

Fricções na paisagem:

sobre Roman Signer e
Walter De Maria¹

Guy Amado

Crítico de arte e investigador em arte contemporânea, atuando também como curador independente. Integrou grupos de crítica de arte em São Paulo [SP] entre 1999 e 2008. Colabora como *freelancer* para diversas publicações especializadas, sendo colunista fixo da revista DasArtes. Integrou inúmeros júris e comissões de seleção ou premiação de salões de arte no Brasil. Atualmente desenvolve Doutorado em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Portugal.

Resumo. O artigo busca identificar pontos de contato entre obras dos artistas visuais Walter De Maria (EUA, 1935-2013) e Roman Signer (SUI, 1938) a partir de uma ideia de paisagem como vetor de convergência para a experiência estética na produção de ambos. A paisagem é aqui entendida como matéria-prima para a prática artística no sentido de um plano de atuação sobre o qual interferir diretamente. Nas obras em questão as abordagens e registros oscilam entre a monumentalidade do campo de tensões instaurado por *The Lightning Field*, de De Maria, contraposta a uma estratégia em que o gesto ou ação estética é marcado pela aparente banalidade, além de um acentuado componente inventivo e experimental, como é o caso das peças de Signer.

Palavras-chave. arte e paisagem, *Land Art*, experiência estética, arte contemporânea.

Of friction into landscape: on Roman Signer and Walter De Maria

Abstract. This paper seeks to identify points in common within works of the artists Walter De Maria (EUA, 1935-2013) and Roman Signer (SUI, 1938), analyzing aspects of their production considering an idea of landscape as a major vector to the aesthetic experience. The landscape is here approached not only as a theme or a motto itself for the artistic practice, but as its very medium; a straight and effective plane upon which to act. While one operates in a monumental scale establishing a tension field over the landscape (De Maria's *Lightning field*), the other privileges the artistic gesture or action marked by banality and a strong experimental component conducting his practice (Signer).

Keywords. art and landscape, Land Art, aesthetic experience, contemporary art.



Paisagem: uma panorâmica

Apesar deste texto não se pretender um estudo sobre a paisagem, esta noção informa diretamente a análise aqui proposta. O enfoque do artigo é voltado para a apresentação de trabalhos e percursos poéticos de dois artistas, bem como a uma análise de seus modos de produção à luz do interesse mútuo pela atuação na natureza e, inevitavelmente, sobre a paisagem. Propõe-se uma breve analogia entre a produção de Roman Signer e Walter De Maria, artistas que, movidos por pulsões distintas, convergem no interesse em atuar diretamente sobre o que se poderia entender como um campo de experimentação (e de tensões) a céu aberto. Desta forma, faz-se então pertinente um rápido comentário acerca de alguns entendimentos estruturais do conceito de paisagem que, em registros diversos, orientam este artigo.

Aderindo ao lugar-comum, é preciso assinalar de saída que a ideia de paisagem que interessa a esta leitura pressupõe sempre “um ato de criação, uma experiência, uma ideia, um acto cultural de visão”, nos termos de Laura Castro (CASTRO, 2007). Ela seria produzida, ou percebida na relação entre o ambiente natural e o meio cultural, supondo sempre a mediação de um observador, sem o qual a paisagem não chega a existir. Premissa que indica que a paisagem seja assim um construto, à espera de um olhar que a identifique e a retire da condição de latência no “limbo da natureza”, corporificando-a. A respeito da necessidade dessa presença ativadora, Anne Cauquelin enfatiza as relações corpóreo-conceituais e as afetividades em jogo nesta construção (2007). A filósofa francesa sugere que a subjetividade da interpretação, aliada à ficção e à imaginação, é um determinante no modo como percebemos a paisagem, como ela se faz apresentar e, portanto, passa a existir. O teórico espanhol Javier Maderuelo ecoa esta abordagem, definindo-a como o “conjunto de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constitutivos. A palavra paisagem [...] convoca também algo mais: convoca a uma interpretação, à busca de um caráter e a presença de uma emotividade” (MADERUELO, 2005).

