

ATELIER JULIO LE PARC EM CACHAN: A RESISTÊNCIA E O MOVIMENTO DA FATURA.

Flávia Rudge Ramos¹

OS ANOS DE FORMAÇÃO

A partir da segunda metade do século XX, as pesquisas e experimentações estéticas ocorreram de forma superposta e entrecruzada. Segundo Giulio Argan (1909-1992), apesar da diversidade, havia um ponto de concordância entre os artistas: o de que não poderiam fazer obras de arte no sentido tradicional do termo, ou seja, às quais se “sobreponha um valor excedente e que, por conseguinte, sejam fruíveis apenas por uma elite cuja riqueza e, portanto, capacidade de poder assim aumentam”².

É este o cenário ao qual Julio Le Parc (1928) viria a se integrar ao chegar a Paris em 1958, com uma bolsa do Serviço Cultural Francês. Os objetivos eram ver com seus próprios olhos o que estava acontecendo em um centro importante da arte, romper com a dependência europeia e evitar o mimetismo que chegava a Buenos Aires³. De origem proletária, trabalhava, nessa época, como porteiro de teatro e ator experimental; conciliava essas atividades com o curso noturno da Escola Superior de Belas Artes. A Argentina vivia um período conturbado: o presidente Juan Domingo Perón (1895-1974) promovia um acirrado nacionalismo e um populismo anti-intelectual, interferindo nos currículos acadêmicos. Como consequência, alunos e professores uniram-se em greves e protestos. A prisão de intelectuais, artistas, mestres e estudantes; apenas reforçou a determinação da oposição nas academias⁴.

¹Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

²ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.: 561

³PARC, Julio Le, *Conversación entre Hans-Michel Herzog y Julio Le Parc*. In: HERZOG, Hans-Michel, “Le ParcLumiere”, Daros-Latino-america Collection at Daros Exhibition, Zurich:2005, p.: 18

⁴BRODSKY, Estrellita, *Julio Le Parc: da forma a ação*. In: ARRUDA, Vitória, “Julio Le Parc: da forma a ação”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 31

Le Parc participou ativamente dos movimentos estudantis, tornou-se presidente do Centro de Estudantes de sua faculdade e promoveu assembleias, greves e ocupação das escolas. Durante o curto período em que assumiram o controle da Belas Artes, os alunos aboliram regras disciplinares, adotaram uma política de portas abertas e criaram novos planos de ensino. No campo criativo, há um interesse pelos movimentos da vanguarda Argentina *Arte Concreto-Invenición* e Spazialismo, influenciado por Lucio Fontana (1899-1968), um de seus professores na Escola de Belas Artes⁵. As pinturas, monotípias e gravuras realizadas nesse período, se desenvolvem do concretismo à *Op-Art*.

Conforme observou Argan, a pesquisa estética se configurava cada vez mais como uma ciência da imagem e cada vez menos como arte. A ciência, nesse caso, era o estudo dos processos ópticos e psicológicos que envolvem a percepção visual humana. O tema já havia sido explorado pelos artistas do Impressionismo, Cubismo e pela Escola Bauhaus; sempre com o objetivo de compreender e libertar o modo de ver as coisas dos condicionamentos pré-estabelecidos. Entretanto, tendo em vista a impossibilidade de retorno a uma condição originária de imunidade, o observador deveria ser livre em sua situação histórica-social, tendo consciência dos condicionamentos de sua percepção, considerada apenas uma parte de uma atividade mais ampla que é a imaginação, ou seja, “o conhecer e pensar por meio de imagens”⁶.

No contexto da Arte Programada, ou seja, de uma arte racional e de matriz projetual, as pinturas da *Op-Art* procuram provocar uma ilusão de movimento com a interação do espectador, que o percebe ao movimentar seus olhos ou o próprio corpo diante das pinturas⁷. Não havia, por parte dos autores, a intenção de revelar qualquer significado secreto, símbolos ou referências, pois a pintura limitava-se a sua aparência e ao movimento ilusório que proporcionava. O efeito é obtido com a sequência rítmica de imagens (repetidas, associadas, mutáveis e deformadas) em uma composição bidimensional, engenhada e impessoal; desprovida de hierarquia, aplicada sobre uma superfície plana que parece expandir e retrair, vibrar, pulsar e tremer. Um exemplo de obra de Le Parc ligada a essa pesquisa é “nº 9, Desenvolvimento de círculos e quadrados” (1958, nanquim sobre cartão, 24 X 24 cm., figura 2).

Foi durante essa fase estética que o artista chegou a capital francesa, onde pôde, finalmente, dedicar-se à arte em tempo integral⁸. O começo, entretanto, foi difícil uma vez que o meio artístico parisiense era muito fechado. Le Parc ficou decepcionado por não encontrar no Museu de Arte Moderna os quadros de Mondrian (1872-1944) e Kandinsky (1866-1944), que conhecia através dos livros, e ver as salas repletas de pinturas figurativas. Nas galerias comerciais, predominava o expressionismo abstrato, também chamado de

⁵ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.290.

⁶ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.562.

⁷CONTESSI, Gianni, “Arte Programata”. In: POLI, Francesco, *Arte Contemporanea: larecherche internazionale dalla fine degli anni 50 a oggi*, Milão: Mondadori Elesta, 2005, p.63.

⁸Depoimento de Julio Le Parc à autora, Cachan, 22 de julho de 2017.

informal ou tachismo. Apesar das dificuldades no campo profissional, a chegada de sua namorada Martha, com quem viria a se casar, e de seu colega Francisco Sobrino (1932-2014) a Paris deram novo ânimo para a realização dos seus projetos.

