

Dirk Michael Hennrich
*Universidade de Lisboa /
Fundação para a Ciência e a Tecnologia*



Investigador de Pós- Doutoramento (BPD/ FCT) no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Doutorou-se em 2014 na Universidade de Lisboa e possui um Mestrado em Filosofia, Literatura Moderna Alemã e História da Universidade de Basileia/Suíça. É colaborador estrangeiro do CISC PUS-São Paulo), do Grupo de Pesquisa Mitopoética da Cidade e do Laboratório de Psicologia Socioambiental e Intervenção (IPUSP). Os seus principais campos de investigação são Filosofia da Paisagem, Filosofia da Mídia, Idealismo Alemã, Pré-Romantismo Alemão e Filosofia em Portugal.

cv: <http://lattes.cnpq.br/9161515602433314>

E-MAIL: dh@letras.ulisboa.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9680-916X>

Paisagem como paradigma político. Corpo e paisagem na época das imagens técnicas

RESUMO: Desde o aparecimento do conceito de Paisagem nas diversas línguas da cultura ocidental existe uma relação indissociável entre paisagem e política. Significante para compreensão da paisagem como paradigma político da atualidade, contudo é a abstração da paisagem como território de uma identidade fechada, percebendo as paisagens como espaços abertos ao horizonte onde se cruzam e desdobram as múltiplas experiências humanas e não-humanas. Neste sentido inclui a política da paisagem e a paisagem como paradigma político, o pensar sobre a paisagem e o corpo-vivo [Leib] que perambula a paisagem, como também, cada vez mais, o pensar sobre a imaginação do espaço natural e da natureza em geral

formada pela imagem técnica e da sua política.

PALAVRAS-CHAVE: PAISAGEM, POLÍTICA, CORPO VIVO, IMAGENS TÉCNICAS, IDEOLOGIA.

Landscape as a political paradigm. Body and landscape in the era of technical images

ABSTRACT: Since the emergence of the concept of landscape in the various languages of western culture, there is an inseparable relation between landscape and politics. However, it is significant for the understanding of the landscape as a political paradigm nowadays, the abstraction of the landscape as a territory of a closed identity, perceiving the landscapes as spaces open to the horizon where the multiple human and nonhuman experiences cross and unfold. In this sense, it includes the landscape's politics and the landscape as a political paradigm, the thought about the landscape and the living-body [Leib] that wanders by the landscape, as well as, increasingly, the thought about the imagination of the natural

space and the nature in general formed by the technical image and its politics.

KEYWORDS: LANDSCAPE, POLITICS, BODY, TECHNICAL IMAGES, IDEOLOGY.

Paisagem como paradigma político. Corpo e paisagem na época das imagens técnicas

Dirk Michael Henrich
Universidade de Lisboa / Fundação para a
Ciência e a Tecnologia

Na economia conceitual da época moderna surge o conceito da paisagem como uma metáfora central e abrangente. As suas múltiplas dobraduras e a sua capacidade de infiltrar cada vez mais os diversos campos de saberes teóricos e saberes práticos é única, embora desconhecida até os inícios do século vinte.¹ Na sua origem porém encontramos a *Política e a Arte*, sobretudo a arte pictórica, e assim a *Estética*, se a denominação da disciplina não tivesse ocorrido somente finais do século dezoito com Alexander von Baumgarten. *Política e Estética* aparecem lado a lado no findar da ordem divina e do germinar da ordem estritamente humana, do qual o humanismo renascentista é

¹ SIMMEL, GEORG (1913), *Philosophie der Landschaft*, 1913, trad. *Filosofia da Paisagem*, In: *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, pp. 42-51, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: Lisboa, 2011.

uma das primeiras emblemáticas facetas. Mas ambos não são vinculados apenas numa dependência unilateral em que a arte pictórica figura como a serva da *Política* para ilustrar e mapear o território e a população dominada nas suas mais variadas feições naturais e culturais como por exemplo no afresco de Ambrogio Lorenzetti os *Efeitos do bom governo na cidade e no campo* de 1337-1340. Mais do que isso encontra-se a suposta “serva”, a *Estética*, no lugar de uma primeira noção, denominação e realização da essência originária da época moderna, efetuando o passo revolucionário para uma nova força da imaginação [Einbildungskraft] no sentido de uma criação e formação perpétua de imagens cada vez mais técnicas.

