

Ana Lúcia Guimarães

Arte do espaço, espaço da arte: fronteiras da *land art* (1967-
1977)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para obtenção do grau de mestre em História sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo
2020

CIP – Catalogação na Publicação

G963a Guimarães, Ana Lúcia
Arte do espaço, espaço da arte : fronteiras da *land art*
(1967-1977) / Ana Lúcia Guimarães. – 2020.
122 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de
Passo Fundo, 2020.

1. Arte contemporânea. 2. História da arte. 3. *Land art*.
4. Arte – Meio ambiente. 5. Espaço. 6. Arte – Natureza.
I. Trombetta, Gerson Luís, orientador. II. Título.

CDU: 7(091)

Catalogação: Bibliotecária Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364

À minha família. Por todo o suor, lágrimas e orações que me trouxeram até aqui. Obrigada.

Agradecimentos

À Universidade de Passo Fundo, especialmente ao corpo docente, discente e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, que proporcionaram um ambiente acolhedor e enriquecedor durante o Mestrado.

À CAPES, pelo subsídio financeiro nesses dois anos.

Ao professor Gerson Luís Trombetta, por suas orientações, reflexões e provocações.

A todos que me apoiaram nessa jornada.

“Para um artista, tudo na natureza é belo, porque seus olhos, aceitando sem medo toda a verdade exterior, leem ali, como em um livro aberto, toda a verdade interior.”

Auguste Rodin

RESUMO

Esse trabalho disserta sobre características da relação que se desenvolve durante as décadas de 1960 e 1970 entre a arte, especificamente das propostas da *land art*, o espaço e a natureza. Tomamos como ponto de partida a percepção das categorias arte e natureza enquanto construções culturais de um tempo e espaço determinados. O contexto dos anos 1960, marcado pelos abalos econômicos, políticos e geográficos do pós Segunda Guerra Mundial, das novas ameaças nucleares da Guerra Fria, da invasão tecnológica do cotidiano, da explosão de movimentos pelos direitos das mulheres, dos negros, dos estudantes, do meio ambiente, da crítica crescente às instituições, é propício para que a arte tome novos rumos formais e conceituais. Nesse contexto, nosso objetivo concentra-se em conceituar e contextualizar o desenvolvimento e as características da *land art* de 1967 a 1977 e a postura adotada pela arte contemporânea com relação ao seu entorno. Para tanto, construímos uma revisão bibliográfica a partir da posição de historiadores, filósofos, sociólogos, críticos de arte e artistas, apresentando propostas artísticas que reiterem de forma exemplar nossas discussões. A partir dessa revisão, percebe-se que os artistas da *land art* exploram a interconexão da arte com outros campos e/ou conceitos. Tendo o ímpeto de repensar a relação da arte com o meio, especialmente com o espaço (em seu caráter histórico, cultural e físico), por meio da reinvenção do ato escultural nele inserido, os artistas fazem uso de terrenos de grandes dimensões, muitas vezes afastados da intervenção humana. A arte procura na natureza não mais um molde a ser representado e aperfeiçoado pela técnica, mas um cenário interativo para suas provocações, que passam a ser muito mais intelectuais, deixando de lado a centralidade do objeto, da visão e da materialidade na arte. Em sua negação ao objeto e sua materialidade, apresentam ao público e ao mundo a arte, registros da existência de um ato/processo artístico, ocorridos em um tempo ou espaço que não aqueles de sua exposição. A fotografia assume de forma cada vez mais recorrente o lugar físico expositivo da obra de arte, colocando em questão o que é ou não considerado arte, expandindo as fronteiras desse conceito. Além desse questionamento técnico, por meio de nossas investigações, percebemos que a *earth art* é um convite à apreciação da natureza e a percepção do espaço enquanto parte das relações humanas. Nossa pesquisa, por sua vez, é um convite à compreensão dessas práticas artísticas enquanto parte do mundo cultural construído socialmente.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Natureza. *Land art*. Espaço. Fronteiras.

ABSTRACT

This work discusses characteristics of the relationship that develops during the 1960s and 1970s between art, specifically the proposals of land art, space and nature. We take as a starting point the perception of the categories art and nature as cultural constructions of a given time and space. The context of the 1960s, marked by post-World War II economic, political, and geographical upheavals, the new Cold War nuclear threats, the technological invasion of daily life, the explosion of women's rights, black, student, environment, from the growing criticism of institutions, is conducive for art to take new formal and conceptual directions. In this context, our goal is to conceptualize and contextualize the development and characteristics of land art from 1967 to 1977 and the attitude adopted by contemporary art in relation to its surroundings. To this end, we built a literature review based on the position of historians, philosophers, sociologists, art critics and artists, presenting artistic proposals that reiterate in an exemplary way our discussions. From this review, it is clear that land art artists explore the interconnection of art with other fields and / or concepts. Having the impetus to rethink the relationship between art and the environment, especially with space (in its historical, cultural and physical character), through the reinvention of the sculptural act inserted in it, the artists make use of large terrain, often removed from human intervention. Art seeks in nature no longer a mold to be represented and perfected by technique, but an interactive setting for its provocations, which become much more intellectual, leaving aside the centrality of object, vision and materiality in art. In their negation of the object and its materiality, they present to the public and the world the art, records of the existence of an artistic act / process, occurring in a time or space other than those of its exhibition. Photography increasingly assumes the expository physical place of the work of art, calling into question what is or is not considered art, expanding the boundaries of this concept. In addition to this technical questioning, through our investigations, we realize that earth art is an invitation to appreciate nature and the perception of space as part of human relations. Our research, in turn, invites us to understand these artistic practices as part of the socially constructed cultural world.

Keywords: Contemporary art. Nature. Land art. Space. Borders.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – MONDRIAN, Piet. <i>Composição II em vermelho, azul e amarelo</i> . 1930.....	24
Figura 2 – DUCHAMP, Marcel. <i>Nu descendo uma escada, nº 2</i> . 1912.....	28
Figura 3 – DUCHAMP, Marcel. <i>Fontaine (Urinol)</i> . [1917] Réplica de 1964.....	29
Figura 4 – Cena do filme <i>2001: uma odisseia no espaço</i>	42
Figura 5 – HAMILTON, Richard. <i>O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?</i> 1956.....	45
Figura 6 – MORRIS, Robert. <i>Sem título</i> . 1965.	47
Figura 7 – Mapa da viagem de Erin Hogan pela <i>land art</i>	55
Figura 8 – SMITHSON, Robert. <i>The Gallery Interior as Tragic Site</i> . s.d.....	64
Figura 9 – Vista de parte da exposição “ <i>Earthworks</i> ”. À frente: SMITHSON, Robert. <i>Non Site</i> , 1968. Ao fundo: MORRIS, Robert. <i>Earthwork</i> . 1968.....	65
Figura 10 – JAVACHEFF, Christo Vladimirov; CLAUDE, Jeanne. <i>Wrapped Coast</i> . 1969 ..	68
Figura 11 - FULTON, Hamish. <i>France in the horizon</i> . 1974	74
Figura 12 - LONG, Richard. <i>Walking a line in Peru</i> . 1972	75
Figura 13 – DE MARIA, Walter. <i>The Lightning Field</i> , 1977.....	78
Figura 14 – DE MARIA, Walter. <i>The Lightning Field</i> , 1977. In: <i>Artforum</i> , vol. 18, n. 8, abril 1980	80
Figura 15 – DE MARIA, Walter. <i>The Vertical Earth Kilometer</i> , 1977.....	82
Figura 16 – HEUBLER, Douglas. <i>Variable piece no. 1</i> . 1968.	92
Figura 17 – FULTON, Hamish. <i>The pilgrims way</i> . 1971. Lê-se, em tradução livre: “ <i>O caminho dos peregrinos. 1971. Uma pista oca na encosta norte. Caminhos antigos formando uma rota entre Winchester e Canterbury. 10 dias em abril. Caminhada de 165 milhas</i> ”	94
Figura 18 – FULTON, Hamish. <i>A condor</i> . 1972. Lê-se, em tradução livre: acima das fotografias: “ <i>Um Condor</i> ”; nas legendas, da esquerda para direita “ <i>pôr do Sol no Lago Titicaca; Lago Titicaca visto de Illampu; Em Illampu uma linha de sombra de penas de pelicano e juncos do lago Titicaca</i> ”	95
Figura 19 – LONG, Richard. <i>A line made by walking</i> . 1967	101
Figura 20 – SMITHSON, Robert. <i>Spiral Jetty</i> . 1970.	102
Figura 21 – SMITHSON, Robert. <i>Spiral Jetty</i> . 1970. Dois anos após sua construção, em 1972, <i>Spiral Jetty</i> foi submersa, mantendo-se assim até 2002. Esse fato deixa ainda mais latente o conceito de entropia, aplicado em seu planejamento.....	103

Figura 22 – JAVACHEFF, Christo Vladimirov; CLAUDE, Jeanne. <i>Valley Curtain</i> . 1970-72.....	105
Figura 23 – MENDIETA, Ana. <i>Untitled</i> . Série Silueta. 1973-77.....	106
Figura 24 – GOLDSWORTHY, Andy. <i>Leaves gathered into a mound buried myself</i> , <i>Alwoodley, Yorkshire, January 1977</i> . 1977.	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 NOS TRILHOS DO MODERNISMO.....	19
2 1960: NOVOS RUMOS.....	33
2.1 A redescoberta da natureza.....	35
2.2 Arte, morte e vida.....	43
3 DESAFIANDO MOLDURAS E FRONTEIRAS	50
3.1 Espaço, tempo e arte.....	55
3.2 Arte, levanta-te e anda!	63
3.3 <i>The lightning field</i> : o sublime na <i>land art</i>	76
4 AUSENTE, INVISÍVEL E VERDADEIRO.....	85
4.1 A transubstanciação da arte	88
4.2 Processos de travessias: a <i>musealização</i> da fotografia	96
4.3 Fotografia como arte, arte como fotografia	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

Land, earth ou *environmental art* (expressões cunhadas em inglês, destacando o berço norte-americano de suas propostas, poderiam ser traduzidas para o português como “arte da terra”, “da paisagem” ou “do meio”) são termos utilizados para descrever práticas artísticas surgidas em meados dos anos 1960 que têm como ponto de conexão o conceito de espaço (físico, histórico e cultural) e a reorientação do ato escultural, sendo projetos:

[...] fundamentalmente esculturais (no sentido de criação em três dimensões) e/ou baseados em performances (nos termos de sua orientação no sentido do processo, lugar e temporalidade). Eles procuram como ambos, tempo e forças naturais, impactam em objetos e gestos; ao mesmo tempo de forma crítica e nostálgica a noção de ‘jardim’; agressiva e carinhosa com a paisagem. (KASTNER, 2015, p. 11, tradução nossa).

Em suas intervenções no espaço, os artistas da *land art* revelam uma tendência de exploração do além-fronteira do mundo da arte, revisando a escultura, tanto em forma, quanto em conceito e local de realização/exposição, que passa a ser difuso na paisagem. Suas práticas são notadamente influenciadas pelo contexto histórico, social e cultural da sua época, pois ao adotar uma postura carregada de um discurso anti-institucional sobre o lugar de pertencimento da arte, acompanham críticas e reorientações de paradigmas em outros campos, assumindo características sintomáticas da efervescência dos anos 1960.

Considerando as categorias *arte* e *natureza* como construções humanas, assim como a própria sociedade e a cultura, essa interconexão com outros campos destaca o caráter dialético das propostas e características da *earth art* com seu tempo. Compõe-se um panorama no qual “[...] o homem não só produz um mundo como também se produz a si mesmo. Mais precisamente – ele se produz a si mesmo num mundo” (BERGER, 1985, p. 19). Em outras palavras, partimos da premissa de que os indivíduos elaboram valores, regras, formas de comunicação e expressão (firmados em estruturas como a sociedade e a cultura) que são perpetuados e, em dado momento, alterados por eles próprios. Esses padrões agem como formadores dos próprios indivíduos que os compõem. As noções de arte e natureza são construídas como parte desse “mundo” criado e reelaborado pelos homens, que as alteram e são influenciados por elas, tendo tanto sua fisicalidade, quanto sua interpretação conceitual em constante mudança e adaptação.

Partimos, portando da afirmação de que “[...] a definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas é apenas legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se”. (ADORNO, 2008, p. 14). Essa perspectiva endossa a ideia de que a arte se funda em um processo dialético e comparativo, pois se dá em sua potencialidade de vir a ser em comparação com aquilo que já foi arte. Predispondo sua necessidade do Outro, pois, por mais autônoma que seja sua produção formal, se define um objeto enquanto artístico pela negação dos objetos cotidianos em sua empiria ou pela aproximação com aqueles já aceitos como arte. Da mesma forma, evidencia-se que:

[...] torna-se impossível fixar a natureza da arte numa definição teórica tal como é proposta por muitas estéticas filosóficas, do tipo ‘a arte é Beleza’, ‘a arte é Forma’, ‘a arte é Comunicação’ e assim por diante. Essas definições são sempre históricas, ligadas a um universo de valores culturais em relação ao qual a experiência estética subsequente é fatalmente encerrada como ‘a morte’ de tudo quanto tinha sido definido e celebrado. (ECO, 1972, p. 128).

A arte é, portanto, um processo dinâmico, influenciado por mudanças culturais que ocorrem ao longo da história das sociedades, sendo definida de modo diferenciado no decorrer do tempo e espaço, a partir de convenções também mutáveis. O termo “natureza” é compreendido em nosso trabalho de forma similar, pois “[...] possui uma continuidade nominal, por muitos séculos, mas pode ser vista, pela análise, como complexa e em mudança, à medida que outras ideias e experiências se modificam.” (WILLIAMS, 2011, p. 89). Não partiremos, portanto, de um esforço para definição “final” da ideia de natureza, visto que esse seria um processo dispendioso com ampla margem de falibilidade, uma vez que “[...] o amplo escopo semântico do conceito dificulta o isolamento de um significado inequívoco para uma das palavras mais ambiciosas da linguagem, que pretende nomear todos os seres e processos vivos.” (MALDONADO, 2015, p. 17, tradução nossa). Essa multiplicidade de possibilidades de sentidos, empregos e definições, leva a compreensão de que a palavra natureza – no decorrer da história – “dificilmente pode ser neutra, pois será infundida desde o início com um tipo de interpretação dominante dessa mesma multiplicidade - seja ideológica, metafísica ou religiosa.” (MALDONADO, 2015, p. 17, tradução nossa). Tendo isso em mente, nossa pesquisa não terá como objetivo sentenciar de forma taxativa o que foi considerado arte, natureza ou a interação entre ambos. Buscaremos, contudo, compreender em que sentido as discussões sobre tais conceitos se desenrolam (e aproximam) no decorrer dos anos 1960 e

1970 por meio das propostas da *land art*, que se lançam em um processo de reapropriação e ressignificação da relação – da arte com a natureza e com o espaço – que existe desde a Antiguidade. Raquejo (2015), nos apresenta uma distinção pontual das propostas da *land art*, pois:

Mesmo que antes dos anos sessenta existam intervenções de artistas na natureza, não podemos falar propriamente de *land art* até que Richard Long, Walter de Maria e Michael Heizer, entre outros artistas, iniciem seus primeiros ensaios sobre o terreno. Não devemos, pois, entender uma obra como *land art* somente por ser construída ao ar livre. O que determina o caráter dessa tendência é [...] seu conceito de arte por um lado e suas reflexões em torno do espaço e do tempo, por outro. (RAQUEJO, 2015, p. 12, tradução nossa).

O que diferencia os processos artísticos articulados sob o espectro da *land* ou *earth art* de outras intervenções ambientais (de finalidade estética ou funcional) é, portanto, a discussão sobre os conceitos de *tempo* e *espaço*. É nesse sentido que conferimos destaque ao termo “espaço” no título e no decorrer de nossa pesquisa, considerando sua relação com outras categorias como natureza, paisagem, lugar e tempo. Com base nas análises realizadas, situamos a *land art* em um estado de passado-presente mutável, possível apenas por sua proximidade com a ideia de espaço, tangível em inúmeras propostas. A partir disso, consideramos que cobrir um rochedo na costa australiana, enfileirar pedras em um lago norte-americano, fincar estacas de aço no deserto seriam meros acréscimos objetuais a paisagem se não fossem revestidos de uma proposição reflexiva mais ampla e específica. O próprio caráter processual da *land art* não pode ser negligenciado. Sendo uma arte de conceitos, seu foco é muito mais próximo aos caminhos de interlocução entre a ideia e o espectador do que do objeto final resultante de suas atividades. A *earth art* nega propositalmente a fisicalidade do objeto artístico (fetichizado e comercializável, diga-se de passagem). Por esse motivo, ao tratarmos sobre os projetos apresentados e debatidos no decorrer dessa pesquisa buscamos nos afastar do termo “obra de arte”, que carrega consigo toda uma aura convencional denotativa de um objeto acabado, fruto da aplicação técnica de uma suposta genialidade artística. Utilizamos, então, termos como proposta, intervenção, projeto ou ação artística para retratar a *land art*.

Considerando a influência da sociedade na formulação das convenções da arte, buscamos no contexto histórico, social e cultural do século XX os elementos que possibilitaram a tomada de posição dos artistas da *land art* sobre a arte e sua relação com a

natureza e com o espaço. Em diversos momentos, salientamos que esses artistas realizam uma travessia ou até o esmaecimento de fronteiras. Mas que fronteiras são essas? Quando foram construídas? Algumas respostas a essas perguntas são debatidas no primeiro capítulo, onde discutimos o modernismo em seus modos existências autônomo – que efetua uma busca pela autodeterminação de seus elementos, na qual a arte discute sobre a própria arte, suas características formais e configurações materiais – e literal – que busca na vida e no cotidiano novas experiências para a arte –, revisando argumentos em torno da autonomia e pureza defendidas pela pintura abstrata e do questionamento a esses posicionamentos por artistas como Marcel Duchamp. Nesse mesmo capítulo, discutimos a falibilidade dos argumentos de pureza da arte, que após meio século (do final do século XIX até a década de 1950) de reflexão sobre si, acaba por encaminhar à morte ou fim da arte, como define Arthur Danto. A arte não deixa de existir, não se nega o que já foi considerado historicamente enquanto tal, mas na segunda metade do século XX inicia-se uma busca *pós-histórica*, desbravando caminhos técnicos e conceituais ainda pouco explorados.

O contexto histórico dos anos 1960 é um terreno fértil para essas reorientações, pois, como debatemos no capítulo 2, os impactos das duas Grandes Guerras Mundiais alteram a geopolítica e a percepção global sobre a questão dos direitos humanos. Nesse período, é crescente a tensão das disputas ideológicas em torno do socialismo e do capitalismo, que levam a uma corrida tecno científica que altera a dinâmica da vida cotidiana, acelerando-a ainda mais. Os indivíduos utilizam de forma cada vez expressiva sua potencialidade de ação política e passam a figurar nesse campo (e nas ruas) a luta pelos direitos das mulheres, dos negros, dos estudantes e de outros grupos até então silenciados ou negligenciados no discurso histórico e político oficial. Essa onda de luta por direitos estende-se também a relação homem-natureza, uma vez que fica notável a reincidência de catástrofes ambientais causadas pela ação humana, que colocam a natureza em uma posição predadora. Esses e outros eventos despertam reações que vão da indústria cultural, com a alavancada da ficção científica, ao processo de crítica ao sistema da arte que tem seus primeiros sintomas já no início do século XX com Marcel Duchamp, ganhando força na arte contemporânea pós 1960.

Tendo como base essa exposição contextual, no terceiro capítulo nos dedicamos ao nosso objetivo de pesquisa em si: conceituar e contextualizar o desenvolvimento e as características da *land art* de 1967 a 1977 e a postura adotada pela arte contemporânea com relação ao seu entorno. Nesse processo, consideramos as seguintes questões de investigação: a) as mudanças percebidas na arte relacionam-se às concepções em torno da natureza que surgem a partir dos anos 1960? b) Por que os artistas da *land art* decidem afastar a arte de seu

público e suas propostas da materialidade? c) Seria a *land art* em sua crítica a mercantilização da arte uma ruptura, uma reelaboração ou uma continuidade em nova roupagem? Em que o uso da fotografia pelos *land artists* impacta o mundo da arte?

Partimos da hipótese de que as propostas da *land art* são sintomáticas da relação entre arte e natureza na segunda metade do século XX, inserida no tempo e espaço social, político, econômico e cultural das décadas de 1960 e 1970. Seu caráter de crítica a mercantilização e materialidade da arte e sua busca, em inúmeros casos, por lugares não institucionais (como museus e galerias de arte), revela, a nosso ver, a latência de uma reestruturação na relação humana com a natureza. A arte procura na natureza não mais um molde a ser representado e aperfeiçoado pela técnica, mas um cenário interativo para suas provocações, que passam a ser muito mais intelectuais, deixando de lado a centralidade do objeto, da visão e da materialidade na arte. Nesse sentido, discutimos no quarto capítulo o papel dos índices, em especial da fotografia em sua transitoriedade entre documento e obra de arte contemporânea.

Em nossa pesquisa as fotografias figuram como fontes e ilustração de argumentos, ao lado de entrevistas, textos dos artistas e catálogos de exposição. Esses documentos foram cooptados via internet, em sites oficiais de fundações, museus e galerias de arte, além de jornais e revistas em circulação na época. Em nosso processo heurístico, buscamos fontes que possibilitassem caminhos para interpretação do objeto de pesquisa, tomando como referencial as argumentações de teóricos, críticos e historiadores da arte e do contexto no qual a *land art* se insere. Considerando o destaque e maior recorrência às imagens, chamou-nos atenção que na maioria das publicações consultadas a descrição das fotografias vai ao encontro do posicionamento de artistas da *earth art*, uma vez que se dá centralidade ao conteúdo e não ao suporte fotográfico. Tal condição é perceptível ao notarmos as legendas adotadas pelos sites, que – praticamente em sua totalidade – fazem referência ao ato registrado pela fotografia, citando o artista proponente e o título de sua intervenção, omitindo frequentemente o nome do fotógrafo e a data do registro.

A multiplicidade e pluralidade de propostas surgidas nos anos 1960 que pode ser colocada sob o guarda-chuva conceitual da *land art* extrapola o que será apresentado em nossa pesquisa. Tomamos alguns exemplos pontuais, não mencionando, assim uma miríade de intervenções artísticas. Essa postura foi adotada em virtude da objetividade exigida pela pesquisa e pela impossibilidade temporal e espacial de análise de todas as propostas. A recorrência a propostas de artistas europeus e norte-americanos não se dá em sentido de negação a de outros países e continentes, contudo, em suas intervenções vislumbrou-se com mais pontualidade os conceitos debatidos.

Ademais, o presente trabalho parte da premissa de contextualizar e conceituar historicamente a *land art*, não tendo por pretensão formar algum tipo de catálogo ou enciclopédia. Por meio dos exemplos utilizados, objetivamos abarcar virtualmente uma gama de propostas que orbita categorias consideradas centrais – como relação com o espaço, com a fisicalidade e a institucionalidade da arte e sua ocupação do território. Buscando constantemente uma interconexão histórica e social com o período de seu desenvolvimento, nas décadas de 1960 e 70. Da mesma forma, nosso recorte temporal foi adotado visando evitar o esvaziamento qualitativo das discussões contextuais e conceituais, em detrimento de uma amplitude qualitativa na tentativa de abordagem de um período mais longo.

Por esse motivo, preferiu-se o trabalho com uma década a partir do início das propostas da *land*, *earth* ou *environmental art*, em 1967 (formalizado pela organização da exposição *Earthworks*, em 1968). Nosso período de pesquisa poderia estender-se ao século XXI, pois novas propostas de arte da paisagem continuaram a surgir após 1977. Considera-se, contudo, a efervescência de eventos da década de 1980 que trouxeram ao cenário das artes (e das relações culturais, políticas e econômicas, de modo geral) mudanças amplas e profundas, como o crescimento da visibilidade enquanto arte de expressões como o grafite e o aprofundamento das relações com as novas tecnologias. Apenas esses dois elementos citados demandariam uma nova conceituação de espaço, materialidade e forma da arte, que, não podendo ser ignorados, estenderiam nosso foco muito além da relação entre arte contemporânea e natureza.

Tendo apresentado a configuração de nosso trabalho, em seus aspectos metodológicos, conceituais e discursivos, cabe destacar que ela resulta da somatória da trajetória pessoal da pesquisadora, do contexto de sua produção (especialmente os anos de 2018 e 2019) e do estado da arte das pesquisas em torno da *land art*. Em sua curiosidade nata, a pesquisadora adentrou o mundo acadêmico e da arte de forma concomitante, cursando Licenciatura em Arte. Percebendo que ainda havia muitas perguntas e poucas respostas sobre uma miríade de temas, lançou-se ao estudo da História, tendo especial interesse pela História Cultural e da Arte. Adentrando a Pós-Graduação, pareceu, portanto, natural seguir esse caminho de interconexão entre Arte e História. As discussões propostas pelos professores das diferentes disciplinas cursadas e, especialmente, os debates ocorridos durante o projeto “Arte, sentido e história”, sob orientação do professor Gerson Luís Trombetta, tiveram grande contribuição para essa pesquisa a partir de proposições e questões que estimularam uma nova percepção sobre vários os campos do conhecimento. Essa jornada pessoal da pesquisadora foi envolta pelo conturbado momento dos anos 2018 e 2019. Enquanto essas palavras são escritas, o meio

ambiente volta a ser o epicentro das discussões de líderes mundiais e de protestos em torno de todo o globo. Além disso, uma retomada da política de costumes à direita tem colocado a arte, outras manifestações culturais e a ciência em constante questionamento, tornando-as alvos de discursos acalorados, frequentemente em seu desfavor.

Na construção dessa pesquisa, acrescenta-se a esses fatores pessoais e contextuais as referências bibliográficas disponíveis e consultadas sobre a *land art*. É interessante pontuar alguns problemas de acesso ao material com o qual nos deparamos no decorrer da pesquisa: em sua grande maioria, os livros sobre *land art* ainda não foram traduzidos para o português, tampouco são encontrados a venda em lojas (físicas e *online*) no Brasil. Algumas obras são encontradas apenas em grandes bibliotecas universitárias, como a da Universidade de São Paulo. Essa condição fez com que a pesquisa tomasse rumos alternativos, utilizando-se de materiais disponíveis *online* ou de livros acessíveis à compra ou ao empréstimo em bibliotecas mais próximas. Buscamos referências em obras que tratam de diversas tendências da arte contemporânea – no sentido de diferenciar e especificar os movimentos da arte pós 1950/60 –, como é o caso dos livros de Michael Archer (2012), Anne Cauquelin (2005) e Katia Canton (2009). Nessas obras encontramos referências a *land art* enquanto parte do caldo da arte pós-moderna, recorrentemente destacando sua inter-relação com o espaço/tempo e a reelaboração do ato escultural.

Utilizamos ainda de textos de críticos de arte, que escrevem sobre as novas configurações desse campo a partir das décadas de 1960/70, como é o caso de Arthur Danto (2013) ou ainda de Rosalind Krauss (2008) e de Lucy Lippard (2004; 2013). Tratando especificamente sobre a *land art*, temos críticos como Glória Ferreira (2000), Edward Lucie-Smith (2000; 2004), Jeffrey Kastner e Brian Wallis (2015). Cada um desses autores aborda um aspecto e utiliza-se de terminologias próprias para tratar sobre essa “nova” arte. Encontramos como ponto comum entre eles, chaves conceituais para a compreensão da *land art*, sua materialidade (ou negação a materialidade), técnicas e relações com o público e com o mundo da arte. Além desses textos críticos, utilizamos de ensaios de John Beardsley (1982) e de Arnold Berleant (2004), que contribuíram para a compreensão da estética da *land art*, sua relação com a natureza e com a possibilidade de apreciação/apropriação estética da paisagem. Outras produções, que tem como foco artistas específicos, mas que em seu curso acabam por abordar aspectos gerais da *land art*, cederam parâmetros e argumentos para nossas discussões, como é o caso dos trabalhos de Jane McFadden (2009) e Ann Morris Reynolds (2003).

Tendo apresentado as bases bibliográficas consultadas e utilizadas nesse trabalho, parece-nos interessante apresentar (também de forma breve) outras produções acadêmicas

recentes sobre a *land art* com as quais nos deparamos no decorrer da pesquisa. Podemos dividir essas produções em dois eixos centrais: há aqueles que se inserem no campo da arquitetura, tratando a paisagem em seus termos; por outro lado, encontramos pesquisas de artistas, que realizam uma revisão bibliográfica inicial e geral sobre a *land art*, para posteriormente apresentar seus próprios trabalhos. No primeiro grupo, exemplificando nosso argumento, temos os trabalhos de Cristiana Bernardi Isaac, com sua dissertação de Mestrado intitulada “*Arte e paisagem: estudos de obras contemporâneas brasileiras*”¹ (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013) e de Nathalia Hatsue Sawada, em sua monografia “*Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos*”(Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo da Universidade Estadual Paulista, 2011). Enquanto exemplo das pesquisas de artistas, temos a dissertação de Mestrado de Rubens Mano “*Intervalo transitivo*” (Escola de Comunicações e Arte da Universidade Paulista, 2003) e a tese de Doutorado de Ronaldo Macedo Brandão “*Fronteiras, corpos e deslocamentos: poéticas visuais e espaços limites*” (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015). Nota-se, que essa interconexão entre arte e paisagem/natureza tem se tornado um objeto de pesquisadores brasileiros nas últimas décadas. Esses trabalhos, assim como o nosso, buscam em bibliografias conceituadas definições para categorias como espaço, paisagem, fronteiras, natureza e outras. Suas discussões e abordagens foram enriquecedoras a construção do nosso próprio percurso de pesquisa – inclusive, servindo como fonte para pesquisa de novos autores/textos para nosso trabalho –, que se distingue dos demais por sua baliza histórica. Buscamos, em nossos debates, contextualizar a *land art* e inseri-la no campo das construções culturais humanas, que derivam, portanto, de condições históricas e sociais específicas.

Por esse motivo, a soma desses elementos: a escolha do objeto de pesquisa, de suas fontes e recorte temporal define a tônica de nosso trabalho. Ele se constitui não enquanto uma crítica de arte fundada apenas em elementos formais próprios desse campo, nem tampouco uma revisão de história da arte que considera as propostas artísticas isoladas do contexto social, histórico e cultural no qual se desenvolvem. Buscamos compor um trabalho multidisciplinar, que transita entre a história, a estética e a sociologia da arte, compreendendo-os como componentes interdependentes e dialéticos na formação das características e posturas adotadas na *land art*. Por meio dessa investigação, percebemos que a *earth art* é um convite à

¹ A dissertação de Cristiana Isaac foi um dos primeiros textos sobre *land art* com o qual tivemos contato. Apesar de inserir-se no campo da arquitetura, a autora realiza uma argumentação clara e elucidativa sobre a estética e a história dessa tendência. Em seu texto encontramos inúmeras das referências bibliográficas básicas de nossa pesquisa.

apreciação da natureza e a percepção do espaço enquanto parte das relações humanas. Nossa pesquisa, por sua vez, é um convite à compreensão dessas práticas artísticas enquanto parte do mundo cultural construído socialmente.

1. NOS TRILHOS DO MODERNISMO

Nosso objeto de pesquisa, a *land art*, compõe o amplo leque de possibilidades expressivas que se surgem nos anos 1960. Buscando compreender quais desafios a arte dos anos 1960 apresenta frente às convenções modernistas – segundo Paul Wood (2002), essa década é marcada na arte por uma crise profunda no modernismo como havia sido concebido no final do século XIX e primeiras décadas do século XX – nesse primeiro capítulo, propomos a discussão de algumas características da arte moderna da primeira metade do século XX. Temos em vista, conforme aponta Stangos (2000), que esse foi um momento de ebulição de movimentos sobrepostos, concomitantes e, por vezes confluentes, que agiram em um sentido de vanguarda, ou seja, de busca pela inovação e reelaboração da arte. Percebendo essa multiplicidade de movimentos que compõe o amplo espectro do modernismo, tendo cada um suas especificidades, nossas discussões nesse capítulo tomam como ponto de partida a definição de que a

[...] arte moderna é, entre outras coisas, a soma de dois modos complementares de existência, que aqui serão nomeados de “autonomia” e “literalidade”. Em linhas gerais, trata-se de duas formas distintas mas interligadas de abarcar a imensa diversidade de meios, suportes e propósitos dos artistas de fins do século XIX e começo do XX. (FREITAS, 2015, p. 229).

Partimos da percepção que o modernismo adotou duas grandes linhas de ação, que não anulam uma a outra, pelo contrário se complementam. Para tentar definir e compreender o “modo de existência” autônomo da arte moderna, buscamos exemplos na pintura abstrata e no discurso de pureza, que fundam uma perspectiva de arte “afastada das pressões sociais e econômicas da vida burguesa” (FREITAS, 2015, p. 228). Questionando a legitimidade desse ideal de uma arte autossuficiente, encontramos exemplos (dando maior ênfase ao caso de Marcel Duchamp) de artistas que partem da percepção do ato artístico de vanguarda enquanto comportamentos ou ações ideológicas, levando-nos a discussões sobre o potencial de literalidade da arte modernista.

