

LAND ART: PAISAGEM COMO MEIO DA OBRA DE ARTE

Glória Ferreira

Ação artística fora dos museus, galerias e do próprio espaço urbano desenvolvida pela Land Art, enfrentou, necessariamente, o embate com a paisagem, embora o uso dos materiais telúricos não tenha se restringido a esses espaços. O que estava em jogo era sobretudo uma nova relação entre forma e material, este não sendo apenas submetido à maestria do artista, mas carregando consigo outros níveis de significações que colocam em xeque os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza.

O artista Walter De Maria, por exemplo, atua tanto em paisagens desérticas quanto em espaços museológicos e urbanos, embora seus grandes projetos – *Lightning Field*, no Novo México, *The Vertical Earth Kilometer*, em Cassel, na Alemanha e *The New York Earth Room*, na Dia Foundation, em Nova York – inscrevam-no no campo da Land Art.

Partindo de uma situação bem precisa, suas obras operam através de uma linguagem aberta, que incorpora conotações simbólicas, culturais e sociais. A apresentação é em si mesma uma especulação estética. Assim, a problemática que atravessa sua obra é a criação de situações capazes de implicar o espectador em uma experiência singular, qualquer que seja o espaço de atuação.

The Lightning Field, sua obra capital, foi realizada em 1977, no deserto do Novo México, e tem ainda hoje visitas asseguradas pela Dia Foundation. O campo de raios, de certa maneira, representa o resultado de suas reflexões sobre os trabalhos na natureza e tem como centro a relação entre o céu e a terra. Se guarda certos elementos de trabalhos de interior (ou de museus) pelo aparelho de recepção que o envolve, também incorpora as condições de acesso como elementos constitutivos do funcionamento.

“O isolamento é a essência do Land Art”, afirma o artista. De fato, o público é convidado a passar 24 horas no deserto, deixando atrás de si o mundo urbano e, assim, também o mundo da arte. A recusa do sistema museu-galeria – um dado histórico da Land Art –, suscita muitas interrogações. Quais são as conseqüências desses deslocamentos geográficos, na concepção da obra, para a experiência estética? Para o público, que visão é afirmada, quando o contato proposto com a obra demanda um longo período de tempo, incluindo sono e sonhos? Que tipo de relação entre arte e natureza – ou da paisagem como meio da obra de arte – produz a Land Art?

As narrativas de deslocamentos têm sido incorporadas à descrição das obras. Com efeito, diversos visitantes falam em viagens e em travessias de diferentes regiões – como a costa oeste dos Estados Unidos – para chegar aos sítios da Land Art¹. O deslocamento pode tornar-se o próprio tema da narrativa e, portanto, da descrição da obra, na medida em que esta o incorpora enquanto elemento operatório, e que orientação e



desorientação se fundem no âmago de seu funcionamento. É o caso de *Las Vegas Piece*. Realizada em 1969, no Desert Valley, em Nevada, compõe-se de quatro trincheiras com cerca de dois metros de largura, formando um quadrado de meia milha de lado; destes, dois ainda se prolongam por aproximadamente uma meia milha nos ângulos opostos, orientando o conjunto nos sentidos norte-sul, leste-oeste. Situado numa colina, esse diagrama – que a primeira vista causa forte impressão – perde nitidez depois do percurso iniciado (o que não deixa de remeter às linhas de Nazca, no Peru). À visão do traçado, a totalidade da paisagem se impõe, mas o trajeto empreendido se fragmenta: opera-se um movimento reversível das linhas horizontais e verticais. Não há um ponto de vista único para o sujeito.

Segundo John Beardsley,

As linhas de De Maria atraem: sentimos que se avança sobre elas, um pouco involuntariamente. Junta-se a isso a sensação de relevo, de um caminho traçado pelo qual se deve progredir, em uma paisagem onde erraríamos sem destinação precisa. À medida que se percorre a peça, a monotonia inicial torna-se tonificante quando nos damos conta da totalidade da experiência, que englobou tanto o trabalho quanto a paisagem entorno.²

No mesmo período, De Maria realiza *Mile-Long Drawing* (1968) – duas linhas paralelas de cal, de uma milha de comprimento, na Califórnia, e *Cross* (1969), duas linhas de cal, formando uma cruz de uma por duas milhas, em Nevada. Através da criação de um espaço direcional, com elementos quase imateriais, a primazia é da experiência direta na duração.

De acordo com Erwin Straus,

Viajar, hoje, é de uma certa maneira, saltar espaços em um tempo onde não estamos em parte alguma. (...) Nossas viagens realizam-se, em regra geral, segundo um programa que nos oferece o maior número de “curiosidades” e no tempo o mais breve possível. Mas, que teria um programa a fazer com a paisagem e que seria um programa que nos ofereceria o maior número de curiosidades e no tempo mais breve?³

Ainda segundo Straus, o espaço geográfico que habitamos, espaço do mundo humano da percepção, não tem horizonte: é fundado sobre um sistema de coordenadas, fechado e transparente em toda a sua estrutura; na paisagem, o horizonte que nos envolve desloca-se conosco.

Se as condições de acesso são incorporadas à significação do trabalho, o tempo de viagem “onde não estamos em parte alguma” é inerente a seus dispositivos. O

1. Ver, entre outros, Philip Leider, “How I Spent my Summer Vacation or, Art and Politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah”, *Artforum*, set., 1970, pp. 40–49; Lawrence Alloway, “Site Inspection”, *Artforum*, set., 1976, pp. 49–55.