A arte pictórica, isto é, a pintura e aqui especialmente a pintura paisagista, assume um lugar iminente na formação e imaginação de uma nova era e somente muito mais tarde, depois da sua passagem e transformação pelo *Romantismo*, o conceito da paisagem entra nos inícios do século vinte no contexto das questões ecológicas e ambientais sendo também, ao mesmo tempo, fortemente incorporado no discurso da identidade nacional, do nacionalismo europeu e global. Nos primórdios da sua consolidação, o conceito da *Paisagem* ainda não é apropriado por uma ideologia política do porte das grandes ideologias do século vinte, do comunismo soviético, do fascismo alemão ou do capitalismo norte americano, justamente porque a ideologização do mundo ocorre junto com o surgimento da *Paisagem*.² O início da *Paisagem* é o início da ideologização do mundo,

2 O conceito da ideologia se refere aqui primeiramente à criação e a fixação da atenção num certo espectro de imagens produzidos e proliferados para fins políticos e sobretudo para estabelecer e manter uma posição de poder social e económico.

isto é, da criação de uma determinada visão do mundo, do mundo como imagem.³

Inicialmente a *Política* aparece sempre como algo antagônico a *Natureza*, sendo a *Natureza* percebido e concebido como o reino poderoso e imprevisível que apenas através de uma silenciosa declaração de guerra e um monstruoso esforço ‘político’ pode ser controlada e dominada. Enquanto a *Natureza* era criação divina, perfeita, em si fechada, ela hospedava, por intermediário para os humanos, os deuses, como por exemplo o grande *Pã* da mitologia grega, que não sem razão era considerado como o filho de *Hermes*, o mensageiro entre os mortais e os imortais. A *Política*, compreendida como arte de governar, como assunto dos muitos que habitam a cidade, é sempre e ainda um assunto dirigido para a convivência dos humanos com os humanos, dirigido pelos interesses humanos e apenas humanos e contra as tendências não-humanos sejam eles de ordem orgânica ou não orgânica. Surge então com a *Política* desde os seus inícios a necessidade da subjugação, regulamentação e instrumentalização e em geral do controle e domínio do humano, da *Cultura*, sobre o não-humano, a *Natureza*. Tudo aquilo que anteriormente era protegido, legislado, oferecido ou retirado e sobretudo usado contra os interesses humanos, enquanto na posse dos deuses, cabe cada vez mais e, definitivamente, a partir da *Renasença* – e com o devir de uma ordem estritamente humana – sob a legislação humana. A *Natureza* já não é obra divina impenetrável e enigmática e animada por forças sobrenaturais, mas morta e dissecável, descritível e esteticamente experimentável. A polis grega, mesmo ainda não existindo o conceito da paisagem na antiguidade, se constituiu através da separação entre a cidade [*polis*] e o fora da

³ HEIDEGGER, MARTIN (1938) *Die Zeit des Weltbildes*, trad. *O tempo da imagem do mundo*, In *Caminhos da Floresta*, pp. 95-138, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2002.

Capítulo 7

Paisagem como paradigma político. Corpo e paisagem na época das imagens técnicas
Dirk Michael Hennrich

cidade [*chora*] como aparece exemplarmente no diálogo *Fedro* de Platão, no qual *Sócrates* encontra-se com *Fedro* numa paisagem e num santuário do deus *Pã* para dialogar sobre o belo. De um lado já aqui, a cidade como o lugar do diálogo, da *Filosofia*, da *Política*, da *Legislação* e em geral das questões das coisas humanas, e o outro da cidade que não interessava tanto para *Sócrates*, como *Fedro* ressalta.⁴ Encontramos então desde os primórdios do conceito da *Paisagem*, de um lado, a *Natureza* e de outro lado, a *Política*, mas o que ocorre na época moderna sob o conceito da *Paisagem* é justamente o desaparecimento paulatino do antagonismo entre *Política* e *Natureza* e o aparecimento da *Estética* a partir das imagens e da imaginação da *Natureza* como *Paisagem*.

