

## AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra **A memória das paisagens: reflexões sobre a série *Orogeneses* de Joan Fontcuberta** para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

São Paulo, 31 de outubro de 2011.

*Livia Aquino*

---

Livia Aquino

# **A memória das paisagens: reflexões sobre a série *Orogeneses* de Joan Fontcuberta<sup>1</sup>**

Lívia AQUINO<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP

## **RESUMO**

Este artigo analisa a série *Orogeneses: landscapes of landscapes* do artista espanhol Joan Fontcuberta presente no livro *Landscapes without memory* publicado em 2005. Parte-se de uma discussão sobre uma noção de memória no fotográfico para discuti-la no contexto das representações da paisagem presentes na sociedade moderna. Para tanto, a fotografia é compreendida aqui como construção e transformação do real. Assim, para desvendar o que há nela é necessário fazer emergir suas diversas realidades superpostas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; fotografia; ficção; paisagem; Fontcuberta.

## **TEXTO DO TRABALHO**

### **A memória, a fotografia e a paisagem: uma introdução**

A memória é um sistema dinâmico de organização, nos seus aspectos sociais e psicológicos, e existe em função de uma estrutura que a sustenta ou a reconstrói. Os processos de memorar interferem tanto na ordenação dos vestígios, como na sua releitura<sup>3</sup>. Em função disso, todas as suas formas de inscrição, por meio da escrita, das imagens e dos códigos eletrônicos, podem assumir o caráter de monumento: a celebração de alguém ou de um acontecimento em determinado espaço e tempo.

A partir de meados do século XIX na Europa diversos suportes passam a ser utilizados como artefatos das comemorações: moedas, selos e medalhas. Neste momento, a invenção da fotografia legitima ainda mais esta valorização à medida que sugere a memória uma precisão e uma representação visual inéditas naquele momento, além de lidar diretamente com a questão do tempo passado.

No período que sucede a Primeira Guerra Mundial surge outra revelação significativa da memória com o aparecimento dos monumentos aos mortos e com as

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no GP Fotografia do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Universidade Católica em Recife-PE em 2011.

<sup>2</sup> Doutoranda em Artes Visuais pela UNICAMP, com bolsa pela FAPESP, email: aquino.livia@gmail.com.

<sup>3</sup> LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *Enciclopédia Einaudi – Vol. 1: Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995: 11.

comemorações funerárias. Neste contexto, os retratos fotográficos passam a ser valorizados como pequenas relíquias, evidenciando a união nacional de memória comum ao glorificar os soldados mortos em terras distantes.

Outra manifestação que surge vinculada a valorização da memória é o desenvolvimento do turismo e do comércio de cartões postais de paisagens. Para que se possa evocar a experiência vivida em lugares distantes basta recorrer às imagens que os representam, do mesmo modo os cartões servem para restabelecer a distância entre quem manda e quem recebe a mensagem. Se o viajante conhece novos lugares, o receptor também o faz por meio da imaginação, numa espécie de viagem virtual, apropriando-se da experiência de ver pela imagem, mesmo sem ter estado lá. O cartão postal passa a funcionar como um mapa com a geografia das lembranças vividas<sup>4</sup>.

Atualmente, a apropriação de um lugar também passa pelos ambientes virtuais. A experiência de ver antes de ir a um destino é um comportamento recorrente. Cria-se um caminho ao avesso, primeiro ver as imagens, depois o lugar. Dos mapas em três dimensões aos sites de turismo virtuais, pode-se conhecer o mundo inteiro sem vê-lo ao vivo.

Refletir sobre a fotografia como memória é lidar, de certo modo, com a aparência dos fatos, personagens e objetos. Os vestígios de algo ou alguém estiveram ali num espaço e tempo demarcados, postos em suspensão pela imagem. Porém, revelar o que está em uma fotografia pode significar mostrar suas realidades superpostas<sup>5</sup>, uma espécie de tensão entre o que se vê na superfície do documento e o que sugere a interpretação. Neste sentido, por meio da fotografia como discurso é que muitos eventos passam a ter significado e existência.

Ela (fotografia) fabrica um mundo. (...) É a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar.<sup>6</sup>

A fotografia é resultado de um processo de criação, seus códigos técnicos, culturais, estéticos e ideológicos fazem parte de um sistema que precisa ser desmontado para que se possa compreender como seus elementos se articulam. Surge desta característica a sua natureza ficcional que abrange todo seu processo de criação:

---

<sup>4</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson. "Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade". In: *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998: 427.

<sup>5</sup> KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia – O efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007: 53.

<sup>6</sup> ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009: 72-77.

intenção e concepção, elaboração, uso e aplicação de uma produção fotográfica. Assim, a memória quando pensada a partir da fotografia é sempre fruto de um tipo de representação elaborada do mundo das aparências, ou seja, das evidências que devem ser lidas e interpretadas conforme seus usos e funções.

