail qu’ils ont fait comme un retournement ou une perturbation des systèmes de télédétection et de contrôle. Ils écrivent : « Plutôt que de reproduire l’œil technologique de surveillance et sa promesse inatteignable de visibilité complète, nous avons choisi d’exercer ce que nous avons appelé un « regard désobéissant », en braquant les projecteurs de l’équipement de surveillance sur l’acte du contrôle des migrations lui-même plutôt que sur la migration « illégale ». » Ils reprennent ainsi la position clairement énoncée par le collectif Forensic Architecture d’un retournement des technologies de surveillance contre ceux qui les mettent en oeuvre sur les populations. C’est que la visibilité technologique suppose des seuils, seuils de détectabilité, seuil de traitement de l’information, seuil d’accès public aux données. Ces seuils sont à la fois des enjeux techniques, des enjeux stratégiques et des enjeux politiques. Ils sont aussi au coeur des enjeux esthétiques, dès lors qu’on veut bien penser l’esthétique dans sa signification première comme ce qui relève d’abord de la perception et de ses formes, de la relation entre le visible et l’invisible.



Jardim das Pedras: o projecto de intervenção artística a céu aberto da Luzlinar

João Castro Silva

FBAUL-CIEBA / Luzlinar

O Jardim das Pedras é um local de experimentação plástica que se define como tema, matéria e espaço de exposição e onde se permite a reflexão e o pensamento através da observação e da especulação prática teórica das relações formais de um objecto, de objectos entre si e destes com o espaço onde se integram e interagem. Onde o grupo artista / público se situa na mesma realidade, experimentando e vivendo através da Arte novas formas de relação entre eles e com o contexto que os rodeia.

A Luzlinar é uma associação cultural, sediada na aldeia do Feital, Trancoso, que desenvolve projectos no campo da Arte e Natureza, fora dos espaços artísticos tradicionais afastados da vida quotidiana, e surge no sentido de dar continuidade ao trabalho que a escultora Maria Lino desenvolveu ininterruptamente desde 1995 com a criação do Simpósio Internacional de Artes do Feital.

Palavras-chave

Espaço, Intervenção, Laboratório, Natureza, Relação

1 Maria Lino é uma escultora portuguesa que nasceu na aldeia do Feital¹, concelho de Trancoso, em 1944. Entre 1962 e 1977 frequentou as Escolas Superiores de Belas-Artes do Porto, Lisboa e Hamburgo. Desde 1968 realiza exposições individuais e participa em exposições colectivas em diversas cidades da Europa².

1.1 O local de trabalho da Maria é o atelier *Temos Tempo* e o nome que tem diz bastante daquilo que ela entende acerca da necessidade reflexiva, do carácter conceptual e da dimensão especulativa do trabalho artístico. Fala-nos do entendimento da dimensão temporal como cíclica, clássica, camponesa³ em contraposição à perspectiva linear de tempo da tradição judaico-cristã que propõe uma sucessão contínua de eventos em movimento rectilíneo. Um tempo linear e finito, com começo e fim⁴.

Diz-nos a Maria: “Temos Tempo” / Vergleichbar / Agora penso em alemão! / Não quero fazer comparações. / “Atelier Temos Tempo” / No meu atelier na Ifflandstrasse em Hamburgo encontrei este nome para o novo atelier no Feital./ Agrada-me // A minha intenção é tornar visível o problema do tempo no “dia de hoje”, 1997. Ter tempo para ver, para o nosso processo de trabalho. Falo por mim, escrevo “nós” porque já encontrei e encontro quem dá valor ao tempo. / Os artistas participantes nestes simpósios sentem sob a sua pele a voracidade e a ferocidade do tempo, o preço da sua existência como artistas. / Trabalham por uma necessidade vital.” (Lino, 1998), s/ pp).

1 - “Feital: pequeníssima aldeia no concelho de Trancoso, distrito da Guarda, com cerca de 48 habitantes espalhados por um conjunto de casas em pedra de granito, muitas vazias ou desabitadas a maior parte do ano. Actividades económicas centradas na pecuária e na produção de castanha. Espaço de convivialidade: a Casa do Povo, defronte do fontanário e da Igreja Matriz, que ocupam o centro da aldeia. Em redor, a paisagem: serras a perder de vista; em dias de céu limpo, as arribas norte da Serra da Estrela, o Douro Internacional e Trás-os-Montes lá ao fundo. Pinheiros, castanheiros, giestas orlando caminhos e rochas expostas ao vento, escorpiões, perdizes, coelhos e javalis. O marco geodésico mais próximo assinala os 800 metros de altitude. Visto daqui, o entorno montanhoso parece feito de suaves declives onde se aninham pequenos aglomerados urbanos. O horizonte é largo. Por esta região passaram romanos, visigodos e cristãos cujas marcas permaneceram em lagares, aras, sepulturas antropomórficas escavadas no granito, capelas e castelos construídos em cima de maciços de rocha.” (Rosendo, 2011, p. 12)

2 - “Em 1997 volta para o Feital e aí se mantém trabalhando em Escultura, num espaço em que a vida se funde com a Arte. Uma existência dedicada à poética. Onde as tarefas diárias ganham o mesmo sentido das obras que vai fazendo e o tempo tem outro significado já que a cadência é a mesma que se imprime sobre um tronco de castanho, de ferramentas nas mãos.” (Silva, 2018, p. 122)

3 - “o camponês possui basicamente uma visão cíclica do tempo. (...) Aqueles que possuem uma visão cíclica do tempo conseguem aceitar com facilidade a convenção do tempo histórico, que são simplesmente os vestígios da roda a girar.” (Berger, 2001, p. 15)

4 - Uma série evolutiva de factos históricos, o curso progressivo de acontecimentos em direcção ao futuro. Os gregos primitivos propunham uma ideia cíclica de tempo, um tempo sem começo nem fim, o tempo como um eterno retorno. Este tempo cíclico que repousa na permanente sequência de ciclos repetitivos e num movimento circular contínuo onde a história é marcada pela repetição de acontecimentos passados. Para os gregos antigos o tempo é um círculo inexorável a girar eternamente na roda da história.





5 - A Associação Luzlinar, constituída em 2004, é uma instituição cultural sem fins lucrativos que nasce com o propósito de promover e divulgar as Artes Plásticas e Performativas. A acção da associação desenvolve-se ao longo do eixo Vila Nova de Foz Côa / Fundão, uma vasta região raiana do interior profundo, predominantemente rural e em processo de desertificação. O projecto da Luzlinar contribui para a inversão desta situação, através da oferta cultural e da promoção da actividade artística e cultural como meio de desenvolvimento económico e social.

6 - Ensino Básico (5 aos 14 anos), Ensino Secundário (15 aos 18 anos) e Ensino Superior (18 anos em diante).

7 - "O projecto do simpósio de arte do Feital é território das liberdades todas. Simples: chegar ali, sorver o ar, olhar observando, andando, andando, criando, criando. (...) É simples: o simpósio é um espaço de descoberta de imaginação. É simples: chega-se ali, existindo livre, criando, inovando, imaginando. Pintar, esculpir, desenhar, falar. Ou nada. Nada fazer, nada completar, o que dá um grande trabalho. Ir contra a expectativa, a previsibilidade. Desafiar. Provocar. (...) Maria luzlina este simpósio há uma década. Inquieta, surpreende, desorganiza a quietude do sítio, reinventa a aparente tranquilidade do lugar. (...) Deixemo-nos de conversas: o simpósio é, sobretudo, a Maria e o seu mundo." (Rodrigues, 2011, p. 9).

2 A Associação Luzlinar⁵ é um espaço de discussão sobre Arte, nas suas mais variadas vertentes: especulativo-conceitual e prático-conceitual. Realizam-se e organizam-se conferências e seminários, encontros e oficinas, ateliers e simpósios, workshops e residências artísticas. Todas estas actividades são abertas, permite-se ao público o entendimento das relações do pensar/fazer, promove-se a experiencição estética no âmbito da génese do objecto artístico e desenvolve-se o sentido crítico dos intervenientes. Os autores são convidados a conversar sobre a natureza das suas obras e a mostrar os seus trabalhos. Propõe-se a exteriorização / interiorização dos conceitos que deram lugar às realizações práticas envolvendo a comunidade nas questões do pensar / fazer artístico, Arte que se caracteriza pela intenção de reflectir as necessidades e particularidades dos diferentes grupos sociais em que se desenvolve.

2.1 A Associação desenvolve um trabalho de base junto das populações e dos vários graus de ensino⁶ no sentido de promover uma maior consciencialização daquilo que é a especificidade das práticas artísticas e a especulação teórica que se desenvolve em torno destas práticas. Um projecto artístico que quer conhecer o território, não só como espaço físico mas como espaço relacional - a história, as problemáticas e as relações humanas e sociais que nele se estabelecem. Que reflecte sobre os conceitos - de lugar, pertença, identidade e relação - específicos do contexto social do grupo a que se dirigem, fa-

vorecendo valores como a inclusão, o intercâmbio, a comunicação, a apreciação da diversidade e a aprendizagem multidireccional, entre outros. “uma arte que tomaria como horizonte teórico a esfera das interacções humanas e o seu contexto social” (BOURRIAUD, 2006, p. 13). O propósito, deste tipo de práticas, é gerar situações onde haja lugar a dinâmicas do ponto de vista criativo a partir das interacções entre o artista, o público participante e o espaço de contexto onde se realizam.

3 O Simpósio Internacional de Arte do Feital (SIAF) é um modelo de Residência Artística bienal⁷, criado pela escultora Maria Lino⁸.

Os SIAF são lugares de especulação plástica, laboratórios de pesquisa e experimentação artística. Os seus formatos singulares⁹ e a participação de artistas emergentes e confirmados de diferentes nacionalidades promovem o desenvolvimento de poéticas que vinculam o universo artístico ao estético e à comunidade de acolhimento. A integração de jovens artistas emergentes com artistas já confirmados, permite uma comunhão de saberes teórico-práticos e integram mais-valias de enriquecimento mútuo: novos media / velhos media, vanguarda / tradição, saber empírico / saber académico, prática / teoria¹⁰.

3.1 Os SIAF são um espaço de livre criação onde artistas plásticos portugueses e estrangeiros, a convite da Maria Lino, trabalham em torno de um tema numa relação estreita com a Aldeia e a Serra, numa comunhão entre Homem e Natureza, em que as linguagens individuais e as poéticas idiossincráticas se desenvolvem em conjunto com dinâmicas de grupo. Dimensão de partilha de conhecimentos e experiências, no âmbito de questões relacionadas com a obra *in situ*, espacialidade, percepção e forma, perenidade e efemeridade, composição e espaço natural, estética e ética, lugar e memória. É a possibilidade de uma prática reflexiva através dos meios de criação artística e da indagação permanente sobre o momento vivido, o espaço e a comunidade habitados, no contexto do Jardim das Pedras da Associação Luzlinar, no Feital, local que acolhe inteiramente os trabalhos.¹¹

8 – “Em 1994 participei num simpósio na República Checa. Aqui nasceu a ideia de organizar simpósios em Portugal. Para os colegas checos, uma possibilidade de virem conhecer outro país e de trabalharem com outros artistas plásticos. / A tarefa não foi fácil. // Em Setembro de 1995 veio o primeiro grupo - checos, alemães e portugueses. (...) // O grupo de colegas participantes no segundo simpósio volta em 1998. Nada de passagem rápida.” (Lino, 1998).

9 – Um dos elementos identitários destes simpósios é a sua dimensão temporal, o facto de se realizarem ao longo de dois anos seguidos com os mesmos participantes. São três semanas de recolhimento e concentração em cada ano que permitem a execução de trabalho dentro dos limites que o tema - 1997/98 – Desenho; 2000/2001 – Desenho e Som Musical; 2003/2004 – Desenhar com a Natureza - desenho o que como; 2006/2007 – Desenho e escrita; 2010/2011 – Olha para a forma; 2015/2016 – Fogo Vento - de cada simpósio estabelece. Os participantes definem os ritmos de trabalho e as abordagens ao tema, cada qual trabalha em função das suas próprias idiossincrasias, tudo fica em aberto. De um trabalho mais introspectivo e individualizado ao longo do dia, à noite o colectivo reúne-se e dá-se um momento de partilha em que cada um expõe o seu trabalho, fala daquilo que o motiva, dá conta daquilo que está a desenvolver. Este espaço de síntese daquilo que se realizou é um espaço de afastamento e medida, é o olhar para o que se fez como se não tivesse sido feito pelo próprio, é pensar sobre aquilo que se realizou. Através destes momentos de colectivo cada um dos participantes vai-se inteirando dos trabalhos de todos os outros, o Simpósio ganha a densidade de um todo.

A residência do primeiro ano é o espaço da integração e da investigação, inicia-se o entendimento do lugar e as possibilidades de relações que se criam com o tema. Especula-se e pesquisa-se conceptual e formalmente. É um tempo de reflexão, entendimento e percepção dos valores, dos espaços, da temática de abordagem e do grupo. De início são apenas pequenos apontamentos, coisas (porque ainda não nomináveis) vagas e aparentemente incipientes, momentos de integração, apropriações de parte a parte. Este é o primeiro ano do simpósio.

O segundo ano de participação é o espaço para a formalização das propostas consolidadas por um ano de maturação, dá-se lugar à experimentação prática e materializam-se pensamentos. Estas três semanas são o momento de elaboração, composição formal e especulação prática, objectivação material, apresentação e mostra. É o tempo das decisões, o que fazer com todo o

levantamento teórico-prático que se fez no local - que entretanto teve um ano de afastamento para se precipitar, como se de uma depuração se tratasse - e o trabalho que entretanto se foi realizando fora daquele espaço. O que fazer com mais um ano de experiências de vida depois do primeiro momento de três semanas no local. As pessoas já são outras e quando voltam percebem que o espaço (falamos de espaço como lugar mental e/ou geográfico) se mantém disponível e vago, continuamente aberto a todas as possibilidades. No fim, o SIAF termina com uma exposição pública dos trabalhos realizados, no espaço do atelier *Temos Tempo*, e promove-se ainda a realização de exposições em espaços públicos de âmbito regional, nacional e internacional.

10 – “Os Simpósios são, na verdade, uma residência artística de seis semanas divididas por dois anos. O projecto desenvolvido ao longo de três semanas dispõem de um ano inteiro para serem maturados, alterados ou aprofundados, e finalizam-se quando o mesmo grupo de artistas regressa ao Feital exactamente um ano depois para realizar as últimas três semanas do Simpósio. Maria Lino considera esta calendarização a única viável para que os projectos em desenvolvimento beneficiem daquilo que quase sempre lhes falta: tempo.” (Rosendo, 2011, p. 14).

11 – “(...) os Simpósios, para todos os efeitos instalados no Ateliê Temos Tempo, acontecem sobretudo na serra. (...). É na serra, com efeito, que os artistas passam grande parte do dia, deambulando pelos caminhos comunais ladeados de muros de pedra que delimitam propriedades, prospectando os abrigos de pastores alinhados no horizonte, subindo às rochas, medindo distâncias, estudando relações e colhendo todos os tipos de materiais e informações para a prossecução das suas investigações. A serra substitui-se, na realidade, ao próprio ateliê enquanto lugar de produção artística, e conduz a uma prática de desenho em constante reflexão a partir das condições físicas e concretas daquela.” (Rosendo 2011, p. 14)





12 – “A paisagem determinada e limitada pelo artista enquanto local de trabalho torna-se, fora do ambiente usual, no seu próprio espaço de existência e identificação.” (Idem, p. 31)

13 – “O processo de trabalho, a conquista tanto do espaço real como da superfície, a estruturação do tempo e do espaço, a justificação da obra de arte na sua concepção, a pesquisa do processo de observação e a distribuição das obras entre desenho, instalação, performance e acção, entre objecto e pintura aboliram também aqui as fronteiras entre os vários meios ou completaram-nas aprofundaram-nas. // Percepções diferentes e aproximações diversas à paisagem do Feital e às suas características formas aparentes, - quer sejam procedentes de pensamentos filosófico-teóricos, inspiradas por acontecimentos visuais ou sejam relacionadas com o tacto, condicionadas pela imagem do corpo -, conduzem por um lado para acrescentar, para integrar ou para contrastar os trabalhos artísticos e por outro lado para acolhimento e aceitação da realidade ou para transmutação no processo artístico de transformação e criação.” (Badstubner-Groger, 1998, pp. 12-13)

4 Formações rochosas, caminhos e muros de pedra entre terrenos e lameiros. Encostas pedregosas e matagais entre colinas. Serras próximas, colinas distantes, longínquas paisagens. O Jardim das Pedras é uma área de terreno de 34 mil metros quadrados - situado na serra do Feital - que se constitui como tema e espaço de trabalho, experimentação e reflexão contínuas. Sítio macro com envoltórias e especificidades, de terra escura e pedras, local de contexto¹².

Jardim das Pedras é o nome dado a um espaço que privilegia, acima de tudo, a possibilidade de ver a forma, no seu sentido próprio, como princípio e natureza. Lugar de experimentação plástica que se define como tema, matéria, laboratório e espaço de exposição e onde se permite a reflexão e o pensamento através da observação e da especulação prática das relações formais de um objecto, de objectos entre si e destes com o espaço onde interagem. Matéria moldável, princípio e tema, um estádio de desenvolvimento teórico-prático em Arte, a possibilidade de as formas como essência, coisa, natureza, princípio. Onde as formas têm em si mesmas o seu próprio sentido. Forma e conteúdo, pensamento e acção como uma e a mesma coisa¹³.

4.1 No Jardim das Pedras promovem-se actividades direccionadas para públicos diversos, dentro da temática - Arte e Natureza - em contextos de experimentação / especulação / aprendizagem que valorizam a experiência para produção de conhecimento e estimulação da criatividade. Em todas as acções promove-se a integração do objecto no espaço físico e no espaço sensível, não é a habitual implantação de formas que se impõem num lugar mas um trabalho que, sendo reflexo íntimo de um autor, é um misto de partilha e comunhão com o espaço e a população que o acolhe. Para a Luzlinar é importante limitar o desfazamento que existe entre as artes e o cidadão comum, por isso as actividades desenvolvidas reflectem vivências e relações afectivas que se criam entre os participantes, o espaço e a população. Obras que activam “a relação directa, o intercâmbio físico, a reciprocidade imediata, o todo vivido sob os auspícios do contacto” (Ardenne, 2006, p. 121) o qual facilita a criação de uma Arte que se insere na realidade, próxima a todas as pessoas com interesses na cultura contemporânea e não apenas aos pequenos círculos habituais do sistema da arte contemporânea. Uma Arte que, ao não estar circunscrita ao espaço do *white cube*, permite a possibilidade do desenvolvimento de uma criatividade afastada dos interesses económicos do mundo da arte e por isso, mais próxima e compreensível para o espectador.

O Jardim das Pedras é a justificação e a premissa de um laboratório a Céu Aberto para a prática artística: acção / pensamento em observação / experimentação contínuas das relações formais entre objectos e a especificidade do ambiente em que se integram.

O Jardim das Pedras é o espaço físico que abriga as actividades que a Associação Luzlinar desenvolve no concelho de Trancoso mas acima de tudo um conceito que define parâmetros de conduta, ética e uma determinada presença perante a Arte.





Referências bibliográficas

- ARDENNE, Paul, *Uns arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situacionón, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, 2006, p. 121.
- BADSTUBNER-GROGER, Sibylle (1998): “Desenho e desenhar”, ed. Luzlinar: catálogo do Simpósio internacional de arte no Feital- Trancoso - Portugal, , 8-13.
- BADSTUBNER-GROGER, Sibylle (2011): “Procurar a Forma –Distinguir a Forma Assimilar a Forma”, ed. Luzlinar: catálogo do XII Simpósio internacional de arte no Feital / Portugal, 28-38.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 13.- Lino, Maria (1998): “Prólogo”, ed. Luzlinar: catálogo do Simpósio internacional de arte no Feital- Trancoso - Portugal, s/ pp.
- RODRIGUES, Américo (2011): ed. Luzlinar: catálogo do XII Simpósio internacional de arte do Feital / Portugal, 9.
- ROSENDO, Catarina (2011): “O Feital, a Associação Luzlinar, a cultura campesina e o sistema artístico. Algumas notas para reflexão”, ed. Luzlinar: catálogo do XII Simpósio internacional de arte do Feital / Portugal, 12-15.
- SERRES, Michel (2008): *Terra Nua*, ed. Rocco, Londrina.
- SILVA, João Castro (2018). “Maria Lino. A Escultura como modo de Vida”, in *Revista Estúdio*, vol. N° 23, CIEBA/FBAUL, Lisboa, http://estudio.fba.ul.pt/E_v9_iss23.pdf, pp. 121 a 132.

Paisagens Urbanas de Montanha

Maria João Matos

PT

Introduzindo os Alpes - Paradigma da Montanha Europeia

A partir do século XVIII, os Alpes, centrais desde então na inovação em diversas áreas científicas (geografia, ciências naturais, antropologia, ecologia, ...), estabelecem-se como paradigma da montanha, gênese do conceito de “paisagem de montanha” e arquétipo da categoria estética do sublime. O mito alpino surge associado às sociedades rurais dos Alpes idealizadas à imagem da Idade de Ouro (Reichler, 2002). Paralelamente, a paisagem de montanha inaugura o olhar moderno sobre a paisagem (Berque, 1995; Roger, 1997; Schama, 1999).

Atualmente, os Alpes mantêm um papel fundamental na cultura europeia, nomeadamente como modelo associado a virtudes sociais, estéticas, ecológicas. No entanto, este ecossistema frágil, que permanece gênese de inovação em diversos campos, tem vindo a transformar-se numa região urbanizada, caracterizada hoje pela multiculturalidade, onde a tradição ombreia com estilos de vida hipermodernos.

Nota: O presente texto baseia-se numa parte da investigação realizada no âmbito de uma tese de Doutoramento, investigação esta cofinanciada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal) e pelo Ministère de la Culture et de la Communication (França).

1. Alpes e Paisagem

Os Alpes como modelo de representação pictórica estão associados à reprodução de um ideal paisagístico e social romântico, revelando-se, desde a sua “descoberta”, no trabalho de escritores como Jean-Jacques Rousseau (*Julie ou la Nouvelle Heloise*, 1761) e Horace-Bénédict de Saussure (*Voyages dans les Alpes*, 1779), bem como de pintores como Caspar Wolf, William Turner ou John Ruskin.

No campo das intervenções paisagísticas e urbanas, a ascendência da paisagem alpina também se tem vindo a afirmar, sendo a evolução da cidade alpina de Merano e dos seus jardins, em continuidade com o meio natural, um exemplo paradigmático deste fenómeno.

Da paisagem alpina deverá ainda salientar-se, ao longo dos últimos séculos, a relevância para a arquitetura alpina dita “erudita”.

