

**A ESTRATÉGIA IMERSIVA DA PINTURA
(CLAUDE MONET, GUSTAV KLIMT E PER KIRKEBY)**

**THE IMMERSIVE STRATEGY OF PAINTING
(CLAUDE MONET, GUSTAV KLIMT, AND PER KIRKEBY)**

Anne Beyaert-Geslin¹

Université Bordeaux Montaigne

Ivã Carlos Lopes²

Universidade de São Paulo

Resumo: Tomamos por ponto de partida, neste artigo, a ultrapassagem do dualismo natureza/cultura e a constatação, feita pelos historiadores da arte, de que atualmente o observador já não se encontra situado *diante* da paisagem, e sim *dentro* dela. De que maneira a pintura contribui para essa mudança de paradigma? Como ela nos preparou para essa nova relação com o mundo? A análise de obras pintadas por Claude Monet (o ciclo dos *Nenúfares*), Gustav Klimt (*Jardim com girassóis*) e de certos cortes geológicos de Per Kirkeby permite reconstituir a estratégia que posiciona esse observador no interior da paisagem, propondo uma reavaliação da figura banalizada da imersão. Nossa deambulação pictórica desenrola-se em três momentos, de Claude Monet até Per Kirkeby, mostrando o modo como, ao refletir sobre as noções de formato e escala, a pintura não só repensa a relação com o corpo do observador, como também confere agentividade ao olhar e cria uma nova atitude frente à profundidade. Mais do que a invenção de novas paisagens, o artigo revela, consequentemente, uma conquista do próprio "ver" como meio para um aprimoramento da compreensão do mundo.

Palavras-chave: paisagem; pintura; imersão; fenomenologia; percepção.

Abstract: In this article, we take as our starting point the surpassing of the nature/culture dualism and the observation, made by art historians, that today the viewer is no longer positioned *in front of* the landscape but *within* it. In what way does painting contribute to this paradigm shift? How did it prepare us for this new relationship with the world? The analysis of works painted by Claude Monet (the *Water Lilies* cycle), Gustav Klimt (*Farm Garden with Sunflowers*), and certain geological cross-sections by Per Kirkeby makes it possible to reconstruct the strategy that places this viewer inside the landscape, proposing a reassessment of the now-banalized notion of immersion. Our pictorial wandering unfolds in three stages, from Claude Monet to Per Kirkeby,

¹ Doutora em Ciências da Linguagem (Semiótica), Université Bordeaux Montaigne. Email: anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr.

² Tradutor. Doutor em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo. Email: lopesic@usp.br.

and shows how, in reflecting on the notions of format and scale, painting not only rethinks the relationship with the observer's body but also grants agency to the gaze and creates a new attitude toward depth. More than the invention of new landscapes, the article consequently reveals a conquest of "seeing" itself as a means for enhancing our understanding of the world.

Keywords: landscape; painting; immersion; phenomenology; perception.

Nas décadas recentes, antropólogos e filósofos vêm descrevendo uma mudança de paradigma na relação com a "natureza", concebida como ultrapassagem das categorias fundadoras (Descola, 2005) ou como fusão numa "*natureculture*" (Haraway, 2020). Além disso, eles têm constatado, a exemplo dos historiadores da arte (Ardenne, 2009), uma mudança na distância de observação da paisagem, posicionando o sujeito não mais *diante*, e sim *dentro* dela. Contemplando-a desde dentro ("*from the inside*"), Ingold (2000 e 2013) recorre ao campo lexical da morada (*dwelling*), em confluência com o étimo de *ecúmeno*, do grego *oikos* : "parte da terra habitada pelo homem" (cf., principalmente, Berque, 1996). A arte contemporânea criou numerosos exemplos dessa nova concepção da paisagem, que encontra expressão prototípica na Land Art. Essa alteração nas distâncias deu origem a uma profunda diversificação dos suportes. Se a escultura, não utilizada para a paisagem, acabou por alcançar direito de cidadania, ela aparece, na maioria das vezes, como uma instalação que — procedente da ostensão, pela qual o objeto se apresenta a si mesmo, ou da instauração, pela qual ele se atualiza (Beyaert-Geslin 2024 e 2025a) — restitui a imperiosa presença e continuidade do vivente. Alguns suportes como a instalação, a performance ou a fotografia que os documenta ganham, assim, seus privilégios, mas sem sobrepujar a pintura, dado que também esta pode situar o observador *dentro* da paisagem. Não é a pintura, afinal, que, desde a segunda metade do século XIX, vem corroendo a autoridade da perspectiva distante, herdada do Renascimento (Carani, 1996a e 1996b)?

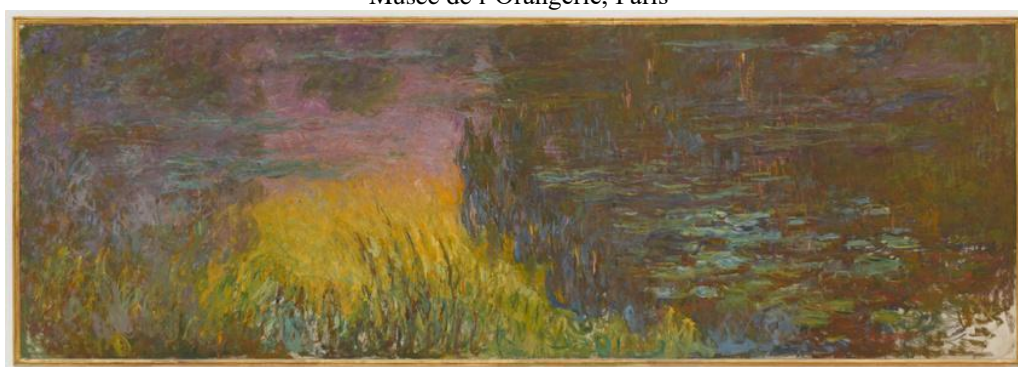
Este artigo estuda a estratégia segundo a qual a pintura posiciona seu observador "dentro", submetendo a reexame a noção de *imersão* banalizada pelas artes tecnológicas (Guelton, 2014; Acquarelli, 2024) a fim de associá-la a um dispositivo especificamente pictórico. Assumindo a forma de uma deambulação, analisa obras de Claude Monet (o ciclo dos *Nenúfares*), Gustav Klimt (*Jardim com girassóis*) e alguns quadros de Per Kirkeby; são descritas operações topológicas (recorte da superfície, erguimento e

modificação da profundidade), eidéticas e cromáticas (adensamento e distribuição dos traços em toda a superfície), operações que, ao modificar a relação postural, redefinem as condições da contemplação. O que tal reorganização da superfície põe em jogo não é, porém, a invenção de um novo objeto a ser pintado — uma nova paisagem —, mas antes a conquista do próprio "ver", o qual, logrando dessa maneira "esclarecer o objeto" (Merleau-Ponty, 1993 [1945], p. 35), abre caminho para uma melhor compreensão do mundo.