Por outro lado, a criação e difusão das representações imagéticas geradas por computador criam um novo espaço para esta discussão à medida que operam tendo o fotográfico como diretriz na construção dos softwares de criação de realidades, com todas as suas ferramentas técnicas e estéticas.

O que se pode pensar a partir destas novas experiências é que as funções historicamente significativas da visão humana estão ficando aquém das práticas onde as imagens não mais se relacionam com a posição do observador em um mundo “real”, opticamente percebido:

“Se as imagens podem se referir a alguma coisa, é a milhões de bits de informações eletrônicas. Cada vez mais a visualidade será situada num terreno cibernético e eletromagnético onde elementos abstratos lingüísticos e visuais coincidem e são consumidos, transmitidos e trocados em nível global”.<sup>7</sup>

Sendo assim, é importante considerar que as regras organizadoras do campo onde a percepção ocorre transformam-se com o surgimento destas novas experiências visuais, e com isso também, a própria construção da memória. Neste contexto, para refletir sobre uma noção de paisagem é necessário compreendê-la junto a todo este sistema.

Toda ideia de paisagem carrega consigo uma interpretação dentro da cultura. Mitos de diferentes épocas e regiões fazem parte da compreensão que a sociedade moderna desenvolve sobre a representação, em diferentes meios, dos espaços naturais ou construídos para simulá-los.

A cultura estabelece valores, se os jardins europeus remetem a um ideal de natureza, a busca por espaços intocados e a demarcação de parques também é fruto desta mesma semente, afinal a natureza selvagem não olha para si mesma, não se constitui como um espaço demarcado. A paisagem é compreendida aqui como um produto do desejo e da elaboração desta cultura e com isso, torna-se fundamental enxergar a memória que elas abrigam, em diversos contextos:

---

<sup>7</sup> CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1990: 2.

“E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.”<sup>8</sup>

Neste sentido, a paisagem apresenta-se como um processo de acumulação do espaço e do tempo, da memória que compõe suas diversas formas de representação em um contexto sociocultural. E é exatamente deste campo de significações que emerge a construção de sua aparência e do seu sentido. A cultura ocidental mantém vivo todos os cultos que orbitam a noção de uma representação do espaço natural, mas acaba mascarando-os sob a ótica da modernidade<sup>9</sup>. Para compreender a paisagem é necessário descamar suas representações ao longo dos anos para que brotem os seus significados no contemporâneo.

Não à toa a fotografia se mostrou um meio adequado e com isso, suscitou o interesse daqueles que desejaram explorar os lugares mais distantes na busca de sua conquista e de seu controle<sup>10</sup>. Portanto, a natureza representada pela imagem fotográfica é construída por artifícios e por uma tradição que a sustenta.

### **Paisagens imaginárias**

No livro *Landscapes without memory* (Figuras 01 a 06) Joan Fontcuberta apresenta a série *Orogeneses: landscapes of landscapes*, realizada durante um programa de residência artística no Banff Centre for the Arts no Canadá, localizado nas montanhas rochosas. Segundo o artista, a grandiosidade daquela natureza o levou a um estado mental semelhante aquele descrito por Henry Thoreau em *A vida nos Bosques*. Mas algo nesta experiência soava paradoxal, uma natureza tão perfeita parecia artificial para alguém com uma referência de vida urbana, ecoava como os clichês das ilustrações de calendários ou de folhetos turísticos.

Trabalhando com um software de simulação de realidades, o artista se viu diante de questionamentos sobre o estatuto de uma fotografia indicial à medida que as imagens criadas pelo programa poderiam superar as da câmera. Tal software, construído para

---

<sup>8</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das letras, 1996: 16.

<sup>9</sup> SCHAMA, ibidem: 16.

<sup>10</sup> ROUILLÉ, ibidem: 38.

interpretar mapas - códigos - e criar uma paisagem daquela topografia, foi programado para criar uma natureza perfeita que se aproximava do *kitsch*. Assim, novamente Fontcuberta se deparava com uma contradição pois a natureza exuberante do lugar onde a residência artística acontecia era confrontada por outra construída virtualmente.

*Orogeneses* é o nome desta série de imagens e também é o estudo dos fenômenos que modelaram as formações rochosas no planeta. Assim surge a trama de Fontcuberta. Ao invés de usar mapas para construir suas paisagens, usa a própria imagem da paisagem para criar outra, burlando o programa para buscar as mutações imprevistas.

Estas paisagens da série não têm memória, não têm passado, não foram testemunho de nada. Mas contemplá-las significa entrar em contato com todo um referencial cultural, por isso é possível reconhecê-las e até mesmo colocar-se em dúvida diante do estranhamento que causam. Imagens construídas por um software arquitetado a partir das regras que norteiam os princípios do fotográfico, mas que não são indiciais.

