

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

NATHALIA HATSUE SAWADA

LAND ART

BAURU

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

FACULDADE DE ARQUITETURA ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA, URBANISMO E PAISAGISMO

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

LAND ART

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos.

NATHALIA HATSUE SAWADA

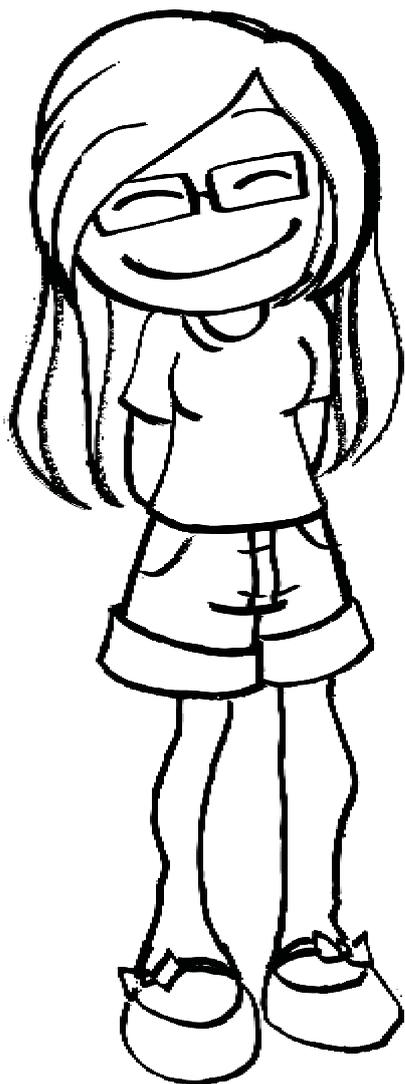
ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARTA ENOKIBARA

BAURU, 2011

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 2 |

Dedico a todos que tornaram esse trabalho possível, em especial aos meus pais e amigos que me apoiaram em todos os momentos deste trabalho.

Agradecimentos



Todo esse processo não seria possível sem a ajuda de milhares de pessoas que me apoiaram, deram dicas, ajudaram de alguma maneira. Todas as pessoas, por mais rápido que passaram por minha vida me ajudaram a promover este trabalho. Porém dedico uma especial atenção a algumas que foram essencialmente importantes. Primeiramente, minha orientadora, Marta Enokibara. Sem ela, nada disso existiria. Sem a sua exigência, o seu companheirismo e ajuda estaria neste momento ainda pensando no que poderia ser tema para o TFG. Aprendi muito com a sua ajuda, quase maternal. Muito obrigada! Aline Kanashiro, uma amiga que conquistei aos poucos, mas que foi fundamental para muita coisa em minha vida. Kana, parte desse processo foi consequência da sua amizade! Lincoln Jyo, o brother! O amigo que me aguenta em todos os momentos, que corre junto comigo em todos os trabalhos. O que seria de toda essa pesquisa sem você?! Assim como o Erich Shigue, o amigo mais que amigo, companheiro de todas as jornadas! Camila Moryama, minha quase irmã! A vida realmente não faz coisas aleatórias. A forma como a conheci foi completamente inesperada e agora você é parte importante da minha vida. Sem o seu apoio, não teria chegado até aqui! Mary Nakao, a salvadora das minhas costas! Bianca Quiudini, Marcos Oikawa, Fábio Nazima, Yasmine Izumi Mariana Takeda Frezatti, Ludmila Raciunas, Allana Marchiori, Marina Bassi, Malena Rodrigues, amigos sempre presentes em minha vida. Além dos meninos que também me ajudaram a montar a instalação: Renan Pesciotta e Caio Mizutani.

Muito obrigada a todos vocês!

SUMÁRIO

SUMÁRIO	5
1. INTRODUÇÃO	9
1.1 RAZÕES PARA O ESTUDO SOBRE LAND ART	10
1.2 PROCESSOS DE PESQUISA	15
1.3 LIVROS PESQUISADOS	16
1.4 ESCOLHA DA BIBLIOGRAFIA	19
1.4.1 Land art. London, 2006.	19
1.4.2 Between landscape architecture and land art. Basel; Berlin; Boston, 1999.	20
1.4.3 Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape. New York, 1998. 21	
1.4.4 Land and environmental art. London, 1998.	21
1.4.5 Revistas <i>Landscape Architecture</i>	22
2. SURGIMENTO DO CONCEITO <i>LAND ART</i>	23
2.1 LAND ART e LANDSCAPE ART: diferenciação do uso de conceitos	24
2.2 EXPOSIÇÃO EARTHWORKS	37
2.3 DIVERSOS TERMOS EXISTENTES	40
2.4 CLASSIFICAÇÃO DOS TRABALHOS DE LAND ART	44
3. TRABALHOS DE VANGUARDA	48
3.1 CONTEXTO AMERICANO	49
3.1.1 DOUBLE NEGATIVE (1969)	57
3.1.2 LAS VEGAS PIECE (1969)	60
3.1.3 SPIRAL JETTY (1970)	64

3.1.4	OBSERVATORY (1971)	67
3.1.5	STAR AXIS (1971)	70
3.1.6	COMPLEX ONE (1972-1976)	73
3.1.7	RUNNING FENCE (1972-76)	76
3.1.8	AMARRILLO RAMP (1973)	79
3.1.9	SUN TUNELLS (1973-76)	81
3.1.10	SOD MAZE (1974)	85
3.1.11	CADILLAC RANCH (1974)	87
3.1.12	THE LIGHTING FIELD (1977)	90
3.2	CONTEXTO EUROPEU	92
3.2.1	TEN MILE WALK (1968)	101
3.3	DO EXTERNO PARA A GALERIA. A transição para a cidade	103
3.3.1	NON SITE (1968)	106
3.3.2	STONE CIRCLE (1976)	109
3.3.3	SPIRAL JETTTY, O FILME (1970)	111
3.4	CORPO E PAISAGEM	112
3.4.1	PARALLEL STRESS (1970)	114
3.4.2	DWELLING (1971)	116
3.4.3	SILUETA SERIES (1979)	119
3.5	TRABALHANDO COM A NATUREZA	121
3.5.1	ASH DOME (1977-2006)	123
3.5.2	ICE PIECE (1987)	127

4.	TRABALHOS COM CARACTERÍSTICAS SEMELHANTES AS DA <i>LAND ART</i> , ANTERIORES AO MOVIMENTO	128
4.1	STONEHENGE.....	131
4.2	LINHAS DE NAZCA.....	133
4.3	JARDINS DO PALÁCIO DE VAUX-LE-VICOMTE E DE VERSAILLES	135
4.4	ESCULTURA PARA SER VISTA DE MARTE (1947).....	137
4.5	JARDIM DOS POETAS (1959).....	139
4.6	OPUS 40 (1939-1976).....	141
5.	<i>LAND ART</i> COMO ELEMENTO FORMADOR DO ESPAÇO PÚBLICO.....	143
5.1	“SITED SCULPTURES” Esculturas em sítio.....	146
5.1.1	SPIN OUT [For Robert Smithson] (1973).....	149
5.1.2	STREAMS (1975-1977)	151
5.2	ARTE ECOLÓGICA.....	153
5.2.1	GRAND RAPIDS PROJECT (1974).....	155
5.2.2	UNTITLED RECLAMATION PROJECT (1979).....	157
5.2.3	MILL CREEK CANYON EARTHWORKS. (1979-82).....	160
5.2.4	FAIR PARK LAGOON (1981-86).....	163
5.2.5	WHEATFIELD – A CONFRONTATION (1982).....	165
5.2.6	7.000 OAKS. 1982	168
5.2.7	REVIVAL FIELD, PIG’S EYE LANDFILL. (1990-93).....	171
6.	TRABALHOS CONTEMPORÂNEOS DE <i>LAND ART</i>	173
7.	EXPERIMENTAÇÃO DO CONCEITO	204
7.1	NOVAS REFERÊNCIAS.....	206

7.2	PRIMEIRAS IDEIAS.....	213
7.3	A proposta	225
8.	CONCLUSÕES	242
9.	BIBLIOGRAFIA	246

1. INTRODUÇÃO

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 9 |

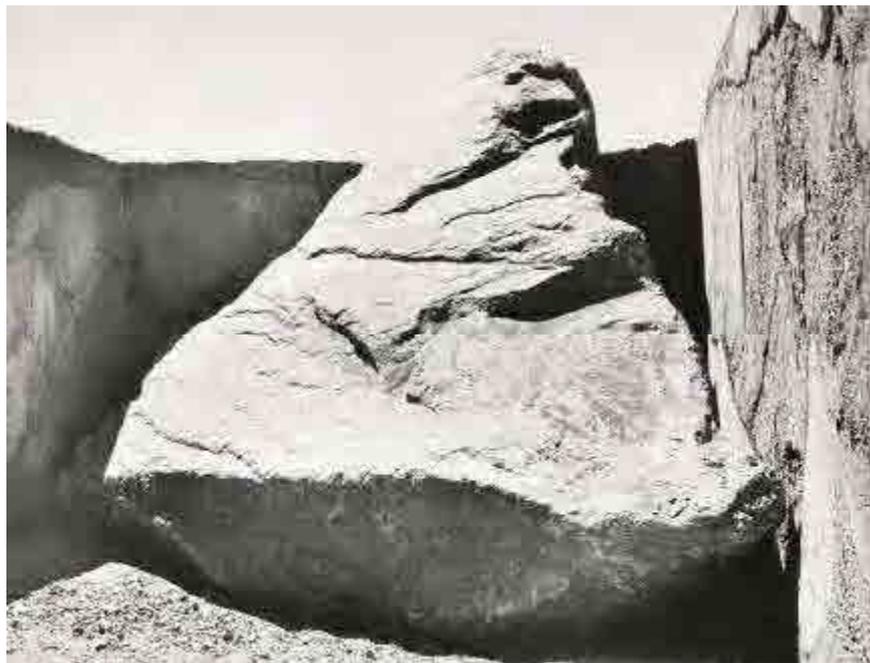
1.1 RAZÕES PARA O ESTUDO SOBRE LAND ART

A paisagem possui referências de diversas épocas, demonstrando aspectos da cultura de um povo e podendo ser vista como uma forma de linguagem, que pode ser lida e interpretada.



1. Christo e Jeanne-Claude. The Gates. Central Park, Nova Iorque, Fevereiro de 2005.

Observando a paisagem urbana contemporânea e interpretando suas informações percebe-se que ela apresenta aspectos da arte e do design, com elementos pensados por arquitetos paisagistas ou mesmo por artistas. Ao relacionar arte com paisagem, os trabalhos desses arquitetos paisagistas começaram a ser chamados de *Land art*, numa referência a tradução livre de *Land art*, ou seja, "arte da terra", ou "arte da paisagem", associando a idéia de que essas obras trabalham artisticamente o espaço externo. *Land art*, porém, é também como se chamavam os trabalhos feitos no final dos anos 60, no deserto dos Estados Unidos, como "*Displaced – Replaced Mass*" (Fig. 2), do artista plástico Michael Heizer. Heizer trabalha de forma artística a paisagem, onde a existência da obra depende completamente do meio em que está inserida e a interação da obra com o meio inserido é visível.



2. Michael Heizer, *Displaced – Replaced Mass*, Silver Spring, Nevada, 1969

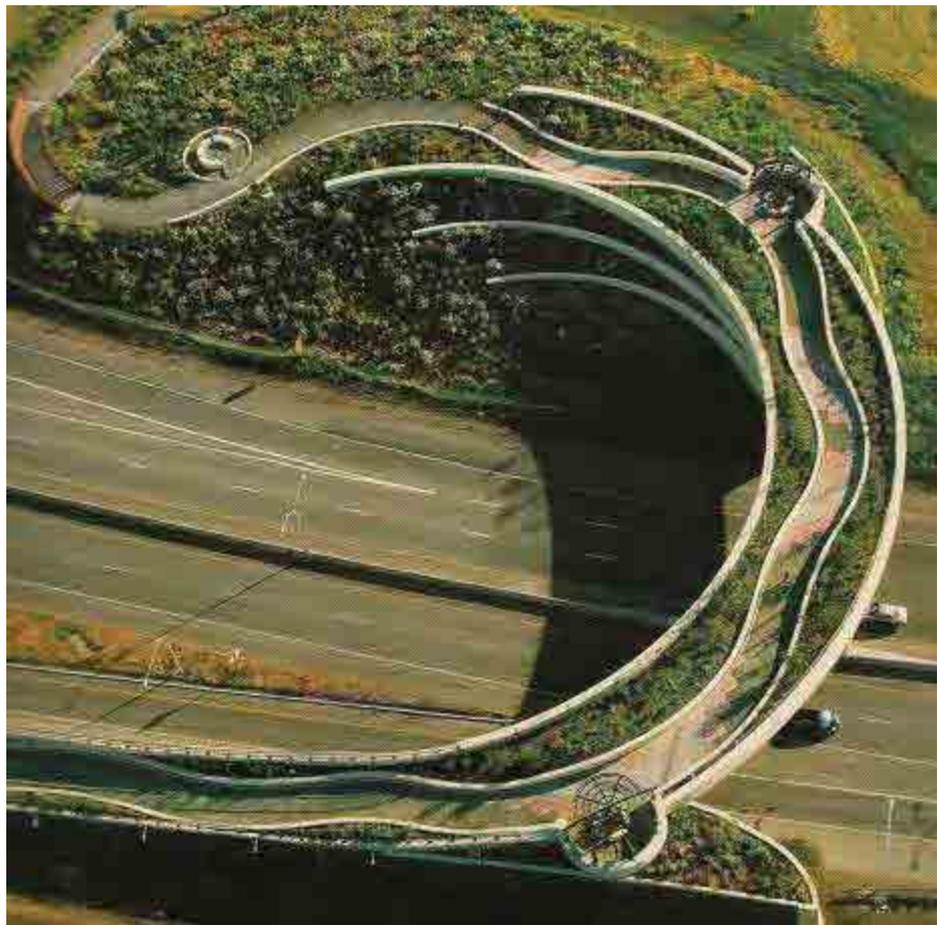
Nos dias atuais, vários trabalhos artísticos relacionados à paisagem são descritos como exemplos de *Land art*, como esculturas feitas em áreas externas; esculturas apenas locadas no exterior de um museu; esculturas totalmente dependentes do meio externo; praças esculturais feitas por arquitetos; obras de espaço externo que possuem um interesse artístico e outras obras que envolvem espaço externo e arte. Todos esses trabalhos são chamados de *Land art* por algumas revistas e livros especializados, que as vezes também as denominam de *Landscape art*, associando a idéia de “paisagem arte”.

Tanto “The Gates” (Fig 1), de Christo e Jeanne Claude, quanto “Land Bridge” (Fig. 3), do escritório Jones&Jones Architecture and Landscape Architecture são citados como obras que fazem arte com a paisagem. São obras que possuem uma dimensão arquitetônica, mas que nem sempre são pensadas por arquitetos, como no caso da intervenção “The Gates”. Observando suas características percebe-se que são trabalhos que se utilizam da paisagem, dependendo do entorno para se firmarem como esculturas ou obras de arte.

Essas obras arquitetônicas contemporâneas, apesar de serem comparadas com as primeiras manifestações denominadas de “*Land art*” por relacionarem arte e paisagem, apresentam a primeira vista características distintas, trazendo certa indefinição ao termo “*Land art*”. Ambos configuram-se entre uma manifestação de arte e arquitetura associada a paisagem, porém possuem escalas e propósitos diferentes.

Assim como as obras anteriores, muitas outras obras de espaço público contemporâneo são apontadas como exemplos de *Land art*, porém sem uma definição exata para essa classificação. Aparentemente, são apontadas dessa maneira apenas por terem alguma ligação com a paisagem,

associando-a arte, seja por dependência dessa arte com a paisagem em que se encontra inserida ou por serem objetos de arte locados na paisagem.



3. Land Bridge, Cidade de Vancouver, Washington, 2009

Por conta da amplitude de definições e exemplos, surgiu a idéia de desenvolver o tema *Land art* como trabalho final de graduação. O objetivo é estudar o conceito de *Land art*, descobrindo as diferentes definições do termo; a forma como essas definições foram e são empregadas; analisar desde as primeiras manifestações (entendendo o processo pelo qual se formou o conceito de *Land art*); o seu desdobramento com o passar dos anos até as manifestações atuais e buscar respostas para questões chaves, como:

- O que é *Land art*?
- Quando o conceito surgiu e começou a ser utilizado?
- Quais os principais representantes da *Land art* e seus projetos?
- Como o conceito de *Land art* se desdobrou ao longo dos anos?

Espera-se que estas e outras perguntas permitam esclarecer os estudos na relação da arte com a paisagem e a arquitetura e, em última análise, compreender a relação da *Land art* com o paisagismo e o espaço urbano, esclarecendo dúvidas a respeito dessa relação:

- Quando a *Land art* deixou de ser apenas uma vertente das artes para poder ser considerada, também, um estudo no campo da arquitetura?
- Qual a relação da *Land art* com o espaço público e a paisagem urbana?
- Arquitetos paisagistas contemporâneos são corretamente denominados de *Land artists*?

1.2 PROCESSOS DE PESQUISA

A investigação sobre *Land art* iniciou-se com a busca de documentação sobre o tema. Para tal, primeiramente foi feita uma pesquisa aos acervos de importantes bibliotecas. A maior parte da bibliografia consultada encontra-se na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Nela estão os principais exemplares relacionados a *Land art* e que serviram de base para as informações desta pesquisa. Foi necessário também recorrer ao acervo da Biblioteca da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC), onde se encontra o exemplar do livro "*Between landscape architecture and land art*", um dos que apresentam maior solidez nas definições e, por tanto, uma das principais referências bibliográficas. Também foi feita pesquisa no acervo da Biblioteca da UNESP – Bauru, que apresenta exemplares necessários para a formação de base histórica e consultas ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que também apresenta exemplares importantes relacionados à *Land art*. Além disso, foram adquiridos alguns exemplares indisponíveis no acervo dessas bibliotecas e que também foram indispensáveis para a pesquisa. Foram utilizados também dados de várias edições da "*Landscape architecture*", revista americana especializada em arquitetura paisagística, pertencentes ao acervo particular da Profa Dra. Norma Constantino, da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Bauru.

Na sequência serão mostrados os livros encontrados, um pequeno resumo da obra e posteriormente os que foram selecionados para serem analisados mais diretamente no presente trabalho.

1.3 LIVROS PESQUISADOS

Na pesquisa bibliográfica foram encontrados diversos livros relacionados a *Land art*. Dessa pesquisa, foram selecionados os exemplares que apresentavam maior relação com arquitetura e paisagismo¹.

- **The Oxford companion to the garden.** New York, 2006.

Livro considerado referência na área de jardins. Escrito por Geoffrey Jellicoe, Susan Jellicoe, Patrick Goode e Michael Lancaster e editado por Patrick Taylor, apresenta histórico do paisagismo mundial, combinando informações dos jardins do mundo com artigos sobre paisagismo, jardinagem, história do paisagismo, com definições para os principais termos relacionados ao paisagismo mundial e aos seus principais representantes. Apresenta uma breve definição sobre "*Land art*", contando suas origens e principais exemplos.

- **Landscape art.** Barcelona, 1995.

Livro da coleção "The world of environmental design", escrito por Francisco Asensio Cerver, reúne os principais exemplos de *Land art* no mundo, mostrando o histórico da *Land art* através da biografia dos principais autores e seus trabalhos.

¹ Além dos livros selecionados foram encontrados diversos outros livros que abordavam relações da *Land art* com a filosofia, a sociologia, linguagem ou exemplares exclusivos sobre um artista, mas que não foram utilizados por não terem ligações com a pesquisa ou tenderem exclusivamente para as artes plásticas.

- **Land art.** London, 2006.

Livro específico sobre *Land art*, escrito por Ben Tufnell, apresenta os principais trabalhos que deram origem ao termo e os trabalhos desenvolvidos ao longo dos anos até os dias atuais.

- **Between landscape architecture and land art.** Basel; Berlin; Boston, 1999.

Única bibliografia especializada encontrada que aborda com detalhes a relação existente entre arte e arquitetura nos trabalhos de Land art. O livro de Udo Weilacher, conta as origens da *Land art* e sua relação com a arquitetura principalmente no contexto europeu.

- **Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape.** New York, 1998.

Terceira edição do livro de John Beardsley, conta a evolução do conceito *Earthwork* e sua relação com o termo *Land art* desde o seu surgimento até o começo dos anos 90, apresentando os fatos de forma cronológica.

- **Land and environmental art.** London, 1998.

Livro de Jeffrey Kastner e Bran Wallis apresenta os principais trabalhos de *Land art*, classificando-os em trabalhos de integração, interrupção,

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 17

envolvimento, implantação e imagem. Escreve um histórico sobre *Land art*, relacionado a uma linha histórica temporal.

- **Paisagens úteis:** escritos sobre paisagismo. São Paulo, 2006.

Livro do brasileiro Eduardo Barra que reúne escritos sobre paisagismo, contados de forma rápida, quase como “crônicas paisagísticas”. Possui um artigo sobre Martha Schwartz intitulado “Martha Schwartz in Rio”, sobre a palestra que a arquiteta ministrou em 2001 no Rio de Janeiro, contando sua visão dos projetos e a percepção das pessoas ao observarem seus trabalhos. Relaciona os projetos da arquiteta com o termo *Land art*.

- **Land&Scape Series: Landscape + 100 palabras para habitarlo.** Barcelona, 2007.

Daniela Colafranceschi é responsável pela série Land&Scape, e pelo livro “Landscape + 100 palabras para habitarlo”, livro recente que reúne definições de cem termos relacionados à paisagem, escritos pelos principais autores sobre os temas. Possui uma breve definição sobre *Land art* escrita por Udo Weilacher.

1.4 ESCOLHA DA BIBLIOGRAFIA

Dos livros pesquisados, foram selecionados quatro livros, que serviram de base para a pesquisa, apresentando as informações necessárias para a compreensão do início do conceito *Land art* e dos seus desdobramentos.

1.4.1 Land art. London, 2006.

Escrito por Ben Tufnell, o livro “Land art” aparece como a principal referência sobre *Land art* disponível para consultas. Lançado em 2006, pela Tate Publishing², sua primeira edição apresenta histórico sobre o surgimento do termo “Land Art”, descrevendo o desenvolvimento do movimento através das características de suas principais manifestações, desde os artistas da vanguarda, relacionando suas características com o contexto histórico, até os artistas da *Land art* atual.

O livro contextualiza o ambiente americano e o europeu, em especial, o inglês, através de detalhada discussão sobre a vida e os trabalhos de dois artistas chaves: o artista inglês Richard Long e o artista americano Robert Smithson, importantes não somente pela inovação, mas também por exemplificarem as condições e contradições do momento para o surgimento da *Land art*. Em seguida, classifica os trabalhos de acordo com uma característica marcante, agrupando-os em trabalhos de construção e experiência; corpo e paisagem; trabalhos com a natureza; de regeneração,

² As publicações Tate fazem parte da organização britânica Tate, responsável por comandar renomada linha Tate de galerias.

relacionados a associação de arte, ecologia e ambiente; trabalhos místicos e os trabalhos atuais que permitem a expansão da *Land art*.

Por ser de origem inglesa, os trabalhos americanos e ingleses são considerados principais referências do livro, comparando as atividades desenvolvidas na paisagem encontrada nos EUA e na Europa.

Ben Tufnell é atualmente diretor de exposições da galeria *Haunch of Venison*, em Londres, ex-curador da Tate Gallery e considerado autoridade sobre o movimento *Land art*.

1.4.2 Between landscape architecture and land art. Basel; Berlin; Boston, 1999.

Lançado em 1999, o livro "Between Landscape Architecture and Land Art", de Udo Weilacher foi escolhido por fazer ligações da arquitetura paisagista com a *Land art*. Este foi o único livro encontrado com referências diretas da *Land art* com a arquitetura de origem alemã, traduzida para o inglês, apresenta ampla pesquisa sobre o histórico da *Land art*, citando também exemplos do movimento não apenas nos Estados Unidos e Inglaterra, mas em outras partes da Europa, como Itália e Alemanha, além de pontuar os principais artistas e arquitetos paisagistas ligados ao movimento, caracterizá-los e apresentá-los em entrevistas sobre as questões, expondo não somente a visão do autor do livro, como também dos artistas. Possui prefácios de John Dixon Hunt e Stephen Bann, renomados historiadores de paisagem e arte respectivamente, dando grande importância as informações apresentadas.

1.4.3 **Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape. New York, 1998.**

O livro "Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape", de 1998, escrito por John Beardsley, em sua terceira edição, conta o histórico sobre *Earthworks* de forma cronológica, apresentando as principais características do final dos anos de 1960 até algumas manifestações dos anos 90. Por sua origem americana, apresenta detalhado histórico da *Land art* americana do final dos anos de 1960. Apresenta-se como referência por conter grande base teórica sobre o contexto histórico e as razões do surgimento de cada característica do movimento em seu determinado período. Apesar de não ser específico sobre o termo *Land art*, como o livro de Ben Tufnell, relaciona o termo *Earthworks* a *Land art*, explicando suas similaridades.

1.4.4 **Land and environmental art. London, 1998.**

Livro de Jeffrey Kastner e Bran Wallis apresenta os principais trabalhos de *Land art*, classificando-os em trabalhos de integração, interrupção, envolvimento, implantação, imagem. Apresenta também um histórico sobre *Land art*, descrevendo a opinião dos autores sobre o surgimento da *Land art*, relacionando-a com o contexto histórico.

1.4.5 Revistas *Landscape Architecture*

As informações necessárias para dar continuidade a evolução dos trabalhos relacionados a *Land art* durante o final dos anos de 1990 até os dias atuais foram retiradas de consultas em revistas especializadas, como a “*Landscape architecture*”, revista americana especializada em arquitetura paisagística.

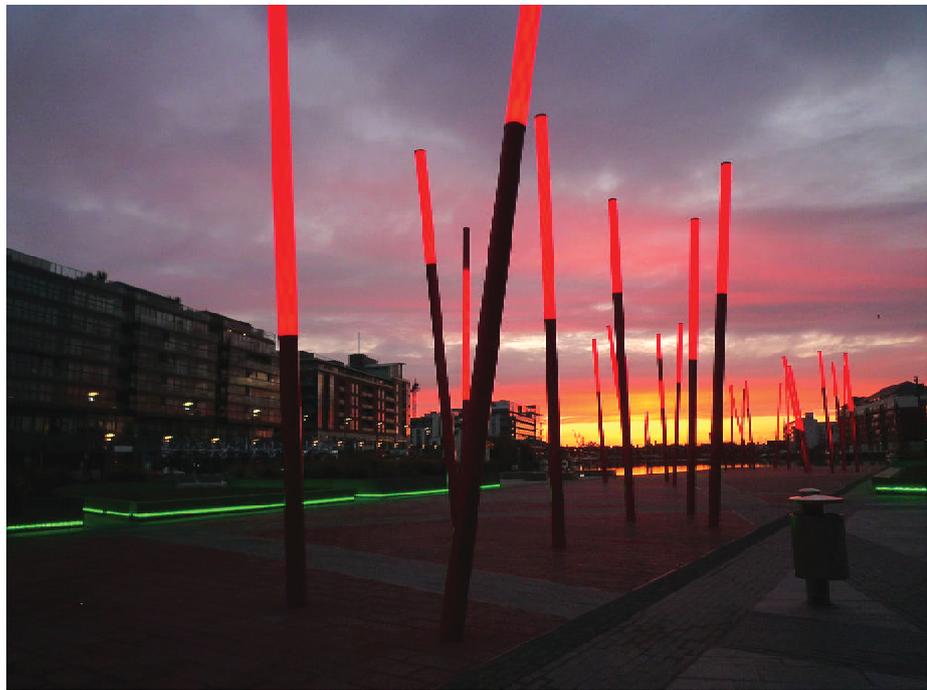
Através da análise das opiniões dos especialistas, baseada principalmente na opinião dos três livros selecionados, foi possível fazer uma periodização do movimento, pontuando suas principais características em cada período e o seu desenvolvimento até os dias atuais.

2. SURGIMENTO DO CONCEITO *LAND ART*

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 23 |

2.1 LAND ART e LANDSCAPE ART: diferenciação do uso de conceitos

A relação da paisagem com a arte não é um tema exclusivo dos dias atuais. BEARDSLEY (1998) cita em seu livro que no começo dos anos 80 era visível que a paisagem estava reaparecendo como um dos principais assuntos da arte, posição que não ocupava desde meados do século 19.

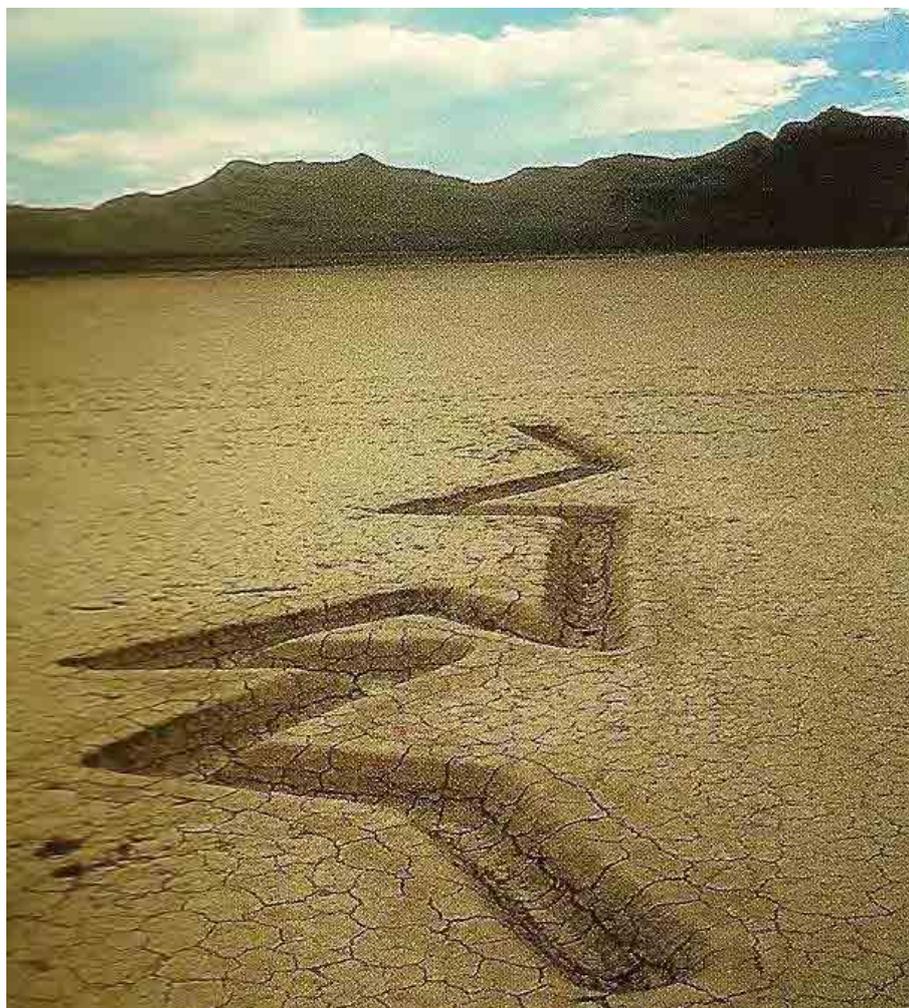


4. Martha Schwartz. Grand Canal Square – Dublin Docklands, Dublin, Irlanda. Junho, 2007

A paisagem atual possui muitas informações a serem lidas e uma delas é essa relação com a arte. Nesse contexto contemporâneo da paisagem o termo *Land art* começou a ganhar destaque, denominando trabalhos feitos por arquitetos paisagistas, como os de Martha Schwartz (Fig. 4) e de Peter Walker, que envolvem arte e espaço público.

Porém o uso do termo *Land art*, não se iniciou com os trabalhos de arquitetos paisagistas; na verdade, o termo voltou a ter destaque, retomando uma idéia iniciada nos final dos anos 60, para denominar trabalhos de grande escala produzidos em áreas desérticas, nos Estados Unidos, que expressavam literalmente a arte da terra. Traduzindo o termo *Land art*, temos "arte da terra", ou algo que expressa a relação da arte com a terra, interagindo a paisagem com a arte e o espaço natural que engloba esta arte. Esses trabalhos utilizavam a paisagem como principal elemento para as suas esculturas, sendo uma forma de arte dependente do entorno, como o trabalho *Rift* (Fig. 5), de Michael Heizer, um dos primeiros trabalhos do tipo feito pelo artista e a ser considerado *Land art*.