Na época moderna, considerado aqui como o momento do *fim da Natureza* ou decerto da decomposição da mesma, surge a *Estética* como algo central para a existência humana e para a auto-compreensão da modernidade. Só a partir da *Renascença* é possível falar de imagens no sentido moderno como obras de arte e de uma idolatria de imagens, sendo anteriormente os ícones e relíquias os objectos de adoração. Também não existia uma *imagem do mundo* [*Weltbild*] no sentido estrito, mas existiam as *cosmovisões*, as percepções da ordem universal, as doutrinas da mesma ordem e assim, sobretudo, uma representação da criação divina do universo. Surge assim, nesta nova época, entre o conceito da *Natureza* e o conceito da *Política* o conceito da *Paisagem* e a *Estética* como arte, da pintura paisagista e das primeiras *visões do mundo* (*Weltanschauungen*) que diferem essencialmente das *cosmovisões* – e não apenas devido a

⁴ PLATÃO, FEDRO (2016), São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. “E quanto a ti, admirável amigo, pareces um dos mais deslocados. Pois, do jeito como falas, fazes te passar por um estrangeiro, quando és de fato natural daqui. E isso por nunca saíres da cidade cruzando a fronteira, sem jamais te dirigires, ao que vejo, para além dos muros.” p. 79.

uma secularização geral da percepção humana ou devido a uma certa *compensação* como ressaltava Joachim Ritter.⁵ A época da imagem do mundo é o tempo em que o humano começa fazer e capturar uma imagem da *Natureza* como se a *Natureza* fosse algo fora do circuito da ordem humana que não pode ser contemplado esteticamente, mas que também já não constitui uma ordem fixa e preestabelecida. As cosmovisões da antiguidade e da idade média surgem apenas no segundo plano, atrás ou ao lado da representação do humano, da fisionomia humana ou das ações humanas. Percebemos isso nas imagens ou ícones da idade média, nos quais as figuras formam e representam uma cena religiosa, enquanto no fundo das imagens aparece algo como uma paisagem. Aqui não se trata de uma visão da *Natureza*, mas sim de uma introspecção, de uma visão de Deus e da sua criação. Não se trata de uma visão do físico, mas sim de uma visão do meta-físico.

Com o início da imagem, da imagem artística, é dado pela primeira vez a *introspecção* e *compreensão* da e na *Natureza* [Einsicht in die Natur]. O tempo da imagem do mundo é um tempo da imagem da *Natureza*, da natureza morta, da paisagem, e também da ideia da representação autêntica da *Natureza* nas ciências modernas, constatando que o momento do advento da pintura paisagista e da pintura da natureza avistada, é também o momento do grande renascimento da descrição e catalogação do corpo físico humano através da anatomia. Esta ocorrência demonstra bem que as ciências surgiram das artes, que as ciências assim chamadas exatas são artes, isto é, formas da descrição do mundo

⁵ RITTER, JOACHIM (1963), *Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. trad. Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna, In *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

Capítulo 7

e contemplações do mundo físico.⁶ Com o tempo da imagem do mundo aparece a *Paisagem* e aparece a *Anatomia* do corpo humano como imagem. Já antes, deste os tempos pre-históricos, o corpo era imagem mas não no sentido de uma imagem do corpo como representação artística. *Corpo* e *Paisagem* aparecem no palco da imagem do mundo ao mesmo tempo, e aparecem sob o olhar das ciências que surgem da arte. O *Corpo* e a *Paisagem* surgem de uma viragem na cultura ocidental e formam em seguida cada vez mais o centro da política moderna sob o aspecto e o objetivo de uma regulamentação e dominação do natural, do animal, do não-humano e do irracional, sendo o humano considerado definitivamente como medida de todas as coisas.

Para descrever o devir da paisagem como conceito central da época moderna no seu desdobramento a partir da *Renascença*, nomeadamente a partir do fim do século quinze para o século dezesseis, cabe considerar que o conceito da *Paisagem* passou nos últimos quinhentos anos por três estados significativos. Manifesto já levemente por volta dos meados do século catorze, a pintura paisagista surge primeiramente em função de uma certa visualização e catalogação do território dominado para além dos muros da cidade. Nos seus inícios, a pintura paisagista é o retrato da natureza cultivada e da vida rural realizado por artistas como Pieter Bruegel ou Albrecht Dürer e adquiridas ou até encomendas pela classe urbana e burguesa que habitavam as cidades. O segundo passo que ocorre é o momento em que as cenas paisagistas com todos os seus retratos dos elementos, das tempestades, das chuvas, do sol, das nuvens, da mudança das estações começam a ser não apenas uma representação da natureza mas uma representação dela como paisagem interior e das tentativas de captura das disposições que invadem