2. Alpes, Paisagem e Arquitetura

Em contexto de montanha, a topografia expõe os objetos construídos e a paisagem impõe-se, omnipresente no horizonte, sendo que a arquitetura detém o poder de enaltecer o simbolismo e sedução da paisagem de montanha, mas também de os neutralizar. Foi com esta inexorabilidade que a arquitetura alpina teve de lidar desde cedo, assumindo-se os Alpes como laboratório experimental da arquitetura (Lyon-Caen, 2003) e de novas abordagens à paisagem (Debarbieux, 2005), também graças à sua localização geográfico-cultural central na Europa.

Os arquitetos modernos desempenharam um papel preponderante nesta afirmação dos Alpes no campo da construção, assumindo diversas posturas consoante a sua formação e influências. Enquanto a tendência dos modernos germânicos se caracterizava por uma nova relação arquitetura-paisagem – a arquitetura como “máquina moderna” que reorganiza a perceção da paisagem envolvente (Reichlin, 1998) – a abordagem francesa, tendo inicialmente como figura de proa Henry-Jacques Le Môme, investia, por uma lado, na adaptação da arquitetura vernacular a uma cultura urbana - o “novo *chalet*” -, por outro, nos sanatórios modernos, apelidados de “navios de cruzeiro na montanha” devido à sua dimensão e impacto na paisagem outrora intocada.

No entanto, a transformação mais revolucionária da paisagem alpina será protagonizada pela criação de cidades de raiz na alta montanha - as “cidades de ski”. Embora a primeira realização deste tipo, Sestriere, date dos anos 1930 e seja italiana, serão os franceses a construí-las nos Alpes em grande escala, no perío-

do designado como *Trente glorieuses*, associadas a relevantes inovações nos campos da engenharia, da arquitetura e do urbanismo.

Os anos 1970 vêm alterar o paradigma, acompanhados da crise económica a par de preocupações ambientais crescentes, assim como do sentimento da urgência de preservação das identidades locais. Surge então o pastiche do *chalet*, mas também uma vaga de aproximações criativas à arquitetura, em que as palavras de ordem são: sustentabilidade, participação cívica e inovação combinada com tradição.

Desde finais do século XX, a procura de novas autenticidades alpinas foi gerando diferentes abordagens, influenciadas pelo contexto histórico-cultural, bem como pela valorização da paisagem e tradições locais. Com frequência, os arquitetos trabalham na sua região, identificando-se particularidades morfo-tipológicas originais na arquitetura de alguns territórios (Norberg-Schulz, 1997; Matos, 2011).

Na Itália alpina poderão destacar-se duas abordagens distintas: a do Piemonte e Vale d’Aosta em oposição à do Alto Adige/Tirol do Sul. A primeira, marcadamente latina e protagonizada por arquitetos formados no Politécnico de Turim, caracteriza-se pela reinterpretação da tradição e uso de referências históricas e técnicas locais (De Rossi, 2005). A segunda, de influência germânica, é estrategicamente produzida para servir a promoção da região e da sua identidade, refletindo preocupações sociais e ecológicas.

Na Áustria, a arquitetura do Tirol, institucional e gerada essencialmente na Escola de Innsbruck, distingue-se da provocação arquitetónica da região do Vorarlberg (Kapfinger, 2003). Os *Vorarlberger Baukünstler*, construtores locais, desde há décadas que promovem o direito a realizarem com autonomia as suas construções, revelando este fenómeno a forte autonomia e identidade da região. A sua arquitetura, frequentemente fruto de processos participativos, recusa o formalismo, caracterizando-se pela inovação combinada com tradições construtivas locais e preocupações ecológicas.

O purismo germânico de Grisões e a *tendenza* do Tessino espelham as fortes identidades regionais e tensões internas que encontramos na Suíça. Enquanto na arquitetura de Grisões se destacam as formas puras e abstratas - racionalização dos tipos arquitetónicos locais - como contraponto da paisagem natural, no Tessino a herança italiana marca presença através de um grupo de arquitetos, do qual fazem parte Mario Botta e Aurelio Galfetti, influenciados pelos modernos, pelo regionalismo italiano e pelo arquiteto americano Louis Kahn, mas também pelos materiais e densidade da arquitetura local. Estes arquitetos consideram o lugar como valor essencial, estabelecendo as suas criações uma forte relação com a paisagem de montanha natural mas também com o contexto urbano - o que leva à cidade na montanha.

3. A Cidade na Montanha

A ideia da montanha tal como a conhecemos é uma invenção nascida na cidade, personificando aquela, durante séculos, a antítese da cultura urbana. Nas gravuras de Matthäus Merian representando cidades alpinas, é bem visível esta separação física, aparecendo as montanhas como cenário natural dos burgos concentrados no interior de cercas muralhadas.

Antes de surgir o interesse pela montanha propriamente dita, foram as cidades alpinas que atraíram humanistas, artistas, comerciantes e personalidades em busca das curas termais. Jean-Jacques Rousseau (1999) altera o modo de considerar estes elementos. Em *Les confessions*, desloca-se frequentemente da montanha selvagem à cidade civilizada, admirando as duas paisagens em relação uma com a outra, estabelecendo um cânone para o modo de olhar e representar em conjunto estes dois elementos.

No início do séc. XVIII os viajantes ingleses seguem a moda do *Grand Tour*, procurando os Alpes, atraídos pelas suas paisagens, estabelecendo a génese do turismo de montanha do século XIX. Artistas, escritores, homens cultos e burgueses procuram paisagens sublimes e uma sociedade idealizada, ao mesmo tempo que as cidades tiram proveito desta tendência, promovendo a sua imagem associada à figura da montanha. A cidade como parte inseparável da sua envolvente natural é veiculada por meio de objetos iconográficos, difundidos para promover a indústria do lazer e do turismo de saúde. Ela passa a apresentar-se como detentora de uma identidade única, ligada à qualidade de vida.

A partir da Revolução Industrial, algumas cidades centralizam a exploração dos recursos da montanha para a indústria. Esta exploração, conjuntamente com a construção de infraestruturas de transportes, representa uma nova ameaça para o meio montanhês. Ainda assim, no início do século XX, surge um manifesto marcante, baseado na crença da montanha – mais especificamente dos Alpes – como território detentor de uma força inspiradora para uma sociedade ideal. É a obra *Arquitetura Alpina (Alpine Architektur)*, da autoria de Bruno Taut, propondo uma utopia construtiva e social inspirada na montanha (2004, Taut et al.).

A distinção cidade/natureza – ou cidade/montanha – perde objetividade no contexto trans-industrial. As fronteiras físicas, simbólicas ou sociais entre estes universos, dantes opostos, dissolvem-se e transformam-se; novas formas híbridas nascem. No entanto, cidade e montanha persistem, embora assumindo novas relações complexas, sendo por isso necessário adotar modelos de desenvolvimento

territorial inovadores, integrando as duas realidades.

Se as diferenças culturais justificam posturas distintas, de um modo geral o planeamento territorial das cidades alpinas observadas vai no sentido da aplicação de boas práticas, nomeadamente:

- A constituição de redes de cidades e de estruturas territoriais polinucleares;
- O empenho na densificação e multifuncionalidade das áreas consolidadas, combatendo a urbanização difusa;
- A importância atribuída à paisagem natural e cultural, atualmente não encarada como algo intocável mas antes como parte dinâmica de um desenvolvimento equilibrado;
- A tomada de medidas para um desenvolvimento sustentável do território, integrando cidade e montanha, baseado nos conceitos de ecologia, identidade e urbanidade e envolvendo a população;
- A utilização da arquitetura contemporânea de produção local como veículo de promoção das cidades.

De que modo estas boas práticas poderão ser úteis na abordagem a outras cidades de montanha, incluindo a Covilhã, reforçando um desenvolvimento sustentável?

4. A Covilhã e a Serra

A Serra da Estrela será território por explorar cientificamente até bem mais tarde do que os Alpes ou outras grandes montanhas europeias. Tal como noutros países, embora tardiamente, o paradigma alpino foi sendo absorvido e associado às nossas montanhas sob diversos aspetos. No entanto, descuroou-se o seu valor estético e paisagístico, o que se revela na inexistência de obras pictóricas dignas de nota, durante o longo período de descoberta da montanha.

É notável como a indústria se desenvolveu na Covilhã, apesar das condições topográficas adversas e dos acessos difíceis, indústria esta que transformou radicalmente as paisagens das ribeiras da Goldra e da Carpinteira, enquanto na área consolidada se foram implantando equipamentos industriais e se realizaram pequenos melhoramentos urbanísticos, que não introduziram alterações significativas na malha urbana. Mas hoje a beleza e carácter singular da cidade da Covilhã, em diálogo com a montanha, encontram-se ameaçados. A expansão urbana desordenada associada a um investimento limitado na arquitetura de qualidade, ao longo de décadas, afetaram de modo negativo a relação cidade-montanha a vários níveis.

Arriscamos ainda sugerir razões culturais, tal como indicado por Aires da Silva (1996), quando refere falhas de âmbito cultural desde

há séculos (manifestas, por exemplo, na inexistência de representações pictóricas relevantes da cidade até meados do século XX). Esta ausência poderá ter contribuído, no caso português, para a indiferença perante a descaracterização da paisagem. Em oposição, em contexto alpino, a noção cultural e simbólica do valor da paisagem serve muitas vezes como travão à descaracterização da imagem do território, arrastada pela expansão urbana (Matos, 2011). A Covilhã está a tempo de reinventar uma aproximação ao território tomando novas vias, como o fizeram determinadas cidades alpinas.

No campo do desenho urbano e da arquitetura, dois projetos merecem destaque neste contexto. São ambos projetos que propõem novas vias para a reinvenção da cidade, de formas distintas, mas sempre revelando um enorme respeito pelo património construído e paisagístico. Referimo-nos às obras de Bartolomeu Costa Cabral para a Universidade da Beira Interior (incluindo o MUSLAN) e ao Polis Covilhã, liderado por Teotónio Pereira, que deu origem a diversos projetos de requalificação do espaço público e de estruturas facilitadoras da mobilidade (Pereira et al. 2005). Ambas as intervenções incidem sobre o património industrial, reconvertendo-o e valorizando-o.

Muito resta ainda por fazer por este património que cremos ser o maior potencial da cidade porque, em conjunto com a sua relação com a montanha, constitui o seu carácter único. Neste âmbito, cabe um papel essencial a instituições como a Câmara Municipal e a UBI, que poderão continuar a promover políticas e ações diversas para a valorização e dinamização do património natural e construído de modo sustentado.

Bibliografia

- BERQUE, Augustin (1995). *Les raisons du paysage – de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Vanves: Éditions Hazan.
- DEBARBIEUX, Bernard (2005). “Du paysage magnifié à l’empayagement”. *National Research Programme NRP 48 – Landscape and Habitats of the Alps*. Consultado em 24/05/2007, disponível em <http://www.nrp48.ch/index.html>
- DE ROSSI, Antonio (2005). *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d’Aosta*. Turim: Umberto Allemandi & C.
- KAPFINGER, Otto (dir.) (2003). *Constructive Provocation. Contemporary Architecture in Vorarlberg*. Salzburgo: Vorarlberg Architekturinstitut / Institut Français d’Urbanisme / Anton Pustet
- LYON-CAEN, Jean-François (dir.) (2003). *Montagnes: territoires d’inventions*. Grenoble: Ecole d’architecture de Grenoble.
- MATOS, Maria João (2011). *Paisagens Urbanas Contemporâneas de Montanha. Metodologia para uma Abordagem Conceptual em Arquitectura na Covilhã*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, Universidade da Beira Interior / Université Paris VIII - ENS d’Architecture de Paris La Villette.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1997). *L’Art du lieu – Architecture et paysage, permanence et mutations*. Paris: Le Moniteur.
- PEREIRA, Nuno Teotónio; Milheiro, Ana Vaz; Afonso, João, et al. (2005). *Uma ideia para a cidade da Covilhã. Nuno Teotónio Pereira. Candidatura ao prémio Sir Robert Matthew. Prize Nominee*. UIA 2005. Lisboa: Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- REICHLER, Claude (2002). *La découverte des Alpes et la question du paysage*. Genebra: Georg.
- REICHLIN, Bruno (1998). “Quand les architectes modernes construisent en montagne”. In Clivaz, Michel; Brusson, Jean-Paul (dirs.) (1998). *Patrimoine culturel architecture et paysage de l’arc alpin. Colloque de Sion des 20, 21 et 22 juin 1996*. Sion: Université de Genève / Institut d’Architecture / Institut Universitaire Kurt Böch.
- ROGER, Alain (1997). “Du “pays affreux” aux sublimes horreurs”. In Saint Girons, Baldine et al. (1997). *Le paysage et la question du sublime*. Réunion des Musées Nationaux / Association Rhône-Alpes des Conservateurs / Le Musée de Valence, pp. 187-197.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1999). *Les Confessions. 1712-1728*. Consultado em 04/04/2007, disponível em http://abu.cnam.fr/cgi-bin/donner_html?confessions1

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1761). *Julie ou la nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier-Flamarion. Consultado em 30/06/2009, disponível em http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Julie_ou_la_Nouvelle_H%C3%A9lo%C3%AFse&printable=yes.
- SAUSSURE, Horace-Bénédict de (2002) [1779-1796]. *Voyages dans les Alpes*. Genebra: Georg.
- SCHAMA, Simon (1999). *Le paysage et la mémoire*. Paris: Seuil.
- SILVA, José Aires da (1996). *História da Covilhã*. Covilhã: Edição de autor.
- TAUT, Bruno; SCHIRREN, Matthias (2004) Bruno Taut. *Alpine Architektur*. Munique / Berlim / Londres / Nova York: Prestel.

(Comentário a) *Transmedia Pastoril* da Serra da Estrela

Nuno Meireles
CLP.UC PT

1. Apresentada a 8 de novembro de 2019. Cf. www.montanhamagica.ubi.pt.

2. Desenvolvo uma investigação de doutoramento sobre a voz como significante das palavras na encenação de Gil Vicente em mediação videográfica. Esta é entendida como registo da encenação do ato de fala, da imagem dessa voz, especial (re)significante do texto vicentino

3. Digo muito francamente que não deixaria adivinhar o que aconteceu pois, por altura da escrita e envio do resumo, como em muitas criações e comunicações, o seu autor não tem ainda senão uma vaga ideia do que pode vir a fazer...



Img*1. Captura de ecrã do vídeo *Transmedia Pastoril da Serra da Estrela*

Nas páginas que se seguem elaboro um comentário ao momento performativo com que participei¹ em *Montanha Mágica**. Falarei tanto como seu criador assim como investigador dado que para aqui convergem tópicos que me têm merecido reflexão².

Penso que será pertinente sublinhar aqui, por fim, uma das *Montanhas* evidenciadas pela comunicação-performance: a *Montanha videográfica*, na sua relação com Gil Vicente.

Introdução a uma paródia videográfica

Com palavras titubeantes começava uma comunicação-performance em vídeo, no passado *Encontro Internacional Montanha Mágica**. Esta fingida chamada *skype* simulava uma teleconferência em directo, partindo de um texto de Gil Vicente para abordar várias *Montanhas*. O seu resumo, divulgado previamente como em toda a comunicação científica, não deixaria adivinhar o que aconteceu³: Depois da primeira apresentação em 1527, por Gil Vicente, da *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, não ouvimos mais as suas vozes, nem sabemos bem como se moviam ou era a sua presença. A palavra impressa em livro registou e informa-nos, mas reduz inevitavelmente a um medium o que se passava em vários. O tempo presente dota-nos de outros registos do performativo, mas também de instrumentos de criação. Portanto, seguindo a atenção de Gil Vicente às novidades do seu tempo, também nesta “*Transmedia Pastoril da Serra da Estrela*”, se explora vídeo, voz gravada, presença e as palavras escritas por Gil Vicente.

Recriação e performance de Nuno Meireles, invocando a *montanha* da Serra da Estrela, a *montanha de media* à disposição e a *montanha* da fortuna crítica sobre o texto presente.

(Com a voz de Rita Burmester.)

Haverá um conjunto de razões para apresentar uma simulação de vídeo-conferência a um encontro científico. Parodiar a forma comunicação merece o primeiro dos comentários, enfatizando as possibilidades criativas desta intenção.

Esta *Transmedia* (nome sintético a que me referirei daqui por diante à comunicação-performance) aparentava ser um vídeo de alguém que - à distância - expunha um assunto vagamente relacionado com o âmbito do Encontro. Referia-se múltiplas vezes à sua emissão em directo e ao momento na vida do orador e do espaço do Encontro. Simulava, portanto, presença. No entanto, essa induzida ilusão de presença seria posta em causa pela real presença do mesmo orador, na mesa, frente ao vídeo projectado com quem por vezes interagira⁴. Acredito que provocasse um efeito descredibilizador o contraponto da pessoa real frente à pessoa virtual. Desmentia-se assim o carácter em *directo* desta chamada *skype*. Podemos entender este gesto como uma ligeira sátira à situação a que se referia: um Encontro, um “especialista”, uma *comunicação*⁵. Esta situação era o ponto de partida mas também o ponto de chegada de *Transmedia*. Como se fosse uma criação *site-specific*, esta comunicação-performance procurava inserir-se, interpelar performativamente o seu meio e ocasião. Causando alguma duplicidade de leitura (porventura de estranhamento), o autor de *Transmedia* foi apresentado na mesa das comunicações e, agradecendo à organização e diversas entidades, dava início à sua participação. Começava com um vídeo e um insistente som da *incoming call* do *skype*. Como se estivesse e não estivesse ali:

A imagem em vídeo ganha vida, é um homem que fala, de óculos, no meio do que parece ser um espaço de trabalho, rodeado por livros.

– Está? Eu não sei... eu não sei se isto já está a funcionar... não sei se me estão a ouvir... acho que sim... acho que sim...Então... muito boa tarde a todos e a todas. Tenho muito prazer em falar, pelo menos assim, aqui para o encontro Montanha Mágica. Portanto... Cabe-me falar na *Tragicomédia pastoril de Gil Vicente*. (...)

4. Outras experiências que se seguiram, de interação com vídeo em situação de contracena, serão objecto de referência e reflexão mais adiante no ponto 2.

5. Neste texto explicarei também como esta atitude de sátira, ainda que com media contemporâneos, se radica nos procedimentos de Gil Vicente.

1. *Transmedia* como performance em contexto académico: a simulação (levemente transgressiva) em situação científica.

Parece-me, tomando *Transmedia* como pretexto, que existam três modalidades onde um trabalho performativo possa participar num evento académico. Creio que não serão demasiado deslocadas estas categorias do que se passa num quadro mais geral, apesar de partir deste caso em especial. Proponho que hajam as modalidades de *entretenimento*, de *investigação* e, como no caso desta *comunicação-performance*, de *comunicação* (num sentido muito lato). Compreendo *entretenimento* como um momento destacado dos trabalhos habituais, muitas vezes referido como momento “artístico” ou “cultural”, com uma obra que apresente alguma completude. Por *investigação* entendo a apresentação de trabalhos que simultaneamente sejam objectos performativos e de estudo. Nesta categoria gostaria de destacar a possibilidade de dedicar a um trabalho artístico próprio também uma reflexão crítica e ser esse o foco de uma investigação fundamentada. Por último, ocorre-me a modalidade de *comunicação*, em que poderia usar-se a obra performativa como concretização (ou alegorização) de uma ideia a ser trazida para o debate com os pares. Será este último o caso da *Transmedia*: visava conjugar conceitos e percepções dentro de um contorno ficcionado, a apresentar como ideias necessariamente discutíveis⁶.

6. Na terceira parte deste texto elaboro criticamente sobre essas ideias, dirigidas talvez (demasiado) a um público especializado nos estudos vicentinos. Será também altura para tornar mais claro o que ficou disfarçado pelo seu contorno ficcionado.

7. O meu projecto de investigação intitula-se “A voz que reescreve: *farsas, comédias e moralidades* de Gil Vicente lidas com o ouvido em mediação videográfica. Preliminares para um arquivo digital performativo do teatro vicentino”.

2. *Transmedia* e consequentes *Doutor Fausto* e *Nuno Meireles as Himself*. Duas breves memórias descritivas.

Repare-se que tenho o vídeo como material de estudo, mas somente como mediação de algo mais⁷, mais precisamente de criações alheias. Não me revejo completamente, de um ponto de vista artístico, nestas criações tão circunscritas a intenções comunicacionais. Ainda que também não sejam exposições demonstrativas de um pensamento, como procuro aqui, neste texto. Parece-me que, do mesmo modo que uma criação ou a escrita (inclusivamente a académica), esta *Transmedia* foi ganhando contornos próprios e decisões imprevistas. Mas, para lá da efemeridade da sua intervenção, foi algo consequente no propósito e contexto que servia, em que *reincidi*.

Esta simulação de chamada *skype*, com a presença anacronicamente real da pessoa que comunicaria à distância, sugeriu-me possibilidades que depois fui desenvolvendo: contracenar com um vídeo (e neste caso com uma gravação de mim próprio); satirizar o momento de comunicação científica preparando de antemão algo que se *fingia* espontâneo; utilizar o performativo

(com esta vertente videográfica) para enunciar, artisticamente, um discurso dos conceitos a comunicar.

Gostaria de destacar dois momentos performativos (cf. imagens 2 e 3) em que o desenvolvimento das características de *Transmedia* resultou em outras intervenções *auto-demonstrativas*.

Nuno Meireles as Himself. As participações fílmicas de pessoas que *fazem de si mesmas*, num contexto ficcional, costumam ser creditadas como *Personalidade X as himself*. Peço emprestado esse termo para referir a apresentação que fiz do desenvolvimento do meu projecto de investigação, a 13 de dezembro de 2019, no *Estado da Arte 12*⁸. Poderia ler-se no resumo que antecedia a comunicação (que resultou videográfica, uma vez mais):

A informação estimulada pelos trabalhos e leituras feitas ao longo do ano curricular foi a consideração de que o *medium* impresso ou videográfico é um meio e não um fim em si mesmo. Em ambos os casos eleitos (impresso e videográfico) esta mediação está em representação de algo, de uma voz em presença, em palco. Este ano curricular vem por isso reforçar uma questão antes apresentada como acessória, agora com importância acrescida, porque frisa a palavra na sua dimensão performativa, produtora de presença.

Para explicar melhor esta percepção do vídeo como medium optei por tornar a apresentação do trabalho desenvolvido, uma vez mais, numa fingida chamada *skype* (reciclando elementos de *Transmedia*). O vídeo estaria no lugar de algo, representando algo que não estava lá. E era desmentido pela contracena entre a mesma pessoa na mesa e no ecrã, ora trocando palavras, ora reagindo com interrupções sobretudo da parte (passe o paradoxo) do *Nuno Meireles* da mesa ao *Nuno Meireles* no ecrã. Tudo explicitamente simulado, retomando o que havia explorado em *Transmedia*⁹.