Situando historicamente os processos que levaram ao desenvolvimento da arte moderna dentro dessas convenções, tanto Freitas (2015), quanto Canton (2009), pontuam a importância de seu rompimento com a arte Acadêmica, postulada enquanto arena central da

cultura europeia desde o século XVII. Os processos da Revolução Industrial – que afetam os modos de produção, reprodução e recepção da arte – criam um cenário propício para o desenvolvimento do modernismo apartado de tradições academicistas. Em âmbito social, a burguesia no século XIX buscava na arte a legitimação de seu *status* e “[...] a arte acadêmica, as belas-artes com regras impostas pela academia e talhadas aos moldes da antiga aristocracia, passa a dar lugar a propostas construídas por artistas que surgem em movimentos e contextos singulares.” (CANTON 2009, p. 17). Surgem ainda no século XIX os primeiros *marchands*, que fazem a interlocução entre os artistas e compradores de suas obras. Contudo, a relação da arte modernista com a burguesia não é o ponto conectivo central de suas ações, visto que cada movimento (diria até, cada artista) relaciona-se de forma singular com a questão mercadológica da arte.

É a negação à tradição que amalgama as singularidades dos diversos movimentos colocados sob o conceito de modernismo. A partir desse viés, nota-se que “[...] esses artistas do século XX tiveram que se tornar inventores” (GOMBRICH, 2015, p. 563), buscando sempre a *originalidade* (em sentido de inovação) em suas propostas. Esse interesse pelo novo, simbolizado pelo futuro, tem a inegável influência dos inventos tecnológicos industriais, pois, “[...] do cubismo à Bauhaus, parece haver uma beleza intrínseca no funcionalismo quase mágico e onipresente dos objetos industriais.” (FREITAS, 2015, p. 230). Em movimentos como o Futurismo, essa condição é ainda mais notável, uma vez que nele via-se a velocidade como vórtice estético e político da modernidade. A veneração do Futurismo às máquinas enquanto signo de um futuro infalível, o leva ao equívoco de aproximar-se do totalitarismo. Em sua aceção de uma história pautada no progresso cria uma rejeição ao passado, que para os futuristas deveria ser destruído. Contudo, nem todos os movimentos tiveram essa aversão agressiva ao passado. Sob um ponto de vista diferenciado os Cubistas e Fauvistas, por exemplo, exploraram um novo primitivo, que não aquele consagrado na tradição ocidental, voltando-se para a arte tribal africana. Outros movimentos como o Expressionismo e o Surrealismo vão em busca do primitivismo das emoções e características subjetivas/psíquicas (que ganham destaque com a difusão das teorias psicanalistas de Freud).

Os inventos da modernidade industrial não agem unicamente nesse sentido de fomento a uma discussão sobre passado, futuro e progresso. Tecnologias específicas, como a fotografia, que atinge os movimentos modernistas de maneira mais ou menos direta, ganham destaque nesse contexto, gerando reverberações duais no mundo da arte: de um lado, reforçam uma negação ao mimetismo acadêmico perpetuado pelo dispositivo fotográfico, por outro, criam e preparam o espectador para um novo tipo de visualidade. De todo modo, a invenção

da fotografia torna inevitável uma reestruturação e discussão da/pela/sobre a arte. Na teoria de Benjamin (1985) é a partir da “crise” gerada por esse invento que a arte encontra sua “teologia” negativa (em sentido de negação) e pureza “[...] que não rejeita apenas toda a função social, mas também qualquer determinação objetiva.” (BENJAMIN, 1985, p. 171). Já não fazia sentido discutir técnicas de reprodução verossímil, pois a fotografia o fazia de forma muito mais eficaz e rápida. Além disso, é em negação ao caráter serial e mercadológico da fotografia que a arte moderna firma, em grande medida, sua busca por autonomia, “[...] como se, para se distinguir enquanto forma de vida particular e avessa às pressões baratas da cultura de massa, o artista lutasse por declarar a autonomia de seu pensamento e, por extensão, de suas criações.” (FREITAS, 2015, p. 231). Considera-se ainda, que:

[...] a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal –, instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, coisa produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irreduzível à mera posse material. (BOURDIEU, 2007, p. 103).

É nesse sentido de liberação de dependências sociais que se nega a tradição academicista e mimética, buscando firmar as definições de arte moderna na ênfase à forma. Nesse momento, como aponta Gombrich (2015), torna-se crescente o número de artistas que passa a tentar solucionar “problemas de *forma*”, em detrimento ao *tema*, objeto de atenção da arte acadêmica. Essa questão perpassa desde os trabalhos com natureza-morta de Cézanne, aprofundando-se em movimentos como o Cubismo. Críticos de arte como Clive Bell e Roger Fry isolam, em definições célebres, a característica de arte como *forma* (WOOD, 2002). Nesse contexto, é a pintura abstrata que “livra-se” de qualquer referência distinguível ao mundo exterior, debruçando-se sobre o que considera fundamental e único em sua formalidade, o que Greenberg denominou enquanto tarefa da autocrítica (não só na pintura abstrata, mas na arte moderna de forma geral), afirmando que:

A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’, iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. ‘Pureza’ significava

autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical. (GREENBERG, 2001b, p. 102).

Cada expressão passou a destacar em suas produções aquilo que considerava próprio e peculiar de seu domínio. É notável, nesse caso as reflexões em torno da tridimensionalidade, amplamente discutida em trabalhos que vão do Cubismo ao Abstracionismo, por exemplo. Passa a ser focal, no campo da pintura, destacar a bidimensionalidade das formas e da tela, trazendo para discussão aspectos como a cor e sua colocação no espaço pictórico, uma vez a tridimensionalidade é própria do domínio da escultura, “[...] a pintura teve, principalmente, que se despojar de tudo aquilo que podia partilhar com a escultura, e foi esse esforço, e não tanto – repito – para excluir o representativo ou literário, que ela se tornou abstrata” (GREENBERG, 2001b, p. 104). De forma similar, Wood afirma que “[...] a abstração falava de uma busca da essência pictórica e de uma libertação dos limites tradicionais que incidiam sobre a arte”. (WOOD, 2002, p. 11).

Essa característica de voltar-se para os elementos formais intrínsecos enquanto centrais gera um problema conceitual que acompanha a pintura abstrata em toda sua trajetória: “Quem teria a autoridade para dizer se uma específica configuração de formas e cores constitui uma ‘harmonia formal’, um ‘todo estético’ — ou se ela é falha na sua tentativa?” (WOOD, 2002, p. 11). Essa questão aprofundou a potencialidade discursiva dos agentes do mundo da arte, envolvendo “aquilo que o artista afirmava, ou, mais precisamente, aquilo que era afirmado pelo crítico de arte.” (WOOD, 2002, p. 11). Nesse momento, destaca-se o papel institucional do crítico, que “avaliza” as obras de arte pelo seu juízo de valor (as relações de poder implicadas nessa condição são complexas e levam em conta uma miríade de fatores que não se restringem à estética). É também no modernismo que os artistas (de modo geral, não só abstracionistas) assumem um lugar tradicionalmente reservado aos intelectuais (teóricos, historiadores e filósofos) da arte, criando e aplicando conceitos formais em torno de obras, da associação de artistas em movimentos e propostas delimitadas teoricamente, não agindo apenas em sentido prático. Torna-se comum entre os modernistas a transposição de seus ideais em Manifestos, que colocam o propósito de sua arte em foco. Assim, os movimentos que compõem o modernismo ganham contornos mais ou menos flexíveis e organizados, e pode-se afirmar que:

Cada movimento foi deliberadamente criado para chamar a atenção para certos aspectos específicos; artistas e, muitas vezes, críticos de arte formavam plataformas para lançar movimentos e formulavam conceitos. Os movimentos artísticos modernos foram essencialmente ‘conceituais’: as

obras de arte eram consideradas em função dos conceitos que exemplificavam. (STANGOS, 2000, p. 9).

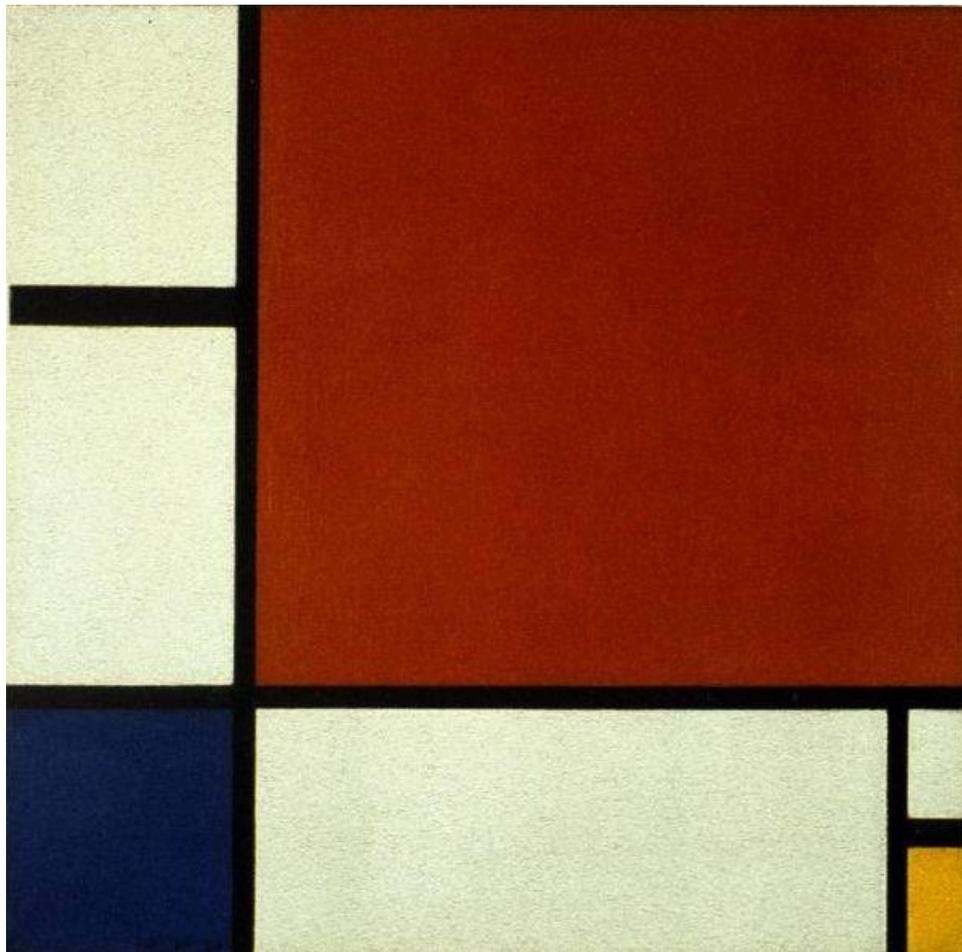
Essa postura também não é isenta de contradições, pois como uma arte que se apresentava enquanto “pura”, livre inclusive das amarras da linguagem e da literatura, poderia se pautar justamente na linguagem? Em seus termos, Wood aponta para essa dualidade afirmando que “[...] é como se a relação da linguagem para com a arte moderna fosse a de estabelecer os termos do encontro emocional do espectador e da obra. O espectador seria posicionado pela teoria, antes de estar livre para sentir.” (WOOD, 2002, p. 13). Essa centralidade conceitual destaca a contradição do discurso de pureza: tratava-se sobre cor, técnica, forma, bi/tridimensionalidade, mas trava-se primeiramente desses termos em sentido teórico e, em alguns casos, tratava-se também de questões da vida moderna, da aceleração do tempo, dos impactos das guerras, da tecnologia cada vez mais presente no cotidiano, dos avanços de ciências como a psicologia, etc. A arte falava sobre a arte, mas falava também sobre a “não-arte”; sobre aspectos latentes do momento existencial dos artistas e da feitura de suas obras. A pureza formal não consegue encerrar as obras em si. Elas transpunham-se e tomavam em seu interior aspectos, que mesmo negados, faziam-se presentes.

A percepção da falibilidade desse discurso de pureza, de uma arte isenta da influência de outras expressões e do seu meio levam a críticas já no século XX, que partem de preceitos como o de Goodman, ao definir que “[...] ser uma obra de arte também não depende das intenções do seu autor ou de qualquer outra pessoa, mas apenas do modo como o objeto em questão funciona. Um edifício é uma obra apenas na medida em que significa, representa, refere, ou simboliza de alguma forma.” (GOODMAN, 2009, p. 26). Em seu caráter neo-representacionista, Goodman afirma a impossibilidade de a arte ser desvinculada de seu exterior, uma vez que, mesmo de forma não intencional, ela faz referência a algo.

É exemplar de tal posicionamento a possibilidade de interpretação da pintura abstrata, como a *Composição II em vermelho, azul e amarelo*, de Piet Mondrian (1930, *figura 1*). Seguindo a tipificação de quatro pilares essenciais da arte adotada por Goodman – “denotação”, “exemplificação”, “expressão” e “referência mediata” – podemos observar, por exemplo, que a obra de Mondrian, mesmo não trazendo uma representação literal, denota (dá nome) já em seu título às cores *vermelho, azul e amarelo*. Para além do título, podemos denotar as formas – quadrados e retângulos – e a própria técnica: pintura. Conseguimos realizar tais denotações por conhecer, previamente, as cores, as formas e a técnica e elas se tornam assim, exemplares das cores, formas e técnicas que conhecemos de outros lugares, que

não na obra de Mondrian. Já com relação à expressão e referência mediata, as obras abstratas propõem-nos um estudo mais criterioso do artista e de suas propostas. No caso de Mondrian, enquanto neoplasticista e integrante do modernismo, seu estudo refere-se diretamente a cor e a forma, fazendo referências a outras produções suas e de sua época, corroborando para o diálogo já citado da arte sobre a arte e, em especial, da pintura sobre a pintura, sendo quase um tratado visual sobre a bidimensionalidade da tela e das formas. Apesar da superficialidade de nossa análise, a obra de Mondrian cumpre aqui com o objetivo de exemplificar a teoria de crítica à arte pura de Goodman: mesmo que de forma não figurativa, a arte relaciona-se a elementos externos a ela, sendo sua total autonomia praticamente impossível sob esse ponto de vista.

Figura 1 – MONDRIAN, Piet. *Composição II em vermelho, azul e amarelo*. 1930.



FONTE: Disponível em: <https://cultura.culturamix.com/arte/obras-de-piet-mondrian>. Acesso em: 25 jan. 2019.

Em outra perspectiva analítica, George Dickie aponta para a teoria institucional da arte, que, em sua definição “[...] coloca as obras de arte num enquadramento complexo pelo qual um artista, ao criar arte, desempenha um papel cultural, desenvolvido historicamente,

para um público mais ou menos bem preparado.” (DICKIE, 2009, p. 142). É fato que a teoria de Dickie recebe inúmeras críticas entre os pesquisadores da arte, entre elas a negação da relação subjetiva do indivíduo com a arte e a desvalorização das características intrínsecas do objeto artístico. Mantemos, assim como Dickie em sua segunda versão da teoria, a afirmação do caráter social da arte, que se dá, não enquanto instituição rígida e fechada, mas no interior de um sistema simbólico de criação e recepção de artefatos enquanto arte. Para ele, a obra de arte é parte de um sistema sociológico e histórico, no qual o artista assume o papel de agente intencional da criação de um objeto enquanto arte, em ressonância ao que já foi considerado arte. Sua produção, por sua vez, destina-se a um público, (mesmo que não chegue até ele) que desempenha um papel correlato ao sistema do mundo da arte no qual se insere. Por exemplo, o público do teatro deve estar apto a apreciar a representação de papéis pela atuação, já os espectadores da pintura devem compreender sua estrutura básica enquanto tal. Em um sentido semelhante, encontramos a afirmação de Bourdieu de que:

No interior do sistema assim construído, definem-se as relações que vinculam objetivamente o campo de produção erudita [...] ao *sistema de instituições* que possuem a atribuição específica de cumprir uma *função de consagração* ou que, ademais, cumprem tal função assegurando a *conservação* e a *transmissão seletiva dos bens culturais*, ou então, trabalhando em favor da *reprodução dos produtores* dispostos e aptos a produzir um tipo determinado de bens culturais e de *consumidores aptos* e dispostos a consumi-los. Todas as relações que os *agentes e produção, de reprodução e de difusão* podem estabelecer entre eles ou com as *instituições específicas* (bem como a relação que mantêm com sua própria obra), são mediadas pela estrutura do sistema das relações entre as instâncias com pretensões a exercer uma autoridade propriamente cultural (ainda que em nome de princípios de legitimação diferentes). [...] (BOURDIEU, 2007, p. 118, grifos nossos).

Fica evidente que o “sistema de instituições” ou, como nomeado por Dickie, o “mundo da arte”, tem como função essencial consagrar ou legitimar produtos e produtores de bens culturais. No interior de suas relações, se estabelecem regras convencionais, delimitando, principalmente o contato e função do artista e do público. Sendo parte de um campo, onde há disputadas pelo poder legitimador, essas regras alteram-se com o tempo em diferentes sociedades. A teoria institucional confronta a noção de arte pura no sentido de apontar como essencial um enquadramento social e histórico de determinados objetos para confirmação de sua existência enquanto arte. O termo *convenção* é utilizado por Greenberg de forma análoga à teoria institucional da arte de George Dickie, afirmando que:

Formalizar a arte significa tornar a experiência estética comunicável: objetivando-a, tornando-a pública, ao invés de mantê-la privada ou solipsista, como acontece em grande parte da experiência estética. [...] Para poder ser comunicada, a experiência estética precisa ser submetida a convenções² – ou ‘formas’, se caso prefira –, exatamente como uma linguagem, para poder ser entendida por mais de uma pessoa. (GREENBERG, 2001d, p. 131).

Em outras palavras, Greenberg repete a operação de Dickie ao dar centralidade à intenção do artista de comunicar-se por meio de um artefato correlato a outros considerados arte. Afirma também a indispensabilidade do público, para o qual a mensagem deve ser comunicada e, assim como na linguagem escrita e falada, há um conjunto de códigos compreendidos tanto pelo produtor quanto pelo interlocutor da mensagem, que na arte definem-se pelas convenções. É impreterível ao objeto que quer ser interpretado enquanto arte assumir as características das convenções do sistema de expressão no qual se insere. O modernismo que assume o discurso da arte pura, não nega, contudo, as convenções da arte. Pelo contrário, estreita de forma cada vez mais latente suas fronteiras.

Como destacamos no início de nossas discussões, o “modo autônomo” de existência da arte moderna não foi o único adotado. Questionando a plausibilidade dessa posição e tendo inquietações filosóficas e psicológicas individuais (assim como os defensores da arte pura também o tinham), alguns artistas se voltam para o “exterior” à arte. Forma-se o que Freitas (op. cit.) denominou enquanto “modo de literalidade”, afirmando que “[...] ao admitir a potência poética dos excertos da experiência comum, o artista moderno, por essa via, aplica-se no manejo direto e obsessivo da literalidade.” (FREITAS, 2015, p. 232). Esses artistas não partem do pressuposto de “pureza” da linguagem artística, nem tão pouco retornam ao contato com a “realidade” por meio da representação. Eles criam uma terceira via, notadamente utópica, de busca por uma nova ordem social e simbólica.

Marcel Duchamp torna-se exemplar nesse contexto, “[...] confundindo as fronteiras, a princípio auto-evidentes, entre a ficcionalidade da arte e a literalidade da vida” (FREITAS, 2015, p. 239). Apesar de compor o movimento Dadaísta, Duchamp é recorrentemente lembrado em sua trajetória “solo”, apresentando em seu trabalho marcas e características específicas, que mesmo alinhadas ao Dadá, extrapolavam seus preceitos. Em suas obras, concebe o que é considerado por muitos o embrião da arte contemporânea: os *ready-made*.

² “[...] Convenção não é ‘forma’; é antes uma condição limitativa e compulsória que opera no interesse da comunicação da experiência estética.” (GREENBERG, 2001, p. 134).

Essas obras de Duchamp colocam em debate fatores como: a genialidade do artista que já não produz o objeto, mas o seleciona dentre outros objetos pré-fabricados, a forma de conceituação do que é e do que não é arte, o *status* atribuído à obra de arte e outros elementos que levam a questionar a própria arte enquanto tal. Duchamp nega tanto a discussão tradicional da arte pela beleza quanto a de seus pares modernistas da pureza da arte de fronteiras, tomando para si a potencialidade de gerar reações múltiplas, como o espanto ou estranhamento. Ao negar as convenções da arte de seu tempo, inaugura ainda uma nova relação artista-espectador. O sistema de comunicação já não é consensual, o que é apresentado enquanto obra de arte não se baliza por moldura e pedestais; não se discute cor, forma ou bi/tridimensionalidade. Relega-se ao espectador uma nova função intelectual sobre o objeto da arte, que não apresenta mais temas claros e definidos, mas incita-o a reflexão de todas as questões apontadas até então.

Essa postura de confronto do ao que chamará de arte retiniana (que predispõe unicamente do sentido da visão para ser compreendida) aparece no trabalho de Duchamp no início de sua carreira artística, enquanto ainda utilizava-se da técnica da pintura. Tomamos como exemplo seu *Nu descendo uma escada, nº 2*, representado na *figura 2*. Apesar de gerar certa confusão com os traços e tratamento da cor futurista, o próprio Duchamp negou tal aproximação, afirmando que seu interesse não residia na materialidade da forma, mas na sinergia do tempo e espaço no qual se dá o movimento. Deixando claro ainda, ao tratar sobre o *Nu*, que:

Eu desejava ficar longe do aspecto físico da pintura... Eu estava interessado em ideias – não meramente em produtos visuais. Eu desejava colocar a pintura novamente a serviço da mente. E minha pintura era, claro, imediatamente vista como pintura “intelectual” e “literária”. Era verdade que eu me empenhava em estabelecer-me o mais distante possível das pinturas físicas “agradáveis” e “atrativas”... O dadaísmo era um protesto extremo contra esse lado físico da pintura. Ele era uma atitude metafísica.³ (DUCHAMP, 1946 *apud* LIPPARD, 2013, p.159).

³ Marcel Duchamp, Coleção da Sociedade Anônima; Museu de Arte Moderna, 1920, Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, 1950: 148, e J.J. Sweeney, *Eleven Europeans in America*, Boletim do Museu de Arte Moderna, v. 13, n. 4-5, 1946 (entrevista com Duchamp).

Figura 2 - DUCHAMP, Marcel. *Nu descendo uma escada, nº 2*. 1912.



FONTE: Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Nesse processo, Duchamp propõe uma passagem quase platônica da arte (salvo as devidas proporções), de um mundo sensível, que já teve seus mais variados aspectos explorados, para um mundo inteligível, onde os processos da arte ocorrem de forma muito mais latente na mente do espectador do que nas mãos do artista. É nesse ponto que seus *ready-made* passam a fazer sentido: se o produto final da arte, o objeto, já não era central, sua produção técnica também não deveria ser. Em outras palavras, “[...] a transformação material levada a efeito pelo pintor dá lugar, com o *ready-made*, a uma transformação simbólica, a uma conversão. [...] a arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença.” (ROUILLÉ, 2009, p. 296-297). Se o coeficiente da arte poderia deixar de lado a questão da produção artesanal e de sua materialidade enquanto objeto sem perder-se o que se chama arte, pode-se dizer que tudo torna-se material para a operação artística, uma vez que não é mais seu processo de produção, mas sim de apreciação que confere significado ao objeto arte. Nesse

sentido, *Fontaine*, de Duchamp tornou-se icônica (*figura 3*). Exposta originalmente em 1917, na cidade de Nova York, a peça assinada “R, Mutt” não é nada além de um mictório que ganhou o status de obra de arte por sua colocação em uma exposição artística.

Figura 3 - DUCHAMP, Marcel. *Fontaine* (Urinol). [1917] Réplica de 1964.



FONTE: Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>>. Acesso em: 23 maio 2018.

Essa entrada do objeto pré-fabricado no mundo da arte leva-nos a retomar a teoria institucional da arte, que ancora em certos pontos, a prática de Duchamp. Já colocamos a questão da realocação do espectador na relação com a arte proposta por Duchamp. É interessante perceber a centralidade desse agente e do lugar institucional dos museus, galerias e salões na legitimação e concretização dessas propostas de arte. Vejamos: na teoria de Dickie, a arte é um artefato deliberadamente produzido (escolhido no caso dos *ready-made*) para apreciação de um público. Com os *ready-made*, o foco é metafísico, inteligível, mas predispõe, de maneira indispensável, um espectador que pense, reflita e questione tal objeto, para que a proposta se concretize. Já com relação ao lugar institucional, salienta-se seu caráter de legitimador de interlocução entre artista e espectador. Se, até então, esses espaços agrupavam obras já construídas e legitimadas pela aura do objeto e do artista, nesse ponto passam a construir as obras em conjunto com os artistas, a partir da exposição de qualquer

objeto por ele selecionado, que será colocado em contato com o público. Passa a reger a arte o *atraso*, no sentido de que:

Com a modernidade, a afirmação do público e o aumento da divisão do trabalho no cenário da arte conseguem a soberania que beneficiava o artista em razão do seu saber-fazer, seu ofício, seu olhar. A partir daí, o artista – seu “carimbo”, seu olhar – não é mais a única garantia do valor artístico. Após ter-se apoiado, durante muito tempo, no artista e no quadro, tal valor tem de ser construído (com atraso e aleatoriamente) no cenário da arte. Fazer arte não consiste mais em fabricar (artesanalmente) quadros, mas em lançar, no mercado simbólico, coisas ou propostas estéticas dirigidas a “espectadores”. [...] Logo, o valor artístico chega atrasado: não mais no momento da produção (o tempo da obra e do artista), mas no segundo tempo, da circulação (o do público). O valor das regras artesanais do ofício é liberado pelos *ready-made* e pela fotografia, sendo transportado para leis mais voláteis da escolha, do acaso, da economia de mercado. (ROUILLÉ, 2009, p. 300).

A dependência do lugar institucional para legitimação e veiculação da arte, assume, contudo, outra face, pois, uma vez que os objetos do cotidiano passam a adentrar os museus e galerias, a porosidade da aura da arte se torna latente. Nem só de objetos de grandiosidade técnica, pensados e desenvolvidos pelo gênio-artista, estavam recheados os museus. Os *ready-made* de Duchamp deram margem à contestação do espaço do cotidiano e do banal na arte, “[...] não apenas como uma denúncia das qualidades imanentes dos objetos estéticos, mas sobretudo como uma crítica deliberada contra as regras da produção, da circulação e do consumo de arte” (FREITAS, 2015, p. 240). Se o mundo que o cercava tornava-se cada vez mais abarrotado de objetos seriados, produzidos de forma industrial, como a arte poderia ignorá-los? Em outro sentido, as tentativas de Duchamp “[...] mostraram, como nada o fizera antes, quanto a arte pode ser onipresente, todas as coisas que ela pode ser sem deixar de ser arte. E mostraram que posição não privilegiada, não honorífica, a arte, como tal – isto é, a experiência estética – realmente possui.” (GREENBERG, 2001d, p. 139-140). Suas propostas vão muito além da discussão sobre o *status* do objeto da arte, abrindo margem para a reflexão sobre uma estética aplicável não unicamente a ela, mas ao que se espalha por todo o espaço. O objeto pré-fabricado que é colocado como arte, não muda em geral sua materialidade, pelo contrário, coloca-a de lado em favor da ideia que se transmite com sua presença nesse lugar. Portanto, tudo poderia se tornar material da arte em um contexto que lhe favorecesse. A estética passa a relacionar-se com esse processo cognitivo, não com o objeto apresentado.

Esses elementos abrem caminho para as inquietações do conceitualismo, que surgem anos 1960, onde se ampliam e aprofundam muitas dessas críticas aventadas na/pela arte

moderna. Nota-se que, nesse início do século XX, até a Primeira Guerra Mundial “[...] tendo, de um lado, a arte abstrata e, de outro, o *ready-made* –, os limites conceituais tanto do essencialismo quanto do contextualismo já tinham sido esboçados. [...] O modernismo foi, por assim dizer, estabelecido e testado até a destruição dentro de um mesmo período histórico.” (WOOD, 2002, p. 14). Mas como, essas discussões aventadas ainda nas décadas de 1910 e 1920 só atingem uma nova configuração nos anos 1960? A resposta a essa questão considera o momento histórico no qual essas proposições modernistas se desenvolveram, levando em conta, principalmente, que a arte se funda em momentos históricos e sociais específicos e suas características e potencialidades são influenciadas por eles. A condição histórica ímpar do modernismo foi sintetizada claramente por Wood:

Como se tornou patente mais tarde, a crise política do início do século XX não resultou numa nova ordem mundial. O socialismo internacional não aconteceu. O sistema capitalista herdado do século XIX e que se desfez em 1914 foi restabelecido na década de 20, apenas para entrar em uma prolongada crise, mais uma vez, em 1929: uma crise que não se resolveu até 1945. Mas, depois da ruptura por volta de 1914-21, o *status fío* se viu em posição de restabelecer o controle. Ao longo desse período, a prática da arte moderna parece ter se triangulado de acordo com as opções do modernismo, da vanguarda e do realismo social, algumas vezes em suas formas puras, algumas vezes de maneira até certo ponto híbrida. Deve-se mencionar, além disso, que o debate acontecia em um espaço restrito, à medida que a década de 30 avançava: na Europa não ocupada (principalmente Paris e, numa escala menor, Londres) e nos Estados Unidos (principalmente Nova York), já que Berlim e Moscou tinham se tornado lugares bastante hostis à prática da arte moderna. [...] Contra um pano de fundo de fascismo e ditadura, uma arte independente desenvolve, em si e em relação a si mesma, um aguçado corte crítico. O modernismo autônomo teve os seus "outros", virtualmente a partir do início do movimento, na forma das vanguardas críticas do dadá, surrealismo e construtivismo. (WOOD, 2002, p. 15).

A apresentação desse contexto chama atenção para a ideia de que ambas as formas adotadas pela arte moderna – autônomas os literais – são compatíveis com o momento histórico de seu desenvolvimento, não tendo um modo “certo” ou “errado” de existência e interpretação da arte, apenas pontos de vista diferentes, fundados a partir de um contexto comum. De forma alguma objetivamos com esse apontamento sobre seus limites colocar o modernismo como um ato teleológico que objetivava a conquista do conceitualismo nos anos 1960. Pelo contrário, destacamos que foram os caminhos abertos pela arte moderna que possibilitaram o surgimento de tendências como a *land art*, não enquanto uma superação ou

síntese, mas enquanto uma visão diferenciada da arte, tanto enquanto objeto, como campo e instituição.

Tomamos as discussões do/sobre o modernismo como ponto de partida para compreensão de algumas características do nosso objeto de pesquisa, a *land art*. Partindo da premissa que a contestação iniciada no século XX sobre a pureza e autonomia da arte, mas também sobre sua condição institucional e codependente vão se tornando cada vez mais latentes com o passar das décadas. Ao nosso ver, as explorações de outros artistas e movimentos, os avanços da discussão sobre o lugar da tecnologia, especialmente da fotografia na arte, em acréscimo às propostas da arte do atraso tornam possível o surgimento, já na década de 1960, das primeiras propostas da *land art*, que questionam de forma diferenciada o mundo da arte, exigindo um novo movimento de reorganização da percepção sobre os papéis a serem desempenhados por cada agente e pela própria arte em um contexto social mais amplo.

2. 1960: NOVOS RUMOS

No primeiro capítulo refletimos sobre como o contexto do modernismo do início do século XX, foi fundamental para a solidificação das fronteiras da arte e para a formulação de convenções puristas. Contudo, os eventos de meados do século (notadamente influenciados pelas duas Guerras Mundiais), redirecionaram a percepção, tanto social, quanto artística sobre diversos campos, dentre eles, a arte. Sendo nossa pesquisa ambientada nas décadas de 1960/70, esse capítulo irá discorrer sobre os eventos, contextos e mudanças pontuais para a compreensão da reorientação da arte, da Indústria Cultural a *high art*, na segunda metade do século XX.

Em um panorama geral – que engloba da geopolítica, a economia, arte e relação com a natureza – os anos pós-Segunda Guerra Mundial foram de reestruturação e de definição/superação/reforma/contestação de paradigmas. Os indivíduos percebem que não estavam tão seguros sob o grande guarda-chuva dos Estados nacionais. A economia via-se em recuperação dos anos de batalha, andando a passos lentos para uma nova ordem mundial. Essa caminhada passa a ter o centro do globo cada vez mais próximo aos Estados Unidos da América do que ao velho mundo, devastado pela potência do conflito. A civilização, no sentido conhecido de produção intelectual erudita e tecnológica, vê seus grandes nomes migrando para o novo mundo.