1. Primeira deambulação: o ciclo dos *Nenúfares*, de Claude Monet

Fig. 1. Claude Monet, *Nymphéas. Soleil couchant* [Nenúfares. Sol poente].

Musée de l'Orangerie, Paris



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

Começaremos pela obra mais antiga, *Os Nenúfares*³, cuja análise vai nos permitir lançar algumas noções fundamentais que, na sequência, terão virtudes elucidativas. O ciclo se compõe de oito painéis⁴ dispostos em duas salas do museu da Orangerie, em Paris: quatro painéis em cada sala⁵, correspondendo a aproximadamente 100 metros lineares e perfazendo uma superfície de cerca de 200 metros quadrados. Os painéis da primeira sala — intitulados (i) Nenúfares. Sol poente ; (ii) Nenúfares. Nuvens ; (iii) Nenúfares. Reflexos verdes e (iv) Nenúfares. Manhã — distinguem-se pela ausência das árvores mencionadas nos títulos da segunda sala : (i) Nenúfares. Reflexos de árvores ; (ii)

³ O ciclo *Les nymphéas* [Os nenúfares] está exposto no website do museu da Orangerie (Paris), em <https://www.musee-orangerie.fr/fr/collection/les-nymphéas-de-claude-monet>.

⁴ Claude Monet pintou 300 quadros, entre os quais mais de 40 painéis de grande formato, sobre o tema dos Nenúfares.

⁵ Os quatro painéis da primeira sala são compostos por 10 telas e os quatro da segunda, por 12 telas.

Nenúfares. A manhã com salgueiros ; (iii) Nenúfares. Os dois salgueiros e (iv) Nenúfares. A manhã clara com salgueiros. Reunindo-se critérios de forma e medida, tais painéis poderiam ser tipificados como formatos retangulares de grandes dimensões. Em sua definição do formato, Schapiro (2005 [1992], p. 24) esclarece essa dualidade: "Entendo por 'formato' a forma do campo, suas proporções e seu eixo dominante, bem como seu tamanho". Aqui, cada painel mede 1,97m de altura quanto à tela propriamente dita⁶, e os comprimentos variam de 5,99 m até 17 m. Embora esses enormes formatos mantenham a horizontalidade da paisagem, eles rompem com tal modelo acadêmico pelo comprimento excepcional. Neles, a razão altura/comprimento não apenas ultrapassa a do gênero paisagem, mas extrapola até mesmo o formato marinha, mais alongado, que acentua a horizontalidade característica da água. É fácil perceber o potencial de circundamento proporcionado por esse comprimento de "super marinhas", aliado a uma altura que excede um pouco a dimensão humana (197 cm). Juntamente com uma elaborada cenografia preparada pelo próprio Claude Monet, semelhantes formatos constroem o simulacro de uma ilha cercada de água por todos os lados, na qual o espectador pode passear e sentar-se. Assim, a instalação engendra o equivalente de uma experiência da paisagem, até mesmo nos efeitos de luz, que seguem a progressão e o declínio do dia, restituídos pela orientação da sala e pela disposição relativa dos painéis. Ao entrar em contato com a superfície pintada, a luz matinal ou vespertina determina as cores locais, reproduzindo as condições de uma experiência realizada "na natureza".

A noção de *escala* vem adicionar, por sua vez, um aval suplementar. Como explica Boudon (1971, p. 52), a escala relaciona uma parte de um espaço a uma parte de um outro espaço "e, no final das contas, provavelmente ao meu corpo", o que a distingue das *proporções*, as quais, pondo em relação medidas de um mesmo espaço, constituem um sistema fechado. No caso em exame, a escala instaura relações entre o corpo e as medidas, não do painel, mas das figuras. Pela conformidade aproximativa às dimensões que possuem "na natureza" e pela associação com sua forma, as plantas pintadas confirmam a equivalência com a experiência "natural".

A organização da superfície pintada modifica a relação com o corpo do espectador. Greenberg (1961), num texto famoso⁷, sublinhou muito bem: os *Nenúfares*

⁶ Algumas referências indicam 2m.

⁷ Ver também a discussão de Mathilde Arrivé, 2017.

de Monet infringem a hierarquia da perspectiva centralizada do Renascimento, que instalava as figuras relevantes no centro e no primeiro plano, o que faz desses painéis pioneiros da perspectiva *all-over* e, de Monet, um precursor de Jackson Pollock. Ora, se uma perspectiva centralizada e linhas ortogonais, repercutindo um dispositivo de enquadramento, geram uma tensão centrípeta que dirige a atenção para o centro do quadro, a ausência das linhas retas ou das molduras características dessa perspectiva determina, inversamente, uma dinâmica centrífuga que distribui a atenção do observador por toda a superfície. Assim, longe de isolar-se ou concentrar-se, por assim dizer, em seu interior, o quadro se abre e interpela o corpo inteiro. É o que ocorre nos *Nenúfares*. Excetuadas as linhas, mais ou menos verticais, dos troncos dos salgueiros da segunda sala, que cumprem a função de "falsa moldura" e estabilizam lateralmente os painéis, estes se especificam por linhas fluidas cuja tendência é exteriorizar suas medidas, como se os painéis estivessem em busca de balizas no espaço adjacente e junto ao corpo do observador. Por isso, a criação de relações entre as dimensões das figuras enunciadas e do corpo, traduzível pela noção de escala, deixa de ser mera possibilidade: não se trata de uma ligação potencial, mas atualizada, e essa "externalização" contribui para o efeito de circundamento.