2. John Beardsley, *Earthwork and Beyond*, New York, Abbeville, 1984, p. 19.

3. Erwin Straus, *Du sens du sens*, tr. francesa de G. Thines e J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, p. 516.



deslocamento geográfico tem uma relação com o percurso na obra: por exemplo, para conquistar a paisagem, há que se perder nela. Ou, como diz Straus, “para chegar à paisagem, nós devemos sacrificar, tanto que possível, toda determinação temporal, espacial, objetiva”⁴.

O convite ao isolamento total não deixa de remeter às viagens de iniciação, tão caras aos românticos alemães – a “viagem de conquista de si mesmo”. No entanto, não há lugar para sentimentos pessoais; nenhum centro, mas orientações visando a unidade da terra, os laços com o cosmos, tendo a natureza como parâmetro.

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 de visualidade e da experiência estética.

Referindo-se a *Las Vegas Piece*, De Maria acreditava que o importante era criar uma situação em que se pudesse sentir “diferente, como nunca se sentiu antes em presença da arte”. Se, para Robert Smithson, a natureza tornara-se obsoleta⁵ (fig. 1 e 2), para Walter De Maria, ao contrário, segue sendo uma das formas mais potentes de experiência, pela qual a arte deve se medir: “Se todas as pessoas que vão ao museu pudessem sentir um tremor de terra”⁶.

Nesse sentido, sua concepção remete à de Michael Heizer, de uma arte subtraída à sua condição de valor mercantil, cuja função é próxima à da religião, com seu poder de revelação restaurado. Daí a atenção de Walter De Maria à situação na qual a obra se inscreve, pois se trata de reencontrar a possibilidade de comunicação na experiência vivida da arte, de reabilitar a percepção do mundo e de nós mesmos pelos meios que são os da arte.

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.

Se a natureza é uma parceira e a paisagem é um local, um material bruto da arte, em que medida poderíamos classificar a Land Art como uma arte da paisagem?

Embora diferentes estratégias sejam utilizadas por um mesmo artista, podemos identificar três grandes linhas de ação. A primeira, da qual De Maria pode ser o

4. *Idem*, p. 519.

5. “Para mim, o mundo é um museu. A fotografia tornou a natureza obsoleta. Pelo fato de eu pensar em termos de *site et de non-site*, não sinto a necessidade de me referir à natureza. Fazer arte absorve-me totalmente, trata-se principalmente de uma atividade de observação – de uma atividade mental que deságua diretamente nos sítios discretos”. Robert Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, *Avalanche*, 1970, reeditado em Nancy Holt [org.], *The Writings of Robert Smithson*, Nova York, New York University Press, 1978.

6. Walter De Maria, “On the Importance of Natural Disasters”. In: *An Anthology*, Edição La Monte Young, Jackson MacLow, Nova York, 1963.



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 pela ação da sociedade tecnológica (indústrias, minas etc.), vieses adequados à interferência direta na paisagem. Alan Sonfist, por exemplo, utiliza suas idéias contemplativas como uma “memória da terra” para encontrar soluções práticas para os problemas ecológicos, sobretudo no espaço urbano. Robert Smithson também assumiu posição sobre isso: “A arte pode se tornar um recurso físico para ser o mediador entre o ecologista e o industrial”⁷.

O terceiro tipo de ação é a obra sob forma de documentação, suporte e resíduo da relação do artista com a paisagem, como as dos artistas ingleses – Richard Long, entre outros.

Essas diferentes obras guardam em comum, como diz Gilles Tiberghien, uma espécie de “retração” destinada a nos colocar em presença de “outra coisa” que não a própria obra. Segundo esse autor, “o lugar revela a obra para melhor a esconder e a dissimula ao mesmo tempo para melhor nos enredar no labirinto de signos onde nós somos sem cessar remetidos das palavras às coisas, da consciência aos objetos, da arte ao que não é arte, para fazer até o fim a experiência do visível, quer dizer, para também verificar a proposição de Walter De Maria, segundo a qual o ‘invisível é real’”⁸.

Os entrecruzamentos entre o visível e o invisível, passado e presente, natureza e cultura (incluindo as circunstâncias históricas do lugar) fundam a significação da obra. Segundo De Maria “O terreno não é somente o lugar, mas uma parte da obra”. A possessão estética do lugar torna flutuantes as dimensões arte e natureza, da mesma maneira que a experiência do corpo – o percurso na obra – torna tempo e espaço inseparáveis.

A linguagem do extraordinário e o interesse pelas catástrofes naturais, presentes na poética de Walter De Maria, são meios para criar tensão no espectador, através de um jogo de relações sutis e complexas entre o mundo natural e o mundo histórico, entre o invisível e o real. A paisagem, na sua ambivalência entre presença e representação, é, assim, um meio da obra de arte. Enquanto produto de uma operação perceptiva, como a define Alain Roger⁹, a paisagem faz parte da experiência estética proposta por esses trabalhos, mas não é realmente tratada em si mesma. É parte das articulações da obra. É meio.

7. Robert Smithson, “Untitled”, 1972. In: Nancy Holt [org.], *op. cit.*, p. 220.

8. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 115.

9. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 130.