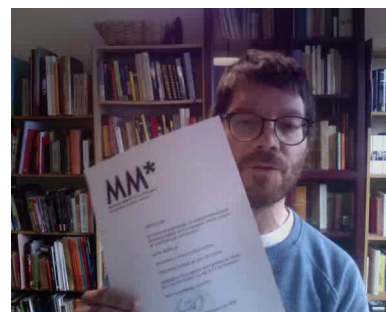
Doutor Fausto faz Literatura no Laboratório: Performance com Vídeo, Voz gravada e uma Pessoa Vestida de Bata Branca¹⁰

Nesta Exposição de trabalhos *literários, para-literários e meta-literários*, pareceu-me ser interessante referir – alegoricamente – o próprio processo de criação (literária e não só). Apresentava eu um “Doutor Fausto”, único habitante desse suposto Laboratório, conversando com *Mefisto*, programa (e voz) digital de assistência aos

8. “Estado da Arte” é uma sessão no âmbito do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura que se realiza uma vez por semestre, destinando-se à apresentação do trabalho em curso pelos estudantes do doutoramento. A participação no “Estado da Arte” está limitada aos membros do Programa. Cf. <https://matlit.wordpress.com/2018/11/22/estado-da-arte-12/>

9. Note-se de resto como o enquadramento, na Imagem 2, é idêntico ao utilizado em *Transmedia*.

10. Apresentado a 6 de março de 2019, no âmbito da Exposição Caminhos da literatura no *MATLI LAB – Um Laboratório de Humanidades*, no Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Cf. <https://matlit.wordpress.com/2019/02/24/caminhos-da-literatura-no-matlit-lab/>



Img*2 . Captura de ecrã do vídeo da comunicação para Estado da Arte 12: referência (real) à participação em *Montanha Mágica**.



Img*3 . Captura de ecrã de um dos vídeos de Doutor Fausto faz Literatura no Laboratório: Performance com Vídeo, Voz gravada e uma Pessoa Vestida de Bata Branca.

11. O diálogo, já mais estruturado que as anteriores interpelações entre pessoa e gravação dos exemplos anteriores, seguia assim, começando Doutor Fausto: -programa Mefisto?
- ...
-programa Mefisto?
-Sim
-Iniciar
-Iniciar programa Mefisto. Utilizador?
-Fausto
-Olá, Doutor Fausto
-Mefisto?
-Sim, Doutor Fausto?
-Activar memória
-Memória de longo prazo?
-Só desde o início dos trabalhos, Mefisto
-Memória activada: início dos trabalhos. Quer activação dos diários de trabalho?
-Sim, quero.
-Dos diários sonoros?
-Sim, pode ser.
-Diários de trabalho em modo aleatório:
-“Diário de laboratório, 4 de fevereiro de 2017, uso um programa de recombinação. Ele encontra padrões narrativos e reestrutura, conforme as características estilísticas. Gosto dos resultados... Preciso de arranjar o laboratório, isto está um caos, não consigo encontrar os trabalhos do ano passado. (ruídos/tempo) Diário de laboratório. Estou exausto hoje, nem sei que horas são, não comi hoje. Recusei-me terminantemente a trabalhar com palavras, e fiz um objecto. Eu acho que está tudo aqui, mas tenho receio que amanhã eu me volte contra mim, como tem acontecido. Estou exausto. (ruídos/tempo) Diário de laboratório. Acho que estamos em Dezembro de 2018. Acumulo tentativas e acho que isto vai acertando. Tudo o que eu pensava sobre a questão do som e dos códigos estava certo, pelo menos em parte. Consigo combinar algumas das coisas, mas tenho-me esquecido muito dos temas. Não sei se consigo pensar simultaneamente forma e conteúdo. Pensei em fazer uma escala, e uns dias trabalhar uma coisa e nos outros outra. Diário de trabalho. Não trabalhei hoje, tive um ataque de ansiedade, e fui passear. Soube bem desanuiar a cabeça. Agora estou razoavelmente entusiasmado. Amanhã pode ser que consiga fundir pelo menos dois objectos, tenho essa meta. Mão me interessa mais gerar com técnicas e meios diferentes, agora quero uma fusão. Pode mesmo ser. Mas nada disto se sobrepõe, quer dizer... enfim, há coisas que não são assunto de trabalho...”
-Podes parar, Mefisto.
-Quer reflectir, Doutor Fausto?
-(...)

processos laboratoriais. Numa representada cena de diálogo¹¹ já não estava em modo de auto-representação, ainda que os vídeos inseridos fossem precisamente do mesmo enquadramento que *Transmedia* (cf. Imagem 3).

A sinopse, deste trabalho que procurava emancipar-se um pouco mais que *Transmedia* à sua circunstância de apresentação, dizia:

Doutor Fausto, no seio da Universidade de Coimbra, num Laboratório por si concebido, procura fazer avançar a Literatura através de meios humanos, não-humanos e ainda mistos. Usa computadores, magia e viagens temporais para atingir a suprema obra literária. Depois de várias tentativas e erros, analisados e recapitulados à fria luz da Ciência como só um Doutor (Fausto) consegue fazer, o protagonista consegue produzir a *Obra Suprema*, a *AuroAutoDigitoVisuoNarrativoFragmento-FilmoMusicoArquivoLiteratura*.

Mantinha-se alguma auto-referencialidade e uma certa sátira, pois amalgamava-se preocupações e formas do resto das obras expostas. Como em todos os trabalhos que tenho descrito, creio que precisava de um público também muito específico, que estivesse informado do que procurava parodiar. Voltamos ao aspecto *site-specific* (a que me referei mais uma vez, abaixo).

3.A pergunta que surge: porquê Montanha? Razões dramáticas, conceptuais e de recriação. (E ainda uma Montanha que é uma fonte de investigação.)

Portanto, como vimos, *Transmedia* foi um gesto que se serviu da sátira videográfica (e, porque não, da auto-sátira?) para comunicar performativamente. Mas noto que ainda não respondi de modo explícito à questão (que não acho nada marginal): porquê *Montanha*? Poderíamos desdobrar esta pergunta questionando as razões que ligam Gil Vicente a um Encontro sobre Arte e Paisagem. E, ainda mais, para lá do meu interesse investigativo, que *Montanha* videográfica poderei afirmar pertinente.

a) Adequação dramática. *Tragicomédia Pastoril Serra da Estrela* e a emulação de procedimentos vicentinos. Há uma relação que salta imediatamente à vista para quem veja os títulos dos textos de Gil Vicente. A *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*¹² alude desde logo à Montanha (ou Serra) que acompanha geográfica e tematicamente este *Montanha Mágica**. Seria sempre interessante rever a reescrita que Gil Vicente fez da da Serra da Estrela tornada personagem neste

espectáculo, apresentado (não na Covilhã como o nosso Encontro, mas) em Coimbra. O autor quinhentista recriou esta Montanha, animando-a, dando-lhe – ponto importante – uma voz. Voz feminina, de figura cuidadora, que dirige os seus pastores para presentear a Rainha pelo (seu) parto que acabara de (lhe) acontecer.

Há uma ocasião para ser feito este espectáculo, uma adequação à circunstância, uma referência explícita à realidade a que – de modo fingido – se dirigem, espontâneas, as suas figuras. Recuperando o termo com que descrevi a minha intencionalidade em *Transmedia*, há no texto vicentino um carácter de *site-specific*: neste caso, algo criado dentro de um espaço (social, cultural e até físico), cujo sentido emerge da inserção nesse espaço original. Se notamos claramente essa *funcionalidade* teatral na escrita vicentina, não nos podemos esquecer da *atitude de sátira* com que cria tantas situações¹³. O que faço nesta comunicação-performance videográfica, usando uma série de tecnologias inexistente no séc. XVI, é emular tanto a *funcionalidade* como a *atitude* de Gil Vicente.

b) “Vozes que se acumulam”. O que tem de consequente esta tese, afinal de contas (ao contrário do que faria pensar a leviana personagem de *Transmedia*).

Diríamos, *agora a falar a sério*: se *Transmedia* era um gesto com humor (mesmo que auto-satírico, e não necessariamente cómico), era afirmada uma pequena tese: em Gil Vicente há vozes que se acumulam, como se fosse um amontoar de vozes. É óbvia a colagem oportuna à imagem da Montanha. Mas fora da ficcionalização, da alegorização da comunicação-performance, gostaria de reiterar esta ideia.

Há em Gil Vicente, de facto, vozes que se vão repetindo, de auto para auto. A voz dos pastores é uma delas, com grande reincidência. Eu não sei como soariam no séc. XVI as suas vozes e reparo que hoje em dia são sobretudo representados como tendo pronúncias regionais acentuadas, fora da pronúncia padrão¹⁴.

Gostaria de propor que aos ouvidos do público de Gil Vicente (incluindo os ouvidos do próprio) as vozes se iam acumulando. Quero com isto dizer que vamos (e foram) conhecendo mais e mais as identidades das figuras/personagens de espectáculo para espectáculo pela sua voz. Poderemos discutir as múltiplas possibilidades de recriar, digamos, a voz de um pastor. E ainda podemos - de modo muito pertinente – questionar se um pastor que aparece numa Farsa soará do mesmo modo que um pastor que figura numa Moralidade. Lemos os textos e eles calam-se, apenas sugerem. Sugerem que o público de Gil Vicente tinha na memória algo que tinha assistido havia meses ou anos. Haveria uma memória *acumulada* das vozes escutadas.

12. Cf. edição electrónica do Centro de Estudos de Teatro (da FLUL): <http://www.cet-e-quinientos.com/autores/free/232/Serra%20da%20Estrela/False/False>

13. Para uma exposição bem desenvolvida das duas atitudes principais em Gil Vicente, cf. José Augusto Cardoso Bernardes no seu trabalho *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006. Em especial vol. I, pp.181-412.

14. Veja-se (ou ouça-se) a 3h01', por exemplo, os pastores do Auto da Feira, representados pelos alunos do curso de teatro da ESMAE-IPP (em vídeo da ESMAD): <https://www.youtube.com/watch?v=u6qBlp9sKoM&t=13815s>



Img*4 . Captura de ecrã de *Transmedia*: a Montanha de media

15. Como a edição da Tragicomédia da Serra da Estrela citada mais acima, na nota 12.

Neste *Transmedia*, inexplicavelmente, perto do seu fim, aparece em *off* uma voz. Voz feminina, sem imagem nem corpo ou explicação. É na verdade a voz da actriz Rita Burmester que diz os versos da figura Serra, como se surgisse de fora, de uma memória vocal que ocorre a quem já ouviu vocalizações marcantes. Das palavras de Gil Vicente, por exemplo.

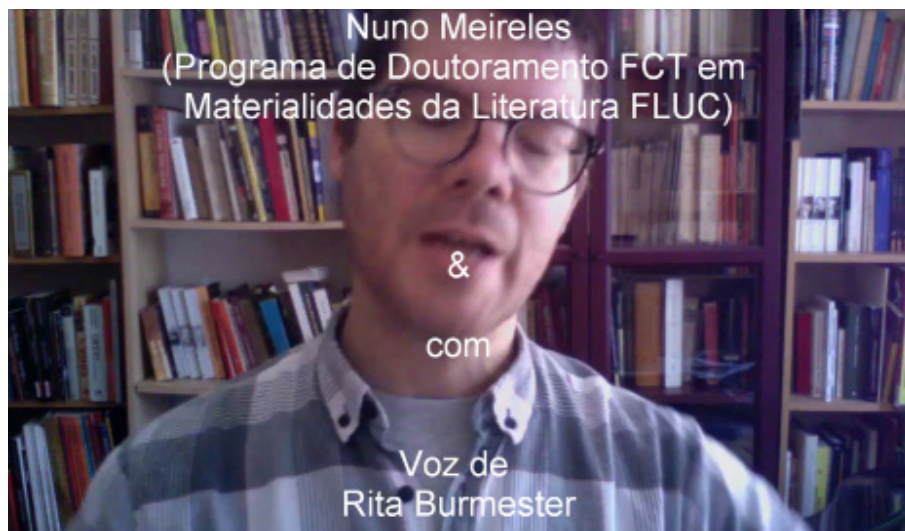
c) Montanha de *media*. Introdução à questão dos vídeos vicentinos. Parece indiscutível que uma obra, como a de Gil Vicente, possa constituir um alto volume de exemplares, se dispostos fisicamente uns por cima dos outros (como na Imagem 4). Teríamos construído uma boa *Montanha* bibliográfica (entre edições das obras completas e estudos críticos). Há no entanto uma outra dimensão levantada neste amontoar. Ainda que fosse referida jocosamente na comunicação-performance como “Montanha de *media*”, na verdade trata-se da emergência de algo aparentemente novo, mas singular de qualquer modo.

Esta Montanha de *media*, como a própria (e verdadeira) Serra da Estrela, tem estado sempre perto de nós, como outras realidades que estão connosco e a que não temos dado atenção: o Teatro Nacional de S. João tem editado comercialmente dvds dos seus espetáculos, produções da casa, ao todo mais de 10. Não tem recebido atenção crítica. O Centro de Estudos de Teatro da FLUL tem produzido sucessivas edições electrónicas do teatro quinhentista, nomeadamente Gil Vicente¹⁵, podendo ser acedido por qualquer dispositivo ligado à internet numa sala de aula, num ensaio de teatro, numa biblioteca. Não tem recebido atenção crítica. A maior parte das companhias de teatro em Portugal tem registado em vídeo os seus espetáculos, num coletivo e disperso acervo audiovisual que desafia a efemeridade do seu teatro. Não tem sido objecto de levantamento ou atenção igualmente crítica. O mesmo se pode dizer das produções vicentinas que estão em acesso livre no youtube, de qualidade artística e rigor muito variado.

Que é isto senão Gil Vicente num mundo digital? Num mundo onde estamos já distantes da cassete vhs (que aparece na Imagem 4), em que tudo ou quase tudo é ficheiro, *gigas*, informação em disco duro. Tudo ou quase tudo, incluindo os vídeos. Não os vídeos sobre Gil Vicente, que lhe sigam procedimentos e atitudes (como o meu caso, em *Transmedia*), mas os vídeos do seu teatro, momentos mediatos que se prestem à releitura, repetição, paragem.

Parece-me, em conclusão, fazendo a apologia da (por enquanto escondida) *Montanha videográfica* vicentina, que ver o contexto em que as palavras são ditas é apanágio do espectador, rever é propósito do ensaísta.

Descubramos essa Montanha, *Mágica* também por aquilo que nos pode dizer sobre recriação, representação e, claro, palavras em vozes. Deste modo não será um vídeo *onde alguém* nos fala (como no caso de *Transmedia*, que deu azo a esta reflexão), mas vídeos que nos falam de Gil Vicente, representado, actual, contemporâneo.



Img*5. Captura de ecrã de *Transmedia*: créditos finais.

A Planície Desencantada. Lugares da periferia e do quotidiano

Paulo Freire de Almeida

Universidade do Minho / Lab2 PT

1. O título deste texto é uma deliberada antítese do nome da conferência. Na evocativa designação, “A Montanha Mágica” é percebida como um espaço de origem e como utopia, símbolo de superação e elevação. No imaginário, a Montanha é a projeção de uma certa visão da natureza, a um tempo difícil, mas também regeneradora. A Montanha é uma singularidade, ou uma figura vertical contra uma paisagem normal, nivelada ou comum, ou uma Planície Desencantada.

A Planície Desencantada corresponde à visão da paisagem do quotidiano, marcada pelo anonimato e monotonia da arquitetura massificada, da agricultura intensiva, do mundo industrial, dos espaços sem referências biográficas e sem memória coletiva ou vivência cultural. A condição periférica e afastada da cidadania são condições apontadas como características da paisagem moderna, vivida entre autoestradas, centros comerciais, espaços urbanos disfuncionais ou espaços rurais desertificados. Mais do que corresponder a um exame objetivo sobre a sociedade atual, essa percepção decorre da rotina, repetição e do princípio da necessidade, subjacentes aos equipamentos funcionais e instrumentais que preenchem a paisagem. A ideia de Planície não refere apenas uma propriedade topográfica do relevo ou do terreno, mas antes o exercício de funções niveladoras sobre a percepção do espaço e do tempo, subvertendo a própria experiência dos ciclos de trabalho e da vida. De algum modo essa superfície niveladora contamina o próprio espaço físico da montanha.

Porém, mesmo essa visão da montanha, bem como a realidade concreta sobre o nosso espaço natural coloca paradoxos e dúvidas. Hoje em dia, parte das montanhas estão efetivamente cartografadas para lá da mera topografia física. Os seus espaços estão divididos em reservas ecológicas, as suas espécies botânicas ou animais estão catalogadas, e mesmo certos animais estão etiquetados e monitorizados como o lince ibérico. As suas atividades são estudadas, apoiadas, preservadas e as suas povoações transformadas em potenciais projetos turísticos. Numa visão mais crua ou reducionista, a Montanha tornou-se mais um parque temático afim do centro histórico urbano “gentrificado”.

Na economia atual, a Montanha é uma realidade que se pretende resolvida ou superada por viadutos, túneis, autoestradas. A função dessas obras é nivelar a massa rochosa impossível de contornar, e no fundo, estender a superfície plana as pregas do território. Do ponto de vista topológico, essa rede de vias interseta os volumes como uma extensão da planície, onde se desenrola a vida normal dos grandes espaços urbanos e centros de consumo. Assim, a par da paisagem administrativa, os centros políticos submetem a Montanha Mágica à Planície Desencantada, o lugar dos túneis, viadutos, autoestradas, estações de serviço, áreas de descanso.

2. Contamos com várias figuras sugestivas para caracterizar a paisagem contemporânea ou a Planície Desencantada.

É conhecido o conceito de “Não Lugar” originalmente proposto por Michel de Certeau, mas popularizado durante a década de sessenta por Marc Augé¹. Os espaços de circulação e serviços como autoestradas, aeroportos, parques de estacionamento e supermercados são desprovidos de identidade ou capacidade de fixação de memórias diluindo a perceção de referências de localização e o próprio sentido de orientação, resultando num estado de permanente indiferença. Outra figura importante foi proposta por Ignasi Solá Moralles e designada por “Terrain Vague” ou Terreno Vago. Solá Moralles referia-se aos inúmeros terrenos desocupados e abandonados por ruínas industriais, estaleiros de obras, áreas abandonadas, zonas mortas entre construções e baldios. Esses terrenos entregues aos elementos naturais assumem uma dupla condição de disfuncionalidade económica – estão desocupados e degradam-se-, mas também proporcionam a emergência de novas atividades não programadas. Desse modo, Morales joga como o conceito de Vago/Vaga, ou Onda, como um tempo cíclico de renovação dos territórios. A história recente mostra como as zonas deprimidas das cidades se tornam espaços de regeneração cultural e económica².

1 – AUGÉ, Marc, *Non Places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, 1995.

2 – MORALES, Ignasi de Solá, “Terrain Vague” (1995), in ABALOS, Iñaki, *Naturaleza y Artificio en el Ideal Pintoresco en la Arquitectura y el Paisajismo Contemporáneos*, GG, Compendios de Arquitectura Contemporánea, 2009, p. 127.

3 – FARLEY, Paul; ROBERTS, Michael Symmons, *Edgelands, Journeys into England's True Wilderness*, Vintage Books, 2011, p. 5.

4 – MOMBLOT, Georges, Feral, *Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding*, Penguin Books, 2013.

5 – LOURENÇO, Ricardo, “Estados Unidos de Donald”, *Expresso*, E, 03, novembro, 2018, p. 35.

A acrescentar a estas representações canônicas da paisagem quotidiana, propõe-se ainda a noção de “terras do limite”. No seu livro “Edgelands” Paul Farley e Symmons Roberts defendem que numa paisagem hiperindustrializada, a verdadeira vida selvagem já não se encontra no suposto mundo rural, mas na periferia suburbana abandonada, ou no que Solá Morales designa como Terrain Vague. Citando Farley e Roberts³:

“Muito pode estar em jogo na capacidade de ver as Terras do Limite. Atribuir-lhes um nome, pode ajudar, porque até agora estiveram sem um significante, um abismo incompreensível sobre o qual passamos sem olhar; uma paisagem sem tradução. As terras do limite, por definição não foram feitas para ser vistas, exceto através do vidro embaciado do carro, ou nas traseiras das atividades mundanas e rotineiras. As terras do limite são campos gravitacionais das nossas áreas urbanas, uma textura que atravessamos apressadamente em direção ao campo, à natureza distante.”

O conceito de Edgeland / Limite remete também para um outro conceito, em inglês, “Rewilding”, ou “retornar à condição selvagem”.⁴ Imagine-se uma paisagem selvagem pós-humana e não pré-humana, onde a natureza ou as diversas naturezas retomam a sua vida. Aves de rapina, roedores, cães selvagens, coelhos, raposas e outras espécies envolvem-se nas suas naturais relações de predação indiferentes à legislação e planeamento urbanístico. Esses lugares perigosos e indesejados onde quase ninguém circula, tornam-se o espaço para uma nova natureza ou uma nova selva.

Uma tendência da arte moderna e contemporânea tem acentuado a representação do espaço da periferia, entre as categorias do rural, urbano e industrial. Essa paisagem é instável porque sofre efeitos de ocupação e abandono, como as “vagas” indicadas por Solá Morales, e transforma-se normalmente tomada pela vegetação infestante, por animais ou ainda por populações situadas nas margens sociais. Farley e Roberts referem uma população mais óbvia de pessoas sem abrigo, mas também atividades ligadas ao “tuning” e corridas de automóveis, festas clandestinas, ou então como hoje se torna comum na Europa, acampamentos de refugiados. Em Detroit, por exemplo, existe uma economia de recolha de metais e outros materiais nos prédios abandonados. Esses grupos organizados designam-se por ‘Scrapers’ e cumprem uma função de coletores de detritos urbanos.⁵

Se estes são os espaços opostos do centro histórico recuperado e da reserva natural, devidamente integrados no discurso administrativo

e social, são também espaços negativos da intervenção urbana assinada e destinada à afirmação política. Porém, tratam-se também de espaços antagônicos da reserva natural, do trilho montanhês, do miradouro ou do centro de interpretação do rio, da montanha ou da aldeia. Na relação entre homem e natureza, marcada em um primeiro lugar pelo conflito e oposição, tão documentado nas atividades e rituais de morte, os espaços da Planície Desencantada são afinal os novos espaços naturais, para onde quase ninguém se aventura, a não ser os próprios humanos situados com mais ou menos intenção nas margens da comunidade. Esses espaços não estão necessariamente numa área distante. Pode ser um jardim pouco frequentado do bairro, um rio marginal ao loteamento, uma obra abandonada.

Mas também nos “não lugares” com a manutenção em dia, se forma uma nova extensão vazia onde os espaços se assemelham e se desertificam. Imagina-se o interior dos nós de autoestradas, as periferias das indústrias, as traseiras dos centros comerciais ou redes de hotéis. Onde observamos paisagens desprovidas de fascínio imediato ou mais distante, surpreendemos, no entanto, uma emoção ou um pathos na sua receção pública. Por exemplo as imagens de postais dos anos sessenta ou setenta da coleção de “Boring Postcards”, formada por Martin Parr⁶ suscita nostalgia mesmo para aqueles que não viveram essa época. Imagens banais ou aborrecidas de estradas, hotéis, parques de estacionamento não possuem em si mesmo uma energia vital. Mas é precisamente o seu vazio que permite acolher uma emoção por parte do espetador. Uma emoção que resulta da memória e de uma consciência biográfica, uma nostalgia da normalidade.