Mas não foi de paz que se fez o pós Guerra. Pelo contrário, a cada ano aumentava a tensão da ameaça de um confronto nuclear entre os EUA capitalista e a URSS comunista. Essa nova guerra não deflagrada gerou o medo de sua possibilidade de concretização e atingiu diretamente a vida cotidiana de milhões de pessoas ao redor do globo, que assistiram e participaram de uma revolução tecnológica de velocidade sem precedente. Os frutos da queda de braço entre as duas grandes potências mundiais entraram pela porta da frente de milhares de lares, com seus televisores, rádios, telefones, controles remotos, etc. As consequências desse novo estilo de vida rodeado de tecnologia não tarda a aparecer e vemos surgir à desconfiança com a técnica, tão quista, porém incompreendida pela grande maioria da população. A corrida espacial, concomitante às ameaças nucleares, fomentam o imaginário coletivo, que vê, em 1969, a divulgação midiática massiva da chegada do homem a Lua. Surgem as teorias que afirmam a influência de seres extraterrestres nesse processo. A natureza, que sempre serviu aos propósitos civilizatórios passa a mostrar em escala cada vez maior sua fúria e incapacidade de absorção de produtos descartados às toneladas. A cultura vê

nasceram os produtos de entretenimento de massa, a ficção científica, os movimentos de contracultura.

Quando se pensava que a “poeira” da Segunda Guerra Mundial havia baixado, encontramos esse turbilhão de eventos e mudanças, que fazem dos anos 1960 e 1970 uma profusão histórica multifacetada e com efeitos múltiplos nas mais diferentes esferas da existência humana. Essa condição afeta a própria noção de progresso, que era, até então, o motor e fim último da modernidade. Era inegável para as sociedades que o modelo adotado até então era insustentável, e isso fica claro quando:

Em meados do século XX, os fracassos do marxismo e a revelação do mundo stalinista e do gulag, os horrores do fascismo e principalmente do nazismo e dos campos de concentração, os mortos e as destruições da Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica – primeira encarnação histórica "objetiva" de um possível apocalipse –, a descoberta de culturas diversas do ocidente conduziram a uma crítica da ideia de progresso [...]. A crença num progresso linear, contínuo, irreversível, que se desenvolve segundo um modelo em todas as sociedades, já quase não existe. (LE GOFF, 1990, p. 14).

O homem moderno teve de presenciar grandes tragédias humanas para se dar conta de que a postura de domínio e racionalização dos mais variados aspectos da sua existência e da sua relação com a natureza em um progresso desenfreado tem duas faces: a de facilitadora do cotidiano humano e de sua compreensão objetiva do meio; e, por outro lado, a de possibilidade de autodestruição da vida humana, em guerras cada vez mais cruéis e de efeitos crescentes. O medo da repetição de tais eventos leva a uma reorientação, ao menos teórica e discursiva da relação dos indivíduos com a sociedade e com o seu entorno. Esse período fica marcado então pela movimentação pública e coletiva em torno dos direitos humanos e da natureza. Obviamente, nem todo indivíduo do globo se torna um ativista ou um ator ativo em tais questões, mas percebe-se que a passividade vista no início do século XX frente a decisões de líderes políticos já não é recorrente. Isso fica claro ao darmos conta de que:

O final da década de 1960 foi a época da guerra do Vietnã, dos assassinatos de Martin Luther King Jr. e Robert Kennedy, das marchas pelos direitos civis e revoltas de estudantes na Europa e nos EUA. Como Irving Sandler observa em seu *Arte da Era Pós-moderna*, o caos do momento derivou de uma crise essencial da fé no corpo político ocidental. No desfecho da Segunda Guerra Mundial, o Estado, que ainda era visto como o principal instrumento da ação social, começou a perder estatura. A grande matriz industrial da vida social do início do século XX começou a se desgastar e a dar lugar à dinâmica intrincada do consumismo e das novas tecnologias. Essa

mudança foi libertadora, mas também carregada, e um preço pago por essa autonomia de instituições estabelecidas foi um inevitável senso de alienação. Por todo o som e fúria dos ataques da contracultura à noção de instituição, a mudança prática era limitada. O efeito sobre as sensibilidades geradas pelos esforços para refazer, e às vezes até mesmo fazer do zero, uma ideia de sociedade, no entanto, teve um impacto dramático em nossa visão de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. (KASTNER, 2015, p. 13, tradução nossa).

Essa crítica à sociedade como conhecida até então, coloca em cheque instituições como a religião, que com o advento das práticas *new age* e a crescente presença de filosofias e crenças orientais no Ocidente, passando pela crítica a rigidez dogmática em um mundo de relações cada vez mais fluídas, tem de se adaptar para novos tempos. Os movimentos de contracultura, em especial os *hippies*, contribuem para a propagação de um estilo de vida mais conectado ao meio ambiente e aos outros indivíduos do que a bens materiais, estabilidade financeira e regras morais. Observa-se o início da construção, cada dia mais sólida, de uma economia global, de multinacionais que proliferavam seu capital e poder para além das fronteiras dos Estado-nação.

2.1 A redescoberta da natureza

Nesse cenário de questionamentos a instituições e dogmas e de reformulações de paradigmas, a ideia de natureza também entra em pauta. Como dissemos anteriormente, os significados atribuídos à natureza são mutáveis, alterando-se de acordo com movimentos históricos das diferentes sociedades. No caldo fervilhante das mudanças do pós Segunda Guerra Mundial, inicia-se a reflexão e crítica ao modo moderno de interpretação da natureza. Nesse período – da modernidade – a conceituação de natureza é marcada por dualismos, pela divisão científica entre seres humanos/cultura e natureza. Em outros termos, ela “[...] foi sendo definida de forma negativa, isto é, mais pelo que não é do que por aquilo que é.” (RAMOS, 2010, p. 68). A multiplicidade de sentidos da ideia de natureza foi reduzindo-se por exclusão, aplicando-se uma definição na qual:

Ela pode contrapor-se a uma sobrenatureza ou espírito, ou pode ser vista como nascimento, estado original, em oposição a toda história, ou ainda como a história que se repete, isto é, o costumeiro. Outro sentido possível é a oposição entre natureza e cultura: por exemplo, quando esta é contestada em nome daquela ou vice-versa. (RAMOS, 2010, p. 68).

Essa condição destaca ainda outro modo de percepção moderno: aquele que coloca a natureza como inferior, como terreno ainda inabitado pela “genialidade” humana. Nesse momento, “[...] as idéias de natureza foram dominadas pela idéia de progresso ou evolução.” (MEDEIROS, 2002, p. 76), sendo assim, o estado “natural” das coisas deveria ser superado pela intervenção da tecnologia humana, que objetiva e leva a mecanização do entorno, uma vez que

[...] todas as dimensões da natureza foram explicadas pela analogia da máquina. A metáfora da máquina ou de seu funcionamento está presente na mecânica celeste, na medicina, na biologia, na sociologia etc. Os termos motor, estabilização e trabalho são tomados para explicar o funcionamento da máquina animal ou social e estabelecer, até mesmo, leis. (MEDEIROS, 2002, p. 76).

No pensamento moderno, a natureza enquanto máquina deveria ser dominada e regulável aos desejos e planos humanos, deixando de lado a percepção de sua condição finita e esgotável, que predispõe seu uso de modo sustentável. Esse lugar conceitual do ser humano apartado e acima dos processos e seres da natureza, coloca-o como grande regente e mecânico da máquina “autogeradora” e “autossustentável” (MALDONADO, 2015, tradução nossa). Os processos da natureza deveriam ser “ajustados” pela técnica humana, que passa a ser filtro e entremeio da relação entre humanos e natureza. Essa relação se aprofunda no século XX, levando a uma ideia de natureza fracionada pela ciência, impulsionada pela “descoberta” dos genes, em 1953. Nesse contexto,

O termo “vida” praticamente substituiu o termo natureza. Tivemos, assim, muitos desdobramentos difusos, incluindo a síntese da teoria evolutiva, a biologia fisiológica (teoria da regulação) e a descoberta da estrutura (físico-química) do DNA. No contexto da biologia molecular a “vida”, nas palavras de Atlan & Bousquet (1997), foi reduzida a moléculas de DNA, enquanto que no contexto geral das ciências naturais ou ambientais, a natureza foi reduzida ao termo “ambiente ou meio ambiente”. (MEDEIROS, 2002, p. 79).

Pela técnica, desde a rudimentar agricultura até a mais avançada e sistemática ciência, os seres humanos romperam, primeiramente, sua própria condição em relação à natureza e, com o passar dos anos, ela como um todo. É nesse sentido que Santos (1992, p. 96) afirma que “a história do homem sobre a Terra é a história de uma ruptura progressiva entre o

homem e o entorno.” A percepção dessa ruptura – e de seus perigos à humanidade e a vida na Terra – ganha evidência a partir dos anos 1960 e inicia-se um processo científico e social para realinhar/reaproximar os seres humanos e a natureza, partindo de uma visão na qual os processos naturais são influenciados pelos humanos e vice-versa. Essa mudança não ocorre de forma repentina ou sem motivos. Pelo contrário, a preocupação com o ambiente parte, principalmente, da observação de fenômenos da própria natureza, que dava sinais alarmantes de sua incapacidade de recuperação e estabilização frente às intervenções humanas desenfreadas. Na década de 1960 a percepção de uma série de eventos, que se intensificou desde o início do século XX, chama atenção à questão da degradação ambiental e sua impossibilidade de sustentação. Dentre os ocorridos, destaca-se a sucessão de catástrofes que incluem:

[...] alguns eventos de poluição atmosférica, como o que ocorreu no Vale do Meuse, na Bélgica, em 1930, provocando a morte de 60 pessoas; em 1952, o smog em Londres, conhecido como “A Névoa Matadora”, que ocasionou mais de quatro mil mortes, sendo o primeiro a promover a movimentação das autoridades de saúde e a atenção quanto à qualidade do ar. [...] Alguns casos de contaminação de água, como o da Baía de Minamata no Japão, em 1956, que até dezembro de 1974 registrou 107 mortes oficiais e quase três mil casos em verificações. (HOGAN, 2007 *apud* POTT; ESTRELA, 2017, p. 272).

Essas situações e seus impactos na vida cotidiana de milhares de pessoas colocam em questão instituições como a ciência. Levando a críticas e reflexões sobre até onde se pode ir em prol do progresso, qual a potencialidade destrutiva dessa ciência e qual o preço humano e ambiental se estava disposto a pagar pela comodidade da tecnologia aplicada a vida cotidiana. A sociedade, que durante a modernidade havia sido afastada dos processos específicos de cada ciência – que se tornam tão autocentrados a ponto de impossibilitar sua compressão por um “leigo” ou a percepção global e interdisciplinar entre ciências variadas – muda sua postura e

[...] da década de 1970 em diante, o mundo externo passou a intrrometer-se mais indiretamente, mas também com mais força, nos laboratórios e salas de conferências, com a descoberta de que a tecnologia baseada na ciência, tendo seu poder multiplicado pela explosão econômica global, parecia na iminência de produzir mudanças fundamentais e talvez irreversíveis no planeta Terra, ou pelo menos na Terra como um hábitat para organismos vivos. Isso era ainda mais inquietante que a perspectiva da catástrofe induzida pelo homem, a guerra nuclear, que atormentara imaginações e consciências durante a Guerra Fria; pois uma guerra nuclear soviético-

americana era evitável e, como se viu, foi evitada. (HOBSBAWN, 2016, p. 531).

Nessa mesma ciência, “invadida” pelo mundo externo, alguns pesquisadores passam a atentar para o ambiente fora de seus laboratórios, principalmente para o impacto das ações humanas na paisagem e na vida de outras espécies. Nessa perspectiva encontram-se trabalhos como os de Rachel Carson, uma bióloga que passou a explorar um estilo de escrita mais próximo à literatura e ao jornalismo para ao expor suas observações sobre a vida marinha e de aves, em livros como *Sob o mar-vento* (1941), *O mar que nos cerca* (1951) e o célebre *Primavera silenciosa* (1962). Com sua linguagem acessível e tratando de um tema tangível – a influência do uso de pesticidas na vida animal – *Primavera silenciosa* é um dos *Best Sellers* do século XX, influenciando profundamente o surgimento de movimentos ambientalistas.

Dez anos mais tarde, em 1972, o historiador cultural Roderick Nash profere o primeiro curso universitário com o título “História Ambiental”, na Universidade da Califórnia. É fato que a História, enquanto ciência já havia notado – ao menos desde o fim do século XIX e início do século XX – a interlocução entre o homem e o espaço. O que há de novo nesse cenário da História Ambiental é a preocupação com os efeitos de degradação da ação humana no ambiente. É notável a influência das discussões aventadas pelos movimentos ambientalistas na concepção desse novo campo historiográfico. Essa condição fica explícita quando da concepção desse primeiro curso, quando Nash afirma que estava “respondendo aos clamores por responsabilidade ambiental que atingiram um crescendo nos primeiros meses daquele ano” (NASH, 1972 apud PÁDUA, 2010, p. 81).

Além dos historiadores, outros cientistas atentam a esse “clamor” social e no mesmo ano (1972), o grupo conhecido como Clube de Roma publica a primeira edição do seu livro *Os limites do crescimento*, tendo como discussão central as possibilidades e capacidades naturais de desenvolvimento e manutenção de recursos, apontando para o desgaste gerado pela exploração desenfreada da natureza, em prática até então. Esse documento marca o início de uma discussão mundial em torno da sustentabilidade e do ecodesenvolvimento, principalmente em âmbito de políticas globais oficiais. Reforçando e sintetizando a percepção recorrente desde o fim da Segunda Guerra Mundial, de que era necessário pensar sobre a problemática da materialidade e da técnica que dominavam o mundo até então.

Publicações científicas, eventos como os citados e a movimentação da sociedade em favor de causas ambientais chamam atenção das autoridades políticas de diferentes países. A partir dos anos 1970 a preocupação com a questão ambiental passa a ser expressa em

conferências e declarações mundiais sobre o tema, como a Conferência de Estocolmo (1972), a declaração de Cocoyok (1974), a Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento das Nações Unidas, que produziu o relatório *Nosso Futuro Comum* em 1987, e outras. Esse movimento global parte, portanto, de um apelo da população, atingida e/ou sensibilizada pelas catástrofes naturais, passando pela comunidade científica e fazendo com que os governantes discutam e elaborem estratégias para remediar e, ao mesmo tempo, tentar impedir a repetição desses eventos. Essas medidas – formalizadas por acordos internacionais e legislações nacionais – não são, porém, interpretadas de forma consensual, uma vez que atingem diretamente as relações sociais e econômicas, que passam a ser balizadas por questões de preservação da natureza. Em outras palavras, a exploração desenfreada de recursos naturais não poderia mais ser justificada pelo progresso. Se estabelece, como aponta Moreira (2000), uma cisão teórica entre duas correntes teórico-interpretativas críticas:

A primeira trata a sustentabilidade com ênfase na questão ambiental e está mais presente nos países de capitalismo avançado, do Norte, e em estratos de camadas sociais mais ricas. Esta vertente crítica tende a defender uma nova relação do ser humano com a natureza, seja em sua dimensão técnica, seja existencial. A segunda vertente não consegue visualizar a questão ambiental sem ressaltar a dimensão da equidade social. Esta vertente está mais presente nos países periféricos, do Sul, e nas camadas mais pobres de nossas sociedades capitalistas. (MOREIRA, 2000, p. 39)

Definiu-se um grupo que defendia a necessidade da sustentabilidade para a continuidade do avanço técnico, sem abalos nas estruturas econômicas e sociais; e por outro lado, aquele que afirmava a necessidade de uma distribuição igualitária de recursos entre os povos e as classes. Ambas as teses atingem o âmago da modernidade, mesmo que de formas distintas, pois colocam em foco o modelo de desenvolvimento por ela estabelecido e seu uso das tecnologias. Se inicia a reflexão sobre novas formas de aplicação das técnicas, para que ajam de maneira a preservar o ambiente, para os primeiros como forma a manter a produção industrial; para os segundos, como via de distribuição de recursos e caminho para diminuição dos impactos da desigualdade econômica e social entre as classes e nações. Portanto, “[...] os encaminhamentos políticos com vistas ao desenvolvimento sustentável deveriam envolver assim três dimensões: o cálculo econômico, os aspectos sociopolíticos e biofísicos.” (MOREIRA, 2000, p. 42). Atingindo essas esferas, o conceito de sustentabilidade se molda para diferentes grupos e atores sociais de formas distintas, dependendo de um conjunto de

interesses, que as aproximam ou distanciam de forma peculiar de cada instância. Os tratados e as políticas públicas firmados por cada país moldam-se a partir de preocupações com os aspectos específicos da questão ambiental e seus impactos econômicos e sociais, de forma local e global.

A questão ambiental é perpassada então pelo discurso, que, por sua vez, depende de relações de poder. A colocação do homem enquanto protetor de uma natureza frágil também é questionada, considerando que seria ingenuidade presumir que as sociedades passaram de um momento para o outro por uma revolução completa de sua relação com a natureza. O homem, em essência, continua afastado de seu entorno, tendo seu contato mediado pela técnica. Os sistemas educacionais e informativos contribuem para legitimação dessa condição ao passo que se apropriam e carregam em seu bojo esse discurso, que se torna público, de que o homem dominador passa a ser o protetor da natureza. Como afirma Santos (1992, p. 101) “[...] se antes a Natureza podia criar o medo, hoje é o medo que cria uma Natureza mediática e falsa, uma parte da Natureza sendo apresentada como se fosse o todo.” Ou seja, o medo das grandes catástrofes fez surgir uma nova ideia de natureza, mas não um novo lugar para o homem nela.

O conceito de natureza passa a ser povoado, segundo Santos (1992; 2006), por uma aura de medo e fantasia, onde se construiriam espaços de uma natureza bucólica, preservada em parques e reservas, enquanto a natureza histórica, tecnicizada pelos homens, seria deixada de lado. Essa crítica é também colocada por Ítalo, ao afirmar que somente ideários conservadores e ingênuos poderiam considerar a natureza “[...] como o paraíso corrompido e aviltado pela ação nefasta de artificios humanos, a ‘mãe ultrajada’ que prevê grandes cataclismos e clama por justiça.” (ÍTALO, 2004, p. 26). Portanto, para os autores, seria necessário um olhar voltado para o espaço enquanto construção histórico-cultural, pois o discurso sobre a natureza natural não seria suficiente para a preservação de uma natureza racional, na prática instrumentalizada para atender as necessidades humanas.

A mentalidade construída em torno da natureza a partir da segunda metade do século XX sofre alterações com relação ao modelo anterior, mesmo que de modo muito mais teórico que prático. O homem passa a questionar sua ação sobre o meio, isso é inegável. Contudo, há a permanência da técnica, agora acrescida do discurso midiático, enquanto mediadora das relações entre os indivíduos e seu entorno. Mais uma vez, mantém-se um distanciamento entre natural e artificial, nesse caso em um sentido de adaptação e uso da técnica para a proteção do ambiente, mesmo que mantendo um sistema de produção e consumo semelhante ao que gerou sua degradação. A humanidade se vê refém de um ciclo vicioso no qual se coloca enquanto

vítima e salvadora da condição ambiental, revelando que a essa inquietação perpassa um sistema de valores e um conjunto de críticas muito mais amplo, sendo possível afirmar que:

Como muitas correntes políticas da década de 1960, o movimento ecológico foi uma reação milenarista aos sucessos e fracassos do modernismo. Não foi simplesmente uma campanha moral contra a depredação corporativa do meio ambiente, mas também uma resposta ansiosa à globalização das tecnologias eletrônicas e culturais. A guerra em massa, as ameaças nucleares, as explosões populacionais, as economias repressivas e os rios poluídos alegaram que as promessas utópicas de progresso haviam fracassado. (WALLIS, 2015, p. 24).

Esse sentimento de insegurança quanto aos rumos humanos e ambientais que surgem dessa ideia de natureza vingativa e frágil, sem soluções práticas, irá gerar, no campo da cultura, uma reação de fuga da realidade. Nesse momento, ganham força propostas literárias e cinematográficas sobre fins apocalípticos para a humanidade, que vão desde a interferência extraterrestre, passando por revoltas tecnológicas, em especial da inteligência artificial, a surtos de vírus criados em laboratório, guerras atômicas, catástrofes naturais, etc. A partir dos anos 1960 vemos a explosão da ficção científica apocalíptica nos cinemas, com filmes como: *Dr. Fantástico* (1964), *Planeta dos Macacos* (1968), *2001: uma Odisseia no espaço* (1968, *figura 4*), *A última onda* (1977), *Zombie: o despertar dos mortos* (1978) e outros.

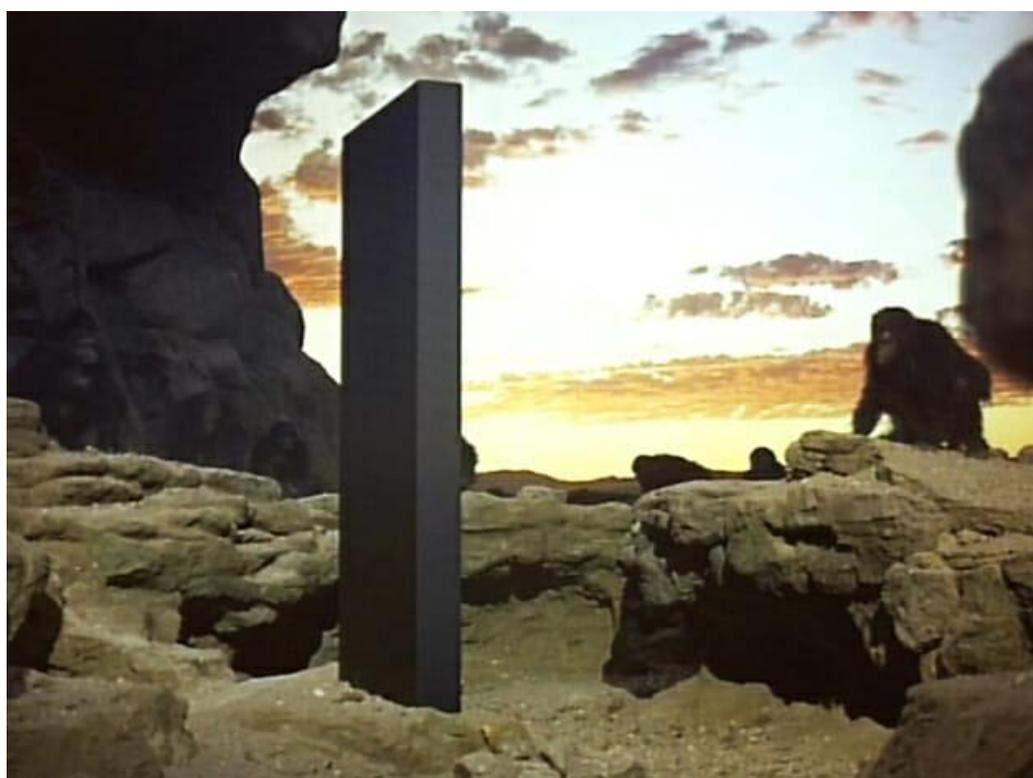
A demonstração da sensação de insegurança quanto aos rumos da humanidade não é unicamente o motor da alavancada da cultura de massa nos anos 1960. Outros fatores envolvem desde o acesso da tecnologia que possibilita sua difusão em larga escala ao surgimento de uma estrutura propriamente industrial, que predispõem a existência de um mercado consumidor, que gera uma demanda e de produtores, que criam objetos/produtos que despertam o interesse de consumo, criando e ao mesmo tempo atendendo tais demandas⁴. Fica claro nesse período a predominância da imagem na vida cotidiana das sociedades ocidentais, que veem sua existência permeada por ela, tanto em sentido publicitário, quanto de entretenimento, sendo assim:

[...] dois fatores ainda mais importantes solapavam agora a alta cultura clássica. O primeiro era o triunfo universal da sociedade de consumo de massa. Da década de 1960 em diante, as imagens que acompanhavam do

⁴ A Indústria Cultural foi analisada, primeiramente, no âmbito das teorias da Escola de Frankfurt, em especial dos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer, que apresentam e debatem inúmeros aspectos e consequências do papel crescente do entretenimento de massa nas sociedades Ocidentais. Por razões metodológicas e, considerando a amplitude e profundidade de suas teorias, nos detemos apenas à questão do abalo gerado às artes clássicas, em detrimento dos demais aspectos.

nascimento até a morte os seres humanos no mundo ocidental — e cada vez mais no urbanizado Terceiro Mundo — eram as que anunciavam ou encarnavam o consumo ou as dedicadas ao entretenimento comercial de massa. Os sons que acompanhavam a vida urbana, dentro e fora de casa, eram os da música *pop* comercial. Comparado com isso, o impacto das “grandes artes” mesmo sobre os “cultos” era na melhor das hipóteses ocasional, sobretudo desde que o triunfo do som e da imagem com base na tecnologia impunha forte pressão sobre o que fora o grande veículo para a continuação da experiência da alta cultura, a palavra escrita. [...]. (HOBSBAWN, 2016, p. 495).

Figura 4 – Cena do filme *2001: uma Odisseia no espaço*



FONTE: Disponível em: <http://obviousmag.org/ola_olhar/2015/de-volta-a-2001-uma-odisseia-no-espaco-na-literatura-e-no-cinema.html>. Acesso em: 26 fev. 2019.

Tal condição se evidencia ao percebermos uma mudança no panorama de visibilidade de artes como as histórias em quadrinhos, o cinema e a fotografia. Vejamos, a primeira apropria-se da palavra escrita, mas lhe acrescenta imagens que vão, quadro a quadro, definindo a narrativa, apresentando os personagens e cenas visualmente e não só pelo texto escrito que deve ter suas lacunas imaginadas pelo leitor. Na passagem dos anos 1960 para a década de 1970 ocorre um salto no lugar social desse gênero, que ganha cada vez mais popularidade, fazendo alguns de seus personagens ícones da *cultura pop*. Da mesma forma, o cinema trilha um caminho duplo, aproximando-se cada vez mais do reconhecimento enquanto arte ao mesmo tempo em que se coloca em posição central no processo de massificação do

entretenimento. Em um sentido semelhante, a fotografia ganha espaço cada vez mais abrangente e universal no cotidiano ocidental, passando de campanhas publicitárias amplamente difundidas, a fotografias amadoras cada vez mais acessíveis, adentrando os círculos das artes clássicas ora enquanto ferramenta, ora enquanto material da arte.

2.2 Arte, morte e vida

Esse novo lugar dos produtos de entretenimento de massa será refletido nas “artes clássicas” de formas distintas. Ainda nos anos 1960, surgem as primeiras propostas colocadas sob o rótulo de *pop art*, que, desviando-se de estilos emocionalmente carregados, “parecia depender das técnicas da cultura visual de massa”. (ARCHER, 2013, p. 6). A obra da *pop art* não se tornava em si um objeto de consumo de massa, mas se apropriava de sua comunicação visual enquanto estilo e temática. Coloca-se em xeque, então, a unicidade da obra e mesmo dos objetos como um todo. A característica de apropriação de objetos prontos enquanto obra de arte pode ser interpretada como uma resposta dos artistas “[...] a tônica e as imagens da megalópole moderna, da ‘vida da maioria’, de homens encurralados em cidades e divorciados da natureza.” (LUCIE-SMITH, 2000, p. 201). Os artistas, enquanto parte de um momento histórico e sociológico reverberam aquilo de que são cercados: objetos fabricados em larga escala industrialmente.

A *pop art*, em comparação aos movimentos modernistas, contrapõem e aprofunda alguns de seus preceitos. Primeiramente, opõe-se a própria ideia de coletivo artístico enquanto movimento, de estilo e convenções definidas. De forma complementar, reitera e estreita laços com as afirmações dadá do acaso e as práticas duchampianas da arte do atraso. Coloca-se em um lugar não-convencional em sentido linguístico e estético. Se os objetos são selecionados dentre outros objetos prontos, a genialidade técnica do artista em pouco influencia. O que é central para o artista *pop* é a potencialidade de, por meio de suas propostas “[...] encontrar um sentido, um nexos para o meio à sua volta, aceitar a lógica de tudo o que o cerca em tudo o que ele próprio faz.” (LUCIE-SMITH, 2000, p. 202). Por outro lado, essa potencialidade do artista Midas, de transformar tudo que toca em arte ou em seu material, traz novamente a discussão sobre o que é arte e quem/o que a define, fazendo da *pop art* um grande vetor de críticas ao sistema da arte, colocando em cheque o paradigma da *moldura fronteira*, uma vez que:

[...] Elas [obras de arte] tinham molduras douradas em torno de si ou eram postas sobre pedestais, e era de se esperar que fossem consideradas bem significativas. Todos sabiam dizer, mais ou menos, quando algo era uma obra de arte, a qual poderia ser identificada tão bem quanto se poderia identificar caixas para embalagens; ninguém confundiria as duas. E, agora, de repente, havia uma obra de arte que, curiosamente, não se poderia distinguir de uma caixa de embalagens. Contudo, isto significava que reconhecer algo como uma obra de arte era uma transação perceptiva mais complexa do que qualquer um poderia ter suposto antes. (DANTO, 2013, p. 88).

Diluí-se a rigidez dos limites entre os objetos cotidianos e da arte, o que faz com que sua linguagem como um todo tenha de se adaptar a esses novos conteúdos e formatos que povoam seus cenários. A palavra escrita também ganha novas funções na *pop art*. Considerando que em alguns casos, ela se aproxima mais da estética das histórias em quadrinhos do que da pintura como concebida até então, essa realocação da linguagem escrita não é surpreendente. Alguns artistas passam a usar os títulos de suas obras em um estilo muito semelhante ao utilizado na publicidade, como é o caso de *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, de Richard Hamilton (*ver figura 5*), que faz uma pergunta clara e direta ao espectador, apresentando com sua colagem a resposta: aparelhos tecnológicos com as mais variadas funções, proximidade da vida urbana, moradores com corpos esculturais e totalmente encaixados no padrão de beleza da época. A crítica explícita não deixa dúvidas ao espectador, assim como deve fazer a publicidade. Essa postura de aproximação estilística de produtos de consumo em massa leva percepção de que “[...] a intenção da Pop era mais social do que filosófica — ela estava preocupada inicialmente em superar a diferença entre arte erudita [*high art*] e arte popular ou vernácula.” (DANTO, 2013, p. 94). A *pop art* destaca a porosidade das fronteiras da arte na segunda metade do século XX, explicitando que molduras e pedestais já não são os únicos meios de se definir o que pertence ao mundo da arte e o que são objetos banais. Com toques, mais sutis que outras propostas concomitantes, a *pop art* celebra o lugar intelectual e conceitual da arte, que se define muito mais pelo que se pensa sobre, do que pelo objeto apresentado.

Figura 5 – HAMILTON, Richard. *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* 1956.



FONTE: Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

Em oposição à polifonia da *pop art*, com seus exageros estéticos e semânticos, encontramos o minimalismo, que em sua multiplicidade de acepções, será entendido aqui enquanto uma negação. Como Duchamp negou a criação enquanto predisposição para genialidade artística, os artistas colocados sob o leque do minimalismo negavam a formalidade da arte. Grande parte de suas propostas já não era classificável enquanto pintura ou escultura⁵, sendo então chamada então de “obra tridimensional” (termo usado pelo artista e crítico de arte Donald Judd e pelo também crítico de arte Clement Greenberg). Os trabalhos minimalistas mantinham certo afastamento de questões pessoais e sentimentais, sendo comum

⁵ Nas palavras de Archer (2013, p. 1): “no início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. [...] Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a esse sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referia como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades.”

obras “*Sem título*” (ver exemplo da figura 6). Ou seja, o minimalismo dotava-se de certo vazio, que:

[...] poderia ser expresso dizendo-se que elas possuem conteúdo artístico mínimo: na medida em que ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie, ou porque que chegam a exhibir, a qual pode ser bastante considerável em certos casos, não vem do artista, mas de uma fonte não-artística, como a natureza ou a fábrica. (WOLLHEIM *apud* ARCHER, 2012, p. 45).

A negação do minimalismo ao formalismo da arte atinge, de maneira distinta da *pop art*, a genialidade do artista. Já não se predispõe sua aptidão artesanal, pois boa parte das obras planejada pelo artista, mas executada por outro profissional (marceneiro, serralheiro, etc.) ou coletada diretamente da natureza, em sua forma não manipulada pelo indivíduo. Sendo assim, mesmo em nível material (mínimo), o artista coloca o objeto como ferramenta de sua proposta real: o pensamento. Portanto, ele é aquele que planeja, que cria uma ideia, não um objeto. Em nível simbólico, esse vazio material da obra se coloca como condição para que a ideia se sobressaísse. Mas como os artistas poderiam levar o público à reflexão esperada sem um caminho sensorial claro? Assim como Duchamp critica a arte retiniana já no início do século, os minimalistas passam a buscar muito mais o veículo da palavra que da imagem. Opondo-se tanto ao sistema adotado pela indústria cultural quanto pela *pop art*, uma vez que:

À medida que o minimalismo evoluiu enquanto um movimento autoconsciente, os objetos que o constituíam tornaram-se cada vez menos interessantes, visualmente falando, e cada vez mais dependentes de textos, filosóficos por natureza, escritos pelos artistas, que tinham muitas vezes seus próprios objetos fabricados em oficinas. [...] A menos que se lessem os textos, se poderia entender algo da arte, da qual quase tudo de interesse visual tinha sido expurgado. Quase se poderia supor que os objetos seriam dispensáveis, deixando apenas os textos. (DANTO, 2013, p. 93).