Numa definição geral, *Land art* é uma forma de arte em que a característica mais expressiva é a relação com a paisagem. Os trabalhos de *Land art* possuem presença marcante no espaço e dependem da paisagem para se firmarem como obra de arte. BEARDSLEY (1998) diz que a presença física dos trabalhos de *Land art* na paisagem é o que distingue esta arte de outras formas de esculturas, que costumam ser mais portáteis. Ele ainda acrescenta que o envolvimento com a paisagem vai além disso: a maioria desses trabalhos são totalmente ligados ao sítio e pegam como maior parte de seus conteúdos a relação com a característica específica do entorno particular



5. Michael Heizer, *Rift*, 1968. #1 Nine Nevada Depression.

Para TUFNELL (2006), *Land art* é "Caracterizado por uma interação imediata e visceral com a paisagem, a natureza e o ambiente." São ações

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 26

realizadas na paisagem, não em estúdio ou galeria. Por isso, apesar de existirem formas de registros dessas obras, com fotografias e vídeos, para contemplar essas obras é necessário a presença do observador na obra e do contato físico com o entorno para que ele possa apreender as intenções do artista com a obra

O termo surgiu em função de trabalhos feitos no final dos anos 60 em áreas desérticas dos Estados Unidos, como define WEILACHER (1999): “o nome dado a um movimento de arte que surgiu nos Estados Unidos no final dos anos 60, em que a paisagem e a obra de arte estão indissociavelmente ligadas.”³. *Land art*, porém, não ocorre apenas nos Estados Unidos, existindo manifestações de *Land art* na Europa na mesma época que as manifestações americanas e também pelos mesmos ideais.

Os trabalhos de *Land art* surgiram em meio a um contexto histórico conturbado e de manifestações. O mundo vivia a época da contracultura, com vários movimentos que expressavam a insatisfação popular. A *Land art* surge como forma de contestação ao capitalismo promovido por galerias que, na visão dos artistas, só se importavam pela arte sem conteúdo, feita para ser consumida e não apreciada. Os artistas queriam um novo tipo de arte, fora das galerias e museus e encontraram na paisagem uma forma de executar essa arte, porém de formas um pouco diferentes nos EUA e na Europa. De forma geral, a diferença básica entre a *Land art* americana e a europeia é que nos Estados Unidos, os artistas encontram nos desertos americanos um ambiente propício para a nova forma de arte. Já na Europa, não existiam espaços como o do oeste americano, pouco conhecidos e vazios. Os europeus promoveram a sua *Land art* em paisagens naturais, sem necessariamente serem em áreas desérticas.

³ Tradução Livre. WEILACHER, UDO. **Between landscape architecture and land art/ Udo Weilacher**. Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1999: p.11.

O ano de 1968 concentrou vários acontecimentos decisivos para o surgimento da *Land art*. Foi “o ano que mexeu o mundo”.⁴, em que desencadearam vários movimentos de insatisfação popular tanto nos EUA quanto na Europa.

Nos Estados Unidos, a Guerra Fria apresentava o seu auge; a Guerra do Vietnã já havia atingido o seu pico e apresentava o maior número de vítimas, sem apresentar uma satisfação popular; ocorriam diversas manifestações antiguerra por parte da população, que não via mais justificativa para manutenção das guerras, além de demonstrações a favor dos direitos civis, após os assassinatos de Martin Luther King e Robert Kennedy. Para muitos americanos, 1968 representou o ponto em que o idealismo do início dos anos de 1960 deu lugar a um profundo senso de descontentamento, encorajando um questionamento generalizado dos códigos civis e da estrutura da sociedade.

Na Europa também ocorriam manifestações semelhantes, de descontentamento popular, importantes para o desenvolvimento da *Land art* europeia. Uma sucessão de distúrbios generalizados ocorria na Tchecoslováquia⁵. Na França, as atividades engajadas da Situationist International⁶ (SI) era um fator resultante da combinação de política,

⁴ Em referência ao título de Mark Kurlansky '1968: The Year that Rocked the World', London:2004, e também como uma forma ambígua de associar a palavra *rock* com o sentido de rocha, relacionado-a a *Land art*.

⁵ Ocorria a 'Primavera de Praga', período de liberação política, onde Alexander Dubcek introduziu reformas liberais.

⁶ A Situationist International (SI) era um grupo restrito internacional de revolucionários, fundado em 1957, e teve o seu auge de influência em Maio de 1968, na Greve Geral da França. Possuíam ideais Marxistas e da vanguarda artística europeia do século 20 e defendiam experiência de vida diferente da admitida pelo capitalismo e que cumprisse os direitos humanos Para isso, promoviam a *construção de situações*, utilizando métodos artísticos para desenvolver e experimentar a construção dessas situações, como o *unitary urbanism* e a *psycho geography*.

niilismo e desejo por uma mudança revolucionária, desencadeando uma série de motins por Paris, Bordeaux, Nantes e Lyon.



6. A Terra vista do Apollo 8 em dezembro de 1969.

Ainda em 1968, existia uma grande tensão causada pela ameaça nuclear. O medo de uma possível aniquilação global gerou muitos protestos de fundo ecológico e campanhas que relacionavam arte e ecologia. Além da ameaça nuclear, a corrida espacial era outro tema importante da época. Em

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 29

dezembro de 1968, a Apollo 8 fez a primeira viagem tripulada na órbita da lua, passo que culminou com a chegada do homem a lua no ano seguinte. Como resultado, houve publicações das primeiras imagens da terra do espaço, mudando a imagem que o mundo tinha sobre a Terra. As crises energéticas e as primeiras fotografias da Terra tornaram as pessoas conscientes dos limites do planeta, acabando também com a idéia de que os recursos naturais são inesgotáveis.

Todos esses acontecimentos, concentrados em 1968, refletiram nas artes, promovendo vários movimentos, e entre eles, o movimento da *Land art*.

WEILLACHER (1999) cita que a *Land art* não foi um movimento isolado no período; outros movimentos ocorreram como o Minimalismo e a arte Conceitual e que os três são relacionados por serem movimentos que refletem o contexto histórico da época, contestando os problemas dos anos 60. Apesar de Weillacher citar que os três movimentos são independentes, outros autores sugerem que o Minimalismo e o Conceitualismo foram movimentos que influenciaram o surgimento da *Land art*, como KASTNER, WALLIS (1998) que dizem: "*Land art* representa a apoteose do formalismo e a evolução do Minimalismo."

TUFNELL(2006) diz que a Pop art e a arte Minimalista são precursoras da *Land art* e caracteriza a *Land art* como arte com características do Conceitualismo.

Land art também pode ser associado ao termo *Landscape art*. Ambos expressam uma relação do ambiente com arte, mas com definições um pouco diferentes.

Landscape art, ou "arte da paisagem", é um termo mais amplo, atribuído a qualquer trabalho que relacione paisagem e arte, podendo ser

uma pintura que represente uma paisagem, como as pinturas da 'The Hudson River School'⁷ (Fig. 7) ou as pinturas de Turner⁸, uma escultura que associa paisagem e arte e até a própria *Land art* (Fig.8).



7 F. E. Church. The Heart of the Andes, 1859, Metropolitan Museum of Art. Pintura típica da escola de arte Americana 'The Hudson River School'

Às vezes, o termo *Land art* é utilizado como abreviação para *Landscape art*, o que nem sempre é correto. Dizer que *Land art* é uma forma de *Landscape art* não é errado, pois qualquer manifestação que tenha como

⁷ Primeira escola de arte americana, incorporado por um grupo de pintores paisagistas, que retratam o Hudson River Valley.

⁸ Joseph Mallord William Turner (Inglaterra, 1775-1851). Pintor paisagista romântico, conhecido por suas pinturas a óleo e aquarelas de paisagem. O "pintor da luz" é considerado um prefácio do Impressionismo.

base a arte e a paisagem pode ser considerada um exemplo de *Landscape art*. Porém nem toda forma de *Landscape art* é uma forma de *Land art*, como explica TUFNELL (2006):

É claro que é possível dizer que uma pintura também representa uma interação com a paisagem, mas *Land art* é primeiramente físico e não representativo, diferente das formas tradicionais de *Landscape art*. Não é simplesmente uma escultura colocada na paisagem, mas um conjunto de ações que engloba a atitude com o sítio e a experiência que vai além do objeto, enfatizando a paisagem em que a escultura está inserida.



8. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah. *Spiral Jetty* é considerado um ícone da *Land art*, um dos trabalhos que mais representa o movimento.

TUFNELL (2006) define a *Land art* dos anos de 1960 como a 'nova *landscape art*⁹, em comparação com as diversas artes tradicionais de paisagem, já existentes antes de 1960, que também relacionavam arte e paisagem, porém de maneira diferente da apresentada pela *Land art*.

"Como os trabalhos a que se refere, o termo *Land Art* é variável, complexo e repleto." ¹⁰ (KASTNER, WALLIS, 1998). Assim como define Kastner e Wallis, o termo *Land art* possui várias interpretações, causando certa confusão com a verdadeira definição. Por falta de divulgação ou por falta de uma definição mais exata ou mesmo por considerar a expressão em sua forma literal, muitos utilizam o termo *Land art* para se referir a tudo que relacione paisagem e arte, como se o termo significasse o mesmo que *Landscape art*, distorcendo o verdadeiro significado de *Land art*. WEILACHER (1999) confirma o uso inadequado do termo *Land art*.

A forma como os críticos de arte usam o termo *Land art* desde o seu surgimento no final dos anos 60 se tornou um conceito geral. Nos dias de hoje, praticamente toda peça de design na paisagem é chamada de *Land art*, mesmo que o trabalho em questão apenas usa a paisagem como locação de uma arte tradicional. (WEILACHER, 1999, p.11.).

O termo adequado para a denominação dessas obras, que nem sempre dependem do entorno para se firmarem como esculturas, seria algo como *Art in the landscape* ou "arte na paisagem", ao invés do uso de *Land art*. Todos os grandes autores relacionam a importância da interação entre paisagem e arte para a formação de uma obra com características de *Land art*, principalmente pelo fato de utilizar a própria paisagem como parte de

⁹ Tufnell inicia o seu livro "*Land art*" com o subtítulo '*The new landscape art*' para a Introdução.

¹⁰ Tradução livre. KASTNER, JEFFREY; WALLIS, BRIAN. **Land and environmental art/ [edited by Jeffrey Kastner; survey by Brian Wallis]**. London: Phaidon Press, 1998: p.12.

suas obras ou mesmo quando próprio ambiente é a obra de arte, existindo uma interação muito grande entre o ambiente e a obra de arte.

Além de ser representado pela interação, *Land art* também é representado pela grandiosidade e pelo uso dos materiais presentes na natureza. Os primeiros trabalhos de *Land art* apresentam escalas monumentais, destacando-se como arte inserida no ambiente. Reorganização de elementos presentes na natureza de forma artística também é uma característica comum em grande parte dos trabalhos de *Land art*.

Todos os trabalhos de *Land art* exigem a percepção do observador. A enciclopédia Itaú Cultural¹¹ expõe a importância da percepção do observador na formação da *Land art*.

O trabalho artístico dirige-se à natureza, transformando o entorno, com o qual se relaciona intimamente. As obras, de grandes dimensões, resistem à observação distanciada, a não ser por meio de fotografias e filmes. Para experimentá-las, é preciso que o sujeito se coloque dentro delas, percorrendo os caminhos e passagens que projetam. Ancorados num tempo e espaço precisos, os trabalhos rejeitam a sedução do observador ou as sugestões metafóricas. Põem ênfase na percepção, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta. O trabalho de arte é concebido como fruto de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador.

¹¹ O Itaú Cultural é um instituto voltado à difusão de atividades artístico-intelectuais, envolvendo projetos de pesquisa, produção e mapeamento das manifestações artísticas. Possui um banco de dados on-line com definições relacionadas a vários momentos da história da arte, mundial e nacional. (In: <<http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2675>>)

Ou seja, para ser *Land art* a obra precisa apresentar as seguintes características:

- Relação com a paisagem: a obra depende da paisagem e interage com ela. A presença física dos trabalhos é um fator marcante.
- Obras para ambiente externo: trabalhos feitos em ambientes internos podem até representar parte do trabalho externo, mas a essência do trabalho está na interação da obra com o meio externo.
- Presença do observador na obra: o observador precisa interagir com a obra.
- *Land art* original possui caráter contestador: além da relação com a paisagem e com o observador, a *Land art* em sua essência, possui a intenção de se manifestar com o sistema que considera errado, no caso contra o capitalismo e o consumismo promovido pelas galerias e museus. Reflexos da contracultura e do contexto histórico da época.
- Percepção do observador: o espectador precisa tomar consciência da obra e do entorno por meio dos sentidos.

Existem manifestações de *Land art* pelo mundo, porém as mais conhecidas e influentes foram as executadas nos Estados Unidos, sendo considerada a verdadeira *Land art* e na Europa, em especial, na Inglaterra. No Brasil, não podemos dizer que existem manifestações de *Land art*, como o termo original expressa, mas é possível associar a trabalhos de

intervenções urbanas, como do grupo Arte/Cidade e os trabalhos de Hélio Oiticica (Fig.9), porém, com um sentido um pouco diferente do original¹².

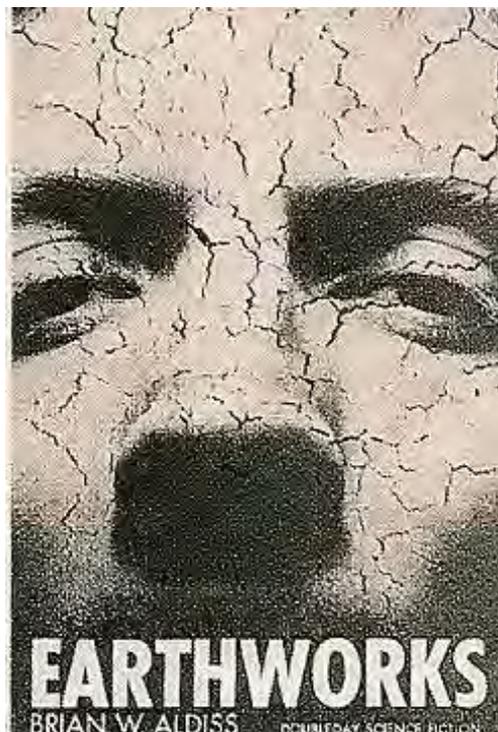


9. Hélio Oiticica, Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe, 1977

¹² As intervenções urbanas realizadas no Brasil possuem propósitos diferentes das apresentadas pela *Land art* americana e europeia no começo dos anos 70. Dessa forma, por apresentar contextos e ideias diferentes, não é possível afirmar que as manifestações brasileiras são exemplos de *Land art*.

2.2 EXPOSIÇÃO EARTHWORKS

A exposição *Earthworks* foi um marco para a divulgação dos trabalhos de *Land art*.



10. Cartaz da exposição *Earthworks* por Brian W. Aldiss, 1980. Publicado originalmente em 1968.

Robert Smithson, em 1968, organizou a exposição *Earthworks* na Dwan Gallery em Nova Iorque. A exposição reuniu um grupo de artistas, como o

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 37

próprio Robert Smithson, Richard Long e Dennis Oppenheim, além de outros que se tornaram centrais no desenvolvimento da *Land art*, e foi fundamental para a divulgação, tanto para a crítica especializada, quanto para a população, desse novo tipo de arte, sendo uma das primeiras exposições exclusivas de *Land art*. Além de divulgar a nova arte, a exposição revelou também alguns aspectos pouco práticos da *Land art*, como problemas com distância e locação. E algumas soluções para a divulgação e memória dos trabalhos, através de fotografias, documentos e no caso de Robert Smithson, de exposições como *Site* e *Nonsite*.



11 Exposição Earthworks. Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, 1969. Da esquerda para a direita: Tom Leavitt, Neil Jenney, Dennis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long e Robert Smithson.

Land art reflete a condição sócio-cultural da época. Os jovens artistas de vanguarda do final da década de 1960 queriam se opor à sociedade de consumo ocidental, através da criação, na paisagem, de obras de arte de aparência arcaica com na qual pretendiam encontrar um caminho de volta a autêntica natureza das artes visuais. (COLAFRANCESHI, 2007). O movimento *Land art* do final dos anos 60 foi uma forma de arte de consciência ambiental e protesto, revelando as atitudes conflitantes da época.

2.3 DIVERSOS TERMOS EXISTENTES

Existem vários termos que, assim como o termo *Land art*, também são utilizados como sinônimos para definir os trabalhos que utilizam e que dependem da paisagem.

O termo *Earthwork* é um deles. A princípio, o termo (numa tradução livre e sem ligação com a arte) é um termo utilizado na construção civil e significa terraplenagem, ou trabalhos que envolvam a movimentação de terra. Ficou conhecido como forma de arte através da exposição *Earthworks*, de 1968, em que esses trabalhos começaram a ser divulgados para um público menos restrito. A denominação *Earthworks* faz referência ao termo de origem, pois os trabalhos designados de *Earthworks* apresentam como principal elemento a grande movimentação de terra para a formação das obras. TUFNELL (2006) cita essa relação entre o termo *Earthwork* e as técnicas da construção civil. Segundo ele, *Earthworks* são obras de arte em grande escala feitas na paisagem, localizados na maioria das vezes em lugares remotos, empregando técnicas e materiais mais comuns na indústria da mineração e da construção¹³. É um termo mais utilizado nos Estados Unidos, justamente pelo fato da exposição ter ocorrido em Nova Iorque.

Através da definição de TUFNELL (2006) é possível chegar a conclusão de que *Land art* é um termo geral que engloba todas as artes de grande escala que envolvem a paisagem e que *Earthworks* é uma parte da *Land art*. Podemos chamar *Earthworks* de *Land art*, porém, nem toda *Land art* é *Earthworks*, considerando *Earthworks* como os trabalhos que envolvem as grandes movimentações de terra; são as obras de *Land art* tipicamente

¹³ Tradução Livre. TUFNELL, Ben. *Land art*. London : Tate ; New York, 2006: p.46.

americana. Entretanto, BEARDSLEY (1998), utiliza o termo *Earthworks* para denominar os trabalhos da terra, que envolvem elementos da natureza e da paisagem natural, independente do envolvimento com grandes movimentações de terra ou da utilização elementos da construção civil para a execução das obras¹⁴. Para ele, *Earthworks* e *Land art* são sinônimos, utilizados para definir obras que trabalham artisticamente a paisagem.

Existe também o termo *Natur-Kunst*, de origem alemã, que significa 'Arte da Natureza' ou 'Arte Natural', utilizado mais na Europa, para definir trabalhos de "arte ecologicamente orientada"¹⁵. São trabalhos com aspecto ecológico, que utilizam apenas elementos da natureza, e técnicas menos devastadora que as dos trabalhos da *Land art* americana, utilizando-as sem a intenção de degradar o ambiente interferido. Consiste em sua maioria, em rearranjos de elementos encontrados na natureza, e possui como principais representantes os artistas britânicos David Nash e Andy Goldsworthy e Nils-Udo, da Alemanha. São trabalhos elaborados principalmente no final dos anos 70. O termo alemão é pouco divulgado, sendo mais utilizados os termos anteriormente citados (utiliza-se o termo *Land art*, com uma observação da característica de ser uma arte que trabalha com elementos da natureza)

Environmental art ou *Eco art*, são utilizados para definir a arte ambiental. Os termos referem-se a trabalhos que possuem um propósito ecológico. São formas de *Land art* que possuem engajamento ecológico, tendo uma função não apenas contemplativa, mas de recuperação de áreas degradadas, restauro de paisagens, ou uso a favor do meio ambiente.

¹⁴ BEARDSLEY (1998) denomina o seu livro por "*Earthworks and beyond*" e a partir dele cita as referências, utilizando os termos *Land art* e *Earthwoks* como sinônimos, alternando o uso dos termos.

¹⁵ Tradução livre da definição atribuída por WEILACHER (1999) p.11.

Comparados com o *Natur-Kunst*, *Environmental art* e *Eco art* apresentam certa diferença. Enquanto o *Natur-Kunst* denomina trabalhos que utilizam apenas elementos da natureza reorganizados artisticamente, o *Environmental art* e a *Eco art* utilizam-se não apenas de elementos presentes na natureza, mas também de elementos construídos, ou de outros elementos externos inseridos, desde que tenham um propósito ecológico ou de recuperação do ambiente natural destruído pelo homem. Na maioria, são trabalhos que envolvem recuperação de áreas degradadas e utilização da vegetação como agente recuperador do ambiente degradado, organizada de forma visualmente interessante, com auxílio de não apenas artistas ou arquitetos paisagistas, mas especializados na área ambiental, ativistas ecológicos e críticos sociais.

Em resumo, sobre a definição dos termos, *Earthworks*, *Land art*, *Landscape art* ou mesmo *Earth art*, definem da mesma maneira. Todos os termos apresentados associam as palavras terra e arte, justificando a relação entre a obra de arte com a paisagem e são utilizados para as obras que dependem da paisagem para se firmarem como obras de arte. A diferença normalmente se encontra em relação à localidade dos autores; enquanto o termo *Land art* se tornou usual na Europa, os termos *Earthworks* e *Earth art* são mais comuns nos EUA. Temos também uma pequena exceção para o fato de que *Landscape art* pode ser utilizado para definir outros tipos de arte que envolvam a paisagem, porém não sendo errôneo denominar *Land art* como *Landscape art*. De fato, o termo *Land art* acabou se tornando o termo mais utilizado quando comparado com os outros termos, como *Earth art*, *Environmental art* ou *Eco art*, embora não seja mais preciso que os outros termos e nem uma indicação de um estilo

particular, sugerindo apenas um tema.¹⁶ Os termos *Land art* e *Earthworks* são mais abrangente e definem de forma geral os trabalhos que relacionam arte e paisagem.

¹⁶ WEILACHER, UDO. **Between landscape architecture and land art/ Udo Weilacher**. With forewords by John Dixon Hunt and Stephen Bann; [Transl. into Engl.: Felicity Gloth]. – Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1999: p.11.

2.4 CLASSIFICAÇÃO DOS TRABALHOS DE LAND ART

Existem diversas classificações para os trabalhos de *Land art*, variando conforme a visão de cada autor, que define e agrupa os trabalhos a partir das características marcantes de cada projeto, seja por características visuais, conceituais, pelas ações, por período, ou mesmo relacionadas à interação da obra com a paisagem.

Como citado anteriormente, na escolha da bibliografia, TUFNELL (2006) classifica os trabalhos de *Land art* a partir da forma, dizendo que apesar da maneira como os artistas da *Land art* manipulam a paisagem variar, basicamente, os trabalhos de *Land art* possuem características destrutiva, reverencial, ritualística, construtiva, conceitual ou efêmera.

KASTNER e WALLIS (1998) classificam a *Land and Environmental art* através da maneira como os trabalhos interagem com a paisagem. São classificados em trabalhos de integração, interrupção; envolvimento, implementação e imagem, definidos a seguir.

Integração

Os trabalhos considerados de integração manipulam a paisagem como se a paisagem fosse a própria matéria prima da obra. O artista adiciona, remove ou realoca os materiais naturais do local para criar esculturas com características minimalistas, no sentido da ênfase no material, das formas geométricas, e a sua relação com o sítio. Normalmente são trabalhos de escala monumental, que evidenciam a relação existente entre as características do sítio e a intervenção humana. Entre os trabalhos de

integração, encontram-se principalmente os trabalhos considerados de vanguarda, os trabalhos que iniciaram o movimento da *Land art*.

Interrupção

São considerados trabalhos de interrupção, os trabalhos que envolvem o ambiente e a ação humana, principalmente pela inserção de elementos não naturais na paisagem ou pelo rearranjo de elementos já existentes no ambiente.

Para enquadrar, movimentar ou aproveitar os elementos naturais, os artistas utilizam substâncias fabricadas, estruturas ou máquinas, empregando materiais feitos pelo homem, que vão desde asfalto e cola as carcaças de Cadillacs; são trabalhos grandiosos que correspondem a imensa escala do ambiente.

Através da interrupção da paisagem, os artistas enfatizam as características transgressoras da atividade humana, questionando a definição do que é natural e criticando a exploração terrestre realizada em nome do desenvolvimento industrial e urbano.

Envolvimento

Os trabalhos de envolvimento focam o artista como um ato individual em relação direta com a natureza. Alguns artistas utilizam seus corpos para fazer uma relação performática com o ambiente, transferindo a escala dos trabalhos para a forma humana; outros enfatizam a ligação com a terra criando formas contemporâneas de rituais. A obra pode incluir ações praticadas pelo artista, como uma caminhada através do campo, alinhando

sutilmente elementos presentes no caminho para marcar sua passagem e apresentando documentação fotográfica de suas jornadas; outros artistas utilizam palavras para substituir imagens da terra.

Implementação

Os trabalhos considerados de implementação baseiam-se nas questões ambientais, promovendo uma “ecologização” da arte.

O desenvolvimento industrial, a expansão urbana, a agricultura comercial em massa e a intervenção científica aos processos naturais são compreendidos como causas de grandes problemas ambientais, como poluição, aquecimento global e a alienação sociedade em relação a estes problemas, mostrando as relações entre estrutura política e social e o seu impacto ao ambiente.

As práticas apresentadas nos trabalhos de implementação variam entre esculturas e performances, englobando relações humanas com o ambiente natural baseadas na percepção do ambiente natural existente e da sua exploração, desperdício e destruição.

Imagem

Os artistas fazem trabalhos que associam o território e a paisagem não como um problema físico, mas como uma metáfora, um conceito, uma construção óptica ou elaboração lingüística, representado em forma diagrama, uma frase ou uma fotografia. Documentos como mapas e plantas são desconstruídos e utilizados como construções teóricas. Alguns trabalhos evocam a arquitetura paisagística dos jardins formais do passado.

Artistas contemporâneos respeitam o ambiente como uma narrativa histórica que oferece um repertório de potentes símbolos que podem ser desenvolvidos para descrever a sociedade contemporânea.

3. TRABALHOS DE VANGUARDA

*Trabalhos que deram origem ao movimento Land Art, elaborados
no final de 1960 e meados de 1970*

3.1 CONTEXTO AMERICANO

' Ao invés de utilizar um pincel para fazer a sua arte, Robert Morris preferiu uma retro escavadeira'¹⁷

Ao final da década de 1960, os Estados Unidos encontrava-se abalado por distintas crises políticas, como citado anteriormente. Dentro desse contexto, surgiu um movimento artístico promovido por jovens artistas como Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Morris, Walter de Maria e outros, que abandonaram a área urbana das cidades norte americanas para construir grandes esculturas em regiões desérticas dos Estados Unidos, rejeitando a interpretação tradicional das artes, as convenções do mercado artístico e os valores materialistas da sociedade de consumo e promovendo assim o movimento da *Land art*, também chamado de *Earthworks*.

Como define TUFNELL (2006), o movimento *Earthworks* do final dos anos de 1960 e do começo de 1970 utilizava os espaços abertos do deserto Americano (principalmente do sudeste, onde a maior parte dos trabalhos está localizada) para executar as obras de arte.

Os primeiros trabalhos de *Land art* surpreenderam o mundo das artes. Para os artistas da *Land art*, era uma forma nova de dar vida e sensações a arte, já que espaço real estava ali para ser explorado e os museus estavam saturados. Para muitos críticos, a *Land art* representava o triunfo da cultura e tecnologia americana sobre a natureza, sendo um movimento devastador e pouco ecológico; uma imposição da visão Americana na paisagem. Eram

¹⁷ Robert Smithson. 'Towards the Development of an Air Terminal Site', 1967.

trabalhos que refletiam a obsessão americana pelo tamanho e grandiosidade¹⁸.

Um dos precursores do movimento foi Michael Heizer, um jovem artista americano, que no começo de 1968, viajou ao oeste dos Estados Unidos a procura de locações para um novo tipo de arte.



12. Michael Heizer, Rift, 1968. #1 Nine Nevada Depression

¹⁸ Tufnell, 2006, p. 46

Em '*El Mirage*', um lago seco no deserto de Mojave, a 400 km de Los Angeles, Heizer encontrou o sítio que procurava: um espaço vazio que para ele representava uma tela em branco. No deserto de Mojave, Heizer construiu uma série de trabalhos utilizando a paisagem do deserto como matéria para sua obra. Dentre esses trabalhos, encontra-se o conjunto *Nine Nevada Depressions* (Fig.12 e 13)



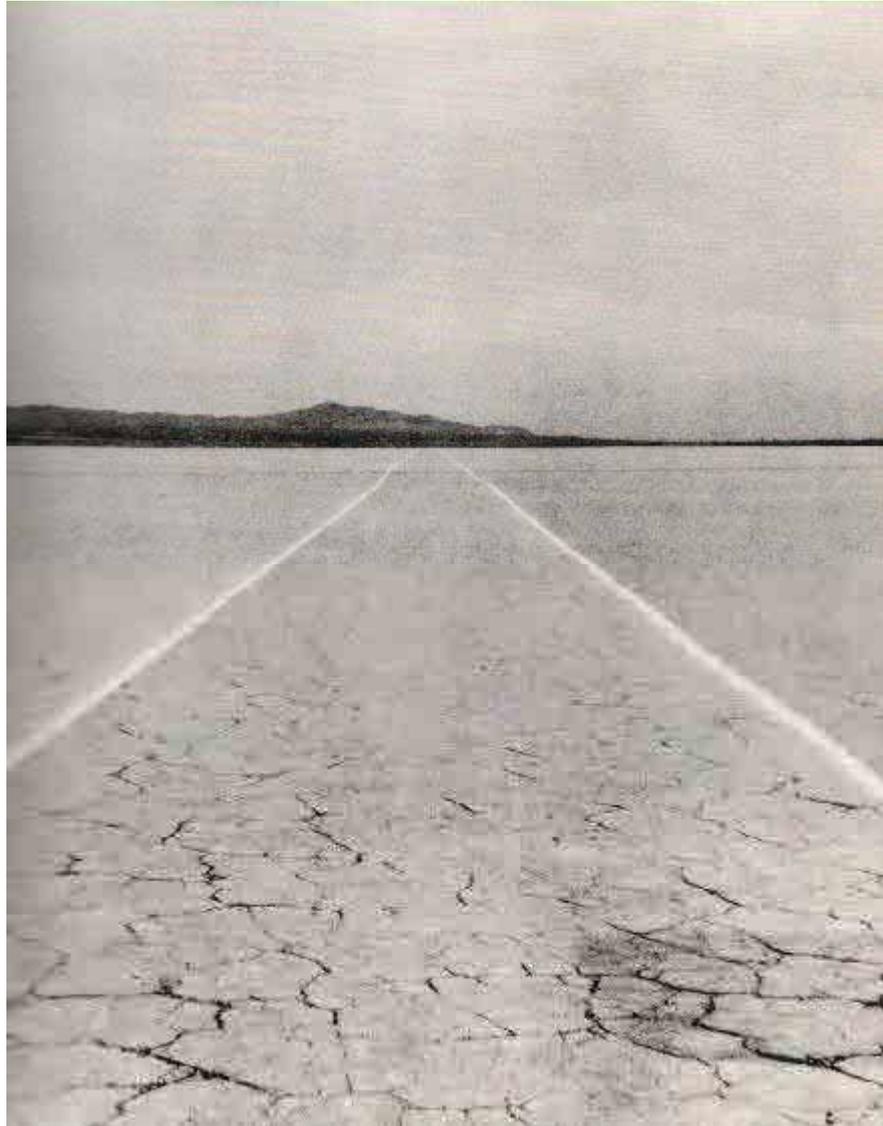
13. Michael Heizer, *Isolated Mass – Circumflex*, 1968. #9 of *Nine Nevada Depressions*
Massacre Dry Lake, Nevada

Nine Nevada Depressions é composto de nove trabalhos diferentes, porém elaborados com a mesma técnica. São formados basicamente por rasgos no chão do deserto, que sofrem com a ação do tempo, desaparecendo gradualmente. Esses trabalhos eram trabalhos de experimentação, que utilizavam a paisagem como parte da escultura. Foi um dos primeiros trabalhos com as características da *Land art* feito por Heizer.

Apesar de cada trabalho possuir uma figura diferente, a mesma figura, pode ter formas variadas, dependendo do ângulo de visão do observador. Assim, para ser completa, a obra depende da presença do observador. Além de criar uma relação dinâmica entre tempo e espaço, examinando o poder de transformação da natureza pela deterioração das escavações, Heizer iniciou um dos grandes ideais do movimento da *Land art*: a interação entre a obra, a paisagem e o observador da arte

Após a primeira experiência com o deserto, Heizer retornou ao 'El Mirage' com outro jovem artista, Walter de Maria, que também utilizou as locações do deserto para compor suas obras. *Two Parallel Lines* (Fig 14), também conhecido por *Mile Long Drawing*, foi o primeiro trabalho de Walter De Maria no oeste americano, consistindo de duas linhas paralelas de 10,4cm de espessura e 1,61 km de comprimento, só possíveis de serem vistas por inteiro pelo ar.

Apesar de Walter De Maria ter denominado o seu trabalho como desenho, a obra não tinha características de desenho, como as tradicionais pinturas, que podem ser apreendidas de relance, em escala bidimensional. Para apreciar o trabalho, o visitante deveria vê-lo pessoalmente, viajando uma grande distância até a obra e descobrindo o as sensações provocadas por ela e pela relação dela com a paisagem.