⁶ FEYERABEND, PAUL (1984), *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

o espectador que se encontra mirando a cena natural. Isso ocorre exemplarmente na pintura paisagista do *Romantismo*, nas paisagens dos pintores e poetas do século dezoito para o século dezenove, sendo um dos exemplos mais conhecidos as pinturas de Caspar David Friedrich. O terceiro passo ocorre com a pintura moderna, finais do século dezenove, com representantes como Claude Monet e sobretudo Paul Cezanne em que o interesse pelo olhar da *Paisagem* e do natural assume o centro da pintura e que inclui a ideia de poder capturar a autêntica impressão sensitiva da *Paisagem*. Esta, por assim dizer, última etapa da pintura paisagista surge ao lado do auge da fotografia e da convicção de que a fotografia é capaz de imprimir a autêntica aparição do natural em imagens e que o aparelho fotográfico seria o *lápiz da natureza* [pencil of nature].⁷

A coincidência da instauração e proliferação das imagens fotográficas com as grandes ideologias políticas não parece aleatória porque remete a uma transformação descrita por Michel Foucault quando aponta, na sua *História da Sexualidade*, a uma aparelhagem fundamental da sociedade ocidental a partir do século dezoito.⁸ O aparato fotográfico surge numa época em que os aparatos em geral se mostram e revelam em todos os níveis, sendo Immanuel Kant com a sua *Crítica da Razão Pura* uma expressão inegável do descobrimento e ao mesmo tempo da invenção de um aparelho que

⁷ TALBOT, Henry Fox (1844), *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans.

⁸ FOUCAULT, MICHEL (1988), *História da Sexualidade* 1. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. “Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder.” p. 133. “Não quero dizer que a lei se apague ou que as instituições de justiça tendam a desaparecer; mas que a lei funciona cada vez mais como norma, e que a instituição judiciária se integra cada vez mais num contínuo de aparelhos (médicos, administrativos etc.) cujas funções são sobretudo reguladoras.” p. 134.

Capítulo 7

Paisagem como paradigma político. Corpo e paisagem na época das imagens técnicas
Dirk Michael Hennrich

representa a suposta razão humana⁹. A sua tentativa de iluminar a caixa preta do entendimento humano é nada menos do que uma foto-crítica que antecipa as críticas da fotografia do século vinte.

Uma profunda crítica da fotografia e do aparelho fotográfico encontramos em Vilém Flusser, que desenvolve a noção da caixa preta, do aparato fotográfico, que não é apenas manipulado por nós, mas que, ao contrário, manipula a nossa percepção tornando-nos seu servo¹⁰. A *foto-grafia* inventou as ciências exatas como são conhecidas e reconhecidas hoje em dia, e que se baseiam completamente na ideia de objetividade e de medição. A crença na objetividade já inicia bem antes do surgimento efetivo da fotografia, da máquina fotográfica, por exemplo, com o uso da *câmera obscura*, mas não no sentido como surge no momento da invenção e instalação da técnica fotográfica e da ideia de que o aparato é capaz de produzir uma imagem fotográfica que representa exatamente aquilo que *lá fora* existe verdadeiramente. Esta consideração de que a representação interior coincide, através da imagem fotográfica, com a representação exterior não percebe que a máquina fotográfica não copia, mas antes de mais nada *cria* aquilo que supostamente encontra-se *lá fora no mundo*.

A *Política da Paisagem* trata de perceber e experimentar o natural e as paisagens em específico através da sensibilidade do próprio *Corpo-vivo* [Leib] e criticar a percepção do natural e das paisagens apenas através de dispositivos técnicos, de imagens técnicas, reproduções técnicas do natural em todas as suas formas possíveis. O corpo enquanto corpo-vivo é aquele fundamento que aparentemente não é nada, que não aparece, ele é o fundo mudo da nossa existência

⁹ KANT, IMMANUEL, KRITIK DER REINEN VERNUNFT, trad. Crítica da Razão Pura, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa 2001.