Essa concepção de negação ao *objeto-arte*, em contraposição ao *conceito-arte*, adotada em níveis e formas diferentes pelas produções artísticas dos anos 1960, deixa explícita superação do que se havia pensado como arte até então, iniciando o que será chamado por Arthur Danto de *arte pós-histórica*. Ao tratar sobre esse termo, Danto remonta ao sentido hegeliano de história, por meio da qual se desenvolve um processo de autodefinição, que ao seu fim leva ao conhecimento do indivíduo ou do campo, no caso da arte, enquanto tal. Sendo assim, Danto aponta-nos para as sucessivas tentativas modernistas, por meio de suas obras,

textos e manifestos, da definição do que é arte. Sua discussão, que se deu sob o casulo da pureza na arte, que deveria debater sobre si em seus elementos constituintes, leve-a ao fim de sua história, de seu processo de autodefinição, pois, se de tantas formas se havia chegado a respostas a grande pergunta “*o que é arte?*” os artistas pós-históricos, pós-modernistas (no sentido estrito de surgimento *a posteriori*), poderiam se dedicar a realizar arte para além dessa história, buscando meios diferenciados daqueles que haviam sido utilizados até então. E assim, a arte passa a afastar-se de maneira cada vez mais contundente da materialidade dos objetos, atingindo perspectivas filosóficas e intelectuais.

Figura 6 – MORRIS, Robert. *Sem título*. 1965.



FONTE: Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

Os artistas questionam então, as possibilidades materiais de sua produção, pois chegam à percepção de que os suportes utilizados até então já haviam sido esgotados pelos séculos de produção artística. Em nível prático, artistas como Donald Judd atestam publicamente seu descontentamento com o tecnicismo europeu vigente durante séculos, afirmando que “[...] o desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse em fazê-las

de novo, e não por elas como têm sido feitas por aqueles que desenvolveram as versões mais avançadas” (JUDD *apud* ARCHER, 2013, p. 48). O que se demonstra então, não é a negação da história da arte, mas sim a negação da perpetuação de valores e formatos que se mostravam inadequados a um tempo diferente do de sua concepção. Nesse ponto, o minimalismo e a *pop art* se aproximam, buscando propostas diferenciadas para a mesma proposição: uma nova arte baseada em ideias, não em objetos. O primeiro leva o espectador à reflexão pelo esvaziamento, a segunda o fará pela repetição, recorrente na vida diária, fruto da proliferação de bens de consumo. Portanto, ambas as tendências anunciam uma nova postura na relação arte/artista/espectador/artifício.

Os anos 1960 são palco ainda de uma terceira tendência artística, que levará ao extremo tais concepções: a arte conceitual, que em sua essência enquanto expressão “[...] foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como linguística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar história [...]”. (SMITH, 2000, p. 222). A arte conceitual contrapõe todos os preceitos da arte pura modernista e se apropria dos mais diferentes campos do conhecimento a fim de atingir sua proposta de arte como ideia, que tinha sua existência mais na mente dos artistas e espectadores do que em objetos, considerados artigos de luxo de um mercado não tão apartado da condição do objeto da Indústria Cultural. Suas propostas apresentam-se inicialmente de forma marginal com relação às modernistas, contudo, a arte conceitual ganha espaço central após 1966, questionando desde o caráter mercadológico do objeto-arte, até seu lugar institucional de exposição, dando margem para propostas da *land art*, *body art*, *performance* e *happening*, que consistiam em ações ou intervenções ambientais em grande parte únicas e de difícil ou impossível comercialização/exposição.

Nesse ponto, assumimos uma premissa apresentada por Lippard (2004, p. 10, tradução nossa) ao afirmar que “[...] a aparição espontânea de obras similares totalmente desconhecidas pelos artistas só pode ser explicada por uma energia gerada por fontes conhecidas (comuns)”. Em outros termos, apesar de não haver uma interconexão direta e explícita entre “obras” e (possíveis) artistas, o momento político e cultural dos anos 1960/70 proporciona um palco de cenário ou “fontes” comuns a diferentes artistas em diferentes lugares. Não negamos a peculiaridade local, contudo, também não podemos negar a circulação de informações e movimentos sociais e políticos similares em diferentes pontos do globo.

É esse mesmo cenário – que passa do campo das artes, ao discurso ambientalistas, incluindo as tensões políticas, econômicas e científicas decorrentes da Guerra Fria – que torna viável o surgimento de propostas como as da *land art*. Considerando que movimentos como a

pop art e o minimalismo abriram caminhos que transgrediram as molduras e pedestais, a arte ambiental – enquanto parte do conceitualismo – rompe as fronteiras institucionais dos museus, levando-a para a natureza feroz e frágil que estava em redescoberta no correr dessas duas décadas. Nesse período revelou-se também que “a arte não precisava mais ser feita por pessoas com dotes especiais — o Artista — nem exigia nenhum conjunto especial de habilidades. A arte não precisava mais ser difícil de fazer. E não precisava mais [...] ser algum objeto especial.” (DANTO, 2013, p. 94), ela poderia ocorrer em qualquer lugar, criando conceitos a partir de paisagens e intervenções ainda inusitadas. Soma-se a isso, o imaginário da época, povoado pela ideia de conhecer o Universo além da terra, e em algumas propostas encontram-se paisagens muito semelhantes àquela do primeiro passo do homem na Lua, chamando atenção para o interesse da *land art* em buscar lugares inóspitos e intocados pela ação humana. Obviamente, nem todas essas observações são tangíveis nas propostas dos artistas, mas parece-nos válido compreender que o mundo da arte se desenvolve num universo muito mais amplo e que é influenciado por ele, da mesma forma que o influencia.

3. DESAFIANDO MOLDURAS E FRONTEIRAS

Tendo em vista a dinâmica histórica, cultural e social da segunda metade do século XX, nesse capítulo propomos a reflexão sobre elementos da *land*, *earth* e *environmental art*, à luz de sua relação com o contexto histórico geral e, especificamente com o Nova Iorquino (epicentro da vida cultural e artística do pós-guerra). Pontuamos ainda, a centralidade do espaço enquanto categoria das propostas artísticas, que se reflete na busca de reinvenção do ato escultural. Nesse contexto, destaca-se a crítica à instituição arte, que faz com que os artistas cruzem inúmeras fronteiras (físicas e simbólicas). Esse conjunto de reorientações conceituais, nos leva a debater sobre processo crescente de desmaterialização da arte, que redireciona a estética do belo ao sublime, incitando novas convenções, tanto para os artistas, quanto para os museus e espectadores.

Mesmo tratando-se de um conjunto de ações múltiplas e não estruturadas em um movimento em sentido modernista, as características observáveis em grande parte das propostas da *land art* do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 destacam a influência da agitação social, política, econômica e ambiental da época. Ela age, notadamente, enquanto vetor dessa sociedade, indo ao encontro da natureza ressignificada no ambientalismo, criticando veementemente a própria instituição *arte* e seu caráter mercadológico, colocando em cheque, em suma, os padrões de vida industrializados e mecanizados, decorrentes da busca moderna pelo progresso, levando a compreensão de que:

As intervenções dos artistas da *land art* - trabalhando os recursos da antiguidade com as ferramentas da modernidade mecanizada, exportando o discurso cultural da cidade para terras industriais ou o deserto não cultivado - encarnavam a dissonância da era contemporânea. A década de 1960 que gerou a *land art* foi um período de saudade - para um futuro que rompeu com um presente complacente e por um passado que transcendia ambos. Um despertar da consciência ecológica e feminista: a rápida integração da tecnologia com a vida cotidiana e a conseqüente nostalgia de uma existência mais simples e natural; um reconhecimento do poder pessoal e político individual para intervir, para o bem ou para o mal, dentro dos sistemas naturais - tudo isso demonstra uma ambivalência sobre a direção do progresso sociocultural. A luta política da época e os ataques políticos de base cada vez mais descentralizados à 'instituição' que contribuíram para isso ecoaram na crescente ambivalência do mundo da arte em relação às tradições institucionais próprias. (KASTNER, 2015, p. 12, tradução nossa).

Esse contexto macro-histórico (no sentido de envolver eventos e movimentos mais amplos e gerais) é pano de fundo para o cenário específico da Nova York do pós Segunda Guerra Mundial: o epicentro da vida cultural moderna, a cidade cosmopolita das grandes novidades. A partir desse eixo nova-iorquino, os artistas da *land art* vão deslocando suas propostas para as bordas do mundo “civilizado”, dirigindo-se para locais cada vez mais distantes da ebulição da(s) cidade(s). Mas por que o fazem? Qual a motivação dos artistas em mover seu espaço de atuação? Além dos fatores históricos apresentados anteriormente, Ann Reynolds destaca outros elementos como os questionamentos à *high art* iniciados pela *pop art* e “anti-arte” dos anos 60, que suscitaram a reflexão sobre questões de classe e de local da cultura e da arte; nessa percepção “[...] artistas cruzaram mais e mais fronteiras. Eles questionaram onde seus súditos estavam ou deveriam estar, e como eles se pareciam. Em outras palavras, a cultura foi cada vez mais reconhecida como um local e também como uma visão.” (REYNOLDS, 2003, p. 5, tradução nossa). Nesse movimento, artistas passam a questionar quem produzia e consumia arte, o acesso a esse mundo institucional (enquanto artista e/ou espectador), o que e como se apresentava ao público e como esse era selecionado. A partir das indagações, começam a surgir posicionamentos variados, em consonância ou discordância com as convenções estabelecidas, criando-se novos meios e propostas de produção e acesso à arte.

Um fator que impactou profundamente o desenvolvimento de propostas diferenciadas e múltiplas, inclusive da *land art*, ainda segundo Reynolds (2003, p. 5, tradução nossa), foi a expansão de possibilidades de produção e distribuição da mídia impressa, que “[...] facilitou a circulação de ideias e imagens para um público não necessariamente limitado pela geografia ou pelas circunstâncias sociais.” O acesso a esse novo veículo de comunicação destaca-se como um passo para a transposição de fronteiras, já que o apreciador de arte não precisava mais deslocar-se ao museu para apreciar o que se expunha. Se a fisicalidade do público no lugar expositivo já era dispensável, os artistas da *earth art* vão além e propõe que o próprio museu (ou galeria) seja também suprimido. A “obra” não predisponha um caráter objetual ou espacialmente sancionado pela instituição arte.

Esse conjunto de condições leva a uma aproximação cada vez mais porosa entre os comentários sobre a arte e ela em si, pois “[...] para muitos leitores e escritores, a palavra impressa e a imagem compreendiam sua única experiência de tais atividades” (2003, p. 5, tradução nossa). Assim como ocorre com a imagem de modo geral, seu caráter indicial e representativo é deixado de lado pelo espectador que assume sua figuração enquanto a “própria coisa”. Essa característica das revistas de arte dos anos 1960 é sintomática da relação

entre a arte e a reprodutibilidade técnica moderna. Segundo Benjamin (1985, p. 170) “[...] fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade.” Como base para esse argumento, Benjamin revisa o papel da cópia e do original na história da arte, constatando que sempre foi possível reproduzir o trabalho de um artista, mas as técnicas modernas tornam os processos de reprodução muito mais rápidos e acessíveis ao público. Essa condição de ter contato com a cópia, o registro e não com a ação em si, faz com que os índices assumam o lugar – tanto físico quanto simbólico – da “obra de arte” para o espectador.

Considerando a distância espacial, propositalmente buscada por artistas da *land art* (ver figura 7) e sua negação à aura da arte, as revistas, que tornavam seriais os registros de suas intervenções artísticas – fotografias, mapas e textos –, eram o meio “perfeito” de divulgação do seu trabalho. Ademais, “[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original.” (BENJAMIN, 1985, p. 168). Assim, a arte que estava espalhada na paisagem, indômita e sem fronteiras pode ser vista de forma controlada (pela captura da imagem fotográfica), dispensando uma viagem por diferentes condições geográficas e climáticas. Em outras palavras, o espectador pode ter uma experiência visual tranquila, mesmo apreciando uma tempestade de raios no meio do deserto do Novo México.

As revistas de arte proporcionam ainda uma revisão das vozes legitimadas da/sobre a arte. O artista ganha espaço discursivo e de interlocução com o espectador para agir como crítico e teórico do próprio trabalho. Suas posições, por vezes ocultas na proposta em si tornam-se mais objetivas por meio de ensaios escritos para revistas, de entrevistas ou de seus comentários. Nessas condições, e considerando as demais características da arte em questão, segundo Arthur Danto, o teórico da arte tem de repensar sua função nesse meio. Se o artista já não era mais forçado pelo imperativo de sequência a uma narrativa da história da arte, “[...] nada mais na arte podia ser invalidado pela crítica de que estivesse historicamente incorreto. [...] Se nada estava descartado enquanto arte, eu não poderia descartar nada enquanto arte.” (DANTO, 2013, p. 82). O crítico já não é o único e tão somente aquele que avaliza a entrada de objetos no mundo institucional da arte. Sua crítica tem de partir agora de um diálogo mais amplo, não ancorado somente no que já foi arte, mas em suas possibilidades pós-históricas.

Além das novas condições apresentadas pelo acesso à mídia impressa, as *road trips* que se popularizam no contexto norte-americano do pós Segunda Guerra e no decorrer da Guerra do Vietnã, são consideradas outro fator que impacta o deslocamento espacial da *land*

art. Segundo Reynolds (2003, p. 6, tradução nossa) “[...] viajar envolve circulação física, mas, mais importante, viajar depende de intervenções aparentemente inócuas, mas essenciais, entre espectadores e ambientes.” Percebendo essa condição derivada de experiências pessoais, artistas como Robert Smithson (do qual parte a pesquisa de Reynolds) passam a se dar conta da potencialidade estética dessas viagens e de suas convenções representativas: mapas, fotografias, objetos coletados, etc.

Torna-se evidente que mais do que um esquadramento matemático do espaço geográfico, esses materiais propõe uma conexão e a criação de uma experiência humana com o espaço. Eles conduzem a um lugar idealizado *a priori*, anunciado pelos guias de viagem, mapas e cartões postais. Uma paisagem desconhecida pelo visitante passa a responder às expectativas geradas por essa pré-concepção. As características procuradas no lugar são aquelas estimuladas por essas pistas verbais e visuais. Da mesma forma, as propostas da *land art* compõem um guia de percepção do espaço, pré-figurados pelas descrições e comentários que chegam ao espectador antes de sua visita (por meio das revistas de arte ou dos catálogos de exposição), ou por pontuar na própria paisagem os elementos que se quer destacar. Além dessa condição de um espaço idealizado e depois reconhecido, a própria localização de algumas intervenções artísticas predispõe uma viagem – repetidamente para o Oeste dos Estados Unidos, como é comum nas *road trips* – o espectador é convidado a adentrar o deserto ou ladear um lago, admirando o percurso e seu entorno, assim como em qualquer viagem (*ver exemplo da figura 7*).

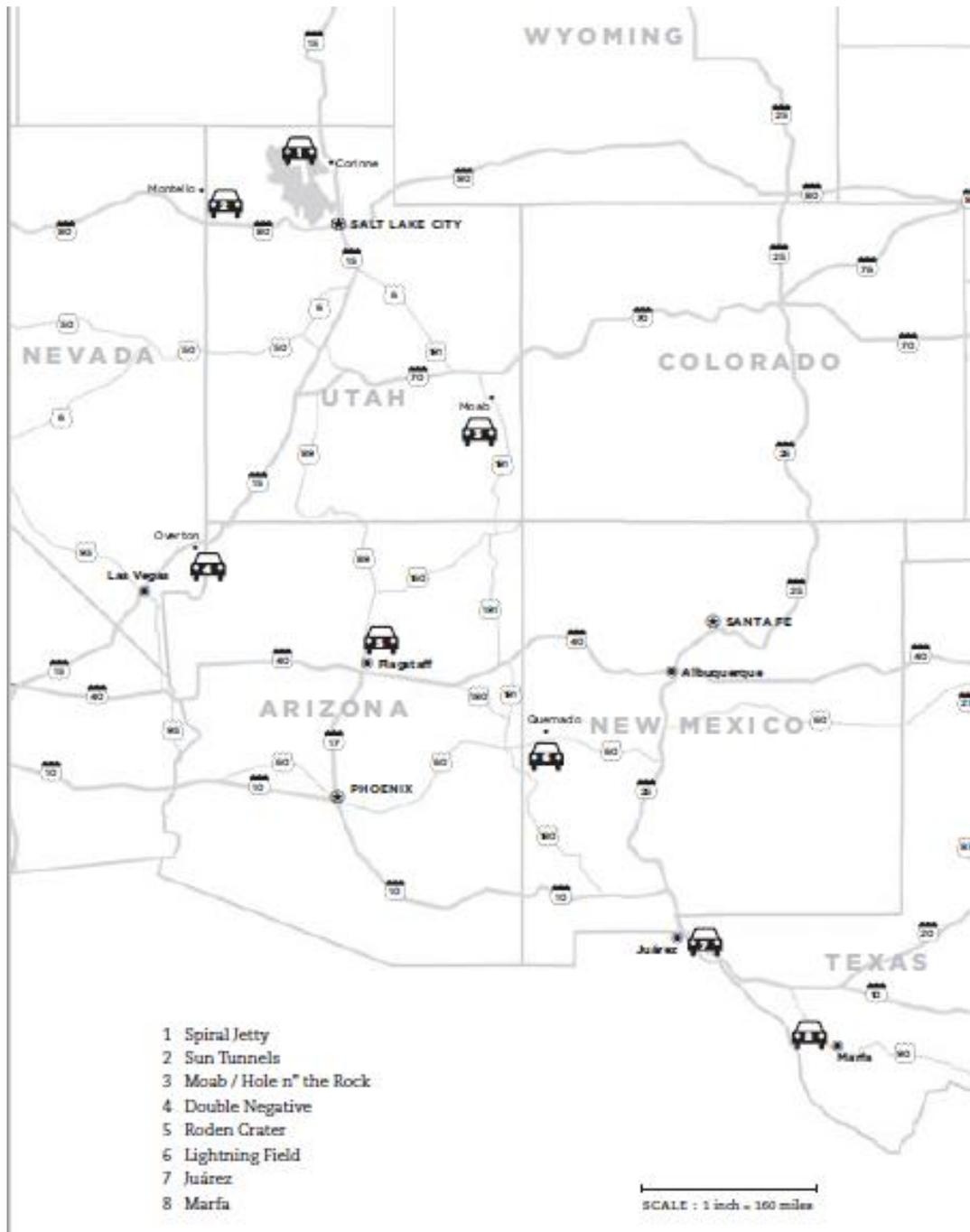
É notável ainda a percepção de que esses materiais de viagem, por mais genéricos que sejam, assumem um caráter particular, personalizado para o percurso e a finalidade para qual cada indivíduo vai utilizá-lo. No caso da *land art*, os guias criados para o espectador são também reconfigurados por cada usuário e nascem subprodutos das experiências do público/viajante. Como é o caso da publicação “*Spiral Jetta: A Road Trip through the Land Art of the American West*”, onde Erin Hogan, um morador da grande Chicago, narra seu diário de viagem, que se inicia com a exposição de sua motivação: ter uma experiência “*joyful and dreadful*” (“divertida e apavorante”, em tradução livre), aprendendo a apreciar estar só. Diferentemente de um livro de história ou teoria da arte, Hogan preocupa-se menos com elementos técnicos ou filosóficos das propostas. Ele expressa exatamente o que se espera em um diário de viagem: suas impressões sobre o percurso e os lugares. Esse exemplo nos dá os primeiros sinais de como a *land* ou *earth art* se relacionam com seu público: em suas intervenções os artistas não procuram um espectador passivo, que vai prostrar-se diante de um objeto inanimado, apreciá-lo por alguns instantes e seguir adiante. Espera-se um indivíduo

disposto a envolver-se, física e intelectualmente; que percorra ou, literalmente, caminhe longas distâncias no interior da proposta artística, dando margem para a criação de interpretações, registros e impressões diferenciadas, que partem de uma experiência única com o espaço. Possibilitando não apenas a interpretação feita pelo artista em seus mapas, textos e fotografias, mas novas narrativas feitas a partir do olhar do público, revelando a existência de

[...] um novo tipo de espectador que carregava múltiplas habilidades visuais pessoais e estava conectado a um canal de mídia de massa que alimentava uma vasta gama de imagens visuais para um público internacional. Mas, embora as imagens possam ter sido compartilhadas, as formas de lê-las não foram. A voz uniforme e aparentemente neutra do guia de turismo deu necessariamente lugar a multiplicidades visuais, dificuldades e respostas inesperadas. (REYNOLDS, 2003, p.7, tradução nossa).

A necessidade de registro de uma experiência particular contribui para um terceiro fator de notável influência na *land art*, embora menos difundido que os primeiros: a cultura cinematográfica de Nova Iorque – dos filmes *underground*, artísticos e lado B. Mesmo utilizando-se de uma ferramenta associada à cultura de massa, essas produções do cinema alternativo dos anos 1960 costumavam ter grupos de produção, destinação e apreciação mais específicos. Elas criam e recriam visualidades próprias de estilos de vida alternativos – notadamente “[...] a cena de arte do centro, a esquerda europeia, a cultura de motoqueiros, a cultura *beat*, a cultura *gay*”. (REYNOLDS, 2003, p. 8, tradução nossa). Por meio do cinema esses grupos se representavam, criavam e recriavam, expondo uma visão de mundo e alterando/reforçando as formas como eram vistos. Essa efervescente cultura visual para além dos espaços institucionais da arte leva alguns artistas a questionar o papel da visualidade na percepção humana, conduzindo-os, em algumas de suas propostas, a críticas ou ao apelo a outros sentidos, que consideram negligenciados por esse modelo perceptivo pautado na imagem.

Figura 7 – Mapa da viagem de Erin Hogan pela *land art*



FONTE: HOGAN, Erin. *Spiral Jetta: a road trip through the land art of the American West*. The University of Chicago Press, Chicago, 2008, p. 172.

3.1 Espaço, tempo e arte

Esses fatores contextuais absorvidos pela *land art*, colocam-se como centrais para a compreensão de sua configuração enquanto um coletivo de propostas artísticas que salpicaram

o mundo da arte a partir dos anos 1960, tendo como eixo central o reexame do ato escultural, deixando um sentido de pureza e isolamento para buscar abordagens conceituais, que questionam frequentemente o próprio objeto artístico; buscando ainda uma nova percepção sobre o papel da natureza na arte. Abandonando a formalidade e institucionalidade da arte modernista, a *earth art* busca também outros “temas”, materiais e conceitos para discussão, extrapolando questões sobre a bi/tridimensionalidade, cor, forma, etc. Inúmeras propostas aventam o diálogo sobre conceitos pouco explorados em outros momentos das artes plásticas, como a relação entre visível e invisível, natureza e cultura, tempo e espaço; colocando o espectador no interior da “obra”, criando uma experiência multissensorial. Essa potencialidade e interesse por temas novos, que se apresenta de forma muito mais conceitual que formal e a própria negação ao formalismo, levam a recorrente tentativa de aproximação da *land art* com a arte conceitual e/ou minimalista. Contudo, *land art* sugere algumas proposições inusitadas, que a diferenciam de ambos:

Embora a história da arte convencional mapeie o súbito surgimento da Land Art em 1968 como uma espécie de nota de rodapé do triunfo do minimalismo, um movimento mais *quantificável* e mais vinculado à galeria, é mais útil vê-lo como parte de uma prática mais ampla de preocupações espaciais [...]. Isso envolvia não apenas a desmaterialização física do objeto de arte (como descrito em grande parte pela Arte Conceitual, na qual as obras eram frequentemente reduzidas a proposições ou ideias que não envolviam qualquer forma material), mas também vários projetos conceituais baseados em descentralização geográfica ou econômica (muitas vezes incluindo uma mudança na relação convencional entre centro e periferia). (WALLIS, 2015, p. 28, tradução nossa).

O fio condutor das propostas agrupadas sob os termos *land*, *earth* e *environmental art* é o espaço em suas mais variadas facetas, indo desde a ocupação e ação humana no cenário industrial das cidades e seus arredores, a fascinação ocidental pela ideia de desbravar territórios inóspitos, passando por reflexões estéticas sobre a horizontalidade da terra em antítese a tradição escultural verticalizada, sugerindo ainda discussões de caráter político, econômico e cultural sobre o uso (e o que define o direito ao uso e a posse) do espaço. Essa espiral conceitual sugerida pelas inúmeras propostas da *land art*, irá suscitar ainda a reflexão sobre as relações espaço-tempo, espaço-invisível, espaço-efêmero, espaço-poder, espaço-ação humana (tanto de preservação quanto de destruição).

Tendo em vista a noção de espaço enquanto eixo conectivo das variadas propostas da *land art*, perguntamo-nos: a que espaço elas se referem? Como podemos definir esse

conceito? Considerando que “[...] frequentemente, os trabalhos abordavam a história e a representação da natureza, os padrões e processos de crescimento ou decadência, bem como as complexas questões históricas e sociais relativas à ecologia do local” (WALLIS, 2015, p. 28, tradução nossa), pode-se dizer que muito além de uma relação física, se estabeleciam relações conceituais de sentido histórico e cultural com o espaço. Utilizando-se da compreensão de que este é “[...] formado, de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, e, de outro lado, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade.” (SANTOS, 2006, p. 69). O espaço é, portanto, um conjunto de elementos naturais acrescido da intervenção humana histórica e cultural. Seguindo essa concepção, baseada nas teorias de Milton Santos, pode-se afirmar que é o agente humano que determina o espaço. A natureza “inanimada” (no sentido de desprovida de vida humana) é chamada de paisagem, uma vez que:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (SANTOS, 2006, p. 67).

A paisagem é histórica ao passo que registra (fisicamente) a soma de intervenções humanas em tempos variados, com finalidades diversificadas. Já o espaço se faz presente à medida que “as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade”. (SANTOS, 2006, p. 67). Em síntese, o espaço é a presentificação da paisagem, que é transformada para atender as demandas de cada sociedade específica, em um dado momento histórico.

Essa presentificação implica ao espaço uma constante condição de *vir a ser*, sendo modificado e moldado a cada novo uso, sendo “[...] animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.” (CERTEAU, 1998, p. 202). O espaço é, portanto, definido pelos arranjos provisórios que permitem atender a uma demanda de uso específica. Em contraponto a essa mutabilidade e elasticidade do espaço, encontra-se o conceito de lugar

(enquanto ordem, univocidade e estabilidade). “Lugar” torna-se um termo central a *land art* ao passo que caracteriza um sistema de valores situado no espaço, como diria Yi-Fu Tuan:

O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos o espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 1983, p. 6).

O lugar confere ao espaço um sentido de pertencimento, nas palavras de Certeau⁶, nele impera a lei do “próprio”, de distinção de um “outro” que não ocupa o mesmo lugar, indicando estabilidade ao passo que define posições. Essa estabilidade é invertida pela *land art*, que passa a trabalhar no entre-lugar. Artistas como Smithson vão utilizar-se especificamente da dialética do lugar [*site*] e do não lugar [*non site*] em sua arte. Já aqueles que exploram o ato da caminhada (como Fulton, Long e o próprio Smithson) voltam sua atenção para a transitoriedade do caminho percorrido enquanto entre/não-lugar. Ambos criando espaços à medida que atualizam e presentificam (com suas ações ou por meio da ação do espectador) as paisagens de suas intervenções.

Tendo em mente essas definições iniciais, fica evidente a transversalidade da relação entre espaço e tempo. Nota-se que “espaço” é situado pelos autores utilizados enquanto um presente-mutável; já a paisagem enquanto passado-presente; e o lugar enquanto passado-presente-estável. As características destacadas nessas categorias partem de sua situação temporal tanto em sentido tautológico (de definição conceitual), tanto em sentido histórico (das sucessivas intervenções humanas e seus vestígios). Essa “marca” do tempo no espaço – e em seus desdobramentos conceituais – deixa sinais também na escultura, visto que sua constituição formal é intimamente ligada ao espaço.

Até o século XX a escultura esteve mais próxima do presente-estável do “lugar” do que da abstração do “espaço”. Como aponta Rosalind Krauss (2008, p.131) “parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local.” A escultura tinha como função, portanto, ser marco temporal e espacial de determinado lugar, remetendo a eventos passados ocorridos nele ou

⁶ Apesar da aproximação entre Certeau e Tuan, compreendemos que suas definições sobre o conceito de espaço são distintas e não completamente alinhadas entre si.

que influenciaram a forma que se constituía no momento da construção do monumento. O local/lugar era imprescindível na construção dos elementos simbólicos da escultura, que era feita em virtude deste. A negação a essa condição é grande “virada” da escultura modernista, “[...] que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial.” (KRAUSS, 2008, p.132).

Como discutido no primeiro capítulo, a arte moderna do início do século XX teve uma forte linha de ação “purista”, de busca pela autonomia da arte. Sob seus argumentos, defendeu-se uma arte “livre” de intervenções externas, seja em técnica, forma ou temática. No caso da escultura, o lugar e a representação, que eram até então determinantes, passa a ser excluídos e assim, “ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia.” (KRAUSS, 2008, p.132). Como a pintura falava de si, excluindo toda e qualquer ilusão tridimensional, a escultura passou a tratar sobre seus próprios elementos formais, assumindo também a tarefa de autocrítica e autodefinição modernista.

Contudo, essa postura inovadora do modernismo também chegou ao esgotamento e por volta de 1950 a escultura passou a ser, nos termos de Krauss, “puro negativismo”, sendo definível apenas por aquilo “que não era”. E nos anos 1960, onde se situa nossa pesquisa e as primeiras propostas da *land art* “seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem.” (KRAUSS, 2008, p.132). Essa negação, fundada na exclusão modernista do lugar (enquanto passado-presente-estável) leva as propostas da *land art* ao entre-lugar, uma vez que:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27).

A *land art* não nega, portanto, o passado. Diferentemente dos futuristas que propunham a demolição e reconstrução de Roma, essa arte da paisagem recorre frequentemente ao passado-presente, tomando-o como meio expressivo “novo”, que instiga a

percepção do espaço enquanto a sobreposição de intervenções históricas, acrescida do agente humano. Em suas propostas, ela não se faz paisagem, nem se faz arquitetura, como bem aponta Krauss, ela cria um meio termo, esse entre-lugar, onde o espaço é construído à medida que a paisagem é ressignificada. O “novo” não tem, então, o sentido dado pelas vanguardas modernistas de superação do passado. Essas “novas” formas que se dão no entre-lugar da escultura não-arquitetura e não-paisagem relacionam-se com o presente que se constrói a partir de sucessivos passados-presentes.

Situando-se no espaço enquanto presente-mutável, de constante vir a ser, as propostas da *land art* se refazem e se atualizam a cada nova execução pelo espectador ou pelo artista. A cada caminha sobre a *Spiral Jetty* de Smithson uma experiência nova e singular de paisagem emerge. Da mesma forma que ocorre a cada trajeto percorrido por Hamish Fulton ou Richard Long e com tantas outras propostas. A *earth art* ganha então caráter performático, de uma arte que se faz do instantâneo e que é refaz a cada execução. Desse modo, “[...] o trabalho passava a pertencer ao seu espaço e toda a relação tornava-se dependente dos movimentos realizados pelo observador – então capaz de enxergar a cidade [e a paisagem] como parte integrante do projeto.” (MANO, 2006, p. 115). A relação obra, observador e espaço deixa o sentido estável de pertencimento do lugar para a fluidez possibilitada pelo espaço.

Da mesma forma, a atitude passiva de “observador” também perde força frente à noção de espectador enquanto parte do espaço e, portanto, parte da proposta artística. Cria-se, além do entre-lugar da escultura no espaço, um entre-lugar do sujeito da arte. A equação: transmissor, mensagem, meio e receptor – que até então imperava a comunicação na/pela arte – é esmaecida e os “papeis” de cada agente tornam-se fluídos. O artista já não era o único poderia produzir e veicular uma mensagem; e, muitas vezes, ele era espectador, não sujeito operante de sua performance. A fixidez da “hierarquia” entre os que “produzem” e os que “consomem” arte se atenua. Como diria Hélio Oiticica o “espectador” torna-se “participador”. E, em nossos termos, o artista passa de transmissor a “provocador”, “estimulador”, “proponente”.

A obra de arte também passa por processos de desmaterialização – em sentido físico e simbólico. As técnicas, materiais, formas e conteúdos já não eram suficientes para manter determinadas propostas sob as convenções de um único meio expressivo (como a escultura). Uma ancoragem historicista tornou-se tampouco aplicável. Como Rosalind Krauss nos chama atenção, até 1950 o que era chamado “escultura” era comparável – em concordância ou negação – ao que se fazia enquanto “escultura” num passado recente. A partir de propostas como as da *land art*, o que se chama de escultura passou a ser associado a intervenções

ambientais de um passado distante – como das linhas de Nazca ou Stone Age – não consideradas até então, propriamente parte do campo da escultura. A dificuldade de definir determinadas ações artísticas enquanto pertencentes a um ou outro campo expressivo se dá, portanto, a partir do momento que:

[...] a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p.136).