14. Walter de Maria, Two Parallel Lines (Mile Long Drawing), 1968, El Mirage, Mojave Desert, Califórnia.

Junto com os trabalhos de Heizer, *Two Parallel Lines* é considerada um dos primeiros trabalhos com características de *Land art* feito nos Estados Unidos.

Tanto os primeiros trabalhos de Heizer, como os de Walter De Maria, além da grandiosidade e da relação com a paisagem, demonstravam também a necessidade do contato físico com a obra. A experiência da arte só seria completa com o observador presente na obra de arte relacionando a arte e a paisagem.

A seguir serão apresentados alguns dos trabalhos que deram origem ao movimento de *Land art* nos Estados Unidos e que representam os ideais do movimento. São as obras de maior influência no desenvolvimento da *Land art* e que mostram as principais características, permitindo uma idéia da dimensão do movimento.



15. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, Mormon



16. Michael Heizer, Double Negative, 1969 (05/2010), Mormon Mesa. Las Vegas, Nevada.

3.1.1 DOUBLE NEGATIVE (1969)

Um dos principais exemplos dos trabalhos de *Land art* executados no final dos anos de 1960 e possivelmente o trabalho de maior importância da carreira de Michael Heizer¹⁹, *Double Negative* foi um marco por ser considerado uma 'Escultura ao reverso'²⁰, utilizando o espaço vazio para formar a escultura.

Elaborado em Mórmon Mesa, no deserto de Las Vegas, Nevada, apresenta dois cortes na superfície do abismo do deserto, sendo um corte em frente ao outro, combinando o espaço da paisagem e da terra para formar a obra de arte.

Foram escavadas 244.800 toneladas de terra (riolito e arenito) do vale com ajuda de dinamites e retro escavadeiras, que retiraram a terra dos dois lados do vale, formando uma escultura de dimensões 9,00m x 15,00m x 457,00 m,

O conceito em *Double Negative* indica certo paradoxo, como sugere John Beardsley, já que é possível compreender o negativo duplo, porém sem ser possível visualizá-lo (a escultura se faz através do espaço criado com a dupla fenda); "É uma forma que ocupa espaço, com superfícies que delineiam os limites da escultura, mas é composto basicamente de um vazio."

¹⁹ Michael Heizer (1944, Berkeley - California.). Artista plástico. Morou e trabalhou em Nova Iorque e em Nevada. Começou trabalhando como escultor, pintor e serigrafista no final dos anos de 1960, mas os seus principais trabalhos são os do vasto deserto no oeste americano. Maior parte dos seus trabalhos de *Land art* consiste na remoção de terra, como *Double Negative*. Os trabalhos de Heizer consistem na mediação entre o ambiente natural e o feito pelo homem.

²⁰ TUFNELL, 2006, p.50

Heizer, em uma entrevista, em 1984, explicou as suas intenções ao projetar *Double Negative* e os conceitos existentes na obra.

“Em *Double Negative*, há uma implicação com um objeto ou uma forma que na verdade não está lá. A fim de criar uma escultura, o material foi removido ao invés de acumulado. A escultura não é um objeto escultural tradicional. Os dois cortes são tão largos que há uma ilusão de que estão juntos como uma única forma. O título *Double Negative* é uma descrição literal de dois cortes, mas existem implicações metafísicas, pois um negativo duplo é impossível. Não há nada lá, mas ainda é uma escultura.”²¹

Para TUFNELL (2006), Michael Heizer é um dos artistas que melhor exemplifica a *Land art*, demonstrando a complexidade e as contradições do movimento. Para Heizer, “A arte precisa ser radical. Precisa se tornar americana”²². A partir desse ideal, propôs uma nova sintaxe para a escultura, como afirma BEARDSLEY (1998), elaborando uma escultura fora dos padrões das galerias. Permitindo a interação do público com a obra, Heizer, criou uma conexão da arquitetura com a escultura, fazendo o visitante caminhar pela escultura como se estivesse em um prédio. A amplitude do trabalho se completa com imensa escala da paisagem

Trabalho considerado de integração por KASTNER E WALLIS (1998)

²¹ Entrevista com Julia Brown, disponível no livro de Kastner e Wallis, 1998, p. 54

²² Disponível em BEARDSLEY, J, 1998, p.13.



17. Walter de Maria, Las Vegas Piece, 1969. Tula Desert, Nevada.

3.1.2 LAS VEGAS PIECE (1969)

Em 1969, após elaborar *Two Parallel Lines* (fig.15) no deserto de Mojave na companhia de Michael Heizer, Walter de Maria²³ voltou ao Oeste americano para executar o trabalho *Las Vegas Piece*, em Desert Valley, Nevada. O trabalho consistiu em quatro cortes na terra, dois cortes medindo 244 cm x 1,6 Km e dois cortes de 244 cm x 804 km, feitos por escavadeiras. As linhas orientavam os pontos cardeais, formando um quadrado. A forma do trabalho e o contraste entre as linhas curvas naturais do terreno e as linhas retas do quadrado ficavam mais visíveis vistos pelo ar.

É um trabalho de integração, segundo KASTNER E WALLIS (1998), que necessita ser apreciado ao nível do terreno, como descreve John Beardsley a partir de suas experiências, em que cita a necessidade do caminhar pela obra para a compreensão do trabalho:

Esta é uma peça que produz seus encantos lentamente. Enquanto a pessoa eventualmente vem para compreender a configuração da obra, a obra nunca é inteiramente visível. Ao invés, se apresenta como uma série de opções... Quando se anda pela obra, sua monotonia é a princípio calmante e se torna finalmente revigorante quando a pessoa percebe a

²³ Walter De Maria. (1935, Albany, Califórnia), artista plástico associado ao Conceitualismo, Minimalismo, Land Art e arte de instalação desde os anos de 1960. Seu trabalho mais expansivo é *Lighting Field*. Outros importantes trabalhos incluem *Vertical Earth Kilometer*, Kassel (1977), *New York Earth Room* (1977) e *Bronken Kilometer*, New York (1977). O primeiro grupo de exposições foi a exibição 'Earthworks'. Participou do Documenta 6 e da Bienal de Veneza. Promoveu exposições individuais na Kunstmuseum, Basel (1972) e do Moderns Museet, Estocolmo (1989) (in, Kastner e Wallis ,1998, p.192)

totalidade com que ela vivenciou, tanto em relação ao trabalho quanto à paisagem ao redor.²⁴

Las Vegas Piece é um trabalho que explora a idéia de medida e orientação do corpo em relação à paisagem. Escavando a área, De Maria também evidencia a imposição de mapeamentos e desenhos na paisagem natural.

²⁴ Texto original retirado do livro de John Breadsley , 1998, p19



18. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, vista aérea. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.



19. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 (fotografado em 2002), Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.

3.1.3 SPIRAL JETTY (1970)

Cinco anos sucessivos de seca causaram um rebaixamento do nível da água do Great Salt Lake, Utah, em 1999, revelando uma estrutura mítica: *Spiral Jetty*, de Robert Smithson²⁵.

Spiral Jetty é o principal trabalho de Robert Smithson, e um dos trabalhos que mais exemplifica a *Land art*. Em Abril de 1970, Smithson finalizou a construção de sua primeira *Earthwork*, a *Spiral Jetty*, em Rozel Point, em Great Salt Lake, Utah, Estados Unidos. Dois caminhões basculantes, um trator e uma carregadeira foram levados ao sítio para executar mais de 290 horas de escavação e 625 horas de trabalho braçal movendo 6.650 toneladas basalto e terra e formando a escultura de 450 m de comprimento

Smithson foi inicialmente atraído pelo local por conta da coloração vermelha do lago, que possui microorganismos que alteram a coloração da água. O formato de espiral foi por influência da topografia local. Para Smithson, um projeto em conformidade com a natureza deve extrair as melhores características do sítio, aprimorando o trabalho sobre ele e *Spiral Jetty* é um exemplo dessa relação entre arte e paisagem. Ao observar o

²⁵ Robert Smithson (1938, Rutherford, New Jersey; 1973, Amarillo, Texas). Trabalhou inicialmente como pintor até 1964, quando começou a escrever e esculpir. Suas primeiras esculturas tinham tendências minimalistas. *The eliminator* (1964), feito de espelhos e luz neon, brinca com a ilusão do espaço. A partir de 1966, Smithson começou a visitar regularmente centros urbanos, industriais e pedreiras em Nova Jersey, e em 1968 começou a elaborar os seus trabalhos *Non-site* (Fora do sítio), iniciando o seu envolvimento com a *Land art* e tornando-se um dos expoentes do movimento. Após *Non-site*, Smithson começou a elaborar uma série de projetos externos de grande escala, entre eles *Spiral Jetty*, um dos seus trabalhos mais conhecidos. Smithson participou da exposição "*When Attitudes Become Form*", em Kunsthalle Bern (1969) e da *Documenta 5* (1972). Exposições individuais incluem Dwan Gallery, em Nova Iorque (1970) e John Weber Gallery, também em Nova Iorque (1976). Uma exposição retrospectiva maior foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea, em Los Angeles (2004).

sítio, Smithson percebeu que além do caráter místico do local, a espiral também reflete a formação circular dos cristais de sal que cobrem as rochas; “Cada cristal de sal ecoa a *Spiral Jetty* em termos de modelo molecular. (...) A *Spiral Jetty* poderia ser uma camada dentro da estrutura espiral dos cristais, ampliada trilhões de vezes.”

Os trabalhos de Smithson revelam seu fascínio pela entropia da natureza. *Spiral Jetty* é um trabalho que se modifica pelas ações do ambiente externo ao longo do tempo, indicando a preocupação de Smithson com a entropia como medida da desordem. “A espiral, aberta e irreversível, vindo do nada e indo para lugar nenhum”.

Para alguns críticos, assim como grande parte da *Land art* americana do início dos anos 70, o trabalho de Smithson representa a dominação do homem sobre a paisagem.

No período da construção da *Earthwork*, o nível da água do lago estava abaixo do normal devido uma seca. Porém, em alguns anos, o nível da água voltou ao normal e cobriu o trabalho por quase três décadas. Por isso, o trabalho periodicamente re-emerge do lago. Atualmente existem visitas programadas para a obra, promovidas pela instituição *Dia Art Foundation*²⁶, que administra a obra é responsável pela manutenção da área.

²⁶ Estabelecida em 1974, *Dia Art Foundation* é reconhecida internacionalmente como uma das mais influentes instituições de arte contemporânea. O nome *Dia*, de origem grega, significa ‘através’ e foi escolhido para sugerir o papel da instituição em promover projetos artísticos visionários que não poderiam ser realizados pela escala ou ambição. Os fundadores do *Dia* desejavam aumentar os limites do museu tradicional para responder as necessidades da geração de artistas cujo trabalho amadureceu e tornou-se proeminente durante os anos 1960 e 1970. Desde então, a missão da *Dia Art Foundation* tem sido comissionar, dar suporte e apresentar instalações de sítio específico de longo prazo e exposições individuais de artistas para o público. In: <<<http://www.diacenter.org/sites/main/59>>>



20. Robert Morris, Observatory, 1971. Oostelijk Flevoland, the Netherlands

3.1.4 OBSERVATORY (1971)

Primeiro trabalho de *Land art* do artista Robert Morris²⁷. Inicialmente elaborado próximo a cidade costeira de Velsen, para a exibição *Sonsbeek 71*, na Holanda, o trabalho foi demolido após a conclusão da exposição. Porém, com considerável apoio do governo holandês e suporte dos patrocinadores originais, foi reconstruído numa área de diques do golfo Zuider Zee.

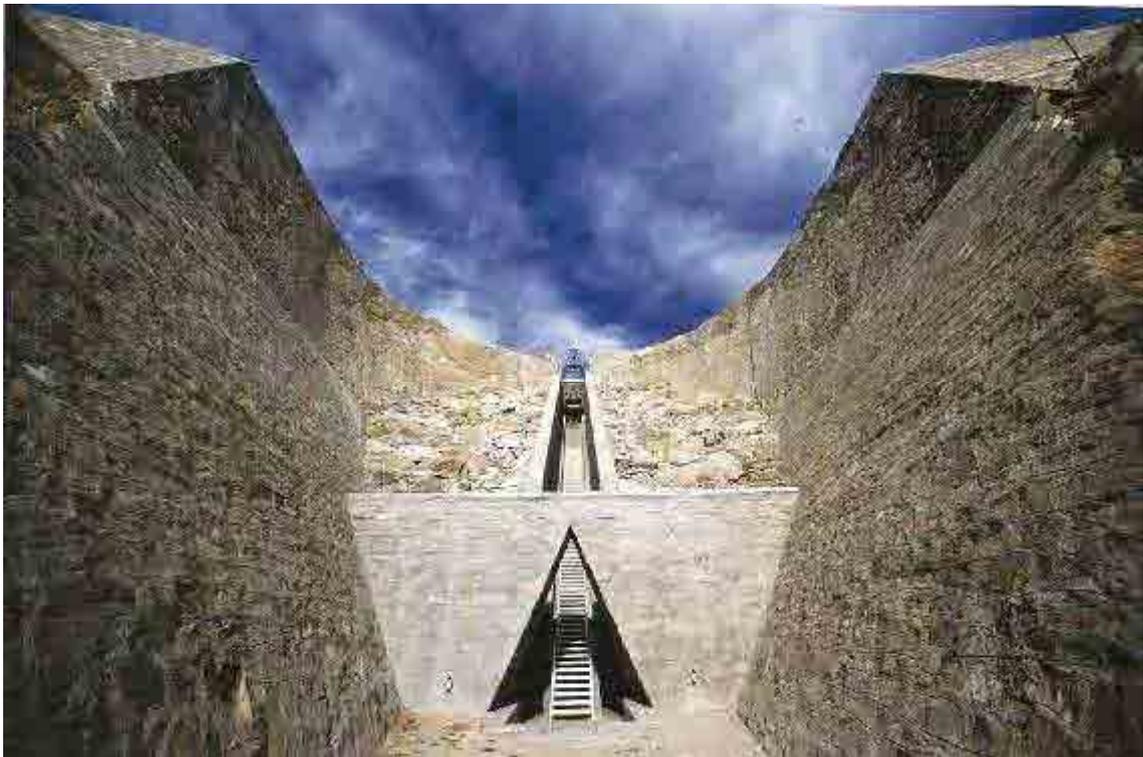
Utilizando terra, madeira, aço, granito e água, Morris construiu dois anéis de terra concêntricos. O anel interior foi desenvolvido a partir de um aterramento contra um anteparo de madeira de forma circular, de aproximadamente 70m de diâmetro. A circunferência exterior consiste em três aterros e dois canais. A entrada para a obra ocorre por uma passagem triangular, que indica para o oeste, formada por um corte no aterro da circunferência externa. Uma vez dentro da circunferência maior, três outras aberturas são visíveis. A primeira aponta a leste, ao longo de dois canais

²⁷ Robert Morris (1931, Kansas City, Missouri). Voltou-se para as artes e para a crítica de arte depois de estudar engenharia e escrever uma tese de mestrado sobre o artista Constantin Brancusi. Artista americano, mora e trabalha em Nova Iorque. Seus trabalhos incluem diferentes formas de expressão artística, como performances, pinturas, esculturas e *earthworks*. No período dos anos de 1960, Morris exibiu várias peças de inspiração conceitual. Criou trabalhos experimentais de anti-forma, usando materiais efêmeros, como espelhos, feltro, tecidos. Nos anos 70, começou a trabalhar diretamente com a paisagem, criando sua primeira *Land art* "Observatory". Durante os anos 80, Morris retornou ao desenho e a pintura, movendo seus conceitos sobre fenomenologia para a arte. Participou de várias exposições em grupo, entre elas, 'Sculpture, American Directions 1945-1975' no Smithsonian Institution em Washington DC (1975) e a Bienal de Veneza. (1980). Uma exposição individual na Dilexi Gallery em São Francisco (1957) foi uma de suas primeiras exposições; destaque também para a exibição retrospectiva realizada na Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque em 1994. Frequentemente são organizadas exposições individuais na galeria Leo Castelli, em Nova Iorque. [In <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Robert%20Morris>> e KASTNER, WALLIS (1998)]

paralelos que acabam em duas placas de aço. O intervalo entre as chapas marca a posição do sol no equinócio. As duas outras aberturas marcam os pontos do amanhecer do solstício de verão e de inverno respectivamente.

O Observatório faz referência aos monumentos neolíticos, como o Stonehenge (ver Cap. 4 – Trabalhos com características semelhantes as da *Land art* de 1968), que de acordo com a teoria popular, principalmente no começo dos anos de 1970, servia como calendário. Leva a percepções diferentes do tempo, em relação ao tempo que o visitante presencia no sítio e tempo da história da humanidade.

Trabalho considerado de interrupção por KASTNER E WALLIS (1998), por empregar elementos não existentes na natureza para a formação da *Land art*. Os autores afirmam também que o trabalho foi designado para ser experimentado tanto pelo lado de sua existência física, como monumento, quanto pelo lado temporal, como uma forma de posicionar o homem no universo.



21. Charles Ross. Star Axis, 1971. Santa Fe, New Mexico.

3.1.5 STAR AXIS (1971)

Star Axis é uma escultura arquitetônica e um observatório a olho nu construído a partir da geometria das estrelas. Foi idealizada em 1971, por Charles Ross²⁸ e continua em fase de construção na mesa no Novo México.

Possui vários pontos de observação que permitem visualizar e presenciar a rotação da Terra em diferentes momentos. A escultura é composta de cinco elementos principais. A *Solar Pyramid* (Pirâmide Solar) marca os movimentos diários e sazonais do Sol através da *Shadow Field* (Campo de Sombra). Dentro da *Hour Chamber* (Câmara do Tempo) é possível ver uma hora da rotação da Terra e de dentro da *Equatorial Chamber* (Câmara Equatorial) é possível observar as estrelas que viajam acima do Equador. O *Star Tunnel* (Túnel Estrelado) é o elemento central da escultura e está precisamente alinhado com o Eixo da Terra; possui uma escada ascendente de 60m. e é por onde o visitante observa os ciclos das estrelas.

O nome da escultura refere-se ao alinhamento primário entre Terra e as constelações. Foi planejada para demonstrar a relação entre Polaris (estrela mais brilhante da constelação Ursa Menor) e o eixo da Terra²⁹.

²⁸ Charles Ross (1937, Filadélfia) é um artista americano. Estudou física e matemática na Universidade da Califórnia antes de descobrir a escultura. Seus trabalhos incluem fotografias, pinturas e desenhos, instalações, mapas estelares, e a escultura/observatório *Star Axis*. Utilizando a luz do Sol e a luz das estrelas como parte de sua arte, Charles Ross cria prismas de grande escala para projetos de escala arquitetônica, concentra a luz solar em feixes para criar obras com o calor formado pelos feixes, desenha o comportamento quântico da luz com dinamite, trabalhando com uma variedade de meios para produzir sua arte. Entre os principais trabalhos, destaque para *Sunlight Dispersion* (1971), exibido na Dwan Gallery; *Sunlight Convergence/Solar Burn* (1971-72), exibido na John Weber Gallery de 1971 a 1986; *Star Map Paintings* (1973-74), criado em conjunto com estudantes da Universidade de Utah e exibido em *Lo Spazio*, na *1986 Venice Biennale*; além do *Star Axis*. In <<<http://charlesrossstudio.com/biography/biography.html>>>

A obra relaciona elementos místicos com astronômicos, associando o ambiente terrestre e o estelar na escala humana.

²⁹ Por causa de uma oscilação na rotação da Terra, o ponto que percebemos como norte muda num ciclo de 26.000 anos. Em certos momentos da oscilação, o eixo alinha muito perto de uma estrela particular, a Polaris. In << <http://www.staraxis.org/about.html>>>



22. Michael Heizer, Complex One from City, 1972-76, Nevada.

3.1.6 COMPLEX ONE (1972-1976)

Elaborado em Garden Valley, deserto de Nevada, *Complex One* trabalha a experiência de escala do visitante em relação à paisagem.

É primeiro de um grupo de trabalhos grandiosos planejados para o sítio do deserto americano que insere um elemento não natural a paisagem, relacionando arquitetura e escultura.

É uma mistura das referências arqueológicas da América pré colombiana, como a Pirâmide da Lua em Teotihuacán, próximo a Cidade do México, com a linguagem geométrica, na linha de trabalhos místicos.

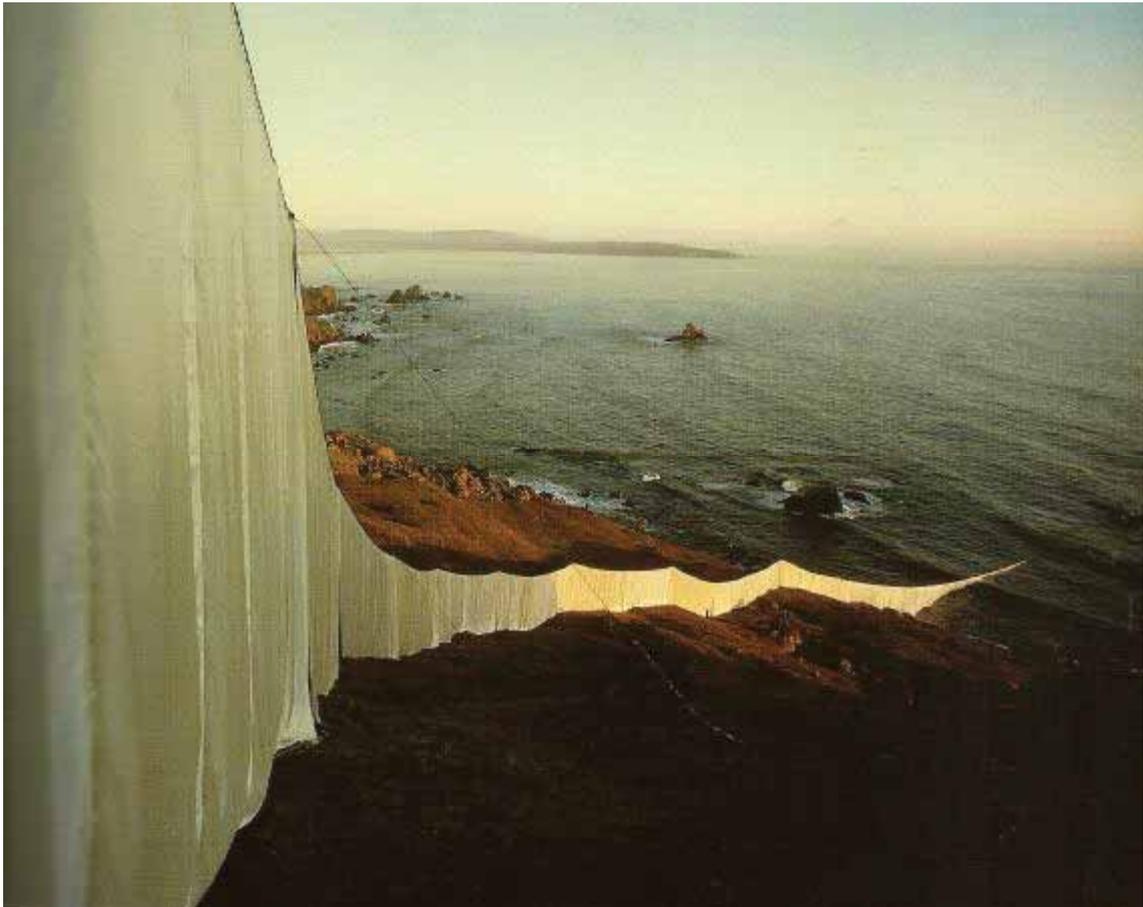
A escultura, feita de três partes, foi construída com concreto e rochas vulcânicas. Uma vez dentro do *Complex One*, o visitante é confrontado por enormes esculturas que não permitem a visão da paisagem ao redor, apenas das esculturas e do céu.

Michael Heizer, em uma entrevista, explicou sua intenção com o projeto. “É interessante construir uma escultura que tenta criar uma atmosfera de admiração. A escultura de dimensões arquitetônicas cria tanto o objeto quanto a atmosfera de admiração. (...) Admiração é um estado de espírito semelhante à experiência religiosa (...) criar um trabalho de arte transcendental significa ir além de tudo.”³⁰

³⁰ Em entrevista com Julia Brown em 1984, citado por KASTNER e WALLIS, 1998, p.93



23.Christo. Running Fence, 1972-76. Sonoma and Marin countries, California.



24. Christo. Running Fence, 1972-76. Sonoma and Marin countries, California.

3.1.7 RUNNING FENCE (1972-76)

Christo e Jeanne-Claude³¹ trabalharam durante 42 meses para finalizar a *Running Fence*. Feita de 200.000 m² de tecido nylon branco, estendidos por cabos de aço apoiados entre 2050 postes de aço (6,4 m. de comprimento e 8,9 cm de diâmetro), possui 5,5 metros de altura e 39,4 km de comprimento, estendendo-se de leste a oeste, ao norte de São Francisco, cruzando propriedades particulares 59 fazendeiros.

A área onde o projeto foi implantado está localizada numa área protegida pela *California Coastal Zone Commission*. Para que a justiça californiana permitisse a autorização da execução do projeto, foi necessário a colaboração de vários fazendeiros, participação em 18 audiências públicas e 3 sessões de Tribunais Superiores da Califórnia, além da remoção completa das partes da obra e da elaboração de um Relatório de Impacto Ambiental para uso temporário da área.

Para BEARDSLEY (1998), Christo foi uma nova forma de arte na paisagem, indicando uma arte temporária, teatral e envolvente. Buscando uma interação entre a sua arte e o contexto cultural, Christo criou

³¹ Christo (Christo Javacheff, 1935, Gabrovo, Bulgária) e Jeanne – Claude (Jeanne Claude de Guillebon, 1935, Casablanca – 2009, Nova Iorque) trabalharam juntos desde 1961, produzindo trabalhos externos de grande escala. A marca dos trabalhos desses artistas é cobrir prédios de grande importância e sítios naturais, tornando trabalhos como *Wrapped Coast* (1969), *Valley Curtain* (1970-1972), *Surrounded Islands* (1980-83), *The Umbrellas* (1991) e *Wrapped Reichstag* (1995) internacionalmente reconhecidos. Além da arte de empacotar e de transformar o não visível em visível, Christo e Jeanne – Claude também são reconhecidos pela habilidade política e administrativa de trazer a tona projetos de grande escala. Seus trabalhos estão incluídos em exposições como *Documenta 4* (1968) e *Monumenta* (1974), Newport, Rhode Island, além de exposições no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1968) e no Stedelijk Museum, em Amsterdam (1973).

estruturas que ajudam tornar visíveis as intervenções humanas na paisagem; revelá-las foi uma parte tão importante quanto executá-las.

A instalação durou por 14 dias e todas as informações sobre o processo de elaboração e execução do projeto foram detalhadamente documentadas em um livro e em um filme.

Trabalho considerado de interrupção por KASTNER E WALLIS (1998).



25. Robert Smithson, Amarillo Ramp, 1973. Amarillo, Texas.

3.1.8 AMARRILLO RAMP (1973)

Amarillo Ramp baseia se experiência direta do visitante com a escultura, promovendo sensações diversas enquanto se aprecia a escultura. A principal intenção da escultura é que ao percorrer, o visitante perceba as mudanças de temperatura, iluminação e sons da natureza que estão ao redor, mudando a sua impressão conforme o caminhar pela escultura e descobrindo relação da escultura com a paisagem.

Localizada em Tecovas Lake, no Texas, a escultura é um círculo parcial de aproximadamente 49 m de diâmetro, construído sob um rio seco em uma área rica em sílex, que faz com que a cor da terra mude conforme o dia.

Trabalho marcante, pois encerra a carreira de Robert Smithson (Robert Smithson sofreu um acidente aéreo enquanto sobrevoava a área do Amarillo Ramp.). A obra foi finalizada por Nancy Holt, Richard Serra e Tony Serrafrazi.



26. Nancy Holt, Sun Tunnel, 1973-76. Lucin, Utah.

3.1.9 SUN TUNELLS (1973-76)

Nancy Holt³² iniciou o seu trabalho no noroeste do deserto de Utah em 1973 e finalizou em 1976, continuando a tradição dos trabalhos remotos e de grande escala iniciado por Michael Heizer.

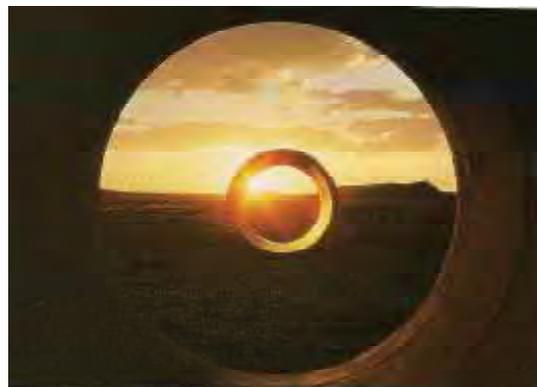
Sun Tunnels é considerado o principal trabalho de *Land art* de Holt e consiste de quatro tubos de concreto dispostos no chão do deserto em forma de X, alinhados com o nascer e o pôr do sol no solstício de verão e de inverno, orientando os pontos cardeais. Cada tubo possui 5,49m de comprimento e diâmetros de 3,72m (externo) e de 2,44m (interno).

Os tubos possuem pequenas aberturas superiores que projetam a imagem das constelações Draco, Perseus, Columba e Capricorn em cada tubo. Durante o dia, a luz do Sol imprime dentro dos túneis a imagem das constelações, como Holt explica: “O dia torna-se noite e uma inversão do céu toma lugar: Estrelas são lançadas a terra, pontos de calor em frios túneis.”; e durante a noite, os pontos de luz produzidos pela lua fazem com que a imagem das constelações brilhe como se fossem as próprias estrelas.

³² Nancy Holt (1938, Worcester, Massachusetts). Artista americana famosa por suas esculturas públicas, instalações e pela *Land art*. Viveu e trabalhou em Nova Iorque entre 1960 e 1995, quando se mudou para Galisteo, Novo México. Suas esculturas focam principalmente a percepção e estão conectadas com a tipologia e história do lugar onde estão inseridas. Usando concreto, tijolo, pedra, terra e aço, Holt cria estruturas que cercam e atraem os visitantes. Entre os trabalhos de Holt encontram-se como principais características imagens produzidas pelo Sol e pela Lua, reflexo da água e projetos ligados a astronomia. Entre seus inúmeros trabalhos encontramos *Sun Tunnels* (1973 – 76) no deserto de Utah, *Catch Basin* (1982) em Toronto e *Sole Source* (1983) em Dublin. Entre as exposições em grupo, incluem “*Language III*”, na *Dwan Gallery*, Nova Iorque (1969) e “*Architectural Sculpture*”, no *Los Angeles Institute of Contemporary Art* (1980). Holt possui várias exposições individuais na *John Weber Gallery*, em Nova Iorque.

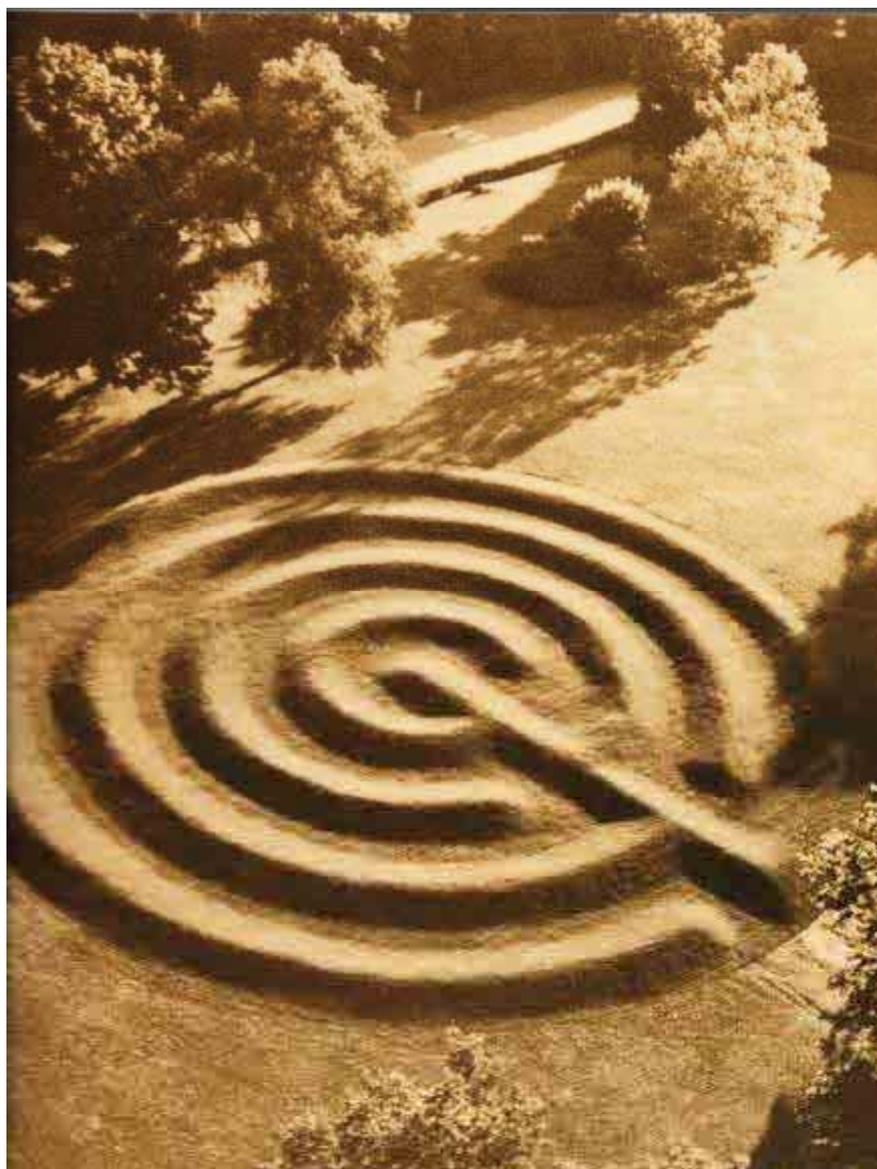
A instalação está localizada em uma imensa paisagem que muda de acordo com os ciclos do Sol e da Lua, imprimindo características místicas e astronômicas à obra, destinando-se a introduzir o visitante a “cósmica dimensão do tempo”³³.