¹⁰ FLUSSER, VILÉM (1985), *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo: Editora HUCITEC.

animada. O *Corpo-vivo* e a *Paisagem* posicionam-se de modo igual no contexto da dicotomia entre *Natureza* e *Cultura*. Eles nem são um nem o outro, deste modo não são atingidos diretamente pela *Política* das imagens técnicas. A imagem técnica atinge a *Natureza* e a *Cultura* mas não o *Corpo-vivo* e nem a *Paisagem*; atinge e fotografa, filma, digitaliza o corpo físico, mas não consegue capturar o que está entre *Natureza* e *Cultura*. Como o *Corpo-vivo* é a síntese de todos os sentidos no pleno pulsar da vida, a *Paisagem* é a síntese e o encontro das mais diversas manifestações do natural. *Corpo-vivo* e *Paisagem* são corpos de ressonância, corpos pulsionais, determinados pelas disposições e atmosferas, pelo que não pode ser capturado em imagens técnicas nem dissecado pelas ciências exatas. A *Política* da *Paisagem* inclui antes de mais nada uma crítica da transformação da percepção do natural através das técnicas de olhar, inicialmente as lentes macroscópicas e microscópicas e a partir do século dezanove as imagens fotográficas e digitais até os nossos dias. E também em seguida, no contexto do conceito do *Anthropoceno*, a questão da reprodutibilidade de paisagens no decorrer da transformação e recriação do natural, do não humano e do humano em escala global.

O conceito da reprodutibilidade técnica provém do conhecido ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica transpondo a mesma, da obra de arte, e aqui da pintura paisagista, para as paisagens naturais ou por assim dizer, da experiência efetiva e sensitiva da *Natureza* como *Paisagem*. A questão central de Benjamin era a transformação da obra de arte, a sua transvaloração, através do processo da sua reprodução técnica e da perda da sua *aura* no decorrer da sua reprodutibilidade técnica. Com a reprodução a obra de arte perde a sua unicidade, perde-se a *aura* assegurada e emergindo da mesma, sendo esta destruição do seu valor supremo ao mesmo tempo uma destruição da

Capítulo 7

tradição e do seu estatuto hegemônico. Por isto Benjamin interpreta o processo em que entra a obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica não como uma destruição, mas sim como uma desconstrução da obra de arte, como uma libertação da mesma de um fechamento, de uma apropriação imprópria da obra de arte por uma ideologia e idolatria burguesa. Esta desconstrução liberta a obra de arte de uma apropriação inautêntica, uma aura falsa, para abrir a mesma para a sua compreensão autêntica.

Transpondo assim esta temática, não apenas da representação artística da *Natureza* para a experiência direta e sensitiva da *Natureza*, mas também da reprodução da obra de arte para a reprodução de paisagens por si, põe-se a questão: como a *reprodutibilidade técnica* influenciou, desde a invenção da fotografia, a nossa percepção de *Natureza* e a nossa criação de *Natureza* como *Paisagem*? A invenção da fotografia transformou profundamente a nossa percepção do natural ou para dizer com uma citação de Benjamin, no seu ensaio sobre a obra de arte e também na *Pequena História da Fotografia*: que é uma outra natureza que fala à câmera, não a mesma que fala ao olhar.¹¹

A percepção fotográfica e a imaginação técnica em geral se difere radicalmente da percepção e imaginação mítica, da percepção oral, circular e narrativa de mundos de imagens imateriais. Assim deve-se propor aqui também que a fragmentação e a destruição do natural, da natureza em geral, como termo metafísico, é também, e não por pouca coisa, uma causa da produção inflacional de imagens técnicas. A percepção condicionada pelas imagens técnicas, sobretudo da imagem fotográfica, possui um outro acesso ao natural, fragmenta a circularidade narrativa e mítica em imagens

¹¹ BENJAMIN, WALTER (1963), *Kleine Geschichte der Fotografie*, In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

estáticas e mais tarde, na época das imagens digitais, em pontos e pixels, atomizando o natural, criando átomos conforme o gesto da física moderna. Ocorre uma instalação e um arranjo da *Natureza*, do natural e todos os seus aspectos, das paisagens até os corpos vivos, humanos e não humanos, em conformidade a esta nova ordem imagética. A invenção da fotografia não é apenas uma técnica avançada da câmera *obscura* conhecida já desde a antiguidade. Ela não é apenas um passo no processo das técnicas que possibilitam uma transcrição mais detalhada do avistado, como por exemplo a câmera *obscura* em relação ao caso da pintura. A fotografia é resultante e ao mesmo tempo produtora de uma objetividade e uma objetivação sem precedentes, que acompanha o desenvolvimento das ciências naturais do *Renascimento* até os nossos dias. Causa e resultado da especificação e especialização das ciências naturais, a objetivação e anatomização do natural, da natureza exterior como também a natureza interior, do corpo humano e todos os outros fenômenos físicos, com a descoberta das mais diversas técnicas do olhar.