Alain Roger introduz uma leitura das mais estimulantes neste cenário, ao sustentar que a paisagem seria o fator a viabilizar a fruição estética do território. Ou seja, parte da premissa de que enquanto realidade meramente natural, a paisagem seria um lugar no espaço a princípio desprovido de qualquer valor ou potencial estético, só o adquirindo quando devidamente “artealizada” pela arte e pela cultura humanas (ROGER, 2001). E Malcolm Andrews efetiva uma importante distinção entre natureza e paisagem; a primeira sendo compreendida como um



sistema de processos que decorrem espontaneamente no meio natural e a segunda como natureza modificada – poderia-se dizer *ativada* – pela cultura (ANDREWS, 1999), ecoando a interpretação de Roger e Castro.

Roman Signer: a paisagem como campo de experimentação

*I'm not an actor or a showman,
I am a sculptor.
I show movements, processes.*

Appenzell, noroeste da Suíça, 1986. Ao longe, na bela e tranquila paisagem de um vale alpino, avista-se o topo da montanha conhecida como Kamor. Em certa manhã de 1986, subitamente brota uma explosão de seu cume. Uma explosão vulcânica, ao que parece, produzindo uma bola de fogo seguida de uma densa coluna de fumaça, que por instantes confere à montanha a aparência de um vulcão em atividade. Passados alguns minutos e observando-se com mais atenção, a escala relativamente reduzida do fenômeno e a rapidez com que o fumo se dissipa indicam não ter sido aquela a ação de um vulcão de fato, o que seria de resto improvável naquela região. Trata-se de *Kamor*, intervenção *in natura* de Roman Signer (1938, Suíça) registrada em filme Super-8 (Figura 1).

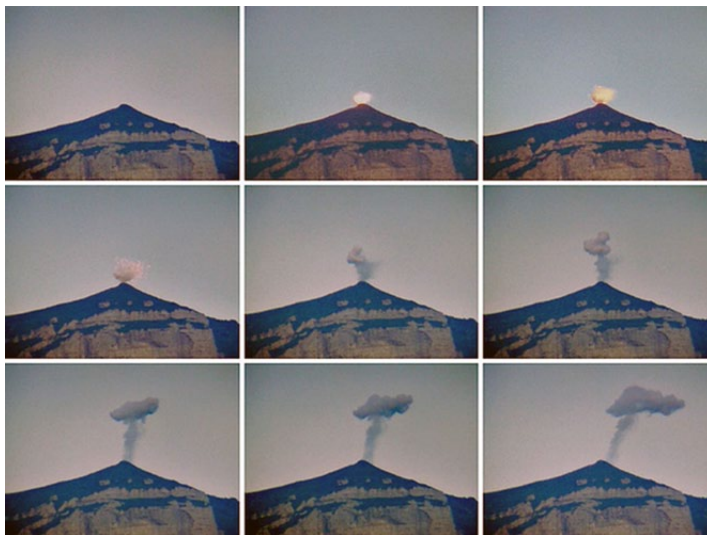


Fig. 1. Roman Signer: *Kamor*, 1986 © Roman Signer



Menos um ato de medir forças com a natureza que um livre exercício de “ficcionalização geológica”, para o artista tratava-se, sobretudo, de uma ação visando “corrigir” ou testar visualmente uma impressão que a montanha em questão – na região suíça onde foi criado e realizou muitos de seus trabalhos – lhe despertara há tempos: a de que a mesma assemelhava-se a um vulcão, ainda que do ponto de vista geológico tal impressão não tivesse como ser correspondida, para além de um perfil topográfico levemente sugestivo. Tão elementar como isso, portanto: uma inquietação, uma ideia e sua pronta materialização. Ou ao menos uma tentativa.