O GRUPO

Em 1960, com o objetivo de despersonalizar a criação estética e de exercer um controle crítico mútuo, fundou em uma garagem perto da Bastilha, no bairro do Marais em Paris, com outros 10 artistas lá estabelecidos de nacionalidades diversas, o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (Grupo de Pesquisa da Arte Visual) ou GRAV⁹. Eram eles: os argentinos Francisco Sobrino, Hugo Demarco (1932-1995), Hector Garcia Miranda e Sérgio Moyano Servanes (1934); os húngaros François (1922-1993) e Vera Molnar (1924) e os franceses François Morellet (1926-2016), Joël Stein (1926-2012) e Jean Pierre Yvaral (1934-2002). No ato de fundação, explicaram sua intenção: “unir nossas atividades, esforços, capacidades plásticas e descobertas individuais em uma atividade que tende a ser de uma equipe”¹⁰. Em seus manifestos o grupo evitava usar a palavra “arte” e tudo o que ela significava, apesar de reconhecer que o único modo de colocar seu trabalho em contato com o público seria através do sistema existente. A principal influência na criação do grupo foi Victor Vasarely (1906-1997) que havia declarado em 1960: “O artista ‘estrela’ ou ‘gênio solitário’ é uma ideia datada; grupos de trabalhadores experimentais colaborando com a ajuda de disciplinas científicas e técnicas serão os únicos criadores verdadeiros do futuro”. O Grupo busca a redefinição da arte como forma, de sua função e da sua relação com o espectador. A primeira mostra foi apresentada no mesmo ano no ateliê do Marais, com seus integrantes reduzidos a sete. Apesar da pequena visitação, conseguiu chamar atenção por ter recebido a galerista Denise René (1913-2012), os artistas Vasarely e Nicolas Schöffer (1912-1992), e o crítico Guy Habasque (1924-2003)¹¹.

Os artistas negavam a predominância dos interesses formais, ao explicar que o foco de sua pesquisa estética era a relação entre os objetos criados e o espectador. Por utilizarem equipamentos eletrônicos e materiais industrializados e estranhos à arte, a experimentação era realizada com base nas leis da percepção, da probabilidade e do acaso. “Nossa pesquisa está centrada no plano imaterial que existe entre o objeto

⁹ A primeira denominação do grupo foi CRAV (*Centre de Recherche d'Art Visuel*) alterado para GRAV em 1961, como ficou mais conhecido.

¹⁰ HILLINGS, Valérie, “É proibido não participar: Le Parc e o *Groupe de Recherche d'Art Visuel*”. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 56.

¹¹ HILLINGS, Valérie, “É proibido não participar: Le Parc e o *Groupe de Recherche d'Art Visuel*”. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 56.

plástico e o olho humano”¹². Os membros do grupo continuavam a fazer obras alinhadas à *OpArt*, com ênfase na homogeneidade e no anonimato, mas são os trabalhos cinéticos e aqueles participativos que promoveram uma nova relação com o espectador; as mais relevantes contribuições do GRAV e do próprio Julio Le Parc, à arte do seu tempo.

Nesse mesmo ano, Le Parc faz os primeiros trabalhos em que utiliza a luz e o movimento. O movimento representado, que já havia sido objeto de pesquisa dos artistas do Futurismo italiano (1910), adquiriu nova abordagem quando os russos ligados ao Construtivismo, (1913) Naum Gabo (1890-1977), Moholy-Nagy (1895-1946) e After Rodchenko (1891-1956); apresentaram objetos artísticos que se moviam por conta própria, impulsionados pelo vento ou ligados a uma fonte de energia. Trilhando esse caminho, a pesquisa visual-cinética está vinculada à teoria do desenho industrial, mas ao eliminar a função e a utilidade do objeto e submetê-lo a ação do vento ou de mini motores que lhe conferem movimento, o artista supera a ordinariade e a inércia das coisas mortas, concedendo-lhes a alma e expressão da arte. A intenção é equipar o observador para uma percepção lúcida e crítica da realidade, dotando-o de uma defesa psicológica em face da contínua mistificação da informação visual, usada como meio de sugestão¹³.

Em relação aos trabalhos participativos, com intenções semelhantes às de Hélio Oiticica (1930-1980) no Brasil, os membros do GRAV acreditavam que ao tirar o observador da contemplação passiva da arte, poderiam transformá-lo em um cidadão politicamente mais ativo. Durante a segunda exposição do grupo em 1961 no ateliê do Marais, divulgaram um texto em que propunham: “Libertar o público das inibições e distorções da apreciação promovida pelo esteticismo tradicional, criando uma nova situação artista-sociedade”¹⁴. É importante observar que essa busca de uma prática artística coletiva foi precedida de um amplo debate entre artistas e estudiosos, sobre o papel dos grupos na conexão entre a arte e os objetivos sociais, que se reuniram em associações como a *Novelle Tendance* (Nova Tendência) e entre grupos de diversos países que teve na 22ª Convenção Internacional realizada em Verucchio na Itália seu principal evento.

A III BIENAL DE PARIS

O espaço hipotético planejado por Le Parc para engendrar um lugar de “comunicação e interação” foi finalmente montado em 1963 na III Exposição Bienal de Paris, realizada no Museu de Arte Moderna da Cidade, localizado na ala leste do Palais de Tokyo. Integrante de uma nova seção chamada “trabalho em

¹²GRAV, “Essaid’appréciation de nousrecherches”, 1998. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 56.

¹³ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.: 568

¹⁴HILLINGS, Valérie, “É proibido não participar: Le Parc e o Groupe de Recherche d’ArtVisuel”. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 58.

equipe” na qual participaram também os grupos Mu e Lettriste, a obra assinada coletivamente pelo GRAV venceu o prêmio dessa categoria¹⁵. O trabalho, que se apropriava do espaço arquitetônico para proporcionar ao espectador uma completa imersão e interação, antecipava um sistema de intervenção na realidade ambiental que viria a ser chamado na década seguinte de “instalação”.