Observemos a organização das superfícies. Nenhum ponto desses painéis importa mais do que qualquer outro, nenhum *detalhe* (Arasse, 1992) concentra a atenção. Na ausência de hierarquia figurativa, a noção de detalhe, por sinal, fica desprovida de pertinência. Não há, tampouco, qualquer ponto de vista que efetue uma totalização. Em tais condições, o observador tem de multiplicar suas miradas e locomover-se acompanhando as linhas da água, ao modo de alguém que está fazendo um passeio. A multiplicidade e a repartição regular das figuras, além disso, neutralizam certos efeitos de sentido provocados pelo contraste entre suas dimensões e as do painel. O caso mais exemplar dessa desproporção é, sem dúvida, o do *Cão*, de Goya, onde o cotejo entre a figura animal, pequena e isolada, e o formato do quadro, abrem um verdadeiro abismo ao redor e por detrás dele, produzindo um efeito de solidão e fragilidade (Beyaert-Geslin, 2015). Aqui não há, onde quer que seja, vazio algum. Se a desproporção figurativa sensibiliza a leitura, a multiplicidade e a inalterada densidade das formas poderiam, ao contrário, suspender todo efeito de sentido afetivo. De mais a mais, como os painéis não encenam nenhuma cena narrativa, nenhuma transformação, os únicos efeitos tímicos

correspondem à experiência de um passeio na natureza. Tudo concorre, assim, para o que chamaríamos de dupla naturalização, entendida ao mesmo tempo nas acepções empírica e "natural". Os *Nenúfares* não são uma representação de flores aquáticas: são antes, até mesmo nos efeitos de luz, até mesmo na euforia, a reconstituição da experiência de um passeio à beira d'água.

Prosseguindo em nossa deambulação, vamos esclarecer agora a organização da superfície pintada. Embora, na qualidade de suportes de imagem, os painéis se assemelhem a *panoramas* — aqueles quadros circulares, em voga no século XIX, que desdobravam amplas visões do espaço —, eles no entanto rompem com o modo de observação do panorama realizada "na natureza". O que haveria de essencial nessa sutil diferença? O panorama se oferece à contemplação, a uma percepção totalizante que reúne intensidade e extensão (Fontanille, 1999; Ouellet, 2000) e anula a diversidade sensorial, prometendo um domínio conceitual e afetivo do mundo (Beyaert-Geslin, 2005). Ao recuar e ampliar-se, a paisagem converte-se em panorama e os contrastes se esmaecem, o que acentua sua coerência e a coesão de suas partes. A paisagem, que na tipologia de Bordron (1991) corresponde à *composição* — um todo que contém diferentes tipos de partes (florestas, pradarias, etc.) —, transforma-se então em uma *fusão* (Bordron, 1991, p. 61).

Que alternativa trazem à observação os painéis dos *Nenúfares*? Em vez de estarem fusionadas, o que produziria o efeito de sentido de dominação e plenitude afetiva peculiares ao panorama, as figuras estão distribuídas por toda a superfície. É como se os efeitos de sentido positivos e a intensidade ligada à contemplação (Fontanille, 1999; Ouellet, 2000) estivessem mantidos, porém disseminados de maneira regular. Trata-se de uma diferença, a um só tempo, mereológica e aspectual: não lhe sendo dada qualquer totalidade, o visitante lança-se à descoberta dos acontecimentos visuais locais. Por isso, devemos atribuir-lhe um olhar diletante, diletante mais do que errante, com o que retorna à cena o traço de prazer que convém ao passeio e a seus descobrimentos.

A descoberta supõe que o objeto esteja liberto das formas do hábito que dissimulam sua aparência. Esse é, de fato, o projeto dos chamados pintores modernos, que, segundo Lhote, recomendam o esquecimento "do que se fez", "do que se viu" e uma "total entrega à sensação imediata". Afinal, continua o pintor-teórico, "todo objeto, se renunciarmos por um instante ao conhecimento que temos de sua forma, sua cor e sua

matéria, torna-se uma fonte de imagens inesperadas, cuja captação extasiada fornece à imaginação poética do espectador um trampolim sem precedentes" (Lhote, 1999 [1958], p. 4-5).

Como assinala Bastide (1981, p. 7-8), descobrir pressupõe "pôr em evidência propriedades ou fenômenos não vistos"⁸, o que introduz a ideia de uma novidade. Onde estaria ela? O que a constrói é, sobretudo, a angulação, ou seja, a relação entre o eixo do olhar e o do chão, a reproduzir um efeito de mergulho na água doce. De maneira mais precisa, os painéis estabelecem uma relação com o corpo marcada por duas direções: uma horizontalização e um vínculo com o espaço inferior. Para comprovar essa relação postural, é precioso um texto de Francis Ponge (1988 [1926]): a água "não obedece senão à gravidade", escreve ele. "Abaixo de mim, sempre abaixo de mim, há a água. É sempre com os olhos baixos que a contemplo. Como o chão, como uma modificação do chão"⁹. Essa é, efetivamente, a experiência aqui reproduzida. A angulação elimina todo horizonte, a separação entre céu e terra. Tanto a copa das árvores quanto as margens baixas estão cortadas pelas bordas e remetidas ao espaço *hors-champ*, de tal forma que o espectador se defronta com um espaço mediano, truncado nas extremidades alta e baixa. Daí que ele se veja, se assim podemos dizer, no meio, frente aos troncos dos salgueiros, mas ligeiramente abaixo do que seria a linha do horizonte, e seu olhar é arrastado para baixo (totalmente para baixo) com a água.

Correspondendo a uma extensão aquática transformada em espelho oferecido ao olhar, esse espaço mediano evoca uma operação de modificação do ponto de vista, que eleva a parte inferior do espaço para alçá-la à altura dos olhos. Semelhante recorte transforma a água em plano de projeção, que reflete o céu reunindo e confundindo elementos separados na profundidade. As volutas das plantas aquáticas fundem-se com as das nuvens. As formas dos salgueiros aparecem, ora diante da água, ora refletidas nela. Com esse recurso, a angulação adensa o plano da expressão, juntando, superpondo e assimilando todas as formas em uma espécie de rendilhado ondulante.