Trabalho considerado de interrupção por KASTNER E WALLIS (1998)



27. Vistas internas dos túneis.

³³ KASTNER E WALLIS (1998)



28. Richard Fleischner, Sod Maze, 1974. Newport. Rhode Island.



29Richard Fleischner, Sod Maze, 1974. Newport. Rhode Island.

3.1.10 SOD MAZE (1974)

Elaborado por Richard Fleischner³⁴ em 1974 para a exposição “Monumenta”, de esculturas ao ar livre, em Newport, Rhode Island.

Sod Maze constitui um marco porque foi a primeira obra de *Land art* elaborada para uma exposição de esculturas. Enquanto a maioria dos artistas exibiram trabalhos já existentes, Fleischner criou um exclusivamente para a exposição, ajudando na divulgação da *Land art*.

Consiste de quatro montes de terra circulares concêntricos pelo qual passa um único caminho até um centro, formando uma espécie de labirinto. Porém, não funciona como os labirintos enigmáticos tradicionais, já que é possível ver o seu caminho único de qualquer ponto, devido à baixa altura do relevo (46 cm); sua forma remete mais as formas mais antigas de labirinto, baseados em modelos romanos ou medievais, como o labirinto existente na Catedral de Chartres, onde há apenas o desenho marcado no piso, funcionando como alegoria de penitência e purificação, indicando muitas vezes que o penitente deveria atravessá-lo de joelhos.

Trabalho considerado de interrupção por KASTNER E WALLIS (1998).

³⁴ Richard Fleischner (1944, Nova Iorque). Escultor, pintor, artista de instalações e fabricante de móveis, Fleischner começou a trabalhar com a paisagem nos anos 60. Suas paisagens e esculturas enfatizam a relação da arquitetura feita pelo homem com o ambiente natural. Entre as principais exposições em grupo estão “Monumenta: Biennale of outdoor sculpture”, Newport, Rhode Island (1974) e “Earthworks: Land Reclamation as Sculpture”, Seattle Art Museum (1979)



30. Ant Farm, Cadillac Ranch, 1974. 10 Cadillacs. Amarillo, Texas.

3.1.11 CADILLAC RANCH (1974)

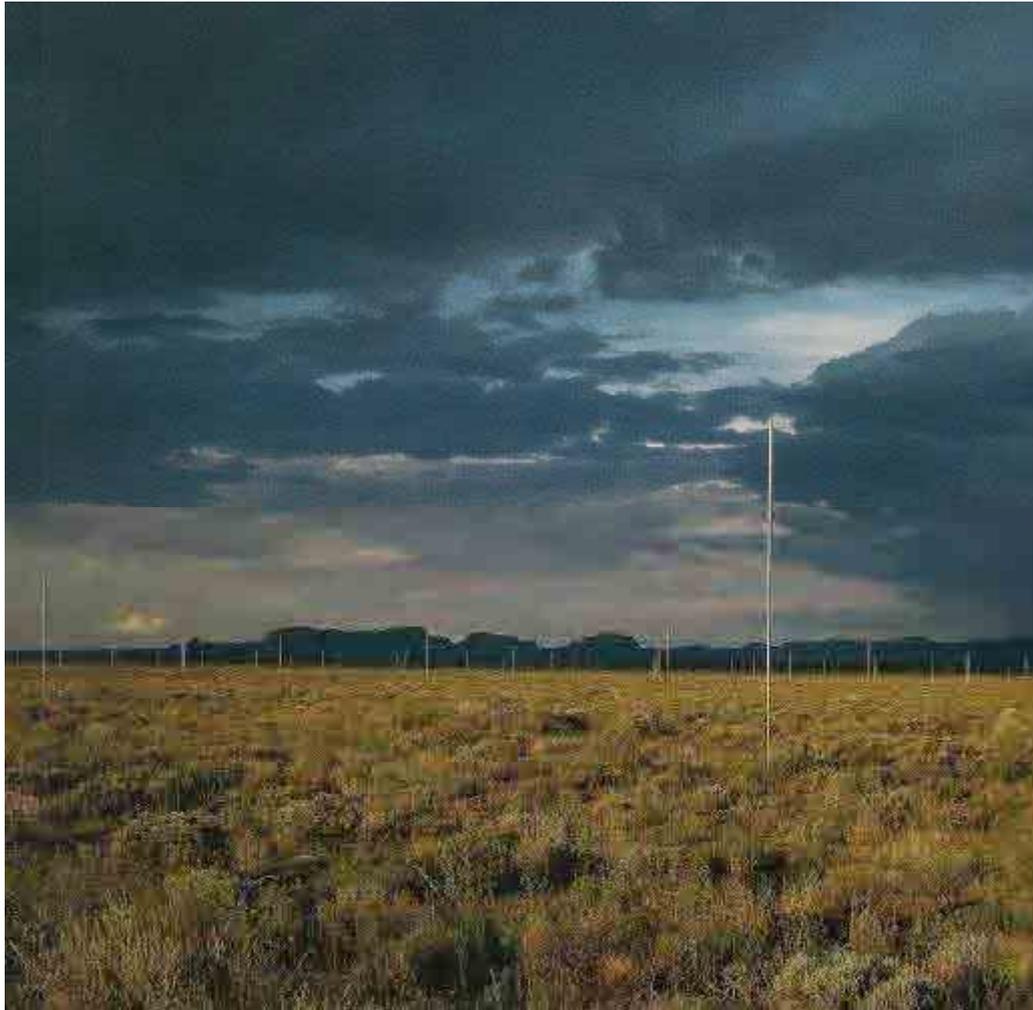
Trabalho feito em Junho de 1974, pelo grupo Ant Farm³⁵, formado pelos arquitetos Chip Lord e Doug Michels e pelo designer Hudson Marquez, em Amarillo, Texas.

Consiste de 10 automóveis Cadillac, que vão desde os modelos Club Coupe de 1949 aos sedans de 1963, enterrados em um campo de trigo no Texas. O trabalho foi construído em quatro dias usando ferramentas manuais e uma retro escavadeira e finalizado no quinto dia de trabalho.

O Cadillac era um símbolo de status dos anos de 1960, indicando as condições financeiras do proprietário do veículo. A idéia do grupo era contestar o capitalismo e a sociedade de consumo que representava o veículo. "Utilizando o Cadillac como material para a sua obra, o grupo Ant Farm subverteu a função do símbolo, funcionando como uma espécie de cemitério comentando os valores sociais e o efeito da poluição no ambiente." KASTNER E WALLIS (1998).

Trabalho considerado de interrupção por KASTNER E WALLIS (1998).

³⁵ Ant Farm é um grupo de São Francisco, fundado em 1968 pelos arquitetos Chip Lord (1944, Cleveland, Ohio) e Doug Michels (1943, Seattle, Washington – 2003, Sidney), especializado em arquitetura, arte e mídia. Expandiu posteriormente, incluindo Hudson Marquez (1946, New Orleans, Louisiana) e outros artistas e designers. Em 1972 eles criaram *House of the Century*, Texas; em 1975 apresentaram as performances *Media Burn* e *Eternal Frame*. Esses trabalhos pretendiam desafiar as ideologias da cultura americana do pós guerra e da mídia de massas. Apresentam também trabalhos de esculturas, como *Citizen's Time Capsule 1975-2000* (1975) e *Cadillac Ranch* (1974). Uma exposição retrospectiva foi apresentada na University of California Berkeley Art Museum em 2004.



31. Walter de Maria, *The Lightning Field*, 1977, Quemado, Novo México.



32. Walter de Maria, *The Lightning Field*, 1977, Quemado, Novo México.

3.1.12 THE LIGHTING FIELD (1977)

Principal trabalho de Walter de Maria³⁶. Elaborado no centro-oeste do Novo México, próximo a Quemado, a 2.195m acima do nível do mar, 18,5 km a leste da Divisa Continental, numa região com grande incidência de relâmpagos.

Composto de 400 postes pontiagudos de aço inoxidável polido de alta resistência dispostos em uma forma de grade retangular e espaçados de 67m entre eles sendo 16 postes por 1 Km na largura norte-sul e 25 postes por 1,6 Km no comprimento de leste-oeste. O relâmpago só é sentido pelos pólos após atingir uma área de aproximadamente 61m acima da área do trabalho.

Lightning Field inova por transformar relâmpagos em arte. Através de 400 para raios dispostos sequencialmente em forma de grelha, manipula a queda dos raios, trazendo a imagem dos relâmpagos para a formação da obra de arte.

Além propor a experiência de trabalhar diretamente na natureza, dependendo de um evento específico, o trabalho proporciona ao visitante uma sensação de escala e tempo. Apesar de depender de um fenômeno específico, a *Land art* é presente mesmo sem a ocorrência dos relâmpagos.

³⁶ Walter De Maria. (1935, Albany, Califórnia), artista plástico associado ao Conceitualismo, Minimalismo, Land Art e arte de instalação desde os anos de 1960. Seu trabalho mais expansivo é *Lightning Field*. Outros importantes trabalhos incluem *Vertical Earth Kilometer*, Kassel (1977), *New York Earth Room* (1977) e *Bronken Kilometer*, New York (1977). O primeiro grupo de exposições foi a exibição 'Earthworks'. Participou do Documenta 6 e da Bienal de Veneza. Promoveu exposições individuais na Kunstmuseum, Basel (1972) e do Moderns Museet, Estocolmo (1989) (in, Kastner e Wallis [1998])

É considerado um ícone da *Land art*, assim como *Double Negative* e *Spiral Jetty*.

Beardsley interpreta o trabalho de De Maria como uma expressão contemporânea do sublime³⁷, comparando seu trabalho aos sete atributos definidos como fundamentais para a caracterização do sublime. Para Beardsley, é provável que De Maria pretendesse evocar o sublime em *Lighting Field*, que é naturalmente descrito pelos sete atributos. A obra de De Maria é obscura: tanto no sentido de ser difícil de perceber, como em sua localização remota e de difícil acesso; sua imagem central é o poder, principalmente o poder relacionado aos relâmpagos e a maneira como o trabalho domina a força da natureza; a privação, relacionada a solidão e ao silêncio, é integral para a experiência do trabalho, que é vasto nas duas dimensões. E em qualquer lugar há a interferência do infinito. Os postes representam a sucessão e a uniformidade, devido a forma como estão locados, representando uma progressão sem fim, é reforçada por uma sequência matemática. Outros comparam De Maria com o sublime em relação ao efeito da grande escala sobre o vazio da paisagem do oeste americano. WALLIS E KASTNER (1998) consideram a obra como um trabalho de interrupção.

O trabalho é atualmente administrado pela instituição *Dia Art Foundation*, a mesma que administra a obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, promovendo passeios e atividades para a manutenção da obra.

³⁷ Baseado na definição de Christopher Hussey, historiador de arte, que em 1927, atribuiu sete características ao sublime, fundamentado em sua leitura de Burke: **obscuridade**, (tanto física, quanto intelectual); **poder**; **privações** (como escuridão, solidão, silêncio); **amplidão** (tanto horizontal, quanto vertical); **infinito**; **sucessão** e **uniformidade**, os dois últimos sugerem progressão ilimitada

3.2 CONTEXTO EUROPEU

Na Europa, ao final dos anos de 1960, ocorriam movimentos contextuais semelhante aos que aconteciam nos EUA. E como forma de contestação, também existia um grupo de jovens artistas, insatisfeitos com as formas existentes de pintura e escultura e que procuravam meios alternativos para compor suas obras de arte.

Enquanto nos EUA os trabalhos de *Land art* eram feitos em locais distantes dos centros urbanos, principalmente nos desertos do oeste, em escala grandiosa e com grande característica de dominação do homem sobre o ambiente, na Europa o movimento ocorria de forma mais “ambiental e performática” (BEARDSLEY, 1998, p.41), devido a fatores culturais e geográficos.

Como explica BEARDSLEY (1998), a Inglaterra é mais rigorosa que os Estados Unidos em relação ao zoneamento que regula cada aspecto do uso da terra, além de ser uma nação que se progrediu sob o peso do desenvolvimento industrial, existindo menos oportunidade e menos tolerância para intervenções em grande escala.

Intervenção em grande escala é um tipo de arte que nem sempre é apreciada pelos europeus, pois a cultura europeia preza por trabalhos de tendências ecológicas, que degradam menos o ambiente. Assim, trabalhos grandiosos são considerados por eles devastadores e impositivos.

Grande parte do território europeu apresenta-se ocupado, como explica o artista italiano Guisepe Penone, ao dizer que nos EUA ainda existe Natureza que é uma Natureza verdadeira, que é possível afirmar não ser produto da humanidade; diferente da Europa, onde cada árvore existente foi plantada pelo homem, o que não torna possível pensar da

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 92

mesma maneira. Assim, o que é considerado área natural, na verdade, é uma área natural cultivada pelo homem e não um natural que surgiu espontaneamente. A ocupação do território europeu, além de tornar incoerente o uso da natureza como elemento ainda não explorado pelo homem, não permite a existência de grandes espaços livres ou paisagens como a do deserto dos Estados Unidos para serem utilizadas como forma de manifestação artística da mesma maneira que os americanos, influenciando os artistas da *Land art* europeia a apresentarem uma sensibilidade em relação ao ambiente muito diferente dos contemporâneos americanos.

A *Land art* europeia, apesar de ter início quase simultâneo a *Land art* dos Estados Unidos, mostra-se um pouco mais tardia que a americana, começando a ganhar maior destaque somente a partir de 1970, com os trabalhos de Richard Long (Fig. 34) e Hamish Fulton (Fig. 35) e depois, no início de 1980, por Andy Goldsworthy (Fig. 36) e David Nash (Fig. 45). Entre os trabalhos de artista europeus, existem projetos feitos de forma permanente na paisagem, porém são trabalhos pouco comuns; os trabalhos de *Land art* na Europa tendem a produzir esculturas conceituais, predominantemente efêmeras, e esculturas de pequena escala associada a tradições folclóricas.

O início da *Land art* europeia é caracterizado por gestos poéticos e obras de pequena escala, todos trabalhos de pouco impacto na natureza. Um exemplo disso é Giuseppe Penone, artista italiano que, no mesmo ano em que Walter De Maria e Michael Heizer desbravavam o deserto americano, fazia a primeira de uma série de ações experimentais nas árvores próximas a sua casa em Garessio, norte da Itália. O artista quis deixar sua marca na natureza inserindo uma mão de bronze num ponto do caule de uma árvore em crescimento, criando *It will go on growing except at that point* (Fig. 33). A obra, que significa "Continuará crescendo exceto

naquele ponto” literalmente toca a Natureza, tornando visível o impacto do artista na natureza e sua crítica a degradação do meio ambiente. O trabalho, apesar de ser agressivo com o ambiente natural, promove a ação de forma menos devastadora que as intervenções americanas.



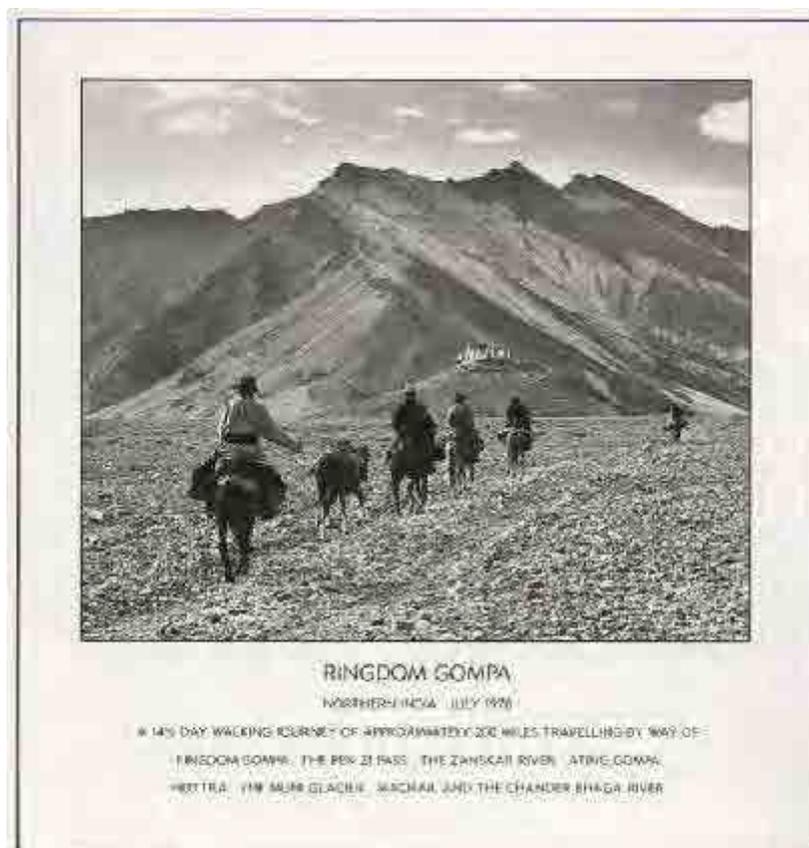
33. Giuseppe Penone. Maritime Alps. It will go on growing except at that point, 1969-1978.
Garressio, Italy.

Em meados dos anos de 1960, a arte britânica estava dominada por duas tendências: Pop art e o Formalismo; o Minimalismo, muito presente nos Estados Unidos, ainda era pouco divulgado na Grã Bretanha. Através dessas influências, surgem os trabalhos de Richard Long, uma das principais referências da *Land art* européia.



34. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967. Somerset, England.

Inovando a forma como a arte é apresentada, Long transformou o ato de caminhar numa obra de arte. *A Line Made By Walking* (Fig.35) foi o primeiro trabalho de grande influência da carreira de Long, abrindo um amplo campo nas artes para Long, marcando sua carreira e os rumos da *Land art*. Registrado em uma fotografia, consiste em uma linha deixada na grama pelo caminhar repetido do andar para frente e para trás em linha reta.



35.Hamish Fulton. Ringdom Gompa, 1978. Fotografia do artista.

Outro artista importante da *Land art* europeia é Hamish Fulton, que como Richard Long, possui trabalhos resultantes de caminhadas pela paisagem. Desde 1969, Fulton promove caminhadas que são representadas através da combinação de palavras, e às vezes frases ou pequenos textos, com fotografias. A duração das caminhadas varia de um dia a vários meses e a reação de Fulton a paisagem depende da distancia percorrida pela caminhada e do numero de fotografias tiradas. O andar é um aspecto essencial do trabalho, que é baseado na máxima “no walk, no work”, algo como “sem caminhada, sem trabalho”. Fulton acredita que existe uma relação entre seu estado de espírito e suas performances andarilhas. Para ele, o contato físico do andar com o ambiente ajuda a evocar um estado de espírito e uma relação com a paisagem.

Assim como a arte de Penone, no início de 1970, Andy Goldsworth, também trabalha de forma poética os elementos naturais, transformando folhas de árvores secas, gravetos e galhos de árvores em desenhos e material para a sua arte. Seus trabalhos, porém começam a ganhar destaque somente no início de 1980. Mesmo tardia, suas obras são consideradas referências da *Land art* europeia. Em *Yellow Elm Leaves Laid over a Rock* (Fig.36), Goldsworth fez exatamente o que diz o trabalho: folhas amarelas de olmo³⁸ sobre uma rocha. A forma como elabora seus trabalhos além de ser uma das principais características de suas obras, caracteriza também a *Land art* europeia.

³⁸ Árvore caducifólia do gênero *Ulmus*, da família das ulmáceas, de folhas assimétricas na base, bisserreadas com nervuras bem marcadas, chegando a 30m de altura. Nativa do hemisfério norte e utilizada para arborização urbana, ornamentação e cultivo de madeira. (In: HOUAISS, Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. 2009.)



36. Andy Goldsworthy, Yellow Elm Leaves Laid over a Rock, 1991. Dumfriesshire, Scotland.

Assim, a *Land art* que se expressa na Europa tem tendências mais ecológicas e escalas menos devastadoras e impositivas que as da *Land art* americana, os trabalhos possuem como principal característica intervenções que causam um impacto pequeno ao ambiente natural

existente, como as obras performáticas de Long e Fulton, que utilizam basicamente o andar como a principal forma de arte, ou os trabalhos de rearranjo de elementos naturais, de artistas como Goldsworthy, Drury, David Nash, Nils-Udo e Herman de Vries, que associam técnicas tradicionais, como a de cestaria e trabalhos com madeira, elaborando obras artesanais com materiais naturais.

Na sequência será apresentado um trabalho ligado à vanguarda europeia que simboliza a importância dos trabalhos de Richard Long ao movimento da *Land art*



37. Richard Long, Ten Mile Walk, 1968. Clovenrocks Bridge – Cowley Wood, England.

3.2.1 TEN MILE WALK (1968)

A *Ten Mile Walk* faz parte da linha de trabalhos efêmeros do artista britânico Richard Long³⁹, cuja principal atividade é o caminhar do artista na paisagem britânica.

Elaborado na Inglaterra, em Novembro de 1968, o trabalho consiste em andar por dez milhas (16,09 km) em linha reta pelo Parque de Exmoor, no sudoeste da Inglaterra, designando este ato como um trabalho de arte.

Enquanto que para o artista o andar foi claramente vivido, para o espectador, a única forma de acesso ao trabalho é através de um mapa indicativo da rota feito por Long. Pelo mapa é possível ter acesso a algumas informações, como o início da jornada de Long, próximo a Clovenrocks Bridge, os obstáculos naturais presentes no caminho, como córregos, rios e estradas e o final da rota, em Cowley Wood.

³⁹ Richard Long (1942, Bristol – Inglaterra). Escultor, fotógrafo, e artista conceitual, Richard Long fazia esculturas ainda criança. Cresceu em Bristol e foi aluno da St. Martins School of Art de Londres. Em St Martins começou a fazer trabalhos que envolviam noções de espaço e escala, iniciando a sua visão de projetos com a paisagem. Muito de seu trabalho consiste na atividade de caminhar; que duram vários dias e levam o artista para partes remotas do mundo, lugares não marcados pela presença humana. Seus mapas e fotografias P&B são as únicas recordações visuais dos seus trabalhos. Alguns de seus trabalhos mais recentes foram através de marcas efêmeras na paisagem, fazendo esculturas com o material natural que encontrava no ambiente. Durante os anos de 1970, com peças como *Slate Circle* (1979) Long começou a produzir esculturas em galerias, trazendo sua experiência da natureza de volta aos museus e galerias. Também começou a fazer pinturas de lama diretamente nas paredes das galerias com suas próprias mãos. Apesar de o seu trabalho ser fortemente ligado com as tradições paisagísticas britânicas, o significado de sua obra encontra-se na visibilidade de suas ações ao invés de representações de paisagens. Long distingue-se dos trabalhos de paisagem dos artistas americanos pela leveza da sua intervenção no ambiente. Long participou da exposição "*Earthworks*", Dwan Gallery, Nova Iorque (1968) e foi incluído na *Documenta 5* (1972). Exposições individuais incluem Museu de Arte Moderna de Oxford (1971); "*Walking in Circles*" Hayward Gallery, Londres (1991) e Museu de Arte Moderna de São Francisco (2006).

Trabalho considerado audacioso e de uma “simplicidade quase intolerável” ⁴⁰, na opinião dos especialistas de arte, que afirmam que os trabalhos de Long sugeriram um novo status para a arte por quebrar com as tradições da *Landscape art*. A importância do trabalho recorre justamente à realização de uma arte feita pelo simples ato de caminhar na paisagem.

⁴⁰ Afirmações do curador Rudi Fuch, citado por TUFNELL, 2006, p.23.

3.3 DO EXTERNO PARA A GALERIA.

A transição para a cidade.

Uma forma que os artistas encontraram para divulgar o trabalho realizado em ambiente externo foi justamente voltar para as galerias, apesar da *Land art*, ter se iniciado principalmente pela contestação ao sistema das galerias e museus. Essa estratégia não foi adotada por todos os artistas, mas ajudou a dar maior projeção ao movimento no ambiente urbano, fazendo com esse tipo de arte começasse a ser interessante também para a cidade.

Além de forma de divulgação, os trabalhos realizados na galeria apresentavam-se como uma forma de memória dos trabalhos realizados no ambiente externo.

Dois artistas que associavam trabalhos no meio externo e em galerias e museus foram Richard Long e Robert Smithson, representantes da *Land art* européia e americana, respectivamente.

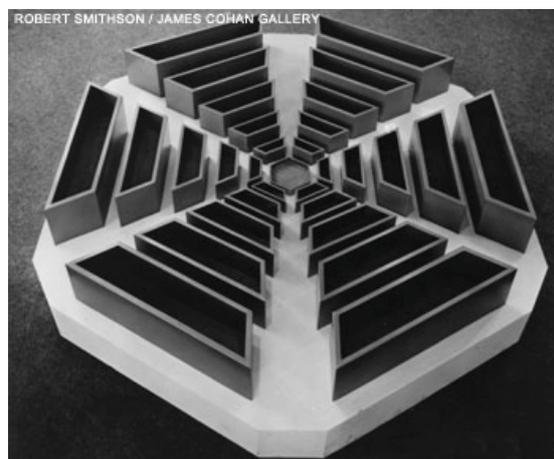
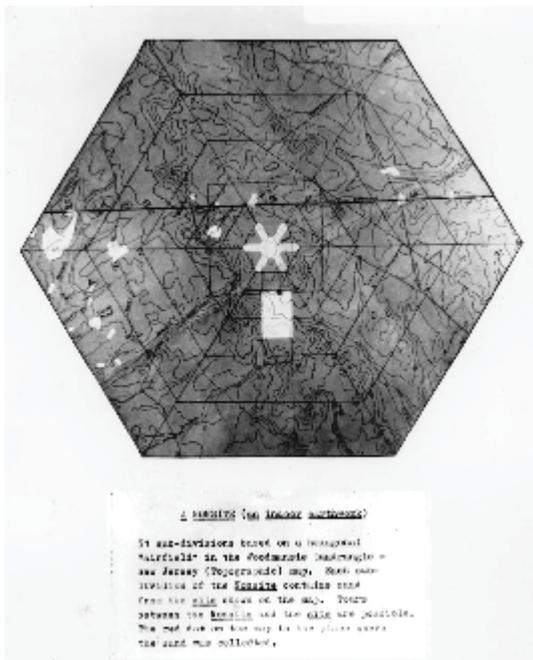
Tanto BREADSLEY (1998), como TUFNELL (2006) sugerem um paralelo entre os trabalhos de Robert Smithson e Richard Long. Os dois artistas se interessam pelo conceito de mapeamento, não somente no sentido cartográfico de documentação do trabalho, mas no sentido de utilizar o trabalho para localizar um tempo e local específico em relação a outros lugares e tempos.

Porém, os artistas tinham propósitos um pouco diferentes ao elaborarem trabalhos fora do espaço externo; enquanto Smithson elaborava trabalhos de *Land art* pensado para o espaço da galeria, Long fazia adaptações de seus trabalhos externos para o espaço da galeria.

No caso se Smithson, porém, ocorreu o inverso, não foram os trabalhos grandiosos no deserto de *Land art* que o levaram a galeria, mas sim, os primeiros trabalhos, *Nonsite*, que relacionavam elementos da natureza e que eram executados dentro de museus que o levaram a execução de trabalhos de grande escala no ambiente externo, *Site*, como *Spiral Jetty*.

Com os trabalhos desses dois expoentes em meio urbano, o movimento da *Land art* tornou-se mais popular, permitindo a transição da *Land art* para a cidade.

A seguir serão apresentados alguns exemplos de trabalhos de *Land art* realizados dentro das galerias por esses dois principais artistas.



38. Robert Smithson, A Nonsite (an indoor earthwork), 1968.

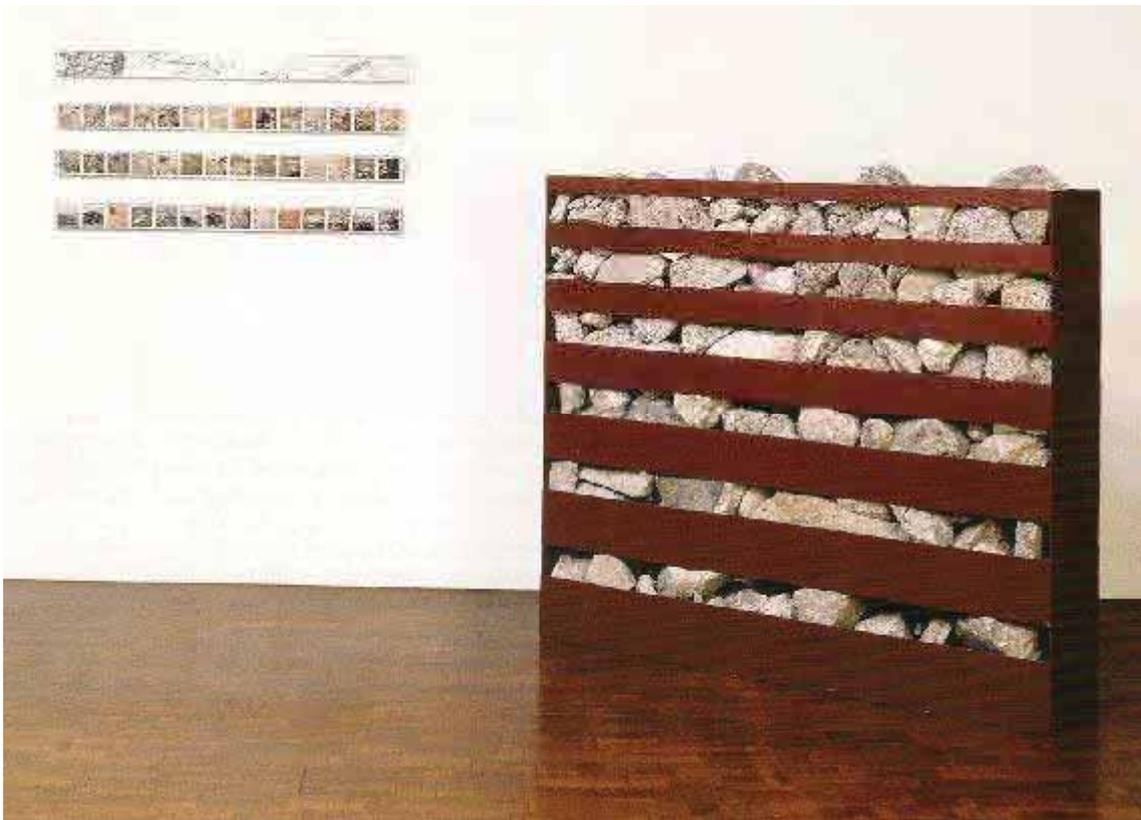
3.3.1 NON SITE (1968)

Em contraposição aos trabalhos elaborados no meio externo, chamados de *Site*, Robert Smithson elaborou uma série de trabalhos denominados *Non Site*.