Em um folheto distribuído ao público, o texto “*Assez de Mystification*” (Basta de mistificações) procurava explicar os objetivos e orientar o espectador sobre os modos de participação. Intitulado “*Instabilité: le labyrinthe*” (Instabilidade: o labirinto), o trabalho é definido como uma primeira experimentação realizada com o objetivo de eliminar a distância entre obra de arte e o espectador, que passa a ser convidado a participar voluntariamente.

Um filme da época em preto e branco, com 6,35 minutos, mostra a complexidade do diálogo decorrente da intervenção artística, entre o espaço e o espectador¹⁶. O roteiro procura documentar a experiência do ponto de vista do visitante, seguindo seu percurso. O espaço arquitetônico não é nesse caso, apenas o invólucro e suporte neutro das galerias de arte, mas parte de um sistema semelhante ao teatral cuja expressão se desenrola na estrutura espaço, tempo, ação. No entanto, diferentemente do que ocorre no teatro, não há divisão entre palco e plateia. Os atores são os próprios espectadores, que, incentivados a deixar a passividade, participam de forma voluntária e espontânea. A fruição artística ocorre não em assistir ou observar, mas na experimentação estética de interagir.

O filme mostra a entrada do público durante a III Bienal de Paris, no grande saguão que interliga as duas alas simétricas do edifício, no qual destacava-se a única obra de arte exposta, um grande painel assinado por Le Parc intitulado “*Continuel-mobile*”, instalado sobre uma passagem e inteiramente construído com quadrados móveis recortados de chapa de aço inox cintilante, que se moviam com o vento por estarem suspensos por fios de *nylon* sobre um fundo negro.

Enquanto no saguão há uma inserção do trabalho artístico no espaço arquitetônico, no pavimento superior a estratégia foi subverter sua estabilidade com recursos cenográficos, de forma a envolver completamente os “participantes” em uma visualidade colorida, luminosa e artificial. Em frente à escadaria de acesso, uma escultura abstrata geométrica construída com peças planas acrílicas transparentes, introduz o espectador à mostra do GRAV, em cuja entrada, um cartaz informa: “Entre - quebre.” Tratava-se de uma oposição evidente aos avisos de “Não toque” constantes nas exposições¹⁷. O espaço, com 3,14 metros de

¹⁵HOHLFLEDT, Marion, *L'Œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur*, Critique d'Art, nº 41, 2013, p.: 1. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334

¹⁶PARC, Juliole, *GRAV – Biennale de Paris – 1963*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=C3PH-u9Zsgo. Acessado em 14.out.2018.

¹⁷“Entrez – casser”. In: HOHLFLEDT, Marion, *L'Œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur*, Critique d'Art, nº 41, 2013, p.: 1. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334

largura e 21 metros de comprimento, conforme o projeto arquitetônico elaborado pelo grupo, foi dividido em sete ambientes conectados em escala real, nos quais uma combinação de objetos convidavam o público a um percurso imersivo, de caráter lúdico, em que podiam tocar e interagir, em vinte situações diferentes¹⁸. As técnicas utilizadas são: o uso de equipamentos mecânicos, ópticos e de iluminação; para a obtenção de efeitos luminosos sobre superfícies de objetos em movimento de materiais translúcidos como plexiglas e acrílico, reflexivos como aço inox e espelhos; e opacos coloridos de materiais diversos.

Na primeira célula, intitulada “Passagem Acidentada”, uma das paredes foi inteiramente coberta por um painel *optical*. Caixas que simulavam colunas arquitetônicas escondiam atores que as faziam andar pela sala, surpreendendo os espectadores que pareciam não entender o truque. Na etapa seguinte do percurso, uma grande esfera construída com hastes metálicas se movimenta sob a luz de um holofote em um ambiente escuro. Em outra situação, lanternas são oferecidas aos participantes para que foquem nos elementos de seu interesse. Entre os diversos jogos propostos, destacam-se: comandos permitem movimentar esferas iluminadas que saltitam na escuridão, a manipulação dos elementos de uma composição escultórica e a projeção do próprio corpo.

Apesar do prêmio recebido, a audácia de “Labirinto” não foi bem recebida pela imprensa da época, considerada como apenas jogos de diversão. O crítico Frank Popper afirma que o criador desaparece e a obra é simplesmente um pretexto para provocar os movimentos e a atividade do “consumidor”, destituída de uma intenção estética devida¹⁹. O grupo contesta as críticas alegando que a participação do público não tem como finalidade a diversão, mas sim permitir a conscientização de uma democracia participativa e o desenvolvimento de uma “habilidade marcante de perceber e agir”²⁰.

O ATELÊ

A trajetória de Julio Le Parc ganhou grande impulso em 1966 ao receber o Grande Prêmio Internacional de Pintura na 33ª Bienal de Veneza, por sua sala especial com 40 trabalhos expostos. Apesar disso, o artista, com a humildade que lhe é peculiar, observa esses acontecimentos dentro de um contexto mais amplo. Recorda que o prêmio foi inesperado e que não o afetou muito. Considera que foi resultado de uma confrontação entre um número limitado de pessoas, que é o júri, com um número limitado de artistas e

¹⁸A análise baseia-se no vídeo e em dois projetos diferentes apresentados nos ensaios de Estrellita Brodsky e Valerie Hillings. Entende-se que o projeto sofreu alterações no período que antecedeu a sua realização.

