

ARTIGO

**Desafiando molduras e fronteiras:
a *land art* no contexto da arte contemporânea¹****Challenging frames and frames:
land art in the context of contemporary art**Gerson Luís Trombetta²Ana Lúcia Guimarães³

DOI 10.26512/museologia.v9i17.24927

220

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 9, n.º 17, Jan./ Jul. de 2020

Resumo:

A partir de 1960, nota-se um afrouxamento das molduras e fronteiras do mundo da arte, especialmente no caso das propostas da *land art*. As características históricas do período propiciaram sua reorientação conceitual e física em um sentido de negação da materialidade dos objetos da arte, espalhando suas ações por ambientes até então desprovidos do coeficiente artístico. Levando a discussão sobre o espaço – geográfico, histórico e social, habitado ou desprovido da interferência humana – e a reavaliação do ato escultural em seu interior. Pressionando os museus e galerias a se readaptar, abrindo suas fronteiras para os índices – fotografias, mapas e textos.

Palavras-chave:

Land art. Arte contemporânea. Dematerialização da arte. Fronteiras. Espaço

Abstract:

From 1960, there is a loosening of the frames and frontiers of the art world, especially in the case of *land art* proposals. The historical characteristics of the period propitiated its conceptual and physical reorientation in a sense of denial of the materiality of the objects of art, spreading its actions through hitherto devoid of the artistic coefficient. Taking the discussion of space - geographical, historical and social, inhabited or devoid of human interference - and the re-evaluation of the sculptural act in its interior. Pressuring museums and galleries to readapt, opening their frontiers to indexes - photographs, maps and texts.

Keywords:

Land art. Contemporary art. Dematerialization of art. Borders. Space.

Land art: natureza como arte, arte como natureza

Land, earth ou *environmental art* (expressões cunhadas em inglês, em ressonância ao 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 reunindo uma série de elementos comuns. Mesmo incluindo ações múltiplas e não estruturadas em um movimento, pode-se afirmar que as características gerais observáveis nas propostas da *land art* do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 deixam ver os contornos de um manifesto que representa um questionamento profundo das linhas fronteiriças que demarcariam os tipos de arte. Além disso, a *land art* destaca-se enquanto vetor das tendências de uma nova sociedade, propondo o 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

1 Artigo oriundo do projeto de pesquisa “Arte, sentido e História” vinculado ao Núcleo de Estudos de Memória e Cultura (Nemec) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo.

2 Doutor em Filosofia (PUCRS) com estágio pós-doutoral em Filosofia (UFMG), professor do Programa de Pós-Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo/RS. E-mail: gersont@upf.br

3 Mestre em História (UPF), graduada em Artes (Univel) e em História (Unipar). E-mail: anaguimaraes008@hotmail.com

mecanizados, decorrentes da busca moderna pelo progresso:

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 consequente 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 contribuiriam para isso ecoaram na crescente ambivalência do mundo da arte em relação às tradições institucionais próprias. (KASTNER, 2015: 12, tradução nossa).

Tais fatores contextuais absorvidos pela *land art*, colocam-se como centrais para a compreensão de sua configuração enquanto proposta artística que reexamina o ato escultural, retirando-o de sua pureza e isolamento e buscando 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" e criando uma experiência multissensorial (ver figura 1). 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. Entretanto, a *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: 28, tradução nossa).

Figura 1 – Em 1969, em uma proposta de Christo and Jeanne-Claude envolveu 92.900 metros quadrados de tecido e 56.3 quilômetros de corda cobrindo 2.4 km do litoral australiano, 100 trabalhadores, 15 montanhistas profissionais e 11 voluntários dedicaram 17.000 horas de trabalho ao projeto durante um período de quatro semanas⁴.



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

A Land Art e a reconfiguração dos espaços

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 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). Esse caldo fervilhante de possibilidades apresentadas pelos primeiros artistas da *land art*, já nos anos 1960, pode ser agrupado em três grandes linhas de ação:

A primeira, da qual De Maria pode ser o representante, 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

4 JAVACHEFF, Christo Vladimirov; CLAUDE, Jeanne. *Wrapped Coast*. 1969, Little Bay, Sidney, Austrália.

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: 187-188).