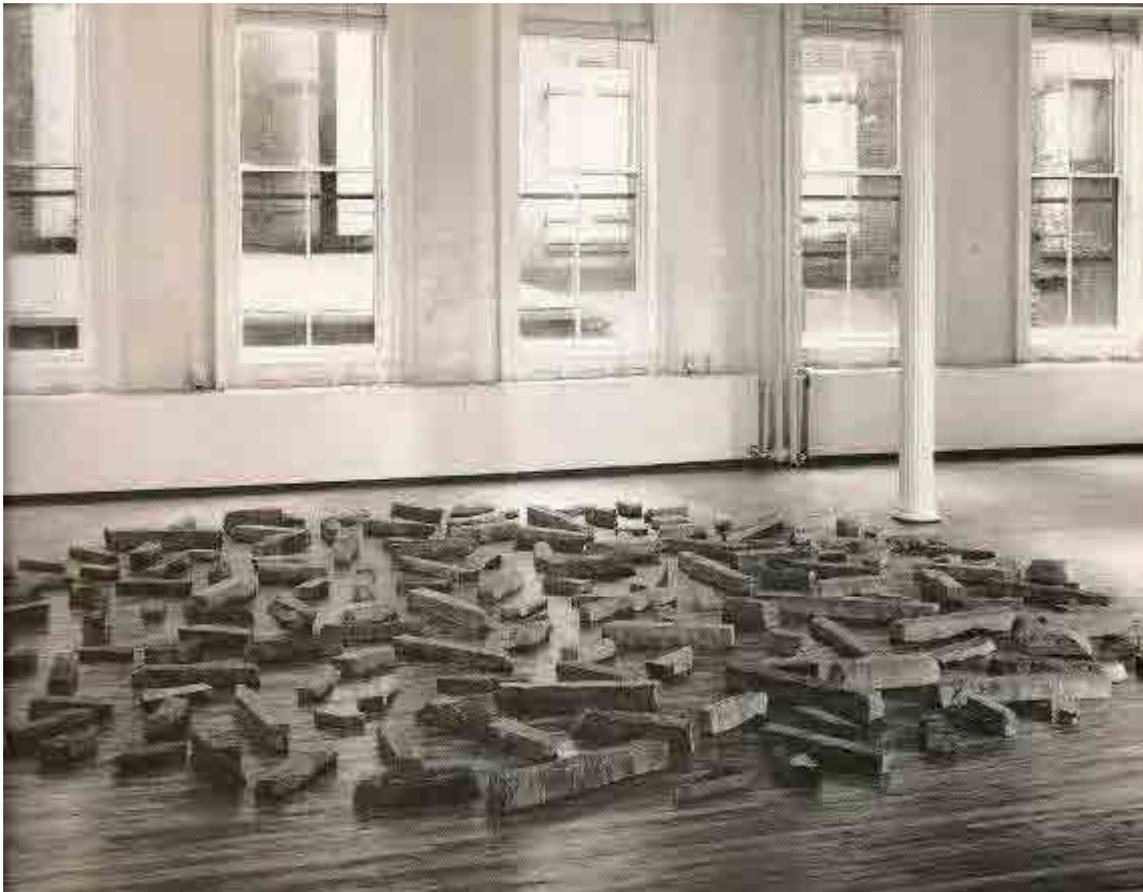
No inverno de 1968, Smithson elaborou o primeiro desses trabalhos, que ele descreveu como uma *indoor earthwork* (Fig 38), ou seja, um trabalho de *earthwork* feito para ser dentro de um ambiente. A escultura é uma estrutura baixa de alumínio com trinta e uma divisões contendo areia da área de um aeródromo em Pine Barrens, ao sul de Nova Jersey. Além da estrutura, também integra o trabalho um mapa do mesmo formato hexagonal da estrutura com areia e com as mesmas divisões que indicam a localização o sítio. Um pequeno texto acompanha o trabalho. Dessa forma, o artista explica que o punhado de areia existente na divisão da primeira estrutura corresponde a areia retirada do local indicado pelo mapa localizado na mesma divisão.

Para cada trabalho, Smithson variou na maneira de expor, alguns incluem fotografias, mapas e textos. Como em *A line of Wreckage* (Fig 39), um trabalho também considerado *Nonsite*, elaborado com fragmentos de concreto, alumínio pintado, um mapa emoldurado e três painéis de fotos.

Para Smithson, *Site*, ou sítio é o local original e único na paisagem, enquanto que *Nonsite* é sua apresentação de forma análoga ou similar no ambiente interno, sempre compreendendo materiais do próprio ambiente externo, mapas, espelho e textos no espaço da galeria.



39. Robert Smithson, Nonsite 'A line of Wreckage', 1968, Bayonne, New Jersey.



40. Richard Long. Stone Circle, 1976.

3.3.2 STONE CIRCLE (1976)

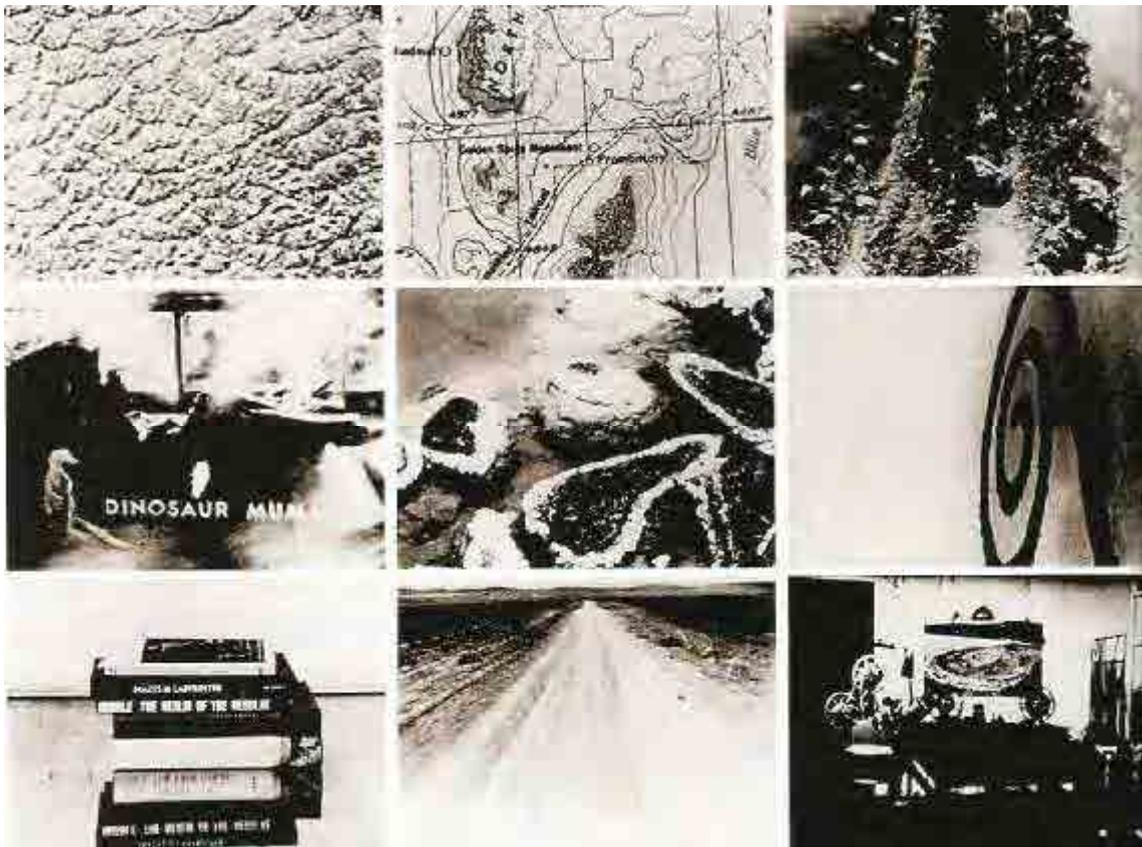
Stone Circle foi um trabalho realizado por Richard Long em 1976, consistindo em um círculo com 671 cm de diâmetro, composto por aproximadamente 156 pedras do Tennessee.

Os trabalhos de Long sempre apresentam uma ênfase conceitual, relacionado ao processo de elaboração de cada peça, e estabelecendo uma relação entre o ambiente natural e a locação arquitetônica. Seus trabalhos, como as linhas e os círculos de pedras na galeria, funcionam de maneira parecida aos trabalhos *Nonsite* de Smithson.

Long explica o seu interesse com o material natural, o uso das formas simples e o envolvimento com a terra e o espaço urbano das galerias.

A criação da minha arte não está nas formas comuns – círculos, linhas – eu as uso, mas no lugar em que escolho colocá-las, colocando assim em evidência a noção de lugar específico (a coisa certa no lugar certo, na hora certa).

Trabalho considerado de interrupção por KASTNER E WALLIS (1998).



41. Cenas do filme Spiral Jetty, 1970.

3.3.3 SPIRAL JETTY, O FILME (1970)

Como parte da experiência de *Spiral Jetty*, Robert Smithson também elaborou um filme como ferramenta para a compreensão de sua obra. Além do filme, Smithson elaborou textos explicativos sobre a *Spiral Jetty* ao perceber que poucas pessoas realmente viajavam para ver a obra pessoalmente.

Spiral Jetty é conhecido primeiramente por fotografias; são poucos os críticos e espectadores que realmente visitam a obra e o sítio. A maior parte das análises são feitas através de imagens e fotos, ao invés da experiência real de viver a obra.

Tanto o texto quanto o filme foram elaborados com a intenção de tornar o trabalho acessível a um público maior e também para diminuir possíveis distorções nas interpretações. Ambos apresentam informações que se estendem além da experiência do sítio e da espiral.

O filme apresenta a espiral, combinando sequências de imagens da construção e os comentários de Smithson sobre suas ações, sobre o filme e as origens da *earthwork*. Por fim, um texto detalhando a escolha do sítio, a construção da *Land art* e o *making of* do filme.

3.4 CORPO E PAISAGEM

Ao final dos anos 60 um novo tipo de *landscape art*, com características mais pessoais e individuais, envolvendo o corpo do artista e a paisagem, emergiu junto com os trabalhos de *Earthworks* realizados no deserto, em grande escala.

Os trabalhos que envolvem corpo e paisagem na *Land art*, possuem uma integração entre o artista e a paisagem, onde o corpo do artista passa a ser a paisagem da obra, focando o artista como uma ação individual direta com a natureza. Em muitos trabalhos, a grande escala do ambiente se reduz a escala corporal.

São em sua maioria os trabalhos de envolvimento definido por KASTNER E WALLIS (1998).

Ao lado da arte do caminhar de Richard Long, artistas como Dennis Oppenheim, Ana Mendieta e Charles Simonds basearam-se sobre as tendências da performance e da arte corporal para promover uma relação entre a paisagem e a natureza inserindo seus corpos no ambiente natural e os transformando na própria paisagem, como mostram os exemplos a seguir.



42. Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970. Fotografia e colagem de texto em placa de 101 x 1515 cm. Tate.

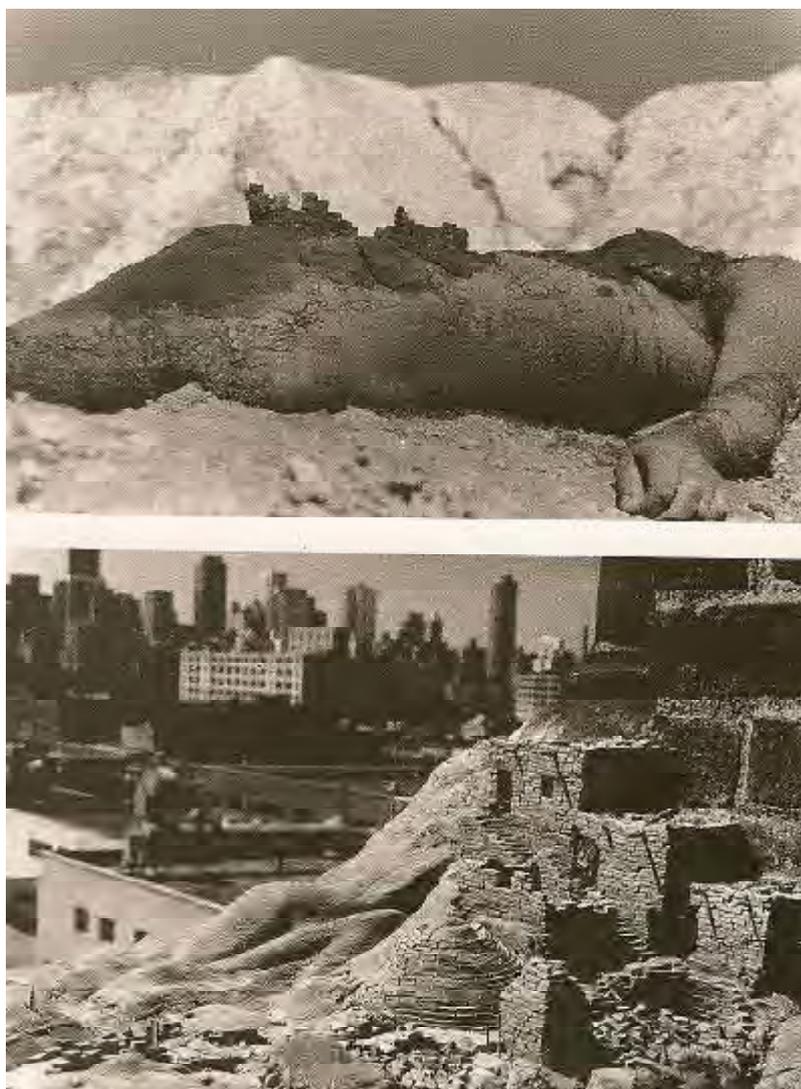
3.4.1 PARALLEL STRESS (1970)

Em maio de 1970, Dennis Oppenheim⁴¹ executou uma performance de 10 minutos em um píer, entre a ponte do Brooklin e a ponte de Manhattan. O artista testou a capacidade de seu corpo de se suspender entre duas paredes de alvenaria.

A obra foi registrada através de fotografia, tirada em um ponto em que o corpo de Oppenheim estava na posição de maior estresse, de forma arqueada. O corpo de Oppenheim formou uma ponte humana, ecoando com as pontes do Brooklin e de Manhattan, em cada lado dele. Oppenheim manteve a posição até o limite de seu corpo, fazendo uma conexão com a seção da doca também entrou em colapso. O artista realizou a performance diversas vezes, até alargar a distancia entre as paredes.

A posição de estresse foi repetida por uma hora em uma cavidade no solo em um reservatório abandonado em Long Island.

⁴¹ Dennis Oppenheim (1938, Electric City, Washington) vive e trabalha em Nova Iorque desde 1967. Sua produção artística engloba *Land art* e Arte Conceitual, assim como Arte Corporal, existindo sempre um elemento performático em suas obras. Exibe seus trabalhos conceituais, de sítio específico e instalações desde os anos de 1960. *Directec Seeding – Cancelled Crop* (1969) foi um trabalho no campo onde plantou trigo de acordo com um padrão específico: o de forma de cruz. “Plantar e colher o meu próprio material é como se um pintor produzisse a sua própria tinta. Eu posso direcionar os estágios posteriores desse desenvolvimento à vontade”. Em 1970 começou a fazer o que ele denominava *Factories* (fábricas), máquinas similares aos trabalhos de Jean Tinguely, escultor suíço famoso pela arte cinética. Expos na Documenta 6 (1977) e na Bienal de Veneza (1980). Exposições individuais foram apresentadas no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1969), Rijksmuseum Kroller – Muller, Otterio (1996) e Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque (2003).



43. Charles Simonds, *Dwelling*, 1971. New York.

3.4.2 DWELLING (1971)

Em *Dwelling*, Charles Simonds⁴² construiu habitações para mini moradores imaginários, os *Little People*, utilizando o seu próprio corpo como locação e paisagem das habitações.

Little People é uma comparação com as pessoas da realidade, tornando *Dwelling* uma forma de examinar a nossa própria estrutura social e arquitetônica. O trabalho ainda explora as associações sexuais e sagradas com a terra, fazendo analogias da terra, arquitetura e o corpo com habitações.

O artista utilizou o seu corpo inteiro como o sítio para a criação dessas civilizações em miniatura. Neste trabalho, o quadril de Simonds serviu como encosta onde foram construídas as habitações. “Deitei-me nu na terra, cobri meu corpo com argila, remodelando-a e transformando meu corpo

⁴² Charles Simonds (1945, Nova Iorque) mora em Nova Iorque. Começou trabalhando nas ruas *Lower East Side* em Nova Iorque no começo dos anos 70, criando moradias para uma civilização imaginária de “Pequenas Pessoas”. Muito do seu trabalho tem um caráter fantasioso forte, porém as histórias dessas pequenas pessoas representam o homem do século 21 na visão de Simonds. Tornou-se um membro da coalizão do *Lower East Side* para Habitação Humana e trabalhou com um grupo comunitário em parques infantis e nos projetos de habitação da *Sweat Equity* (uma espécie de programa para a promoção de habitações, baseada no esforço do proprietário para a valorização do imóvel, quase que em forma de mutirão, onde o proprietário ajuda na construção da sua própria habitação e na habitação de outros participantes do programa.). Simonds criou centenas de paisagens miniaturas, sempre feitas de argila, em cidades pelo mundo, de Nova Iorque a Londres, Berlim, Xangai, Paris, Gênova, Zurique e Los Angeles. Simonds construiu uma habitação de larga escala circular de terra e sementes que converteu em abrigo para alimentar as plantas maduras, assim como participar do desenvolvimento do interior de parques urbanos. Simonds participou da 8ª Bienal de Paris (1973) e da Documenta 6 (1977). Exposições individuais no Solomon R. Guggenheim Museum, de Nova Iorque (1983) e na Gallerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (1995).

em uma paisagem e depois, constrói um lugar fantasioso com as habitações sobre o meu corpo sobre a terra.”⁴³

Além de utilizar o próprio corpo como parte de seu trabalho, Simonds também construiu habitações para *Little People* em cidades como Nova Iorque, principalmente em locais abandonados, e em museus.

Trabalho considerado de envolvimento por KASTNER E WALLIS (1998)

⁴³ Charles Simonds, “Microcosm to Macrocosm”, 1974



44. Ana Mendieta, Untitled ('Silueta series'), 1979. Amana, Iowa.

3.4.3 SILUETA SERIES (1979)

Elaborados em Amana, Iowa, *Siluetas Series* tornou-se o trabalho que mais representa a arte de Ana Mendieta⁴⁴. Utilizando seu próprio corpo, e elementos da natureza, como grama, neve, lama, Mendieta produziu uma série de “auto-retratos” em que literalmente se inseria na paisagem.

O trabalho consiste na inscrição de uma silhueta feminina na paisagem natural, gravando sua imagem em lama, rochas ou terra, cobrindo-a com folhas, musgo ou flores e deixando que a própria ação do tempo finalizasse o processo, documentando a obra em fotografias e filmagens.

Mendieta denomina seus trabalhos de ‘*earth body art*’ ou arte da terra corporal, explicitando a natureza híbrida de suas atividades. Em seus trabalhos há uma mistura de diferentes tradições culturais, sintetizando aspectos da sua cultura de origem, Cuba, com aspectos adotados da cultura americana, produzindo modelos transculturais e direcionando a temas como identificação da terra com um corpo feminino, numa tentativa de descobrir suas diferenças e se autodefinir. Para Mendieta a experiência de

⁴⁴ Ana Mendieta (1948, Havana, Cuba – 1985, Nova Iorque) foi enviada aos Estados Unidos em 1961 devido a Operação Peter Pan, que transportava crianças para ter uma educação nos EUA de acordo com a vontade dos pais, que eram opostos ao governo revolucionário cubano. Esta separação forçada de sua terra natal e de sua família teve um impacto fundamental em seus trabalhos. Enquanto ainda estudava na Universidade de Iowa, começou a fazer trabalhos performáticos que combinavam referências espirituais, de rituais e performance. De 1980 a 1985 ela começou a desenvolver esculturas em linguagem tridimensional, usando folhas, troncos de árvores, lama e areia em trabalhos figurativos estilizados. Os trabalhos de Mendieta foram destaque no “Latin American Artists of the XXth Century” no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque (1993) e inclusos no “Feminin-masculin, le sexe de l’Art”. No Centre Georges Pompidou, em Paris (1993). Exposições retrospectivas incluem Museu de Arte Contemporânea, em Nova Iorque (1987) Fondacio Antoni Tapies, em Barcelona (1997), Hirshhorn Museum of Sculpture Garden, Smithsonian Institute, em Washington, D.C. e Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque (2005).

exílio quando criança fez com que ela perdesse o conceito de diferença; para ela, o ruim não era o ser diferente, mas não perceber que as pessoas são diferentes.

Trabalho considerado de envolvimento por KASTNER E WALLIS (1998)

3.5 TRABALHANDO COM A NATUREZA

Como citado anteriormente, no contexto europeu, as principais referências da *Land art* desenvolvida na Europa, são artistas que trabalham a natureza, promovendo a arte através de rearranjo de materiais presentes no ambiente natural, como Andy Goldsworthy e David Nash.

Apesar de existirem trabalhos desse tipo desde os anos 70, junto as primeiras obras da *Land art* européia, os principais trabalhos começaram a ganhar destaque no final dos anos 70 e início dos anos 80.

As obras caracterizadas como “que trabalham com a natureza”, utilizam a natureza como principal elemento da obra de arte, abordando o fazer a arte através apenas de materiais naturais disponíveis no local, sem acrescentar elementos construídos pelo homem. São artistas que manipulam os elementos da natureza, transformando a paisagem natural em formas não encontradas naturalmente, porém visivelmente interessantes.

Os artistas que trabalham com os elementos da natureza normalmente não promovem esse tipo de arte por questões políticas ou ideológicas, mas por entenderem que esta é uma maneira de compreender o local e os materiais que utilizam.



45. David Nash, Ash Dome, 1977-2006. Blaenau Ffestiniog, North Wales.

3.5.1 ASH DOME (1977-2006)

Se Long e Fulton, dois artistas importantes da *Land art* europeia, demonstraram como um comportamento pessoal pode se tornar uma arte, David Nash⁴⁵ revelou como a arte pode se tornar um modo de vida.

Nash era mais conhecido por suas obras em madeira, porém, desde meados de 1970, começou a produzir uma série de projetos plantados, entre eles *Ash Dome*, uma cúpula de freixos⁴⁶, iniciada em 1977. 23 freixos foram plantados de forma circular e guiados para crescerem em forma de domo. Usando técnicas tradicionais da agricultura, Nash criou uma forma escultural que simboliza a interação entre natureza e civilização, uma forma de diálogo entre e a natureza e as atividades humanas. Sua arte é um remanescente da arte de Fulton principalmente por quebrar barreiras físicas e psicológicas, explorando a natureza de forma diferenciada. Através

⁴⁵ David Nash (1945, Esher, Surrey, Inglaterra). Estudou no Kigston College of Art (1963-64), Brighton College of Art (1964-67) e Chelsea School of Art (1969-70). Mudou-se para Blaenau Ffestiniog, ao norte de Gales, para morar e trabalhar. Trabalhando longe de Londres, Nash conseguiu espaço para desenvolver a sua arte, criando esculturas a partir de plantas em crescimento e outros elementos presentes na natureza, como em árvores caídas. Muitas das exposições feitas por Nash em museus são formadas a partir de trabalhos já realizados em ambiente externo e com material local. Com o crescimento da reputação de Nash, ele foi convidado a trabalhar cada vez mais longe de Blaenau: nos Estados Unidos, na Holanda, e no Japão. Trabalhos significativos desse tipo foram feitos nos Estados Unidos, Japão e Polônia. Nash aproveita também elementos como o fogo, o ar e a água em seus trabalhos. Em 1999, David Nash começou a fazer algumas obras em bronze, usando terra e fogo no processo. Em 1999 foi eleito membro da Royal Academy.

<<In: <http://www.sculpture.org.uk/DavidNash/>>>

⁴⁶ Fraxinus: Árvore da família das Oleáceas, mesma família a que pertencem as oliveiras. É uma árvore de solos frescos e profundos, de porte médio, que pode atingir cerca de 25 metros de altura. A casca tem sulcos profundos, verticais e é castanha escura acinzentada. As folhas são verdes e as flores, que não possuem cálice nem corola, são em cachos, pendentes, e surgem antes do aparecimento das folhas. (In: HOUISS, Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. 2009.)

de explicação de Nash é possível perceber sua ambição por trás da rejeição da vida urbana e seu interesse pela natureza, revelando um intenso desejo de transformação, conceito central de sua arte.

Eu quero uma abordagem simples para viver e fazer. Eu quero uma vida e um trabalho que reflitam o equilíbrio e a continuidade da natureza. Identificando com o tempo e a energia da árvore e sua mortalidade, encontro-me atraído mais profundamente pelas alegrias e pelos golpes da natureza. Desgastada e regenerada; quebrada e reunida; uma fé adormecida revivida no novo crescimento da velha madeira.⁴⁷

Para TUFNELL (2006), visitar *Ash Dome* é uma experiência extraordinária, pois é possível sentir um espaço formado através de elementos naturais que não se apresentam de forma natural; “o crescimento arqueado das árvores é intensamente surreal”.

Para David Nash, sua arte não é limitada pelo ecológico; é uma questão de utilizar os meios certos para criar o trabalho certo e *Ash Dome* aparece como um comprometimento a longo prazo

Quando eu plantei o círculo de 23 árvores para Ash Dome em 1977, a Guerra Fria ainda era uma ameaça. Existia um sério pessimismo econômico e uma guerra nuclear era uma possibilidade real. Nós estávamos matando o planeta por ganância. Na Grã-Bretanha, o governo estava mudando rapidamente, então tivemos um policiamento econômico e político em um curto prazo. Para fazer um gesto plantando

⁴⁷ David Nash para Dore Ashton, 1970, citado em *David Nash: Sixty Seasons, exh. cat., Third Eye Centre, Glasgow*, 1983. p.20. IN: TUFNELL, B., 2006, p.88

*algo para o século 21, o objetivo de Ash Dome, era como um comprometimento a longo prazo, uma ação de fé.*⁴⁸

Por sua arte natural e pela forma como utiliza os elementos da natureza David Nash tornou-se um patrono da *Landscape art* britânica, influenciando jovens artistas, como Andy Goldsworthy.

⁴⁸ John K. Grande. Entrevista com David Nash em "Art Nature Dialogues, Nova Iorque, 2004, p.6."



46. Andy Goldsworthy, Ice Piece, 1987. Dumfriesshire, Scotland.

3.5.2 ICE PIECE (1987)

Elaborado em 12 de janeiro de 1987, em Scaur Water, Penpont, Dumfriesshire, Escócia, *Ice Piece* consiste na manipulação de placas de gelo, formadas pelo frio, transformando um fenômeno da natureza em esculturas.

Andy Goldsworthy⁴⁹ é um importante artista da *Land art* Européia, que cria seus trabalhos na paisagem usando os materiais naturais encontrados por onde passa e com ajuda de processos naturais, além de manipular os materiais através de técnicas manuais, fazendo bolas com gravetos, por exemplo, e criando novas formas com os elementos presentes na natureza.

Os trabalhos geralmente são efêmeros, durando pouco tempo e são registrados através de fotografia.

As intervenções de Goldsworthy seguem os passos de Long e Fulton, alterando a visão e percepção de natureza e do belo relacionado ao natural, criando trabalhos sutis e misteriosos.

⁴⁹ Andy Goldsworthy (1956, Cheshire) faz esculturas efêmeras na paisagem, e como forma de registro, captura as imagens em fotografias a cores. As esculturas são feitas de materiais naturais como galho, folhas, penas e pedras e outros elementos naturais que estão em constante efeito de interferências da natureza, como mudanças climáticas, são fenômenos considerados parte integrante do trabalho do artista. A fotografia não repõe, mas evidencia o processo de construção e pode ser considerada parte do vocabulário do artista, assim como a gravação de um som é para um músico. Entre as exposições em grupo, Goldsworthy participou de *Landscape: 10 Exhibitions of Contemporary Landscape in Greater Manchester*, Manchester City Art Gallery (1983) e *Landscape: Place, Nature, Material*, Kettle's Yard Gallery, Cambridge (1983). Exposições individuais incluem *Mountain and Coast: Autumn into Winter, Japan 1987*, Gallery Takagi, Nagoya (1987) e *Hanging Stone*, Michael Hue-Williams Fine Art, Londres (1994).

4. TRABALHOS COM CARACTERÍSTICAS SEMELHANTES AS DA *LAND ART*, ANTERIORES AO MOVIMENTO

Muitos fatores relacionados ao contexto histórico influenciaram o surgimento do movimento *Land art*, porém, os trabalhos apresentados a seguir não são necessariamente fatores desencadeadores do movimento. São trabalhos executados antes do início do movimento e que apresentam características semelhantes às presentes nos trabalhos de *Land art*, sem obrigatoriamente possuírem a mesma finalidade.

São obras que comprovam o manuseio da paisagem antes de 1960 de forma semelhante ao que ocorria com o *Land art*, mostrando que a forma como os artistas do *Land art* utilizavam os materiais não é uma atividade exclusiva dos anos de 1960, mas que não impede o *Land art* em ser considerado um movimento inovador em relação a forma como se utiliza da paisagem para transmitir suas mensagens de caráter contestador e de crítica aos sistemas de museus e galerias.

A seguir serão apresentados alguns trabalhos que não são considerados de *Land art*, mas que possuem alguma ligação com o movimento, seja pela forma como foram executados, seja por serem consideradas influências para os trabalhos de *Land art*; são obras que muitas vezes são utilizadas como referências, permitindo releituras em forma de *Land art*.



47. STONEHENGE, Planície de Salisbury. Inglaterra, 3100a.C.

4.1 STONEHENGE

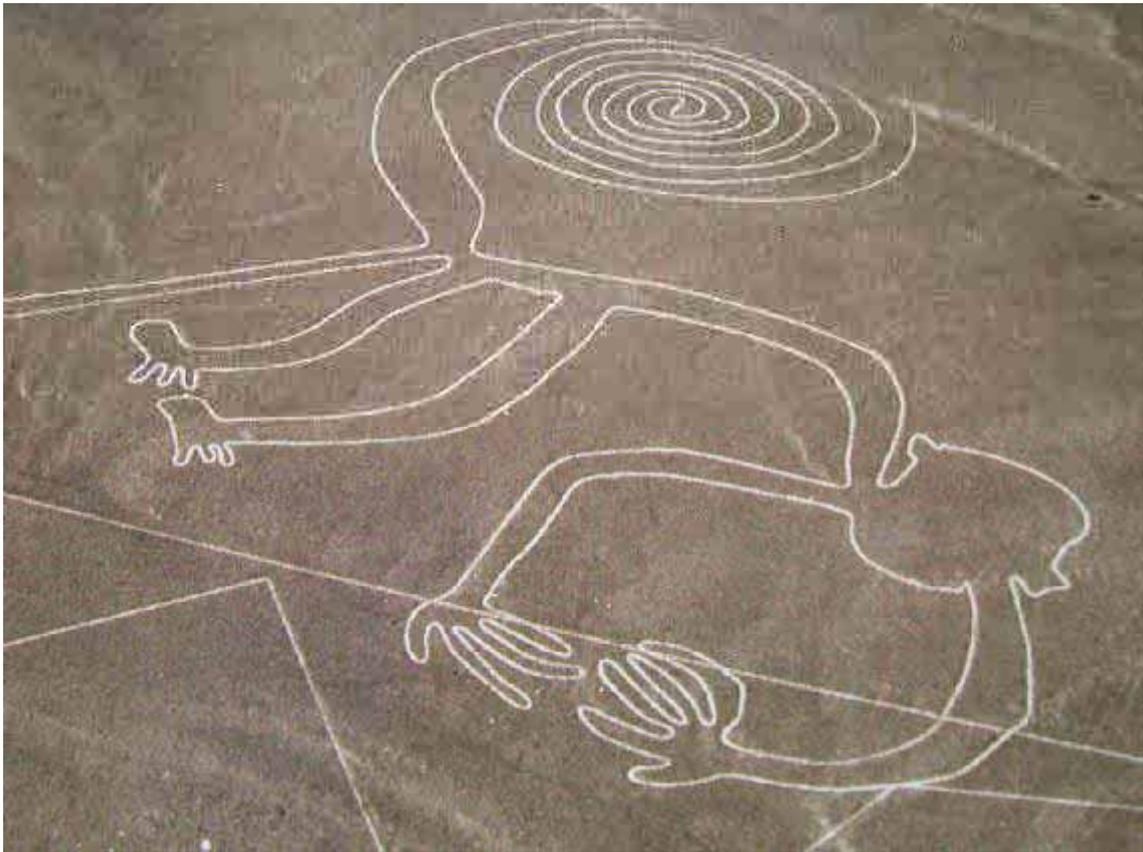
A paisagem é cheia de formas feitas pelo homem. Vestígios pré-históricos são formas conhecidas que normalmente se apropriam de elementos da natureza e da paisagem.

Stonehenge e Avebury estão entre os grupos de megálitos⁵⁰ mais famosos do mundo. Os dois santuários consistem em círculos de menires dispostos em um padrão, cujo significado ainda é explorado. Stonehenge é considerado patrimônio de valor universal devido a sua dimensão e sofisticação de sua estrutura.

Construído na planície de Salisbury, em Wiltshire, Inglaterra, o Stonehenge é um monumento megalítico (3100 a.C.) que mostra a existência de grandes estruturas que utilizam elementos da natureza antes da *Land art* se tornar um movimento conhecido. Apesar de a sua finalidade permanecer um mistério, acredita-se que servia para funções religiosas e astronômicas.

Suas principais características em relação ao espaço, como presença marcante na paisagem e o rearranjo de materiais da própria natureza, remetem as características dos trabalhos de *Land art*, transformando-se em uma das inspirações da *Land art*.

⁵⁰ Do grego: mega=grande, lithós=pedra, de modo que megálitos são grandes monumentos de pedra.