3. Esta variedade de espaços tornou-se iconográfica em vários pintores a partir de 1960, numa tradição de paisagem suburbana. Poderíamos citar alguns nomes: os alemães Kurt Dornis, Gunter Richter⁷, ou o inglês George Shaw. Dornis e Richter dedicam-se desde a década de sessenta a representar os subúrbios industriais de Leipzig, como um gesto de possível crítica à arte oficial da antiga República Democrática Alemã. A sua figuração de espaços abandonados ou retomados pela natureza são metáforas políticas. Recuperando a figura histórica da Ruína, estes autores enfatizam, no entanto, a evidência do selvagem (Rewilding), da reconquista do espaço social pelo espaço natural, com as suas regras de conflituosidade e a sua dimensão bravia. George Shaw pinta as ruas e baldios dos subúrbios de Coventry, enquanto os espaços da sua vivência de infância e da juventude. Espaços sem aparente interesse ou importância, na banalidade do quotidiano e da rotina.

6 – PARR, Martin, *Boring Postcards*, Phaidon Press, 1999.

7 – WILKINS, Catherine, *Landscape, Imagery, Politics and Identity in a Divided Germany, 1968-1989*. Routledge, Ashgate, 2013.

Esta tendência de representação do espaço do subúrbio, das “terras dos limites” trata-se de uma inclinação discreta, sem evidente destino nos grandes circuitos da arte contemporânea, apesar da nomeação de Shaw para o prémio Turner em 2011, e da relativa visibilidade da pintura de Leipzig a partir de 2000. Nesses exemplos, prolonga-se uma tendência mais comum na fotografia: o retrato do quotidiano na sua versão neutra ou dececionante, uma poética deliberadamente desprovida de fascínio, focada no anticlímax, e sugerindo o adiamento de uma revelação.

Mas, na pintura, enquanto arte visual, as suas manifestações são mais modestas também por uma relação problemática e ontológica enquanto imagem da realidade aparente. A fotografia existe naturalmente como objeto documental e cumpre sem outras pretensões a tarefa central de “retratar”, o que lhe retira o peso por vezes excessivo da função estética e também o volume da história da arte. As “paisagens” das firmas imobiliárias são talvez um exemplo desse grau zero de densidade iconográfica. De modo oposto, a pintura ou o desenho comportam um excesso de carga histórica e semântica, levando mais além a simples função documental. Assim, na perceção crítica e pública, as pinturas de um subúrbio de Coventry ou Leipzig devem justificar a sua demorada execução e técnica por algo mais do que um registo visual. No olhar do espetador deve libertar-se uma energia convocada no ritual da pintura. Qual será essa energia? Impossível saber, ou definir com clareza, mesmo lendo as entrevistas dos pintores, como se estas fossem transparentes. Por outro lado, o que justifica a representação de espaços no limite da iconografia: muros de tijolo, portas de garagem, construções pré-fabricadas, terrenos baldios, lama e erva?

Um elemento recorrente nas várias pinturas destes autores são os grafitis realizados nas paredes de muros e edifícios, como um dos sinais mais comuns de abandono e deserção social. Por outro lado, o grafiti decorre de uma vontade essencial de pintura, algo como a inscrição de uma figura em uma caverna, uma espécie de marcação territorial. Antes da pintura de grafiti ser também normalizada como arte urbana, várias intervenções negociam ainda o seu estatuto como vandalismo. Na maioria dos casos o grafiti é algo independente do seu suporte, como se a parede fosse apenas um pretexto, ou um lugar acessível.⁸ Na pintura e desenho de Laura Oldfield Ford, uma outra artista dedicada à figuração do subúrbio, a estética do grafiti é estrutural na construção da imagem, pela inserção de camadas com tinta de spray, sobrepostas a imagens foto realistas.⁹

Assim a hipótese de interpretação acerca do impulso figurativo sobre a Planície Desencantada parte dessa representação do grafiti

8 – “I hate the paintings of mine with the tags in them but I don’t make the world I paint, so I have to grin and bear it. The only kind of graffiti I have a background in is the names or lyrics of bands on garage doors and the odd obscene scrawl in a toilet or two.” George Shaw in LARSON, Milene, “George Shaw’s Time Unspent”, 2016, https://www.vice.com/en_us/article/zn-qbg5/george-shaws-time-unspent

9 – www.lauraoldfieldford.blogspot.com

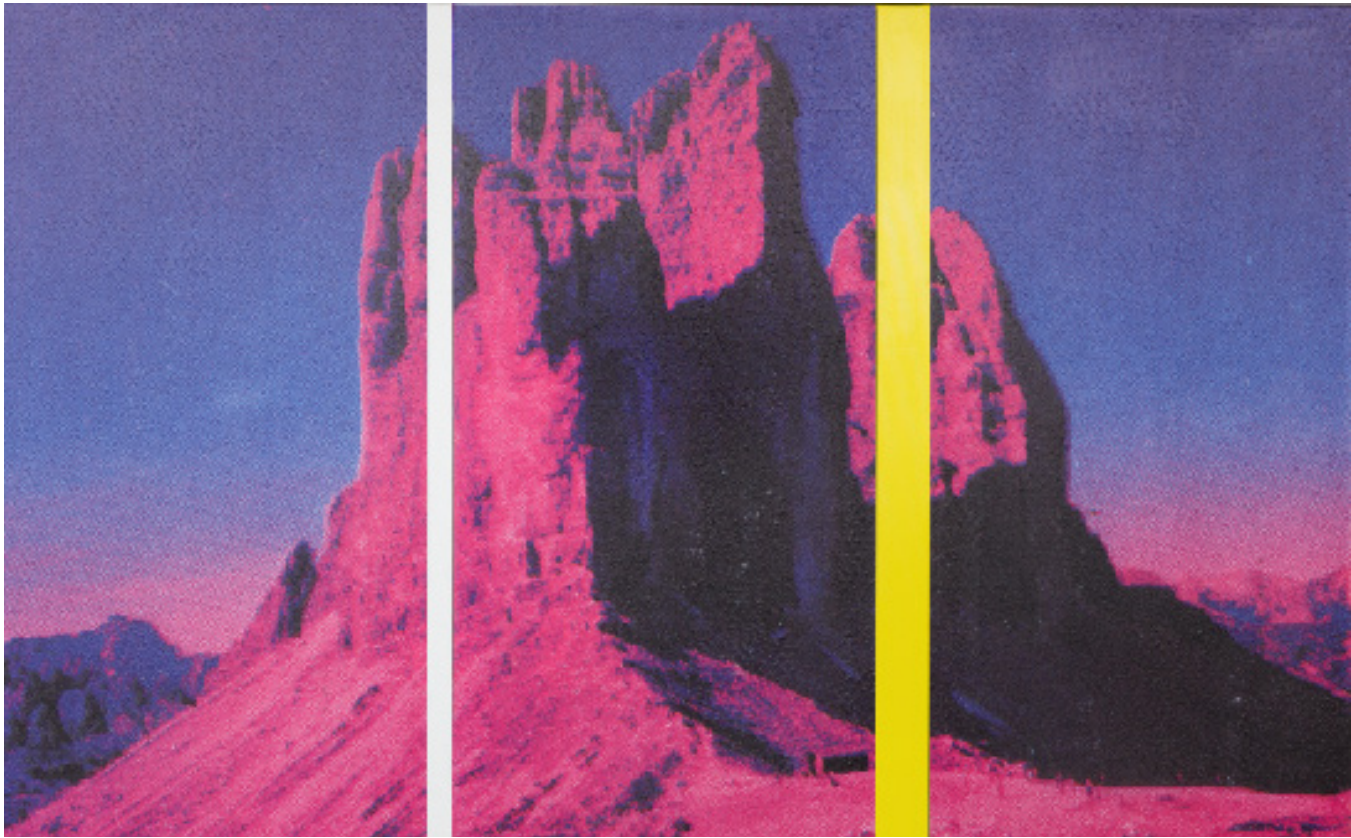
como um detalhe iconográfico recorrente. No interior da Planície Desencantada onde a paisagem se tornou rarefeita e diluída de elementos biográficos e identitários, o sujeito sofre de uma privação de imagem no seu próprio espaço, uma despersonalização. Nas pinturas de Richter, Dornis ou Shaw, a motivação já não é documentar o lugar, pois que haveria formas mais rápidas e melhores para o fazer e também porque, por vezes, nada há documentar a não ser a desolação efémera e precária do baldio. Não existe, portanto, uma intenção documental de objetividade em explicar o espaço, em representar lugares ou mostrar edifícios e paisagens. É provável que nestas paisagens de “não-lugares”, “terrenos vagos” ou “limites” exista antes a vontade de inscrever nos pobres vestígios da paisagem – tufo de erva, lixo e muros de cimento – uma (in)certa presença pessoal, um impulso subjetivo acerca da própria experiência quotidiana. Essas paisagens, ao contrário da fotografia documental sobre o espaço, são como os grafitis na parede, o testemunho de uma presença no (não) lugar, mesmo que vazio e precário, como a última forma disponível de afirmar uma subjetividade no suporte de uma paisagem de onde foram retirados os elementos de significação e discurso. Tal como o grafiti gratuito na parede, estas pinturas apenas dizem “eu estive aqui”, aliás o título de uma exposição de Georges Shaw em 2011 (“I woz ere”).

O vazio iconográfico da Planície Desencantada acolhe um olhar motivado por uma máxima vontade de subjetividade, ou por outras palavras, intenção de fixar a presença do sujeito singular num espaço hostil à própria noção fundamental de presença.

Agradecimentos: Este trabalho tem o apoio financeiro do Projeto Lab2PT- Laboratório de Paisagens, Património e Território - AUR/04509 com o apoio financeiro da FCT/MCTES através de fundos nacionais (PIDDAC) e o co-financiamento do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), ref^a POCI-01-0145-FEDER-007528, no âmbito do novo acordo de parceria PT2020 através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI).

Referências Bibliográficas

- AUGÉ, Marc, *Non Places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, 1995.
- BEHRENDTS, R. *Kurt Dornis, Malerei, Grafik*. Leipzig, 2010
- FARLEY, Paul; ROBERTS, Michael Symmons, *Edgelands, Journeys into England's True Wilderness*, Vintage Books, 2011.
- LARSON, Milene, “George Shaw’s Time Unspent”, 2016, <https://www.vice.com>.
- LOURENÇO, Ricardo, “Estados Unidos de Donald”, *Expresso*, E, 03, novembro, 2018.
- MOMBIOT, Georges, *Feral, Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding*, Penguin Books, 2013.
- MORALES, Ignasi de Solá, “Terrain Vague” (1995), in ABALOS, Iñaki, *Naturaleza y Artificio en el Ideal Pintoresco en la Arquitectura y el Paisajismo Contemporáneos*, GG, Compendios de Arquitectura Contemporánea, 2009
- PARR, Martin, *Boring Postcards*, Phaidon Press, 1999.
- WILKINS, Catherine, *Landscape, Imagery, Politic and Identity in a Divided Germany, 1968-1989*. Routledge, Ashgate, 2013.

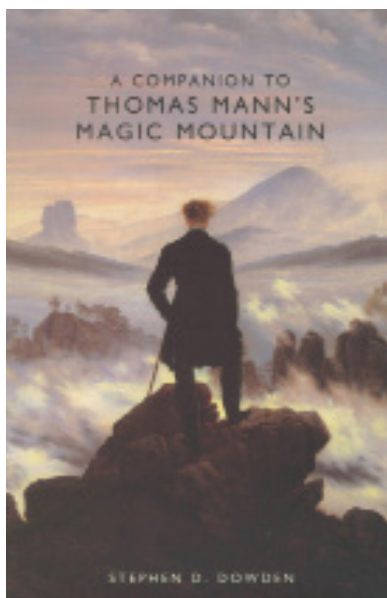


Diogo Evangelista, *OOOOOIN!* (Maat, 2016) © Bruno Lopes / Fundação EDP

Sob influência: Arte e Natureza Agora

Pedro Gadanho

Harvard University USA



The Magic Mountain (1924),
Thomas Mann (1875-1955)

O que significa a relação entre arte e natureza num momento em que esta última parece, mais do que nunca, ameaçada pela acção humana? Por inerência da lógica dos ecossistemas terrestres, quando a natureza está ameaçada, também a humanidade está ameaçada. Mas esse parece ser o “elefante na sala” do discurso contemporâneo: algo que se aborda em circuitos especializados, algo que surge regularmente nos meios de comunicação, mas, ainda assim, um assunto que toda a gente parece querer ignorar, começando pelos decisores políticos locais e globais.

Por sentido de urgência, nem sequer gosto de chamar “alterações climáticas” a este “elefante na sala”, preferindo antes, e mais directamente, chamar-lhe a crise ecológica do presente. Esse é o tema que quero trazer aqui hoje. Faço-o enquanto revisita do sentido histórico que Thomas Mann quis imprimir ao seu romance “A Montanha Mágica” – no qual, curiosamente, um grupo de personagens reunidos na estância suíça de Davos discutem o sentido e o futuro da civilização. Mas faço-o também em torno da ideia Kantiana de sublime. Imbuída da iminência da catástrofe, esta também é uma ideia que atravessa outras evocações de uma natureza mágica e poderosa, até ao tempo suspenso de *Debaixo do Vulcão*, de Malcolm Lowry, a partir dessa referência clássica do Romantismo alemão que é a presença da natureza como algo que se impõe, que é superior ao homem e que cria uma atracção quase inexplicável – como se observa na obra referencial de Caspar David Friedrich, aqui coincidentemente reproduzida na capa de uma edição do livro de Mann.

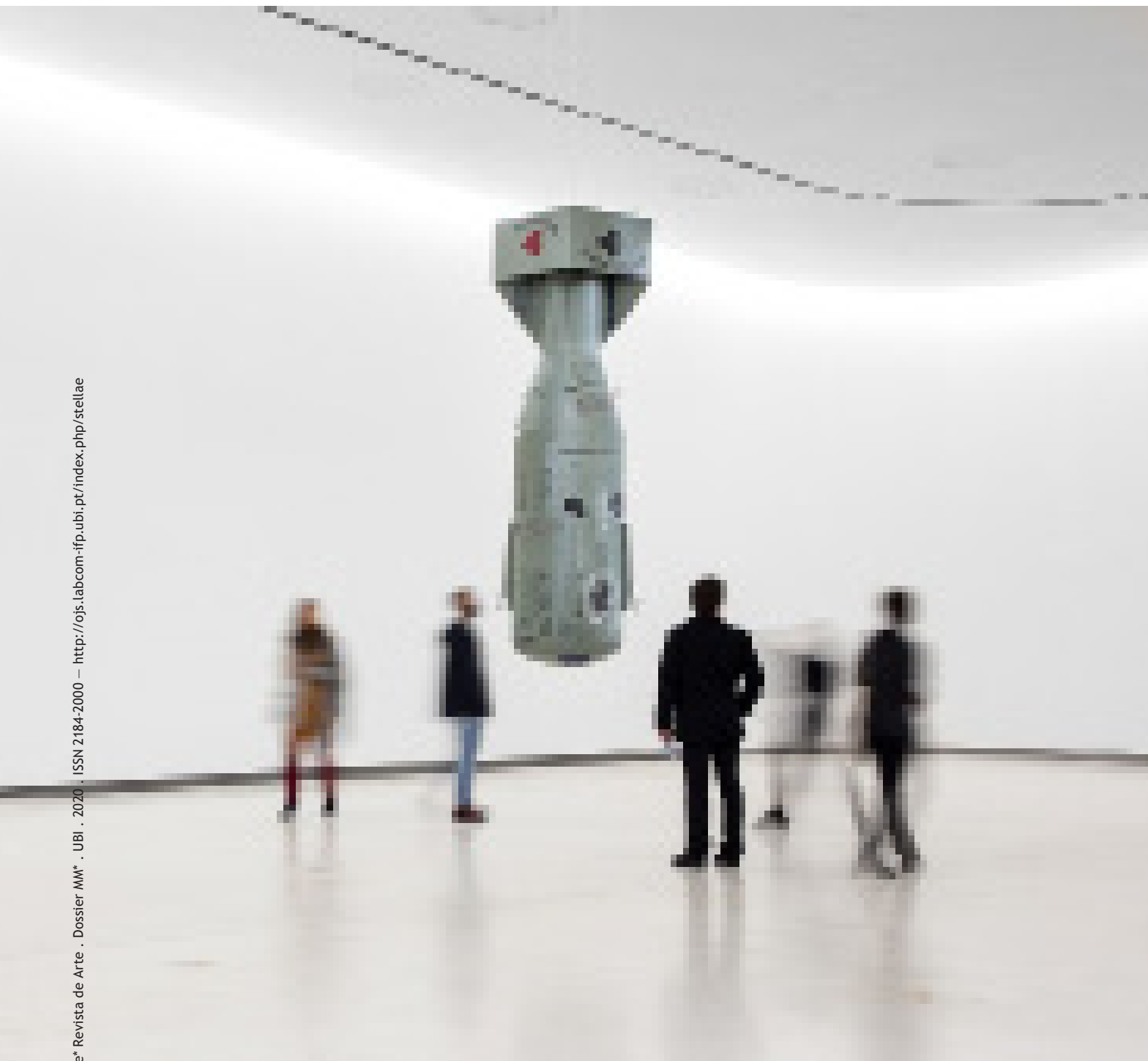
Do romance de Malcolm Lowry retiro a ideia de um estado de suspensão que precede a possibilidade da catástrofe e da destruição. Esta ideia equivale, afinal, à nossa relação contemporânea com uma crise ecológica quase invisível, cujos efeitos devastadores são im-

previsíveis, incontroláveis e, também assim, difíceis de visualizar e absorver. ‘Sob influência’, como o cônsul de Debaixo do Vulcão, entregamo-nos ao torpor e à inebriação de um consumo aditivo, que nos faz obliterar e obviar toda e qualquer inquietação. Nesse obívio febril, que logo irrompe exuberante como expressão artística, conseguimos ainda assim usufruir da fertilidade e da abundância que, como sabemos, se gera a partir das cinzas de anteriores irrupções catastróficas – tal como, noutros contextos onde insistimos habitar, exploramos copiosamente os minérios raros que surgem das mesmas falhas tectónicas que propiciam os terremotos e os maremotos.

Voltando a Thomas Mann, é importante referir que essa famosa novela –passada numa estância de tratamento da tuberculose semelhante à que a cidade da Covilhã manteve na encosta da Serra da Estrela–, foi iniciada em 1914, mas apenas concluída dez anos depois, em 1924. Entretanto, ocorreu a Primeira Guerra Mundial, que fez com que a Europa se transformasse na sequência de uma destruição de larga escala por obra da mão humana. Este evento teve um impacto muito grande nas ideias e no pensamento de Mann e é determinante para a criação do seu romance. Nesse sentido, a ideia de suspensão perante a destruição iminente parece fundamental para ativar um desejo de transformação, um desejo de lidar com fundamentos filosóficos e existenciais com os quais não lidamos no dia-a-dia. E esta condição de suspensão é, de facto, uma condição de abertura para a reflexão crítica que, hoje, apenas consigo encontrar nos artistas e no trabalho dos artistas, quer este se expresse através das artes visuais, da literatura, do cinema, ou de qualquer outro campo de criação cultural relevante.

Aqueles que detêm o privilégio de se poder dedicar à profissão artística, são também os poucos que, hoje, se conseguem distanciar da realidade, abstrair-se da pressão do tempo e da produtividade, e de, afinal, parar para observar aquilo que os restantes, por entre as pressões e demandas do quotidiano, não conseguem observar. Se, sob rigoroso aparato de segurança, as elites do poder económico e político ainda hoje se reúnem em Davos para ‘reflectir’ sobre o estado do globo, nem assim é garantido que esses consigam produzir uma abordagem lúcida e crítica às emergências dos nossos dias – amarrados que estão aos seus próprios interesses e agendas. Perante a iminência de uma crise de fundo, e para ler os sinais mais profundos dessa mesma crise, tal como no passado nos voltámos para Kant, Mann ou Lowry, é mesmo para os artistas que nos devemos voltar novamente.

Esta percepção leva-me à ideia da função dos artistas e, por inerência, à função do museu, na sociedade contemporânea. A função do sublime artístico ainda pode estar, hoje, demasiado associada a um consumo escapista de certos ideais de beleza.



João Louro, *Linguistic Ground Zero*
(Maat, 2018) © Bruno Lopes /
Fundação EDP

Porém, em momentos de crise essa função deve dar lugar a uma expressão dos sinais dos tempos, mesmo se esses representam a incómoda iminência da destruição. Uma exposição recente do artista português João Louro no Museu de Arte Arquitectura e Tecnologia, em Lisboa, sublinhava precisamente este aspecto. A reprodução escultórica que o artista fez da bomba atómica lançada em Hiroshima, em 1945, recoberta de frases retiradas de manifestos e obras artísticas, evoca os momentos em que as vanguardas artísticas convergem com as formas de destruição que a humanidade se autoinflige, e o modo como essas marcam momentos históricos de viragem. Na suspensão da bomba a alguns centímetros do chão, no entanto, evoca-se também um sentido de responsabilidade social e política que emerge como incontornável na obra artística apenas em momentos cruciais.

À instituição do museu corresponde, subseqüentemente, o reconhecimento dessa emergência e a definição de programas que lhe ofereçam uma justa visibilidade. Ou seja, o museu deve não só reconhecer a reflexão que emerge, a dado momento, nas correntes artísticas do presente – incluindo aquelas viragens segundo as quais estas correntes nos apresentam visões críticas do estado da sociedade – mas também dar-lhes um palco a partir do qual possa surgir um muito necessário debate. Se, perante a iminência da crise, os ciclos políticos baseados na lógica eleitoralista impedem um debate verdadeiramente crítico, então que seja o campo da cultura a lembrar e exercitar a necessidade desse debate. Por estas razões, numa conferência TEDx falei do museu contemporâneo enquanto instituição que necessita exercer novas responsabilidades, não apenas baseadas na conservação – e legitimação histórica – de certos objetos, mas também na instigação mais directa do debate cívico a partir das obras de arte que tem à sua guarda ou que escolhe para as suas actividades curatoriais e educativas. Por isso, propus a noção do museu como activador, como activista e como agitador.

A noção do museu enquanto activador lembra o modo como, a partir dos anos 80 do século passado, se reconhece e instiga a capacidade de um museu ‘activar’ – isto é, relançar, dar a conhecer, estimular economicamente – uma determinada área urbana menos favorecida, ou mesmo uma cidade inteira como se deu no caso do chamado efeito Bilbao. Na teoria urbanística dos anos 90, chamou-se ‘catalizadores urbanos’ a estes equipamentos culturais estrategicamente implantados em zonas que arriscavam o declínio sócio-económico. Já a ideia do museu enquanto activista é muito mais recente – e pode ver-se como um efeito da crise económica global de 2008 e aos movimentos de protesto que daí advieram. De facto, é a partir daí que certas



9 + 1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design (MoMA, 2012)

instituições viram como sua função dar também visibilidade às expressões artísticas dos ‘99%’, dos excluídos e de minorias menos representadas, bem como lançar o debate sobre a desigualdade, as culturas de protesto, ou outras expressões de descontentamento popular que então emergiram a nível global.