Nota-se que, ao reinventar o ato escultural, os artistas da *land art* acabaram por abandonar a escultura como se fazia até então. Inicia-se um trânsito entre escultura, performance, fotografia, literatura, linguística, etc. A partir das múltiplas possibilidades que nascem dessa interface entre os meios artísticos, os artistas da *earth art*, já nos anos 1960, orientam-se em três linhas de ação:

A primeira [...] envolve uma espécie de viagem de iniciação, reunindo um conjunto de fatores de ordem histórica e cultural em que a relação com a natureza se dá em um sentido mais cosmológico, arquetípico. [...] Uma outra linha de ação é a da obra implicada na problemática ecológica, e destinada a ocupar um lugar na restauração de locais assolados pela ação da sociedade tecnológica [...]. O terceiro tipo de ação é a obra sob forma de documentação, suporte e resíduo da relação do artista com a paisagem [...]. (FERREIRA, 2000, p. 187-188).

A relação dos artistas com a natureza também não remonta a um passado próximo. As propostas da *land art* afastam-se da prática artística de estúdio, comum até o impressionismo, e também da dissecação modernista, que tomava da natureza a organicidade das cores e formas, aplicando em sua arte versões “puras”, não remissivas a sua origem extrínseca. Na *land art* a natureza não é mais o tema ou objeto de estudo epistemológico, que deveria ser substituída por uma versão melhorada pela técnica. Ela é colocada enquanto meio e material da arte em seu estado pré-existente. Rompendo com a postura adotada até então de mediação entre a natureza e a arte pela técnica, em um esforço abertamente visual, que negava as outras possibilidades da paisagem. Sob essa percepção:

[...] podemos ser forçados, ironicamente, a abandonar a natureza inteiramente em favor de sua representação na arte. Parece mais fácil

contemplar uma pintura da paisagem do que uma paisagem, os frames a cena oferecem um objeto para a contemplação neutra. Não há insetos irritantes para distração, nenhum vento para balançar o cabelo, nem caminhos precários ou alturas vertiginosas. Pode-se adotar uma postura neutra sem perigo ou medo de ruptura. (BERLEANT, 2004, p. 79, tradução nossa).

A *land art* propõe, então, não apenas um deslocamento físico, mas também intelectual e conceitual, no sentido de mover as convenções da arte a um lugar pouco explorado: o da apreciação estética da natureza em sentido multissensorial, sem aplicar a ela o filtro da representação, de colocar uma imagem em seu lugar. O participante da ação artística é levado a interagir – física, emocional, sensorial e intelectualmente – com o espaço. Ao utilizar da paisagem em sua condição pré-existente – ou agrega-lhe elementos sem alterar ou substituir suas características essenciais – enquanto meio artístico o artista extrapola os limites institucionais dos museus e galerias de arte, possibilitando a prática e fruição artística sem restrições espaciais, “esparramando” a estética pela paisagem e pelos sentidos. Descentrando a arte de um “lugar”, de um “presente-estático”, a *earth art* possibilita a construção de espaços da arte, de “presentes-mutáveis” ressignificados e refeitos a cada execução, retomando a ideia de que:

O espaço não é mais determinado *a priori*, mas função de uma experiência da temporalidade e de um sujeito descentrado. Os deslocamentos exigidos, o retorno à natureza, uma nova relação com o lugar, com a paisagem, a solidão e a negação do sistema institucional retomam, em novas formas, as condições da visualidade e da experiência estética. (FERREIRA, 2000, p. 187).

A reflexão sobre o espaço em seu sentido histórico e cultural vai, portanto, além das críticas anti-institucionais, levando os artistas da *land art* a uma flexão dialética entre uma abordagem da história e do uso social da paisagem e as transformações implicadas por sua interferência, que a torna espaço da arte. Os artistas propunham com suas intervenções um pensamento sobre o espaço em sua totalidade, abordando diversos aspectos que até então haviam sido ignorados ou marginalizados pela arte. Ao explorar os limites entre o cultural e o natural, esses artistas exploram também as fronteiras entre espaço e lugar, espectador e participante, obra e ação. Tomar o espaço como eixo conceitual e de ação permite aos artistas transitar pelos diferentes meios de expressão artística, considerando a dimensão de seus aspectos frente às possibilidades interativas de diferentes técnicas. Esse uso da paisagem leva

a uma arte multissensorial, que envolve o participante muito além da visão, tornando o espaço e os sentidos (enquanto parte da relação com o espaço) experiências estéticas.

3.2 Arte, levanta-te e anda!

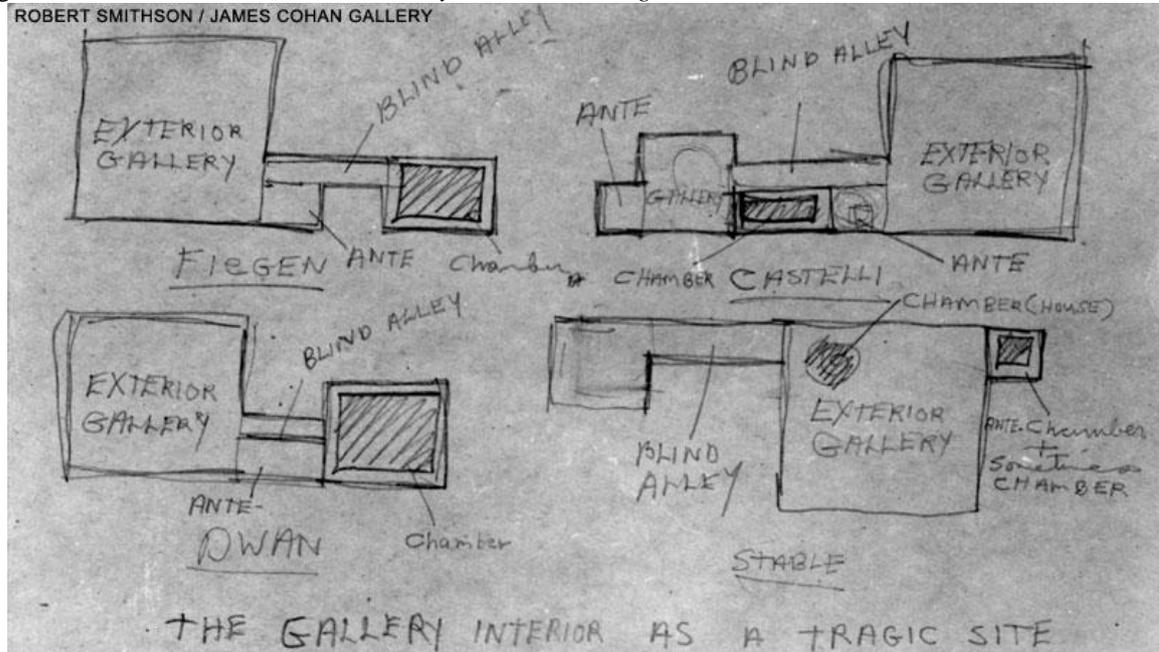
Entre 1966 e 1967 Robert Smithson escreveu o ensaio “Some Void Thoughts on Museums” (ou “Alguns pensamentos vazios sobre museus”, em tradução livre) e criou uma série de desenhos comparando os museus e suas “miniaturas” – as galerias – a cemitérios, criptas e sarcófagos (*ver figura 8*)⁷. Para Smithson a reunião anacrônica de pinturas e esculturas deturpava a percepção do espectador. Contudo, em seus estudos, torna-se tangível a impossibilidade de alargar, ao ponto de suprimir totalmente seus limites. Assim, subverte sua ordem, levando para seu interior o exterior, o *Nonsite*. Nessa proposta, contata outros artistas com visões semelhantes à sua, que compreendiam os espaços e os objetos tradicionais da arte como expressões mortas, autodeterminadas (em uma concepção hegeliana de morte da arte).

Essa postura fica clara em 1968, quando Smithson organiza a exposição “*Earthworks*”, agrupando pela primeira vez propostas e/ou registros de propostas da *land art*. Mesmo sendo realizada no espaço institucional da galeria Dwan, em suas intervenções, os 14 artistas que participaram da mostra – em sua maioria jovens e pouco conhecidos – colocaram a mesa esse debate sobre a questão do espaço e da relação entre natureza e arte. Além disso, desafiaram as noções convencionais de venda e exposição, com suas propostas de dimensões grandiosas ou que dificultavam seu agrupamento físico em uma coleção, sendo que, inúmeros atos artísticos foram apenas registrados por fotografia. Portanto:

Embora não seja política em nenhum sentido convencional, a exposição “*Earthworks*” foi claramente opositora na medida em que demonstrou uma intenção de mover a concepção de arte para além dos confinamentos espaciais do estúdio e da galeria. Além disso, as várias obras incluídas na exposição inverteram todas as versões estereotipadas da paisagem e seu significado; os artistas contribuintes juntaram-se, ainda que desajeitadamente, a ecologistas pioneiros em chamar a atenção para a terra e a relação das pessoas com ela. (WALLIS, 2015, p. 24, tradução nossa).

⁷ Em um desenho intitulado *The Gallery Interior as a Tragic Site*, Smithson faz uma analogia entre espaços “trágicos” como túmulos e galerias de arte de Nova York, organizando plantas de quatro galerias no meio da cidade - Feigen, Castelli, Dwan e Stable - em duas filas simétricas para chamar a atenção para as semelhanças entre seus layouts individuais e os dos túmulos egípcios especificamente. Ele rotula o escritório e outras áreas privadas em cada plano “câmaras” ou “antecâmaras”, e identifica os corredores estreitos que conectam os dois principais espaços de exibição em cada um como “becos sem saída”. (REYNOLDS, op. cit., p.43, tradução nossa).

Figura 8 - SMITHSON, Robert. *The Gallery Interior as a Tragic Site*. s.d.



FONTE: Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/drawings/the_gallery_interior_300.htm>. Acesso em: 14 maio 2019.

A ação política não usual detectável nas propostas que compunham *Earthworks* podem ser exemplificadas nas “obras” em foco na *figura 9*. Mais a frente, vemos “*Nonsite*” de Robert Smithson, uma primeira experiência prática de deslocamento espacial, que surge, na verdade, de uma frustração de seu projeto inicial de realizar suas intervenções em Pine Barrens⁸, local de extração das rochas e do pó em exposição. A impossibilidade de uso do local para fins artísticos levou Smithson a repensar os meios de presentificar um espaço ausente, uma vez que:

⁸ Segundo Ursprung (2013, p. 189, tradução nossa) Smithson surgiu com a ideia de *Nonsites* após o colapso de seus projetos de Arte Aérea e a subsequente tentativa fracassada de adquirir terras em Nova Jersey para realizar o *Earthworks* - esculturas de asfalto, valas de água e trechos de cascalho - projetado para o aeroporto. No início de 1967, Dwan havia abordado sem sucesso as autoridades relevantes sobre a possível compra de alguma terra para essa finalidade. Em uma excursão a Pine Barrens, no sul de Nova Jersey, em janeiro de 1968, Smithson - na companhia de Dwan, Nancy Holt, Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris e Mary Peacock - tinham visitado um antigo aeródromo de seis lados com seis trilhas de areia saindo do centro. [...] Parece que sua primeira ideia [de Smithson] foi realizar uma escultura de asfalto de grande formato *in situ*. No entanto, as autoridades estaduais eram proprietárias do aeródromo e, como precisavam estar disponíveis para serviços de emergência para combater incêndios florestais, não podiam ser usadas para uma intervenção artística. Smithson fotografou as pistas, seus pontos de fuga fora de vista devido às pequenas ondulações do terreno. Finalmente, ele decidiu “transferir” o local para um espaço de galeria por meio de um mapa hexagonal, um texto descritivo e uma escultura de piso.

[...] O *site* [lugar], em certo sentido, é a realidade física e crua - a terra ou o chão de que realmente não estamos conscientes quando estamos no interior de uma sala ou estúdio ou algo assim - e então decidi que estabeleceria limites em termos deste diálogo (é um ritmo de ida e volta entre os ambientes internos e externos), e como resultado eu fui e, em vez de colocar algo na paisagem, decidi que seria interessante transferir a área para o interior. (SMITHSON, 1969 *apud* URSPRUNG, 2013, p. 192, tradução nossa).

Figura 9 – Vista de parte da exposição “*Earthworks*”. À frente: SMITHSON, Robert. *Non Site*, 1968. Ao fundo: MORRIS, Robert. *Earthwork*. 1968.



FONTE: Disponível em: <<https://musartboutique.com/the-beautiful-genre-of-environmental-art/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

Basicamente, Smithson torna perceptível um elemento normalmente ignorado no espaço interno da galeria. Por outro lado, ele cria uma ordem inexistente no espaço natural. Apesar de se inspirar no formato hexagonal do aeródromo de Pine Birrens, naquela paisagem e em nenhuma outra que não tenha passado por essa intervenção humana específica, as rochas e o solo se aglomeram em caixas de metal de tamanho decrescente. Em outras palavras, Smithson não nega as molduras, as contenções dos limites da arte, pelo contrário, chama atenção do espectador para esses limites por meio de um sistema ou ordem ausentes no local (*site*). Assim, os Nonsites não são a negação ao *site*, nem uma tentativa de representá-lo, mas sim, uma ordenação de seus elementos (de maneira forçada) para chamar atenção à artificialidade dos sistemas expositivos – notadamente, dos sistemas de ausências.

Essa contradição latente em tentar conter algo naturalmente disperso pode ser interpretada também, como salienta Ursprung (2013, p. 192, tradução nossa), como uma “[...] representação alegórica do envelhecimento rápido de qualquer que seja a tecnologia mais

recente.” Tal observação é coerente com o recorrente interesse de Smithson em espaços em construção ou ruína, afirmando que cada estágio de sua existência compõe um quadro de uma série artística. Seu interesse, além do paradigma do *Site/Nonsite*, estende-se também para o efêmero, o transitório, o que a arte não poderia conter tautologicamente e não apenas em sentido espacial.

Já Robert Morris, com sua “*Earthwork*”, ecoa e sintetiza o olhar da exposição que compunha sobre a natureza em sua visão não romantizada e utópica, mas sim, enquanto uma crítica ao formalismo e às molduras estáticas impostas pela modernidade, tanto na arte, quanto em seu uso enquanto matéria- prima. A dispersão das peças no salão aponta ainda mais uma crítica ao modernismo: as esculturas já não eram mais objetos imaculados, milimetricamente calculados e encapsulados. Sua disposição aparentemente casual deixa clara, além dessa posição disforme, a exploração da horizontalidade e do chão enquanto suporte escultural. Perpassando todos esses elementos formais e analíticos, está a negação ao caráter de objeto fetichizado, mercadológico e comercializável da arte. Dificilmente um comprador se interessaria em ter em seu acervo um monte de terra cercado por gravetos e arame farpado. Além do interesse, há a dificuldade logística de transporte e remontagem da proposta em outro local, sem alterar sua configuração original. Morris traduz em “*Earthwork*” o sentimento de muitos artistas da *earth art*, tanto daqueles desinteressados nas “[...] conotações de estilo, valor e prestígio do objeto tradicional; outros também quiseram driblar e alguns ridicularizar o sistema de mercado que ele engendrou; ainda outros sentiram-se confinados pelo próprio espaço da galeria.” (SMITH, 2000, p. 233). Esse conjunto de possibilidades de motivação das posturas opositoras ao objeto e espaço da arte leva a percepção de que:

Os primeiros artistas da *land art* – Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Smithson, Robert Morris – estavam aparentemente mais preocupados com questões como os efeitos da luz, do tempo, e as estações em nossa percepção de uma obra de arte; seu caráter físico alterado devido às vicissitudes da natureza; o caráter essencialmente horizontal da terra e o que isso exigiu de um trabalho na paisagem; e a percepção da escala da arte-final no espaço ilimitado ao ar livre. Incentivado por Heizer e, mais particularmente, por Smithson e Morris, todos eles escreveram sobre a arte, além de fazê-la. Nós viemos a perceber essas obras como rupturas radicais da tradição, refutações de convenções esculturais da arte mundial. Estas obras de arte não eram objetos autossuficientes, comercializáveis que de forma narcisista proclamavam seu próprio caráter, mas totalmente engajados com elementos do ambiente, condição para nova produção de Smithson, eles eram (entre outros) expressões de uma dialética na natureza, medindo forças de criação e destruição. (BEARDSLEY, 1982, p. 226, tradução nossa).

Apesar desse primeiro momento institucionalizado da “*Earthworks*” e de compor outras exposições e fazer parte da coleção de salões e museus, as propostas da *land art*, em especial as da “primeira geração” (do final dos anos 1960), ficaram conhecidas pelas suas grandes dimensões realizadas ao ar livre (*ver figura 10*). Como aponta Beardsley, os artistas tiveram de se adaptar às condições do ambiente, desde a luz e clima, a dimensão expandida da paisagem. As propostas da *land art* impactam a relação espaço-tempo entre o espectador e a arte; uma vez que sua condição efêmera ganha destaque. De toda produção da história da arte pouco chegou intacto (ou mesmo fragmentado) até nossos dias. Na *earth art*, os processos de degradação e/ou mudança de estado físico das propostas é (geralmente) muito mais latente e perceptível pelo espectador. Para os artistas, que criticavam a arte morta dos museus, suas intervenções no espaço deveriam ser vivas e, portanto, mutáveis. Vejamos: diferentemente de um museu com luz e climatização artificial, o ambiente natural apresenta nuances constantes. Há a dificuldade de previsão da condição climática na qual a proposta será observada: em um dia de sol, chuva, calor, frio, etc. O indivíduo que interage com ela sente de forma mais acentuada a ação da natureza. É como se sua existência naquele local potencializasse a observação das características ambientais, o que destaca que:

Apesar das obras só serem visitadas por artistas ou por pessoas extremamente ligadas à questão, a Land Art não é uma arte voltada para si mesma, na medida em que incorpora a esfera pública de forma explícita, reinventando, enquanto produto da cultura, outras modalidades de relação da arte com a natureza, não mais baseadas na representação. (FERREIRA, 2000, p. 187).

A *earth art* não deixa de predispor a apreciação de suas propostas para sua concretização enquanto arte. Porém, o espectador precisa também situar-se nas convenções aplicadas para que possa interagir com as propostas, não enquanto representação, mas como parte do espaço e da natureza. Esse tipo de “obra” caminha no sentido de afastamento proposital do lugar da arte também ao dispensar a mediação com a natureza pela técnica representacional, levando o espectador a observar diretamente a paisagem e/ou as ideias que quer se transmitir por meio dela. Mesmo negando a via da representação pictórica tradicional, as práticas da *land art* acabam sendo registradas e veiculadas ao público que não pode acessá-las *in loco*.

Figura 10 – JAVACHEFF, Christo Vladimirov; CLAUDE, Jeanne. *Wrapped Coast*. 1969.



FONTE: Disponível em: <<http://www.panthalassa.org/wrapped-coast-by-christo-jeanne-claude/>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

Nesse ponto, entra em cena a tecnologia fotográfica, que, outrora temida pelo meio, torna-se uma aliada enquanto índice da *land art*. Em sua relação mais aprofundada com a fotografia percebe-se que “[...] os tipos de arte que muitas vezes parecem ser produtos de um impulso romântico e antitecnológico estão intimamente ligados, em termos de propagação e sobrevivência, às manifestações mais sofisticadas da tecnologia.” (LUCIE-SMITH, 2004, p. 8, tradução nossa). Apesar de suas críticas diretas a modernidade industrial e às técnicas tradicionais da arte, a *earth art* não consegue se desvencilhar tanto da técnica, quanto do seu caráter mercadológico, uma vez que esse se adapta para o consumo de novos produtos. Já que não há mais um objeto em si para ser vendido e comprado enquanto arte, colecionam-se então os registros dos atos artísticos.

A relação com a fotografia, que se estabelece primeiramente enquanto registro das intervenções artísticas, expressa maleabilidade da *land art* em fundir esse dispositivo da modernidade com ações tão remotas quanto as caminhadas. Nota-se, em propostas como as de Richard Long e Hamish Fulton a centralidade de ambos:

Richard Long fazia arte ao realizar caminhadas. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada – uma linha, círculo ou quadrado – era seguida no solo. A caminhada em si não podia ser diretamente experimentada por uma audiência. A qual, em vez disso, via alguma forma de documentação dela. [...] Trabalhando de um modo intimamente relacionado a este, embora evitasse até mesmo a ínfima manipulação da paisagem empreendida por Long, Hamish Fulton não fazia mais do que tirar uma fotografia durante o curso da caminhada ou produzir um texto, cada um dos quais podia ser exibido numa galeria quando de seu regresso. (ARCHER, 2012, p. 93-94).

Apesar do protagonismo da caminhada nas intervenções desses artistas a partir da década de 1960, o interesse pelo deslocamento enquanto ato estético não é produto unicamente desse momento. Desde as primeiras décadas do século XX, os artistas que então compunham certas vanguardas modernistas – como o Dadá e o surrealismo – utilizaram do percurso, da caminhada pelo território (primeiramente das cidades) enquanto arte, ou mais frequentemente, como antiarte. Nesse sentido, o ano de 1921 torna-se emblemático por ser palco da primeira excursão Dadá, quando, no dia 14 de abril, um grupo de artistas se reuniu para realizar uma visita a lugares banais da cidade. Com isso “[...] se realiza a passagem do *representar* a cidade do futuro ao *habitar* a cidade do banal.” (CARERI, 2013, p. 74, grifos do autor). Diferentemente de seus contemporâneos futuristas, que planejam cidades utópicas futuras, os dadaístas pretendiam ocupar as cidades reais. O movimento já não era representado por meios tradicionais, mas executado pelo artista. Numa operação que se repete mais tarde na *land art* “para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano.” (CARERI, 2013, p. 74). Os lugares cotidianos e banais já não precisavam passar pela representação para se tornar arte, nem tão pouco eram levados aos museus e galerias. A arte é levada para o cotidiano, atravessando as mesmas ruas e avenidas que são utilizadas todos os dias como rotas funcionais ou as periferias das cidades, que no dia-a-dia são pouco percorridas e frequentemente esquecidas pelos próprios habitantes da cidade. A arte torna-se ato pela caminhada, pela excursão pelo espaço.

Três anos mais tarde, ocorre a primeira *deambulação* surrealista. Como o termo sugere, essa prática relaciona-se a busca por um estado inconsciente, de desorientação.

Diferentemente dos dadaístas, os surrealistas não demarcaram um percurso prévio, nem tampouco utilizaram a cidade enquanto palco. Eles realizaram um percurso errático em meio ao território natural dos bosques, campos e aglomerados rurais. Esse deslocamento tem em seu bojo o sentido aparente e onírico de retorno às origens, às vastas paisagens não cultivadas. Nessas paisagens desabitadas o percurso colocava-se fora do tempo (de uma história de intervenções humanas sobrepostas), retomando “[...] as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo”. Desse modo “[...] a deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território”. (CARERI, 2013, p. 78). A caminhada é, nesse momento, um meio de atingir o estado estético dos sonhos, do inconsciente, do nível humano mais profundo e primitivo, que é o objeto de atenção dos surrealistas.

Já na década de 1950, os letristas e situacionistas revisitam a prática da caminhada empreendida nos anos 1920, exaltando a iniciativa Dadá e criticando o surrealismo por “não terem levado às extremas consequências as potencialidades do projeto dadaísta.” (CARERI, 2013, p. 83). É nesse sentido que os letristas/situacionistas propõem a prática da deriva enquanto meio estético, levando a cabo seu projeto de “‘fora da arte’, a arte sem obra e sem artista, o rechaço da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária” (CARERI, 2013, p. 83). A caminhada é elevada ao extremo da antiarte, da desmaterialização do objeto, da negação ao “gênio” artista. Não apenas se leva a arte para o cotidiano, mas a espalha, rompendo tantas bordas e fronteiras quanto possível. Na esteira desse projeto letrista/situacionista dos anos 1950:

A segunda metade do século vê o caminhar como uma das formas de arte utilizadas pelos artistas para intervir na natureza. Em 1966, aparece na revista *Artforum* o relato da viagem de Tony Smith numa estrada em construção. Daí nasce uma polêmica entre os críticos modernistas e os artistas minimalistas. Alguns escultores começam a explorar o tema do percurso primeiro como objeto e depois como experiência. A *land art* revisita, por meio do caminhar, as origens arcaicas do paisagismo e da relação entre arte e arquitetura, levando a escultura a apropriar-se novamente dos espaços e dos meios da arquitetura. Em 1967, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, uma linha desenhada com o pisoteio da erva de um prado. A ação deixa um rasto no terreno, o objeto escultórico está completamente ausente, o caminhar transforma-se em forma de arte autônoma. No mesmo ano, Robert Smithson realiza *Tour of the Monuments of Passaic*. E a primeira viagem pelos espaços vazios da periferia contemporânea. A viagem entre os novos monumentos leva Smithson a fazer algumas considerações: *a relação entre arte e natureza mudou, a natureza mudou, a paisagem contemporânea produz os seus próprios lugares*

autonomamente, no suprimido acham-se os futuros abandonados produzidos pela entropia. (CARERI, 2013, p. 29-30, grifos nossos).

Como vimos no item anterior, no modernismo a escultura assume a negação: ela é definida pelo que não é (não-paisagem e não-arquitetura). Nos anos 1960, a caminhada assume para os artistas da *land art* – que pretendiam reinventar o ato escultural – o caráter positivo de trânsito entre a paisagem (e o paisagismo) e a arquitetura. Nesse sentido, cabe retomar também a definição de espaço que adotamos no item anterior, de uma paisagem (passado-presente) animada pela vida e moldada pelo uso (presente mutável). Não faria sentido os artistas recorrerem às bases da escultura enquanto representação de lugar (passado-presente estável) enquanto viviam numa paisagem entrópica, em constante mudança e desordem. O caminhar adapta-se melhor a essa condição de reinvenção do ato escultural (inserido no espaço) à medida que percebemos que “o espaço é mobilizado. Ele é produzido por operações que o orientam, mas também o temporalizam”. (TIBERGHIE, 2012, p. 169). Reafirmamos, portanto, que o espaço é móvel, mutável, pois são “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres [...] não se localizam, mas são elas que espacializam.” (CERTEAU, 2002, 176). O caminhar situa-se no entre-lugar ou ainda no “não lugar”, enquanto o vão entre “aqui” e “lá”, de onde se partiu e onde pretende-se chegar.

Utilizando-se da caminhada, os artistas realizam uma passagem, atualizando o espaço inerte dos desertos, sem, contudo, fazer uso ou dotá-lo de qualquer outra função. Essa natureza inóspita é atravessada pelo elemento humano, pela cultura, história e tecnologia, mas sua fisicalidade mantém-se praticamente inalterada após sua passagem, como se nada existisse e essa ação apenas confirmasse seu potencial conceitual onírico de lugar desejado, mas não plenamente realizado. Paralelamente, em sentido estético, essa recorrência à transição ou passagem leva a um estado constante de desmaterialização, “[...] e com essas imagens de passagem, a transformação da escultura – de um estático, idealizado meio para um temporal e material – que havia começado com Rodin é plenamente alcançada.” (KRAUSS, 1977 apud URSPRUNG, 2013, p. 219, tradução nossa). A escultura deixa seu estado objetual tornando-se um constante *vir-a-ser*, que tem sua condição existencial pautada em processos, não em finalidades. Pelo caminhar “[...] ação e percepção andam juntas; apreendo esse mundo na medida em que o percorro.” (TIBERGHIE, 2012, p.165). O caminhar é construtivo (ou entrópico?) ao passo que anima, atualiza e transforma em espaço a paisagem inanimada, mas é também estético ao espalhar a arte pela paisagem:

[...] o mundo torna-se um imenso território estético, uma enorme tela sobre a qual desenhar através do caminhar. Um suporte que não é uma folha branca, mas um intrincado desenho de sedimentos históricos e geológicos sobre os quais simplesmente se acrescenta um novo. Percorrendo as figuras superpostas à carta-território, o corpo do viandante anota os eventos da viagem, as sensações, os obstáculos, os perigos, o variar do terreno. A estrutura física do território reflete-se sobre o corpo em movimento. (CARERI, 2013, p. 133).

O processo, iniciado pelos dadaístas em 1924 e que ganha sequência na segunda metade do século XX, leva a arte para o espaço por meio da figura do artista. Com a *land art* e suas intervenções variadas o espectador/participador é convidado também a aproximar-se da natureza, a percorrer e criar espaços. Como argumentamos anteriormente, essa nova configuração da relação com o espaço – pela reinvenção do ato escultural e pela caminhada enquanto expressão artística autônoma – esmaecem as fronteiras da arte. Muitos projetos se aproximam da performance, tornando possível sua atualização por parte do espectador/participador ao percorrê-la ao seu modo, criando um movimento dialético de intervenção na paisagem e absorção de suas características peculiares (de clima, temperatura, relevo, etc.), como ocorre em *Las Vegas Piece*, de Walter de Maria ou em *Spiral Jetty*, de Robert Smithson (*figura 20 e 21*). Porém, outros tantos projetos são únicos, como os *happenings*, eles são protagonizados pelos artistas em um tempo e espaço não reproduzíveis e efêmeros, como é o caso de *Tour of the monuments of Passaic*, de Robert Smithson e *France on the Horizon* (*figura 11*), de Hamish Fulton ou *A line made by walking* (*figura 19*) e *Walking a line in Peru* (*figura 12*), de Richard Long ou. Ao analisar esse segundo grupo de projetos, protagonizado pelos artistas e que, notadamente, não deixam marcas físicas na paisagem, Careri afirma que:

Os artistas dão passos que parecem voltar a percorrer para trás todas as etapas que levaram do percurso errático ao menir e do menir à arquitetura. Pode-se constatar nas suas obras uma linha lógica que passa pelos objetos minimalistas (o menir), pelas obras territoriais da *land art* (a paisagem) e pelas errâncias dos artistas da *land art* (o caminhar). É uma linha que liga o caminhar ao campo de atividade que atua como transformação da crosta terrestre, um campo de ação comum à arquitetura e à paisagem. Para se realizar essa passagem é preciso encontrar um campo de ação vazio, em que estão ausentes os sinais da história e da cultura: os desertos e os *terrains vagues* das periferias abandonadas. (CARERI, 2013, p. 113).

A equação da escultura pré-modernista de passado-presente, associada ao lugar, é acrescida na *land art* àquela moderna e pós-moderna de presente-mutável, que se relaciona ao espaço. Os artistas não vão buscar o lugar de um acontecimento histórico para, a partir dele, erguer um monumento. Pelo contrário, vão buscar essa paisagem “não-histórica”, do vazio cultural, do nomadismo que não deixa rastros. Ou seja, eles não vão ao encontro de um passado próximo, mas sim a um passado longo, arcaico, distante da antropia moderna. É a essa operação que Careri se refere ao dizer que os artistas passam do menir⁹ a paisagem e da paisagem ao caminhar. Essa operação retira da arte toda a materialidade objetual, uma vez que os artistas constroem caminhos, não rotas e, em sua definição básica “a rota, e os termos que são a elas aparentados, estão do lado da construção e da superfície percorrida; o caminho, do lado do movimento e do processo. O caminho manifesta o uso; é algo que demanda tempo, ou mesmo uma certa lentidão.” (TIBERGHIE, 2012, p. 163).

A ausência sinais tangíveis da ação do artista na paisagem ou de construções perenes não significam que essa passagem seja nula em significados. Pelo contrário, como afirmamos inúmeras vezes, o caminhar constrói o espaço e, sem deixar marcas físicas, as marcas simbólicas dessas travessias imprimem-se no espaço ao mesmo tempo em que o espaço imprime suas marcas (físicas e/ou simbólicas) no transeunte. Contudo, essa condição gera um dos principais problemas da arte do caminhar: a transmissão dessa experiência de forma estética. Vejamos:

Os dadaístas e os surrealistas não transferiram as suas ações para uma base cartográfica e evitavam a representação recorrendo às descrições literárias; os situacionistas produziram mapas psicogeográficos, mas não quiseram representar as trajetórias reais das derivas efetuadas. Tanto Fulton como Long, por sua vez, ao querer confrontar-se com o mundo da arte e, por isso, com o problema da representação, recorrem à utilização do mapa como instrumento expressivo. Nesse campo, os dois artistas ingleses percorrem duas estradas que refletem a sua diversa utilização do corpo. Para Fulton, o corpo é unicamente instrumento perceptivo, ao passo que para Long é também instrumento de desenho. (CARERI, 2013, p. 132).