48. LINHAS E GEÓGLIFOS DE NAZCA E DAS PAMPAS DE JUMANA, 200d.C. Peru.

4.2 LINHAS DE NAZCA

Localizado na planície costeira árida peruana, cerca de 400 km ao sul de Lima, os geóglifos⁵¹ de Nazca e os pampas de Jumana cobrem cerca de 450 km². Estas linhas, riscadas na superfície do solo entre 500 a.C. e 500d.C., estão entre os maiores enigmas da arqueologia devido a quantidade de desenhos próximos e contínuos de grande dimensão, e sem natureza definida. Só foram descobertas em 1930, quando um avião sobrevoou pela primeira vez sobre as imagens (as imagens se revelam somente quando vistas do ar). Os geóglifos mostram imagens de seres vivos, plantas estilizadas e seres imaginários e acredita-se que tiveram funções de rituais e astronômicas.

As linhas de Nazca, assim como os megálitos do Stonehenge, apresentam grande presença sobre a paisagem, servindo de referência para vários trabalhos de *Land art*, inclusive de trabalhos com fins publicitários.

⁵¹ Geóglifos são vestígios arqueológicos representados por desenhos geométricos (linhas, quadrados, círculos, octógonos, hexágonos etc...), zoomorfos (animais) ou antropomorfos (formas humanas), de grandes dimensões e elaborados sobre o solo, que podem ser melhor observados se vistos do alto, em especial, através de sobrevôo.



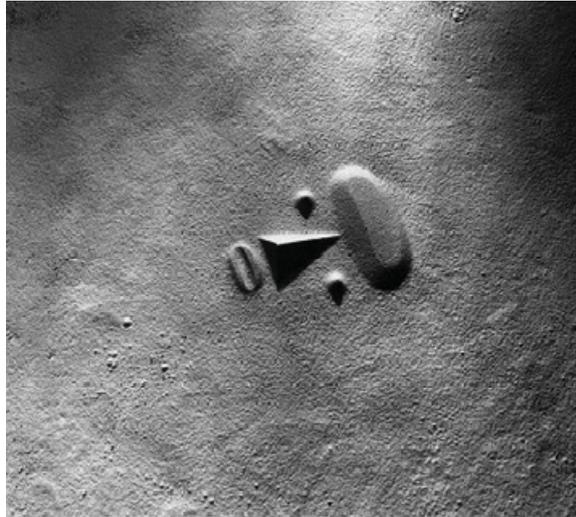
49. Jardins do Palácio de Vaux Le Vicomte.1657 Maincy. França Imagem de 5 de Março de 2010

4.3 JARDINS DO PALÁCIO DE VAUX-LE-VICOMTE E DE VERSAILLES

Os jardins franceses são considerados referências em relação à geometrização da natureza.

No século 17, na França, a imposição da geometria cartesiana na paisagem “expressa a característica da era que acreditava que na forma geométrica existia a chave para a ordem inteligível do universo” (BEARDSLEY, J., 1998, p.9).

Apesar de apresentarem contextos e usos diferentes, a geometrização da paisagem é uma característica presente tanto na paisagem de Versailles e Vaux-le Vicomte, quanto nos trabalhos de *Land art*, principalmente nos de vanguarda, tornando os jardins franceses uma referência na questão do manuseio e uso da paisagem.



50. Escultura para ser vista de Marte, 1947. Não realizada.



51. Isamu Noguchi e o Contoured Playground (ao fundo)

4.4 ESCULTURA PARA SER VISTA DE MARTE (1947)

Apesar de não ser considerado um *Land artist* por muitos autores, Isamu Noguchi ⁵² apresenta diversos trabalhos com características da *Land art*, pressagiando o movimento.

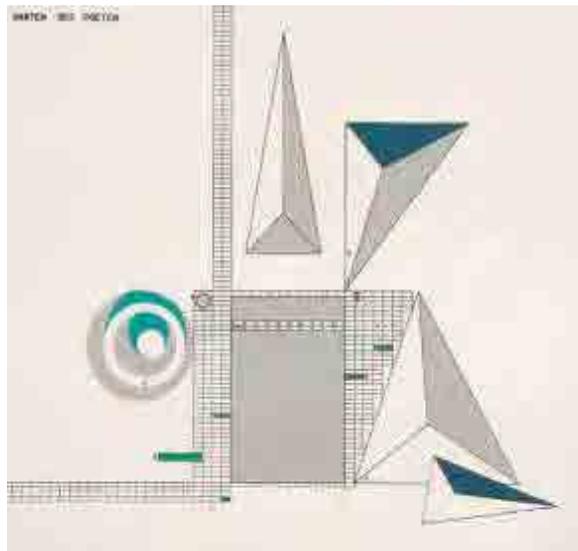
Noguchi começou a fazer trabalhos para o espaço público entre 1933 e 1937. “Escultura para ser vista de Marte” foi inicialmente intitulada “Memorial ao homem” e concebida num tabuleiro de areia para ser um trabalho grandioso na paisagem, um precursor da *Land art*, porém não foi executado. A maquete, fotografada para criar a ilusão de uma escala grandiosa, transmitia a impressão de uma face abstrata. O nariz deveria ter 1,6km e tinha a intenção de mostrar a existência de uma forma de civilização na Terra quando visto do espaço.

O pessimismo de Noguchi em relação ao futuro do planeta resultou de sua experiência como descendente de japoneses na América (era considerado muito japonês pelos americanos e muito americano pelos japoneses) durante a Segunda Guerra Mundial.

⁵² Isamu Noguchi (1904, Los Angeles, Califórnia – 1988, Nova Iorque) Artista plástico, escultor, designer, artesão e arquiteto americano, cresceu no Japão e viajou por várias cidades do mundo durante sua vida. É conhecido principalmente por suas esculturas abstratas de pedra, mármore e alumínio. Seus trabalhos baseiam-se tanto na estética ocidental, quanto na oriental, criando uma linguagem própria. Trabalhou também na criação de vários murais, como *History of Mexico*, na cidade do México (1936). Depois de projetar famosas luminárias de papel para Knoll nos anos 40, Noguchi começou a projetar móveis para Martha Graham, George Balanchine, Merce Cunningham e John Gielgud. Também trabalhou em vários projetos de jardins, como os Jardins da UNESCO, Paris (1956-58) e instalações de playgrounds, como os da United Nations Playground (1956-53). Participou na exposição *14 Americans*, no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque (1945) e representou os EUA na Bienal de Veneza de 1986. As exposições retrospectivas incluem Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque (1947) e The Whitney Museum of American Art, também em Nova Iorque (1968 e 1980).



52. O Jardim dos poetas, 1959



53. Planta do Jardim dos poetas, 1959

4.5 JARDIM DOS POETAS (1959)

Um dos trabalhos mais importantes da carreira de Ernst Cramer⁵³ foi *Garten des Poeten*, ou “Jardim dos poetas”, construído em 1959, na Suíça para a G59 – 1ª Exposição de horticultura suíça, em Zurique – onde trabalha a abstração e formas geométricas, construindo montes triangulares e cônicos ao redor de uma piscina, criando assim uma paisagem distante do natural. O jardim era como uma escultura para se percorrer.

O “Jardim dos poetas” assim como “Escultura para ser vista de Marte” são redescobertas de obras feitas para jardins que tiveram um tratamento da topografia inspirado nas artes muito antes do surgimento do movimento *Land art*.

⁵³ Ernst Cramer (1898 – 1980). Arquiteto paisagista suíço e um dos mais renomados paisagistas da Europa pós 45, considerado uma das grandes influências da arquitetura paisagista européia atual.



54. Harvey Fite, Opus 40, 1939-1976. Saugerties, New York.

4.6 OPUS 40 (1939-1976)

Harvey Fite⁵⁴ é considerado um precursor da *Land art* formadora espaços públicos e de recuperação de áreas. Sua obra *Opus 40* teve início muito antes da existência do movimento *Land art*, com influência de estruturas de pedra antigas como as Maias, Incas e Astecas.

Ao final dos anos de 1930, Fite comprou uma pedreira abandonada na montanha Catskill ao sul de Nova Iorque, para utilizá-la como fonte de material para suas esculturas e posteriormente como um lugar para exibí-las quando estivessem prontas. Ele começou o seu trabalho, construindo uma rampa de acesso e aos poucos foi nivelando e criando terraços e rampas curvas até que a ambição com o projeto superou a função inicialmente planejada, transformando o local de exibição da escultura, na própria escultura.

Para elaborar a escultura, Fite cortava cada pedra em formato retangular e colocava pedra por pedra, encaixando-as, sem o auxílio de argamassa ou algum outro elemento para a fixação das pedras. Outros

⁵⁴ Harvey Fite (1903, Pittsburgh, Pensilvânia – 1976, Saugerties, Nova Iorque) foi um pioneiro escultor, pintor e artista americano, reconhecido principalmente pela escultura *Opus 40*. Foi inicialmente escultor de madeira e pedras. É conhecido também por fundar a Divisão de Artes Plásticas no Bard College, em Annandale-on-Hudson, Nova Iorque. Estudou direito por três anos, porém abandonou o curso para estudar na instituição Episcopal de Nova Iorque, próxima ao Hudson River. No seu terceiro ano de estudos, juntou-se a um grupo itinerante de teatro e teve contato com a escultura, deixando o teatro para esculpir. Em maio de 1938, Fite comprou um terreno de doze hectares em Saugerties, Nova Iorque. Foi convidado pelo Instituto Carnegie para fazer o trabalho de restauração de escultura Maia em Honduras, influenciando sua arte, principalmente em relação à técnica de construção utilizando rochas. Na primavera seguinte, ele começou a organizar o terreno que havia comprado, iniciando o trabalho de *Opus 40*. Sozinho foi aos poucos mudando as pedras de lugar e transformando a pedreira abandonada, numa das maiores esculturas do mundo. Morreu tragicamente enquanto concluía parte de *Opus 40*, ao ser atingido por uma pedra.<<In: <http://www.opus40.org/fite.htm>>>

elementos naturais foram incorporados ao trabalho, como pedras expostas e árvores existentes no local. Um monólito foi erguido na parte mais alta da escultura, dando um ponto focal as formas serpentinadas.

Diferente de Smithson ou Morris, Fite trabalhou praticamente sozinho e sem o auxílio de equipamentos pesados para a elaboração de seu projeto. E por conta disso, o projeto estendeu-se por muitos anos. Estimou que levasse 40 anos para ser feito e por isso denominou-o de *Opus 40*, porém conseguiu dedicar 37 anos de seu trabalho para a execução da obra, devido ao trágico acidente que provocou sua morte.

5. *LAND ART* COMO ELEMENTO FORMADOR DO ESPAÇO PÚBLICO.

Trabalhos de arte contemporânea com influência da Land art elaborados no final dos anos de 1970 até o começo dos anos de 1990.

Com obras de *Land art* tanto em lugares remotos quanto na cidade, o movimento passou a ser um elemento interessante na configuração do espaço urbano, chamando a atenção também de órgãos governamentais e corporativos, que passaram a ver a *Land art* como solução para o uso em espaços urbanos públicos.

Os artistas começam a se envolver em projetos de planejamento urbano, uso da terra e revitalização de áreas. As esculturas passaram a ocupar espaços públicos ou mesmo ser o espaço público.

A *Land art* passou a demonstrar os benefícios da *landscape art* de aspecto socioambiental, através de trabalhos que utilizam a arte para a revitalização de áreas e recuperação de sítios industriais, renovando espaços urbanos, sendo muitos desses trabalhos realizados com auxílio da iniciativa pública.

A iniciativa privada e corporativa também enxergou na *Land art* uma forma de transformar seus espaços livres em espaços mais atraentes. Universidades e grandes empresas passam a utilizar trabalhos de *Land art* para transformar seus espaços livres em esculturas.

O envolvimento de artistas no projeto de espaços públicos também exigiu algumas mudanças em seus métodos de trabalho. Muitos desses trabalhos são públicos não somente no resultado final, mas também na sua elaboração, exigindo projetos competitivos, apresentações prévias dos projetos e revisões por responsáveis técnicos, atividades familiares a arquitetos, mas não a artistas. Até então, as obras, apesar da relação com a paisagem e o ambiente, não exigia do artista uma formação arquitetônica.

A partir dos anos 80, a obra deixa de ser apenas escultura para virar projeto, exigindo de artistas a necessidade de parcerias, já que, a princípio o escultor não tem o conhecimento de processos arquitetônicos e técnicos

de um projeto. Saindo o estereótipo do artista que trabalha isoladamente para entrar a imagem do artista como colaborador de projetos cívicos, com uma equipe de diversos profissionais responsáveis pela execução do trabalho, a *Land art* passa a ter uma relação mais direta com a arquitetura, em relação ao ambiente construído, fazendo com que arquitetos e artistas plásticos trabalhem conjuntamente.

Dessa forma, a arte que antes contestava os domínios da cidade, agora volta a ela para atuar como elemento configurador de espaço.

5.1 “SITED SCULPTURES” Esculturas em sítio

O espaço público como escultura.

A *Land art* ajudou a retomar à escultura o senso de que o entorno, principalmente a noção de paisagem, é importante tanto para a formação do trabalho, quanto para a formação da percepção. As esculturas em sítio surgem dessa restauração e, como afirma BEARDSLEY (1998), é de certa forma descendente da *Land art*.

As *Sited Sculpture*⁵⁵, ou esculturas em sítio, são formas de *Land art* adaptadas ao ambiente urbano, ocupando espaços livres e transformando o espaço público em esculturas. São esculturas localizadas no sítio que dependem do entorno para se firmarem, adquirindo configurações de parques, praças e áreas de lazer, aproveitando a topografia e as características físicas da paisagem para a criação da obra.

São esculturas que, assim como a vanguarda da *Land art* propunha, possuem relação com a paisagem e necessitam da paisagem para se firmarem como escultura, mas não possuem as dimensões da *Land art* original, nem a característica de contestação dos anos 60/70.

Sited Sculptures tornaram-se objetos de desejo de comissões públicas e corporativas, ao combinar elementos naturais e arquitetônicos no espaço externo. Como mostra Heizer, que elaborou trabalhos para a IBM Corporation em Nova Iorque; ou *Streams* (Fig. 56 e 57), de Athena Tacha, comissionado pela cidade de Oberlin, em Ohio.

⁵⁵ Termo utilizado em sua forma original, denominado por John Beardsley (1998), por apresentar melhor definição.

Também é possível ver o fenômeno da *Sited Sculpture* emergindo de trabalho de artistas que geralmente não são associados a *Land art*, como Richard Serra (Fig. 55).

Os trabalhos de Athena Tacha e Richard Serra exemplificam o fenômeno da *Sited Sculpture*, como veremos a seguir.



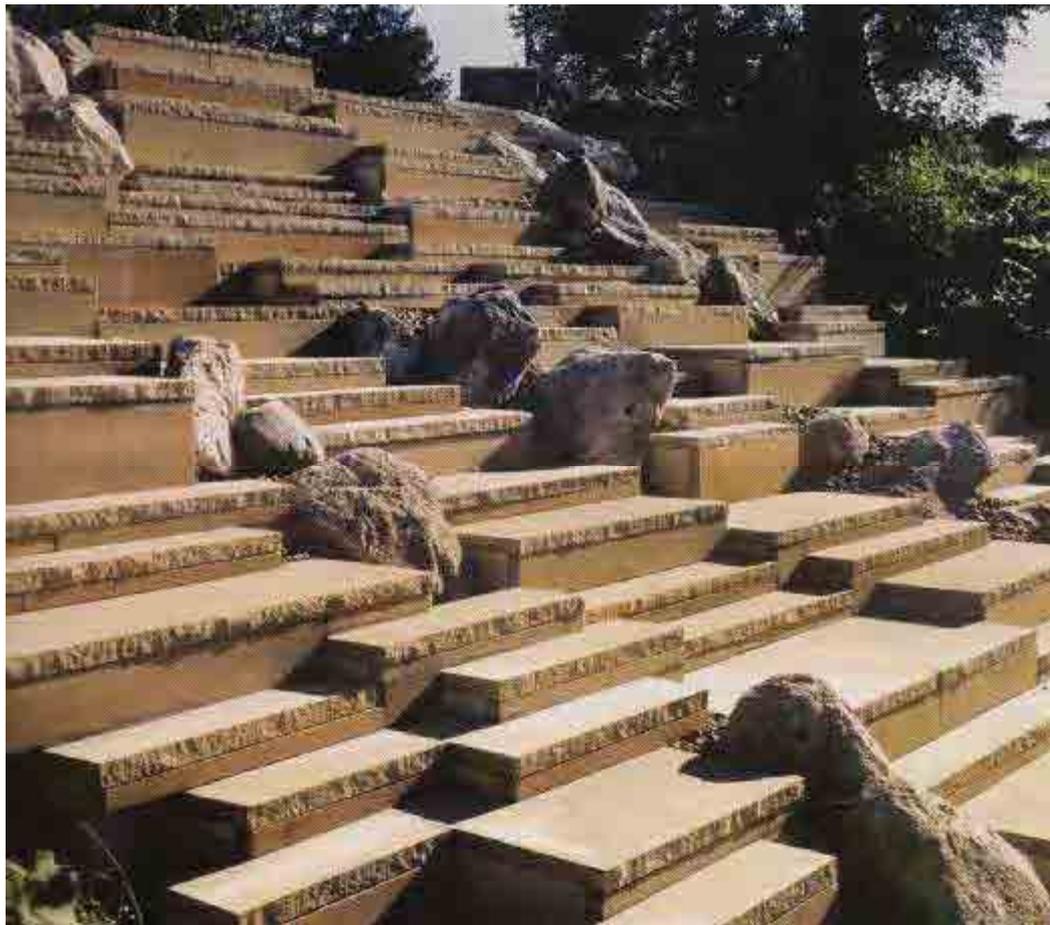
55. Hebert Bayer, Spin Out (for Robert Smithson), 1973. Otterlo, Netherlands.

5.1.1 SPIN OUT [For Robert Smithson] (1973)

Richard Serra⁵⁶ com o seu trabalho dedicado à memória de Robert Smithson passou a ser um artista associado à *Land art* e ao fenômeno de *Sited Sculpture*. Suas esculturas são normalmente formadas de placas maciças de aço rústico, que alteram o espaço em que estão colocados, demonstrando força e ao mesmo tempo equilíbrio.

Localizado em um vale no Kröller-Müller Museum, na Holanda, *Spin Out (for Robert Sminthson)* consiste em três placas de aço laminado (3,09 X 12,19 X 0,04 m cada placa), arranjadas de forma que se crie um espaço triangular de 46 X 24 X 24 m entre elas. A disposição das placas explora a topografia e o movimento, delimitando um espaço de tranquilidade. Ao nível do solo, as placas aparentam estar paralelas e à medida que o visitante se aproxima das placas, a impressão que possui é de que as placas se abrem e se elevam acima da colina.

⁵⁶ Richard Serra (1939, São Francisco, Califórnia) é um escultor que vive e trabalha em Nova Iorque. Considerado um dos artistas mais importantes do pós-guerra, quase sempre relacionado ao minimalismo. No final dos anos 60, produziu um número de trabalhos baseados em seu outro trabalho, *Verb List* (1967), uma lista com verbos que indicavam ações a serem realizadas por uma pessoa, que focavam na manipulação de chumbo. Nos anos de 1970, os trabalhos de Serra eram direcionados ao uso de materiais industriais produzidos em massa, criando um objeto de arte com características exclusivas e atemporais. Suas obras de arte minimalistas e de sítio-específico, os quais a maioria é permanente, também são relacionados com a paisagem e a arquitetura. Seus trabalhos mais recentes são de grande escala e de aço, porém já realizou trabalhos com diferentes tipos de materiais industriais como borracha, chumbo e lâmpadas. Exposições em grupo incluem "*From Arp to Artswager I*", Bellamy/Goldowsky Gallery, Nova Iorque (1966) e "*Maximal Implications of the Minimal Line*", Bard College, Annadale-on-Hudson, Nova Iorque (1985). Entre as principais exposições individuais, destaque para Galleria La Salita, Roma (1966), Kunsthalle Basle (1988) e Dia Center, Nova Iorque (1977). A principal retrospectiva de seu trabalho foi apresentada no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque (2007). <<In, KASTNER E WALLIS (1998)>>



56. Athena Tacha, Streams, 1976. Vine Street Park, Oberlin, Ohio.

5.1.2 STREAMS (1975-1977)

Streams foi o primeiro trabalho completo de Athena Tacha⁵⁷, e também o seu trabalho mais reconhecido.

Enquanto Michael Heizer, Robert Smithson e Nancy Holt investigavam paisagens remotas e áreas industriais degradadas, Tacha e um grupo de artistas como Mary Miss e Alan Sonfist, produziam uma arte para lugares específicos, ou *site-specific installations*, em locais mais acessíveis, como parques e áreas urbanas.

⁵⁷ Athena Tacha (1936, Larissa, Grécia) é conhecida por suas esculturas ambientais públicas e pela arte conceitual, apesar de também ter trabalhos de fotografia, filmes e livros artísticos. “Ritmo como forma”, publicado na *Landscape Architecture* em Maio de 1978, define grande parte do seu trabalho. Estudou escultura na Academia Nacional de Artes Plásticas em Atenas, recebendo o título de Mestre em Artes Plásticas em 1959. Em 1963, Tacha recebeu o título de PhD em história da arte em Sorbonne, Paris. Mais Trabalhou como curadora assistente no *Allen Memorial Art Museum* no Obelin College, continuando seus estudos sobre arte, criando arte e produzindo monografias sobre as esculturas de Rodin e Brancusi, até que decidiu tornar-se artista *full-time*. Em 1970, abandonou a carreira de historicista de arte e foi ensinar escultura em Oberlin de 1973 a 1998. Em 1974, o artista Gyorgy Kepes convidou Tacha para o Centro de Estudos Visuais Avançados do *Massachusetts Institute of Technology* e sugeriu que ela elaborasse um trabalho para os bancos do Charles River. Ela pospôs terraços que seguiam a margem do rio. *Charles River Step-Sculpture* apesar de não ser construído foi o ponto de partida para Tacha explorar as formas, inspiradas nos terraços e montanhas da Grécia, influenciando todos os seus trabalhos posteriores. Em 1975 elaborou *Streams*, um de seus trabalhos de maior repercussão. *Streams* foi seguido de outros trabalhos que também exploram estruturas de degraus e técnicas similares de construção. Além das estruturas de degraus, Tacha também produziu trabalhos com características de labirinto, como *Marianthe* (1985-1986) e *Double Star: Antares* (1986-1988). Ganhou mais de 50 concursos para comissões permanentes de arte pública. Destaque para as exposições no *Hight Museum of Art*, em Atlanta, *Zabriskie Gallery*, *Max Hutchinson Gallery*, *Franklin Furnace*, *Fundation for Hellenic Studies* e *Kouros Gallery*, além da Bienal de Veneza e da exposição retrospectiva de 2010 “Athena Tacha: From the Public to the Private” no Centro de Arte Contemporânea de Thessaloniki, Grécia.

Implantado na parte noroeste do banco Plum River, em Ohio, *Streams* foi construído usando blocos de concreto como módulo e fundação, transformando a topografia em um elemento da obra.

Elaborado com rochas e seixos de arenito e pedra pome, possui a dimensão de 3,05 m. x 6,10 m. x 9,15 m., combinando o construído com o contorno da paisagem.



57. *Streams*, de Athena Tacha, após 33 anos de sua construção, em 2009.

5.2 ARTE ECOLÓGICA

Recuperação de áreas e uso da vegetação na arte.

A *Land art* de caráter ecológico procura elaborar projetos funcionais, que utilizam a arte não apenas de forma contemplativa, mas com um uso específico, como revitalização de áreas; são esculturas em forma de parques, de áreas de lazer, barragens artisticamente trabalhadas, sempre associados ao uso da vegetação.

A *Land reclamation*, ou numa tradução livre, *Land art* de recuperação de áreas, é um exemplo de *Land art* ambiental responsável por recuperar grandes áreas abandonadas, pegando essas áreas e atribuindo novos usos, revitalizando áreas. Utilizando o paisagismo de forma artística, a *Land reclamation*, possui inclusive apoio da administração pública em alguns casos, como ocorreu com o projeto de 1979 "*Earthworks, Land reclamation as Sculpture*", em que oito artistas ligados a *Land art*, Robert Morris, Herbert Bayer, Iain Baxter, Richard Fleischner, Lawrence Hanson, Mary Miss, Dennis Oppenheim e Beverly Peper, foram convidados, por iniciativa pública, a participar de um projeto em King County, Seattle, com o objetivo de debater sobre a relação entre arte e a revitalização/recuperação de áreas e facilitar esses tipos de trabalhos, oferecendo a cada artista uma área a ser recuperada.

Apesar do caráter funcional em relação ao ambiente, a *Land art* com características ecológicas continua com a sua essência contestadora, com vários projetos de conscientização popular e divulgação de projetos ambientais governamentais, como exemplificam os trabalhos a seguir.



58. Robert Morris, Grand Rapids Project, 1974. Grand Rapids, Michigan.

5.2.1 GRAND RAPIDS PROJECT (1974)

Esta foi a primeira *Land art* financiada pelo governo dos EUA. Desenvolvido por Robert Morris, consiste em um trabalho de recuperação de uma área abandonada na periferia de Grand Rapids em Michigan.

Uma colina abandonada foi cercada por um caminho, na base e no topo e em um dos lados da colina, 2 rampas com 146m cada, conectam-se em forma de X, formando um patamar na intersecção e ligando o caminho da base da colina ao topo.

Grand Rapids Project foi um projeto marcante em relação a arte na paisagem americana por ser primeira vez que a iniciativa pública envolveu-se em executar um trabalho ambiental de larga escala, servindo também como forma de divulgação da *Land art*.

A partir desse trabalho, vários outros setores públicos, de outros estados e países e organizações municipais começaram a receber melhor esse tipo de arte, desenvolvendo também um compromisso dos artistas para a criação de obras com caráter público.

Trabalho considerado de interrupção por KASTNER E WALLIS (1998).



59. Robert Morris, Untilted reclamation project, 1979. King Country, Washington.

5.2.2 UNTITLED RECLAMATION PROJECT (1979)

Outro trabalho de recuperação de áreas, ou de *Land reclamation*, desenvolvido por Robert Morris foi *Untitled Reclamation*.

O trabalho faz parte do projeto "*Earthworks, Land reclamation as Sculpture*" e consiste em terraços concêntricos, formando um anfiteatro ao centro.

Ocupando uma área de 1,6 hectares, o trabalho de Morris demonstra a possibilidade de execução de uma *Land art* com objetivo ecológico e economicamente viável.

Devido à profundidade, do centro da escultura só é possível ver o céu; do ponto mais alto do trabalho, o visitante consegue visualizar a área rural de Kent Valley.

Trabalho considerado de implementação por KASTNER E WALLIS (1998).



60. Herbert Bayer. *Mill Creek Canyon Earthworks*. 1979-82. Kent, Washington.



61. Herbert Bayer. *Mill Creek Canyon Earthworks*. 1979-82. Kent, Washington.

5.2.3 MILL CREEK CANYON EARTHWORKS. (1979-82)

Com *Mill Creek Canyon Earthworks*, Herbert Bayer⁵⁸ aproveitou a necessidade de solucionar um problema de contenção de águas pluviais e criou um parque apreciado pelo público, um reservatório de contenção de águas pluviais e uma escultura arquitetônica. Assim como *Untitled Reclamation*, de Robert Morris, *Mill Creek Canyon Earthworks*, também faz parte do projeto "*Earthworks, Land reclamation as Sculpture*".

O trabalho de Bayer é o ponto focal de uma área de 40 hectares, ocupando um hectare. A obra funciona tanto como parque, sendo utilizada para lazer e eventos, como escultura e sistema de contenção de água de chuvas. Em épocas mais chuvosas, a água avança sobre a escultura, ocupando as áreas mais baixas e dando uma nova configuração à obra de arte.

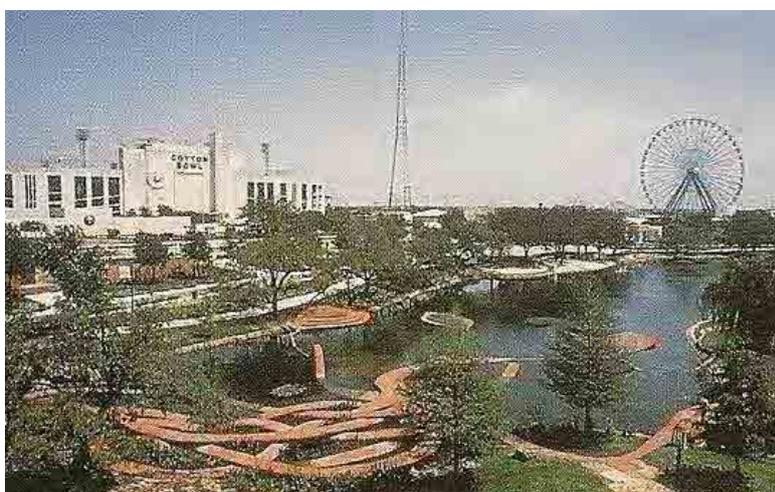
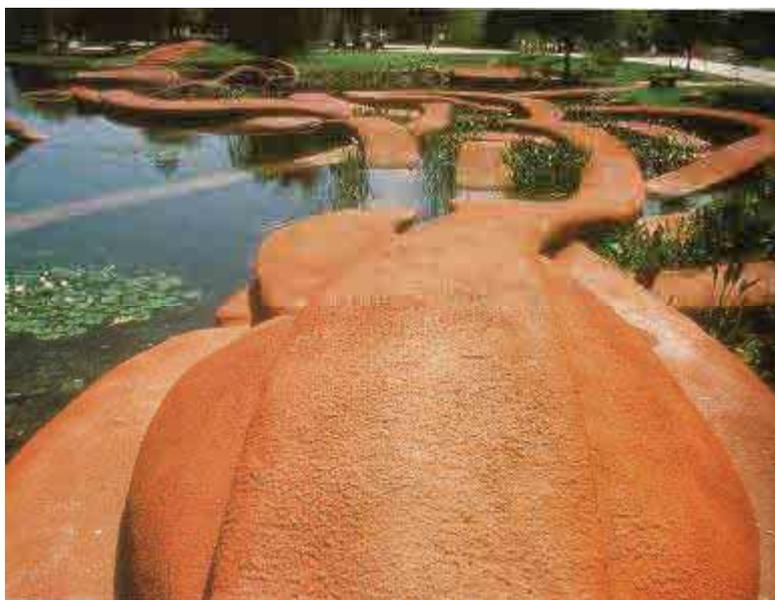
A obra utiliza a função de parque para resolver o escoamento de água pluvial associando arte e infra-estrutura. Bayer explica suas intenções com o projeto

Uma barragem no sentido comum constitui uma interferência radical com a configuração natural do terreno.

⁵⁸ Herbert Bayer (1900, Haag, Áustria – 1985, Santa Barbara, Califórnia) foi um pintor, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto americano. Começou a trabalhar como artista comercial em Berlim após lecionar por um breve período na Bauhaus. Depois de imigrar para Nova Iorque em 1938, Bayer participou de inúmeras exposições importantes no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, entre elas, *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (1936) e *Art and Advertising* (1943). Como antecedente da Land art, Bayer mudou-se para Aspen, Colorado em 1946, onde começou trabalhando para a Aspen Development Corporation, como arquiteto e designer. Em 1955 ele criou dois trabalhos ambientais: *Marble Garden*, uma composição de formas geométricas assentadas ao redor de uma fonte e *Earth Mound*, uma depressão cônica, um pequeno morro e uma pedra solitária cercados por um cume circular de grama. *Mill Creek Canyon Earthwork* completa o grupo de trabalhos artísticos na paisagem.

Minha intenção era, portanto, para dar as barragens uma aparência natural em conformidade com a paisagem.

Trabalho considerado de integração por KASTNER E WALLIS (1998).



62. Patricia JOHANSON. Fair Park Lagoon. 1981-86. Dallas, Texas.

5.2.4 FAIR PARK LAGOON (1981-86)

Comissionado pelo *Dallas Museum of Art*, o projeto foi designado para revitalizar o Fair Park Lagoon.

Patricia Johanson⁵⁹ descobriu que a área era um pântano próspero que estava tomado por algas. Depois de purificar a lagoa, reintroduziu plantas nativas, peixes e répteis para revitalizar e equilibrar a cadeia alimentar. No complexo do parque, grupos de caminhos de concreto pintado, pontes e bancos foram instalados, baseados nas formas das plantas aquáticas.

Caminhos esculturais e pontes permitem o acesso a micro-habitats e a vida selvagem, prevenindo a erosão e o controlando as inundações da bacia.

O trabalho de Johanson é um esforço de reconciliação arte de interesse ambiental e social.