Nessa divisão nenhum dos grupos tem por objetivo representar a natureza. Mesmo que na maioria das vezes fossem planejadas ou ao menos vislumbradas em ambientes diferentes daqueles de sua execução, as propostas da *land art* afastam-se – e muito – da prática artística de estúdio, comum até o Impressionismo, ou ainda da dissecação formal modernista. 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. Esse é o grande ponto de “ruptura” da *earth art* com a tradição da arte, pois se tinha, até então, uma postura de afastamento e mediação da natureza, 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: 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 multisensorial, sem aplicar a ela o filtro da representação, de colocar uma imagem em seu lugar. O participante da ação artística é levado a imergir – física, emocional, sensorial e intelectualmente – na paisagem. Esse contato direto remete-nos a prática duchampiana e da *pop art*, que se apropriam de objetos pré-fabricados transformando-os em arte por sua colocação em um lugar institucional. De forma similar, a *land art* utiliza-se da paisagem em sua condição pré-existente, ou agregando-lhe elementos sem alterar ou substituir suas características essenciais, enquanto meio artístico. A possessão estética da paisagem leva ainda a reflexão sobre o conceito de espaço e suas possibilidades de uso e significação, uma vez que “[...] o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá.” (SANTOS, 2006: 39). Ou ainda de que “[...] 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: 202). Ou seja, o uso define o espaço. Enquanto apenas museus e galerias eram lugares usuais da arte, onde se dava a tônica da apresentação, apreciação, compra e venda de objetos artísticos, suas fronteiras cerceavam a apreciação estética ao seu interior. Ao extrapolar tais limites, a *land art* possibilita a prática e fruição artística sem restrições espaciais, “esparramando” a estética pela paisagem e pelos sentidos. Sendo assim,

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, op. cit.: 87).

A reflexão sobre o espaço em seu sentido histórico e cultural vai 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 lugar da arte. Sendo assim, “[...] 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, op. cit.: 28, tradução nossa). Ou seja, os artistas propunham com suas intervenções um pensamento sobre o espaço em sua totalidade, abordando diversos aspectos que até então haviam sido ignorados ou pouco explorados pela arte.

Essa postura fica clara já em 1968, quando Robert 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 propostas, 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, inúmeras propostas foram apenas registradas 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. (id. ibid.: 24, tradução nossa).

Figura 2 – Vista de parte da exposição “*Earthworks*”⁵



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

Essa postura política dos artistas que integraram a exposição de 1968 fica clara ao observarmos o exemplo das propostas em foco na *figura 2*. Mais à frente, vemos “*Non Site*” de Robert Smithson, fazendo alusão a sua teoria sobre

5 À frente: SMITHSON, Robert. *Non Site*, Franklin, New Jersey, 1968. Caixotes de madeira, calcário, grafite datilografado sobre papel. Coleção do Museu de Arte Contemporânea, Chicago. Cortesia de Dom de Susan e Lewis Manilow. Ao fundo: MORRIS, Robert. *Earthwork*, de Robert Morris. Dwan Gallery, Nova Iorque, 1968. Terra, varetas e canos de aço, faixas de feltro, pedaços de madeira e rolos de arame farpado.

o *lugar* e *não lugar* da arte, levando a reflexão específica sobre o uso e deslocamento de espaços e elementos. 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: 233). Esse conjunto de possibilidades de motivação das posturas oppositoras 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: 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 a da “primeira geração” (do final dos anos 1960), ficaram conhecidas pelas suas grandes dimensões realizadas ao ar livre. Assim, como aponta Beardsley, os artistas tiveram de se adaptar às condições do ambiente, desde a luz e clima, a dimensão expandida da paisagem. Contudo, essa relação com o ambiente que transferia a dependência do lugar institucional para as demandas e condições específicas da paisagem não acarreta uma ruptura total ou não problemática com o mundo da arte. Apesar de extrapolar as fronteiras das galerias e museus e negar o caráter comercial da arte, “[...] muitos desses artistas foram figuras estabelecidas, representadas por galerias, apoiadas por patronos, com acesso aos recursos do mundo da arte contemporânea.” (KASTNER, op. cit.: 14, tradução nossa). Mesmo em suas críticas a instituição, a *land art* ainda depende dela para sua validação no meio. Criam-se novas con-