Assim se desenvolve grande parte do *modus operandi* de Signer. “Simplesmente me ocorreu a ideia de criar uma erupção vulcânica lá em cima”², afirma ele de modo desconcertantemente singelo em entrevista a Paula Van der Bosch (MACK & MILLAR, 2006). Como de hábito em suas peças, o procedimento logístico e de execução da peça foi de uma austeridade atroz. Signer carregou pessoalmente cerca de quarenta quilos de pólvora até o topo da elevação, onde instalou a carga, implantou um detonador e, tendo definido previamente a cronometragem da explosão de modo a que pudesse ser captada por um amigo (Peter Liechti) que aguardava com uma câmera super-8, a cinco quilômetros do “vulcão”, acionou a explosão. A erupção fabricada foi vista ou reportada a quilômetros de distância, segundo o artista³.



Fig. 2. Roman Signer: *Quer zum fluss (Perpendicular to the river)*, 1978 © Roman Signer



Outra peça de Signer exemplar desta linha de procedimentos, baseada em componentes simples e ação direta sobre a natureza – e a paisagem – envolve novamente uma explosão e um elemento natural como suporte para o trabalho, agora a água: trata-se de *Quer zum fluss (Perpendicular to the river, 1978)*. Nesta proposição, o artista estendeu um cabo com explosivos cruzando o rio Reno na região de St. Gallen, também na Suíça (cidade onde vive atualmente). Naquela altura, o rio tem cerca de 100 metros de largura; o cabo foi engenhosamente disposto pouco abaixo do nível da superfície da água. O artista então procede ao detonamento da explosão, e eis que subitamente uma parede de água de 5 metros de altura se eleva, em suspenso, sobre o curso do rio (Figura 2). Por um momento a ação introduziu uma nova dimensão àquele contexto, alijando parcialmente o leito do Reno do campo de visão. Naquele trecho de seu curso, o rio teve sua conformação natural levemente distorcida, ou “corrigida” artificialmente – em função da instalação de diques –, tendo assim ganho contornos geometrizados, quase simétricos. A discreta e poderosa intervenção de Signer oferece como que um lembrete da violenta força das águas, em contraste com a retidão artificial que o rio apresenta naquele trecho, correndo sobre um leito modificado.

A obra de Roman Signer é marcada pela livre, mas obsessiva exploração de relações entre tempo e espaço, movimento e processo, energia e sua transformação, ciências naturais e filosofia, ações experimentais e as inexoráveis leis da natureza. Destaca-se particularmente sua abordagem inusual e ampliada da modalidade da escultura. Signer é de uma geração de artistas que desde os anos 1960 alargou decisivamente este conceito, e em cuja redefinição uma questão central para o artista era a ideia de transformação. A partir desta ideia o artista moldou seu próprio conceito de escultura de modo a destacar qualidades específicas de sua práxis e assegurar que seu trabalho não se confundisse com as manifestações abarcadas pelo rótulo de *action art* e congêneres. É por esta razão que o artista adota ainda o termo “evento” (*event*), combinado a “ações escultóricas” (*action-sculptures*), para designar suas empreitadas. Em suas ações-experimentos, objetos, instalações e filmes, Signer acrescenta, portanto, uma nova camada ao conceito de escultura. Esta mesma lógica se estende ainda ao especial interesse do artista por examinar elementos básicos da natureza – fogo, água e ar – em termos de suas qualidades esculturais³. Ainda a respeito do entendimento e aplicação do conceito de escultura em Signer, esta passagem de Manuel Oliveira é esclarecedora:

A partir do emprego de variados dispositivos, substâncias explosivas e pelas reações entre diferentes materiais ou forças, Signer a um só tempo dialoga com toda uma tradição escultórica e objetificante da cultura ocidental contemporânea como se opõe radicalmente



a ela. O artista concebe situações em que forças da natureza podem implantar e produzir um dado efeito de uma determinada maneira, tanto sobre os materiais como em objetos. [...] O efeito em questão é tanto o produto desta relação quanto a própria materialização do trabalho. (OLIVEIRA, 2006, p. 167).