¹⁹“le ‘créateur’ s’efface et l’oeuvre est simplement considérée comme un pretexte destiné à provoquer le mouvement et l’activité du ‘consommateur’, elle n’a aucune intention esthétique avouée”. In: « Mouvement virtuel et mouvement réel dans l’art d’aujourd’hui », catalogue *Art et Mouvement*, exposition au musée de Tel Aviv, mai-juin 1965, s.p.

²⁰HILLINGS, Valérie, “É proibido não participar: Le Parc e o Groupe de Recherche d’Art Visuel”. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 61.

obras expostas. Havia uma grande expectativa de que o artista premiado seria um norte-americano, o que poderia levar Paris a perder o seu *status* como centro da arte. O favorito era Roy Lichtenstein (1923-1997), cuja vitória já era festejada antes do julgamento. Falou-se da intenção de neutralizar a presença norte-americana, e com o acaso desse jogo de coisas, em algum momento, decidiram por seu trabalho²¹.

O artista que nos recebeu em seu ateliê é um homem realizado, mas ainda repleto de projetos e ideias por fazer. Na pequena cidade de Cachan ao sul de Paris (Val-de-Marne), onde vive e trabalha desde 1970, em um prédio de quatro andares dividido em cômodos pequenos, o artista trabalha com sua equipe que tem filhos e netos entre seus integrantes. O lugar é um pulsante laboratório de ideias de toda uma vida, com pinturas, gravuras, esculturas, maquetes, objetos e trabalhos em processo; espalhados por toda parte. Impressiona a organização e o profissionalismo em torno da criação, classificação e divulgação da sua obra.

No seu ambiente de trabalho é possível notar que o segredo de sua produção artística é a disciplina. A diversidade do seu trabalho pode ser compreendida em sua extensão e ao mesmo tempo, em seu conjunto, quando se observa as obras instaladas de forma provisória como se estivessem em trânsito entre uma e outra exposição. Despidas de base, moldura ou iluminação especial, parecem dessacrilizadas ao perder hierarquia e dividir espaço com materiais, ferramentas de trabalho e objetos de uso cotidiano.

A Galeria de Luzes, uma sala dedicada especialmente à exposição de obras cinéticas luminosas, é uma exceção à informalidade predominante na oficina. A visita ao ateliê de Julio Le Parc revela as nuances do cotidiano do artista. As peças tornam-se “memórias vivas”, assinalando a renovação e sua constante preocupação em integrar seu trabalho à experiência de seu público. A obras de Le Parcsão, na verdade, expressão e síntese de uma vida dedicada à arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017.

POLI, Francesco, *Arte Contemporanea: larecherchéinternazionalidalla fine degleanni 50 a oggi*, Milão: MondatoriElesta, 2005.

HERZOG, Hans-Michel, *Le ParcLumiere*, Daros-Latinoamerica Collection at Daros Exhibition, Zurich, 2005.

HOHLFLEDT, Marion, *L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur*, Critique d'Art, nº 41, 2013. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334

²¹LE PARC, Julio: “enel azar de todo esse juego de cosas, enalgun momento se decidieron por mi trabajo.” In: HERZOG, Hans-Michel, *Le ParcLumiere*, Daros-Latinoamerica Collection at Daros Exhibition, Zurich:2005, p.: 21.

ARCHER, Michael, *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGURAS



Figura 1 – Julio Le Parc no ateliê de Buenos Aires, 1958. Fonte: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 291.



Figura 3 – 2ª Exposição do GRAV, Paris, 1961. Fonte: ateliê Julio Le Parc. Disponível em: <http://www.julioleparc.org/q.r.a.v.html>

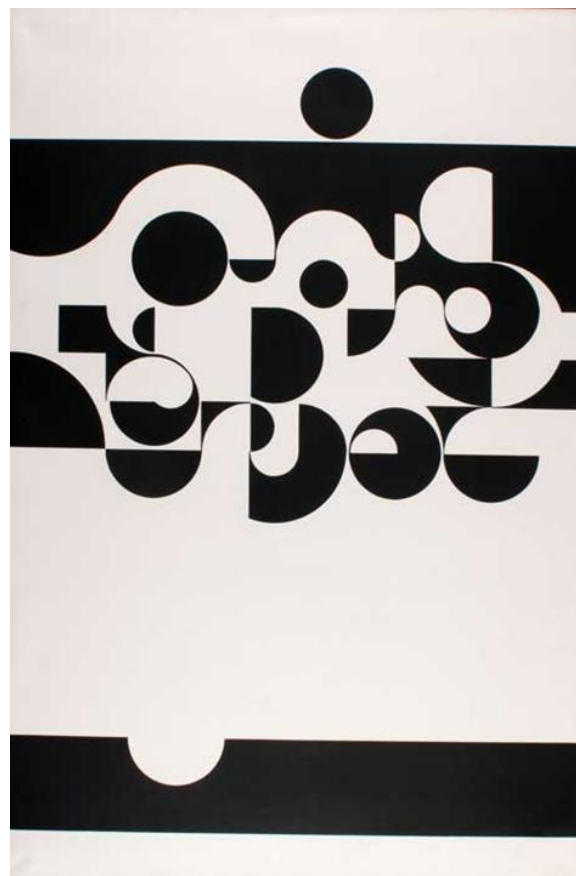


Figura 2 – Julio Le Parc, "nº 9, Desenvolvimento de círculos e quadrados", 1958, nanquim sobre car-tão, 24 X 24 cm. Foto: Georges Poncet. Fonte: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 107.



Figura 4 – Bienal de Paris- Le Parc, Sobrino, Yvaral, Morellet, Stein, Garcia Rossi; 1963. Fonte: HERZOG, Hans-Michel, Le ParcLumiere, Daros-Latinoamerica Collection at Daros Exhibition, Zurich, 2005, p.: 153.