⁵⁹ Patricia Johanson (1940, Nova Iorque). Durante os anos 60, produziu pinturas e esculturas minimalistas, incluindo a escultura ambiental de 487,68m *Stephen Long* (1968). Seus últimos trabalhos combinam escultura pública com infra-estrutura funcional, como estradas, esgotos, aterros sanitários e tratamento de água através de plantas. *Fair Park Lagoon* no Dallas é um de seus projetos que combinam arte funcional e ecológica. Trabalhos posteriores, como *Nairobi River Park* e *Korean Dragon Park*, empregam imagens esculturais associados a vegetação que auxilia na recuperação de áreas (plantas aquáticas filtram a água poluída) e integrar a cultura indígena e o ambiente natural com as paisagens públicas. Entre as exposições de Johanson, encontra-se *Sculpture for Public Spaces*, Marisa Del Re Gallery, Nova Iorque (1986) e *Different Natures*, La Defense Art Galleries, Paris (1993). Exposições individuais incluem *Patricia Johanson: Some Approaches to Landscape, Architecture and City*, Montclair State College, Nova Jersey (1974) e *Patricia Johanson: Public Landscapes*, Painted Bridge Art Centre, Philadelphia (1991).



63. Agnes Denes. Wheatfield - A Confrontation. 1982. Battery Park Landfill, Manhattan.

5.2.5 WHEATFIELD – A CONFRONTATION (1982)

Convidada pelo *US Public Art Fundation*, após meses de preparação, no verão de 1982, Agnes Denes⁶⁰ plantou um campo de trigo numa área de dois acres (0.8 hectares) em *Battery Park Landfill*, Manhattan, região próxima a Estátua da Liberdade, a duas quadras de Wall Street e da região onde existia o World Trade Center.

Apesar de ser uma área próxima aos grandes centros de poder, o terreno encontrava-se abandonado e cheio de sujeira e entulho, sendo necessários 200 caminhões para retirar o lixo da área. Um sistema de irrigação foi montado e o campo foi limpo, fertilizado e tratado para receber a plantação. Foram cavados 285 sulcos a mão para inserir as sementes e tampá-las com o solo. A plantação foi mantida por quatro meses e a colheita foi realizada em 16 de agosto, rendendo quase 453,6 Kg de trigo dourado.

O trabalho de Denes chama a atenção por diversos fatores, entre eles a simbologia que representa. Utiliza a arte ecológica não somente para um benefício ambiental, mas também para contestar a forma capitalista como poder e a política são utilizados, evidenciando os absurdos da estrutura

⁶⁰ Agnes Denes (1938, Budapeste, Hungria) cresceu em Estocolmo e foi educada em Nova Iorque. Suas obras possuem características ecológicas, sociais e culturais, sendo normalmente trabalhos em escala monumental e que produzem benefícios ambientais a longo prazo. É provavelmente mais conhecida por *Wheatfield – A Confrontation* (1982). Em *Three Mountain: 10.000 Trees, 10.000 people, 400 years* (1982), Denes propôs que 10.000 abetos fossem plantados por 10.000 pessoas, utilizando a árvore como símbolo de comunidade e união, de forma a integrar natureza e cultura. Entre as principais exposições de sua carreira, destaque para Columbia University, em Nova Iorque (1965), *Documenta 6* (1977) e a Bienal de Veneza (1978, 1980). Exposições individuais incluem *Perspectives*, Corcoran Gallery of Art, Washington, DC (1975). Em 1992, o Hebert F. Johnson Museum, na Cornell University, apresentou exposição retrospectiva de seu trabalho.

econômica contemporânea. Dennes explica a sua decisão de plantar e colher em ambiente urbano:

Minha decisão de plantar um campo de trigo e colhe-lo em Manhattan ao invés de propor somente mais uma escultura pública surgiu de uma preocupação de longa data para a necessidade de atenção às nossas prioridades equivocadas e a deterioração dos valores humanos.⁶¹

Seu trabalho apresenta-se como um paradoxo: produzir trigo, que depois de colhido equivale a £158, em uma faixa de terra que equivale a \$4,5 bilhões, mostrando que a prosperidade de alguns baseada na má gestão dos recursos, afeta milhares de pessoas por diversas partes do mundo. Para Denes *“Wheatfield é um símbolo, de conceito universal. Representa comida, energia comércio, comercio mundial, economia. Refere-se à má administração, fome mundial, e conceitos ecológicos.”*

Alguns dos grãos de trigos colhidos viajaram ao redor do mundo em uma exposição chamada *The International Art Show for the End of World Hunger*⁶², organizada pelo Museu de Arte de Minnesota, no período de 1987 a 1990.

Trabalho considerado de implementação por KASTNER E WALLIS (1998).

⁶¹Tradução livre. Disponível em KASTNER, WALLIS (1998)

⁶² Numa tradução livre: O Show Internacional De Arte Para O Fim Da Fome Mundial.



64. Joseph Beuys. 7.000 Oaks. 1982. Documenta 7, Friedrichsplatz, Kassel.

5.2.6 7.000 OAKS. 1982

Joseph Beuys⁶³, com os seus atos performáticos, propôs para a exposição *Documenta 7* o ato de plantar 7.000 carvalhos pela cidade de Kassel, incorporando um conceito de ecologia que cresce com o tempo.

7.000 Oaks consistiu no plantio de 7000 árvores, cada uma delas próximas a um marco de pedra de basalto. Beuys afirmou que o projeto é um movimento da capacidade humana para um novo conceito de arte, em uma comunicação simbólica com a natureza. A primeira árvore foi plantada em 1982 e a última árvore foi plantada 18 meses após a morte de Beuys, na abertura da *Documenta 8*, em 1987, pelo seu filho Wenzel Beuys.

Eu acredito que plantar essas árvores é importante não somente nos termos da biosfera, o que quer dizer no contexto da matéria e da ecologia, mas aumentar a consciência

⁶³ Joseph Beuys (1921, Krefeld, Alemanha – 1986, Düsseldorf, Alemanha) foi sem dúvida o mais influente artista do pós-guerra alemão. Promovendo uma concepção de arte integrada à vida, sua prática foca em debates, performances, esculturas e instalações. Beuys utiliza materiais encontrados e descartados em seus trabalhos assim como sua marca registrada: feltro e gordura. Suas pinturas e desenhos são caracterizados pelo uso de "*braunkreutz*", uma tinta criada pelo artista, que consiste na mistura de sangue de lebre com ferrugem e tinta acrílica. Uma das instalações mais notadas de Beuys é *Eichnen 7.000 (7.000 oaks)*, performance da plantação coletiva de 7.000 árvores. Entre 1961 e 1975 Beuys ensinou escultura em Düsseldorf e Hamburgo e no mesmo período criou dois partidos políticos: o Partido dos Estudantes Alemães (1967) e o Partido Reverendo Livre de Não-Votantes para a Democracia Direta (1970). Beuys foi incuso no *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle, Bern (1969). Participou do *Documenta 3* (1964), *4* (1968), *5* (1975) e *7* (1982), mantendo performances em galerias, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos, e representou a Alemanha na Bienal de Veneza (1976). Possui exposições individuais na Galerie Rene Block em Berlim e exposições retrospectivas incluem o Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque (1979) e Tate Modern, Londres (2005).

ecológica e elevá-la cada vez mais no decorrer de anos,
porque nós esperamos nunca parar de plantar.⁶⁴

Trabalho considerado de implementação por KASTNER e WALLIS (1998)

⁶⁴ Joseph Beus citado por Johannes Stüttgen, 1982. In KASTNER, WALLIS, 1998, p.164



65. Mel Chin. Revival Field, Pig's Eye Landfill. (1990-93). St. Paul, Minnesota.

5.2.7 REVIVAL FIELD, PIG'S EYE LANDFILL. (1990-93)

Mel Chin⁶⁵ associa arte e ciência em *Revival Field*. Localizado em St Paul, Minnessota, o projeto explora o uso da vegetação como ferramenta de criação de arte na paisagem associada a recuperação de áreas contaminadas.

Revival Field é um projeto contínuo de recuperação ambiental elaborado numa área de 18m x 18m de um aterro contaminado por metais pesados, como cádmio; utiliza plantas conhecidas como hiperacumuladoras (plantas capazes de absorver e processar o metal pesado do solo) para limpar o solo e ao mesmo tempo transformar o experimento científico em arte. As plantas reciclam o metal tóxico transformando-o em sua forma pura.

O trabalho consiste em duas áreas. A área central, circular, contém as plantas desintoxicadoras e serve como local de estudos sobre os efeitos das plantas, sendo subdividida em quatro partes, que são separadas por caminhos, onde cada quadrante separa as diferentes variedades de plantas. A área que compreende entre a delimitação quadrada e a área circular, que

⁶⁵ Mel Chin (1951, Huston, Texas) vive e trabalha em Nova Iorque. As primeiras esculturas de Chin tinham forte característica política e foram apresentadas em *The Operation of the Sun Through the Cult of the Hand* na Loughelton Gallery, em Nova Iorque (1989). Seus conceitos políticos o fizeram incluir também questões ambientais em seus trabalhos; *The Condition for Memory*, foi seu primeiro trabalho com essa característica, era uma série de esculturas comissionadas pelo Departamento de Parques e Recreação de Nova Iorque para a exposição *Noah's Art* (1989). *Revival Field* surge nesse momento, demonstrando a importância dos conceitos ecológicos e estéticos nos trabalhos de Chin e o foco em encontrar soluções para problemas ambientais. Seus trabalhos participaram de exposições como *Fragile Ecologies*, Queens Museum of Art, Nova Iorque (1992) e na 5ª Bienal de Havana no Museu Nacional de Artes Plásticas em Havana, 1994. Exposições individuais incluem *Degrees of Paradise*, Storefront for Art and Architecture, Nova Iorque (1991).

é considerada uma área de transição, onde foi plantada grama local, servindo como local de controle e segurança dos pesquisadores.

Trabalho considerado de implementação por KASTNER E WALLIS (1998).



66. Mel Chin. Revival Field, Pig's Eye Landfill. (1990-93). St. Paul, Minnesota

6. TRABALHOS CONTEMPORÂNEOS DE *LAND ART*

Trabalhos elaborados no começo dos anos de 1990 até os dias atuais

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 173 |

A partir de 1990 o movimento da *Land art* já possuía uma ampla divulgação nos países de origem, apresentando características das diversas épocas, desde trabalhos de vanguardas até final de 1980, englobando as características das obras já realizadas, promovendo releituras da arte da vanguarda ou mesmo aplicando novos conceitos dentro da *Land art*. A *Land art* começou a se tornar mais popular, acrescentando ideias e ampliando os conceitos das artes contemporâneas.

Ao final dos anos 80, o mundo apresentava novos contextos. O fim da guerra fria provocou a queda do comunismo, o desmembramento da União Soviética e o triunfo do capitalismo. Para TUFNELL (2006) O filme *Wall Street – Poder e Cobiça*, de 1987, simboliza essa época, com a máxima “cobiça é Deus”, indicando o poder do capitalismo nas relações pessoais do pós Guerra.

Ainda nos anos 80, houve a publicação de uma série de livros importantes que reforçavam a fragilidade do ambiente natural, chamando a atenção aos efeitos devastadores do desenvolvimento descontrolado da tecnologia e da indústria, como o livro de James Lovelock: *Gaia: A new Look at life on earth*, numa tradução livre, Gaia: um novo olhar sobre a vida na Terra e o livro de Bill McKibben: *The End of Nature*, ou O Fim da Natureza, que analisa o fenômeno do aquecimento global. Essas publicações fizeram ressurgir em 1990, a relação entre o homem e a natureza como uma das preocupações dos jovens artistas.

Surgiram novas manifestações artísticas relacionadas à paisagem e para denominar de forma abrangente todos os tipos de artes elaboradas na paisagem começou a ser utilizado o termo *Art in the landscape*, ou “Arte na Paisagem”. O novo termo não substituiu o termo *Land art*, porém provocou certa divergência de significado, pois “Arte na Paisagem” pode se referir tanto aos trabalhos de *Land art* quanto aos trabalhos gerais que envolvem

arte e paisagem e que não necessariamente dependem da paisagem para se firmarem. Normalmente, "Arte na Paisagem" é associado a *Sculpture Garden*, ou esculturas de jardim, sendo a paisagem externa apenas o local onde a obra de arte está inserida, independentemente da localização externa; diferente da *Land art*, em que a paisagem é fundamental para a existência da arte.

Dos anos 90 até os dias atuais, existem trabalhos que envolvem paisagem e arte desenvolvidos em todo o mundo, com diversas características, entre elas as de serem esculturas localizadas na paisagem, projetos com as características da *Land art* original de 1970, projetos híbridos, que apresentam características de *Land art* e de esculturas localizadas na paisagem, instalações envolvendo a paisagem, trabalhos com objetivos ecológicos.

TUFNELL (2006) distingue a *Land art* em três fases de atividades distintas.

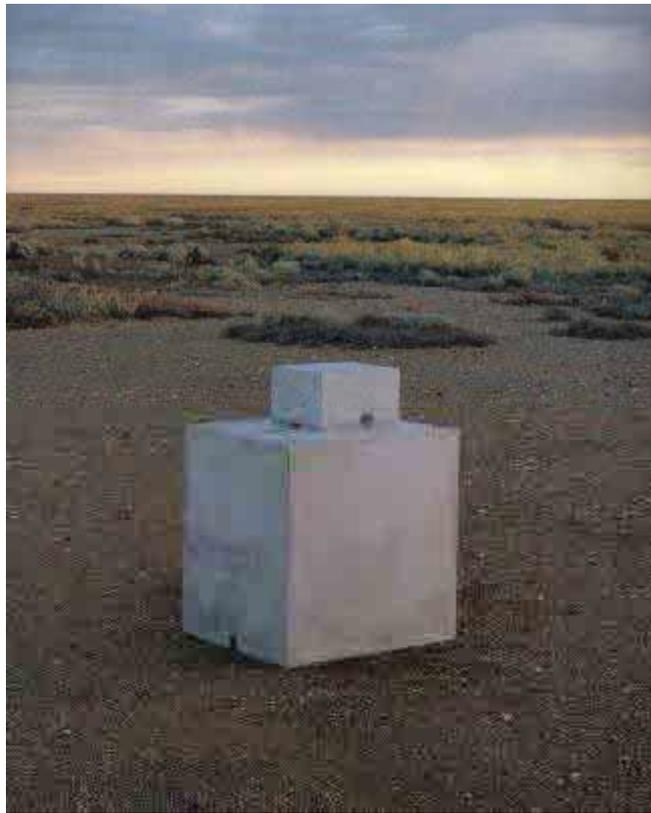
A primeira fase, compreendendo o período de 1967 a 1977, marcada pelos trabalhos de Richard Long, com *A Line Made By Walking* e Walter de Maria com *Lightning Field*, e representando um período de inovação e criação do que realmente pode ser considerado como novas formas de *landscape art*, estabelecendo novas maneiras de pensar a paisagem, a natureza e a arte, abrindo caminho para um campo de novas atividades para a arte.

A segunda fase foi do final dos anos 70 até o final dos anos 80, quando as possibilidades sociais e políticas desse novo engajamento com a paisagem e a natureza foram reveladas, deslocando a ênfase dos interesses predominantemente formal e conceitual da primeira geração para a articulação do quadro ambiental. Os trabalhos emblemáticos dessa fase iniciam com o trabalho de Robert Morris *Untitled* de 1979 no simpósio

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 175

recuperação de área de King Country a Agnes Denes com *Wheatfield: A Confrontation* e Beuys *7,000 Oaks* em Kassel.

Os últimos 15 anos produziram a terceira fase, de reavaliação e reengajamento, com trabalhos variados promovidos por uma nova geração de jovens artistas que observou no passado novas formas de arte na relação entre arte e paisagem, explorando novas possibilidades e contextos para os trabalhos de *Land art*.



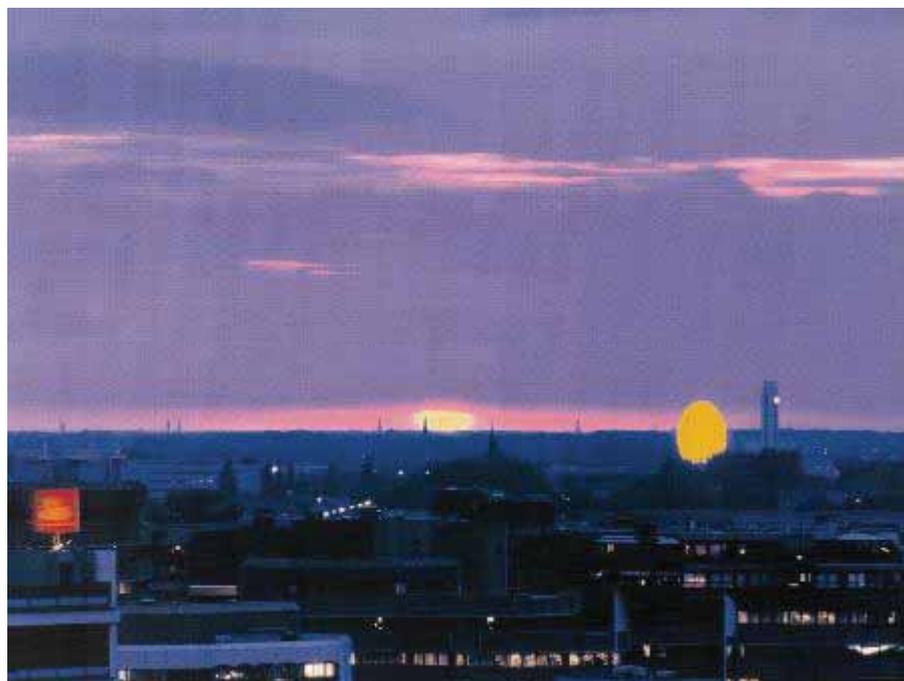
67. Antony Gormley, *Room for the Great Australian Desert*, 1989. New South Wales, Austrália.

Dos trabalhos da nova geração da *Land art*, existem novos artistas elaborando trabalhos como no início do movimento, em paisagens desérticas, longe dos grandes centros, através da inserção de materiais da construção civil ou mesmo modificando a paisagem do deserto, como *Room For The Great Australian Desert* (Fig 67), de 1989, do artista britânico Antony Gormley⁶⁶ feito de concreto no deserto da Austrália. O trabalho remete a trabalhos como *Complex One*, de Michael Heizer, pela geometria e uso dos materiais.

Existem também trabalhos que não remetem aos trabalhos da vanguarda da *Land art*, mas que modificam a paisagem urbana, promovendo novos tipos de artes. Através de novas mídias e outros tipos de linguagem, transformam o ambiente, promovendo atividades efêmeras por meio de intervenções na paisagem urbana, como o artista dinamarquês Olafur Eliasson⁶⁷, que com o seu trabalho *Double Sunset* (Fig. 68), inseriu um segundo pôr-do-sol na paisagem urbana, através de um espelho. Com o trabalho, Eliasson quis evidenciar o verdadeiro do falso, mostrando a complexidade das relações entre homem e natureza, inserindo um elemento falso numa paisagem real. Seu trabalho, além de propor mudanças na paisagem, possui também o caráter crítico da *Land art*.

⁶⁶ Antony Gormley nasceu em Londres, em 1950. Em quase 40 anos de carreira, produz esculturas em que explora a relação do corpo humano e o espaço em geral, principalmente em instalações de grande escala. Seus trabalhos são exibidos por todo o Reino Unido em exposições nos principais museus, como Tate, British Museum e Hayward Gallery. (In: << <http://www.antonygormley.com/>>>)

⁶⁷ Olafur Eliasson é um artista dinamarquês nascido em 1967 e conhecido por suas esculturas e instalações de grande escala, empregando materiais como luz, água e ar para provocar sensações ao espectador. Em 1995 criou o estúdio Olafur Eliasson, em Berlim, especializado em pesquisas sobre o espaço. Representou a Dinamarca na 50ª Bienal de Veneza, em 2003, e promoveu instalação "The Weather Project" no museu Tate Modern, em Londres. Engajou-se em vários projetos de espaço público, incluindo intervenções, realizado em diversas cidades, como Londres e Nova Iorque, entre 1998 e 2001. (In: << <http://www.olafureliasson.net/>>>)



68.Olafur Eliasson, Double Sunset, 1999. Utrecht, Netherlands.

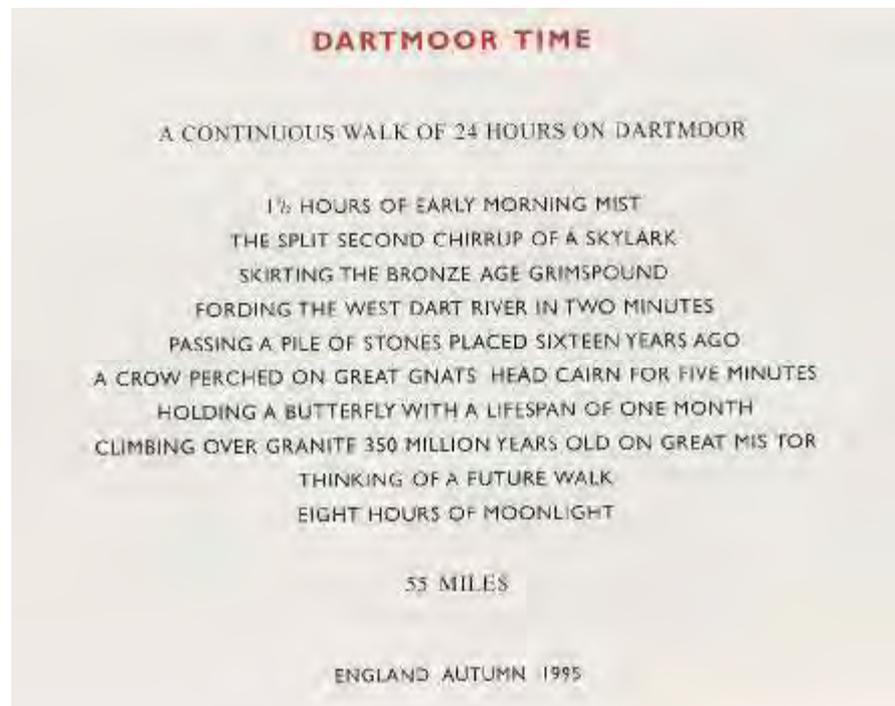
Os artistas da vanguarda européia, como Richard Long, continuam elaborando trabalhos de *Land art*, mantendo as características dos trabalhos do final de 1960, tanto os trabalhos elaborados em ambiente externo, como trabalhos realizados dentro da galeria. *Ring of White Marble* e *Muddy Water Wall* (Fig. 69) demonstram a continuidade dos trabalhos de Long na galeria, mantendo a linguagem e a essência de seus primeiros trabalhos.



69. Richard Long, Instalação na Galeria Tschudi, Glarus, 1993. Na imagem Ring of White Marble, 1993 e Muddy Water Wall, 1993.

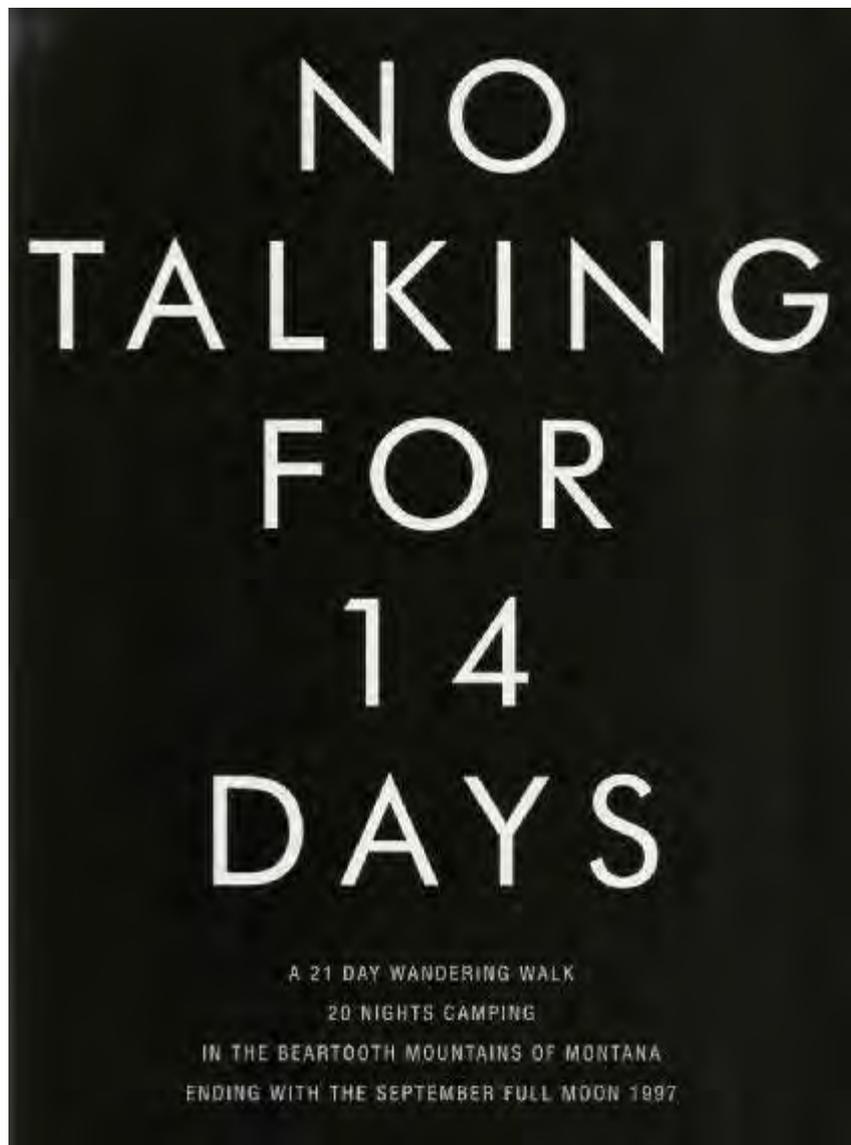
Dartmoor Time (Fig.70), de 1995, demonstra a continuidade das caminhadas de Long entre os trabalhos elaborados no ambiente externo. O trabalho confirma também a permanência da arte mesmo após vinte e cinco anos de seu surgimento e após as mudanças do contexto mundial.

Assim como Richard Long, Hamish Fulton também manteve a linguagem de seus trabalhos, realizando caminhadas e atividades externas, representados através de fotografias e textos.



70. Richard Long, Dartmoor Time, 1995. Inglaterra.

Em *No talking for 14 days* (Fig. 71), de 1997, Fulton convida os espectadores a sentirem a sua arte através da meditação, caminhada e contato com o ambiente natural. Através de sua arte propõe uma jornada de 21 dias, com 14 dias sem comunicação e 20 noites acampando nas montanhas de Montana. A caminhada resulta também em frases e imagens que representam a ação.



71. Hamilsh Fulton, No talking for 14 days, 1997. Montana.

Além dos trabalhos de Long e Fulton, novos artistas também se utilizam do ato de caminhar para elaborar suas obras artísticas na paisagem. Francis Alÿs⁶⁸, em *The Leak* (Fig. 72), marca sua passagem pelos ambientes, com o auxílio de uma lata de tinta furada, que ao vaziar a tinta, traça o percurso do artista.



72. Francis Alÿs, *The Leak*, 1995. São Paulo, Brasil.

⁶⁸ Francis Alÿs nasceu na Bélgica, em 1959. Estudou história da arquitetura em Tournai (1978-83) e engenharia no *Istituto di Architettura* em Veneza (1983-86) antes de se mudar para o México. Atualmente mora e trabalha na Cidade do México. Suas obras surgem da relação entre arte, arquitetura e sociedade, empregando mídias variadas e explorando a urbanização e a poética terrestre. Seus trabalhos remetem também a figura *flâneur*, originário da obra de Charles Baudelaire, como uma pessoa que anda pela cidade com a intenção de vivenciá-la. (In: << <http://www.francisalys.com/>>>)

Alÿs é um artista familiarizado com a América Latina, propondo obras nos países latinos, como em *The Leak*, elaborado na cidade de São Paulo. O artista promove uma releitura dos trabalhos de Fulton e Long, utilizando o caminhar como uma forma de leitura do espaço urbano. Suas performances normalmente examinam a tensão entre política e poética e a ação individual e impotência.

Entre outros trabalhos de crítica ecológica, encontra-se *Modern Nature*, de 2000 (Fig. 73), elaborado pelo escritório escocês Dalziel + Scullion⁶⁹.

Através de seis estruturas futuristas de alumínio, que variam de 5 a 6 metros de altura, localizadas em Elrick Hill, norte de Aberdeen, na Escócia, os artistas propuseram uma crítica à natureza moderna. Além de ironizar o futuro da vegetação, inserindo árvores metálicas, também promove uma crítica ao futuro da fauna; através de um sistema de som, com alto-falantes espalhados ao redor dos postes de alumínio, que periodicamente transmitem um som do Cappercaillie macho, uma ave nativa da região que havia sido extinta, mas que foi reintroduzida na área da intervenção. O trabalho tornou-se um ponto focal do impacto do homem na paisagem.

⁶⁹ Dalziel + Scullion (Matthew Dalziel, 1957. Escócia e Louise Scullion, 1966. Escócia.) é um estúdio localizado na cidade de Dundee, na Escócia, que elabora trabalhos artísticos em fotografia, vídeo, som e esculturas e explora novas linguagens artísticas entorno do tema ecologia. Os trabalhos buscam visualizar aspectos naturais através de perspectivas alternativas e restabelecer o engajamento ambiental. O escritório participou de várias exposições incluindo *British Art Show* e a Bienal de Veneza, além de ser frequentemente convidado para ministrar palestras em conferências de simpósios, onde debatem sobre o tema arte e ecologia, incluindo *Tipping Point*, uma conferência, em Berlim, de artistas e cientistas convidados para explorar questões culturais ao redor da mudança climática; *Arts and Environment Scotland*; *Art in the Land*, na Universidade de Glasgow; *Fieldworks* no Tate Modern e *Art and Nature* no Tate Britain. (In: << <http://www.dalzielscullion.com/index.html>>>)



73. Dalziel + Scullion, *Modern Nature*, 2000. Elrick Hill, Norte de Aberdeenshire, Escócia.

Para os autores do trabalho, *Modern Nature* destaca uma sensação de ameaça e perda, onde espécies e habitat são gradualmente destruídos ou desabilitados e sugere um crescente senso de alienação das pessoas em relação ao ambiente natural, englobando tecnologia e incorporando uma visão utópica das possibilidades futuras.



74. Andy Goldsworthy, *Midsummer Snowball*, 2000. London.

Ainda na linha de trabalhos ecológicos e políticos, temos *Midsummer Snowball* (Fig. 74), de Andy Goldsworthy. A obra trabalha o contraste da bola de neve em pleno verão. Durante o inverno, o artista reuniu 13 bolas de neve, de aproximadamente uma tonelada na Escócia, e as espalhou pelas ruas de Londres no verão. Cada bola de neve possuía em seu interior elementos naturais como penas, folhas, sementes, pinhas. A idéia do artista era que o calor do verão fosse derretendo lentamente a bola de neve, revelando os elementos de seu interior ao público da cidade. A intenção principal do artista não era relacionar a crítica ambiental, mas sim, remeter as origens campestres, aos elementos naturais que a cidade não vê. É interessante perceber como a obra possibilita diversas interpretações dos espectadores. O Greenpeace, ao analisar a obra, associou o trabalho a causas ambientais, afirmando que o artista estava fazendo uma crítica sobre as mudanças climáticas, principalmente à empresa BP, de combustíveis derivados do petróleo, devido a localização da obra ser próxima a sede da empresa em Londres. Goldsworthy não gostou muito da comparação, que no seu ponto de vista, reduziu seu trabalho a uma causa específica.

Goldsworthy também elaborou diversos trabalhos em outros países, como o Japão. *Maple Leaves* (Fig. 75), de 1991, demonstra a principal característica de Goldsworthy, um dos grandes representantes da *Land art*: rearranjar elementos presentes na natureza. Mesmo sendo composto apenas por elementos presentes no ambiente natural, o trabalho aparenta ser modificado pelo homem, evidenciando uma configuração inexistente na natureza. Em *Maple Leaves*, Goldsworthy repousou diversas folhas de maple no topo de pedras, trabalhando também o uso da cor natural.



75. Andy Goldsworthy, Maple Leaves, 1991. Japan.

Com linguagem semelhante à de Andy Goldsworthy, o escritório Harries and Helder⁷⁰ elaborou em 2007, o Terminal Marítimo Internacional, em Portland, cidade no noroeste dos Estados Unidos, no estado de Oregon. O trabalho consistiu em toda a remodelação da área portuária e criação do terminal. Comissionado pelo Departamento de Transportes, os artistas elaboraram um estudo em relação ao entorno, propondo formas de *Land art* ao paisagismo de *Moon Tilde Garden* (Fig.76).

Através do uso de folhas de alumínio sobre as pedras, que demarcam o ponto em que a água chega durante a maré alta, o escritório elaborou um tratamento paisagístico com vegetação num jardim de pedras, além da reestruturação do calçadão.