A fotografia é, logo do início, colocada como uma técnica que copia a natureza, que fixa a realidade, que é infalível na sua reprodução e que supera na sua capacidade técnica de reprodução toda a capacidade orgânica humana de reconhecer, captar e reproduzir o natural, o mundo exterior, a assim chamada realidade. Mas a fotografia, e aqui o filme e todos os derivados da técnica fotográfica são incluídos, não é apenas uma forma bem específica de observar e gravar os fenômenos mas também, como sabemos hoje, uma forma específica de criar realidades ou mais precisamente *Weltanschauungen* [visões do mundo] e certamente *Ideologias*. A fotografia é a produtora de *Ideologias* e *Idolatrias*. Ideologias porque estabelece e delimita o espaço imaginativo de determinadas visões do mundo e idolatrias porque sustenta e alimenta tais ideologias com cada

Capítulo 7

vez mais, embora repetitivas, imagens específicas. Cada ideologia produz as suas próprias imagens e na época da reprodutibilidade técnica as ideologias alimentam-se e sustentam-se de imagens técnicas. A fotografia é uma técnica do olhar completamente nova e revolucionária que confronta e potencializa o espírito da época da revolução industrial, que é uma invenção inerente da mesma e que não pode ser pensada apenas como um acontecimento aleatório da época em que surgiu. Ela possibilita apenas, até um certo ponto, uma composição e organização livre da imagem que recolhe o fotógrafo, mas ela sempre impõe uma série de parâmetros fixos. A imagem fotográfica produz, como a pintura renascentista – a época do início da pintura paisagista –, uma imagem estática em que a organização da imagem ocorre sob a perspectiva central e assim para um único ponto de fuga. O fotógrafo e a imagem que produz surgem a partir de uma posição dominante. A fotografia é assim, de um lado a armação perfeita do animal predador do humano pré-histórico, de outro lado, e ao mesmo tempo, instrumento ideal da ordenação, calculação, matematização, iluminação e racionalização do humano moderno esclarecido e iluminado. Sem dúvida, ao longo da história da fotografia sempre houve e há tentativas de transformar e superar seus parâmetros da para liberta-la da sua ideologia e para dissolver as visões do mundo por ela instauradas. Contudo, havendo sempre estas tentativas, sobretudo artísticas, a inflação das imagens fotográficas na cultura ocidental desde a sua invenção e no decorrer do século vinte no mundo inteiro, transformou e transforma ainda a percepção da multidão e estabeleceu, na contínua produção desencadeada das imagens fotográficas, uma percepção bem específica e ideológica do natural, das paisagens e do próprio corpo humano. A canalização da imaginação no molde da imaginação ideológica das imagens técnicas produziu e produz

uma visão de mundo específica e assim uma noção determinada do natural em todas as suas expressões. Por isto o assim chamado *Anthropoceno*, definido como a época em que o humano tornou-se um supremo agente de todas as ocorrências globais, culturais e naturais, políticas e climáticas, necessita uma crítica profunda da produção e proliferação das imagens técnicas, da ideologia imagética. Tal crítica é necessária, justamente para que a reprodução técnica de imagens ideologicamente predeterminadas não produza paisagens ideologicamente determinadas: praças, jardins, paisagens, reservas naturais como meras cópias, como produtos de uma imaginação reprodutora e não criadora, isto é, a perda da singularidade das paisagens, da paisagem como acontecimento único, a perda da sua *aura*, *atmosfera*, *disposição* específica através da possibilidade da reprodutibilidade técnica de paisagens na época do assim chamado antropoceno.

A criação e preservação de paisagens naturais, põe-se como um problema essencial e grave que está intimamente ligado com a questão da imaginação e do imaginário, mas sobretudo da produção e reprodução técnica das imagens fotográficas e digitais. Põe-se a questão: como dissolver a ideologia repressiva do natural, como inaugurar um outro inconoclasmo, que dissolva a cristalização das ideologias e idolatrias que se instauram através dos meios de comunicação? A *Ecologia* precisa ser uma crítica de ideologias, assim como a *Filosofia* é uma crítica de ideologias, isto é, crítica conceitual e liquidação de visões e visualizações do mundo [Weltanschauungen].¹²

Compreender a paisagem como paradigma político afasta-se da ideia ou da visão da paisagem como território, como espaço de domínio específico, como espaço delimitado, planejado, distribuído e defendido internamente contra seu exterior. A paisagem como paradigma político não corresponde a uma leitura

¹² ADORNO, THEODOR W. (1973), *Philosophische Terminologie 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, p. 118.