A proximidade de Signer com a natureza tem origens tanto geográficas como familiares. O artista nasceu e foi criado em uma região montanhosa propensa a observação de fenômenos naturais potencialmente devastadores, no nordeste da Suíça. Um contexto que provavelmente ajuda a determinar sua compulsão em pesquisar as possíveis causas e efeitos desses fenômenos, transformando as situações que se lhe apresentem em matéria de trabalho. O fato é que Signer explora detidamente as forças naturais, ora atuando com elas, ora “contra” elas – seja enfrentando correntes aquáticas, desafiando a gravidade, estudando a inércia; a relação homem-natureza é seguidamente posta à prova⁵.

Apesar de frequentemente ocorrerem em espaços abertos na natureza, as ações ou eventos realizados por Signer são antes de tudo experimentos que fazem uso temporário das leis físicas dos materiais com que trabalha, que podem oscilar entre todo um repertório de objetos domésticos banais (cadeiras, mesas, barris, caixas) até miniaturas motorizadas e máquinas diversas. A relação estreita com ambientes naturais, associada ao uso recorrente destes materiais, faz com que sua obra seja remetida às correntes da *Land Art* e da *Arte Povera*. Há algumas peças suas que evidenciam alguma proximidade ou diálogos possíveis com a obra de expoentes daquela vertente, como Richard Long, Hamish Fulton e mesmo Walter de Maria⁶; mas em havendo procedência nesta associação, ela ocorre de maneira bem específica e personalista. Seus eventos e ações-escultóricas não compartilham o interesse pela monumentalidade ou eventuais qualidades intrínsecas a esta, assim como sua produção é avessa às imposições do ambiente em que decorre o trabalho, características da *Land Art*; por outro lado, sua obra não enfatiza o caráter simbólico nem é marcada pelo afã por uma compreensão metafísica do mundo cotidiano, aspectos caros aos adeptos da *Arte Povera*. Seu posicionamento está mais para o de alguém que reconhece e aprecia o conhecimento científico sobre as leis da natureza e que, valendo-se deste, prefere revelar efeitos que já conhecemos, mas que nem por isso deixam de nos afetar. A este propósito, cabe referir o comentário preciso de Gerhard Mack, um especialista na obra de Signer:

He's not out to master nature, but to observe it. [...] Signer's understanding of nature oscillates between a scientifically rational approach and a more inclusive one that acknowledges inexplicable areas. His art is not the servant of the sciences, but puts them to work: the highest aim is to extend their language. (MACK, MILLAR; 2006, p. 50).



Como aponta o crítico e ensaísta alemão, o artista não está lá para dominar ou exercer algum tipo de controle sobre a natureza; é praticamente o inverso disto, muitas vezes expondo-se deliberadamente à mercê das forças da natureza e experimentando-as, testando as leis da física. A persona – e a práxis – singular de Signer configura-se como uma espécie de híbrido de inventor, cientista e filósofo amador, que no processo de dar vazão a suas inquietações vai além de dar forma a ideias: expande os próprios limites entre ação, linguagem e forma, tendo no mundo físico seu laboratório. O que também é dizer: faz arte.

The Lightning Field: epifania minimalista

I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience. For one thing they are impersonal. I don't think art can stand up to nature.

Walter De Maria, “On the importance of natural disasters”

The Lightning Field é uma obra capital na carreira de Walter De Maria (EUA, 1935-2013), um dos grandes expoentes das vertentes do minimalismo e da *Land Art* norte-americana. Situada numa área remota, num platô a mais de 2000 metros de altitude algures num deserto no oeste do estado do Novo México (a localização exata é mantida em circulação restrita, no intuito de se preservar a integridade da peça), a instalação é composta de 400 estacas de aço inoxidável polido e meticulosamente dispostas num *grid* com medida total de uma milha por um quilômetro. O local, que consumiu cerca de cinco anos de buscas até ser finalmente determinado, foi escolhido segundo o artista por suas “qualidades de planaridade, intensa atividade de trovoadas e isolamento” (DE MARIA, 1980, p. 58). Os postes – com 6 metros de altura, em média – são dispostos em intervalos regulares de 220 pés (67 metros) e têm as pontas niveladas de maneira a definir um plano visual horizontal, a despeito das variações topológicas do terreno. Cada estaca é plantada em uma base de concreto subterrânea, e foram desenhadas para resistir a ventos de até 180 km/h. Como o título anuncia, os postes de aço são concebidos para atuarem como para-raios, transformando a peça, idealmente, num monumental e espetacular receptáculo simétrico para a energia das tempestades de relâmpagos que ocorrem na região, sobretudo entre os meses de julho e agosto (Figura 3).