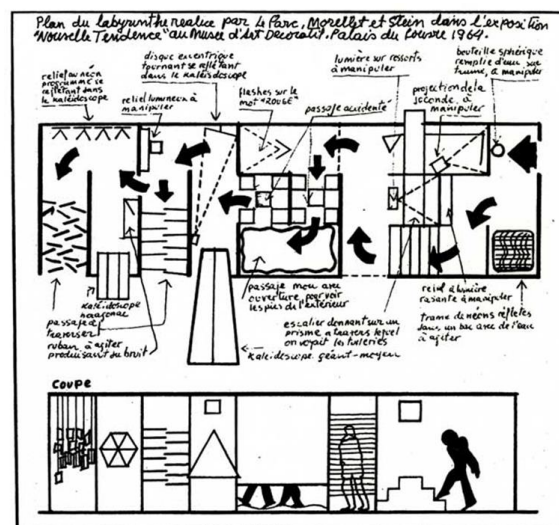


Figura 5 – “Labirinto – Nova Tendência”, Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral- Pa-ris,1963. Fonte: ARRUDA, Vitória, Julio Le Parc: da forma a ação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 38.



Figura 6 – “Labirinto”, Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral- Paris,1963. Fonte: HOHLFLEDT, Marion, L'Œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur, Critique d'Art, nº 41, 2013. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334



Figura 7 – Julio Le Parc, “Curvas Progressivas na Vertical”, 1971, plexiglass, 60X34X60 cm. Foto: George Poncet. Fonte: ARRUDA, Vitória, Julio Le Parc: da forma a ação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 178.



Figura 8 – Ateliê Julio Le Parc em Cachan, França, 2017. Foto: Flávia Rudge Ramos.



Figura 10 – Julio Le Parc em seu ateliê, Cachan, França, 2017. Foto: Flávia Rudge Ramos.



Figura 9 – Julio Le Parc, “Continuel-lumièrecylindre”, 1962/2012. Madeira pintada, aço inoxidável, motor, disco de metal e luz. Dimensões variáveis. Foto: Flávia Rudge Ramos.

DESDOBRAMENTOS NA REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM NA PINTURA BRASILEIRA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XXI.

Francis Rodrigues da Silva¹

Luciana Martha Silveira²

O objetivo desse texto é apresentar alguns desdobramentos da representação da paisagem na pintura brasileira produzida entre os séculos XIX e XXI, identificando embates e contradições existentes em produções desses dois períodos. A paisagem e a sua representação na pintura serão compreendidas como construções existentes entre a cultura, a sociedade e a tecnologia, sendo necessário o viés interdisciplinar para relacionar esses diferentes elementos.

Para isso, serão aproximados dois artistas do contexto artístico do Rio de Janeiro, de diferentes momentos históricos, cujas produções apresentam a representação da paisagem na pintura: Nicolas-Antoine Taunay (França, 1755 – 1830), artista francês participante da Missão Francesa no Brasil no século XIX, e Luiz Zerbini (Brasil, 1959), artista brasileiro que trata a paisagem no século XXI. Esses dois artistas foram escolhidos pela potência artística em suas obras, ao demonstrar as contradições existentes nas representações, na arte e na cultura brasileiras.

A contradição é percebida no Brasil, em sua formação e história recente, pelas desigualdades e diversidades nos âmbitos sociais, econômicos e políticos, expondo o caráter ambíguo, com tensões e sincretismos, nos sistemas de representação simbólica³. Tratar da contradição, ou o contraditório, na representação da paisagem no Brasil, é uma característica estabelecida no embate entre as imagens apresentadas e o contexto cultural brasileiro.

¹ Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR). Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea – EMBAP.

² Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR). Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC-SP.

³ ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p.63.

As questões sobre contradição podem ser entendidas em imagens produzidas no país, tais como nas gravuras de Jean Baptiste Debret (França, 1768 – 1848), com cenas do cotidiano brasileiro do início do século XIX, demonstrando a relação entre os brancos e os escravos negros (Figura 1). No século XXI, isso é evidente na fotografia de Tuca Vieira (Brasil, 1974), que registrou em São Paulo, em 2004, os limites entre Paraisópolis e um condomínio no Morumbi (Figura 2). As contradições sociais foram materializadas na formação das cidades brasileiras.

A pintura de paisagem como imagem, também, pode manifestar as questões culturais do país. As imagens são resultado de um processo dinâmico entre técnicas, suportes, tempo e espaço, demonstrando o modo como foram produzidas e pensadas pelos seus autores⁴. A pintura, assim como outros tipos de imagens, carrega códigos, símbolos e convenções produzidos por uma determinada sociedade, em um determinado tempo. As imagens e suas representações conectam os seres humanos, participando de um sistema de pensamento de um determinado contexto e circuito, e podem se desdobrar ou sobreviver ao tempo-histórico.

Ao produzir e compartilhar significados e imagens, é possível verificar como as coisas em si não têm um significado único e inalterável, sendo recriadas nas práticas do cotidiano. As representações apresentam um valor de convenção, carregando concepções do mundo e do visível. A representação, conforme Hall⁵, relaciona-se com práticas que produzem a cultura através da linguagem, meio usado para compartilhar significados entre membros de um grupo ou sociedade.

Baseada durante séculos na busca de ilusão para a representação do espaço tridimensional no plano bidimensional, a pintura de paisagem carrega alguns princípios, estabelecendo formas de se produzir imagens por meio de cânones, tornando o sentido da visão a regra e modelo para as representações. Os elementos vêm sendo organizados, por exemplo, por meio de uma linha de horizonte separando a parte inferior da superior, o céu e a terra.