A instituição pode ser vista como activista porque apresenta temas políticos a um público mais alargado, confrontando-o com visões do mundo que estão para além das puras representações estéticas. Um exemplo pertinente desta estratégia dentro da minha actividade curatorial, foi a primeira abordagem que fiz à colecção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, quando aí cheguei em 2012. Como resposta ao movimento Occupy Wall Street, que nesse momento levava arquitectos a perguntar qual poderia ser o seu contributo para esse protesto político, *Ways of Being Political* olhava para objetos históricos, habitualmente respeitados pelo seu impacto disciplinar e estético, para lhes atribuir uma interpretação política – também legítima, mas porventura esquecida ou ignorada.

Finalmente, o museu como agitador apresenta-se como uma categoria irónica – por perturbar aquela que é a percepção mais aceite do museu enquanto local onde se vai procurar reconforto estético e espiritual. Neste sentido, a exposição *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*, também no MoMA foi-me particularmente satisfatória, já que convivía – e contrastava – com exposições relacionadas com valores adquiridos e estabelecidos da arte moderna. Assim, a agitação era garantida para os espectadores que passavam de uma retrospectiva de Matisse para uma exposição sobre táticas urbanas contemporâneas face à crescente desigualdade das megalópoles globais de hoje. O factor de agitação combinava-se com o activismo, no sentido em que a audiência passava do conforto de exposições que confirmam as nossas expectativas sobre a história da arte, para um confronto com graves problemas contemporâneos que, provavelmente, não faziam parte do seu horizonte de preocupações mais direto.

Estes exemplos ilustram as inquietações que procurei trazer para a constituição do Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia em Lisboa. No projecto do MAAT destacou-se, desde logo, o aspecto do museu enquanto activador urbano, dinamizando uma zona que, do ponto de vista infra-estrutural, continua a estar fortemente desligada do bairro histórico de Belém e seus fluxos turísticos. Para além desse aspecto, porém, interessou-me mais a programação de conteúdos que pudessem promover o debate crítico, particularmente num museu que, sendo uma entidade privada de natureza corporativa, e sendo dotado de uma arquitectura apelativa, tinha também condições para atrair e estimular audiências mais transversais. Foi nes-



Miguel Palma, *Utopia/Distopia*
(Maat, 2017) © Fundação EDP

te sentido que a primeira mostra temática internacional realizada no museu, *Utopia/Distopia*, foi apelidada de ‘exposição-manifesto.’ Afirmava-se, assim, uma marca política na realização de projectos expositivos dedicados à reflexão sobre temas prementes, mais do que à afirmação de uma qualquer versão pessoal do status quo da história ou do mundo da arte actuais. Muito embora continuando a sublinhar-se a fruição e o impacto estético das obras de arte escolhidas, desejava-se estimular uma reflexão sobre questões mais gerais que pudessem fazer parte do horizonte de preocupações de uma audiência mais generalizada – e não apenas o goáudio de um pequeno grupo de especialistas.

Em *Utopia/Distopia* comemorava-se os 500 anos da publicação do livro *Utopia* do Thomas Mann, propondo uma reflexão política que interrogava se, depois de cinco séculos de progresso sob a alçada do conceito Iluminista de utopia, não estaríamos a entrar num novo período histórico caracterizado pela ideia de distopia. Com o advento do populismo, dos novos nacionalismos e xenofobias, com Donald Trump e o Brexit, com uma desigualdade socioeconómica crescente, mas também com as consequências catastróficas das alterações climáticas, encontrámo-nos subitamente numa época para a qual jornalistas e comentadores usam frequentemente um descritivo – a palavra ‘distópico’ – que, até há bem poucos anos, estava reservada à literatura de ficção científica mais negra. A exposição era um ‘manifesto’ do MAAT – porque nela se apresentava o trabalho

de artistas e arquitectos sem quaisquer fronteiras disciplinares. Mas também porque aí surgiam já algumas das preocupações que nos conduzem ao tema central da presente reflexão. Uma peça do artista português Miguel Palma, por exemplo, oferecia a ideia de uma máquina que, parecendo um canhão militar, se destina afinal à projecção de sementes à distância. Imaginada para semear territórios fisicamente inacessíveis, esta obra, tanto representa uma ideia irónica de Utopia, como ilustra as preocupações ambientais do artista. O impacto estético da obra reside numa deslocação de sentido, mas também na comunicação poética de um desejo utópico de cariz ecológico. Em *Utopia/Distopia* antecipava-se, assim, um assunto que se estava a tornar mais urgente e carente de análise crítica, e o objecto da exposição-manifesto que se seguiu: *Eco-Visionários, Arte e Arquitectura Após o Antropoceno*.

Dado o sentimento crescente de urgência ambiental, não terá sido por acaso que, ainda antes de *Eco-Visionários*, o tema escolhido para a primeira perspectiva curatorial sobre a colecção de Arte da Fundação EDP fosse a questão do equilíbrio entre presença do homem e Natureza no mundo contemporâneo, através das respectivas representações no campo da arte. *Segunda Natureza* tomava como pressuposto a ideia de que os artistas foram os primeiros a assumir que uma natureza intocada pelo Homem já não existia. Quando estes representam a natureza, criam e assumem a existência de uma 'segunda natureza' filtrada pelo olhar humano e pela ideia de cultura. Na exposição surge, deste modo, uma peça que considero sintomática para a presente reflexão: uma representação de uma montanha pelo artista Diogo Evangelista.

Esta obra já não é uma pintura em presença, ou sequer a representação fotográfica de uma montanha, mas sim uma reprodução mecânica das imagens deturpadas e imperfeitas que surgem nas caixas de fósforos da Índia, que ele descobre numa viagem e depois transforma num novo objecto artístico. Numa impressão de larga escala, onde os defeitos gráficos são ampliados, ele reitera a ideia de que a Natureza, não só é colonizada, mas já só é vagamente reconhecível em representações duplamente artificiais. A presença do sublime na natureza, a que aludiam Kant e os românticos, é aqui já apenas sublimada num olhar cultural produzido pelo homem e pelo artista. Assim, os artistas foram pioneiros a perceber que a natureza já se tinha perdido, que era já apenas um elemento discursivo, e que já só através das suas representações nós consumimos a ideia de natureza enquanto algo de sublime. Quando hoje ocorre a mercantilização da Natureza em campanhas publicitárias de supermercado, apenas se confirma a ideia de que a Natureza

se tornou num objeto de consumo, de desejo, e de exploração – mais do que algo de cujo equilíbrio dependemos.

Estas reflexões conduzem-nos ao que, hoje e aqui, chamamos ‘o elefante na sala’: o facto de a nossa relação com a natureza estar agora estilhaçada, inclusive ao ponto de poder produzir uma nova extinção de massas. Temos consciência deste problema, temos informação científica sobre o mesmo e, no entanto, ninguém parecer tomar a iniciativa de gerar uma acção quotidiana que dê alguma resposta a esse problema a nível político e social. Como é sabido, este problema está todos os dias nos media, de uma forma ou doutra: ora é um fenómeno meteorológico extremo; ora é a poluição dos oceanos, ora é a poluição do ar, ora é a produção excessiva de químicos e de alterações de ecossistemas, e por aí fora... Todos os dias temos exemplos das consequências das alterações climáticas e da crise ecológica nos jornais. E, no entanto, a nossa vida continua do mesmo modo, a progredir para o precipício sem alterações de comportamentos ao nível individual ou colectivo.

Como o seu nome sugere, o projecto *Eco-Visionários* iniciou-se com uma espécie de empreendimento positivo e optimista. Partia da crença de que existem visões criativas que poderão responder à situação em que nos encontramos, e que comecem a fazer despontar propostas de investigação, iniciativas de adaptação e mitigação. O projecto começou com esta perspectiva positiva. Porém, à medida que eu investigava o tema e lia a literatura sobre o que se está a passar – muito do qual não chega efectivamente aos media e ao público em geral – comecei a ficar francamente assustado. E digamos que, assim, de algum modo, me tornei ativista na medida em que me é possível. Não tanto adoptando posições fundamentalistas sobre o consumo de recursos no quotidiano – que, se ocorrem apenas ao nível individual de uma minoria, podem ser vistas como efectivamente inúteis – mas assumindo que é necessário um maior esforço de informação e mobilização colectiva, seja através da realização de exposições e conferências, seja a partir do debate público, seja a partir da escrita de ensaios e livros, seja, por exemplo, a partir do redireccionamento da investigação científica ou do empenho público de cada um a lançar o debate sobre o tema.

Quando fui convidado a vir aqui reflectir sobre a ideia da ‘montanha mágica,’ a primeira questão que me assaltou foi justamente a de pensar como é que uma cidade no interior, perto de uma montanha que expressa uma presença permanente da natureza, se posiciona relativamente às alterações climáticas e à crise ecológica da nossa relação presente com a Natureza. Como é que uma cidade que tem as suas vivências e preocupações quotidianas, que tem os seus problemas relacionados com a inexorável desertificação do interior, se posiciona



Basim Magdy, exposição *Eco-Visionários* (Maat, 2018) © Mariana Pestana

e assume alguma forma de vanguarda relativamente a um problema desta natureza. É obviamente uma pergunta para a qual não tenho resposta, mas que acredito estar relacionada com a capacidade que os artistas têm para olhar para os problemas de forma inesperada ou inusual. Ao mesmo tempo que existe já uma massa considerável de gente a nível internacional mais focada neste problema, existem também muitos artistas que estão empenhados em abordar esta temática – e assumirem a necessidade de se responsabilizarem perante ela.

Um dos trabalhos que me impressionou aquando da pesquisa para a exposição, e que acabou por ter uma presença forte na versão de *Eco-Visionários* apresentada no MAAT, é da autoria do artista egípcio Basim Magdy. Juntando dois *ready-made*, Magdy cria uma espécie de implosão de significados que despoletam sentimentos de insegurança perante a nossa capacidade de dominar a natureza, de continuarmos a ser a espécie que domina o ecossistema planetário. A justaposição de uma ilustração de um livro de instrução primária sobre seres pré-históricos com a ideia arrogante de que ‘o futuro nos pertence’ é suficiente para lançar a dúvida sobre a nossa própria sobrevivência. Quando pensamos que os seres que dominavam o planeta há 65.000 anos desapareceram naquela que os cientistas chamam a 5ª extinção de massas, e quando pensamos que esses mesmos cientistas falam agora de uma 6ª extinção de massas,

é inevitável que nos assaltem algumas dúvidas. Assim, a operação visual de Magdy é eficiente a instigar-nos uma dúvida – essa dúvida que foi a base da filosofia e da ciência ocidentais e que, hoje, é uma das funções centrais da arte contemporânea. Se a peça de Bagdy tinha como referência original os bunkers atômicos de Tito, na Jugoslávia, de onde vêm os painéis de estratégia militar nos quais as imagens são montadas, não é difícil dar o passo lógico seguinte: a ameaça de extinção à raça humana não vem hoje necessariamente de um conflito nuclear, mas pode provir mais rapidamente dos efeitos catastróficos de uma crise ecológica provocada pelo Homem – aquilo que, cada vez mais frequentemente, hoje se convencionou traduzir como um novo período geológico chamado ‘antropoceno.’

Hoje, quando tenho uma conversa sobre os potenciais efeitos da crise ecológica contemporânea, acabo sempre por fazer uma pergunta extremamente perversa: se realmente o cenário das alterações climáticas for tão catastrófico quanto o consenso científico agora afirma – incluindo uma potencial 6ª extinção de massas – quantos humanos é que imaginamos que sobreviverão no horizonte dos próximos 150 anos? 1000 milhões? 100 milhões? 10 milhões? Nós, neste momento, somos sete bilhões, e a população continua a crescer a bom ritmo, exigindo cada vez mais recursos. Quantos sobreviverão se houver realmente um distúrbio absoluto do ecossistema global do nosso planeta? Independentemente do número, o busílis da questão passa por saber quantos terão de ser eliminados para alguns sobreviverem.

Retenho algum optimismo, e portanto acredito que a raça humana vai sobreviver, justamente porque temos a capacidade tecnológica para garantir que alguns de nós sobreviverão e que passarão a um novo estágio da história do planeta. No entanto, para mim a questão perversa que coloquei fornece uma potencial explicação para a tensão social e política que vivemos no momento presente. Se reflectirmos sobre isto, é mais ou menos evidente que os líderes mundiais sabem o que está a acontecer. Mesmo quando usam de uma estratégia negacionista, detêm informação precisa sobre o que poderão ser as consequências de uma crise ecológica maciça. Deste modo, o aumento das desigualdades socio-económicas, o aumento das tensões nacionalistas, os populismos extremistas e xenofóbicos, a lógica errante de Donald Trump, enfim, tudo o que está a acontecer no contexto geopolítico presente, ganha uma nova racionalidade. No fundo, cada acto que hoje nos parece de uma maldade irracional – a banalidade do mal de que falava a filósofa Hannah Arendt – surge como apenas uma necessidade infame perante o que pode ser uma potencial e enorme extinção de massas num horizonte bastante próximo.

Neste contexto, a exposição *Eco-Visionários* foi construída na base de um discurso quase bipolar, entre o optimismo de acreditar que vamos encontrar soluções para resolver os problemas que enfrentamos e, por outro lado, o pessimismo de temer que pode já ser tarde de mais para os solucionar. Duas semanas antes desta apresentação, foi publicado um novo relatório da comissão intergovernamental das alterações climáticas que afirma, em tom mais assertivo, que ainda poderemos conter o aquecimento global nos 2 graus centígrados – ainda assim com as consequências devastadoras que daí advirão – mas apenas se adoptarmos imediatamente medidas bastante radicais no nosso sistema político-económico. Passaram duas semanas. Entretanto, com o maremoto mediático constante das notícias do dia, com as preocupações quotidianas de cada um, alguém, neste momento, ainda fala do assunto? Obviamente, mais uma vez, não vai acontecer qualquer tipo de atitude ou decisão no plano imediato. E não vai acontecer nada até que a extremidade dos fenómenos – como em Portugal já se verifica com as secas, a desertificação galopante e os incêndios que, pela primeira vez, mataram mais de uma centena de pessoas num curto espaço de tempo – se torne num caso de emergência nacional por todo o lado. Quando não for mais possível suportar as consequências do desequilíbrio ambiental. Quando, por exemplo, houver fome generalizada por colapso da produção agrícola. É por causa deste cenário inqualificável que, neste momento, eu sinto que tudo aquilo que são discussões disciplinares nos mais diversos campos, tudo aquilo que é reflexão ao nível cultural, tudo aquilo que é debate político, devia estar praticamente e exclusivamente concentrado neste assunto.

Recentemente tive a oportunidade de servir no júri internacional que elegeu os curadores da Trienal de Arquitectura de Oslo. Felizmente, o júri foi unânime em considerar que, se queríamos falar da relevância do campo da arquitectura nos próximos 20 a 30 anos, o único tema possível era o modo como vamos lidar com as alterações climáticas. E, de facto, foi escolhido um grupo de curadores de Londres, muito jovens, que se posicionava em torno da ideia de que, possivelmente, temos mesmo que inverter a lógica económica do mundo como hoje o conhecemos. Tal como o entendemos no sistema corrente, o crescimento económico permanente parece ser a única forma de sustentarmos uma economia global. Porém, talvez tenhamos finalmente que começar a pensar como é que nos adaptaremos a uma época de *degrowth*, de não-crescimento ou de reversão do crescimento. Nesse sentido, valem a pena lembrar que o Japão vive há mais de década e meia com deflação permanente e, no entanto, se mantém uma sociedade economicamente vibrante. Quem já foi ao Japão sabe que a vida quotidiana

na é tão intensa ou mais intensa do que muitos outros lugares do planeta. Mesmo num regime de não-crescimento do produto interno bruto, a sociedade mostra uma enorme resiliência. E, portanto, o tema proposto para a trienal por essa equipa de arquitectos e curadores foi justamente o de pensar como é que a arquitetura se reinventa numa condição de não-crescimento. Se deixarmos de construir de raiz, o que fazemos quando falamos de arquitectura? Passamos só a reciclar, a renovar, mais do que construir de novo? Isto significa basicamente uma alteração de paradigma relativamente a 5000 anos de história da arquitectura, tal como a conhecemos hoje. Ou seja, tudo aquilo que nós admiramos enquanto história da arquitetura, que passa sempre por mais inovação, por mais construção nova, pela resposta a cada vez maiores necessidades, de repente sofre uma implosão e tem de ser repensado a partir do zero. Esta é a discussão que apenas começa a despontar no meio arquitetónico internacional, já não sobre o uso ou a forma dos edifícios, já nem sequer se a construção é sustentável ou não, mas sim como é pensamos as nossas cidades a partir de um regime inteiramente novo de não-crescimento. Um regime em que a produção arquitectónica e a indústria da construção já não poderão ser um contribuinte activo de perto de 40% das emissões de dióxido de carbono, com o seu inevitável contributo para a subida das temperaturas do planeta.

A um nível mais geral, esta consciência implica uma visão completamente diferente daquela que tínhamos até aqui da nossa própria sociedade. E, enquanto acto de responsabilidade e de responsabilização a partir de uma instituição cultural, a exposição *Eco-Visionários* pretendia justamente iniciar um debate sobre as visões críticas e as propostas visionárias de que necessitamos urgentemente, aqui e agora. A exposição revelava, assim, as investigações de alguns artistas sobre os aspectos mais variados e as múltiplas dimensões da crise ecológica do Antropoceno. Tal como expunha, também, projectos e conceitos de arquitectos que, já hoje, imaginam e reinventam os esforços de mitigação e adaptação relativamente às consequências das alterações climáticas, as quais rapidamente acabaremos por enfrentar. Entre os mais de 70 artistas envolvidos em quatro museus europeus, o que o projecto acabou por revelar de forma premente foi que a crise climática e ambiental não são constituídas por um punhado de fenómenos. Essas crises passam, antes, por centenas de fenómenos interligados, uns mais óbvios, outros menos, e que nós, no nosso consumo mediático do assunto, permanentemente vemos como separados. Quando olhamos para o esqueleto de um albatroz do Pacífico, que revela o plástico que essa ave ingeriu, não relacionamos essa questão



Tadashi Kawamata, *Overflow* (Maat, 2018)



com o furacão que irrompeu noutra localização, nem com a subida das temperaturas do verão em Copenhaga, com os efeitos da poluição proveniente de combustíveis fósseis, com um incêndio selvagem na Califórnia, com a morte de 4 milhões de abelhas apenas durante 2018 em Espanha, com hordas de migrantes no Mediterrâneo ou nas fronteira sul dos Estados Unidos, ou... com a desertificação do sul de Portugal. Não relacionamos esses fenómenos individuais, mas o facto é que eles são todos efeitos do mesmo fenómeno: uma emergência ambiental de dimensões planetárias. Nesse sentido, uma qualidade fundamental do somatório das várias versões de projecto curatorial de *Eco-Visionários* – incluindo novas apresentações durante 2019, no Matadero, em Madrid, e na Royal Academy, em Londres – passa pelo facto de não haver um tópico repetido nas diversas obras aí incluídas: cada artista, cada arquitecto foca um aspecto diferente dessa crise ecológica. E o absorver de toda essa miríade de informação de uma só vez, mais a mais permeado pelo impacto emocional e estético das obras, pode ser uma experiência transformadora – o tipo de consciencialização avassaladora de que as pessoas necessitam neste preciso momento. No fundo, através destas diversas visões, a arte mostra a capacidade de antecipar problemas que apenas começam a despontar no subconsciente colectivo.

Tal como esperançosamente se torna evidente em *Eco-Visionários*, quer falemos de cinema de Hollywood, de literatura, de arquitectura ou de artes visuais, a arte tem o poder de imaginar e dar forma a problemas que ainda apenas estão a emergir. Como acontecia com alguns dos projectos incluídos na exposição, a arte pode, por exemplo, antecipar algo como os efeitos psicossociais da percepção mais generalizada de que podemos estar a entrar num novo período de extinção de massas. Porque, eventualmente, as pessoas não percebem ainda que as consequências de uma extinção de massas não passam apenas por ficarmos mais sozinhos com a extinção de cem, trezentas ou, como foi recentemente sinalizado, um milhão de espécies. Uma consequência igualmente devastadora pode ser a destruição abrupta das cadeias alimentares que garantem a nossa sobrevivência. E isto representa o potencial de um colapso absoluto das nossas estruturas sociais.

Por outro lado, e porque a exposição procura manter um espírito positivo, também se oferecem exemplos construtivos de inovação tecnológica virada para a mitigação e adaptação, especialmente provenientes do campo da arquitetura e do design. Assim, aqui perto de nós, na cidade do Porto, há arquitectos que investigam como é que o biogás, tal como o aproveitamento de águas pluviais, a energia solar e os mais diversos dispositivos de compostagem e reciclagem, podem ajudar a constituir um condomínio que seja autossuficiente

do ponto de vista dos recursos e do consumo energético, uma forma de habitação colectiva que não precisa de estar ligado à ‘rede,’ para garantir níveis mínimos de conforto aos seus habitantes. Tal como há arquitectos aqui ao lado, em Espanha, como noutras geografias, que começam a projectar não apenas de um ponto de vista exclusivamente antropocêntrico, mas olhando também para a coexistência das várias espécies presentes num determinado ecossistema. E estamos a falar de agentes criativos que nem sequer se assumem como ambientalistas: estão apenas a lidar com problemas com os quais já perceberam que vamos ter que nos confrontar nos próximos anos.

Em paralelo com a exposição colectiva que aconteceu na galeria principal do MAAT, o projecto *Eco-Visionários* também deu origem a encomendas *site-specific* para o espaço da Galeria Oval do museu. Na primeira dessas iniciativas o artista argentino Tomás Saraceno criou uma instalação artística que reunia alguns dos seus projectos escultóricos recentes sob o mote de um urbanismo do ‘aeroceno.’ A partir da sua formação de arquitecto, e na sequência da investigação que tem vindo a desenvolver em colaboração com diversas agências científicas, Saraceno perguntava, afinal, como é que num horizonte mais distante – e visionário – os seres humanos poderiam habitar os céus em estruturas flutuantes apenas alimentadas por energia eólica e solar. O projecto constituía uma espécie de manifesto poético contra o abuso dos combustíveis fósseis. Já um segundo projeto encomendado ao artista japonês Tadashi Kawamata aludia directamente a uma situação mais palpável no presente. Com uma longa carreira dedicada à dimensão escultórica dos detritos urbanos, o artista foi desafiado a usar os detritos plásticos que hoje invadem os oceanos, e, mais cedo ou mais tarde, retornam às nossas orlas marítimas. [Ver Imagem Tadashi Kawamata] Para concretizar o projecto de Kawamata, entrámos em contacto com brigadas de ativistas que, já há vários anos, recolhem lixo nas praias antes da época balnear. Entrámos em contacto com as Câmaras Municipais que todos os anos são confrontadas com este problema. Reunimos, uma série de colaborações para criar uma instalação, *Overflow*, que tinha o impacto poético de nos fazer submergir sob uma superfície aquática dominada pelo lixo, e o mesmo tempo ser como um murro no estômago –nomeadamente quando se percebia que o material empregue para fazer aquela onda de mais de 1000m² era apenas uma fração dos detritos recolhidos em poucas semanas, numa extensão de costa relativamente pequena. Se nas ilustrações japonesas tradicionais o mar era representado como uma ameaça à actividade humana, curiosamente, 250 anos depois, na onda de Tadashi Kawamata são a actividade

e a poluição humanas que são agora representadas como uma ameaça à Natureza. Com o impacto estético de uma obra feita de lixo regressa-se, assim, ao sublime associado à ideia de catástrofe que eu referia no início desta reflexão.