venções, como diria Greenberg, e com elas um novo padrão do que é arte. Sem deixar, portanto, de existir um paradigma, mesmo enquanto ideia, ação ou proposta anti-institucional, desmaterializada e efêmera. Perguntamo-nos então: até que ponto é possível romper com a tradição? É preciso fazê-lo? Ou essa é apenas uma visão legada do modernismo? Tentando não cair em perigosas generalidades na busca de uma resposta plausível, pode-se dizer que a *earth art* caracteriza de forma muito mais profunda e prática uma *mudança*, um *deslocamento*. Contudo, não valoramos essa postura frente à ideia de necessidade de uma ruptura completa enquanto “boa” ou “ruim”, apenas como diferente daquela adotada em outros momentos.

Além da questão institucional, mover a arte da galeria para a paisagem gera uma problemática quanto à ideia de natureza da qual se busca aproximação. Algumas das mais famosas propostas da *land art* se afastam do espaço habitado, se refugiando em uma natureza remota e bucólica, portanto, diferente daquela de convívio cotidiano. Isso fica claro ao observar seu afastamento geográfico tanto dos centros urbanos, quanto dos locais usuais de exposição. Negando o espaço cultural ou a natureza-histórica, cria-se um clima de “descobrimento”, de “desbravar” um lugar ainda inexplorado, levando a tona toda uma carga midiática sobre a ideia de natureza enquanto apartada do humano e da sua influência. Essa conotação quase mística despertada pelo cenário fica ainda mais latente ao percebermos que sua condição afastada leva também a prática da peregrinação, da busca de um objeto, lugar ou intervenção únicos. Uma vez que, diferentemente das coleções dos museus e galerias, as propostas da *land art* que assumem esse lugar inóspito, estão em exposição solo, ou seja, o espectador percorre longas distâncias para observar uma única “obra”, ao invés de ver reunidas no mesmo espaço dezenas, até centenas de propostas diferentes. Esse mesmo caráter afastado, contudo, irá proporcionar a possibilidade de uma proposta aberta à relação com o meio, sem limites ou fronteiras físicas, sendo assim:

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, op. cit.: 187).

Mesmo com as especificidades impostas ao espectador, afastando-se explicitamente das comodidades de uma visita urbana a um museu, a *earth art* não deixa de predispor a apreciação de suas propostas para sua concretização enquanto arte. Entretanto esse 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. Contudo, 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*. Nesse ponto, entra em cena a tecnologia fotográfica, que, outrora temida pelo meio, torna-se uma aliada enquanto índice da *land art*. Pode-se, dizer, então 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

das da tecnologia.” (LUCIE-SMITH, 2004: 8, tradução nossa). Portanto, mesmo em sua crítica direta 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.

Além dessa mudança espacial (em sentido geográfico e cultural) e dessa reorganização de mercado, as propostas da *land art* afetam também a relação espaço-tempo entre o espectador e a arte. Uma vez que sua condição efêmera ganha destaque. Compreende-se que de toda produção da história da arte pouco chegou intacto (ou mesmo fragmentado) até nossos dias. Contudo, na *earth art*, os processos de degradação e/ou mudança de estado físico das propostas é (geralmente) muito mais latente e perceptível pelo espectador. Vejamos: diferentemente de um museu com luz e climatização artificial, o ambiente natural apresenta nuances constates. 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. Isso faz com que a *land art* mantenha uma relação muito próxima com os conceitos de espaço e tempo, pois a interação às intervenções artísticas predis põe, em inúmeros casos, a reflexão sobre ambos, uma vez que,

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: 141, grifos nossos).