⁸ A descoberta evidencia "propriedades ou fenômenos não vistos, quer por serem invisíveis sem o artifício de uma experiência particular, quer por ainda não terem sido descobertos (ou tornados claros), na falta de uma experiência apropriada", diz a proposta de Bastide (1981, p. 7-8).

⁹ E continua F. Ponge : "Sem cessar ela desmorona, a cada instante renuncia a toda forma, tende somente a humilhar-se, prostra-se de bruços no chão, quase cadáver, como os monges de determinadas ordens. Da água, quase se poderia dizer que é louca, por causa dessa histórica ânsia de só obedecer à gravidade, que a domina como uma ideia fixa".

Para a construção do efeito imersivo, a modificação do ponto de vista é a principal operação. Por seu forte contraste com a grande distância que a perspectiva do Renascimento estabelecia, ela tende a encurtar a profundidade. É como se as dimensões se invertessem, com o alongamento extremo do formato paisagem dos *Nenúfares* ocasionando um encolhimento de sua profundidade e constituindo, dessa maneira, faixas saturadas de informação. Essa modificação do ponto de vista, porém, não é o bastante: é preciso, além disso, enfeixar formas e cores num efeito global. Lhote (1999 [1958], p. 24), que considera a representação da profundidade como o desafio central da pintura, distingue duas maneiras de enfrentar o problema: (i) estruturá-la mediante linhas delimitadoras que recortam as formas, cada segmento afastando o seguinte — é a paisagem sólida, escultural — ou, ao contrário, (ii) flexibilizar as transições com o auxílio de passagens — é a paisagem musical, que, de certo modo, consiste em propagar "ao lado do objeto um valor, claro ou escuro, que lhe foi tomado de empréstimo" (1999 [1958], p. 34). Nos *Nenúfares*, Claude Monet efetua as passagens, que garantem uma fluidez a um só tempo atmosférica e aquática. Seria possível dizer que "tudo ali é passagem". Rigorosamente falando, o pintor trabalha por contrastes de cores dessaturadas, excluindo os contrastes de tonalidades (os pretos e os brancos puros). A textura fina dos segmentos coloridos contribui, ademais, para a fluidificação dos contornos, de tal modo que tudo acaba parecendo leve, diluído, transparente. Uma análise mais atenta perceberia a calculada dosagem das cores complementares, uma dominante azul-violeta e uma outra alaranjada, subordinada a ela, ambas imperceptivelmente se reforçando; no mais, há pinceladas de cores terciárias, "passagens" de um matiz a outro, sombras acrescentadas por certa nuance azulada à luz que emana do amarelo.

Dado que os planos de profundidade estão agrupados e refletidos pelo espelho d'água, as formas se entremesclam. Os pontilhados horizontais das folhas flutuantes misturam-se com os filamentos verticais das hastes das plantas aquáticas, o redondo das flores confunde-se com o das nuvens e tal variedade de formas é complexificada por ondulações descendentes ou ascendentes. As tensões horizontais e verticais acolhem toda sorte de motivos regularmente distribuídos, com o que os *Nenúfares* ganham quase a aparência de uma tapeçaria.

Solicitado, o olhar se acha confrontado a uma tríplice experiência do "meio". Um meio, antes de mais nada, topológico, pois que o observador está no centro de uma sala

oval cujas extremidades não se direcionam nem para uma entrada nem para uma saída, em uma das duas salas do museu que, juntas, delineiam o signo do infinito. Um meio, quanto à verticalidade, porque seu olhar se entranha a meia-altura, onde os salgueiros não possuem nem copa nem pé. Por fim, um meio aspectual, na medida em que a observação desse denso tapete está sempre por refazer, inacabada. Mas é necessário um passo a mais para redimensionar a aspectualidade e tornar mais nítido seu vínculo com a topologia. A organização das duas salas que compõem o signo do infinito convida a uma deambulação sem fim; analogamente, a redução do plano da expressão a uma região adensada (sem qualquer escapatória possível em direção ao céu) convida à divagação do olhar. Uma vez confirmado o laço entre a topologia e o efeito de inacabamento, tal aspectualidade peculiar também pode ser associada à figura do *emaranhado*. Com efeito, a urdidura de vários planos de profundidade nos painéis e o entrecruzamento de suas formas evocam o entrelaçamento típico da "natureza", termo empregado na fórmula "ribanceira emaranhada" de Darwin, citada por Ingold (2014, p. 38), e que retorna sem cessar nos escritos de autores como, em particular, Bailly (2020), quando fala de um "matagal emaranhado" (p. 102) ou de numerosas "ações emaranhadas" (p. 85). Se o emaranhado, com todas as suas declinações adjetivais, se oferece como a mais representativa figura do funcionamento da "natureza", poderia a organização dos painéis dos *Nenúfares* constituir o seu equivalente figurativo? A questão explicita a dupla estratégia de naturalização: não se trata propriamente, nem de representar nenúfares, nem sequer de reproduzir as condições de um passeio em meio à natureza, com sua luz e seus efeitos tímicos, mas, antes, de reproduzir a experiência do emaranhado característico do vivente, o que constitui uma experiência imersiva para o observador, assim reconvertido a seu estatuto de existente em conexão com os existentes vegetais.

2. Segunda deambulação: o *Jardim com girassóis*, de Gustav Klimt

Fig. 2. Gustav Klimt, *Garten mit Sonnenblumen auf dem Lande* [Jardim com girassóis], 1907, 110 X 110 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Áustria.



Fonte: Wikipedia.

A paisagem de Gustav Klimt intitulada *Farm Garden with Sun Flowers*¹⁰ também convida à aproximação. A meio caminho dos formatos figura e paisagem, é um quadrado com lados de 110 cm, o que sugere uma afixação na parte superior da parede, à altura dos olhos. Independentemente das condições de sua implementação num espaço de exposição, tais medidas, em si, já fazem presumir um menor potencial de circundamento do que os *Nenúfares*. Mas, de maneira similar à dos painéis de Monet, a superfície aqui não está cindida entre céu e terra: nenhuma linha do horizonte está traçada. Não há, aliás, qualquer linha reta organizando esse quadro, atravessado apenas pela tensão vertical correspondente ao sentido do crescimento, de baixo para cima, e estruturado pelo girassol, do qual só aparece a elevada haste em toda a sua altura.