⁹ Os menires aparecem pela primeira vez na era neolítica e constituem os objetos mais simples e mais densos de significados de toda a Idade da Pedra. O seu erguimento representa a primeira ação humana de transformação física da paisagem: uma grande pedra estirada horizontalmente sobre o solo é ainda apenas uma simples pedra sem conotações simbólicas, mas sua rotação em noventa graus e o seu fincamento na terra transformam-na em uma nova presença que detém o tempo e o espaço: institui um tempo zero que se prolonga na eternidade e um novo sistema de relações com os elementos da paisagem circunstante. (CARERI, 2013, p. 52).

Figura 11 - FULTON, Hamish. *France in the horizon*. 1974.



FONTE: Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-france-on-the-horizon-t03268>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

A distinção da forma como o corpo é percebido por Hamish Fulton e Richard Long torna-se nítida nos exemplos das figuras 11 e 12. Em *France on the Horizon*, Fulton expõe um registro fotográfico de sua caminhada circular de 50 milhas em um dia pelo interior da Inglaterra. Como é típico de seu trabalho, ele não produz nenhum tipo de marca no solo ou traçado de percurso. Apenas realiza a caminhada. Seu corpo é o limite de distância e tempo percorridos. Já no caso de Long, tanto na icônica proposta *A line made by walking* quanto em *Walking a line in Peru*, o solo é marcado por uma linha de passos. Um traçado básico e primordial, realizado pela atividade elementar da caminhada. Nas propostas de Long o corpo é concomitantemente o pincel que cinde a terra e a argila modelada pelo clima e relevo. Em

ambos os trabalhos o espaço e o corpo são atualizados pela ação. Além do registro textual frequentemente realizada *a posteriori*, da impressão dos passos na terra, esses artistas utilizam a captura do instantâneo pela fotografia. A soma desses elementos compõe uma espécie de diário de viagem literário e visual, que geram, contudo, outro problema conceitual, que terá destaque também na produção de Robert Smithson, especialmente no caso de seu *Tour of the monuments of Passaic*, na qual:

Há uma série de elementos (o lugar, o percurso, o convite, o artigo, as fotos, o mapa, os escritos precedentes e os escritos posteriores) que constituem o seu sentido e que são, como em muitas obras de Smithson, a própria obra. Até mesmo no caso dos seus grandes *earthworks*, uma vez que os trabalhos de transformação da terra são ultimados dando-se vida a uma obra, esta é submetida a uma série de prolongações em todas as direções. Smithson continua a reelaborar os materiais fotográficos, os vídeos, as descrições, sempre postergando o sentido completo, fugindo de todo tipo de definição. As obras de Smithson nunca estão concluídas, permanecem eternamente abertas, tendem ao infinito. (CARERI, 2013, p. 140).

Figura 12 - LONG, Richard. *Walking a line in Peru*. 1972.



FONTE: Disponível em: <<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

Como na errância nômade (que precede o menir), o caminho não tem começo ou fim, ele se desenvolve conforme permite a necessidade, a capacidade e/ou o interesse do caminhante. O retorno ao caminhar errante e primitivo pela *land art* possibilita aos artistas

essa fluidez e flexibilidade. A “obra” não é iniciada e acabada pelo artista em seu ateliê, sendo posteriormente exibida a um público que deve exercer uma “apreciação neutra” e “distanciada”. Pelo contrário, as propostas da *land art* são evocadas pelo artista/proponente, que deixa em aberto seu destino enquanto arte. Abre-se uma infinidade de possibilidades interpretativas, intuitivas, perceptivas, que são fisicalizadas por outra infinidade de meios, como a fotografia, os mapas e os textos. Esses índices existenciais surgem como registro da ação artística, mas também como desdobramento da própria ação, fundindo, então suas características funcionais e estéticas, reforçando a ideia de uma arte de fronteiras porosas, fluídas, expandidas numa miríade de direções.

3.3. *The lightning field: o sublime na land art*

O ato de caminhada, utilizado frequentemente enquanto recurso na *land art*, remete como já exposto, a noções de pitoresco. Perceptível em inúmeras propostas – além das utilizadas como exemplo – o pitoresco não é o único caminho estético possível para a *land art*. Em sua aproximação com a paisagem, ela afasta-se do paradigma da beleza, que norteou séculos da história da arte ocidental. Associa-se a esse fator a negação à representação e a ordenação dos elementos de forma decorativa, em um molde de racionalização. A relação da *earth art* com a natureza destaca seu caráter grandioso, por vezes assustador, que vai muito além da contemplação pelo prazer do belo. Desvinculando-se desse sentimento unicamente prazeroso, o sublime apresenta-se como uma alternativa atraente para muitos artistas, pois, como aponta Burke:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993, p. 48, grifo do autor).

Essa visão do sublime atrelado apenas ao medo não é consensual, uma vez que Kant (1991a, p. 146) afirma que “[...] o sentimento do sublime tanto pode ser acompanhado de tristeza ou de medo, tanto de admiração tranquila como ainda aliar-se ao sentimento de uma

augusta beleza.” A partir disso Kant classifica o sublime em três categorias: “[...] eu denominaria sublime-terrível a primeira espécie de sublime, sublime-nobre a segunda, sublime-magnífico a terceira.” Na tentativa de observar suas características de forma mais pontual, tomamos como exemplo a intervenção *The lightning field*, de Walter de Maria. Nela percebe-se a possibilidade de materialização e exemplificação das três categorias elencadas por Kant, não descartando a afirmação de Burke. *The lightning field* torna-se exemplar por suas dimensões e pela engenharia aplicadas em seu planejamento e execução:

[...] a peça de De Maria é composta de 400 postes de aço inoxidável de duas polegadas de diâmetro, de pé em uma altura média de vinte pés, sete e meia polegadas, de tal forma que todos os topos são nivelados. Eles são organizados em uma grade com dezesseis filas de vinte e cinco postes que se estendem de leste a oeste e vinte e cinco fileiras de dezesseis postes que se estendem de norte a sul. [...] com a dimensão de uma milha de leste a oeste e de um quilômetro de norte a sul. *The Lightning field* está em uma bacia plana, semiárida no centro-oeste do Novo México; o local é anelado por montanhas distantes. Esta é uma área de vistas aparentemente ilimitadas e uma população humana numericamente insignificante. É também uma região com uma incidência relativamente alta de relâmpagos. Por todas estas razões, foi um local que atraiu particularmente de Maria. Ele planejou seu trabalho meticulosamente para atrair o relâmpago e, assim, para celebrar seu poder e esplendor visual. Ele queria um lugar onde se pudesse estar sozinho com uma terra sem rastros e um céu mais arqueado para testemunhar o seu potente intercâmbio através de uma descarga elétrica aparentemente devassa. Como tal, o trabalho não é nem da terra nem do céu, mas é de ambos; é o meio para uma epifania para os espectadores suscetíveis a um fenômeno natural incrível. Poucos deixam *The Lightning field* intocados pela esplêndida desolação de seu cenário e pela majestade de seu propósito. (BEARDSLEY, 1982, p. 227, tradução nossa).

Essa descrição nos traz uma série de fatores para análise: a) pode-se dizer que todos os seus aspectos foram pensados para causar impacto no espectador: desde sua dimensão à manipulação das noções de espaço, tempo e clima. Sobre esses aspectos, incidem uma série de categorias do sublime. b) o espectador que procura *The lightning field* se depara com seu caráter intrínseco ao acaso: nas condições planejadas pelo artista, toda a potência de uma tempestade de raios seria reunida nesse espaço delimitado, criando um verdadeiro show de luz e sombra, revelando a dimensão diminuta do ser humano frente a uma força que transcende o limite entre céu e terra. Vista sob o sol forte do deserto, a proposta se tornaria quase invisível, podendo ser reconhecida ao amanhecer e ao crepúsculo. c) a localização da proposta não é de acesso facilitado e é praticamente impossível apreender toda sua dimensão pela fotografia. O

próprio artista, em entrevista,¹⁰ afirma preferir que vinte ou trinta pessoas vissem seu trabalho em sua totalidade presencial em um ano do que muitas pessoas o vissem parcialmente por fotografias; contudo, o mesmo De Maria realiza uma série de experiências de mediação de sua proposta, incluindo a fotografia.¹¹

Figura 13 – DE MARIA, Walter. *The Lightning Field*, 1977.



FONTE: Disponível em: <<https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-lightning-field>>. Acesso em: 20 maio 2019.

Conforme Burke é possível indexar no sublime algumas fontes, nessa proposta de De Maria observam-se pelo menos três delas: a *infinitude*, a *sucessão* e a *uniformidade*. Esses aspectos foram definidos da seguinte forma: “[...] a infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime.” (BURKE, 1993, p. 78). A sensação do indivíduo de estar diante de um objeto infinito, ou que o pareça, transita entre o deleite e o horror, por presenciar algo tão grandioso e por perceber sua pequenez frente a ele. Essa infinitude natural pode ser replicada de forma artificial utilizando-se das duas outras fontes:

¹⁰ A entrevista referida foi citada por McFadden (2009, p. 71), tendo sua primeira publicação no *The New Yorker*, em 5 de fevereiro de 1972, p. 42.

¹¹ O papel da fotografia em *The Lightning field* será retomado no próximo capítulo.

A *sucessão* e a *uniformidade* de partes constituem o infinito artificial. 1. *Sucessão*: ela é condição indispensável para que as partes possam seguir-se por tanto tempo em uma direção tal que, por seus repetidos estímulos sobre os sentidos, inculquem na imaginação uma ideia de sua continuidade para além de seus limites reais. 2. *Uniformidade*: porque se as formas das partes mudam, a imaginação, a cada mudança encontra um obstáculo; sois exposto a cada alteração, ao término de uma ideia e ao início de outra, o que resulta na impossibilidade de continuar aquela progressão ininterrupta que é o único meio capaz de imprimir em objetos limitados o caráter de infinitude. (BURKE, 1993, p. 79-80, grifos do autor).

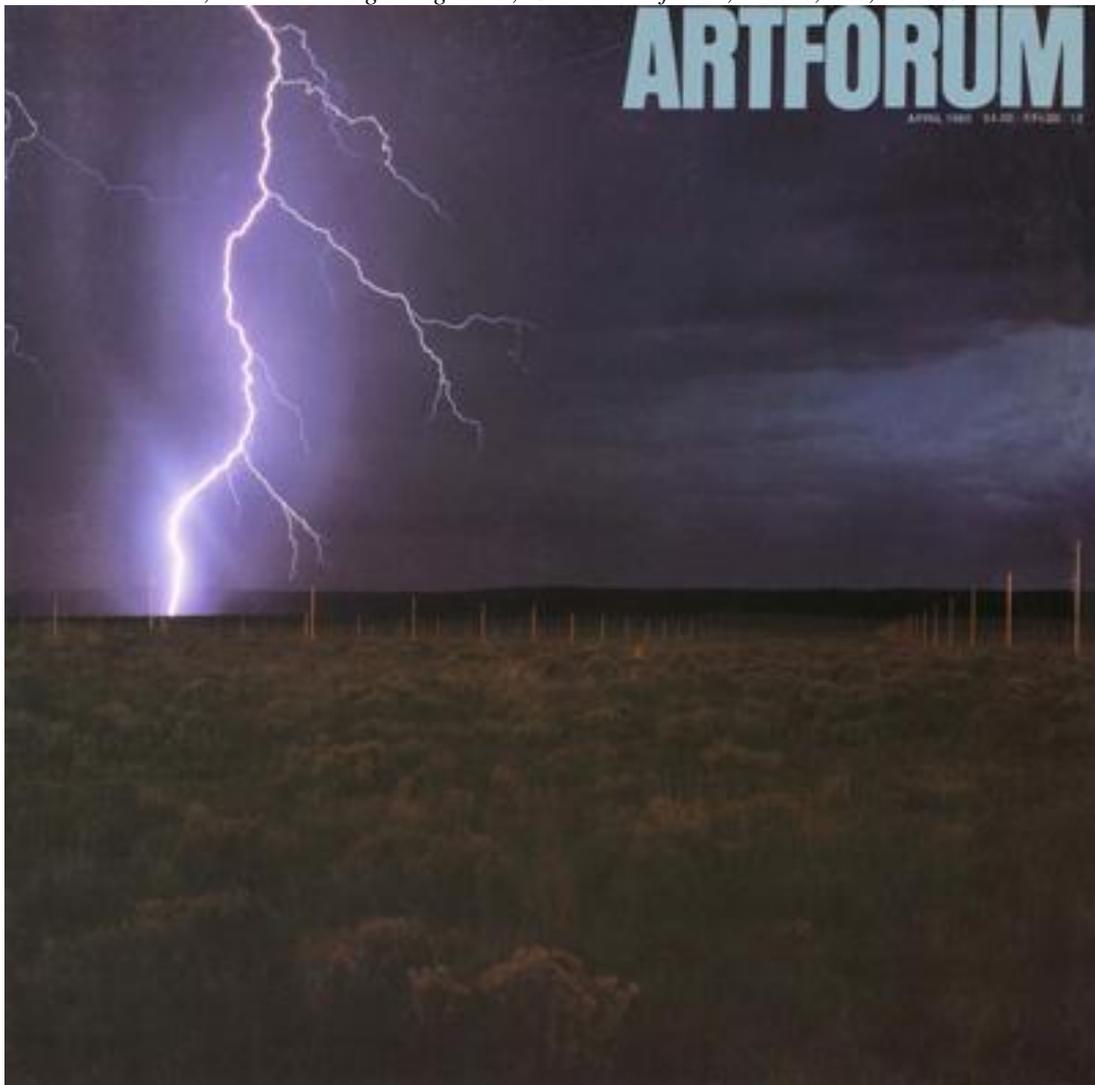
Voltando a descrição de Beardsley, observa-se em *The lightning field* a sucessão planejada das formas, sendo elas idênticas, colocadas a mesma distância umas das outras (ver *figura 13*). A extensão da intervenção também é proposital, alongando-o espacialmente em um sentido de incapacitação de sua visão total, gerando a ilusão de que as fileiras de postes de aço são infinitas. Além desses fatores claramente perceptíveis, encontra-se a forma composta pela organização dos elementos no espaço, criando um cubo metálico não maciço sobre o solo, remetendo a herança minimalista de De Maria, dos artistas que “[...] introduziram um cubo epistemológico; este simbolizou um compromisso com a clareza, com o rigor conceitual, a literalidade e a simplicidade. Eles desejavam desviar a arte para um rumo alternativo de metodologias mais precisas, medidas e sistemáticas.” (GABLIK, 2000, p. 212). No caso de De Maria, o rigor matemático se dá ainda em sentido que criação da sensação de *infinitude*, pois

[...] a implicação do infinito é reforçada por uma sequência matemática clara e inteligente: o número de postes no lado do quilômetro equivale a quatro ao quadrado; no lado da milha, cinco ao quadrado; o número total de postes é vinte ao quadrado. Pode-se extrapolar uma grade infinita de sua fórmula. (BEARDSLEY, 1982, p. 228, tradução nossa).

Além da razão matemática aplicada, o acaso das tempestades de raios é um fator impactante na criação da ideia de infinitude. Nessas condições, a percepção de distinção entre céu e terra é afetada, fazendo a proposta ganhar dimensões horizontais e verticais. Essa condição influencia outro aspecto apontado por Burke: uma extensão horizontal dificilmente causará o mesmo impacto que a mesma extensão vertical. Ou seja, *The lightning field* visto a luz do dia em sua horizontalidade gera a sensação de infinitude, mas essa é elevada ao seu potencial máximo quando associada a verticalidade do raio (*figura 14*). Beardsley reforça essa noção afirmando que:

[...] sua imagem central é poder - o poder às vezes letal do raio. As condições de solidão e silêncio são parte integrante da experiência do trabalho; é vasto, tanto em suas próprias dimensões quanto no cenário que emprega. E em toda parte é a implicação do infinito. Os postes estão em sucessão imponente, uniformes em altura e na distância entre eles. À medida que diminuem à distância, criam os postes telefônicos ilusórios ou trilhos de trem - uma progressão sem fim. [...] O infinito também está literalmente em evidência, se não na propagação horizontal da terra, depois nos domínios extraterrestres para os quais a obra aponta enfaticamente. (BEARDSLEY, 1982, p. 228, tradução nossa).

Figura 14 – DE MARIA, Walter. *The Lightning Field*, 1977. In: *Artforum*, vol. 18, n. 8, abril 1980.



FONTE: Disponível em: < <https://www.artforum.com/print/198004#reviews>>. Acesso em 24 jul. 2018.

O espectador não encontrará na composição de De Maria um objeto suave, gentil e agradável, que suscita o belo. Pelo contrário, será evocado o assombro, que, para além da capacidade racional humana é tido como efeito máximo do sublime, que em níveis secundários gera admiração, reverência e respeito. *The lightning field* cria uma associação

muito perspicaz entre a construção artificial do infinito e a potência natural de grandiosidade. Como já citado, o espectador tem de moldar sua percepção e suas convenções para uma ação artística totalmente diferente daquela em curso até o modernismo. Nessa intervenção específica, De Maria salienta tal condição, planejada durante a projeção da obra, na qual se espera a proximidade daquele que a observa:

O modo como a obra é vista não extrínseco à sua condição e significado, mas parte destes. Em suas anotações para o trabalho, De Maria salienta, por exemplo, que observar *Campo Relampejante* do alto não teria nenhum valor, uma vez que a relação entre céu e terra é muito importante; a centralidade dessa relação é claramente visível do solo, especialmente quando o relâmpago tão comum naquela área, vem se bifurcando pelo ar. (ARCHER, 2012, p. 99-100).

A neutralidade, apontada por Kant como característica do espectador na estética tradicional é rompida. A partir dessa afirmação de Kant, Berleant destaca que “[...] a apreciação para a estética tradicional requer uma atitude especial, uma atenção desinteressada e contemplativa de um objeto para seu próprio bem.” (BERLEANT, 2004, p. 77, tradução nossa). Mesmo uma postura aparentemente neutra é dotada de sentido: o afastar-se – física e sensorialmente – torna possível a satisfação estética. O bem-estar gerado pela apreciação faz o indivíduo considerar o objeto belo. A arte contemporânea, percebendo a manutenção desse bem-estar estético durante séculos, propõe um desvio perceptivo além do óptico, que predispõe o engajamento do espectador de outras formas. É possível observar que “[...] essa mudança ocorreu em particular nas práticas conceituais e foi fundamental para o potencial crítico do trabalho associado ao termo. O potencial cognitivo e filosófico da arte e sua diferenciação da cultura visual em geral estavam em jogo.” (MCFADDEN, 2009, p. 71, tradução nossa).

A partir dessa percepção, De Maria busca recorrentemente pelo invisível, o que é perceptível em propostas como *Earth Room*, e *The Vertical Earth Kilometer*. A primeira consiste em no preenchimento da galeria de Heiner Friedrich em Munique até um metro e meio de altura com terra. “Não havia maneira de ver toda a galeria a partir da entrada e assim muito da obra tinha que ser imaginado ou aceito sem discussão, como a paisagem de onde os materiais haviam sido retirados.” (ARCHER, 2012, p. 98). Já *The Vertical Earth Kilometer*, exposta em Kassel, Alemanha, é composta por uma barra de latão de dois quilômetros enterrada verticalmente de forma a revelar apenas uma superfície de duas polegadas de diâmetro (*figura 15*). “Apesar do seu material e tamanho, a obra existe principalmente na

mente do espectador, embora essa existência seja consideravelmente intensificada pelo conhecimento de que tão grandiosa concepção, foi, de fato, levada a cabo.” (SMITH, 2000, p. 229). Nessas duas ocasiões, De Maria aplicou de forma diferenciada as noções de sublime de Kant: a grandiosidade das propostas existe, está exposta ou escondida, mas depende da imaginação e crença do espectador para se consolidar. Então, o sublime está posto não em sua materialidade, mas em sua forma mental.

Foi a invisibilidade ou inexistência de fronteiras físicas – do espaço em sua condição natural, não política ou cultural – que levou Kant, séculos antes, a perceber o sublime na natureza. Essa força da natureza grandiosa e incontrolável que não podia ser manipulada pela estética tradicional. Seu caráter catastrófico no século XX carrega ainda essa condição de poder para além da capacidade humana. É interessante perceber nessa relação que o sublime está presente não na natureza em si, mas em nossa mente, no significado da razão, que implica no sentido de intencionalidade. Diferentemente da contemplação neutra proposta pela estética tradicional, o sublime necessita envolvimento, físico e cognitivo.

Figura 15 – DE MARIA, Walter. *The Vertical Earth Kilometer*, 1977.



FONTE: Disponível em: <<https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-vertical-earth-kilometer-kassel-germany>>. Acesso em: 19 maio 2018.

As diferentes formas de interação implicadas na interação com as propostas, indo além da visualidade, acrescidas pela contemplação do sublime estimulada pela *land art*, fazem com que ela seja recorrentemente assemelhada aos jardins europeus do século XVIII e XIX, pois “a maioria dos jardins, mesmo os franceses, nos atraem em vistas íntimas, incentivando-nos a fazer uma contribuição recíproca através do nosso deslocamento e mudança de localização.” (BERLEANT, 2004, p. 78, tradução nossa). O indivíduo é levado para o interior do seu objeto de contemplação e seu move nele como em um cenário e “como na *earth art*, estamos no mesmo plano, no mesmo espaço que a flor ou árvore que estamos a apreciando.” (BERLEANT, 2004, p. 78). Para que a apreciação do projeto – paisagístico ou artístico – seja coerente com seu planejamento, o espectador deve ser ativo, contemplando-o a partir de perspectivas variadas, colocando-se como parte daquele cosmos demarcado por ela.

A *land art* chama a atenção do espectador para um aspecto existencial negligenciado pela retórica industrial moderna: o ser humano é parte da natureza. Interagir com a paisagem – cultivada ou não – é uma ação contínua, mesmo que despercebida. Nós somos parte do ambiente que nos circunda. Destacando essa característica e considerando os demais elementos envolvidos na desmaterialização das propostas artísticas, os artistas da *land art* nos levam a percepção de que, por se tratar de uma ação, um processo e não da busca por um objeto final, de uma “obra de arte”, o indivíduo tem de moldar sua percepção, observando os fenômenos do mundo como “artísticos” (ARCHER, 2012). Assim, papel da *land art*, muito mais que representar ou moldar a natureza se coloca então em sentido de *apresentar* o espaço ao espectador, pois

Colocar um rochedo no deserto de Nevada, traçar uma linha sobre quilômetros de paisagem, dispor círculos de pedras em um local afastado chamam a atenção sobre a constituição de uma cena que passaria despercebida sem essas marcas, sobre a composição de toda cena geral. Marcas que se fundem na paisagem natural, apagam-se com o tempo ou exigem tempo para descobri-las ou percorrê-las. Invisíveis para os amadores devido a seu afastamento, impossíveis de ser expostos em locais institucionais, afastados do público, os trabalhos da *land art* fazem do espectador não mais um observador-autor como queria Duchamp, mas uma testemunha de quem se exige *a crença*: de fato, apenas as fotografias, um diário de viagem, notas tomadas ao longo de trabalho de reconhecimento estão disponíveis atestando que, de fato, existe alguma coisa relacionada à arte acontecendo ‘lá longe’, em algum lugar. A presença efetiva nos locais, ou seja, a relação visual que sempre é, de algum modo, de natureza emocional, está esmaecida. É claro, que há algo visível, mas está fora do alcance; [...] (CAUQUELIN, 2005, p. 141, grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que destaca a relação ser humano/natureza, a *earth art* suscita o debate sobre o verdadeiro na arte, passando desde o questionamento a sua condição conceitual (*isso é arte?*), até a dúvida sobre as possibilidades de sua existência física (*isso aconteceu/existe mesmo?*). Se boa parte das propostas ocorre na mente do artista e/ou do espectador, como comprovar sua *veracidade*? Entra em questão o conceito de *índice*, de um registro que se coloca no lugar e/ou afirma a existência de um ato ou objeto ausente. A *land art* e o próprio mercado da arte – ávido por mercantilizar produtos “de comercialização impossível” – passam a fazer uso desses recursos (fotografias, mapas, plantas, vídeos, texto) como forma de divulgação e registro de suas práticas. Coloca-se então a exigência de um novo sistema de crença do espectador, que não procura – ou deve procurar – uma representação, a verossimilhança, mas registros e pistas de uma proposta que é fisicamente inacessível e/ou invisível.

4. AUSENTE, INVISÍVEL E VERDADEIRO

Nesse capítulo discutimos como a negação ao objeto artístico final ou a obra de arte impacta conceitualmente a *land art*. Essa característica firma-se inicialmente pela utilização de materiais “não artísticos” para registrar as intervenções na paisagem. São apresentados ao público (tanto em revistas, quanto em museus, salões e galerias de arte) índices: mapas, textos, materiais coletados na paisagem, fotografias. Considerando esse posicionamento artístico, propomos uma reflexão mais pontual sobre o papel da fotografia, que vai de documento, a registro e forma de divulgação serial de trabalhos à obra de arte. Por outro lado, as propostas em si, que se situam na paisagem, colocam em debate a característica não representativa da *earth art*, que rompe com o paradigma de presentificação de uma ausência, dando lugar a apresentação de uma presença.

A arte, desde a Antiguidade suscitou relações com a natureza. Essa não é, portanto, a grande novidade da *land art* da recente década de 1960. Sua proposta de mudança mais profunda reside, portanto, no deslocamento do nível, da interlocução e dos sistemas implicados nesse relacionamento. Até o século XX a natureza foi interpretada enquanto fonte de observação, matéria temática, ponto de partida para o aprimoramento de ideias e técnicas da arte e da ciência. Havia para com a arte a interlocução representativa. Esperava-se pela arte, o artifício, o objeto formulado pela humanidade, a substituição da coisa, do indivíduo ou paisagem em seu estado *natural*. Observa-se então que “[...] as artes plásticas, fundaram-se, pelo menos no Ocidente, antes de tudo sobre a ‘lógica da representação’, mesmo se esta mudou de estatuto e de conteúdo com o tempo, ela permanece na origem e no coração da atividade artística.” (BERGER, 1997, p. 179). Mesmo com o advento do modernismo (como vimos no capítulo 1), o referencial da arte não deixa de ser a natureza. Como vimos, as cores e formas – mesmo em sua condição “pura” – são correlatas a uma organicidade, a objetos existentes na natureza. Na transição para arte pós-moderna, o expressionismo abstrato tem como base e essência a relação com o movimento, com o corpo, com os registros pictóricos de ações humanas (e, portanto, ações orgânicas). Tanto na arte figurativa, quanto na arte abstrata, a representação serve como “*filtro*” entre a humanidade e seu entorno. Contudo, há de se destacar que:

A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da

transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. (PESAVENTO, 2012, p. 20).

Esse filtro não é neutro ou isento de carga cultural, uma vez que *o que e como se é representado* diz muito sobre a forma de pensar e relacionar-se com a natureza do período de sua produção e apreciação, como nota-se nos exemplos apresentados acima. O artista absorve as convenções estéticas que o cercam e as aplica em suas criações. Não é seu interesse ou há impossibilidades técnicas que o afastam da semelhança com o objeto, paisagem ou pessoa representado/a. Compreende-se, assim, a duplicidade do paradigma da representação: ele parte de um real, mas cria uma construção independente a partir das crenças, conhecimentos técnicos, culturais e das convenções de seu tempo. Desse modo:

[...] o que muitas vezes se denomina com o desajeitado termo “deformações” das formas naturais é a mutação que o pintor inflige a essas últimas, para investi-las de significados que remetem muito mais ao mundo de sua visão pessoal do que ao mundo da natureza, a qual, por conseguinte, torna-se um efeito de estilo. (RIBON, 1991, p. 77).

É notável também que “a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.” (PESAVENTO, 2012, p. 21). Cria-se um sistema de crença em torno da imagem, da arte e da representação, que é mantido por muitos séculos, partindo sempre de um caráter de aceitação muito mais social e cultural do que de reprodução exata do referente. Foi sobre esse sistema de crença que a arte ocidental se fundou. A imagem na arte, até o século XX, tem a função de ícone: representa algo existente ou não, baseando sua credibilidade na crença de que aquela é a aparência de determinado objeto. Tomava-se representação enquanto “[...] estar no lugar de, [representar] é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.” (PESAVENTO, 2012, p. 20). Ou seja, dá a ver – e sentir – algo invisível ou ausente, por meio de um signo (como diria a teoria semiótica de Pierce). Essa equação de presentificação de uma ausência é detalhada por Chartier da seguinte forma:

[...] por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre *o que representa* e *o que é representado*; de outro, é a *apresentação* de uma *presença*, a apresentação pública de uma coisa ou de

uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é. Dessas imagens, algumas são totalmente materiais, substituindo ao corpo ausente um objeto que lhe seja semelhante ou não [...] Outras imagens funcionam num registro diferente: o da relação simbólica [...] Uma relação decifrável é portanto postulada entre o *signo visível* e o *referente significado* — o que não quer dizer, é claro, que é necessariamente decifrado tal qual deveria ser. (CHARTIER, 1991, p. 184, grifos nossos).

Chartier reforça nossa afirmação anterior de que *o que representa* (o signo) não é *o que é representado* (objeto), tendo de ser posta assim, uma distinção entre a representação de algo e a coisa em si. Vejamos: na *land art*, encontramos inúmeras propostas que podem ser visitadas pelos espectador/participador, mas que vieram a público por meio da fotografia. A fotografia (o que representa/signo) não é a paisagem, mas inexistente sem seu referente, nesse caso, a paisagem. Essa característica técnica da fotografia é um dos grandes pontos de virada na relação *earth art*/representação, uma vez que, diferentemente da pintura, na qual o objeto pode ser completamente imaginado pelo pintor, a fotografia predispõe a captura (mesmo que distorcida, onírica ou manipulada) de um referente “real”, o que a coloca em condição de índice. Outra questão de destaque nessa relação é a própria paisagem, que também é considerada arte. Nessa condição, os artistas da *land art* propõem que não apenas *o que representa* é arte, mas também *o que é representado*. Assim, a arte não se situa apenas na representação, mas na apresentação dessa paisagem, sem “filtros” interpostos pelo artista. O espectador/participador passa a ter dupla possibilidade de acesso às propostas: ele pode deparar-se com a interpretação do artista (visto que a fotografia também é interpretativa e um recorte do “real”) ou realizar sua própria interpretação da intervenção artística e da paisagem.

Esse último aspecto nos leva a refletir sobre a interpretação. Como nos aponta Chartier, a representação pode se dar pela apresentação de um objeto “material” (a exemplo dos objetos coletados da paisagem, em alguns casos da *earth art*; ver figura 9) ou de um registro simbólico (como os textos e mapas de alguns artistas da *land art*; ver figura 16). Em ambos os casos, como é balizar da representação, sua legitimidade baseia-se num sistema de crenças e convenções de que esses signos relacionam-se a determinados objetos. Tendo isso em mente, somos levados a uma nova questão: até meados do século XX, o apreciador de arte deparava-se com quadros e esculturas com um certo padrão (mantido também em boa parte dos movimentos modernistas), dentro de museus ou galerias, em condições climáticas e de iluminação controladas. A partir de propostas como da *land art*, esse padrão é rompido. Os meios (físicos e técnicos) de representação alteram-se e como nos chama atenção Chartier:

Contra uma definição puramente semântica do texto, é preciso considerar que as formas produzem sentido, e que um texto estável na sua literalidade investe-se de uma significação e de um estatuto inéditos quando mudam os dispositivos do objeto tipográfico que o propõem à leitura. (CHARTIER, 1991, p. 178).

Apesar de referir-se a textos e livros, essa proposição de Chartier aplica-se a arte à medida que as formas (materiais) condicionam a “leitura” e a vivência estética. Ao deparar-se com uma fotografia ou com um texto de viagem, o espectador terá de adotar uma postura diferente daquela que se tem diante de uma pintura (figurativa ou abstrata). Sua leitura – e questionamento – da própria materialidade da representação deve ser considerada. Mais adiante, vamos discutir o *status* da fotografia entre documento e obra de arte e veremos que essa é uma conceituação em grande parte subjetiva e, em muitos casos, secundária com relação ao conteúdo que apresenta, a forma como apresenta e é interpretado. Portanto, o que é central na *land art* é o “poder” interpretativo do espectador. É possível questionar “isso é arte?” ou “por que é arte?”. A resposta tampouco será consensual, pois a interpretação das propostas está aberta. Retomamos como exemplo *Tour of the monuments of Passaic*, de Robert Smithson. Como dissemos no capítulo anterior, essa é uma proposta que não remete a um fim; ela está aberta a interpretação e participação do público, que pode criar novas peças ao fotografar o mesmo percurso que o artista, ou como em outras propostas, pode atualizá-lo pelo simples ato da caminhada, sem nenhum tipo de registro. A *land art* é, portanto, uma arte de processos, aberta a atualizações e intervenções que não aquelas realizadas pelo artista em um tempo e lugar finalizados. Mais uma vez, reforça-se sua condição enquanto uma arte do espaço e, portanto, uma arte do presente, que se recria a cada novo uso e interação humana.