Finalmente, não posso deixar de terminar com uma peça que, para mim foi central na exposição colectiva. Em última instância, a instalação *win win* do grupo teatral e artístico Rimini Protokoll remete-nos, de novo, para a capacidade que a arte tem para nos sensibilizar para determinados problemas – e inclusive nos oferecer a possibilidade de uma poderosa catarse em relação aos mesmos. Numa instalação imersiva que aproveita dispositivos narrativos e cénicos típicos da criação teatral, a peça coloca duas audiências perante um tanque cheio de anémons, enquanto ouvem descrições e informações sobre esses seres na voz de especialistas e cientistas.

Ao mesmo tempo que a experiência é visualmente fascinante, ela oferece-nos também a consciência de que esses seres aquáticos estão muito melhor preparados que os humanos para proliferar num cenário de alterações climáticas extremas – como, de resto, já está a acontecer. Ao percebermos noutros seres uma muito maior capacidade de adaptação e sobrevivência a uma potencial 6ª extinção de massas somos, finalmente, colocados no nosso lugar. A narrativa e o impacto desta experiência teatral mecanizada é de tal modo bem construída que o espectador absorve a informação de um modo particularmente dramático, e após os 15 minutos de duração da experiência pode sentir que a sua visão do mundo foi alterada. E quando a arte consegue produzir este tipo de efeito, é quando a arte é, de facto, arte. E, isso reconduz-nos à referência inicial da admiração da nossa espécie perante o sublime da natureza. Quando a arte produz ela própria esse sublime e nos consegue impelir a sentir e a perceber algo que não percebíamos antes; quando a arte nos leva a mudar de perspectiva e, de repente, a ver o mundo de outra forma, então estamos, de novo, perante aquilo que é hoje a influência da ‘montanha mágica.’



win><*win* (Maat, 2018)
© Rimini Protokoll

win<*win* (Maat, 2018)
© Mariana Pestana



Topofilia

Rayman Virmond

Universidade da Beira Interior PT

Topofilia é o conceito relacionado aos laços afetivos entre o ser humano e o ambiente físico, o lugar. Lugar parte da perspectiva da experiência do observador, da relação com o tempo, o espaço e a percepção da paisagem. Este filme é um estudo sensorial sobre a experiência de subir uma montanha. Faz parte da investigação “ Caracterização e conservação de trilhas: um estudo sobre a paisagem do Morro do Anhangava- Parque Estadual Serra da Baitaca”, apresentada como tese de graduação em geografia na Universidade Federal do Paraná, onde foi realizado um estudo sobre as paisagens da montanha, relacionando geografia física, geografia humana, geografia da percepção, fenomenologia, cinema documental e cinema experimental.





Observadores en el paisaje En una *Montanha Mágica*

Rita Sixto

Universidade do País Basco / laSIA ES

*¿Qué tiene de mágica la montaña?, ¿en qué consiste su magia?
Palabra mágica, varita mágica, círculo mágico, linterna mágica... montaña mágica.*

Montaña: territorio erizado (dice el diccionario); su posible magia proviene sin duda de su estar en transformación permanente. Cambios estacionales que modifican la vegetación, los cursos de agua, la dimensión del espacio que tan pronto se amplía como se achica; nieblas, vientos, lluvia o nieve, sol reluciente. Continuos cambios de luz, de sonidos, de humedad... Como en la magia natural, los elementos obran efectos que parecen sobrenaturales. Tan pronto el tiempo parece detenido, como nos sorprende la sensación de instantaneidad. Apariciones y desapariciones; paisaje encantado; nos hechiza.

Ya casi nunca somos de la montaña, pocas veces parece encontrarse allí nuestro presente. Llegamos a ella como si llegáramos no solo a otro lugar sino también, misteriosamente, a otro tiempo; fuera del calendario. Quizá por eso sigue resultando fácil identificarnos con el *Caminante sobre un mar de nubes*, pintado hace doscientos años por Caspar David Friedrich. Sigue siendo un cuadro cautivador: de espaldas al espectador, el protagonista se alza sobre la última roca desde donde asomarse al abismo; ha llegado a la cumbre y tiene el mundo a sus pies. Su vestimenta evidencia que él también es un recién llegado, que tampoco pertenece al lugar; que como nosotros está de visita, que no ha renunciado a su envoltura, a su contexto.

Como espectadores, nos dejamos llevar hasta allí, hasta el promontorio; quisiéramos asomarnos con él; su presencia nos invita a la vez que nos protege, obligándonos a permanecer un paso más atrás. Su posición en la representación es de mediación; una posición recu-

rente. Decía Robert Rosenblum (1993: 26-7) que figuras como la del *caminante*: “estáticas, vistas de espalda y petrificadas” en composiciones simétricas, favorecen la empatía, pues al espectador “le resulta fácil ocupar un sitio junto a esos seres sin rostro que parecen traspasados y embargados por el luminoso espectáculo que tienen ante sí.”

Más de un artista Romántico –como Friedrich- encontró en el paisaje un nuevo modo de abordar la experiencia de lo sagrado, que –sobre todo en el norte protestante- parece revelarse en los modos de contemplación de la naturaleza silvestre. El paisaje deja entonces de concebirse desde las convenciones propias del género; a través de sus representaciones participamos de experiencias que, siendo elementales, pueden llegar a percibirse como místicas; como si en la observación quisiéramos adentrarnos más allá de lo humanamente perceptible, y el territorio se nos antojara misterio. Con *el caminante* participamos de una experiencia íntima: está solo en la naturaleza inhabitada. Su inevitable fragilidad humana se compensa con la decisión con que se planta sobre la roca. Porque es gracias a esa roca, sentida bajo sus pies –como dice Veva Linaza (2019: 43)- que “el caminante puede soportar el abismo”; el hombre toma de la piedra su densidad. Situado *sobre el mar de nubes*, su experiencia es pasajera, pero intensa; sostenida en un lugar donde el tiempo parece desbordar cualquier medida.

El caminante sigue cautivándonos. Por eso, su presencia, cuando se habla de arte y montaña, está casi garantizada. Como él, también nosotros salimos de casa, dejamos la universidad, el taller o la mesa de trabajo, y nos reunimos *na beira da Serra da Estrela*. A lo largo del Encuentro *Montanha Mágica**, fueron varias las ocasiones en que este cuadro de Friedrich apareció proyectado en la pantalla. Tan atractivo como perturbador; cada vez más inquietante, cuando con tanta facilidad seguimos aceptando la invitación de identificarnos con su figura, ahora que ya sabemos que el tiempo que habitamos se llama Antropoceno.

–¿Podemos seguir siendo Románticos? –pregunté a Inés García en el comienzo del primer día de *Montanha Mágica**.

–Debemos seguir siéndolo –me contestó cuando ya nos despedíamos.



Img*1 . Caspar David Friedrich,
El caminante sobre el mar de nubes
(*Der Wanderer über dem Nebelmeer*),
1818. (recuperado de : https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog)

Y es que aunque el arte es un saber técnico, que no mágico, en el contexto de la tradición del conocimiento occidental (caracterizado por el rigor racionalista, objetivo, universal...), cuando pensamos la práctica del arte fácilmente se nos desliza por el lado de la magia. Cae por esa vertiente donde la observación no se empeña en ser siempre exclusivamente científica, porque reconoce que hay otras formas de saber sobre el mundo.

Vladimir K. Arséniev y Dersú Uzalá son dos personajes de una misma historia. El primero, explorador y geógrafo, naturalista y cartógrafo, dirigió en las primeras décadas del siglo XX ocho expediciones por el Lejano Oriente ruso. Poco después, escribió y publicó relatos, a partir de las anotaciones tomadas durante sus viajes. Su estilo narrativo es sencillo, descriptivo, documental; a modo de diario de expedición resulta verosímil; no parece detectarse fabulación en la voz del narrador. Y sin embargo, en sus detalladas observaciones, en el respeto solemne con el que trata el territorio habitado por las formas más diversas, la narración se reviste a veces de un carácter no exento de magia. Es sin duda la presencia de Dersú Uzalá, protagonista de su segundo libro (*Dersú Uzalá*, 1923), su peculiar modo de habitar el paisaje, quien contribuye a que el relato adquiera ese tono.



Img*2 . Kurosawa, *Dersu Uzala*, 1975, min. 17:12 (citado desde Divisa Home Video 2004)

Dersú Uzalá es el gold al que Arséniev contrató como guía, cuando se encontraba al mando de un destacamento militar de exploración, y al que le unió una profunda amistad. Es un habitante de la taiga, un cazador, que pertenece a una cultura animista, y que además no domina el ruso; cuestiones, ambas, que condicionan su manera de expresarse. Tanto Arséniev como Uzalá se caracterizan por la atención que prestan a los más pequeños detalles de su entorno, extremadamente hostil en muchas ocasiones; los dos son agudos observadores, y es precisamente en ese proceso donde se revelan sus diferencias y donde se genera su vínculo. Al militar le define su vocación enciclopedista, sus instrumentos de observación y registro, sus fines, propios de las campañas exploratorias llevadas a cabo en

su época. Al cazador su pertenencia al lugar, su intenso vínculo con el territorio, con la gente que lo puebla: el fuego, el agua, el tigre... todos son “gente”; gente importante a los que se debe escuchar y -a pesar de las risas que despierta entre los soldados- con los que hablar; gente por la que Dersú siente un respeto reverencial.

Akira Kurosawa dirigió en 1975 una película –también titulada *Dersu Uzala*- basada en los relatos de Arséniev. Al cineasta le parecía importante recordar -puesto que parecíamos haberlo olvidado- que el hombre es parte de la naturaleza. Las imágenes muestran a los expedicionarios a través de la otoñal hojarasca, a través de los árboles desnudos en el paisaje nevado, a través de la ventisca o de los helechos. Camuflados entre la vegetación y la profundidad de campo, en ocasiones es solo su movimiento lo que nos permite detectarlos. Otras veces no son más que una silueta a contraluz en un paisaje desolado, monocromático, de planos picados y horizontes altos; tan inmersos en la naturaleza como pequeños e indefensos, insignificantes. Atender a cada pequeño elemento del entorno, observarlo como signo e interpretarlo correctamente, es fundamental para sobrevivir.

Img*3 . Kurosawa, *Dersu Uzala*, 1975, min. 37:22 (citado desde Divisa Home Video 2004)



– “Sois como niños, miráis pero no veis. Si vivierais en la taiga, moriríais” –dice Dersú a los soldados. Arséniev admira sus conocimientos: su habilidad para detectar pistas, para leer en ellas situaciones, sucesos, que le permiten no solo saber lo ocurrido sino prever lo que ocurrirá después, lo que encontrarán más adelante; lo que deben evitar o hacia dónde dirigirse. Dersú posee un saber que le ha sido transmitido a través de las generaciones; él se sabe parte de un entramado en el que todo está conectado, en dependencia mutua, en complejo equilibrio; su comprensión espiritual y emocional del entorno le lleva a sentir que nunca está solo, que sus acciones repercuten en otros, ya sean tejones, cuervos, lluvias, cedros o personas; y que sus efectos no solo se producen en el presente sino también en lo que está por venir. En términos actuales son criterios como sostenibilidad y solidaridad los que guían la vida de Dersú.

Arséniev clasifica, mide, acota, levanta planos, escribe y dibuja, para informar sobre el territorio; no se le escapa que su trabajo contribuye a la pérdida de la riqueza que describe; que el propio Dersú –al que tanto admira– encarna una cultura en vías de extinción. Quizá por ello, permite que su propio relato –sin perder la riqueza descriptiva que lo dirige– se contagie en ocasiones del animismo de Dersú, como una manera de mantener vivo su saber; que es fruto de su profundo respeto por el entorno, en riesgo probable. Es significativo que Kurosawa elija comenzar la película por la melancólica escena con que Arséniev concluye su relato: cuando este, años después, va en busca de la tumba de su amigo. El lugar es irreconocible: un poblado ha reemplazado al bosque. “Los notables cedros habían desaparecido, habían surgido nuevos caminos, terraplenes, excavaciones, montículos, baches y zanjas... ¡Adios, Dersú!” – finaliza Arséniev (2011: 316).



Img*4 . Kurosawa, *Dersu Uzala*, 1975, min. 44:42 (citado desde Divisa Home Video 2004)

No está de más dejar constancia de que este militar explorador, presentó a lo largo de su vida diversas iniciativas destinadas a preservar los ecosistemas del Lejano Oriente ruso, además de haber sido Comisario de Minorías Étnicas.

Posiblemente es tentador ver a *Dersú Uzalá* como una encarnación del mito del buen salvaje; mero mito. O pensar que los autores se dejan llevar por el placer de interpretar *mágicamente* un territorio ignoto; especialmente Kurosawa: *linterna mágica*, engañosa magia de la imagen. Meras ficciones en ambos casos; sin consecuencias en nuestros modos de pensar el mundo.

- ¿Son los artistas los únicos que disponen del tiempo necesario para reunirse en una *Montanha Mágica* y reflexionar críticamente sobre el mundo, su condición, su contexto histórico...?
- nos preguntó Pedro Gadanho, en su intervención de cierre, recordando la novela de Thomas Mann.

En *Montanha Mágica** no faltaron observadores, atentos a satisfacer todo tipo de curiosidades y a crear nuevas cuestiones: más científicas, más filosóficas, más poéticas... más históricas; desde el estudio teórico o desde la práctica; así el arte y la práctica artística ocuparon un lugar importante.

Dice Martínez de Pisón (2017: 101) que la relación de la montaña con el arte es “la historia de una contemplación”, pero también la “de una capacidad de representación”. Si en el Medievo la representación de la naturaleza –esquemática y simbólica– raramente alcanza protagonismo, en su discurrir hacia el Renacimiento el paisaje se hace cada vez más presente. Como consecuencia de la observación, cada elemento –montañas, rocas, árboles...– se representa en su singularidad, y adquiere verosimilitud. Así, progresivamente el paisaje irá ganando importancia hasta ser tratado como un género autónomo, y a los paisajistas se les ocurrirá incluirse como figuras en el paisaje, como observadores internos.

El monte Fuji para Hokusai o la montaña Santa Victoria para Cézanne, como siglos antes el monte Ventoso para Petrarca (también presente en *Montanha Mágica**), son algo más que un mero motivo. El ejercicio de observación y la representación de su proceso –necesaria para constituirse como práctica artística–, mantienen una complejidad que en ocasiones se constituye como clave del hacer del artista. Christian Hasucha ha trabajado en varias ocasiones esta cuestión: interviniendo en el paisaje, situándose en él, representando su propia contemplación.

En una de sus expediciones (*Expedition LT 28E*, 1992), en un altiplano turco, se detuvo con su furgoneta-taller para construir una escalera. Sencilla, con seis travesaños de madera, infundida en una base de cemento recién fabricado. Cuando fraguó, subió a lo alto, se quedó quieto, escuchó cómo a lo lejos balaban las ovejas, y se hizo fotografiar. Es esa foto lo único que conocemos de la acción. De espaldas al espectador –como el *caminante* de Friedrich– se eleva por encima de la línea del horizonte. Su propósito no es simplemente –como tampoco lo era el del *caminante*– saber qué se ve desde allí; su objetivo no consiste en elaborar una descripción del territorio. Difiere de Friedrich, sin embargo, en que el lugar elegido para su contemplación no tiene nada de sublime; al contrario, resulta anodino. Pero allí decide construir su promontorio: un dispositivo de observación, o de contemplación: una escalera.

La escalera le permite distanciarse del suelo, quedar suspendido; generar un estado ajeno a la cotidianidad, al margen también del tiempo ordinario; darse un momento reflexivo, ensimismado... como un pequeño trance, una ausencia. En ese estado presuntamente contemplativo, pero sin duda incómodo –el cuerpo se haya sometido a un difícil equilibrio– se fotogra-

fía: se ofrece a nuestra mirada; viendo, se da-a-ver en el paisaje. Como cualquier fotografía, la imagen muestra un tiempo detenido, desvinculado, sin antes ni después; la puntualidad del instante fotográfico se corresponde con la puntualidad del punto de vista único. Si bien Friedrich –pintor- podía jugar con varios puntos de vista en el mismo cuadro, ofreciendo al espectador una mirada cambiante –“ubicuidad de la visión a lo largo de la línea ortogonal del cuadro” (Arnaldo, 1993: 61)-, la fotografía está obligada a la perspectiva central; ha de conformarse con eso. Y además en la de Hasucha el centro ha perdido su poder, porque el sujeto –al contrario que el caminante- ha sido desplazado a un lateral; esquinado. Ni abismo, ni mar de nubes; en lugar de la sólida montaña una escalera de bricolaje. Y una mera imagen: la representación es poco más que una imagen en internet; ocasionalmente una reproducción en un libro; ni siquiera será colgada con la solemnidad que implican las paredes de una sala de exposiciones. Su condición material, por decisión de su autor, no tendrá nunca la rotundidad del *caminante*.

La obra de Hasucha –en su conjunto- interroga los procesos de observación, cuestiona los modos de representación del paisaje, pero también la posición del sujeto en el territorio tanto como la del artista ante las instituciones artísticas. Hasucha dejará allí abandonado el dispositivo que ha construido, sin dejar constancia de su autoría, sin ningún tipo de ficha técnica; la escalera quedará para uso de los viajeros que la descubran. Es el comportamiento habitual de Hasucha, evitar que se anuncien sus intervenciones; no quiere público observándole mientras trabaja, ni inauguraciones; solo prevé la presencia de transeúntes ocasionales. Los demás somos “Participantes Ficticios” (Hasucha, 2013: 71) que seguimos su rastro a través de su página web (<http://www.hasucha.de/>).

Quizá si viajamos por Turquía, en un impreciso lugar entre Kirklareli y Dereköy, avistemos –si es que todavía sigue en pie- su escalera, y nos atrevamos a subir para intentar disfrutar de un *momento mágico*, suspendidos en el tiempo, ensimismados, quizá con los ojos cerrados.

–¿Y no sería mejor que, en cualquier otro lugar, nos pusiéramos manos a la obra dispuestos a fabricar nuestra propia *montanha mágica*?

–O mejor todavía, ¿y si volvemos, e nos deixamos perder na Serra da Estrela?



Img* 5 . Christian Hasucha,
Expedition LT 28E, Turquía 1992.
Citado desde: Hasucha, C. (2013):
*Christian Hasucha. Öffentliche
Interventionen*. Nürnberg: Verla für
moderne Kunst, página 57

Referencias Bibliográficas

- ARNALDO, Javier (1993), *C.D. Friedrich*, Madrid, Historia 16, N° 33
- ARSÉNIEV, Vladimir (2011), *Dersú Uzalá*, Madrid, Ediciones Akal
- HASUCHA, Christian (1992), *Expedition LT 28E*, http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentationl.html
- HASUCHA, Christian (2013), *Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen*, Nürnberg, Verla für modern Kunst.
- LINAZA, Veva (2019), “Mirando a otra parte”, en Fullaondo y Sixto, *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*, Bilbao, Ediciones laSIA
- KUROSAWA, Akira (1975), *Dersú Uzalá (El cazador)*. Rusia-Japón, 144 min. color
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2017), *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Madrid, Fórcola Ediciones
- ROSENBLUM, Robert (1993), *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Editorial
- SIXTO, Rita (2019), “Dos ejercicios de observación. La escalera, lugar del sujeto” (sobre María Reiche y Christian Hasucha), en Fullaondo y Sixto, *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*, Bilbao, Ediciones laSIA

Saltar por la ventana

Veva Linaza

FBA UPV-EHU ES

“...las fórmulas lingüísticas de su propio idioma, por muy convencido que estuviera de ellas, se le aparecían siempre como una alegre estafa; los ritos con los que aprehendía el paisaje, sus convenciones de descripción y nomenclatura, su representación del tiempo y de los espacios se le antojaban como algo cuestionable: el hecho de que en una lengua que se había formado a partir de la historia de la humanidad hubiera que pensar la historia, incomparablemente distinta, de los movimientos y de las formaciones del globo terráqueo le provocaba una sensación repentina de vértigo, y a menudo le resultaba literalmente imposible aprehender mentalmente el tiempo junto con los lugares que tenía que investigar.” (Handke, 1985: 18)

Quando el pintor romántico saltó por la ventana le invadía un incierto deseo por perderse en aquello que hasta ese momento había sido recreado en innumerables jardines o modelos de bosques controlados. Bellas y al mismo tiempo aterradoras posibilidades de mundos lejanos, desconcertantes y llenos de misterio, se mostraban bajo sus pies. Lo que no se imaginaba (quizás) era la encrucijada a la que sería sometido a partir de entonces, cuando, en su divagar por eternas llanuras y encrespadas colinas, se encontrase con la falla por la que se desliza la imaginación y el entendimiento.

Saltar por la ventana es un acto de fuga; implica salir corriendo, o al menos al principio; hasta que uno pierde de vista el lugar de donde se escapa. Saltar por la ventana es un gesto horizontal. El impulso que uno toma, al margen de los metros que uno descienda en vertical durante la caída, es siempre hacia adelante y paralelo a la extensión bajo los pies. Saltar por la ventana debería de aceptar la premisa de la limitación lingüística, fruto del desconcierto ante aquello que no nos pertenece

por tratarse de otro tiempo distinto al nuestro; me atrevería a decir incluso de un espacio ajeno. No obstante, saltar por la ventana es un acto lícito inherente a la curiosidad humana y en ese sentido, es algo muy nuestro.

En esa huida que propongo, la ventana es entonces, nuestro punto de fuga; punto que paradójicamente se desvanece con cada una de nuestras pisadas. La mirada rompe con la perspectiva euclidiana dando paso a la visión topográfica: mirar desde arriba pero arrastrando los pies. Y entonces, me pregunto yo... ¿son estos lugares realmente pintables? ¿Somos capaces de pintar en esa huida horizontal? Ya no solo miramos, sino que escuchamos por los pies cada uno de nuestros pasos; oímos, olemos y saboreamos el suelo. Que algo sea pintable o no, depende de muchos factores, pero sobre todo depende del modo en que el pintor mire. Mirar como el pájaro, arrastrarse como el reptil.

William Gilpin definía lo Pintoresco (la facultad de lo pintable) como la cualidad de las cosas bellas dotadas de variedad. Afirmaba que el hecho de que un paisaje se mueva, que se vea zarandeado por el viento o interrumpido por el fluir de una cascada, alivia la vista y agita nuestros pensamientos. “¡La mera sencillez de una llanura no produce belleza!... ¡fractura su superficie!”, nos aconseja, “¡como hiciste con tu jardín; añádele árboles, rocas y pendientes; es decir, dándole roughness, le darás también variedad!” (Gilpin, 1991: 64).