Uma escultura tanto para ser vista como para ser percebida por meio de caminhadas em seu interior, *The Lightning Field* foi concebida para ser vivenciada por um período estendido de tempo. Experimentar – e este é o termo – esta obra requer algum planejamento e disposição para passar a noite numa cabana



rústica, no terreno em que o trabalho se encontra. É preciso fazer reservas, já que a cabana disponibilizada pela organização comporta um máximo de apenas seis visitantes por estadia⁸. Uma vez que chegue ao povoado de Quemado, a duas horas de Albuquerque (Novo México), por sua própria conta, o visitante é então transportado ao site, onde permanecerá por um dia inteiro: serão quase 24 horas de imersão no deserto, deixando o mundo urbano para trás. Ao chegar ao alojamento, única construção solitária em meio à vastidão da pradaria, percebe-se a imensidão da paisagem desolada que a cerca. “O isolamento é a essência da Land Art⁹”, afirmou certa vez o artista (DE MARIA, 1980, p. 53). Da cabana, restaurada à maneira dos tempos dos pioneiros, já se avista a instalação em si: *The Lightning Field* em seu esplendor, com a serra Sawtooth e as Allegres Mountains ao fundo. Uma vez acomodado, o visitante começa a ser tomado pelo encantamento da situação, onde impera o silêncio absoluto e passa então a assimilar a presença física e simbólica daqueles 400 postes de aço, na imponência silenciosa de sua impecável disposição geométrica, fruto de imenso trabalho de cálculo e rigor operacional.



Fig. 3. Walter De Maria: *The Lightning Field* © DIA Art Foundation



Fig. 4. Vista panorâmica de *The Lightning Field*. Foto: John Cliett. © DIA Art Foundation.

Permanecer no centro deste “campo de relâmpagos”, em meio à malha formada pelos postes de aço e avistar as montanhas e mesas à distância tem sido descrito como uma experiência intensa, capaz de produzir alterações no estado mental⁹. Como assinalou Glória Ferreira a respeito da obra de De Maria, “a possessão estética do lugar torna flutuantes as dimensões arte e natureza,



da mesma maneira que a experiência do corpo, ao percorrer a obra, torna o tempo e espaço inseparáveis” (FERREIRA, 2000, p. 186). A obra incorpora ainda as condições de acesso como elemento constitutivo do funcionamento, ou de ativação da experiência estética a que convida. Nas palavras assertivas de De Maria, “o terreno não é apenas o lugar para a obra, mas parte integrante da obra”¹¹. Seja como for, a paisagem – e não apenas a natureza –, em seu registro ambivalente entre presença e representação, definitivamente entra na obra de De Maria como um meio, matéria-prima para sua criação.