Land Art: da representação ao índice

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*? Uma via interessante para responder tal indagação é aberta pelo conceito de *índice*, de um registro que se coloca no lugar e/ou afirma a existência de um ato ou objeto ausente. Na passagem da *representação* para a *contiguidade indicial* na arte, o conceito de índice pode ser compreendido 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

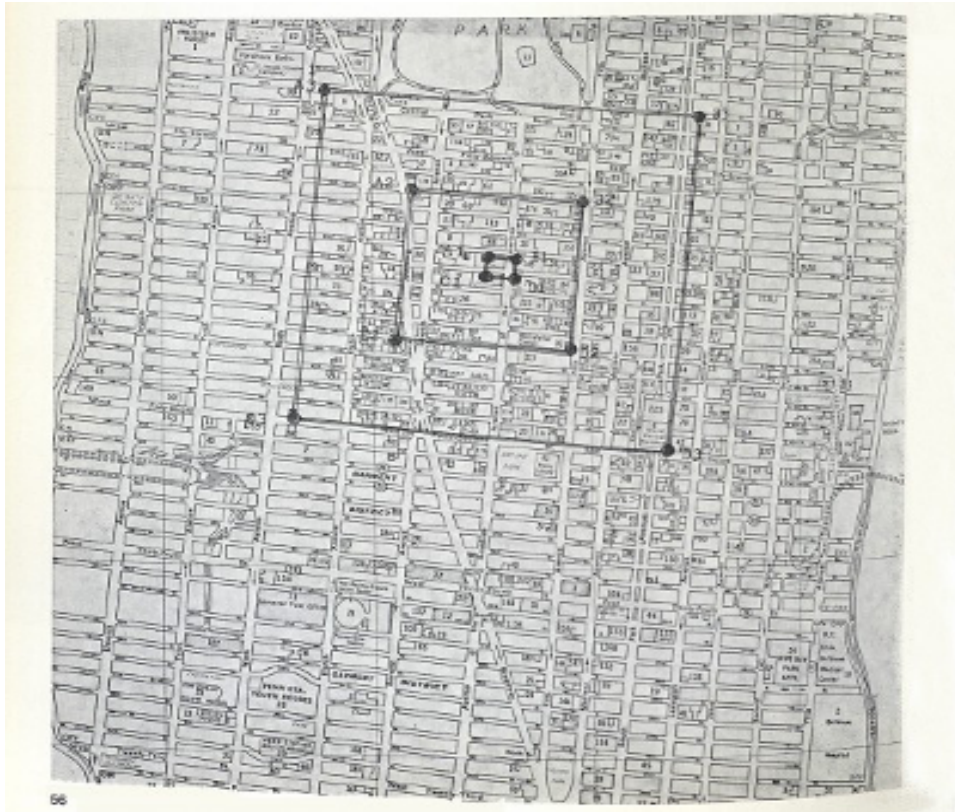
acontece ter, mais [sic] sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo. (PEIRCE, 2015: 74).

Em termos semióticos, a *land art* predispõe uma mudança de paradigmas: abandona o ícone (do desenho e pintura figurativos) em detrimento dos índices (“amostras” da paisagem, fotografias, mapas, diários de ação, etc.). Grande parte das propostas ou “obras” de arte não acontece mais no estúdio, museu ou galeria. Além disso, a efemeridade de algumas práticas artísticas faz com que seja impossível sua perpetuação expositiva. O que se expõem então são seus registros, os traços deixados por sua existência e/ou execução em um espaço totalmente alheio àquele tradicionalmente destinado à arte. Tal situação não é ocasional ou resultado de ações inevitáveis, pelo contrário, os artistas conscientemente deslocam suas propostas e, conseqüentemente, reavivam discussões sobre a técnica, a “essência” e o produto/objeto da arte.

Observa-se que a definição básica de índice salienta sua característica de afastamento da representação, trazendo ao centro as proximidades com os signos em um sentido físico, espacial e ou/psicológico. O índice define-se à medida que: “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: 66). Ou seja, “[...] 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: 64). 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). 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 encontra 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 (*ver figura 3*). 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. 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).

Figura 3 – Variable Piece # 1, Douglas Heuble⁶



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

Da mesma forma que os mapas criados e/ou utilizados em processos artísticos da *land art*, os textos que acompanham alguns deles – e compõem propostas variadas – 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. Contudo, 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.