A par do formato, o que distingue o quadro pintado por Klimt dos painéis precedentes é a relação entre as partes e o todo. À fusão das formas, todas projetadas no espelho d'água, ele opõe um princípio de estrita *justaposição* que facilita a comparação. Assim se confirma a especificidade mereológica: o modo de organização não é o da *composição*, cujo melhor exemplo seria a paisagem, mas o de uma *configuração*, esse

¹⁰ Gustav Klimt, *Garten mit Sonnenblumen auf dem Lande* (Jardim com girassóis), óleo sobre tela, 1907, 110 X 110 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Áustria.

todo cujas partes se assemelham pelo gênero e não necessariamente pela espécie (Bordron, 1991, p. 58). Eis aí o princípio do jardim, elegível como melhor exemplar e momento de unidade para as partes que as flores constituem.

Outras diferenças chamam a atenção. Para seu jardim, Klimt conjuga cores saturadas e texturas espessas que desenham contornos nítidos. Decididamente frontal, o ponto de vista arremata a forma redonda das flores, que parecem estar enviando de volta o olhar do observador por meio de mil olhos vivos. Essas formas redondas, de tamanhos variados, estão agrupadas conforme suas cores, compondo figuras de buquês, também de tipo ora menos, ora mais circular. A atenção, que é localizada, esforça-se para comparar os inúmeros detalhes das espécies florais, como que num prazer taxionômico. O observador se defronta com uma parede de flores e de vegetação onde os contrastes de volume, tonalidade e cor parecem resistir à organização de qualquer profundidade, ainda que mínima. É verdade que os critérios da perspectiva herdada de L. Da Vinci, as diferenças na saturação das cores e na nitidez dos contornos poderiam ser mencionados, do mesmo modo como os contrastes de volume que definem a perspectiva linear ou os contrastes de luz que graduam a perspectiva atmosférica. Mas, neste caso, essas múltiplas distinções de formas, volume, cor, textura e luz parecem rechaçar a construção de um sistema que produzisse o efeito de afastamento. É como se a profundidade nunca chegasse a imperar.

Em *Farm Garden with Sun Flowers*, as manchas verdes com diversos matizes e tons compõem uma área englobante na qual vem apoiar-se o olhar. Há pontilhados de cores complementares (vermelho) ou quase complementares (laranja) que intensificam o verde, conforme os princípios dos contrastes simultâneo e sucessivo, sendo, eles próprios, intensificados em compensação pelo verde. Associando-se aos pontilhados formados por seus dois componentes (o verde é uma soma de azul e amarelo) e contrastadas por diversas tonalidades (vermelho claro ou escuro, verde claro ou escuro), as zonas cromáticas exercem pressão umas sobre as outras para organizar, não os planos de uma profundidade milimetricamente graduada, mas sim as desigualdades constitutivas de múltiplos acontecimentos visuais sobre o maciço colorido. Diante da zona mediana do verde, os vermelhos avançam, os azuis recuam e o amarelo do girassol, que é a um só tempo uma tonalidade clara e uma cor quente, avança ainda mais, na medida em que as pequenas

dimensões das flores do canteiro ao lado instauram um *fundo* para essas *figuras* que são suas grandes flores.

É aí que vem à tona a noção de *vibração* herdada de Merleau-Ponty (1985 [1964], p. 77), definida como "um movimento sem deslocamento" peculiar à pintura. As zonas de cores e formas contrastantes, circunscritas por nítidos contornos, movem-se, de fato, da frente para trás, pressionando-se e acentuando-se mutuamente. Os critérios de intensidade e extensão ligados à ideia de vibração emprestam, assim, consistência à noção de *ritmo*. O canteiro de florzinhas multicoloridas e compactas, dominadas pelo azul e situadas no alto à esquerda, é marcado por um tênue contraste entre o verde e o azul, além das interferências do vermelho e do branco. Fazendo pensar em uma pulsação, ele contrapõe-se ao ritmo amplo das grandes flores de girassol, que se destacam à frente de suas largas folhas em verde claro. Ao deslocar o olhar, percorrendo a superfície, o observador ativa esses diversos ritmos, ora entrecortados, ora amplos, e a velocidade de seu deslocamento modifica o andamento deles. Um maciço colorido e, quem sabe, aromático, atravessado por múltiplas modulações, aproxima-se então de seus olhos e de seu nariz.

3. Terceira deambulação: os cortes geológicos de Per Kirkeby

Com os quadros de Per Kirkeby, outras similitudes e outros contrastes vêm impor-se à atenção. Os formatos são englobantes, porém variáveis, de dimensões maiores ou menores, quadrados ou retangulares. As formas são irregulares; na ausência de linhas retas e de qualquer dispositivo de enquadramento capaz de criar efeitos de ressonância interna, os planos de expressão parecem despejar-se para fora, buscando suas medidas no espaço ao redor e, em especial, parecem lançar um tipo de interpelação postural ao espectador.

Embora localizada, a atenção incide em formas cuja equivalência com as formas da "natureza" não está dada, o que induz uma relação diferente com a escala. Por suas dimensões, assim como por suas formas, as figuras identificáveis dos *Nenúfares* e do jardim de Klimt consolidavam a correspondência com uma experiência do mundo natural e, ao permitir que o corpo se situasse, estabilizavam a relação postural. Ante os quadros de Kirkeby, diferentemente, o observador fica desprovido de pontos de referência, em razão da dificuldade para identificar as formas e referi-las à medida de seu próprio corpo.

A equivalência com o mundo natural não é propiciada nem pela similitude formal que se pudesse construir, nem pelos títulos — alguns deles remetem a paisagens da Groenlândia, mas, na maioria das vezes, temos *Sem Título* ; não há tampouco, ao menos *a priori*, nenhuma confirmação pelas condições da implementação, da cenografia. Desprendidas do crivo de leitura habitual do mundo visível e, de resto, extraindo propriedades, formas e cores em separado, essas telas poderiam tender à abstração. Para dizê-lo com maior justeza, elas evocam um entrelugar, entre uma representação referida ao mundo natural e uma apresentação de formas e cores.