Assim como a terra, a luz é também parte constitutiva deste trabalho de De Maria, e é uma das razões pela qual a visita exige um pernoite: a ideia é permitir a possibilidade de se observar as mudanças de luminosidade – na peça e no ambiente que a cerca – ao longo do dia. Ainda que as imagens mais conhecidas desta obra quase sempre apresentem relâmpagos atingindo os postes – a obra em seu pleno funcionamento –, gerando o inegável efeito espetacular da ação da natureza em sua força máxima, o mais provável é que durante a visita isso não ocorra; nem sempre as forças naturais se dispõem a corresponder às demandas geradas pelo trabalho. O que, contudo, não deve ser encarado como desapontador; a ausência de trovoadas durante uma visita é uma situação prevista e não retira ou compromete a experiência de contemplar as transformações do trabalho à medida em que as condições de luz se alteram. Naquela vasta e silenciosa paisagem, pode-se acompanhar as muitas variações sutis na aparência dos postes à medida em que o sol se desloca no céu. Na descrição de dedicados visitantes¹², ao alvorecer, os postes fincados mais a oeste da habitação reluzem como chamas trêmulas sob a luminosidade reduzida do dia que ainda se anuncia; algumas horas mais à frente diversos deles parecem enegrecidos; com o sol temporariamente atrás de nuvens, as estacas se transformam num infinito *grid* de linhas cinzentas idênticas; e logo após o almoço elas aparentam desaparecer, num jogo óptico causado pelo intenso fluxo de luz. Ao pôr do sol suas pontas adquirem um brilho dourado quase incandescente, como se iluminadas de forma autônoma (Figura 4), e então se tornam opacas, absorvendo os últimos vestígios de luminosidade do dia (WALTER DE MARIA, 2011). Por momentos, toda respiração aparenta ser suspensa, com os sentidos a serviço daquela impressionante experiência estética; até que vem a escuridão. Se pensada em termos pictóricos, por assim dizer, *The Lightning Field* poderia ser lida tanto como uma situação de abstração arrebatadora quanto como uma tentativa extrema de enquadramento da paisagem, com o observador vivenciando essa sensação *de dentro*.



Fotos da instalação são proibidas, o que pode ser frustrante para os visitantes; é uma das diversas restrições impostas pela Dia Art Foundation de New York¹³, patrocinadora do projeto, a fim de preservar a integridade do trabalho – além de, presumivelmente, resguardar direitos autorais. O uso de aparelhos eletrônicos em geral também é restrito, e afina-se com os anseios de De Maria no sentido de se gerar o mínimo de interferência no local, a fim de não comprometer a intensidade da experiência¹⁴. Um bom pretexto para retomar de passagem Gilles Tiberghien, quando afirma que “o conhecimento que podemos ter da paisagem passa pela experiência. Ver paisagem é também imaginá-la” (TIBERGHIEEN, 2010, p. 113). Seria assim mera questão de se dispor a tal – converter a experiência sensorio-retiniana em um exercício de apreensão daquilo que é da ordem do intangível. E *The Lightning Field* presta-se especialmente bem para isso.

Os cuidados e restrições acima expostos sem dúvida colaboram para revestir a empreitada de um caráter mítico, e mesmo quase místico; conotação esta que em boa medida talvez seja mais procedente do que se poderia pensar. Afinal, o grau de dificuldade para se acessar o site, a condição de isolamento, a instância de comunhão com a natureza, a relação forçosamente estabelecida com a paisagem (dados que podem também sinalizar um ímpeto em se contrapor ao sistema institucional da arte característico de certa *Land Art*) e a escala apoteótica embutida na lógica interna do trabalho (conectando céu e terra), todos estes fatores ativam condições privilegiadas para uma experiência não apenas estética como de ordem espiritual. Não seria exagero falar aqui em uma abordagem que se aproxima da dimensão religiosa; dado que, diga-se de passagem, neste caso investe a peça de uma faceta absolutamente peculiar, visto sua matriz formal ser eminentemente minimalista¹⁴. A instalação monumental de De Maria parece dotada daquela peculiar “qualidade de retração” destinada a nos colocar em presença de “outra coisa” que não a própria obra (TIBERGHIEEN, 1993, p.115). Este artista, assim como diversos de seus contemporâneos atuantes na *land art*, afinava-se na época a uma concepção de arte que visava subtraí-la à sua condição de valor mercantil, atribuindo-lhe – ao menos no caso deste artista – uma função próxima à da religião, com alusões ao seu poder de revelação. O que estaria em jogo é a possibilidade de comunicação na experiência vivida da arte, de “reabilitar a percepção do mundo e de nós mesmos pelos meios que são da arte” (FERREIRA, 2000, p. 187). E de fato, visto sob essa ótica *The Lightning Field* anuncia-se como uma obra que incute a promessa de epifania por excelência.