Capítulo 7

política económica de um território nacional nem de qualquer ordem piramidal ou vertical de poder. A paisagem como paradigma político é plena horizontalidade no significado essencial do *Horizonte* como uma plena abertura, de uma paisagem já não fechada em si, mas sempre em mudança e em movimento e em transformação; e também não delimitada como se a *Paisagem* fosse qualquer paisagem emoldurada. Paisagens transgridem fronteiras e limites e se desdobram em outras paisagens; são plenamente imanência e horizontalidade, planos, cruzamento de múltiplos objetos, de múltiplos seres humanos e não humanos. Entender a paisagem como paradigma político deve partir do não-político, se o político é compreendido como esfera de disputas de poder. Contudo, qual seria nesse caso a definição da política no contexto da paisagem e por que a paisagem é um paradigma político?

No contexto da abordagem da paisagem como paradigma político, a paisagem é concebida como um conceito que transgride a dicotomia entre *Natureza* e *Cultura* – ela não se insere mais como o oposto da política. A *Paisagem* não é o oposto da *Natureza* nem o oposto da *Sociedade*, da *polis*, do polo social no qual afloram as ciências, as artes a técnica e todos os outros domínios *humanos, demasiado humanos*. Ela é o lugar do encontro e do reencontro da sociedade e do natural, da *natura naturans* e da *natura naturata*, daquilo que se desdobra a partir de si mesmo e daquilo que se desdobra a partir da força e da vontade do humano. O conceito da paisagem não se insere e não pretende se inserir na polémica entre *Natureza* e *Cultura*, não se compreende como produto de um *polemos*, de uma guerra da *Cultura* contra a *Natureza*. A *Cultura*, no seu sentido mais originário, não é algo oposto à natureza, porque a *Cultura* brota da *Natureza* como uma planta brota do solo da terra e só depois se mescla e transforma em contato com outras naturezas e culturas. A *Natureza* não é o

contraste da *Cultura* mas sim a sua plena *possibilidade*, sendo a natureza compreendida como a esfera da *necessidade*. As assim chamadas 'leis naturais' não apenas delimitam e encerram, mas elas, ao contrário, abrem o campo do desdobramento da cultura nos seus mais diversos campos de saberes. A paisagem é o lugar do encontro, o lugar da reunião, o lugar da redefinição da relação e da diferença entre humano e não-humano, do objeto e não-objeto, sujeito e não-sujeito.

A época das ciências exatas e modernas é a época do *fim da Natureza*. A época das ciências inicia-se com a *Renascença*, inicia-se com o desenvolvimento das técnicas do olhar, com o desenvolvimento das técnicas oculares para observar e dissecar a natureza (morta), base do conhecimento das leis físicas e do seu uso para os fins da técnica. A *Natureza* da ciência, a *Natureza* que a ciência inventa, não é apenas nua; mais do que isto, ela é totalmente descoberta e desprovida do enigmático e do desconhecido. E o que aparece, neste *fim da Natureza*, é a *Paisagem*. A época da assim chamada *morte de Deus*, da *morte da Natureza* e da *morte do Humano* é igualmente a época do advento da *Paisagem*. Na época em que a *Paisagem* substitui completamente o conceito da *Natureza*, ou no sentido mais específico, em que o humano como força tectônica assumiu o seu lugar na história da *Terra* com a pretensão de se colocar como o formador da terra, a arte não será mais compreendida como a imitação do natural, mas como *Vorahmung*. Esta precipitação [Vorahmung], mas não a imitação [Nachahmung] do natural, necessita não apenas de um impulso criativo do artístico, mas do impulso guiador, interrogador e dialogante da política – impulso que é ausente na política ideologizada do presente.