Aliviar la vista y agitar los pensamientos. Puede que se trate de eso. No todo es cuestión de ojo.

Traspasar la ventana es una necesidad fisiológica que tiene que ver con los sentidos. Me refiero a que llega un momento en que el ojo, entendido como esa membrana retiniana que separa el cuerpo del mundo, cae. Nariz, boca y manos se revelan.

Y... cuando el ojo cae, las excusas para pintar cambian.



Img* 1 . Fotograma del vídeo *Ermua*, 2018. 0:54

Ermua, 2018

Ermua pertenece a una serie de vídeos y pinturas que surgen de esa necesidad de recuperar la mirada ante el desplome inminente del ojo. Un resituarse en un espacio que podríamos llegar a llamar paisaje:

Unas sábanas blancas cuelgan de los árboles. La escenografía nos prepara para la observación. El encuadre le corresponde a la cámara la cual pondrá los límites al lugar. La escena es registrada durante 15 minutos con un plano fijo. El resultado está cercano a la fotografía. Nada parece moverse salvo los cambios de luz o el soplar ligero del viento. La intención: captar el movimiento de la luz y de las sombras. Después, en el taller, el vídeo es colocado frente al gesto pictórico. Se pinta siguiendo el movimiento. El vídeo proyectado sobre la pintura se graba nuevamente. El resultado vuelve a proyectarse y vuelve a pintarse. Así, el gesto se repite y deviene en bucle. Nuevamente, pintura, grabación, pintura... hasta no saber si se está pintando, grabando o quizás simplemente mirando.

En cada escena que se va generando, se propone una ruptura con un modo de ver aprendido, revisado y en reposo que nada tiene que ver con el hacer mirada. La letanía de la imagen cuestiona los ejes de la perspectiva y diluye la profundidad de campo. El ojo se ve atrapado por la prolongación de los sentidos que de manera nada descuidada lo invaden todo. Cuantas más capas de pintura, más negro se vuelve el fondo. La pintura se va quedando pegada en el aire y se van haciendo





Img* 2, 3, 4 . Emua, 2018. Fotogramas, Pintura y video-proyección sobre papel

más evidentes las líneas que dibujan el paisaje. Cuando se va la luz, solo las sábanas permanecen ahí, blancas o azuladas. El ojo espera, en esa pose del dárseles de saber mirar, la llegada de un rayo de luz. Pero cuando este llega, el lugar está pegado completamente. Parece otro sitio y hay que volver a empezar.

Este video fue grabado en las faldas del monte Ermua, en Plentzia, Bizkaia. En agosto de 2018 comenzaron las proyecciones y pinturas sobre el papel.

Podríamos decir que *Ermua*, al igual que otros tantos lugares con los que trabajo en circunstancias similares, son espacios no correspondidos o tiempos inaprensibles por escaparse a lo que el ojo está acostumbrado a categorizar. El tiempo no se corresponde con el lugar. No corresponde porque nuestros ojos no pueden registrar ese pasar del tiempo; hacen falta los 10-15 minutos de la cámara para poder entrar en contacto con la escena que se desenlaza ante nuestra mirada. El pintor Salvatore Mangione nos pone en la siguiente tesitura:

“¿Hay alguien capaz de pintar la diferencia de luz que hay en un paisaje entre las 12 del 2:10? Parece que, en este punto, la diferencia no fuera todavía perceptible para el ojo, mientras que la diferencia entre mediodía y medianoche sí que lo fuera. Hay pintores que han investigado estas diferencias (véase Monet). Hay momentos que llamamos aurora, alba, mañana, mediodía, etc. Pero, tenemos la palabra para (o la capacidad de definir) el momento comprendido entre las 2 y las 2:10? ¿Es definible? ¿Es expresable?” (Mangione, 1989: 100-101).

El ojo no es capaz de prestar atención a lugares que normalmente se escapan o pasan desapercibidos por su falta de “cordura” espacio-temporal, es decir, momentos, tal y como se planteaba el pintor italiano, inasibles al terreno del registro, espacios no dichos, de tiempos que no pertenecen a los lugares que el ojo acostumbra a nominar. El tiempo se le escapa al espacio, o quizás sea al revés, el espacio se le escapa al tiempo.

En esa escasez, el tiempo impide al ojo dar nombre, pero no por ello nos impide mirar. Es necesario definir este tiempo como paisaje para entender el lugar? Es necesario nombrarlo para que sea paisaje? No tener un nombre ayuda a no clasificar; a tratar de entender en la no concreción de las cosas. Porque no todo es definible, pero sí expresable. Podemos hacer paisaje de otro modo, no ya por el ojo sino por incontables razones que atañen al cuerpo y a la trama de nuestros sentidos. Se podría tratar de envolver la pintura con el velo fugaz de lo de afuera. Es en sí, un acto reflejo que se empeña en seguir dando de comer al ojo, pero de otra forma; quizás en lo indeterminado del tiempo en su transición horizontal. *Kairós*.

El paisaje surge de la imagen que entiende que debe de ser mirada; una mirada que pone de manifiesto el trasvase de aquello que genera espacio y que es captado casi a modo de contrabando. Sin darnos cuenta, lo que el ojo sabe que tiene que mirar, pasa a ser nada. Pero una nada en “ese” momento. Espacio experiencial. Visión pero también asociación, expansión de los sentidos. Prolongación, de este modo, del término que nos ocupa (Hernández León, 2016: 13-14).



Img* 5, 6 . Instalación de *Ermua*.
Exposición colectiva AZIMUTH
Cultuurcentrum, Hasselt, Bélgica,
septiembre 2018



Serra da Estrela 2-9 de noviembre de 2018

La Serra da Estrela nos lleva tres tiempos (Francisco, Rita, Veva). Tres saltos por la ventana. Cada uno toma su impulso y elige su punto de fuga. En este caso el ejercicio parte del rollo de papel. Cada uno con sus 10 metros aproximadamente debe decidir cómo desplegarlo.

Sentir el peso del papel, días antes de nuestra partida hacia la Sierra, nos hace ir tomando conciencia de sus dimensiones, tanto físicas (ocupa una gran parte del maletero del coche), como de lo que emocionalmente implica nuestra relación con él. Manipularlo no es fácil y necesita planificación para moverlo de un lugar a otro. Con diferentes estrategias, de bobina pasa a ser rollo y de rollo a papel, y el rollo por fin se despliega, y su gesto es horizontal. Se desliza por el suelo. Se hace cuerpo, esta vez con dimensiones distintas. El papel se adapta a la forma que aborda y forma con ella paisaje. Suelo, roca o hierba, cada uno a su modo, le van aportando cada una de sus extensiones, de sus flexibilidades, sus movimientos y sus texturas y colores.

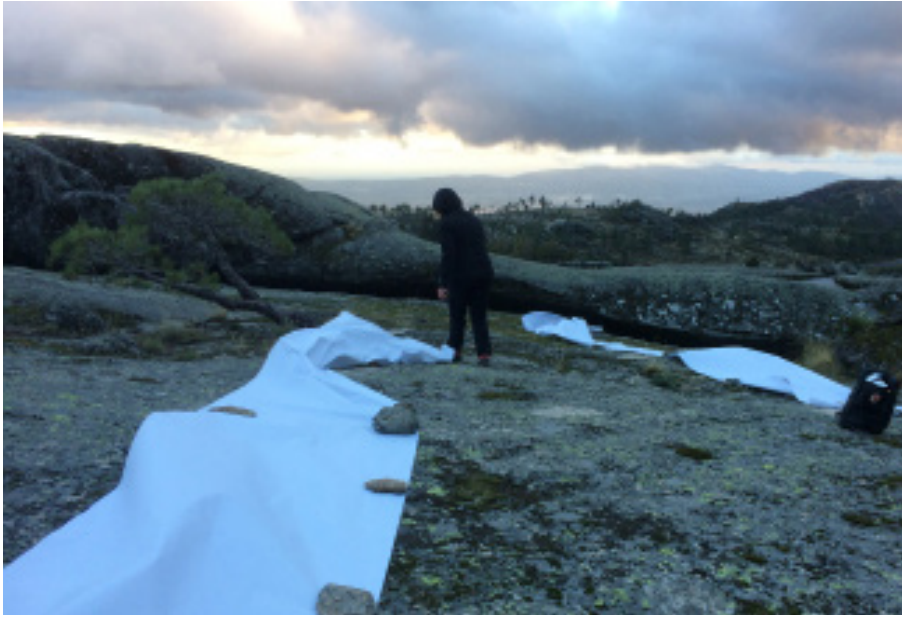
Lanzarse a un paisaje es cuestión de actitud. En este caso es el papel el que nos pone en la tesitura de mirar y nos coloca de una determinada manera ante lo indeterminado. A través del rollo se encaja la composición y se encuadran los sentidos. Desplegar el papel nos ejercita. El color blanco contiene un tiempo que empieza a transformarse; se hace paréntesis para poder abarcar el lugar. El despliegue del rollo en el suelo rompe con la ventana, matizando la acción de pisar, tapar, frotar, rodear y perfilar.

Marcamos los tiempos y se entabla el diálogo. Comienza el baile.

A las 6.30, creo recordar, se hizo de noche.













En los días siguientes ese mismo papel se va desenrollando, esta vez en el taller o en la galería. Los restos de una conversación se despliegan con dificultad. Hay partes que están pegadas, arrugadas o incluso rotas. Aparecen como los indicios de una fiesta que pudo celebrarse la noche anterior. No se sabe muy bien qué es lo que pasó, pero las huellas sobre el papel entablan un nuevo discurso, esta vez con el imaginario de quien lo contempla. Ahora, dentro, el tiempo transcurre más lentamente. No es tan evidente su pasar. El papel debe de moldearse, esta vez, mediante los ángulos rectos del espacio y la monotonía temporal con la que se dispersa la luz eléctrica. Y todo esto se repite, (fuera/dentro/fuera), durante nuestra estancia. Me gustaría concluir con la siguiente lista de ejercicios a tener en cuenta por quien, en un momento u otro, se decida a saltar por la ventana:

- Dibujar, pintar, escribir, leer, fotografiar, grabar en vídeo, co-ger algún elemento hallado en el camino, hoja/piedra/tierra/palo/rama/agua...
- Registro de colores, texturas, sonidos, olores.
- Internarse en la montaña
- Desarrollar la palabra internarse
- Desplegar una mirada horizontal
- Definir mirada horizontal

Y las siguientes actitudes:

- Iniciación
- Sueño
- Novela
- Contemplación
- Aventura

...y ya lo dijo Pisón: “El paisaje varía según la investidura que le atribuimos, no se trata de lo que sea el paisaje sino de lo que somos nosotros. Si no existiéramos, el paisaje seguiría siendo el mismo, pero sin ningún significado humano”.

(Pisón, 2017: 379)

Referencias Bibliográficas

- GILPIN, W. (1991): “Three essays of the Picturesque”. William Gilpin. Citado en: *Joseph Addison. Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Madrid.
- HANDKE, P. (1985): *Lento regreso*. Alianza Editorial, Madrid.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. (2016): *Ser-paisaje*. Abada Editores, Madrid.
- MANGIONE, S. (1989): *De la Pintura. En el estilo de Wittgenstein*. Editorial Pre-Textos, Valencia.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2017): *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*. Fórcola Ediciones, Madrid.

Residir é mais um atravessar

Daniel Moreira

PT

Rita Castro Neves

FBAUP PT

Na nossa residência de uma semana serrana, residir é mais um atravessar. A cadência do caminhar diário marca o passo e a perspectiva sobre o lugar, a que se juntam as pausas: tempos para parar, tempos para pensar. E para recolher também: objetos e imagens – as mentais e as outras.

E da entidade una da montanha, matérias por vezes despegam-se. São paus, ramos, pedras, frutos, pequenos animais, nevoeiro. Coisas intrigantes com as quais tentamos relacionar-nos, recuperar uma imagem na relação connosco e com a sua origem. Tudo é da montanha e tudo é de outra coisa também.

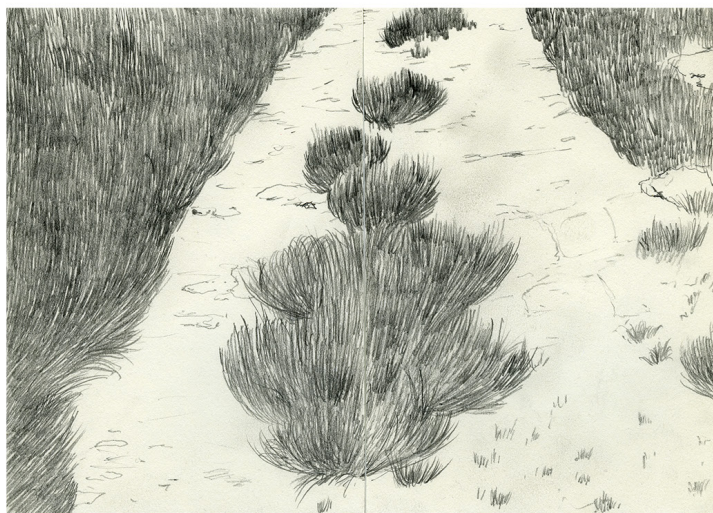
O trilho é circular, e vão-se descobrindo coisas no percurso.

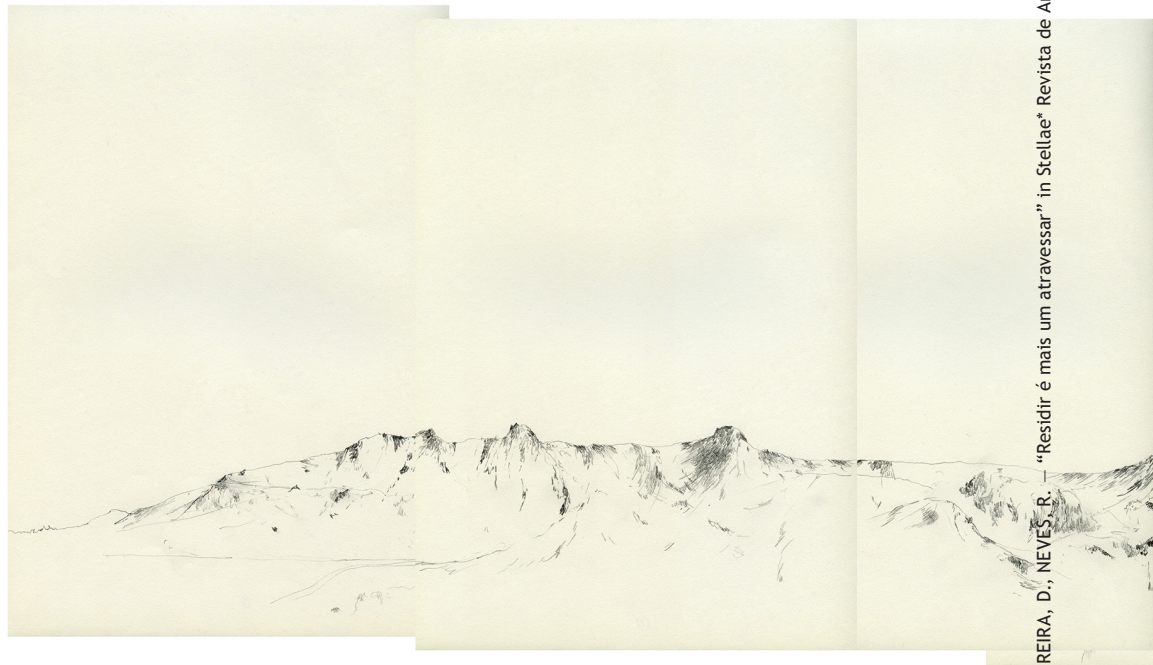
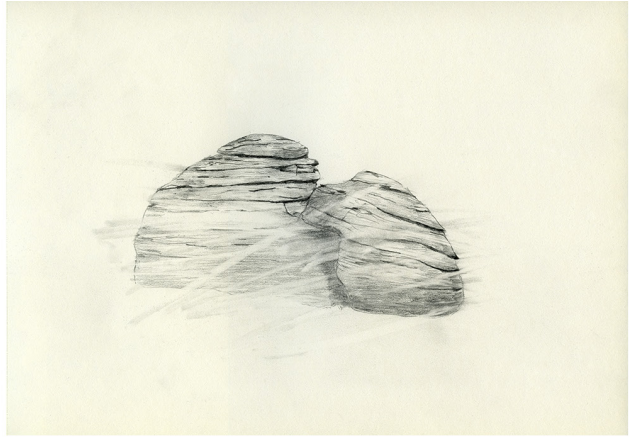


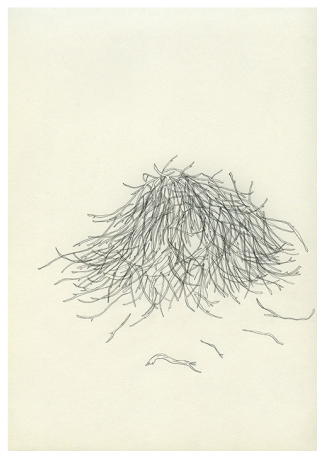
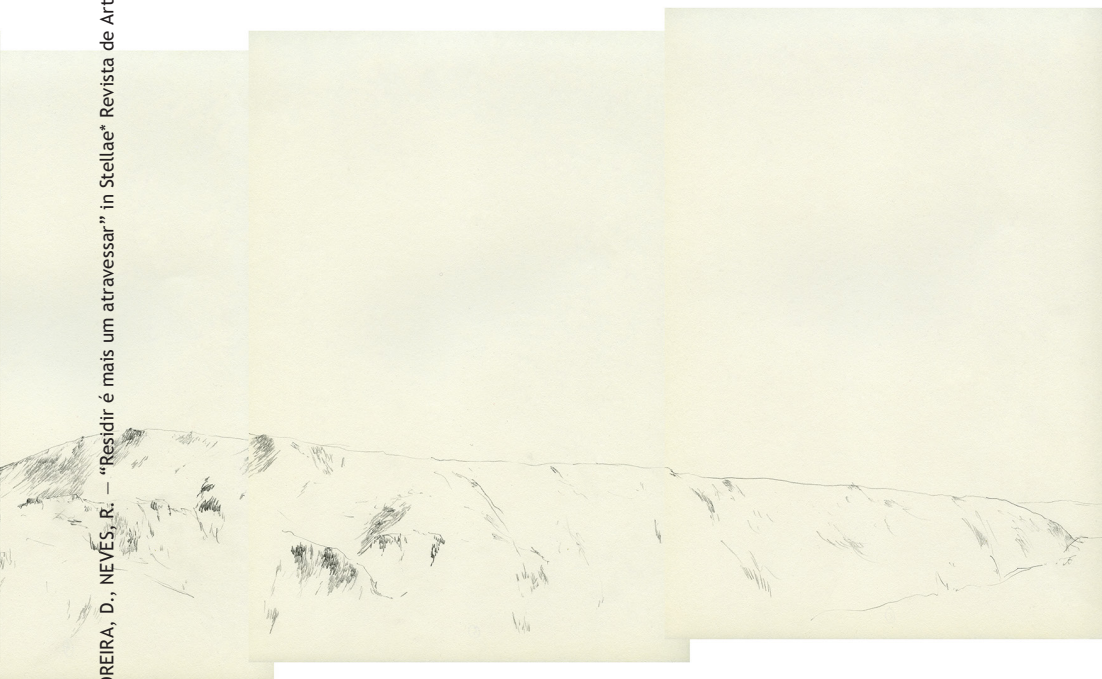
Residência artística *Residir é mais um atravessar*, MM* 2018. Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, Covilhã. Portugal.