Conclusão

Após esta breve análise da abordagem procedimental e conceitual de Walter De Maria e Roman Signer é possível traçar alguns paralelos e estabelecer pontos de convergência e afastamento em suas respectivas práxis. Ambos os artistas partem de uma situação precisa: suas obras operam através de uma linguagem aberta, que, instalada ou operada na natureza, comenta, incorpora ou de algum modo implica conotações simbólicas, culturais e sociais. A apresentação dos trabalhos pode se constituir em si mesma como um ato de especulação estética; em De Maria tal característica é deliberadamente explorada, dado reforçado pela escala monumentalizada de diversos projetos seus, o que oblitera os referenciais perceptivos habituais. Para Signer, por outro lado, embora também possa ser aplicada a sua obra, essa tônica talvez seja mais evidente no reverso da premissa: o artista faz de seu processual um permanente campo de especulações ativas – acerca das leis que regem o mundo.

Um ponto notório de divergência está ligado à questão da temporalidade: enquanto para o norte-americano a qualidade de longa duração e permanência indeterminada é inerente e um aspecto conceitualmente relevante em suas propostas, Signer representa sua antítese: seus eventos ou “ações escultóricas” são fugazes, efêmeros, instantâneos. Duram apenas o tempo preciso para que as forças em jogo – porque sempre as há – desempenhem seu papel; nada mais que o estritamente necessário. E em termos formais passa-se o mesmo: o que o primeiro tem de solenidade e imponência, o segundo contrapõe com extrema austeridade e singeleza.

Os dois artistas também parecem partilhar o interesse em criar situações capazes de implicar o espectador em uma experiência singular, ainda que em registros bem diversos. As obras de De Maria são frequentemente concebidas levando em conta o papel do observador, cuja participação é necessária na “ativação” de muitas de suas peças. Já em Signer o enfoque é radicalmente diverso: na grande maioria dos casos suas peças em filme, vídeo ou fotografia são realizadas solitariamente, sem qualquer audiência. Só posteriormente as obras ganham essa dimensão pública, que Signer afinal considera importante, quando circulam nas exposições.

Para De Maria, a natureza – subentendendo-se a paisagem – é uma das formas mais potentes de experiência, e é por ela que a arte deveria se medir. Frases como “se todas as pessoas que vão ao museu pudessem experimentar



um terremoto” (DE MARIA, 1963) são emblemáticas do modo como encara essa dinâmica; é o lugar da epifania, e a arte seria obrigatoriamente um meio intermediário nesse processo. Já para Signer esta – a natureza – se apresenta como nada mais do que um estimulante campo de provas, sempre aberto a suas experimentações surpreendentes e pouco ortodoxas, elementares e elementais.

De uma forma ou de outra, o fato é que sob o mote comum de um agenciamento poético da paisagem é possível identificar uma até certo ponto improvável, mas consistente dinâmica de opostos e complementaridades que aproxima produções plásticas tão diversas quanto as destes dois artistas. Poderia-se dizer que ambas têm lugar sob o mesmo sol.

¹O artigo enviado é uma variação de texto apresentado no encontro acadêmico CITCEM - Paisagem [I]Materialidade, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em novembro de 2013.

²No original, “I simply had the idea of creating a volcanic eruption up there”. Tradução livre realizada pelo autor.

³A maioria das ações de Signer – ou “eventos”, como ele prefere – são conduzidas na ausência de qualquer observador; não há público. O que resta destas ações efêmeras são os registros em filmes e fotografias, que adquirem assim um duplo estatuto: documentação e, antes de tudo, obras de arte.

⁴Ainda que não exatamente à maneira da *Land Art*, vertente que tende a valorizar procedimentos distantes da prática de Signer, como rearranjos de materiais naturais na paisagem, além de frequentemente operar em escalas que fletam com a monumentalidade, como é o caso de *The lightning field* de De Maria, do *Double negative* de Michael Heizer ou ainda de intervenções de Christo como *Valley curtain* e *Running fence*.