A paisagem aqui é fabricada tanto por meio da ferramenta virtual e como pelo viés da cultura, especificamente, uma cultura de imagens. Fontcuberta parte de pinturas significativamente famosas de artistas como de George Braque, Joseph Mallord William Turner, Henri Rosseau, Thomas Gainsborough, Caspar David Friedrich, Mark Rothko, André Derain, Salvador Dalí, Paul Cézanne, Wassaly Kandinsky e Gustav Coubert; e de fotografias dos primeiros exploradores como Carleton E. Watkins, William H. Jackson e George Fiske.

Para o artista defensor da idéia de que a fotografia é sempre uma armadilha<sup>11</sup>, criar o que chamou de montanhas sem eco é lidar diretamente com a noção de que a sociedade moderna produz constantemente condições para que se viva uma ficção. A construção de programas que simulam uma visão da realidade gera uma espécie de alucinação contemporânea.

“O artista na era das máquinas é como o homem de ciência, um inventor de formas e procedimentos; ele recoloca permanentemente em causa as formas fixas, as finalidades programadas, a utilização rotineira, para que o padrão esteja sempre em questionamento e as finalidades sob suspeita.”<sup>12</sup>

Na série *Orogeneses: landscapes of landscapes* as paisagens são imagens numéricas, codificadas pelo programa que interpreta clássicos da pintura deste gênero.

---

<sup>11</sup> FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

<sup>12</sup> MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993: 15.

A comparação parece inevitável já que Fontcuberta expõe lado a lado o original e sua cópia decifrada. A cena gerada a partir de Turner (Figura 01) sugere uma aproximação cromática do fogo representado em chamas com o imenso planalto criado pelo software. Esta justaposição também se dá na pintura de Rothko (Figura 04), mas neste caso, o software parte do abstrato.

Nas imagens de Cézanne e de Watkins (Figuras 02 e 05) a aproximação segue outro caminho, como numa espécie de reconhecimento do que foi pintado originalmente, ou seja, o Mont Sainte-Victoire e as montanhas de Yosemite surgem repaginadas nesta nova perspectiva. Neste último caso, assim como em Fiske (Figura 06), pode-se partir até mesmo do ângulo de tomada que se assemelha ao das fotografias do Século XIX nas duas imagens virtuais. Mas por exemplo, são estes cenários que remetem ao imaginário de fotógrafos como Fiske e Watkins, e posteriormente Ansel Adams, que reforçaram o ideal do primeiro paraíso americano<sup>13</sup>: o Yosemite National Park, criado para ser um símbolo nacional da natureza selvagem.

Entretanto na pintura de Rosseuau (Figura 03) o software não reconhece a mata, a cor e a textura, a aproximação maior que se pode fazer é da forma em concha do banco onde a mulher está acostada com o contorno das montanhas. Nestas construções calculadas o resultado pode encontrar semelhança nos originais, tudo depende da forma como o software é arquitetado e das orientações dadas pelo operador, mas não há garantia aqui, existe uma concepção que é do próprio programa, uma elaboração numérica<sup>14</sup>.

Desta forma, a memória das paisagens de *Orogeneses: landscapes of landscapes* traz à tona a dialética entre o que elas evocam e de onde surgem:

“Não há portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido. Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado - um ter, uma coleção de coisas passadas -, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *terlugar*. (...) Deduzia disso uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo.<sup>15</sup>”

---

<sup>13</sup> SCHAMA. *ibidem*: 18.

<sup>14</sup> BATCHEN, Geoffrey. “Photography by the numbers”. In: FONTCUBERTA, Joan. *Landscapes without memory*. New York: Aperture, 2005.

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998: 174.

O vestígio presente nestas paisagens não é aquele referente a uma história de formações, destruições e renascimentos, mas daquilo que a própria cultura eclode tanto no sentido do programa, quanto no imaginário daqueles que o construíram, estabelecendo os valores do que seria a representação do natural em uma imagem de paisagem. Uma espécie de visão edênica presente há séculos na pintura e na literatura, assim como na própria fotografia desde o seu surgimento.

A paisagem forjada aqui por Fontcuberta estabelece-se por códigos que sugerem num primeiro momento a leitura de uma simples fotografia de natureza, como se isso fosse possível. Esta imagem é construída por etapas que passam pelo resgate de uma outra imagem já carregada de significados, pelos códigos de transcrição técnicos, estéticos e ideológicos no programa utilizado. Neste caso, é a partir do que se designa como evento<sup>16</sup> do fotográfico que faz eclodir o sentido destas paisagens.