A pintura de paisagem se firmou ao longo da história da arte como um gênero artístico, tratando a representação e a relação do homem com o espaço e a natureza, tendo sua origem, no Ocidente, por volta do século XV na Europa⁶. Estas imagens evidenciam o uso da perspectiva⁷, a fim de proporcionar ilusão espacial no bidimensional, e da composição, valorizando cor, luz e sombra e texturas. Diminuída nos séculos

⁴ SAMAIN, Etienne. *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, In SAMAIN, Etienne (org.). *Como Pensam as Imagens*. Campinas: Unicamp, 2012, p. 31.

⁵ HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio / Apicuri, 2016, p.31.

⁶ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007, p.35.

⁷ A perspectiva, como um modelo geométrico, busca reproduzir o olhar humano. A visão humana é entendida como regra de representação, uma convenção. AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2008, p. 215.

XVI e XVII nas academias de arte, nos séculos seguintes, a paisagem assumiu a posição de experimentação de um modelo representacional⁸.

A paisagem e sua representação consistem num sistema complexo, uma entidade relacional, onde acontece a articulação entre natureza e sociedade, envolvendo questões relacionadas com a percepção, a economia, a política, da religião, a filosofia, a ciência e a tecnologia. A paisagem é um meio híbrido, simultaneamente natural e cultural, em que diferentes elementos se relacionam e traduzem valores culturais⁹. Para a compreensão da construção da representação da paisagem na pintura, ocorre a relação entre o simbólico e o material.

As paisagens estão ligadas a percepção e a representação vivenciadas num contexto¹⁰. Para a construção da realidade, em cada cultura, existem esquemas cognitivos e categorias de pensamento compartilhadas por grupos. No decorrer do tempo, a paisagem vem apresentando diferentes significados e representações, relacionando-se com mudanças artísticas, culturais, sociais e científicas do ser humano. As mudanças, na paisagem e na sua representação, dizem respeito as transformações dos sujeitos, pois nelas estão colocadas suas questões.

Nas representações da paisagem, é possível estabelecer algumas relações entre o sujeito e o espaço, carregando diferentes modos como o ser humano estabelece conexões com o tempo. Segundo Hall¹¹, em cada período histórico existiu diferentes concepções de sujeitos e ele as distinguiu em três itens: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do iluminismo estaria relacionado a uma concepção de indivíduo centrado e unificado; o sujeito sociológico estaria baseado na noção do indivíduo de sua ausência de autonomia; e o sujeito pós-moderno apresentaria identidades que fragmentaram o indivíduo moderno, acarretando na crise de identidade, “não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente”¹².

Através de cada uma das concepções de sujeitos, apresentadas por Hall, é possível vincula-las com diferentes formas de representação de espaço na pintura. Entre dois extremos pode-se analisar a relação da pintura produzida no Brasil por sujeitos iluministas, como Nicolas-Antoine Taunay, que buscavam através

⁸ MATTOS, Claudia Valladão de. *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p.11.

⁹ BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. In: *O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014. p. 42.

¹⁰ SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. In: CANCELA, Cristina Donza; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. *Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: EDUFPA, 2009. pp. 72.

¹¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p.10.

¹² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p.12.

da perspectiva a ordenação da imagem, e sujeitos pós-modernos, Luiz Zerbini, com outras formas de representar o espaço, fragmentando a imagem.

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: UM FRANCÊS NO BRASIL NO SÉCULO XIX

A produção do artista francês Nicolas-Antoine Taunay está associada à modelos de representação trazidos pela pintura neoclássica. Na França do século XVIII e XIX, o neoclássico trazia inspirações de artistas como Claude Lorrain (França, 1600 – 1682) e também na antiguidade grega e romana, buscando modelos de virtude na antiguidade (Figura 3).

Além da relação com o neoclassicismo, Taunay também era influenciado pela pintura de paisagem italiana e holandesa¹³. A representação da paisagem, para Taunay, se dava por meio da busca da harmonia, da ordenação e idealização a partir da antiguidade clássica, com ruínas romanas, cenas pastoris relacionadas com a mitologia grega e histórias bíblicas (Figura 4).

Taunay e outros artistas ao virem, no século XIX, com a Missão Francesa¹⁴ para o Brasil, se depararam com uma situação precária. A sociedade brasileira tinha uma forma pouco estruturada e insuficientemente institucionalizada, com as estruturas travadas, carregadas de crises e impasses. O império apresentava uma realidade diversa daquela encontrada na França. Um dos grandes desafios, daqueles vindos para o Brasil, foi o de encontrar uma forma artística que se relacionasse com a realidade brasileira. No século XIX, o cotidiano da vida nas cidades era estabelecido pela relação entre os homens brancos, mestiços e os escravos negros. A escravidão impedia a “tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica para o Brasil”¹⁵.

Conforme Schwarcz, Taunay tinha dificuldade em representar a paisagem do Brasil: “a natureza parecia pouco caber nas palhetas de Nicolas-Antoine: o verde era forte demais; o céu, muito radiante; a luz do sol, brilhante em excesso.”¹⁶. Para Taunay, a paisagem do Rio de Janeiro era concebida como uma vila italiana, como na pintura “Largo da Carioca” (Figura 5). Em algumas cenas ele se auto representava e pintava a escravidão misturada com suas referências sobre a representação da paisagem, assim visto na obra

¹³ As pinturas de gênero de paisagem holandesa carregavam esquemas compositivos. O primeiro plano se dava em diagonal. Para acentuar a extensão da vista e a ilusão de profundidade eram usadas representações de rios e caminhos diagonais. Também, era aplicada uma iluminação uniforme para propor harmonia. (PICCOLI, 2014, p.65).