⁵De se ressaltar, contudo, que a despeito do enunciado sugerido por estes embates, tais ações ou eventos são desenvolvidos num registro que nada tem de épico: ao contrário, Signer, que é sempre o protagonista (anônimo), apresenta-se, como ele próprio afirma, como uma espécie de Buster Keaton. “I am the person who has to run away. [...] If there is a comparison, it’s closer to Buster Keaton than Chaplin. There’s a quality of sadness in Keaton. It’s not funny at all” (MACK & MILLAR, 2006, p. 30).

⁶Signer refere em entrevistas o impacto que teve sobre ele a mítica mostra *When attitudes become form*, com curadoria de Harald Szeemann e que viu em Berna, em 1969. Lá travou contato com a obra de diversos artistas, como Robert Morris, Michael Heizer, Robert Smithson e Richard Long – todos identificados com a *Land Art* ou *earthworks* – e aquilo teria sido marcante para ele.

⁷A associação da obra de De Maria à *Land Art* não chega a ser incorreta, mas apenas em termos superficiais; um olhar mais atento a sua práxis dificulta uma vinculação a esta corrente.



⁸ As visitas decorrem em caráter controlado, devendo ser pré-reservadas com antecedência, e só se realizam entre maio e outubro, período com maior probabilidade de incidência de tempestades de relâmpagos na região.

⁹ No original, “Isolation is the essence of Land Art”. Tradução do autor.

¹⁰ Toma-se aqui como base, além do depoimento pessoal de uma pessoa próxima, o minucioso relato constante nas referências sob a entrada “WALTER DE MARIA – The lightning field”.

¹¹ No original, “The land is not the setting for the work but a part of the work”. Tradução realizada pelo autor.

¹² Conforme relatos diretos fornecidos por três visitantes da instalação; um amigo próximo do autor e dois outros recolhidos na internet.

¹³ A DIA Art Foundation detém longa tradição de apoio a empreitadas artísticas de porte, tendo encomendado *The Lightning Field* a De Maria em 1977. Embora atualmente enfraquecida financeiramente, a instituição segue responsável pela conservação do trabalho e do local, que passou recentemente por reformas.

¹⁴ Para uma discussão aprofundada sobre as regulações institucionais em torno de *The Lightning Field*, ver John Beardsley e seu ‘Art and Authoritarianism: Walter De Maria’s Lightning Field’, *October*, Spring 1981.

¹⁵ A instalação de De Maria se insere *strictu sensu* no cânone formal minimalista. O componente participativo e a dimensão quase mística convocados na experiência de *The lightning field* gerariam assim uma situação paradoxal, se confrontarmos a obra com os rígidos preceitos formais e conceituais do minimalismo.

Referências

ANDREWS, Malcolm. *Landscape in western art*. New York: Oxford University Press, 1999.

CASTRO, Laura. *Paisagens*. Porto: Ed. Afrontamento/FBAUP, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007.

DE MARIA, Walter. On the importance of natural disasters. In *An anthology*. La Monte Young, Jackson MacLow (ed.). New York: Editions Farneth International, 1963.



_____. The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics, and Statements. *Artforum*, vol. 18, April 1980.

FERREIRA, Glória. Land art: paisagem como meio da obra de arte. In SALGUEIRO, Heliana A. (org.) *Paisagem e arte*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.

MACK, Gerhard; MILLAR, Jeremy. *Roman Signer*. London: Phaidon Press, 2006.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

OLIVEIRA, Manuel. Roman Signer and the laws of energy. In BAPTISTA, Maria do Céu et al (ed.). *Roman Signer: esculturas e instalacións*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2006.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

TIBERGHIEU, Gilles. Bill Viola: na natureza das coisas. *Concinnitas* vol. 2, n. 17, dez. 2010.

_____. *Land Art*. Paris: Carré, 1993.

WALTER De Maria. The lightning field. *Art Appreciation 101*, 2011. Disponível em: <<http://artappreciation101.wordpress.com/2011/06/16/walter-de-maria-the-lightning-field/>>. Acesso em 08 jun. 2014.