Observemos mais de perto. Os contrastes cromáticos são marcados, dominados pelo marrom e pelo verde, que remetem aos principais componentes da "natureza", a vegetação e a terra. Essa dupla referência cromática sugere uma figuração de segundo nível, uma espécie de representação indireta da natureza pelos seus constituintes. Em termos da gradação de cores da perspectiva atmosférica, estas apontam para os planos mediano (o verde) e próximo (o marrom). São contrabalançadas por pinceladas de amarelo, vermelho e verde-azul; os contrastes de tonalidade estão bem marcados: uma dominante escura, com manchas brancas ou amarelas. Como se conjugam tais cores com as formas? Em alguns quadros, há figuras, na acepção da Gestalt — ou seja, estáveis e propícias à descrição —, que até certo ponto podemos identificar como "batatas". No mais, falaríamos sobretudo de manchas que se interpenetram mutuamente. Alusivas, lembram uma transformação em andamento, oferecendo-se à imaginação e à memória com vistas a uma eventual estabilização. Essa instabilidade, por sinal, é confirmada pela relação entre as linhas e as cores, entre as dimensões eidética e cromática, uma vez que as linhas nunca chegam a constituir contornos, mas formam redes de "ornamentos" (Lhote, 1999 [1958]) separados, superpostos e desvinculados das zonas cromáticas. São hachuras, arranhaduras, pontilhados que, conforme sua orientação e densidade, evocam toda sorte de movimentos, rachaduras, jorros, escoamentos.

Com uma descrição assim, elabora-se uma verdadeira alternativa à perspectiva do Renascimento concebida por Brunelleschi e Alberti, caracterizada pela simetria, pela gradualidade dos volumes e pela estabilidade de formas que, delimitadas por contornos (logo, solidárias das cores), resultam, de certo modo, compartimentadas. Em vez de se circunscrever a uma rede de linhas retas convergindo para um ponto de fuga, os quadros de Kirkeby oferecem linhas independentes umas das outras e multidirecionais. Se as cores

predominantes dão certa consistência a uma metáfora paisagística, essa paisagem está contraposta, ponto por ponto, ao modelo urbano, estático e linear, pensado pelos dois arquitetos florentinos. Aqui, o que está representado é a arquitetura desordenada e movediça da natureza ; pela convocação de suas cores peculiares, Kirkeby faz dela uma descrição figurativa, mas também narrativa, na medida em que, estabelecida a metáfora, as formas e as cores — em particular os "ornamentos" separados — comprovam a hipótese de transformações ou até mesmo, em função da dominante escura, de dramas em desenvolvimento.

Cada quadro remete a formas irregulares e ao gesto em seu desenrolar, a uma instabilidade e uma aspectualidade inacabada. É uma representação, não apenas do espaço, mas igualmente do tempo: de um espaço atravessado pelo tempo.

A proliferação das formas e das linhas tende a multiplicar os pormenores e a focalizar a atenção. Inumeráveis e complexos, os componentes entrelaçados parecem escapar à estruturação e difundir-se por todas as direções, principalmente na vertical, para compor estratos, na largura e na diagonal, mas também na profundidade, em decorrência de um trabalho de superposição de camadas com menor ou maior transparência, de áreas lisas e de linhas. O choque das direções e as tensões entre cores quentes e frias descrevem transformações concomitantes. Não é uma transformação única e reificada, como as que vemos representadas nas paisagens idealizadas ou realistas, analisadas, em particular, por Clark (1994). Nem tampouco a transformação de uma tempestade, como a pintada por Giorgione¹¹, por exemplo, mas sim o crescimento vertical acompanhado de deslizamentos laterais, o escoamento do degelo junto com o estalido das árvores, os dobramentos do terreno, a sedimentação, a evaporação, a cristalização e a erosão. Nenhuma estrutura se estabiliza. A noção de ritmo, que supõe ao menos uma regularidade local, não encontra, nesse caso, nenhuma aplicação. Lhote havia associado a invenção da perspectiva a "uma necessidade profunda de brindar ao olho um conforto que a natureza, em estado selvagem, raramente lhe oferece" (1999 [1958], p. 63). Tudo ocorre como se Kirkeby nos reenviasse, justamente, ao caos e à insegurança dessa natureza "selvagem".

A perspectiva do Renascimento desenha cidades eternas, cuja planta está estabilizada de uma vez por todas, enquanto os quadros de Per Kirkeby se parecem com

¹¹ Refiro-me ao célebre quadro de Giorgione (1508-1510), *La Tempesta*, medindo 83 x 73 cm, conservado nas Gallerie dell'Accademia em Veneza.

anotações tentando captar os momentos de transformações, em devir, de uma paisagem viva e sem repouso. O pintor apega-se àquilo que chama de "motivo vital" (Kirkeby, 1998, p. 165) e, como já observou a crítica, escreve uma "história natural" que é a de um espaço incessantemente recomposto pelos abalos do tempo. Se o paratexto da obra e alguns títulos referem-se a paisagens da Groenlândia (Gohr, 2008), a ausência de separação entre céu e terra, bem como de representação do céu, também faz lembrar cortes geológicos, hipótese à qual esse paratexto, que menciona a formação de cientista de Kirkeby e sua autoapresentação como artista-geólogo¹², vem acrescentar sua porção de crédito.

Deambulação final: no meio

Chegou o momento de reunir nossos resultados para tentar compreender de que maneira a pintura já vinha antecipando nossa relação atual com o mundo. Três obras foram agrupadas intuitivamente com base no princípio da proximidade. À luz das análises feitas, elas se revelam complementares, em virtude das escolhas dos componentes que compõem suas paisagens : a água em Monet, a vegetação em Klimt, a terra e a vegetação em Kirkeby. Diversas estratégias foram descritas, sempre envolvendo formatos qualificados como "grandes", porém mais alongados em alguns casos e mais quadrados em outros, relacionados a opções figurativas de variados tipos. Cores dessaturadas, transparência, fluidez e um princípio de superposição das formas (a metáfora do rendilhado) em Claude Monet. Saturação, opacidade e justaposição, produtoras de uma impressão de densidade (a metáfora do maciço vegetal) em Gustav Klimt. Kirkeby, por fim, parece misturar ambos os procedimentos, conjugando cores saturadas e dessaturadas, transparência e opacidade, densidade e fluidez: é um mundo vivo a se transformar.