4.1 A transubstanciação da arte

Após discutir brevemente a relação da *land art* com a representação, parece-nos necessário refletir sobre a condição semiótica de suas práticas, uma vez que se torna notável a passagem do ícone (do desenho e pintura figurativos) ao índice (“amostras” da paisagem, fotografias, mapas, diários de ação, etc.). Os artistas da *earth art* conscientemente deslocam os materiais e meios de suas propostas e, conseqüentemente, reavivam discussões sobre a

técnica, a “essência” e o produto/objeto da arte. Realizando uma passagem da *representação icônica* para a *contiguidade indicial* na arte.

Partindo da semiótica de Pierce, o que difere os tipos de signo – índice, ícone e símbolo – é o modo de correspondência que se estabelece entre o signo e o objeto. Entende-se que “qualquer coisa de qualquer espécie [...] Pode ser um signo, desde que esta ‘coisa’ seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa” (SANTAELLA, 2000, p. 90). O signo é, portanto, imaginado, sonhado, sentido, experimentado, pensado, desejado, ou seja, é a correspondência tautológica a objetos existentes ou não, podendo existir em si ou no lugar de algo. Já o objeto:

[...] é algo diverso do signo e que este ‘algo diverso’ determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação; porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. (SANTAELLA, 2000, p. 34-35).

Reafirma-se, que nessa relação, o objeto existe independentemente do signo (seja ícone ou índice), extrapolando sua representação, o contrário, porém, não se aplica, uma vez que o signo depende do objeto, pois sua configuração é condicionada pela referencialidade ao objeto. Podemos retomar o exemplo utilizado no item anterior: a paisagem (objeto) existe em si, a fotografia da paisagem (signo) depende da existência do seu referente. À relação entre signos e objetos acrescentam-se as mediações entre os diferentes tipos de objetos, que são divididos por Pierce entre objetos imediatos e dinâmicos, sendo que

[...] o objeto imediato, que é um correlato do signo, dele fazendo parte, sendo ele próprio um signo, e o objeto dinâmico, ao qual Peirce se refere como “Objeto Real” e como “Realidade” (CP 4.543), ente que existe no mundo fenomênico, estando fora do signo, e que o signo indica por sugestão ou alusão, e com o qual não se pode ter contato direto, não mediado. Seu estudo pressupõe, portanto, uma metafísica da realidade. (MING, 2017, p. 90).

Em outras palavras, o objeto imediato é o que está imediatamente disponível, é o objeto “tal como o signo torna conhecível” (SANTAELLA, 2000, p. 41). Já o objeto dinâmico “é inevitavelmente mediado pelo objeto imediato, já que é sempre de natureza *signica*” (SANTAELLA, 2000, p. 40). O objeto imediato está, portanto em contato tanto com o signo, quanto com o objeto dinâmico, que não se relacionam diretamente, sem sua mediação. Essa

distinção leva-nos à diferença dos objetos com relação aos tipos de signo, especialmente dos ícones e índices.

Vejam: “enquanto os ícones pertencem à ordem da semelhança [...], enquanto os símbolos se encontram totalmente governados pela convenção [...], a ligação característica dos índices com seu referente é a contiguidade física, o contato, sem ser necessária a semelhança.” (ROUILLÉ, 2009, p. 66). Ou ainda “[...] o importante no ícone é a semelhança com o objeto – quer este exista, quer não; o importante no índice é que o objeto exista realmente e que seja contíguo ao signo que dele emana – quer este se pareça, quer não, com seu objeto.” (DUBOIS, 2012, p. 64). Os ícones relacionam-se aos objetos no sentido de aparência, de semelhança, encerrando-se em si, uma vez que “seu objeto imediato tem o caráter de uma aparência (algo que aparece) e [...] o objeto dinâmico de um ícone pode ser qualquer coisa e tudo aquilo que é semelhante ao ícone” (SANTAELLA, 2000, p. 43). No ícone, o objeto (e portanto, o signo) referem-se a algo em seu interior. Já os índices têm uma ligação de fato (de existência) com o objeto, pois “[...] o objeto dinâmico é necessariamente existente, concreto, singular. E o modo como o objeto imediato o representa se dá por meio de uma marca [...] que registra uma conexão de fato entre dois individuais existentes” (id. *ibid.*, p. 43). Nesse sentido, define-se o *índice* enquanto:

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mais [sic] sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo. (PEIRCE, 2015, p. 74).

Na *land art*, os artistas não criam signos que se encerram em si, com objetos que se voltam ao seu interior. Pelo contrário, o que se expõem enquanto arte são os registros, os traços deixados pela existência e/ou execução de práticas artística em espaço e tempo alheios àqueles tradicionalmente destinados à arte. A definição básica de índice salienta sua característica de aproximação com a existência de fato de seu referente, afastando-se do ícone, da representação de algo imaginado, trazendo ao centro as proximidades com os signos em um sentido físico, espacial e ou/psicológico. O índice atende às configurações da *earth art* ao passo que dá conta de sua necessidade de confirmação existencial (no sentido de que se executou uma proposta ou prática em determinado lugar). Ao utilizar do índice, o artista utiliza-se da representação, porém, essa representação volta-se a bases factuais, de registro,

marca, comprovante de existência de algo ausente. Considerando tal aplicação prática, não faria sentido buscar técnicas como a pintura, escultura ou desenho (icônicas) para o registro de suas propostas, o que leva a *land art* a recorrer à cartografia, à fotografia e ao texto registro, por exemplo.

Em sua relação com o espaço, categoria central também em ciências como a geografia e a cartografia, parece “natural” ao artista da *land art* recorrer às suas ferramentas para elaboração de algumas propostas. Sendo compartilhada com ciências, que implicam rigor e métodos, a utilização dos mapas aparece como uma nova via, que não da representação pictórica icônica, para relacionar-se com o espaço de realização das propostas. Procura-se uma forma de presentificar o lugar de ação ou interferência artística, sem substituí-lo. Sob essa perspectiva, a cartografia torna-se uma grande aliada nas discussões propostas nos *earthworks*, uma vez que mapas são essencialmente indiciais: eles não têm por função colocar-se no lugar do seu referente (*ver figura 16*). Pelo contrário, indicam sua existência e configurações particulares. Sua utilização vai ao encontro da corrente desmaterialização da arte, colocando em cheque a imaterialidade e o caráter imaginativo dos mapas (mesmo aqueles que partem do rigor científico são recortes imateriais, delineados para o estudo ou observação guiada do espaço; fisicamente inexistentes e/ou invisíveis nos espaços aos quais se referem). Essa pluralidade de opções é explorada já no início dos anos 1960, quando:

Os primeiros exemplos conceituais de tais práticas espaciais incluem *Map Pieces*, de Yoko Ono (1962-64), que instruía os participantes a "traçar um mapa para se perder"; Em *This way Brouwn* (1961-62), de Stanley Brouwn, os transeuntes de Amsterdã foram solicitados a desenhar mapas em vários locais; A obra *Variable Piece # 1* (1968), de Douglas Huebler, uma "escultura de local", na qual quatro cantos de uma quadra foram mapeados em várias direções verticais e horizontais, colocando pedaços de fita em elevadores, carros, caminhões e locais permanentes. (WALLIS, 2015, p. 28).

Da mesma forma que os mapas criados e/ou utilizados por essas propostas, os textos que acompanham alguns deles – e várias outras propostas da *land art* – não assumem para si o estatuto de *obra de arte*. Caracterizando-se, no entanto, como registro de um processo ou instruções para sua realização. De forma mais específica, o texto, categorizado normalmente enquanto símbolo (signo compreendido de forma convencional/cultural, de caráter essencialmente linguístico e denotativo), passa a assumir uma função indicial. As palavras não são apenas de conteúdo e referência literária, elas registram a preexistência de uma ação e/ou pensamento, dotando-se de caráter documental. Elas mantêm sua essência simbólica,

sendo utilizadas muitas vezes em metáforas ou aplicações de duplo sentido, gerando um equilíbrio entre o índice e o símbolo, contribuindo para a construção das propostas enquanto ambos.

Figura 16 – HEUBLER, Douglas. *Variable piece no. 1*. 1968.



FONTE: Disponível em: <<https://www.ccindex.info/iw/vh-101/06-vh-101-douglas-huebler/>>. Acesso em: 8 abril 2019.

Quando Robert Smithson inicia seu trabalho com os *Nonsites*, recorre frequentemente a textos descritivos do *site* (local de coleta dos elementos expostos). Sua condição enquanto parte do trabalho de Smithson ganha tamanha expressividade que passam a ser descritos por Robert Hobbs “[...] como ‘título expandido’; mais tarde, os *Nonsites* também incluíam fotografias, mapas adicionais e fontes literárias integradas ao texto descritivo.” O texto e, posteriormente os demais documentos, passam a ser indispensáveis para a compreensão, tanto do *site*, quanto do *Nonsite*. Nesse sentido, “Caroline Jones afirma que esses vários itens de documentação não eram apenas “partes” da obra de arte, mas, de fato, componentes

indispensáveis na dialética da obra *site* e *Nonsite*. Sem eles, os elementos escultóricos dos *Nonsites* seriam meros fragmentos.” (URSPRUNG, 2013, p. 199, tradução nossa). Como outrora a forma, a superfície e a tridimensionalidade tinham sido aos escultores, a intertextualidade passa a ser um elemento constitutivo da proposta, indispensável para sua realização como planejado.

Essa condição não é única de Smithson e encontramos exemplos outros em propostas como as de Hamish Fulton, que já em seus primeiros trabalhos de *earth art* adotou um conjunto estético composto pela caminhada enquanto ação e fotografias e textos enquanto ferramentas de registros. A função da legenda em propostas como “*The pilgrims way*” (figura 17) é justamente situar o espectador de que o que se expõe não são apenas fotografias de paisagens, mas índices da preexistência da ação artística, da interferência no ambiente realizada pelo ato da caminhada. O texto apresenta o caráter pitoresco da proposta, que se repete em várias outras produzidas pelo artista nos anos 1970. Hamish Fulton busca recorrentemente, nessas primeiras propostas, a aproximação com ancestralidades anglo-europeias e andinas, percorrendo longas distâncias em paisagens quase místicas, condição acentuada, nessa proposta, por termos como “peregrino” e “antigos caminhos”. Essa ideia repete-se em “*A condor*”, onde o título remete ao animal sagrado inca e as fotografias à paisagem do Lago Titicaca. Nessa série, chama atenção ainda o sentido documental dos registros, destacando-se o *onde* e *quando* do ato artístico, dando à proposta caráter de veracidade existencial.

Nessas primeiras propostas de Fulton (que depois dos anos 80 passa a conferir maior destaque ao texto, muitas vezes suprimindo a imagem), nossa atenção coloca-se sobre o caráter central da fotografia-índice, uma vez que a própria configuração adotada pelo artista nos leva a perceber que, muito mais que produto final, ela é registro de um processo. Tal condição se ressalta pelo que Rouillé (2009) irá chamar de “negligências técnicas e estéticas”, que se dão pelo pequeno formato das impressões, a baixa qualidade da captura, frequentemente desprovidas de originalidade formal, apresentando composições banais, vitimadas por um “domínio rudimentar do procedimento” de impressão. Esse caráter técnico “negligente” com relação à técnica evoca ainda a reflexão sobre os limites entre o documento e a obra de arte, uma vez que

[...] a fotografia enquanto registro físico de um fato, sob o aspecto de prova, é um documento. [...] Mesmo que produzida com fins artísticos, a fotografia também possui informações, e, enquanto documento (e não arte), ela é interpretada de forma mais técnica, menos flexível e menos abstrata. Em

certa medida a fotografia enquanto documento pressupõe que a informação seja imutável e compreensível da mesma forma por todos. Por sua vez, a fotografia produzida com intuito artístico é passível de interpretações variadas, não havendo uma resposta única para o que a ela representa. Mas é fato que a mesma fotografia pode ser tratada das duas formas em contextos distintos. (BUCKLAND, 1991, 1997 apud RODRIGUES; CRIPPA, 2018, p. 19).

Figura 17 – FULTON, Hamish. *The pilgrims way*. 1971. Lê-se, em tradução livre: “*O caminho dos peregrinos. 1971. Uma pista oca na encosta norte. Caminhos antigos formando uma rota entre Winchester e Canterbury. 10 dias em abril. Caminhada de 165 milhas*”.



FONTE: Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-the-pilgrims-way-t07995>>. Acesso em: 8 abril 2019.

Figura 18 – FULTON, Hamish. *A condor*. 1972. Lê-se, em tradução livre: acima das fotografias: “*Um Condor*”; nas legendas, da esquerda para direita “*pôr do Sol no Lago Titicaca; Lago Titicaca visto de Illampu; Em Illampu uma linha de sombra de penas de pelicano e juncos do lago Titicaca*”



FONTE: Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-a-condor-t01762>>. Acesso em: 8 abril 2019.

As fotografias de Fulton têm a finalidade primária, para o artista, de registro documental de sua ação. Contudo, os ângulos de sua tomada, as dimensões e as técnicas de sua revelação, fazem com que a *informação objetiva* do documento seja esmaecida pela *subjetividade artística*. Essa condição se repete de forma mais contundente, por exemplo, em *France on the horizon* (figura 12) e na terceira fotografia da série *A condor* (figura 18), acompanhada da legenda “*Em Illampu uma linha de sombra de penas de pelicano e juncos do lago Titicaca*”. À primeira vista, sem considerar o texto que as acompanha, é difícil definir do que se trata; a perspectiva de sua tomada confunde o espectador. Quando acrescidas de seus respectivos títulos/legendas, torna-se mais fácil distinguir suas formas. Esses exemplos do trabalho de Fulton repetem-se em outras propostas, destacando as possibilidades polissêmicas da fotografia na arte contemporânea.

4.2 Processos de travessia: a musealização da fotografia

A relação da *land art* com os índices, especialmente fotográficos, lança uma série de questões sobre as fronteiras entre a arte e o documento. Embora considerados pelos artistas, inicialmente, enquanto meros registros de suas ações, os índices vão ganhando cada vez mais espaço e função no interior de sua prática artística. A fotografia, que recebe maior destaque na arte contemporânea, pode transitar tanto por uma configuração enquanto documento, quanto enquanto a própria obra de arte. Como afirmam Rodrigues e Crippa (2018, p. 16): “[...] toda fotografia de determinada obra de arte contemporânea é um registro que pode vir a ser musealizado, tanto como documento quanto como obra de arte”. Já o curador Eder Chiodetto (2013, p. 21) vai além da polaridade documento/obra de arte, pontuando que a fotografia que adentra os museus de arte pode ser “[...] documental, experimental, utilitária, amadora, profissional, familiar, turística, vernacular, popular, erudita, registro histórico, obra de arte, meio de comunicação, de sedução, testemunha ocular, construção, flagrante, abstração, direta, encenada, pós-produzida, etc.” Essa polissemia é considerada por ele “um dos desafios, e ao mesmo tempo um dos grandes prazeres de se trabalhar com fotografia, é o fato de ela ser uma linguagem ‘deslizante’, que, indócil por natureza, não se deixa represar por apenas um conceito ou canal de representação.” (CHIODETTO, 2013, p. 21). Um exercício mais interessante que rotular uma fotografia específica é, portanto, perceber as capacidades multifacetadas dessa técnica de adentrar o mundo da arte pelos museus.

Nessa travessia das fronteiras institucionais da arte, a fotografia passa por um processo de transubstanciação: seu corpo físico mantém-se em seu estado original, porém sua “*essência*” passa a ser dotada de uma carga simbólica diferenciada. Essa mudança de sentido se dá ao considerar que “musealizar, em certa medida, é ingressar o objeto, seja físico ou conceitual, no museu, retirando-o de seu contexto original e dotando-o de uma nova função.” (RODRIGUES; CRIPPA, 2018, p. 23). Na *land art*, a fotografia, transferida para os museus, deixa de lado sua função documental e indicial para preencher o lugar vago pelo ato artístico em si. Ela pode não ser uma *obra de arte*, mas a presentifica, assumindo sua função e lugar simbólico. Essa passagem não é neutra, pois como afirma Nascimento (2013), “musealizar não diz respeito apenas a objetos mas, também, aos valores que animam esta operação política, científica e estética. E neste sentido, a musealização não diz respeito apenas ao museu mas às sensibilidades históricas, sociais e culturais” (apud RODRIGUES; CRIPPA, 2018, p. 23). Reitera-se nossa posição de que as práticas artísticas da *earth art*, como a arte de

forma geral, são sintomáticas do seu tempo. Em seu primeiro século, a fotografia foi mantida e consagrada em sua função documental, de registro do real, sendo aceita enquanto correlata ao verdadeiro por campos como a ciência e a comunicação (em especial pelo jornalismo). Com a popularização do seu uso pelos artistas nos anos 1960, se inicia um processo de resignificação, questionando sua potencialidade também enquanto arte ou, no sentido inicial dado pelos artistas da paisagem, enquanto *anti-arte*.

Os enfrentamentos da fotografia para adentrar os museus tornam “[...] nítido que a maneira como se molda o pensamento de uma época está muito atrelado com as formas de organização, classificação e legitimação do que deve ou não ser exposto.” (REBESCO; CRIPPA, 2013, p. 43). Admite-se que até o momento, por uma facilidade textual – tanto de escrita quanto de leitura – fizemos uso de certa generalização em torno dos termos museus, galerias e salões de arte, de certa forma homogeneizando instituições distintas, compostas por indivíduos com opiniões próprias. Nesse ponto de nossa argumentação, faz-se necessário, contudo, retificar que, embora dotados de características institucionais semelhantes, os locais da arte são, como ela própria e a cultura, frutos de seu tempo, moldando-se também às suas convenções. Cada diretoria, colecionador e curador possui um posicionamento particular sobre o que deve compor o acervo e as exposições da instituição a qual se associa, uma vez que:

Toda curadoria é um projeto de comunicação e, portanto, exige do curador um posicionamento político, uma tomada de decisão a respeito de suas crenças e valores. Trata-se da articulação de um discurso ideológico em que são realizadas opções estéticas, conceituais e políticas claras para impactar o público de determinada forma. Não há neutralidade possível e nem se deve almejá-la. Na comunicação com o público, o posicionamento da curadoria deve ficar claro. (CHIODETTO, 2013, p. 14).

Da mesma forma que cada vez mais se percebe impossível alcançar a neutralidade da ciência e a pureza da arte, aventadas pela modernidade, é preciso compreender que as decisões do que se mantém institucionalmente enquanto ciência, história e arte, não são neutras. Essas escolhas são parte de relações de poder socialmente construídas. Com isso, destaca-se que nem todos os membros do corpo institucional de todos os museus e galerias aceitaram ou rejeitaram a *land art* e seus índices da mesma forma. Apesar de nosso foco não ser museológico, sua influência no meio da arte é um argumento recorrente em nossas discussões. Por esse motivo, expomos nossa concepção do museu enquanto coletivo de

posicionamentos ideológicos variados, e que cada instituição os expressam de forma distinta; caracterizando também um local de influências dialógicas com a sociedade, pois

cada relato é construído dentro do museu por um determinado contexto, com seleção e arranjos próprios. Nesse sentido, esses museus influenciam como a arte é vista: através de sua arquitetura e suas coleções, constroem narrativas que oferecem aos visitantes uma visão sem neutralidade sobre determinado assunto. (REBESCO; CRIPPA, 2013, p. 40).

Não se tratando de um campo neutro, as mudanças ou suas tentativas não se dão de forma isenta de problemáticas ou resistências. Como aparentemente todas as posturas adotadas pela *land art*, a passagem da fotografia do cotidiano para o interior dos museus esbarra em uma série de limites, tendo de transpor fronteiras. Nesse processo envolve-se a própria autonomia da arte, que como vimos no capítulo um, é construída de forma intrínseca e concomitante a expansão de seu potencial expositivo em sentido institucional. Tendo alcançado sua autonomização, a arte fechou-se em suas fronteiras, primando por um ideal de pureza que negava todo e qualquer elemento “de fora” do mundo da arte. É exatamente esse um dos grandes motivos da rejeição da fotografia enquanto arte: ela parte de técnicas e pode ter finalidades não unicamente artísticas, tornando-se cada vez mais acessível enquanto meio de reprodutibilidade técnica de ações estéticas ou cotidianas. Primordialmente, a fotografia:

[...] aponta para um mundo que está fora de si mesma. Assim, quando se permite que a fotografia entre no museu como uma arte como as demais, a coerência epistemológica do museu desmorona. O ‘mundo de fora’ é admitido, revelando-se que a autonomia da arte é uma ficção, uma construção do museu. (CRIMP, 2005, p.14).

A sucessiva travessia de fronteiras da *land art* passa também por essa inserção de uma técnica até então “não artística” no seu espaço de exposição. Nessa mesma via, cria-se um canal de comunicação com o espectador ainda não acessado: com a crescente popularização das câmeras fotográficas nos Estados Unidos dos anos 1960, o público encontrava familiaridade nesse suporte. Diferentemente de contemplar uma tela renascentista, por exemplo, ao deparar-se com uma fotografia, o indivíduo pode pensar “[...] eu também sou capaz de fazer’, [se] estabelece uma cumplicidade [...]. A fotografia pode, assim, ser a porta de entrada da arte para grandes parcelas da população.” (CHIODETTO, 2013, p. 22). O artista, que durante sua autonomização moderna se afastava do “indivíduo comum”, com

“preocupações cotidianas”, na arte contemporânea volta a se reconciliar com o mundo, com os eventos e as formas de registro banais que dele fazem parte.

A sociedade (pós) moderna não poderia ignorar por mais tempo as possibilidades da fotografia. Sua multiplicidade de sentidos e usos faz com que ela seja tão interessante no ambiente artístico, pois “a fotografia de uma obra de arte, conforme os interesses do fotógrafo, pode tanto denotar um trabalho de documentação, de composição de um catálogo de artista ou de exposição a se realizar, quanto uma nova obra de arte.” (RODRIGUES; CRIPPA, 2018, p. 21). Essa transitoriedade conceitual, dificilmente rotulada de forma simplista, possibilita aos artistas da *land art* um trânsito constante e multilateral entre diferentes técnicas e meios de sua utilização. Fazendo com que a fotografia se aproxime ora do documento, ora da obra de arte.

4.3 Fotografia como arte, arte como fotografia

Notando as possibilidades variadas apresentadas pela fotografia, diversos artistas da *land art*, que iniciam sua relação com ela por um viés documental, passam a adaptar ou direcionar suas intervenções para o “olho fotográfico”. São criadas então, propostas que predispõe sua observação por um ponto de perspectiva específico, outras que devem ser observadas de uma vista aérea e ainda há aquelas que, por serem efêmeras, utilizam-se do instantâneo fotográfico para sua captura. Sem esse dispositivo, propostas como *A line made by walking*, de Richard Long (*figura 19*), não teriam o mesmo sentido, uma vez que ela pressupõe a colocação do espectador, e, no caso da fotografia, da câmera, em uma posição específica para que se contemple o resultado da ação artística. A linha produzida pela caminhada de Long não apareceria tão claramente vista sob outra perspectiva, nem tão pouco ficaria evidente seu trabalho artesanal de impressão (dos seus passos) na paisagem. Da mesma forma, *Panorama Dutch Mountain 12 x 15° Sea II A*, de Jan Dibbets não seria possível sem a mediação fotográfica, uma vez que sua proposta consiste basicamente em um trabalho com ângulos de tiragem e distorção fotográficas, sem realizar nenhuma intervenção no ambiente físico, apenas em suas fotografias. Nota-se ainda no caso de Dibbets que seu interesse pela paisagem e pela fotografia une-se de maneira tão orgânica que seu trabalho enquanto *land artist* e fotógrafo têm início e realização concomitantes, dificilmente separando-se um do outro.

Quase que em polaridade a essas propostas que trabalhavam com perspectiva e pontos de fuga, encontram-se aquelas que fazem um de um vista aérea, buscando a partir dela um olhar multilateral e não direcionado, uma vez que:

Uma vista aérea não tem literalmente sentido. É possível olhá-la de todos os lados, ela é sempre coerente. É o ponto de vista suspenso e móvel: o sujeito não está detido numa posição, e o espaço que ele observa não é determinado de uma vez por todas: independência, instabilidade, mobilidade de um e de outro. Dai o intenso sentimento de liberdade que está ligado a esse tipo de ponto de vista aéreo e também a impressão de experiência sensitiva que o acompanha [...] (DUBOIS, 2012, p. 262)

Essa possibilidade visual expandida e deslocada é buscada de forma recorrente por artistas como Robert Smithson, que demonstra um interesse particular pela relação de visualidade aérea. Segundo Ursprung (2013) o trabalho de Smithson com a paisagem se inicia quando ele é convidado, em 1966, a fazer parte da equipe de planejamento de um aeroporto no Texas enquanto consultor artístico. Smithson começa a pensar no que o passageiro veria assim que o avião decolasse, e em como sua perspectiva sobre a paisagem seria alterada. Quatro anos depois, atrelando esse interesse pela vista aérea a suas discussões sobre entropia (a tendência de degradação de todas as coisas), é construída uma das propostas mais famosas da *land art*: *Spiral Jetty*. Localizada no Great Salt Lake (Utah), ela consiste em 6,5 toneladas de material formando uma espiral de pedras de quase meio quilômetro. Smithson afirma que nela:

[...] minha dialética de *site* e *Non-site* girava em um estado indeterminado, onde sólidos e líquidos se perdiam um no outro. Era como se o continente oscilasse com ondas e pulsações, e o lago continuasse rochoso. A parte do lago tornou-se a borda do sol, uma curva fervente, uma explosão se elevando em uma proeminência ígnea. O colapso da matéria no lago espelhava a forma da espiral. Não faz sentido pensar em classificação e categorias, não há nenhuma. (SMITHSON, 1972 apud WALLIS, 2015, p. 31, tradução nossa).

Figura 19 – LONG, Richard. *A line made by walking*. 1967.



FONTE: Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142>>. Acesso em 9 abril 2019.

Figura 20 – SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*. 1970.



FONTE: Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty2.htm>. Acesso em: 23 maio 2018.

Destacando uma ordem abalada, não faria sentido buscar um ângulo de captura rígido, posicionado em um local específico. Além disso, se tratando de uma forma circular, não forma-se um ponto de perspectiva linear, com um ponto de fuga determinado para sua observação. O espectador pode (e deve), observar a intervenção do nível do solo, interagindo com a paisagem, caminhando pela estrada de pedras que emerge artificialmente da água (*figura 20*). Mas, a captura completa da proposta se dá apenas vista do alto (*figura 21*). As formas tornam-se discerníveis pelo afastamento do olhar, exigindo “[...] uma visão quase aérea, um mergulho mais ou menos vertical, uma visão direta, a única capaz de autorizar a percepção figural do trabalho no solo.” (DUBOIS, 2012, p. 288). A fotografia é, então, fundamental para a compreensão da proposta, pois é por meio dela que chega ao conhecimento da maioria dos espectadores essa totalidade da intervenção na paisagem.

Smithson não foi o único artista a perceber as potencialidades desse uso da fotografia. Além do seu caso específico, influenciado pelo trabalho direto em projetos aeroportuários, há de se destacar que em 1966, em plena corrida espacial, vinha a público a primeira imagem da Terra tomada do espaço, revolucionando e esclarecendo muitas questões sobre a visão que se tinha do nosso planeta até então. A abertura dessa possibilidade visual chama atenção ainda de artistas como de Christo e Jeanne Claude, que com seu trabalho de grandes dimensões, encontraram nessa perspectiva afastada, meios para a observação da totalidade de seus projetos. Suas propostas utilizam-se ainda de outro recurso da fotografia: o de documentação

de intervenções efêmeras. Diferentemente de *Spiral Jetty*, que na segunda década do século XXI ainda pode ser visitada (obviamente, seu estado original foi alterado pela organicidade do ambiente), ações artísticas como *Wrapped Coast* (figura 10) *Valley Curtain* (figura 21), duraram apenas algumas semanas/dias. Remete-se novamente a porosidade das fronteiras da fotografia entre “obra de arte” e documento, pois, se a proposta só pode ser vista em sua totalidade pela fotografia, ela é parte de sua realização, não descartando sua capacidade informativa, de registro de uma ação já encerrada.

Figura 21 – SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*. 1970. Dois anos após sua construção, em 1972, *Spiral Jetty* foi submersa, mantendo-se assim até 2002. Esse fato deixa ainda mais latente o conceito de entropia, aplicado em seu planejamento.



FONTE: Disponível em: <<https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>>. Acesso em: 23 maio 2019.

Esse mesmo uso coloca em cheque a postura discursiva de negação a fotografia de artistas como Walter de Maria. Como vimos no capítulo anterior, ele argumentava que suas propostas não tinham por finalidade os registros indiciais, contudo, intervenções como *The lightning field* são inegavelmente concretizadas pelo olho fotográfico. Observando a *figura 14* percebemos a captura exata do momento para o qual a proposta foi planejada: um raio atingindo em cheio uma das hastes de aço. Visto a olho nu, o raio é um feixe luminoso de uma fração de segundo. Na fotografia, vemos toda sua forma intrincada, que compõe uma miríade de linhas ligando o céu e a terra, “congelados” no exato momento de seu esplendor.

Sendo um *Campo de relâmpagos* (tradução do título da proposta), parece ter muito mais sentido contemplar o instantâneo fotográfico de um raio atingindo a peça, do que ver presencialmente 400 barras de aço refletindo o sol e tornando-se praticamente invisíveis. A fotografia torna-se parte dessa proposta, da concretização de seu projeto para o espaço.

Não sendo uma posição consensual – a argumentação negativa à fotografia –, vários artistas da *earth art* recorrem à possibilidade fotográfica de captura de uma intervenção efêmera ou instantânea, tanto em propostas que buscam um momento específico da própria natureza, tanto naquelas que envolvem a relação corpo/natureza. Esse é o caso de artistas que transitam entre a *body* e a *land art* e utilizam tanto do seu corpo, quanto da paisagem enquanto meio artístico. Encontramos fotografias de intervenções corporais na paisagem de artistas como Ana Mendieta, que geralmente relaciona suas propostas com processos de nascimento/morte e com o feminino (*ver figura 23*), suscitando, por vezes o tipo de estética pitoresca, que remete a um espaço/ritual sagrado, além de refletir o crescente debate feminista dos anos 1960. Já Andy Goldsworthy, que também se utiliza do instantâneo fotográfico o faz em sentido de registrar a força natural da gravidade em relação a objetos (como galhos, cordas e folhas) lançados ao ar pelo artista e que, na fotografia revelam suas formas cinéticas e esculturais (*ver figura 24*). Tanto Mendieta, como Goldsworthy e de Christo e Jeanne Claude, procuram na fotografia um meio de documentação de suas intervenções efêmeras no espaço, mesmo que cada um direcione esse olhar fotográfico de forma específica, adaptando-o a seu trabalho.

Essa possibilidade de captura do instantâneo, seja das ações dos artistas, seja da natureza em suas intervenções, faz com que a fotografia torne-se parte dos projetos, pois, tratando-se de formas de arte processuais, é comum que os artistas registrem diferentes fases do seu processo criativo, apontando para uma peculiaridade da arte contemporânea, já que “[...] ao lado das necessidades de preservação da ampla variedade de materiais, é necessário pensar em como preservar a ação do próprio artista, que deve ser, assim, amplamente documentada.” (RODRIGUES; CRIPPA, 2018, p. 17). A formulação de uma documentação detalhada relaciona-se também a impossibilidade de reprodução fiel de algumas propostas em outras condições, seja pela indisponibilidade dos materiais ou de espaços. Há também, o registro de projetos que não puderam ser concretizados no momento de ser planejamento (como foi o caso das tentativas de intervenção de Smithson em Pine Barrens, relatadas no capítulo anterior). Tomamos como exemplo *Magic Square #5*, de Hélio Oiticica, que foi projetada em 1977 e realizada apenas após sua morte. Suas maquetes, anotações e “um mapa de

pintura”, orientando a quantidade de camadas de tinta e a direção que o pincel deveria percorrer foram fundamentais para execução do projeto¹².

Figura 22 – JAVACHEFF, Christo Vladimirov; CLAUDE, Jeanne. *Valley Curtain*. 1970-72.



FONTE: Disponível em: < <https://christojeanneclaude.net/projects/valley-curtain>>. Acesso em: 9 abril 2019.

¹² Os relatos desse processo estão disponíveis nas redes sociais do Instituto Inhotim: <<https://www.instagram.com/p/BxdAc1IHPLI/>>. Acesso em: 22 maio 2019.

Figura 23 – MENDIETA, Ana. *Untitled*. Série Silueta. 1973-77.



FONTE: Disponível em: <<https://mcachicago.org/Collection/Items/1973/Ana-Mendieta-Untitled-From-The-Silueta-Series-1973-77-7>>. Acesso em: 9 abril 2019.

Figura 24 - GOLDSWORTHY, Andy. *Leaves gathered into a mound buried myself*, Alwoodley, Yorkshire, January 1977. 1977.



FONTE: Disponível em: <<https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/artworks/andy-goldsworthy/leaves-gathered-into-a-mound-buried-myself-alwood/>>. Acesso em: 9 abril 2019.