Com relação à fotografia, percebe-se que, mesmo que as propostas sejam pensadas para o “olho fotográfico”, tornando-se completas pela captura da imagem pela objetiva, há o constante lembrete de que ela é apenas índices do verdadeiro ato artístico, que não reside no objeto fotográfico, mas na ação ou intervenção física que ele registrou. Evidencia-se então que “[...] 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: 320). Ou seja, em uma arte que se encontra caminhando a largos passos no sentido da desmaterialização, a fotografia aparece enquanto alternativa de perenidade e materialidade para suas propostas. O objeto resultante desse

6 HEUBLER, Douglas. Variable piece no. 1. 1968. Projeto de site-sculpture. Nova Iorque.

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.

A crítica institucional constantemente presente nas propostas da *earth art*, corporificadas por sua negação ao objeto comercializável e a introdução de índices (fotográficos, cartográficos e textuais) em seu lugar de exposição, declara sua “afrota” ao mundo da arte. É inegável o efeito da agitação política, econômica, social, ambiental e científica em suas práticas artísticas, que revelam a impossibilidade da continuidade da arte como se conhecia. A *land art* leva então a um novo sistema de crença, mesmo que pautado em elementos notadamente modernos – a técnica fotográfica e a ciência da cartografia, por exemplo. A partir dele estabelece-se um vínculo múltiplo, intrincado e plural entre suas propostas e o espaço, trazendo a tona o 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

No artigo, buscamos destacar a condição dialógica da arte, que age como lente e espelho do seu tempo, tendo como referências suas convenções culturais, sociais, políticas e econômicas e influenciando-as concomitantemente. Partimos da premissa da arte enquanto parte de uma construção cultural que se retroalimenta. Em meio aos 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, a arte toma novos rumos formais e conceituais. Já não parecia fazer sentido discutir a arte pela arte. O modernismo já havia o feito durante meio século. Surgem, então, propostas que vão pensar a interconexão da arte com outros campos e/ou conceitos. É o caso da *land art*, que surge nos anos 1960 pelo ímpeto de alguns artistas de repensar a relação da arte com o meio, especialmente da escultura com o espaço. Em suas incursões, afasta-se cada vez mais do objeto da arte, negando, quase que totalmente sua materialidade.

Essa concepção de negação ao *objeto-arte*, em contraposição ao *conceito-arte*, adotada em níveis e formas diferentes pelas produções artísticas a partir da segunda metade do século XX, deixa explícita a 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 auto-definição, 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.

De outra parte, os artistas da *land art* deixam para a posteridade e conhecimento público registros, migalhas de suas intervenções ambientais. Nesse ponto, encontramos a fotografia, a cartografia e o texto documental que assumem o lugar físico expositivo da obra de arte. Não há assim uma relação de representação, de arte colocar-se no lugar de algo ausente. As provas existenciais apresentadas pelos artistas têm sentido de contiguidade indicial. Ou seja, elas não são consideradas *a obra* de arte, nem pelos artistas, nem pelas galerias, mas sim um índice, um rastro da existência do ato artístico que se deu em outro lugar. Os envolvidos interpretam esses registros em dois sentidos: para os artistas, servem de ferramenta de comprovação de suas ações e meio de apresentação ao público de suas propostas; para as galerias, ocupam o espaço expositivo e comercial negado pelos artistas. Mesmo com toda essa negação dos índices enquanto arte, a fotografia, de modo particular, cruza uma fronteira que até então lhe era relegada. De documento ela passa a caminhar para arte, ou pelo menos – nesse momento – para seus espaços. A *land art* proporciona um processo bilateral de travessia de fronteiras: ela esparrama a arte para fora das molduras, galerias e museus ao mesmo tempo em que abre seu interior para objetos e técnicas que, na convenção corrente, não são considerados arte, embaralhando seu sistema de crenças e conceitos várias formas.

Referências

- 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.
- BERLEANT, Arnold. “The aesthetic of art and nature.” In: _____; CARLSON, Allen. (org.). *The Aesthetic of Natural Environments*. Mississauga: Broadview Press LTDA., 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: a arte de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DANTO, Arthur C. “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.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Editora Papirus, 2012.
- 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.
- KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon Press, 2015.
- LUCIE-SMITH, Edward. *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.

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

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

SANTOS, Milton. *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.