Diferenças à parte, a estratégia está fundamentada em uma dupla operação topológica. A primeira consiste em recortar o topo e a base, para conservar apenas o espaço mediano e, mais precisamente, a parte baixa do espaço mediano, em uma abordagem ctônica¹³. É como se esses pintores, renunciando ao céu e à transcendência,

¹² Ver, em particular, seu artigo "La géologie est-elle une science ?", in Per Kirkeby, *Bravura*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, traduzido do dinamarquês por Denise Bernard-Folliot, 1998, p. 67-77.

¹³ Nas palavras do próprio Monet : "Não creio ter jamais desenhado uma árvore inteira. Sempre acabou sendo uma parte, em geral a mais baixa, aquela que vai se tornar um toco" (Sagner-Düchting, 2004, p. 188).

procurassem uma ancoragem no chão¹⁴. Mas surge uma dificuldade, porque, embora Monet, Klimt e Kirkeby se apoderem de certa parte do mundo (água, vegetais, terra) e excluam o céu, tal parte do mundo não induz a mesma relação postural. Para que essa parte esteja no nível dos olhos, é necessário elevar o nível da água e alterar o ponto de vista, como faz Monet; ou suprimir a copa e a haste das plantas, a exemplo de Klimt; ou ainda suspender a "fatia" de terra recortada, à maneira de Kirkeby. Essa dupla operação (recorte e projeção para cima) suscita, assim, uma frontalidade radical.

Pensemos no quanto há de considerável em semelhante invenção. Se todo o esforço da pintura vai no sentido de construir uma terceira dimensão, uma profundidade, o desses artistas, afinal de contas, consiste em negar essa tensão e aceitar o muro. O eixo da profundidade, que projetava o olhar no ponto de fuga, "pôs-se de pé", por assim dizer, transformando-se em um eixo vertical. Esse erguimento redistribui as formas em toda a superfície do quadro: o observador tem de fornecer um esforço para identificá-las e atribuir-lhes os respectivos valores. Ocorre, por conseguinte, uma delegação de responsabilidade enunciativa, bem como a transformação de uma enunciação pronta, consumada, em uma enunciação sempre por fazer, inacabada.

As três obras têm em comum o caráter denso, alvoroçado, com uma proliferação de formas que acentua a impressão de imensidão dos formatos¹⁵. Outro ponto compartilhado é a tensão centrífuga, que parece esparramar as formas para o além-molduras e, ao invés de dirigir o olhar para o centro do quadro, convoca o corpo todo para medir-se com ele. A escala, que assim alcança sua plena medida, contribui para o efeito de circundamento.

Com o olhar sendo obrigado a trabalhar, atento a todas as localidades do quadro, a estratégia de visibilização rompe com qualquer contemplação que agrupasse as formas a serviço de uma totalização. Seria possível afirmar que a atenção intensa abrangendo uma ampla extensão, mobilizada pelo quadro estruturado com a perspectiva do Renascimento, vem a se redistribuir localmente; isso estaria ligado a uma perscrutação e,

¹⁴ Essa opção pelo céu ou pela terra pode, de acordo com Haraway (2020, p. 89), definir o estatuto do ser humano. Entre múltiplas definições de *anthropos*, ela destaca as que o identificam com "aquele que está embaixo e, consequentemente, é o humano" ou com "aquele que olha para cima". Um estudo mais em detalhe sobre a relação com a verticalidade pode ser consultado em Beyaert-Geslin (2025b).

¹⁵ A propósito dessa função de aumento, mais qualitativa do que quantitativa, basta pensar nos quadros de Pieter Brueghel, o Ancião, ou de Hieronymus Bosch, que aparentam ser imensos, por estarem repletos de detalhes minúsculos.

para falar com maior exatidão em função dos efeitos de sentido engendrados, ao prazer do passeio do diletante (Monet) ou a uma prospecção mais intranquila (Kirkeby). Entretanto, o desafio aqui é menos o de observar que o de ver, ou convidar a ver, ou aprender a ver. Qual seria a diferença? Os diversos atos perceptivos elencados por Fontanille (1999) e Ouellet (2000) restituem a intensidade do ato associada a uma extensão, e não seu resultado. Caracterizam, assim, uma focalização, mais do que uma apreensão. De resto, pode-se perfeitamente contemplar, fitar ou perscrutar sem nada enxergar. A leitura de *Fenomenologia da percepção* e de *O olho e o espírito*, de Merleau-Ponty, permite explicitar as condições do ver, ao lembrar que "a percepção suscita a atenção", que a atenção "a desenvolve e enriquece", garantindo até mesmo um "esclarecimento do objeto" (Merleau-Ponty, 1993 [1945], p. 34 e 35). Como faz o pintor para levar-nos a ver? O que ele busca, conforme assinalamos, é concentrar a atenção e, "materializando" a frontalidade, impedir o "sobrevoo" do mundo. Além disso, esse pintor redistribui as saliências por toda a superfície dos quadros, aí repartindo os eventos visuais para constituir uma granularidade e, renovando a aparência do mundo, negar o conhecimento a fim de propor sua descoberta. Assim é que ele permite entreabrir a obscuridade do "há", segundo a expressão de Merleau-Ponty (1993 [1945], p. 56).

Vamos chegando ao final de nosso trajeto. Nele, esperamos ter mostrado como a pintura elabora uma estratégia específica com base numa frontalidade radical e põe o olhar em ação para instaurar um efeito imersivo. Também sublinhamos o fato de que a pintura moderna, ao abandonar a posição de sobrevoo, a dominação da perspectiva herdada do Renascimento, rejeita o olhar de domínio sobre os demais existentes ainda preponderante até o século das Luzes. É como se, tecendo laços entre o figurado e o próprio, a pintura tomasse a filosofia e a história das ciências ao pé da letra (ou da experiência), como se ela conferisse um sentido literal, tanto à nossa relação com o mundo, quanto à imersão.