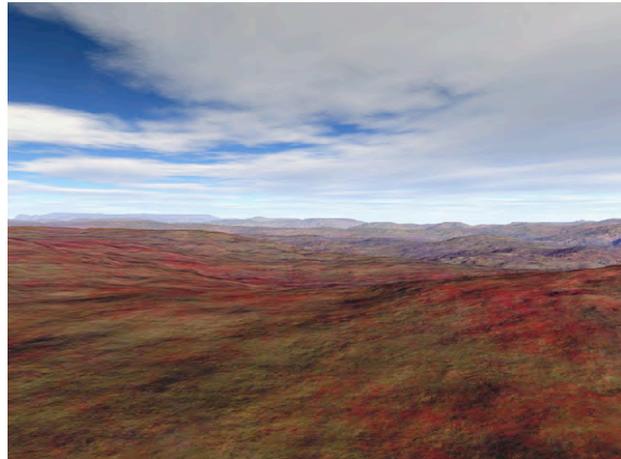
---

<sup>16</sup> ROUILLÉ, *ibidem*: 207.

**FIGURAS:**



Joseph Mallord William Turner: *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16<sup>th</sup> October 1834, 1835*  
Philadelphia Museum of Art



**Figura 01:** Joan Fontcuberta: *Orogenesis: Turner*, 2003



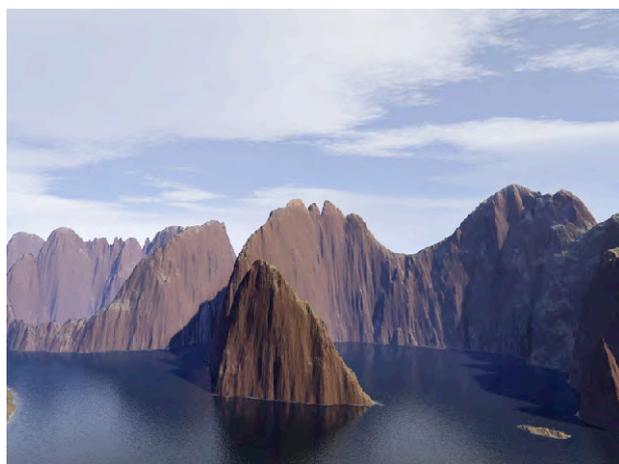
Paul Cézanne: *Mont Sainte-Victoire*, 1900  
State Hermitage Museum,  
St. Petersburg, Russia



**Figura 02:** Joan Fontcuberta: *Orogenesis: Cézanne*, 2003.



Henri Rousseau: *The Dream*, 1910  
Museum of Modern Art  
New York



**Figura 03:** Joan Fontcuberta: *Orogenesis: Rousseau*, 2002.



Mark Rothko: *Untitled*, 1950  
Private Collection



**Figura 04:** Joan Fontcuberta: *Orogenesis: Rothko*, 2004.



Carleton E. Watkins: *Yosemite Valley*, ca.  
1865  
J. Paul Getty Museum  
Los Angeles



**Figura 05:** Joan Fontcuberta: *Orogenesis: Watkins*, 2004.



George Fiske:  
*Yosemite Park*, ca. 1885  
The Yosemite Museum  
Yosemite National Park



**Figura 06:** Joan Fontcuberta: *Orogenesis: Fiske*, 2004

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. **Não lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: R. D'Água, 1991.
- BATCHEN, Geoffrey. "Photography by the numbers". In: FONTCUBERTA, Joan. **Landscapes without memory**. New York: Aperture, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martim Fontes, 2007.
- COLOMBO, Fauto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1998.
- FABRIS, Annateresa. *Redefinindo o conceito de imagem* in **Revista Brasileira de História**, Vol. 18 N. 35. São Paulo: 1998. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201881998000100010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201881998000100010&script=sci_arttext). Acessado em 08/06/2010.
- FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: Fotografía y Verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FONTCUBERTA, Joan. **Landscapes without memory**. New York: Aperture, 2005.
- GONDAR, Jô. "Quatro proposições sobre memória social" In: Dodebei, Vera e Gondar, Jô. **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- HEILBRUN, Françoise. *Around the World: explorers, travelers and tourists*. In: FRIZOT, Michel. **A new history of photography**. Koln: Konemann, 1994.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia – O efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LE GOFF, Jacques. "Memória". In: **Enciclopédia Einaudi – Vol. 1: Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.
- PLAZA, Julio. "As imagens de terceira geração, tecno-poéticas." In: PARENTE, André. **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANDEVILLE JR., Euler. *As sombras da floresta. Vegetação, paisagem e cultura no Brasil*. 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1993. São Paulo, FAU.USP, 1999.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

URRY, John. **O olhar do turista**. São Paulo, Nobel, 1996.