¹⁴ A vinda da Missão Francesa ao Brasil carrega situações contraditórias. Os artistas franceses, apoiadores de Napoleão Bonaparte na França, ficaram sem oportunidades de trabalho com a queda do imperador. A vinda desses artistas, liderados por Joachim Lebreton (França, 1760 – 1819), foi aceita pela corte portuguesa. Contudo, a família real portuguesa veio para o Brasil para fugir da dominação de Napoleão Bonaparte. Taunay ficou no Brasil durante cinco anos entre 1816 e 1821 (SCHWARCZ, 2008, p. 19).

¹⁵ NAVES, Rodrigo. *Debret, o Neoclassicismo e a escravidão*. In NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p.78.

¹⁶ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.19.

“Cascatinha da Tijuca” (Figura 6). Na produção de Taunay havia um mal-estar entre o referencial acadêmico neoclássico e a realidade vivida no Brasil, elas não se adequavam.

Para artistas como Taunay, os trópicos não eram fáceis de serem compreendidos. Como artista viajante, ele vivia entre dois mundos, a França e o Brasil. Ele era visto como um europeu que vivia no Brasil e como um “abrasileirado” na Europa, carregando contradições no modo como as obras eram produzidas e vistas por outros.

LUIZ ZERBINI: PAISAGEM E CONFIGURAÇÕES HÍBRIDAS NO SÉCULO XXI

No século XXI, existem outras possibilidades de tratar a representação da paisagem na pintura. Na produção desse período, percebe-se trabalhos com saturação de informações e imagens, tais como a experiência em meios como a Internet, a televisão, o cinema, a fotografia, as colagens publicitárias, os videocliques, os fluxos urbanos e a globalização¹⁷.

Considerando o sujeito pós-moderno, pode-se estabelecer a ligação com a produção do século XXI em pintura, verificando a expansão no modo de representar a paisagem através de fragmentos e a justaposição. Estes trabalhos, tais como o de Luiz Zerbini, trazem princípios de colagem, montagem, edição e de imaginação gráfica¹⁸, usados nas representações de paisagem, criando imagens ambíguas.

Luiz Zerbini (São Paulo, 1959) possui uma produção diversificada e parte dela apresenta questões sobre a representação da paisagem¹⁹. Sua produção evidencia as contradições de um espaço híbrido e acumulado, e nela pode-se estabelecer conexões a uma visão não integrada e as transformações sociais no final do século XX e início do XXI.

Em pinturas do artista, tais como “Mamanguá – Recife” (Figura 7) e “Mamão manilha” (Figura 8), são representadas a natureza e exuberância tropical do Brasil. Estas questões, construídas nas representações ao longo da história da arte brasileira, estão justapostas a arquitetura e as improvisações estruturais urbanas, remetendo ao caráter do precário. São estabelecidas relações entre a natureza e a ocupação humana, espaços de junções e de oposições.

¹⁷ O termo globalização se refere aos processos em escala global, proporcionando outras relações culturais, sociais, econômicas e de deslocamento. Segundo Hall, umas das questões da globalização seria a compressão espaço tempo que acelera os processos globais, a percepção das pessoas sobre a paisagem, o espaço e o tempo. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p.67.

¹⁸ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2002, p.212.

¹⁹ CAMPOS, Marcelo. *Luiz Zerbini*. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2017/05/campos-marcelo-luiz-zerbini-2017.pdf>>. Acesso em 19 set. 2018.

Há na pintura de Zerbini uma diversidade de estilos de representações, partes trazem a noção de ilusão de tridimensionalidade (luz e sombra), e outras possuem aspectos sintetizados e geometrizados com cores saturadas. Ocorrem dinâmicas entre superfície e profundidade, onde a hierarquia entre os diversos elementos dispostos perde força. Na construção da imagem há o embate entre diferenças, caracterizando contradições visuais e simbólicas.

Na produção de Zerbini, observa-se tramas sobrepostas proporcionando o rompimento de cânones pictóricos herdados do Renascimento, tais como a perspectiva, o figurativismo, e a busca de homogeneidade na representação do espaço. Zerbini traz desdobramentos para a paisagem, relacionando a imagem produzida com o processo, denominado por Machado, de anamorfose.²⁰ O que é visto é um desdobramento da figuração, sendo criados diferentes contextos espaciais e temporais que “encaixam-se, encavalam-se, sobrepõem-se em configurações híbridas”²¹, gerando o excesso e simultaneidade em uma montagem polifônica.

Verifica-se um tipo de raciocínio de criação, chamado por Machado, de hipermídia²². Ela seria uma forma combinatória de imagens, originadas por processos de associação, remetendo a estrutura do labirinto, intrincada e descentrada, tais como o pensamento (ideias e memórias). A produção de Zerbini carrega “formas expressivas da contemporaneidade”²³, pois verifica-se características estruturais que sofreram influência de tecnologias, modificando a percepção humana do mundo, com diferentes sensibilidades e representações.

Zerbini dialoga com um gênero de pintura, produzindo outras formas de compreender a paisagem, com conflitos nas imagens que dessacralizam sua representação²⁴. Percebe-se outro tipo de paisagem, diferente do embate de Taunay. Ao se observar a pintura de Luiz Zerbini, verifica-se como a representação da paisagem na pintura sofreu modificações ao longo do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da paisagem produzida no século XXI se relaciona e dialoga com aquela produzida no passado, tais como na do século XIX. Em cada momento da história, diferentes criações foram materializadas por artistas através de relações com seu próprio tempo e meios artísticos.

²⁰ Este procedimento altera os modelos canônicos da perspectiva geométrica e proporciona desvios da representação tradicional na pintura. MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 58.

²¹ MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 240.

²² Para Machado, a hipermídia se relacionaria com o uso das máquinas para produzir arte, mas também é possível verificar como essa questão pode contaminar a produção pictórica. MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

²³ MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 236.

²⁴ Entrevista com Luiz Zerbini. Arte & Ensaios. Disponível em: < <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/03/1.ae30-entrevista-Luiz-Zerbini.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2018.