De que maneira coincidiriam o mundo pintado e este em que estamos imersos atualmente? A semelhança é, antes de mais nada, mereológica, pois as superposições e imbricações da pintura fazem ressoar a figura do *emaranhado* introduzida por Darwin e retomada, em particular, por Ingold (2005 [2000]) e Bailly (2020). Os planos da expressão resgatam um "mundo emaranhado" tal como ele é, incluindo o "desconforto" (Merleau-Ponty, 1993 [1945]) que ocasiona. Com ainda maior nitidez, tal similitude aparece na

noção de *meio*. Como dizíamos, a pintura concentra-se no meio, em um espaço mediano que corresponde aproximadamente à parte baixa do mundo. Berque (1996) emprega o mesmo vocabulário para contrapor o *meio* e o *entorno*. Este, conforme a categoria que Berque constrói a partir de Watsuji e de von Uexküll (com a oposição Umwelt/Umgebung), seria definido como a relação entre uma sociedade e a extensão terrestre. Seria possível estabelecer uma ligação entre o meio dos pintores modernos e o dos geógrafos, concebendo o primeiro como proposta de reapropriação do mundo, simultaneamente espacial e temporal (histórica) pelo ver, mas também pela colaboração da memória e da imaginação?

Referências

- ACQUARELLI, L. *Pour une théorie de l'image immersive*. Du trompe-l'œil aux réalités virtuelles. Document de recherche original en vue de l'HDR, Université Sorbonne Nouvelle, 2024.
- ARASSE, D. *Le détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1992.
- ARDENNE, P. *Un art écologique*. Création plasticienne et anthropocène. Lormont: Le bord de l'eau, 2019.
- ARRIVÉ, M. Héritiers ou iconoclastes ? "L'abstraction américaine et le dernier Monet". *TransAtlantica*, dossier "Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in Contemporary US Cultural Practices", n. 1-2017. Disponível em: doi.org/10.4000/transatlantica.8611.
- BAILLY, J.-C. *Le parti pris des animaux*. Paris: Christian Bourgois, 2020.
- BASTIDE, F. La démonstration. *Actes Sémiotiques - Documents*, III, n° 28, 1981, pp. 7-8. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7820>.
- BERQUE, A. *Être humains sur la terre*. Paris: Gallimard, 1996.
- BEYAERT-GESLIN, A. Le panorama, au bout du parcours. *Protée*, vol. 33, n° 2, Le sens du parcours (A. Beyaert, dir.), 2005, pp. 69-79.
- BEYAERT-GESLIN, A. Scala, proporzioni, formato. Alcune istruzioni per imbarcarsi su una zattera. In: MIGLIORE, T.; COLAS-BLAISE, M. (orgs.). *Semiotica del formato. Misure, peso, volume, proporzioni, scala*. Milão: éditions Mimesis/Insegne, 2022, pp. 61-82.

- BEYAERT-GESLIN, A. *Insaisissable vivant*. Pour une sémio-anthropologie de l'art. Limoges: PULIM, 2024.
- BEYAERT-GESLIN, A. De animales y plantas: otro régimen de enunciación. *Tópicos del seminario*, vol. 1, núm. 53: La enunciación: reflexiones actuales (María Isabel Filinich, Lorena Ventura Ramos, dirs.), 2025a, p. 47-65. Disponível em: <https://doi.org/10.35494/topsem.2025.1.53.892>.
- BEYAERT-GESLIN, A. Trois mythes écologiques entre terre et ciel. A propos d'œuvres de Constantin Brancusi, Gina Pane et Anselm Kiefer. *Cahiers de sémiotique des cultures*, n° 3, 2025b – 1, Écologie du sens, sens de l'écologie. DOI: 10.48611/isbn.978-2-406-18391-4.p.0111.
- BORDRON, J.-F. Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle). *Langages*, n. 103, 1991, p. 51-65. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1991_num_25_103_1607.
- BOUDON, P. *Sur l'espace architectural*. Essai d'épistémologie de l'architecture. Paris: Dunod, 1971.
- CARANI, M. La sémiotique visuelle, le plastique et l'espace du proche. *Protée*, vol. 24, n° 1, 1996a, p. 16-24.
- CARANI, M. Le loin et le proche comme lieux (plastiques) de passage. *Visio*, vol. 1, n° 2, 1996b, p. 85-97.
- CLARK, K. *L'Art du paysage*. Paris: Montfort, 1994.
- DESCOLA, P. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DESCOLA, P.; INGOLD, T.; LUSSAULT, M. *Être au monde: quelle expérience commune?* Lyon: PUL, 2014.
- FONTANILLE, J. *Sémiotique et littérature*. Paris: PUF, 1999.
- GREENBERG, C. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961.
- GUELTON, B. *Les Figures de l'immersion, Arts contemporains*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- HARAWAY, D. *Vivre avec le trouble*. Traduzido por Vivien García. Paris: Les Éditions du Monde à Faire, 2020 [2016].
- INGOLD, T. *The perception of the environment*. Essays on livelihood, dwelling and skill. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2005 [2000].

- INGOLD, T. *Marcher avec les dragons*. Traduzido por Pierre Madelin. Bruxelles: Zones Sensibles, 2013.
- KIRKEBY, P. *Bravura*. Traduzido por Denise Bernard-Folliot. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.
- LHOTE, A. *Traité du paysage et de la figure*. Paris: Grasset, 1999 [1958].
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1993 [1945].
- MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1985 [1964].
- OUELLET, P. *Poétique du regard*. Littérature, perception, identité. Limoges: PULIM, 2000.
- PONGE, F. “De l'eau”. In: PONGE, F. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1988 [1926].
- SCHAPIRO, M. Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques. *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 2005 [1992].
- SIMMEL, G. La quantité esthétique. In: SIMMEL, G. *Le cadre et autres essais*. Traduzido por K. Winkelvoss, 2003; “Die ästhetische Quantität”. *Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt*. Berlin, 30 mars 1903.
- THÜRLEMANN, F. *Blumen-Mythos* (1918) de P. Klee. In: HÉNAULT, A.; BEYAERT-GESLIN, A. (orgs.). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris: PUF, 2004.

Catálogos:

- GOHR, S. “Reisen in der Malerei und anderswo”, catálogo Per Kirkeby, *Reisen in der Malerei und anderswo*. Hatje-Cantz, 2008, p. 28-63 e sua tradução em inglês, p. 66-95.
- SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Monet*. Taschen, 2004.