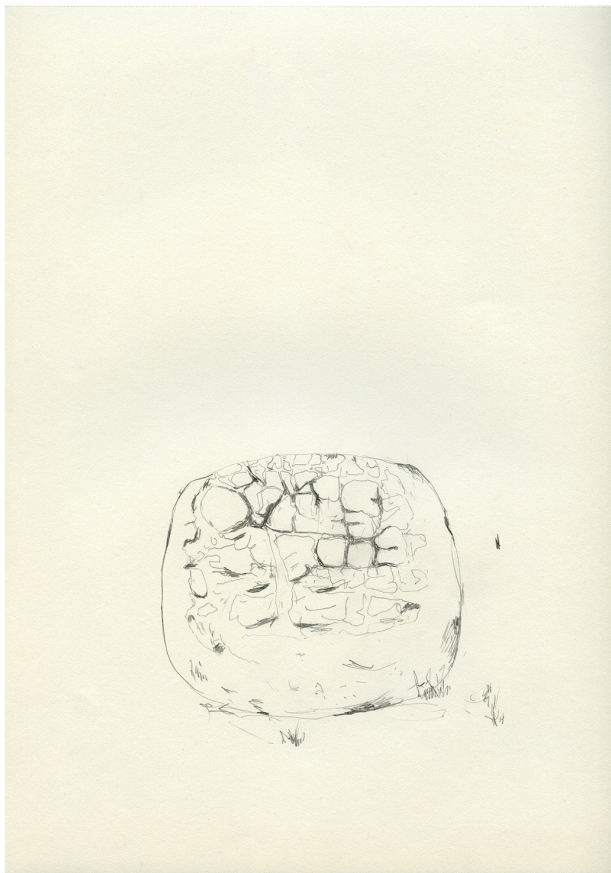
© Daniel Moreira e Rita Castro Neves



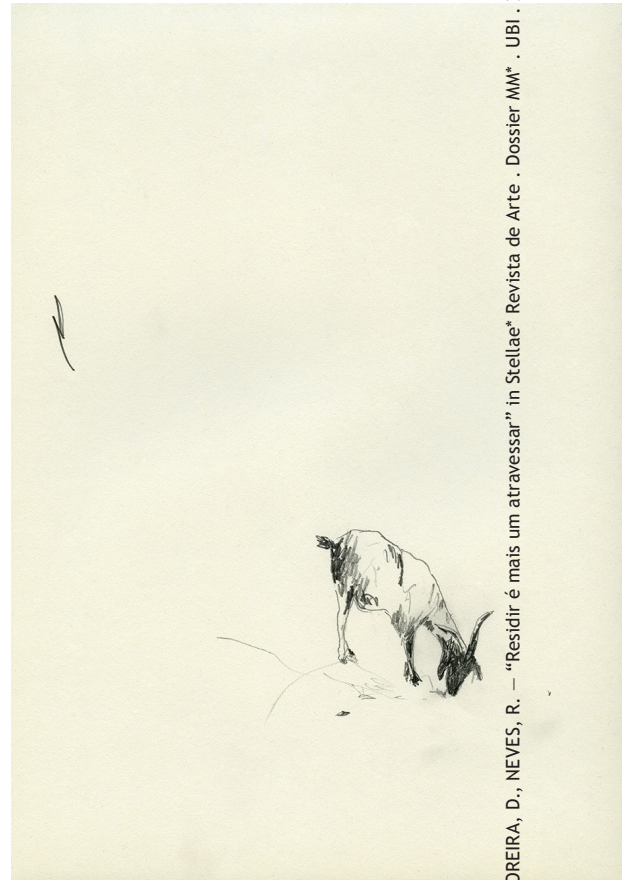


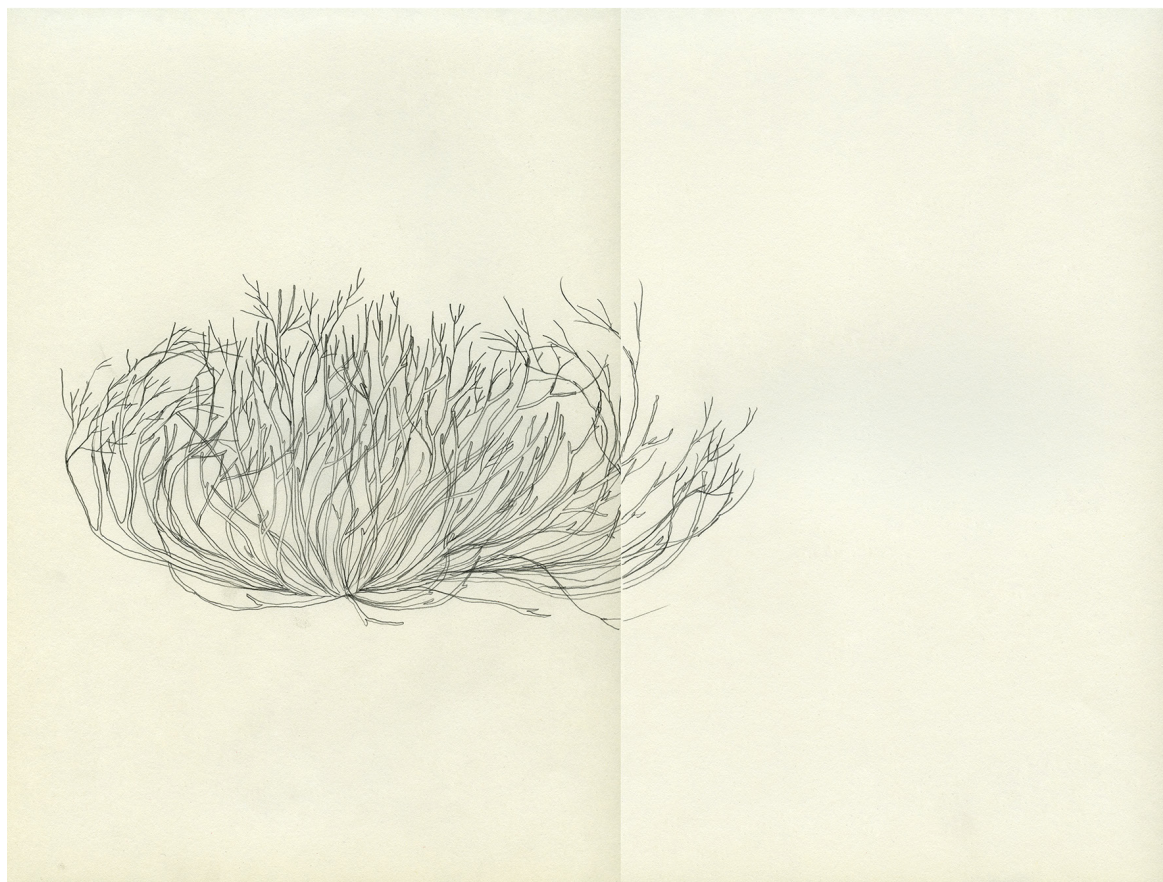


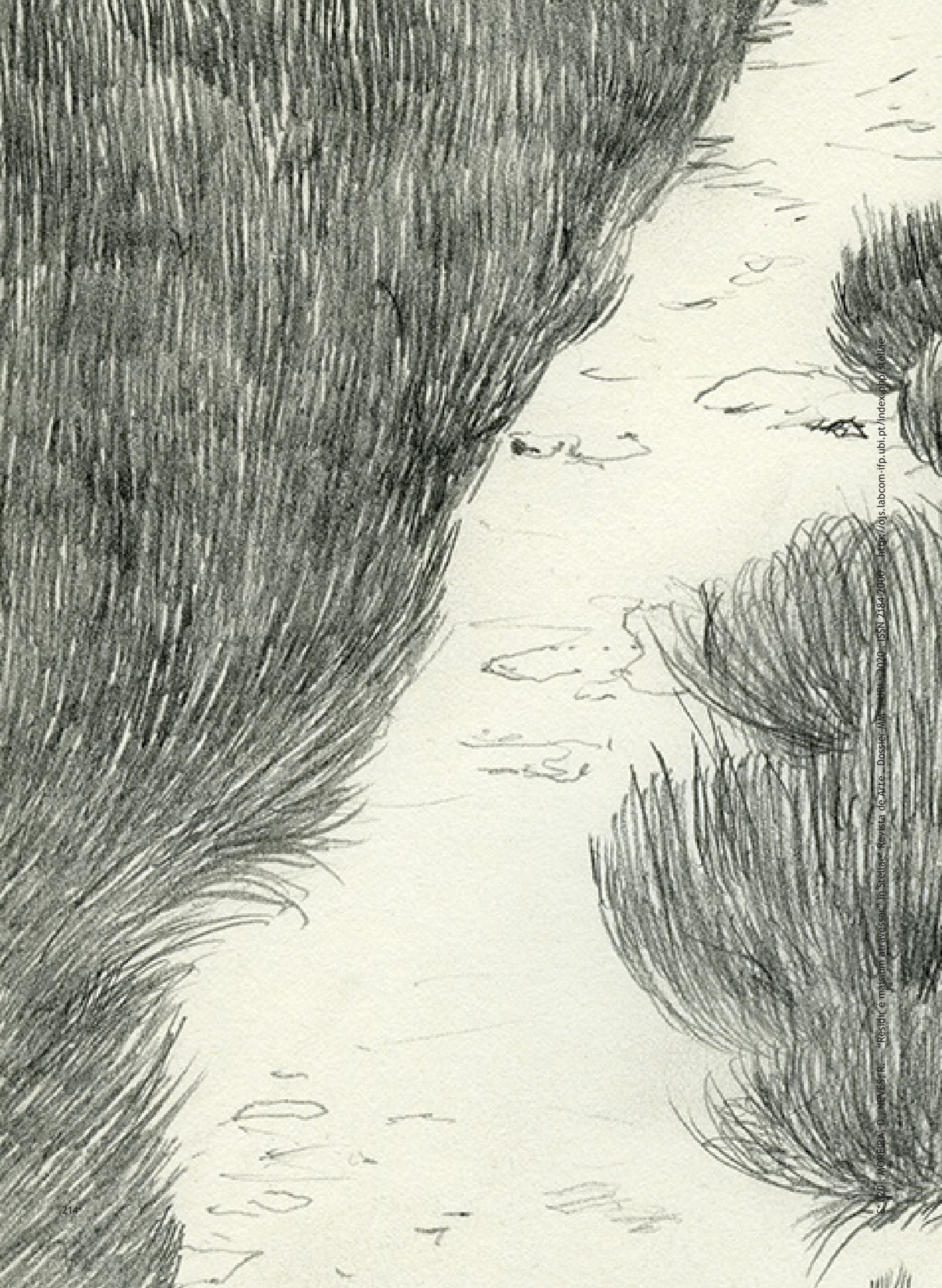












S de serra, S de segredo

Eduarda Neves / Apêndice 1

Imagens fotográficas, desenhos, fragmentos da realidade, expostos no Museu de Lanifícios da Covilhã, inscrevem a natureza na vida quotidiana. A partir de uma residência na Serra da Estrela, Daniel Moreira e Rita Castro Neves desenvolvem, na paisagem natural da serra, uma estratégia psicogeográfica que se objectiva na forma de uma instalação: o percurso, o caminhar, constituem figuras do retorno à natureza física, a um certo apelo ao movimento do corpo, a uma actividade que não é apenas perceptiva mas fundamentalmente motriz e que se distende no tempo e no espaço.

A construção de uma poética visual que nos dá a ver *o mundo depois da fotografia*, para retomar as palavras de Robert Smithson, combina materiais que não só representam o real como é o próprio real que se oferece em representação. Pedacos de neve, fragmentos de madeira-bicho, dialogam com imagens de massas rochosas, animais ou a melancolia de estradas que desaparecem no nevoeiro. As fotografias, aparentemente tributárias de uma concepção documental, superam o mero registo, da mesma forma que, reconfigurando os materiais recolhidos durante os percursos, os artistas se afastam da ideia de natureza como pulsão destruidora:

rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu, (...) uma alta queda de água de um rio poderoso, etc, tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. (...) permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza¹.

1 – Imanuel Kant
- *Crítica da Faculdade do Juízo*.
Lisboa: INCM,
Série Universitária,
1998, p. 158.

Nesta espécie de antropologia filosófica, representada em quatro mesas dispostas em círculo, diluem-se as tradicionais oposições natureza-cultura, homem-animal, selvagem-civilizado. Já não se trata de linhas divisórias mas do círculo como iconografia do colectivo, do comum.

A serra não é um jardim, é um espaço sem adorno. No entanto, no projecto *Residir é mais um atravessar*, é a própria serra que se constitui como cenário privilegiado para a imaginação. Uma inesperada arquitectura da paisagem emerge num território recortado pela acção da geografia humana que assim a redesenha. Operações simbólicas que se deslocam para estados provisórios do silêncio.

Experimentar o espaço requer a audácia de, com ele, nos perdermos no tempo. A serra é um segredo.



Residência artística *Residir é mais um atravessar*, MM* 2018. Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, Covilhã. Portugal.
© Daniel Moreira e Rita Castro Neves

Paisagem escrita

Regina Gouveia

Vereadora da Cultura do Município da Covilhã

Enquanto realidade socialmente cognitiva, Paisagem é escrita sempre inacabada, texto (re)inventado sobre uma narrativa anterior. Um modo de ver a materialidade concreta de um dado território, determinado por outros olhares que o antecederam, pelas conexões que ao longo do tempo se vão estabelecendo entre Cultura e Espaço, que não é apenas Natureza, mas também ambiente construído. Espaço natural progressivamente humanizado, logo escrita dinâmica, Terra marcada por diferentes civilizações, «Terra Transformada»¹.

Como impressão individual, a Paisagem é o olhar sem o qual não existe, escrita do lugar apreendido através da sensibilidade que permite sentir o concreto, num determinado contexto social e pessoal, mediante a relação do contemplador consigo mesmo, de um olhar interior que se cruza com o olhar exterior – e, assim, no mar manso pode um espírito inquieto nunca ver a paz, como Petrarca não viu na inacessível Montanha a grandeza que descobriu ser «da alma humana que conseguiu superar a mesquinhez das coisas materiais»².

As impressões de Paisagem originam, não raras vezes, representações, logo, escritas verbais e/ou de outras linguagens, submetendo um espaço, realidade exterior de um determinado tempo, à motivação e ao processo eidético do autor, em que intervêm a sua sensibilidade, sentido estético e estado de espírito, além das suas competências técnicas e artísticas, bem como às limitações da(s) modalidade(s) representativa(s) - literatura, fotografia, desenho e pintura, entre outras.

Ora, as próximas linhas serão dedicadas à literatura, ao notável autor covilhanense José Marmelo e Silva, que «nunca escreveu para vender livros», mas escreveu certamente «por um imperativo de responsabilidade humana ou social»³. Imperativo que o levou a questionar e a querer transformar as Paisagens que representou através da sua prosa, conciliando, ao longo da peregrinação que durou quase uma vida, a a sensibilidade ética

1. Título da obra de William Rudiman (versão em português, 2015), em que analisa o impacto significativo das atividades humanas no ambiente.

2. «Francesco Petrarca: A experiência fracassada da subida ao Mont Ventoux», analisado em Adriana Veríssimo, «A Experiência Metafísica da Montanha», primeiro artigo de *Stellae*.

3. Arnaldo Saraiva, *Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros* (2011), p. 127.

do Homem com a competência ideológica e estética do Artista. A escrita de José Marmelo e Silva, que José Saramago destacou, em 1962, como autor de «três das mais belas novelas que até hoje se publicaram em língua portuguesa», com «um estilo que não tem similar em Portugal»⁴ é, desde logo, fascinante por expressar um olhar profundo e crítico sobre a realidade que ficciona, nunca negligenciando a beleza poética. Sempre que contextualiza espaços e tempos, facilmente nos traz (ou leva para) esses mundos.

Talvez por ter nascido, a 7 de maio de 1911, no Paul, mais precisamente no Moinho das Lages, junto à Ribeira do Caia (ou do Paul), a escrita das suas impressões sobre a aldeia e as serras (Estrela e Gardunha) evidenciam uma ligação sensível, mas revelam igualmente o cuidado em mostrar ou tornar presentes esses contextos: «Na escrita, há que distinguir o informar do mostrar. Mais válido é o mostrar, tornar presente a quem lê. O segredo está, portanto, em reviver, ou viver pela 1.^a vez (se se trata de imaginação)...»⁵.

Ainda como estudante do Liceu em Castelo Branco, após uma experiência traumatizante de cinco anos no Seminário Menor do Fundão e alguns estudos numa escola da Covilhã, José Marmelo e Silva teve a sua estreia literária em livro com uma edição não declarada de autor que veio a renegar, *O Homem que Abjurou a Sociedade – Crônicas do Amor e do Tempo*. Neste, incorporava já a crítica social, num estilo particularmente inspirado em Eça e Aquilino:

A aldeola, a que um antigo couto dera origem, estava empoleirada mesmo no dorso dum monte árduo, como a querer abrigar-se dos ventos nórdicos – frios e cortantes.

A Serra da Estrela ficava perto, de picos alados e extáticos, arrebatante em sua grandeza majestosa; nela vinham as nuvens beber a alvura das neves, para, espaço fora, rendilharem o céu de Portugal.

Lá em baixo, amamentando lodeiros, ladeado de salgueirais, serpenteava de mansinho o Zêzere, remurmurando docemente ecos de toadas de rouxinóis e melros que, até ali, o saudaram de encostas e quebradas.»⁶

Com efeito, as obras seguintes de José Marmelo e Silva mantiveram o seu olhar questionador de realidades sociais, habilmente contextualizadas no tempo e no espaço, por vezes apoiando o desenrolar dramático e rápido da ação em mutações da Paisagem. Assim é visível na relação entre a primavera e a revelação de caráter do Adolescente Agrilhado, entre ambas as forças, da Natureza e a íntima, entre caminhos e golpes cicatrizados, ou torrentes/caminhos e pensamentos/rumos:

4. De um texto de José Saramago no Boletim de Estudos Cor, agosto de 1962, reproduzido na Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros, da autoria de Arnaldo Saraiva (2011), p. 112. As três novelas a que o Nobel da Literatura se referia: *Sedução* (1937), *Depoimento* (1939) e *Adolescente* (1948), depois *Adolescente Agrilhado*, a partir da 2.^a edição (1958).

5. Da Carta escrita por José Marmelo e Silva a seu filho Nelson em 26 de julho de 1979, reproduzida na Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros, da autoria de Arnaldo Saraiva (2011), p. 120.

6. José Marmelo e Silva, *O Homem que Abjurou a Sociedade – Crônicas do Amor e do Tempo*, Anadia, excerto publicado em *O Raio*, 1932, reproduzido na Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros, da autoria de Arnaldo Saraiva (2011), p. 11.

7. José Marmelo e Silva, *O Adolescente Agrilhado*, Arcádia, Lisboa (1958), p. 177.

8. Do prefácio à 3.^a edição de *Adolescente Agrilhado* (1967), reproduzido na *Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros*, da autoria de Arnaldo Saraiva (2011), p. 110.

9. Excerto de uma entrevista a Maria Teresa Horta no jornal *A Capital*, 8/5/1968, reproduzido na *Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros*, da autoria de Arnaldo Saraiva (2011), p. 127.

10. Apreciações de José Saramago à obra *Sedução*, de José Marmelo e Silva, reproduzidas na *Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros*, da autoria de Arnaldo Saraiva (2011), p. 112.

11. «Francesco Petrarca – A experiência fracassada da subida ao Mont Ventoux», em Adriana Veríssimo, «A Experiência Metafísica da Montanha», primeiro artigo de Stellae.

12. Excerto de uma entrevista a José Correia Tavares no *Jornal de Artes e Letras*, 9/3/1966, reproduzido na *Fotobiografia de José Marmelo e Silva - Não escrevo para vender livros*, da autoria de Arnaldo Saraiva (2011), p. 13.

Agora é livre e anda pelos montes

Ainda que lentamente, as horas nebulosas dissipavam-se. Mais breves se foram tornando as noites do Inverno. Mais quentes os dias. Tudo o que era semente, na Natureza, rompia o seu invólucro de quietude e silêncio. Já os vales floriam. A mesma força íntima de recriação arrastava o adolescente para a vitória.»

E assim, à medida que as torrentes na montanha se iam tornando mais límpidas, como lapidadas pela luz da primavera, e os caminhos barrentos se descobriam, lembrando longos golpes cicatrizados, o adolescente clarificava também os seus pensamentos e traçava rumos definidos à sua vida⁷.

O desejo de transformação, protagonizado por Luís Miguel, o Adolescente Agrilhado, terá sempre subsistido em José Marmelo e Silva e nas suas obras, ancoradas, ainda que «diluidamente», às impressões que fora guardando, desde o termo da sua infância, de um mundo «essencialmente impiedoso e agressivo»⁸. Dada a «sobrecarga trucidante de trabalho profissional» como professor, tanto mais porque consciente do valor dessa sua missão («possua o homem educação antes de possuir dinheiro»), não escreveu muitos livros, mas escreveu para os escrever, porque quis merecer a sua «dignidade humana»⁹.

Colocou «delicadeza e finura inexcusáveis» em livros «de combate e indisciplinadores»¹⁰, em que fez a apologia de um mundo melhor, de uma paisagem escrita de liberdade e de libertação. O «lugar excelso» onde se situa «a vida feliz» que, tal como na peregrinação de Petrarca, terá estado sempre à vista como fim último e termo, enquanto percorrido «um caminho estreito» e penosamente marcado por «muitas colinas»¹¹:

... não se pretende insinuar que a minha ficção dê ao ambiente geográfico, e muito menos à paisagem, uma importância protuberante... No entanto, na aridez granítica, a miséria milenária, a resignação patética daquela gente humilde...- acutilaram sempre, na criança que eu fui, um desejo tenaz de superação. Das muralhas sobranceiras da Estrela e da Gardunha batia-me um apelo de longe, um desafio de inaceitação, um sarcasmo de fatalidade como que corpóreo e irresistível!»¹²

Ainda bem que a escrita, como a arte em geral, transcende a representação para denunciar, mesmo exigir transformações de que resultem paisagens reinventadas. Enquanto escrevia este texto, talvez por ter responsabilidades na área Cultural, e certamente inspirada pela obra de José Marmelo e Silva, desejei poder homenagear todos os artistas

que, através das suas narrativas estéticas e éticas de um determinado espaço e tempo social, de olhares críticos traduzidos em linguagens diversas, reivindicaram e impulsionaram mudanças positivas fundamentais, participaram na escrita de paisagens mais belas e melhores da nossa Cidade e do nosso Concelho. BEM-HAJAM!

Conselho editorial

Adriana Veríssimo Serrão, FL Universidade de Lisboa, Portugal
Ana Leonor Madeira Rodrigues FA Universidade de Lisboa, Portugal
António dos Santos Pereira, FAL Universidade da Beira Interior, Portugal
Carmen Bellido, FBA Universidad de Granada, Espanha
Carmen Marín Ruiz, FBA Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Eduardo Paz Barroso, Universidade Fernando Pessoa, Portugal
Francisco Tiago Paiva, FAL Universidade da Beira Interior, Portugal
João Paulo Queiroz, FBA Universidade de Lisboa, Portugal
Joaquim Paulo Serra, FAL Universidade da Beira Interior, Portugal
Josu Rekalde Izagirre, FBA Universidad del País Vasco, Espanha
Juan Guardiola Román, Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, Espanha
Juan Luís Moraza Pérez, Universidad de Vigo, Espanha
Lluis Ortega, Illinois Institute of Technology, Chicago, Estados Unidos da América
Luis Nogueira, FAL Universidade da Beira Interior, Portugal
Manuela Penafria, FAL Universidade da Beira Interior, Portugal
Miguel Bandeira Duarte, EA Universidade do Minho, Portugal
Mónica Mendes, FBA Universidade de Lisboa, Portugal
Paloma Villalobos, FBA Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Paulo Luís Almeida, FBA Universidade do Porto, Portugal
Paulo Oliveira Freire Almeida, EA Universidade do Minho, Portugal
Rita Sixto, FBA Universidad del País Vasco, Espanha
Veva Linaza Vivanco, FBA Universidad del País Vasco, Espanha

Apoio à edição

Câmara Municipal da Covilhã

Parcerias

A Ribeira a Gostar dela Própria, São Domingos, Covilhã
Associação LUZLINAR, Feital, Trancoso
Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (CACGM), Bragança
COOLABORA - Cooperativa de Intervenção Social
Cursos de Design Multimédia, 1º e 2º Ciclo, UBI
Cursos de Cinema, 1º e 2º Ciclo, UBI
Doutoramento em Media Artes da Universidade da Beira Interior
École Supérieure d'art d'Aix-en-Provence, França
Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Bilbao, Espanha
Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior
New Hand Lab
Projeto Entre Serras

Financiamento

Universidade da Beira Interior
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Câmara Municipal da Covilhã
Câmara Municipal de Vinhais
Águas da Covilhã, EM
Ministério do Ambiente
ENE2020 - Estratégia Nacional de Educação Ambiental - Fundo Ambiental
ADERES - Associação de Desenvolvimento Estrela Sul
Erasmus+
Pestana - Pousadas de Portugal

Stellae*
Revista de Arte

Dossier MM*
www.montanhamagica.ubi.pt

Editor
Francisco Paiva

Autores
Adriana Veríssimo
Ana Moya
Ana Pascoal
António Santos Pereira
António Meireles
Carlos Casteleira
Daniel Moreira
Eliana Sousa
Francisco Paiva
Javier Gonzalez Harguindey
Javier González López
Jean Cristofol
João Castro Silva
Maria Matos
Mercedes Fernández
Nuno Meireles
Paulo Freire de Almeida
Pedro Gadanho
Rayman Virmond
Regina Gouveia
Rita Castro Neves
Rita Sixto
Veva Linaza

Editora LabCom
www.labcom.ubi.pt

Coleção
Ars

Direção
Francisco Paiva

Design
Sara Constante

ISSN
2184-2000

DOI
10.25768/20.04.08.00

Tiragem
1000 exemplares

Papel
Arcoprint Milk 1.5 120g

Impressão
Norprint

Local e data
Covilhã, 2020

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt



COVILHÃ
MUNICÍPIO
A TEZER O FUTURO

COVILHÃ
:: CIDADE
CRIATIVA
:: DESIGN



UNIVERSIDADE
BEIRA INTERIOR



LABCOM
COMUNICAÇÃO
e ARTES