A pintura de paisagem é uma construção do indivíduo através da representação. Elas se dão pela relação entre cognição, cultura, tecnologia e a sociedade de cada época, passível de transformações, a partir da relação do homem com o mundo. Existem diferentes modos de se representar a paisagem e um modo de produção não exclui o outro.

Comparar a produção de dois artistas, de dois períodos históricos, auxilia na compreensão de similaridades, diferenças, convenções e imaginários existentes. Ao longo do tempo, a representação da paisagem na pintura sofreu modificações com outras possibilidades de representação, influenciados por transformações culturais, artísticas, tecnológicas e perceptivas. As transformações na vida do homem contaminam a arte e a pintura, proporcionando outros embates entre o artista e sua produção.

As questões contraditórias e a relação com o Brasil, existentes na obra de Taunay no século XIX, atualizam-se na produção de Zerbini no século XXI. Na obra de Taunay, sujeito do iluminismo, a contradição se dá de modo historicizado, a partir da relação do artista com o Brasil e da análise histórica das obras, já que os conflitos são apaziguados pela harmonia buscada na imagem. Em Zerbini, sujeito pós-moderno, a contradição está explícita, evidenciando a “realidade híbrida”, tensionada e conflituosa da paisagem brasileira, enfatizada visualmente nas telas, pelas construções com fragmentos e ruídos visuais.

A complexidade da paisagem e sua representação relaciona a cultura, a sociedade, a história, a geografia e a tecnologia. Assim, verifica-se a necessidade da interdisciplinaridade para compreender as diferentes questões. Os desdobramentos dos modos de representações da paisagem se relacionam com as intenções artísticas e as mediações entre a cultura e a tecnologia permitindo-nos visualizar modos de confrontar diferentes contextos históricos vividos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2008.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. IN: _____. *O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014. pp. 11-66.
- CAMPOS, Marcelo. *Luiz Zerbini*. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2017/05/campos-marcelo-luiz-zerbini-2017.pdf>>. Acesso em 19 set. 2018.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2002.
- ENTREVISTA COM LUIZ ZERBINI. Arte & Ensaios. Disponível em: < <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/03/1.ae30-entrevista-Luiz-Zerbini.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio / Apicuri, 2016.
- MACHADO, Arlindo. *Hipermídia: o labirinto como metáfora*. In DOMINGUES, Diana. *A Arte no Século XXI*. São Paulo: Ed, UNESP, 1997. P. 70-78.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MADERUELO, Javier. Paisage: um término artístico. IN: _____. BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. pp. 13-34.
- MATTOS, Claudia Valladão de. *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- NAVES, Rodrigo. *Debret, o Neoclassicismo e a escravidão*. In NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- PICOLLI, Valeria. *O olhar estrangeiro e a representação do Brasil*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.p. 62 a 95.
- SAMAIN, Etienne. *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, In SAMAIN, Etienne (org.). *Como Pensam as Imagens*. Campinas: Unicamp, 2012, p. 21-36.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. IN: _____. CANCELA, Cristina Donza; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. *Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: EDUFPA, 2009. pp. 71-83.

FIGURAS



Figura 1 – Jean Baptiste Debret (França, 1768 – 1848), *O regresso de um proprietário*.



Figura 2 – Tuca Vieira (Brasil, 1974), *Cidade de São Paulo, favela de Paraisópolis e o bairro de Morumbi*, 2004.



Figura 3 – Claude Lorrain (França, 1600 – 1682), *Landscape with Cephalus and Procris reunited by Diana*, 1645, óleo sobre tela, 101 cm X 132 cm.



Figura 4 – Nicolas-Antoine Taunay, *Moisés Salvo das Águas*, 1827, óleo sobre tela, 65 cm X 81 cm.



Figura 5 – Nicolas-Antoine Taunay, *Largo da Carioca*, 1816, óleo sobre tela, 46,5 cm X 57,4 cm.



Figura 7 – Luiz Zerbini, *Mamanguá - Recife*, 2011, acrílica sobre tela, 293 cm X 417 cm.

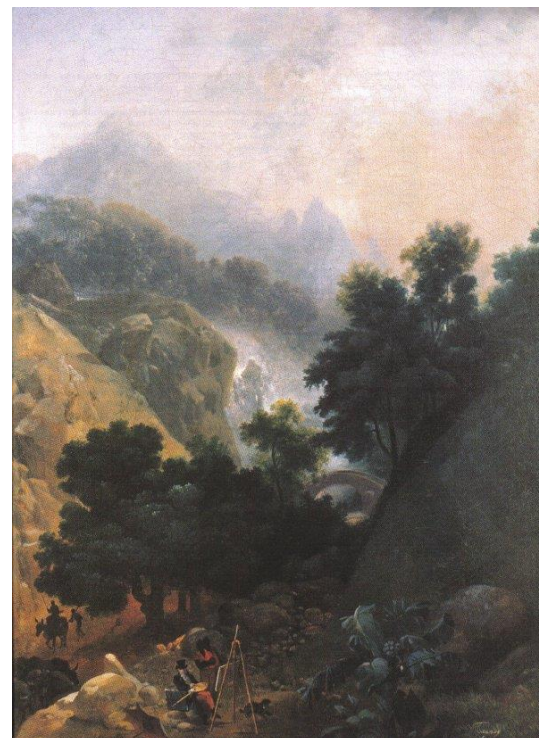


Figura 6 – Nicolas Antoine Taunay, *Cascatinha da Tijuca*, 1816-1821, óleo sobre madeira, 63 cm X 51 cm.



Figura 8 – Luiz Zerbini, *Mamão manilha*, 2012, acrílica sobre tela, 295 cm X 295 cm.