A formação da terra pela mão humana, depois do fim da natureza e antes do início de uma paisagem, uma natureza e um mundo totalmente desenhado, necessita da *Política*. *Estética* e *Política* se revelam

Capítulo 7

como os pilares principais de um renovado habitar da terra. A política das imagens técnicas não é uma política imposta às imagens técnicas, mas uma política que surge da própria técnica e, assim como a escrita, também as imagens técnicas são técnicas de conceber o mundo, formadoras de uma política específica. A época da escrita coincide com o advento da época humanista/renascentista, formada pela produção teológica, literária e filosófica da *Antiguidade* e da *Idade Média*, alimentando-se até os fins do século dezanove da cultura escrita. A época da imagem e sobretudo da imagem técnica pode ser considerada como a época pós-humanista, que se forma lentamente a partir do renascimento e ao longo da modernidade para se manifestar plenamente no século vinte e vinte e um. Enquanto a formação do humano da cultura humanista era formado pela escrita e os escritos, sobretudo da antiguidade, da cultura grega e romana, a formação do humano da cultura pós-humanista ocorre através das imagens e da cultura imagética, da pintura renascentista e moderna, da cartografia, da imprensa (letras como imagens) e das imagens técnicas, da fotografia, do filme e das imagens digitais como aparecem em todos os seus modos hoje em dia.

A formação do humano ocorre através de atos simbólicos; o humano é formado pela forma com que consegue simbolizar o mundo em que se encontra. A técnica de simbolizar o mundo é aquilo que forma e transforma o humano e o seu mundo. O que diferencia a época humanista da época pós-humanista (e não pós-humana) não se baseia apenas no passo da cultura da escrita para a cultura da imagem. A imagem, e mais precisamente a visão do mundo como imagem, não é uma excepcionalidade da cultura ocidental, mas no ocidente ela é ligada com a técnica da perspectiva central e com o surgimento da pintura paisagista. Mas tão pouco como a pintura figurativa explica a essência e a existência do corpo-vivo, a pintura paisagista explica a essência e a existência da Paisagem.

Enfatiza-se que o *Corpo-vivo* e a *Paisagem* são definidos através da presença da ausência, não são nem objeto físico nem corpo anatómico. Eles são situados no entre, no invisível e se retiram da objetivação. *Corpo-vivo* e *Paisagem* retiram-se de uma reprodução técnica, cada *corpo-vivo* é único e inimitável, assim como qualquer paisagem, e eles não coincidem com a ideia de uma realidade objetiva. As imagens técnicas são simulacros, elas simulam um mundo exterior, mas a ideia da realidade e sobretudo de uma única realidade exterior é, em grande parte, uma consequência da imaginação do mundo e da visão do mundo através de imagens, antes de mais nada das imagens técnicas.

A *Paisagem* é um paradigma político e um conceito para uma política ecológica do futuro porque, assim como o *Corpo-vivo*, é um conceito que atinge os extremos do pensamento ocidental, transgredindo o mero *polemos* entre *Natureza* e *Cultura*, sem instrumentalização nem objetivação; atinge a transversalidade e a reunião dos opostos sem qualquer síntese dialéctica; sobretudo propicia sensibilidade e espaço para o inominado, lugar para o meta-físico, em plena horizontalidade e imanência.

Capítulo 7

REFERÊNCIAS

ADORNO, THEODOR W. (1973), *Philosophische Terminologie* 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, WALTER (1963), *Kleine Geschichte der Fotografie*, In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

FEYERABEND, PAUL (1984), *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

FLUSSER, VILÉM (1985), *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo: Editora HUCITEC.

FOUCAULT, MICHEL (1988), *História da Sexualidade 1. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

HEIDEGGER, MARTIN (1938) *Die Zeit des Weltbildes*, trad. O tempo da imagem do mundo, In *Caminhos da Floresta*, pp. 95-138, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2002.

KANT, IMMANUEL, *KRITIK DER REINEN VERNUNFT*, TRAD. *Crítica da Razão Pura*, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa 2001.

PLATÃO, FEDRO (2016), São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

RITTER, JOACHIM (1963), *Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. trad. *Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna*, In *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SIMMEL, GEORG (1913), *Philosophie der Landschaft*, 1913, trad. *Filosofia da Paisagem*, In: *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, pp. 42-51, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: Lisboa 2011.

TALBOT, HENRY FOX (1844), *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans.

Capítulo 7

Paisagem como paradigma político. Corpo e paisagem na
época das imagens técnicas
Dirk Michael Hennrich