Todas essas possibilidades da fotografia acabam por convergir no seu sentido de uso enquanto índices do ato artístico – por vezes aproximando-se mais do documento, por vezes da “obra de arte”. A fotografia passa por um estado de limbo conceitual, pois nesse primeiro estágio da década de 1960, não é considerada arte, mas não deixa de ser parte do processo artístico, registrando-o e ocupando seu lugar expositivo tradicional. Nesse momento “[...] a mais elementar função da fotografia é registrar as ações-processos sobre o corpo ou sobre o terreno, transformá-las em imagens-objetos, e transportá-las para os locais da arte, de onde elas foram afastadas durante seu desenvolvimento.” (ROUILLÉ, 2009, p. 320). Em uma arte que caminha a largos passos no sentido da desmaterialização, a fotografia aparece enquanto alternativa de perenidade e materialidade para suas propostas. O objeto resultante desse registro indicial balanceia a relação da *earth art* com o mundo institucional e o mercado da arte – ávidos pelo que expor e vender – e, concomitantemente com a rejeição artística do fetichismo objetual da arte. Assim, não se vende propriamente o que se fez enquanto arte, porém não se deixa de preencher galerias e museus, levando a público propostas realizadas em locais inóspitos e tempos únicos.

Do mecanismo que deu o *start* na mudança da representação verossímil – impulsionando as técnicas impressionistas de captura da luz e posteriormente das interpretações dos demais *ismos* de elementos como forma e cor – a fotografia passa, na *land art*, a ferramenta, índice de comprovação da existência de suas práticas e crítica ao objeto fetichizado. Os artistas da terra exploram, então, um duplo potencial da fotografia: enquanto registro de suas propostas e, concomitantemente, negação a aura da obra de arte, uma vez que

“[...] na medida em que ela [técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.” (BENJAMIN, 1985, p. 168-169). Desse modo, a técnica fotográfica permite ao artista esquivar-se do culto ao objeto único, apresentando uma cópia (muitas vezes banal em sentido técnico e estético) dos registros de sua ação, que passa a ser validada pela sua potencialidade enquanto índice e suplemento – mesmo que “indesejado” – ao objeto passível de exposição.

Como discutimos no item anterior (“*Processos de travessia: a musealização da fotografia*”), essa “abertura” do mundo da arte à fotografia não é isenta de problemáticas. Há de se notar que sua colocação nos espaços da arte, por si só, caracteriza uma afronta ao sistema canônico e tradicional da arte. Até então, ela poderia ser tudo, menos arte. E mesmo negando sua característica enquanto tal e conferindo-lhe caráter indicial, a *land art* – ao lado da *body art* e da *performance* – é, indubitavelmente um dos fatores responsável pelos primeiros passos da fotografia pelas fronteiras da arte. As propostas da *land art* geram um grande abalo no sistema de crença implicado na arte, desde sua ínfima materialidade ao questionamento das técnicas consideradas ou não arte.

A fotografia, nessa transposição das fronteiras da arte, deixa clara a dificuldade de sua classificação sob um único conceito – documento, obra de arte, índice, registro, etc. Essa condição é sintomática desse período de transitoriedade e de ressignificações. A (pós) modernidade assume essa tendência de porosidade e liquidez conceitual e institucional. A própria *land art*, como vimos, estabelece um vínculo múltiplo, intrincado e plural entre suas propostas e o espaço, trazendo a tona seu caráter natural em contraposição ao histórico e cultural, as paisagens ancestrais e místicas capturadas pelos produtos da era industrial. Surge então uma relação não apenas de presentificação de uma ausência, no caso de uma natureza “esquecida” pelos homens, mas de apresentação dessa natureza enquanto fruto e condição da existência e ação humana, em uma dialética tão ampla e variada como da relação entre arte e natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa em torno da *land art*, sua relação com o espaço e seu período de surgimento (décadas de 1960/70) nos apontou inúmeros caminhos de pesquisa e considerações teóricas, tanto no âmbito da história, quanto da estética e sociologia da arte. Porém, de maneira mais pontual (e provavelmente duradoura) esse estudo trouxe mudanças pessoais ao cotidiano da pesquisadora. Trabalhar com a *land art*, seus conceitos, propostas e instigações, mesmo que a nível teórico, desperta de forma inegável e incontrolável um instinto de percepção do entorno. Pesquisar a paisagem faz com que os olhos do pesquisador se revistam de lentes atentas, que anseiam em notar as formas, cores, padrões e nuances da natureza. Uma vez que o espaço torna-se arte, dificilmente volta a ser um local inanimado e inócuo. Não se vê beleza em todo lugar, mas se percebe que a organização humana e natural dos espaços cria meios para a apreciação estética, para o deleite cotidiano no aqui e agora mutável, nesse presente-futuro em transição que criamos por onde passamos.

Além dos resultados pessoais, como dissemos de início, essa pesquisa possibilitou a construção de uma percepção ampla, mas ao mesmo tempo focal sobre a *land art* e seus processos históricos e estéticos. Esse trabalho foi norteado por algumas questões que foram apresentadas na introdução da pesquisa. Apesar de nossos esforços para elucidá-las ao longo das discussões, parece-nos interessante pontuar possíveis respostas ou (quem sabe) colocar novas dúvidas. Primeiramente, nos perguntamos sobre a possível relação entre a concepção de natureza emergente na segunda metade de século XX e o surgimento da *land art*. Tendo estudado a questão sob várias perspectivas, parece-nos sensato afirmar que não existe uma ligação óbvia e explícita, porém, inúmeros artistas expressam seu interesse pelos processos naturais (como a entropia de Robert Smithson) ou em questões ambientais emergentes. Percebe-se ainda que os acontecimentos históricos e políticos da época tomam um rumo confluyente, no qual tanto a percepção sobre a arte, quanto sobre a natureza são abaladas e reestruturadas. A resposta mais objetiva a essa questão seria, portanto, que as mudanças na arte e na natureza caminham juntas (e seus trilhos se cruzam em alguns pontos), não havendo uma relação de dependência, mas sim de coexistência entre elas e com relação a outros paradigmas em revisão.

Essas mudanças de paradigmas levam-nos a segunda questão colocada: Por que os artistas da *land art* decidem afastar a arte de seu público e suas propostas da materialidade? Da mesma forma, a resposta a tal indagação não poderia ser objetiva e consensual, uma vez que cada artista adota suas práticas e concepções. Contudo, estabelecendo-se enquanto uma

tendência, podemos supor que os artistas da *land art* em algum momento depararam-se com questões comuns, que pairavam sobre o mundo da arte e sobre o cotidiano dessas décadas de movimentação. Essa afirmação parte da percepção de que outras tendências também passaram por deslocamentos espaciais e temporais em suas práticas. Os *happenings* e *performances* utilizados por alguns *land artists* não são “exclusividade” de suas propostas. De forma similar, o uso de tecnologias cotidianas, que não eram próprias da arte, se espalha por várias tendências. Também a crítica às instituições, hierárquicas e burocráticas, perpassam o dia a dia e o mundo da arte. Considerando esses fatores, percebe-se que esse movimento de afastamento do público (expresso pela fisicalidade dos museus) e da materialidade dos objetos da arte faz parte de um espectro muito mais amplo de deslocamento. Não queremos dizer que esse era o único caminho possível, que os artistas apenas “seguiram a corrente”, sem tomar decisões pontuais. Pelo contrário, nosso argumento parte da premissa de que o posicionamento dos artistas é construído e influencia o meio de forma dialética, recebendo e gerando impactos no curso dos eventos. Em um momento de reavaliação de paradigmas, de crítica e reestruturação social das instituições, não poderia a arte permanecer intocada. Da mesma forma, quando a arte passa a interagir de forma física e tangível com o cotidiano, não se pode “escapar” de sua influência.

Essa inter-relação entre arte e cotidiano, elementos formais e contextuais, abrange ainda a questão da mercantilização do objeto artístico. Em dado momento, questionamos se a crítica de alguns artistas poderia ser considerada uma ruptura, uma reelaboração ou uma continuidade em nova roupagem dos padrões comerciais da arte. Ao longo de nossa pesquisa, percebemos que a ideia de “ruptura” tem relevância muito mais pontual durante do modernismo, perdendo força após 1960. A inovação já não era a máxima que pairava e era almejada pelos artistas. Por outro lado, eles buscavam técnicas de reprodução como a fotografia e o vídeo enquanto alternativas e meios críticos ao sistema da arte que prezava unicidade e singularidade da obra de arte. Da mesma forma, falar em “reelaboração” ou “continuidade” parece-nos taxativo de um fracasso ou superação possivelmente ocorrido na *land art*. Negando todas as possibilidades colocadas inicialmente nessa questão, afirmamos que as propostas da *land art* levam a uma mudança. Sem o tom valorativo dos termos anteriormente citados. Em sua maioria, os artistas são críticos do sistema mercantil da arte, mas não o rompem, pois ainda dependem de sua influência institucional e financeira (em um mundo capitalista, mesmo artistas críticos ao sistema, precisam de dinheiro para sobreviver). Contudo, as mudanças empreendidas pela própria composição material de muitas propostas não podem ser omitidas. O que ocorre, portanto, é um deslocamento. O museu ou

coleccionador dificilmente encontrará na *land art* um objeto pronto, acabado e de fácil locomoção, exposição e manutenção. Não se pode pendurar na parede uma caminhada, apenas seus registros. Da mesma forma, uma montanha encapada em tecido dificilmente será transportada para o interior do museu. Nesses processos, os artistas forçam o sistema da arte a aceitar formatos e objetos que até então não eram arte. Cria-se um novo sistema, onde todos os agentes têm de se adaptar.

Nesse contexto o caso da fotografia ganha destaque, levando-nos a dedicar grande parte do capítulo 4 em busca de resposta a questão: “Em que o uso da fotografia pelos *land artists* impacta o mundo da arte?” Na tentativa de elucidá-la, faz-se necessário discutir aspectos institucionais, técnicos e semióticos implicados, o que nos levou a perceber que, muito mais do que definir se determinada fotografia é arte ou documento, o espectador deve atentar ao conteúdo que ela apresenta e qual representação está implícita em sua colocação no lugar da obra de arte. Utilizar uma técnica de fácil reprodução, que se torna cada vez mais presente no cotidiano, afronta o sistema da arte baseado na unicidade e genialidade artística, reforçando que a centralidade da proposta reside em seu conceito, não em seu registro material (muitas vezes banalizado física e esteticamente). Essa percepção construída no decorrer de toda a pesquisa confirma nossa hipótese inicial, de que a arte procura na natureza não mais um molde a ser representado e aperfeiçoado pela técnica, mas um cenário interativo para suas provocações, que passam a ser muito mais intelectuais e participativas, deixando de lado o protagonismo do objeto, da visão, do artista e da materialidade na arte. Por outro lado, reconhecemos que essas mudanças não ocorrem unicamente em decorrência (como efeito) da relação arte/natureza, como propomos inicialmente. Ao estudar mais profundamente os processos da *land art*, percebe-se que seus movimentos incluem um espectro muito maior de elementos, que agem em sentido dialético, não de influência unilateral na arte. Por meio das propostas da *land art*, o espectador é levado a pensar sobre questões como a fisicalidade e protagonismo do corpo (caminhante, construtivo e destrutivo), as relações de gênero implícitas e explícitas no mundo da arte, o espaço enquanto vivência, a terra em sua horizontalidade e entropia, além de outra infinidade de temas. Restringir sua atuação apenas ao âmbito da natureza exclui uma miríade de possibilidades interpretativas.

Por essa razão, ao construirmos nosso trabalho, buscamos abranger um leque de interconexões possíveis de observação e debate a partir das intervenções propostas pelos artistas da *land art* nas décadas de 1960/70. Primeiramente, percebemos seus movimentos enquanto deslocamentos da ideia modernista de arte. Por esse motivo, o capítulo um se debruça sobre a conceituação da arte moderna, em sua vertente literal e autônoma, o que

possibilitou uma visão mais específica dos elementos que a *land art* aprofundou ou rejeitou em seu início. Observamos, por exemplo, que o modo autônomo (da arte que dialogava consigo e sobre si) não consegue atravessar a Segunda Guerra Mundial ileso, sendo minimizado nos anos pós Guerra e criticado a partir dos anos 1960. Já o modo de existência literal (que busca na vida e no cotidiano, materiais para a arte), abre caminhos para algumas explorações que ganham força a partir dos anos 1960. A *land art* leva a arte para o espaço público e traz para o mundo da arte elementos do cotidiano, como a terra e o ato de caminhada. A negação ao objeto artístico único e passível de exposição enquanto obra acabada também é devedora, em certa medida, das questões postas por essa arte literal, notadamente representada pelo Dadaísmo. Como dissemos no próprio capítulo, nossa intenção com essas discussões não foi rotular o modernismo como prefácio da arte contemporânea. Pelo contrário, compreendemos que cada movimento da arte se desdobra em um momento histórico específico que, de forma dialética, influencia e é influenciado pelos posicionamentos da arte. Porém, a história não se dá em fases com início e fim pontuado. Processos que foram centrais ao debate de um período acabam por ter resquício e alimentar-se de outros. Dessa forma, encontramos a possibilidade de construir uma ponte argumentativa entre a arte moderna e as propostas da *land art*.

Tratar sobre os conceitos e práticas artísticas da primeira metade do século XX possibilitou a observação de possíveis argumentos que levam o mundo da arte a se reorientar nos anos 1960. Contudo, não seriam apenas esses argumentos – como a falência do discurso formalista do abstracionismo e de arte autocrítica que se desenvolveu – vetores das mudanças que se seguiram. No capítulo dois, discutimos alguns eventos e movimentos (sociais, políticos e culturais) do pós Segunda Guerra Mundial. Enfatizamos a potência que ganham os movimentos de luta por igualdade – das mulheres, negros e estudantes, por exemplo – além dos impactos da Guerra do Vietnã, do aprofundamento da Guerra Fria e do avanço da tecnologia pelo cotidiano. As agitações dessas décadas (1960/70) puseram em foco os caminhos que a ciência havia tomado desde o início do século – e especialmente durante a Grande Guerra. A sustentabilidade das ações humanas passou a ser questionada, colocando em foco a própria ideia de natureza, que, paulatinamente, vai da máquina moderna a entidade indefesa, que precisa de uma proteção que só pode vir dos seres humanos. Entidades civis passam a se movimentar em torno de causas ambientais, pressionando governos a pensarem em medidas protetivas e reparadoras.

A agitação causada por todas essas questões tem reflexo na arte, tanto da Indústria cultural, quanto das “artes eruditas”. Intensifica-se a produção do gênero ficção científica. Em

suas infinitas possibilidades o mundo passa por diferentes apocalipses, causados por desastres naturais (eco e potencialização de eventos presenciados na primeira metade do século), por invasões extraterrestres ou por contágios em massa. Esse estilo de produção pode ser visto enquanto sintomático do clima de instabilidade que pairava sobre o globo. Já nas artes eruditas, esse abalo é expresso em diferentes vias: aquelas que destacam o excesso, o exagero do mundo capitalista, como a Pop art; ou, por outro lado, aquelas que passam a trabalhar com o objeto mínimo, com o “Sem título”, com o silêncio, como é o caso do Minimalismo; ou ainda, aquelas que focam nos conceitos, nas ideias e não nos objetos, levando ao Conceitualismo. Essas formas distintas de arte fazem com que a própria ideia do que é arte seja questionada. Surgem teorias sobre sua morte e desmaterialização, que não tratam sobre o fim da arte, mas sobre a superação do que já havia sido considerado enquanto tal, abrindo caminho para propostas e concepções distintas e inovadoras.

É nesse caldeirão histórico e conceitual que as primeiras propostas da *land art* são desenvolvidas. Tendo isso em mente, no terceiro capítulo buscamos debater questões específicas dessa tendência. Percebemos, de início alguns fatores que influenciam características peculiares como o deslocamento do espaço e do objeto de atuação da arte, dentre eles, encontramos a ampliação da possibilidade de reprodução e distribuição da arte pela mídia impressa, que faz com que as propostas se adaptem a um novo tipo de exposição serial, que vai ao encontro do espectador. Nesse caso, a fotografia e o texto ganham protagonismo, excluindo a unicidade implícita em outras técnicas. Outro fator de impacto se encontra na popularização das *road trips*, que frequentemente assumiam um tom de desbravamento (especialmente do Oeste a partir de Nova Iorque). Percorrer, mapear, fotografar e vivenciar as veredas dos Estados Unidos passa a ser uma prática popular, que ganha contornos estéticos nas propostas da *land art*, estimulando de formas variadas a passagem do observador passivo ao observador participador na arte. O espectador, na *land art*, poderia percorrer os mesmos caminhos que o artista, mas também criar novos caminhos, novas rotas e modos de percorrê-las. Esse deslocamento implica e é impulsionado por uma tendência de mudança da centralidade visual para uma participação multissensorial na arte. A esses fatores, acresce ainda o clima *underground* do cinema lado B, que passa a ter destaque na cena artística nova iorquina, dando visibilidade a grupos sociais marginalizados pela grande mídia, impulsionando tendências como a *land art* a refletir sobre o periférico, o que era ignorado e silenciado até então.

Nas propostas da *earth art*, toda essa rede de elementos se interconecta, de uma forma ou de outra, ao conceito de espaço. Na busca pela renovação do ato escultural, suas propostas

vão discutir questões temporais, que incidem na distinção entre paisagem, lugar e espaço. A primeira refere-se ao entorno inanimado, desprovido de vida, de intervenção humana, expressando nas marcas deixadas por ações já finalizadas uma equação entre passado-presente. Já o lugar tem sentido de pertencimento, enquanto um passado-presente estável, onde intervenções passadas definem o presente – por esse motivo, a escultura monumental associa-se ao lugar, a demarcação de posse, mesmo que simbólica, de um local. Já o espaço refere-se ao movimento, ao presente-mutável em constante metamorfose. O espaço é dependente da vida, é a paisagem animada pela ação humana. Por isso é tão rico para arte, pois se apresenta enquanto material maleável, aberto a novos significados e questões. Essa possibilidade faz com que a *land art* percorra e crie inúmeras veredas em suas reflexões sobre espaço-tempo, espaço-invisível, espaço-efêmero, espaço-poder, espaço-ação humana (de preservação e/ou de destruição). Desprender-se do lugar, do passado-presente estável, permite a criação de uma arte caminhante, construtiva e destrutiva, que deixa marcas na paisagem ou apenas é captura por índices.

Essas elaborações nos fazem perceber a *land art* enquanto uma forma de arte histórica, que carrega em suas propostas a reflexão sobre o tempo, em suas diferentes faces e em sua relação com o espaço. Ousamos dizer que a *earth art* torna explícitas e estéticas ações cotidianas de construção e destruição do tempo e espaço. Datando e conceituando atos diários que, de outra forma, passariam despercebidos a olhares distraídos ou atarefados. Algumas propostas são como pausas. Levam-nos a pensar sobre coisas que estão dadas, mas que fogem a nossa atenção. Elas tornam estéticas e artísticas coisas banais, como o percurso até o trabalho, uma trilha pelas montanhas ou a deterioração de um edifício. Talvez por isso sejam tão intrigantes: a partir de sua apreciação, toda caminhada ganha ares contemplativos, a arquitetura da cidade torna-se viva, os processos da natureza são dotados de uma capacidade quase mágica de instigar a reflexão sobre os mais variados temas. Somos levados a pensar que a arte, após sua morte, torna-se viva, randômica, andarilha e inquieta.

Essas características já não são compatíveis com ideais de beleza e racionalização da arte. O belo, em sua definição filosófica clássica não se aplica à natureza. Para apreciação estética da paisagem/espaço, outra categoria é mais adequada: o sublime. Tomamos como exemplo o trabalho de Walter De Maria, *The lightning field*, que reúne em sua composição as três fontes do sublime, definidas por Burke, enquanto sucessão, uniformidade e infinitude. A união desses fatores e o caráter da intervenção levam o espectador a transitar entre um estado de espírito maravilhado e temeroso de sua potência. Além disso, *The lightning field* suscita uma das grandes questões formais da *land art* e de outras propostas contemporâneas, fazendo

refletir sobre a horizontalidade da terra, os limites entre ela e o céu e da própria obra de arte no espaço. Apesar de sua imensa potencialidade simbólica e semiótica, esse trabalho de De Maria é exemplar também de alguns dos argumentos mais críticos a *earth art*. Seu afastamento de centros urbanos e as exigências impostas pela entidade mantenedora expõe o caráter elitista de algumas propostas. Muitas delas só chegam a conhecimento do grande público por fotografias e alguns casos demandam quantias significativas para sua manutenção, incluindo o aluguel ou compra do terreno, preservação da proposta, entre outros. Coloca-se em questão uma crítica feita, inclusive, por alguns artistas, que diz respeito ao sujeito da arte. Quem tem o direito e acesso a produção e fruição da arte? Essa questão vai muito além do escopo do nosso trabalho e suas respostas poderiam enveredar-se em uma miríade de direções. Contudo, a expomos com a intenção de refletir sobre possibilidades, vislumbradas também pelos artistas. Há propostas, como *The lightning field*, que indiscutivelmente “afastam” o grande público. Por outro lado, há intervenções como *Tour of the monuments of Passaic* ou *Spiral Jetty*, ambas de Robert Smithson, que estão abertas ao espectador/participador, que pode refazê-las ao passo que as percorre. No caso de *Spiral Jetty*, há inclusive uma parceria com o poder público para realização de ações educativas com alunos de escolas da região. Esses exemplos mostram a variedade de posicionamento dos artistas, não sendo conotativo de uma postura “certa” ou “errada”. Cada artista faz suas escolhas e tem a liberdade de colocar seus trabalhos no local e da forma que considera mais adequado. A arte contemporânea abre esse leque de possibilidades, variadas, distintas e que se anulam.

Essa abertura a coexistência de diferentes interpretações nos leva ao quarto e último capítulo, onde discutimos o papel dos índices na *land art*. Não se vinculando mais à beleza e racionalidade, nem tampouco ao objeto artístico acabado, a *earth art* encontra nos índices o caminho para divulgar seus trabalhos. Como destacamos no decorrer do capítulo, os índices diferencem-se dos ícones (do desenho, pintura e escultura) por não buscarem uma relação de semelhança com o signo, mas sim por se constituírem enquanto provas de sua existência. Os diários de viagem, os mapas e fotografias não são apresentados enquanto as obras de arte em si, mas enquanto registro de um ato artístico ausente. Propostas efêmeras ou longínquas só tem visibilidade por esses meios, que chegam ao público tanto nos tradicionais museus e galerias, como na já citada mídia impressa, que se populariza no período.

O uso dos índices no lugar das convencionais obras de arte abala o sistema expositivo e mercadológico da arte por apresentar técnicas outrora cotidianas enquanto objetos artísticos. É o dia-a-dia que havia sido revolucionário em trabalhos Dadá que passa a ocupar muitos

museus. E nesse ponto, todos os agentes envolvidos têm de passar por um processo de adaptação: o artista acaba tendo que aceitar, mesmo que realizando críticas internas, o sistema institucional da arte; os museus e galerias se veem quase que obrigados a aceitar esse tipo de propostas (ou seus salões iriam paulatinamente se esvaziar de novas peças), tendo de adequar seu modelo expositivo e curatorial, que passa também a receber obras interativas, as chamadas instalações; o espectador/participador precisa reorientar sua percepção e suas expectativas sobre a arte. Aqueles que esperam por pinturas e esculturas tradicionais tendem a se decepcionar em uma exposição de *land art*. Além disso, o espectador vê nessas ilustres paredes coisas que ele próprio poderia produzir – uma fotografia de viagem, uma pilha de pedras, um mapa usado em um passeio de fim de semana, são apenas alguns exemplos. Como diferenciar a produção do artista e do “não-artista”? A obra de arte e a fotografia amadora de uma viagem qualquer? Essas perguntas são colocadas por inúmeras propostas e – ao nosso ver – não precisam necessariamente de uma resposta.

O espectador/participador pode sentir-se capaz de produzir e registrar arte ou ao menos, pode se colocar enquanto apreciador da estética da natureza. O artista já não é o gênio único e verdadeiro da arte, pois suas propostas já não exigem maestria técnica, mas sim conceitual. Essa sensação se potencializa nos anos que se seguem ao recorte de nossa pesquisa e, na atualidade, com o sucesso das redes sociais, se torna um fenômeno global. Surgem também espaços como o Instituto Inhotim, Gibbs Farm, The Hokane Open-Air Museum, Yorkshire Sculpture Park e outros, que se caracterizam enquanto grandes museus a céu aberto, que mesclam trabalhos artísticos, paisagismo e botânica, simbolizando a necessidade de adequação de espaço expositivo ao estilo de intervenção artística apresentada na/pela *land art*. A descentralização da figura do artista, a desmaterialização do objeto da arte e crítica às instituições são processos concomitantes e paralelos, sintomáticos do período histórico no qual se inserem.

Além dos eventos históricos gerais e próprios do mundo da arte pós 1977 – que trazem a tona um novo tipo de artista, espectador e museu – há uma série de questões ainda inexploradas nessa pesquisa, mas que poderiam ser tema/objeto de estudo de outras investigações, como é o caso da relação corpo/espaço/*land art*, o papel dos feminismos e outros movimentos sociais no curso da arte contemporânea, o sentido dado ao espaço urbano em diversas intervenções, os limites (ou a falta deles) na relação arte contemporânea/cotidiano, noções como “periferia” e “centro” no contexto social e artístico, entre muitos outros. Refletir sobre essa nova configuração da arte a partir dos anos 1960 nos possibilita observar e realizar recortes inusitados, que percorrem os mais diferentes caminhos.

Nossa tentativa de explicitar os percursos históricos das primeiras décadas da *land art* é apenas um deles. Essa direção mostrou-se profícua, ao passo que nos possibilitou compreender uma série de conceitos dessa tendência e em alguns casos a motivação de suas características. Percebemos, em resumo, que não há como separar a arte da história e vice-versa. O momento no qual o artista e o espectador se inserem são determinantes de suas práticas ao passo que suas reflexões levam a questões para além da própria arte, fazendo repensar paradigmas, crenças e hábitos variados. Nesse sentido, a arte contemporânea torna tênue a linha entre a arte e a vida, entre a estética e o cotidiano, fazendo com que eles se misturem e assumam para si um pouco do outro.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 1947. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em: 05 maio 2018.

BARDONNÈCHE, Dominique de. Espécies de espaços. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 195-200.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BEARDSLEY, John. Traditional Aspects of New Land Art. In: *Art Journal*, v. 42, n. 3, Earthworks: Past and Present, 1982. p. 226-232. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/776583>> Acesso em: 17 maio 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. (Obras escolhidas: vol. 1).

BERGER, René. Da pré-história à pós-história, emergência de uma trans-cultura. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 177-182.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.

BERLEANT, Arnold. The aesthetic of art and nature. In: _____; CARLSON, Allen. (org.). *The aesthetic of natural environments*. Mississauga: Broadview Press LTDA., 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. 1. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campina: Papirus, 1993.

CANTON, Katia. *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo : Editora G. Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (org.). *História: novos problemas*. 4. ed. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *A invenção do cotidiano: a arte de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHIODETTO, Eder. *Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição*. [livro eletrônico]. São Paulo: Prata Design, 2013. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/download-do-livro/>>. Acesso em: 18 maio 2019.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur Coleman. Crítica de arte após o fim da arte. Tradução de Miguel Gally et. al. *Revista de estética e semiótica*, Brasília, v. 3, n. 1, jan./jun. 2013. p. 82-98. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/issue/view/983>>. Acesso em: 27 maio 2018.

DICKIE, George. A teoria institucional da arte. In: MOURA, Vitor (Coord.). *Arte em teoria*. Ribeirão: Edições Húmus, 2009.

DEBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Editora Papirus, 2012.

DUBY, Georges. História social e ideologia das sociedades. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (org.). *História: novos problemas*. 4. ed. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

FERREIRA, Glória. Land Art: paisagem como meio da obra de arte. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 2000, p. 185-188.

FLAM, Jack. (edit.). *Robert Smithson: the collected writings*. University of California Press Ltd, London, 1996.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: o nascimento do ocidente*. 5. reimpr. da 2. ed. de 2001. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FREITAS, Artur. A literalidade e os modos do moderno do início do século XX. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 227-243, jan-jun. 2015. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF30/20_A_literalidade_e_os_modos_do_moderno.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2019.

GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GREENBERG, Clement. Arte abstrata [1944]. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Tradução de: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. Pintura modernista [1960]. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Tradução de: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. Abstração pós-pictórica [1964]. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Tradução de: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. Seminário seis [1976]. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Tradução de: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro, 2015.

GOODMAN, Nelson. Como os edifícios representam. In: MOURA, Vitor (Coord.). *Arte em teoria*. Ribeirão: Edições Húmus, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

ÍTALO, Adriana. *Arte e Natureza*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2004.

KANT, Immanuel. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. [1764]. Tradução de R. Kempf e Vrin. In: RIBON, Michael. *A arte e a natureza*. São Paulo: Papirus, 1991a.

_____. A crítica do juízo. [1790]. Tradução de Philonenko e Vrin. In: RIBON, Michael. *A arte e a natureza*. São Paulo: Papirus, 1991b.

KASTNER, Jeffrey. Preface. In: _____ (edit.). *Land and environmental art*. Londres: Phaidon Press, 2015.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Arte & ensaios*, n. 17, 2008. p. 128-137. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-17/>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

LAHIRE, Bernard. *Homem plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Vozes, 2002.

LE GOFF, Jacque. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LENOBLE, Robert. *História da ideia de natureza*. Tradução de Teresa Louro Pé Edições 70, 2002.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Tradução de Maria Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

_____; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. Tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade. In: *Arte & ensaios*, n. 25, maio 2013. p. 150-165. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2018.

LUCIE-SMITH, Edward. Arte Pop. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. Eco-Art, Then and Now. In: GRANDE, John K. (org.) *Art nature dialogues: interviews with environmental artists*. Albany: State University of New York Press, 2004.

MALDONADO, Manuel Arias. *Environment and society: socionatural relations in the anthropocene*. Málaga: Springer, 2015.

MANO, Rubens. A condição do lugar no site. In: *ARS*. vol. 4, n. 7, 2006, p.112-121. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

MCFADDEN, Jane. Earthquakes, Photoworks, and Oz: Walter de Maria's Conceptual Art. In: *Art Journal*, v. 68, n. 3, 2009. p. 68-87. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25676492>> Acesso em: 19 maio 2018.

MICELI, Paulo. *História moderna*. São Paulo: Contexto, 2013.

MEDEIROS, Mara Glacénir Lemes de. Natureza e naturezas na construção humana: construindo saberes das relações naturais e sociais. In: *Ciência & Educação*, v.8, n.1, p.71-82, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-73132002000100006&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 16 set. 2019.

MOREIRA, Roberto José. Críticas ambientalistas à Revolução Verde. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, n. 15, out. 2000. p. 39-52. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/292380/mod_resource/content/0/176-432-1-PB.pdf. Acesso em 15 maio 2018.

PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. In: *Estud. av.* 2010, vol. 24, n. 68, p. 81-101. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000100009>. Acesso em: 15 jun. 2019.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

POTT, Crisla Maciel; ESTRELA, Carina Costa. Histórico ambiental: desastres ambientais e o despertar de um novo pensamento. *Estud. av.* 2017, vol.31, n.89, p. 271-283. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890021>>. Acesso em 15 maio 2018.

RAMOS, Elisabeth Christmann. O processo de constituição das concepções de natureza: uma contribuição para o debate na educação ambiental. In: *Ambiente e educação*. vol. 15, n.1, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/ambeduc/article/view/905>>. Acesso em: 16 set. 2019.

REBESCO, Vanessa Lucia de Assis; CRIPPA, Giulia. A organização do museu de arte: uma abordagem a partir dos princípios estéticos de Hegel. *Revista Museologia e Patrimônio*. vol. 6, n. 1, 2013. Disponível em:

<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/259>>. Acesso em: 17 maio 2019.

REYNOLDS, Ann Morris. *Robert Smithson: learning from New Jersey and elsewhere*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2003.

RIBON, Michael. *A arte e a natureza*. São Paulo: Papirus, 1991.

RODRIGUES, Bruno Cesar; CRIPPA, Giulia. Registro/documento: fotografia na obra de arte contemporânea. *TransInformação*, Campinas, p. 15-26, jan./abr., 2018. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010337862018000100015&script=sci_abstract&lng=pt>. Acesso em: 11 maio 2019.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrijas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da Natureza. *Estud. av.*, São Paulo, v. 6, n. 14, p. 95-106, Abr. 1992. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141992000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 maio 2018.

_____. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

STANGOS, Nikos. Prefácio. In: _____ (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TIBERGHEIN, Gilles A. Hodológico. In: Revista Valise, Porto Alegre, v. 2, n. 3, jul. 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/30563/18969>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora Difel, 1983.

URSPRUNG, Philip. *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the limits to art*. Tradução de Fiona Elliott. University of California Press Ltd, London, 2013.

WALLIS, Brian. Survey. In: KASTNER, Jeffrey (edit.). *Land and environmental art*. Londres: Phaidon Press, 2015.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2002.