76.Harries and Heder, Moon Tilde Garden, 2004. Portland

⁷⁰ Harries e Hélder (Mag Harries e Lajos Héder) é um escritório colaborativo criado em 1990, em Cambridge, Massachusetts, trabalhando em mais de 25 projetos importantes de comissão pública desde então, sempre associando arte e arquitetura, focando no espaço público com artes. Mag trouxe sua experiência como escultora, professora e artista e Lajos, apesar de também ser artista, foi habilitado como arquiteto e trabalhando em projetos comunitários e planejamento urbano. (In: <<<http://www.harriesheder.com/artists/>>>)



77. Chris Drury⁷¹, Tree Mountain Shelter, 1994. Casa Strobele, Sella Valley, Italy.

⁷¹ Chris Drury é artista plástico britânico. Nasceu em 1948 no Sri Lanka e formou-se pela Universidade de Artes de Londres em 1970. Seus trabalhos incluem trabalhos relacionados a *Land art*, de forma tanto efêmera, quanto obras permanentes, instalações internas e obras sobre papel. Entre as suas obras permanentes, encontra-se *Cloud chambers*, que são câmaras construídas com material natural local e que possuem uma abertura no alto para se observar a imagem do céu e provocar projeções das nuvens no interior da câmara. Suas referências são as experiências que adquire com a paisagem, o sítio e as influências locais, os cogumelos e o corpo. (In: <http://www.chrisdrury.co.uk/>)

Também associado a Andy Goldsworthy, Chris Drury faz parte da nova geração de artistas britânicos da *Land art*. Seus trabalhos incluem obras efêmeras de materiais naturais, como *Tree Mountain Shelter* (Fig.77), onde manipula galhos, formando cabanas no ambiente natural. Os abrigos simbolizam uma experiência de transformação; representam a necessidade básica humana e é uma forma de manifestação da presença humana, podendo ser elaborado de forma simples e rápida com materiais a mão, usando o mínimo de ferramentas; materiais e sítio são pensados conjuntamente. Chris Drury descreve seus trabalhos como conexões entre diferentes fenômenos do mundo, especialmente entre Natureza e Cultura, Interior e Exterior e Micro e Macrocosmo. Para Drury, seu trabalho é um diálogo contínuo com o mundo, explorando seu lugar no universo, sempre baseado nessas conexões.

Além da associação com Goldsworthy, Drury possui influências de Hamilsh Fulton. Sua experiência com a paisagem iniciou em 1975, durante as caminhadas promovidas por Fulton, onde começou a fazer pequenas intervenções na paisagem.

Assim como Drury, o artista americano Patrick Dougherty⁷² elabora grande parte dos seus trabalhos através de esculturas retorcidas, formando cabanas e abrigos. A maioria dos trabalhos de Dougherty possui formas naturais e abstratas e explora a flexibilidade e a resistência a tração da

⁷² Patrick Dougherty conhecido por suas esculturas retorcidas, comparadas a ninhos de animais, e criações humanas primitivas, como cabanas e cestas. Suas criações possuem qualidade assimétrica orgânica enquanto outras possuem uma unidade arquitetural mais uniforme. Dougherty criou seu primeiro trabalho de sticklike *Maple Body Wrap* como estudante da Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill em 1982. Viajou a várias localidades, fazendo em média 10 trabalhos por ano. Suas aproximadamente 200 esculturas já estiveram nos Estados Unidos, Inglaterra, Japão, Holanda, Dinamarca, Itália, México, Canadá, França, Irlanda, Áustria e Bélgica. Seus trabalhos podem se encontrados dentro de prédios, sobre prédios, em jardins botânicos e nesse caso, no ambiente urbano.

madeira verde. *A Half Dozen of the Other* (Fig 78) é um exemplo desses trabalhos e foi elaborado na universidade Cornell, em Ithaca. É composto de seis estruturas de madeira retorcida, que formam uma espécie de ninho gigante.

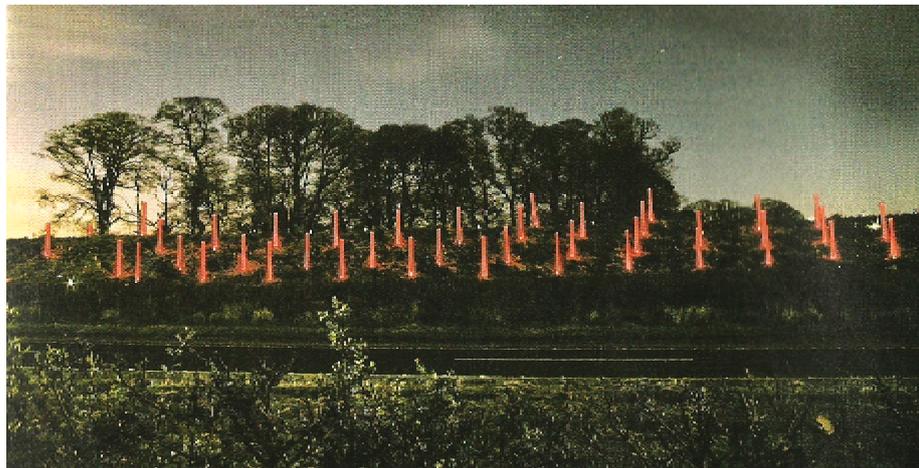


78. Patrick Dougherty, *A Half Dozen of the Other*, 2007. Cornell University's Collegetown, Ithaca, NY.

A repetição também é um elemento presente nos trabalhos mais recentes de *Land art*. Como forma de visualização de grandes áreas, artistas

utilizam-se de elementos dispostos em forma sequencial compondo uma massa visível a longa distancias. Característica semelhante aparece em trabalhos como *Cadillac Ranch*, do grupo Ant Farm e com trabalhos de Christo e Jeane-Claude.

Normalmente são trabalhos de contemplação e visualização à distância. Quando vistos de perto, adquirem nova configuração, permitindo novas percepções do espectador.



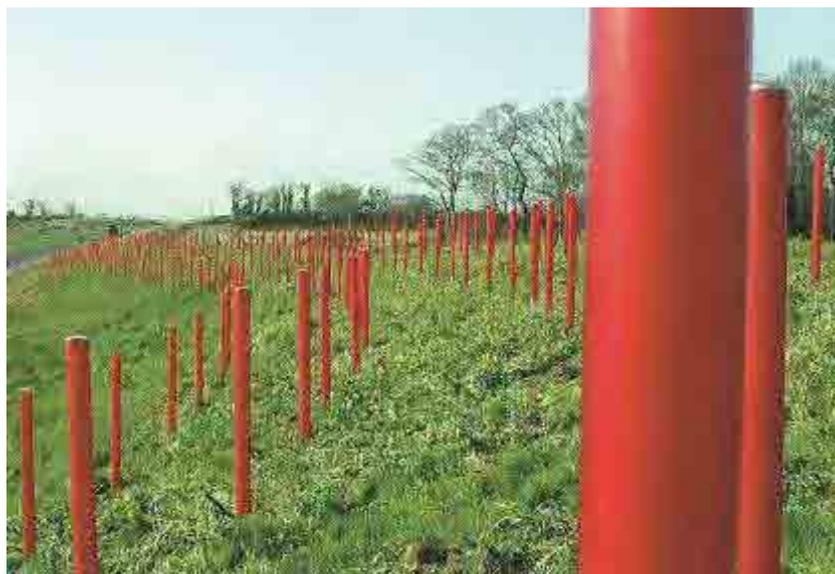
79. William Dennisuk⁷³, *The Speed of Light*, 2005. Dublin, Irlanda.

The Speed of Light (Fig. 79) aproveita essa característica, atraindo a atenção de motoristas de uma importante rodovia irlandesa. Trabalho de

⁷³ William Dennisuk é escultor americano que atualmente vive na Finlândia. Formado em artes plásticas pelo *Center of Creative Studies*, em Detroit e pós graduado em esculturas pela Academia de Artes Plásticas de Helsinki, Finlândia. Participou de várias exposições entre EUA e Finlândia, desde 1976, e algumas no Japão e Holanda. (In:<< <http://www.kolumbus.fi/william.dennisuk/index.html>>>)

William Dennisuk foi selecionado como primeiro prêmio de um concurso de arte pública internacional realizada na Irlanda, em 2002. O trabalho é composto de 32 luminárias de tubos semitransparentes de acrílico vermelho, iluminados por LED, dispostos numa distância de 183m. Iniciado em 2002 e concluído em 2005, a obra de arte está localizada junto ao aterro da auto-estrada M1, na região de Drogheda, ao norte de Dublin. O projeto custou 170.000 euros e foi considerado um dos projetos mais caro comissionado pelo governo irlandês.

Para o artista, o trabalho tem por objetivo desdobrar-se no tempo e no espaço dando sensações ao motorista que passa pela estrada, relacionando elementos da paisagem com movimento e luz.



80. William Dennisuk, *The Speed of Light*, 2005. Dublin, Irlanda



81. William Dennisuk, *The Speed of Light*, 2005. Dublin, Irlanda

A estratégia de repetição também foi adotada pelo *Land artist* Strijdom Van Der Merwe⁷⁴, em seu trabalho *Field's of Flowering Hands* (Fig 82).



82.Strijdom Van Der Merwe, *Field's Of Flowering Hands*, 2010, Johannesburgo, África do Sul.

Numa escala mais abrangente que *Speed of Light*, *Field's of Flowering Hands* atraiu a atenção de motoristas de Johannesburgo, através de um jardim feito por placas com mãos que sinalizam gestos de "jóia" e "OK".

⁷⁴ Strijdom Van Der Merwe é um artista sul africano, nascido em 1961 e formado em artes plásticas pela Universidade de Stellenbosch. Como a maioria dos artistas da *Land art*, utiliza materiais disponíveis no ambiente para fazer seus trabalhos. Suas esculturas possuem grande relação com o ambiente, adquirindo a forma em relação a paisagem. É um processo de trabalho que utiliza materiais naturais, como areia, água, madeira, rochas. Participou de várias exposições em países diversos, como na Coréia do Sul, Turquia, Bélgica, França, Suíça, Japão, Austrália, Inglaterra, entre outros. (In: << <http://www.strijdom.co.za/>>>)

Através desta obra é possível perceber a mudança da característica do trabalho visto a uma longa distância e do trabalho visto de perto. De longe parece apenas um jardim colorido, mas de perto é possível perceber a simbologia das mãos.

Foram 20.000 mãos amarelas fluorescentes instaladas, em abril de 2010, num cruzamento de importantes vias de Johannesburgo, por uma equipe de estudantes, operários e o grupo AAW⁷⁵ sob o comando do artista sul africano.

Também com a linguagem de repetição, o artista cobriu 393 árvores com tecido vermelho nas ruas de Dorp Street (Fig. 83) na África do Sul, em 2008.



83. Strijdom Van Der Merwe, Red Trees Dorp Street, 2008, Stellenbosch, Africa do Sul.

Strijdom Van Der Merwe possui trabalhos que remetem tanto a *Land art* da vanguarda, com obras em lugares desérticos, em grande escala, utilizando materiais naturais ou rearranjando elementos da natureza,

⁷⁵ AAW é uma empresa especializada em gerenciamento de projetos artísticos e criativos tanto na África do Sul, como também internacionalmente. (In: << <http://www.artatwork.co.za/web/about>>>)

quanto obras com características da nova fase da *Land art*, com elementos que promovem o espaço público urbano, atraindo a atenção dos cidadãos. Apesar serem recentes, suas obras possuem a característica de serem feitas com materiais naturais, onde elementos de forma geométrica participam com o ambiente em que estão inseridos, sofrendo as mudanças naturais, até que seja totalmente destruídos por intervenções naturais. Para o artista, suas obras representam a fragilidade da beleza, ao invés de lamentarem a sua passagem, sendo recordadas através de fotografias e imagens.



84. Christo e Jeanne-Claude, *The Gates*, 2005. Central Park, Cidade de Nova Iorque, NY

The Gates (Fig 84 e 85), trabalho de Christo e Jeanne-Claude, também remete a repetição em grande escala, ao enfileirar 7.503 pórticos laranja, distribuídos em mais de 23 milhas (aproximadamente 37 km) pelos caminhos do Central Park, em Nova Iorque.

Christo iniciou o projeto de *The Gates* em 1981, submetendo-se às exigências da Comissão de Parques e Recreação da Cidade de Nova Iorque, que a princípio, rejeitou a proposta. Porém, em 2005, os artistas conseguiram por em prática o projeto, erguendo milhares de pórticos, cada um suspendendo uma bandeira laranja, por várias milhas dos caminhos do Central Park, uma das mais famosas paisagens urbanas dos Estados Unidos. Os pórticos eram espaçados de 3,65m e possuíam aproximadamente 5m de altura por uma largura que variava entre 1,68m a 5,48m. Foram utilizados também 96,5 km de vinil laranja para formar as bandeiras.

The Gates ajudou os visitantes a redescobrirem o parque, evidenciando um dos conceitos básicos do Central Park: o sistema de circulação. O trabalho transforma o parque em um passeio contínuo, em caminhos formados pela sequência de pórticos laranja. Quando visto do alto, a obra aparenta ser quase um diagrama da rede de caminhos do parque. Dessa forma, a obra também reforça sensações que antes não eram percebidas pelos visitantes.

A obra ficou por 16 dias e os materiais, depois de removidos, foram reciclados. 600 trabalhadores auxiliaram na montagem de *The Gates*. Apesar das dimensões, o trabalho foi de iniciativa particular, inteiramente financiado por Christo e Jeanne-Claude.

É interessante perceber também que as intenções dos criadores do Central Park, Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux, foram mantidas com o trabalho. Para Olmsted o principal objetivo e justificativa do parque era produzir certa influência no pensamento das pessoas para formar uma

cidade mais saudável e feliz. A característica dessa influência era poética e produzida através de sentidos, pela observação.⁷⁶



85.Christo e Jeanne-Claude, *The Gates*, 2005. Central Park, Cidade de Nova Iorque, NY.

The Gates proporcionou de forma efêmera uma nova percepção do parque aos visitantes, dando maior qualidade urbana aos espaços do parque.

Também em Nova Iorque, a arquiteta paisagista Martha Schwartz propôs uma nova leitura e conexão para a cidade, revitalizando a paisagem urbana da Praça Jacob Javists (Fig. 86).

Martha Schwartz é famosa por associar arte e arquitetura paisagista. O projeto de revitalização da Praça Jacob Javists, elaborado em 1996, consistiu numa nova configuração da praça através da inserção de bancos curvos e contínuos e o uso de grama em forma de morro, e blocos de concreto para pavimentação.

⁷⁶ Citado por Kenneth Helphand, professor de arquitetura paisagística na Universidade de Oregon, em seu artigo "*Flags over the Greensward*" publicado na revista *Landscape Architecture* de Maio de 2005.



86. Martha Schwartz⁷⁷, „Untitled, 1996. New York City Park Benches. Comissionado pela General Services Administration (GSA)

Em 1992, o Governo Federal assumiu a reparação da impermeabilização do subsolo abaixo da Praça Jacob Javits, dando

⁷⁷ Martha Schwartz, nascida em 1950, é arquiteta paisagista americana. Sua formação é em artes plásticas e em arquitetura paisagística e seus trabalhos situam-se entre o paisagismo, a arte e o urbanismo. Comanda o escritório Martha Schwartz Partners, de abrangência internacional, tendo como objetivo ativar e regenerar áreas urbanas nos centros das cidades, além de possuir grande experiência na concepção e implantação de instalações, jardins, praças cívicas, parques, paisagens institucionais, sede de empresas, planos diretores e projetos de regeneração urbana. O escritório é continuamente reconhecido por sua contribuição para a paisagem urbana do mundo e para a arquitetura da paisagem. A empresa foi reconhecida por diversos prêmios: pelo prêmio da *British Association of Landscape Industries* na categoria regeneração em 2008; pelo prêmio *Chicago Athenaeum* por melhor novo design global de 2007 pelo trabalho *Leamouth Peninsula*; pelo prêmio ASLA em 2007 por *Mesa Arts Centre*; pelo prêmio do *Urban Land Institute* por excelência em 2006; e pelo *prêmio Cooper-Hewitt National Design* em 2006. (In: << <http://www.marthaschwartz.com/index.html>>>)

oportunidade para promover a revitalização da praça, já que a praça existente seria demolida durante o processo de impermeabilização.



87. Vista da Praça Jacob Javits antes da revitalização, com a escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra. Nova Iorque.

Antes do processo de reestruturação e revitalização da praça, o espaço público era ocupado pela escultura *Tilted Arc* (Fig. 87), de Richard Serra. A escultura era um maciço de aço rústico, formando uma parede arqueada no meio da praça. A escultura de Richard Serra era uma obstrução tanto visual quanto física para os pedestres. Durante o tempo que ocupou a praça, a escultura, de quase 5 metros de altura, nunca teve uma aprovação popular. Depois que a escultura foi removida, a praça ficou vaga e desconectada de seu contexto.

Com o fim de *Tilted Arc*, Martha Schwartz foi convidada pelo *Art in Architecture Program* no *General Services Administration* (GSA) a propor um redesenho da Praça Jacob Javits, também conhecida por Federal Plaza, onde se encontrava a escultura de Richard Serra. Inicialmente Schwartz relutou em aceitar o projeto, mas após estudar o espaço e a maneira como ele era utilizado, sua atitude mudou; o projeto a fez ter novas idéias sobre o conceito de escultura e espaço público. Schwartz teve que se deparar com um contexto arquitetural degradado. Para ela, a escultura existente era muito confrontante. “As obrigações da arte pública são diferentes das de galerias ou museus.”⁷⁸ A escultura de Serra promoveu durante anos um ambiente hostil e impositivo. Além disso, existiam outros fatores limitantes da área: a superfície da praça era o teto de um estacionamento subterrâneo e por tanto não poderia suportar o peso de árvores, além da sua posição geográfica, que a deixava frequentemente na sombra.

A intenção do redesenho da praça era criar um espaço aberto utilizável, e com vida, no centro da cidade. A nova praça foi reconectada ao seu entorno e contexto e oferecendo inúmeros bancos e lugares para sentar e oportunidades para as pessoas almoçarem, ou apenas observarem outras pessoas. Ao abrir a praça, as conexões entre a praça e a rua foram

⁷⁸ Citado por BEARDSLEY, 1998, P.200

reformuladas, permitindo as pessoas. Para solucionar a escassez de vegetação, Schwartz criou morros de grama; a cor verde brilhante dos bancos foi selecionada para chamar a atenção e dar mais vida à praça, que na maior parte do tempo está na sombra.

Na visão de BEARDSLEY (1998), a praça desenhada por Schwartz é, sem dúvidas, mais amigável que a de Serra. Para ele, o trabalho representa a reconciliação entre a linguagem da escultura com as exigências sociais do espaço cívico e Dessa forma é possível perceber o conflito de idéias entre a percepção espacial de um artista e a de um arquiteto.

Empregando o paisagismo aliado a arte, Schwartz define um novo momento da arte com o paisagismo. A arte aparece junto com a arquitetura como forma de solucionar problemas espaciais, existindo não apenas um autor da obra, mas uma equipe responsável pela execução da arte.

7. EXPERIMENTAÇÃO DO CONCEITO

Análises práticas sobre o conceito de Land art

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 204 |

Uma das características marcantes da *Land art*, descoberta com a pesquisa, foi que o movimento é basicamente composto de percepção. A *Land art* é um movimento que envolve percepção, tanto do observador, quanto do artista. Além de disso, possui uma essência completamente espacial.

Percepção e espacialidade só são sentidas de fato quanto vivenciadas. Uma figura num livro ou um vídeo de uma obra permitem uma idéia sobre o trabalho, possibilitando a visualização da volumetria da obra, mas não o espaço real; a percepção adquirida sobre a obra através de imagens realizadas por terceiros nem sempre é a mesma que seria sentida quando vivenciada no real.

Após uma longa pesquisa teórica sobre *Land art*, surgiu a necessidade da execução dos conceitos descobertos com a pesquisa, propondo um trabalho que colocasse o compreendido da essência da *Land art* em prática.

A pesquisa não estaria completa se não houvesse uma experiência prática sobre as percepções que permitem um trabalho de *Land art*; uma experimentação da percepção que envolve todos os processos do movimento artístico, desde a concepção da idéia até a sua execução e instalação além da observação da relação da obra com os espectadores.

A proposta era projetar um trabalho efêmero com as características da *Land art* uma área real e dessa forma, analisar o impacto causado nas pessoas que observam a obra e a relação da obra com a paisagem em que está inserida, enfrentando questões que teoricamente pareciam simples, mas que se mostraram muito mais complexas, como será apresentado a seguir.

7.1 NOVAS REFERÊNCIAS

A partir das referências obtidas dos principais autores sobre a *Land art*, apresentadas anteriormente, iniciou-se um processo de análise das características presentes em cada período do movimento, procurando comparar as referências obtidas com propostas compatíveis de projetos nos dias atuais, analisando o processo de criação e execução de cada trabalho e as relações entre paisagem, obra e visitante promovidas pelas obras.

A seguir serão apresentados alguns exemplos de projetos interativos em espaços públicos urbanos, utilizados como referência para possíveis experimentações da *Land art*.



88. SWAY'D. Instalação de Arte Pública Interativa, Daniel Lyman, Salt Lake City, EUA, 2010.

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 206

Promovida pelo arquiteto Daniel Lyman⁷⁹, em Salt Lake City, a instalação SWAY'D (Fig. 88) foi inspirada na sensação de se estar num campo de grama movimentado pelo vento. Para o arquiteto, é como se houvesse uma orquestra de movimentos sutis. Apesar das varas serem independentes, elas reagem como um todo, dando harmonia ao conjunto. O projeto foi vencedor do concurso *The Ballet West Fluid Adagio {AMALGAMATION}*, em 2010.



89. Processos da montagem da instalação SWAY'D, onde as varas de nylon foram concretadas no solo.

⁷⁹ Daniel Lyman é arquiteto americano graduado pela Universidade de Utah, em Salt Lake City, nos EUA. Atualmente continua estudando na Universidade de Utah, desenvolvendo seu mestrado em Arquitetura e Desenvolvimento Imobiliário. (In: <www.daniellyman.com/status.htm>>)

Com a linguagem de repetição, a disposição era baseada no traçado urbano de Salt Lake City; as varas, de nylon, com 3 cm de diâmetro e 3m de altura, foram fixadas numa base de concreto (Fig. 89), distanciadas de 0,76m (30 polegadas). O nylon permitiu resistência sem prejudicar o movimento, além de permitir também um material translúcido, que refletia tanto a luz solar, quanto a iluminação noturna, promovida através de holofotes fixados na parede e da iluminação pública da rua.

O projeto possui linguagem simples e a interação atrai as diversas pessoas que passam pela rua, desde crianças até senhores.



90. Urban Realities, OTR (Office of Urban Transformations Research), Melbourne, Austrália, 2011.

Outro projeto de interação pública, *Urban Realities* (Fig. 90), é uma competição de design urbano, realizada em Melbourne, que propõe três dias para projetar e construir um espaço público. Promovido pelo grupo OTR (Office of Urban Transformations Research)⁸⁰, sugere uma forma de exercitar e capacitar os estudantes e provavelmente os futuros “tomadores de decisões municipais, estaduais, federais”, na forma como projetarão e abordarão a relação com o ambiente urbano. É uma forma interativa de associar a criatividade e arte com a paisagem do espaço público urbano.



91. CDSEA. Bruce Munro, Kilmington, Inglaterra, 2010

⁸⁰ OTR (Office of Urban Transformations Research) é um grupo sem fins lucrativos, de profissionais da Faculdade de Arquitetura e Design da Universidade de Melbourne, que utiliza a pesquisa como foco para a prática do design. (In: <<<http://cargocollective.com/outr#475579/About-OUTR>>>)

CDSEA (Fig. 91), ou Mar de CD, é um trabalho de Bruce Munro⁸¹, artista britânico, onde 600 mil discos foram utilizados para cobrir um campo de Kilmington, na Inglaterra, em 2010. Este foi o primeiro de uma série de trabalhos utilizando materiais descartados ou reciclados do artista. Com auxílio de colegas e amigos, montou a instalação em um final de semana. A obra foi inspirada na comparação do reflexo produzido pelo lado espelhado de um CD, com o reflexo produzido pelo mar num dia ensolarado de verão, que para Munro, remetia a lembranças boas de sua vida.



92. Musée des Possibles, Montreal, Canadá, 2010.

⁸¹ Bruce Munro é conhecido por ser lighting designer e artista de instalações. Nasceu em Salcombe, em Devon, Inglaterra e estudou artes plásticas em *Bristol Polytechnic*. Em 1984 mudou-se para a Austrália, onde começou a trabalhar com design de iluminação. Voltou para a Inglaterra em 2002, e desde então promove trabalhos relacionados à iluminação ou instalações. (In: <<<http://www.brucemunro.co.uk/home.asp>>>)

O *Musé des Possibles* (Fig. 92), ou museu das possibilidades, foi uma instalação realizada em Montreal como forma de divulgação de um novo espaço público. O trabalho foi criado pelo grupo *Living With Our Time*⁸², a pedido do *Montréal's Quartier des spectacles*, com a intenção de gerar interesse público em relação ao uso e futuro da área.

O grupo criou um espaço interativo na área do futuro espaço público utilizando 500 balões fixados em hastes metálicas, convidando os visitantes a partilharem os seus sonhos e visões, escrevendo atividades que gostariam que acontecesse no local em pedaços de papel e pendurando as ideias em um balão. Com duração de um dia o trabalho pretendeu inspirar os visitantes a imaginar as possibilidades do lugar, instigando a curiosidade deles para o que poderia acontecer na área.



93. Field of Light. Bruce Munro, Inglaterra, 2008.

⁸² *Living With Our Time* é um grupo formado pelas designers canadenses Mouna Andraos, Melissa Mongiant e Kelsey Snook, especializado em design interativo e ambientes temáticos. Suas experiências variam desde a escala do objeto, até a grande escala, incluindo diversos tipos de linguagem, como filmes, eventos, intervenções, elaboração de produtos e aplicação de softwares. (In: << <http://www.livingwithourtime.com/whoweare/about/>>>)

Field of Light é outro trabalho de Bruce Munro onde um campo de luz foi construído numa área de 60 X 20 m, usando 24.000m de cabos de fibra ótica. Elaborado em 2008, no *Eden Project*, na Cornualha, Inglaterra, em 2008, o conceito da idéia surgiu quando Bruce ainda vivia na Austrália, em 1992, inspirado pelo deserto vermelho, que lhe transmitia a idéia de energia.

Composta de 6.000 hastes de acrílico, por onde passam os cabos de fibra ótica que são finalizados com uma esfera de vidro. O artista contou com ajuda de cinco assistentes, ao longo de três dias para executar a obra, que é melhor visualizada ao anoitecer. O trabalho muda gradualmente de cor, do azul para o rosa, amarelo, verde, preto e branco.

7.2 PRIMEIRAS IDEIAS

Até a finalização do projeto a ser experimentado e a sua execução, vários processos foram necessários para a compreensão do movimento da *Land art*.

O processo de pesquisa permitiu a formação do conceito de *Land art* e das referências necessárias para a elaboração de um projeto com características da *Land art*

A partir das referências obtidas foi possível elaborar um projeto que colocasse em prática as ideias apreendidas sobre *Land art* e os processos que envolvem sua concepção, criando um trabalho interativo que associe arte e paisagem.

A intenção do projeto era criar uma obra que atraísse a atenção de várias pessoas, que fosse interativa com público, que aliasse bons materiais ao menor custo possível e que se localizasse numa área de grande movimentação e visibilidade.

As primeiras análises trouxeram à tona os principais fatores limitantes na execução e no êxito do projeto. O projeto executado deveria aliar os cinco fatores abaixo:

MATERIAL X CUSTO X ABRANGÊNCIA X ATENÇÃO X LOCAÇÃO

O projeto iniciou-se com a escolha da locação com foco na abrangência, escolhendo um ponto com grande visibilidade dentro da cidade e que atraísse a atenção tanto de pedestres quanto de motoristas. Para isso, foi necessário definir uma localização. As possibilidades eram

relacionar o trabalho a cidades já conhecidas, para assim propor ideias coerentes e justificáveis ao local escolhido. Dessa forma, Bauru ou Suzano⁸³, aparentavam ser as melhores soluções.

Inicialmente, a cidade escolhida foi Suzano, por apresentar fatores possíveis de maiores críticas. Diferente de Bauru, Suzano é uma cidade relativamente nova, teve sua emancipação político administrativa em 02 de abril de 1949. Devido a sua proximidade com a cidade de São Paulo, Suzano atua como uma cidade de apoio a capital do estado, servindo de cidade dormitório para parte da classe trabalhadora e como pólo de indústrias que enxergam na cidade as facilidades da capital com menores gastos. Apesar de estar próxima de São Paulo, onde ocorrem manifestações de arte por toda a cidade, os eventos culturais e artísticos de Suzano não são realizados com tanta frequência e quase sempre não são divulgados.



94. Vista aérea área central de Suzano-SP.

Dessa forma, um tipo de arte envolvendo a paisagem seria mais evidenciado, sendo uma forma de chamar mais atenção, para questões

⁸³ Bauru e Suzano foram lugares onde vivi por longos tempos e que me permitiram contatos mais intensos com as relações que envolvem a cidade, estudando o funcionamento da cidade e discutindo os problemas que existem nela.

apagadas na cidade, dando mais vida a rotina da cidade, e atraindo a atenção para pontos interessantes da cidade que se encontravam esquecidos pela população. Além de criar uma forma de lazer para as pessoas.

A área escolhida para implantar a instalação foi a Praça Cidade das Flores, uma praça inaugurada em 2007, próxima ao prédio da Prefeitura e ao paço municipal. Foi escolhida por apresentar grande fluxo de pedestres, por ser um importante cruzamento de veículos e por ser um local com poucas barreiras visuais e pouco valorizado.



95. Vista aérea da Praça Cidade das Flores, em Suzano-SP, uma das locações estudadas para a implantação do projeto.

Porém, apesar de ser um local com características interessantes, apresentava muitos problemas relacionados à execução do projeto, como alto custo dos materiais para a instalação devido à grande área a ser

ocupada para que o projeto tivesse alguma visibilidade; necessidade de elaboração de estruturas para fixação do projeto, já que não seria possível fazer alterações na Praça construída; burocracia por parte dos órgãos responsáveis pelo patrimônio de Suzano para autorização do uso acadêmico da Praça. Além do fato de ser uma localização distante da Faculdade e da banca examinadora, exigindo deslocamentos dos examinadores até o local da instalação ou a criação de outro projeto, simultâneo ao criado em Suzano, em Bauru para percepção e análise da banca.

A partir desta ideia, ficou claro que, por questões de descolamento, facilidade de execução e custos, Bauru seria mais viável ao invés de Suzano.



96. Vista aérea da região central de Bauru-SP

Definida a cidade, ainda era preciso definir o local e o projeto da *Land art*. Diversos lugares de Bauru foram pensados, mas, por questões de custos e manutenção, ficou estabelecida uma área dentro do Campus da UNESP, mantendo os objetivos iniciais de projeto.

Dentro do campus algumas áreas demonstraram-se com maior potencial para a locação do projeto. Dentre elas, encontramos:

- Áreas livres próximas à FAAC, como a área entre o Anfiteatro Guilherme Rodrigues Ferraz (Guilhermão) e a lanchonete (Fig.97).



97. Área livre próxima ao Anfiteatro Guilhermão.

- Área livre da rotatória próxima a Portaria 1 (Fig. 98).



98. Rotatória próxima a Portaria 1.

- Área livre entre as salas 50s e 60s (Fig. 99)



99. Área livre entre as salas 50s e 60s.

- Área livre entre as salas da engenharia e a biblioteca, próxima a av. Luiz Edmundo C. Coube (Fig.100).



100. Área próxima a biblioteca e as salas da engenharia.

- Área atrás da graduação da FAAC/FC, próxima ao ponto de ônibus da engenharia e a Av. eng. Luiz Edmundo C. Coube (Fig. 101).



101. Área atrás da graduação da FAAC/FC, próxima ao ponto de ônibus da engenharia e a Av. eng. Luiz Edmundo C. Coube.

A princípio, dentre as áreas analisadas, a área de maior interesse era a área atrás da graduação da FAAC/FC (Fig. 101) por apresentar maior visibilidade entre os pedestres e os motoristas, sendo visível inclusive da área externa a Universidade, e por ser um ponto de passagem de alunos de todas as faculdades.

Ainda era necessário procurar materiais que pudessem criar uma volumetria interessante ao serem colocados sequencialmente em grande quantidade nessas áreas.

A preferência era por materiais simples, baratos e com cores fortes que pudessem ser comprados em grande quantidade. Entre os objetos

interessantes encontrados destaque para girassóis (Flores artificiais), esteiras de praia, luminárias, brinquedos e utensílios domésticos. Testes com esses objetos foram feitos nos locais de interesse, constatando que:

- Para que esses objetos tivessem uma visibilidade interessante, destaque em relação ao ambiente e entorno, e uma interação grande com o público, deveria ser utilizada uma quantidade muito grande dos objetos, mesmo utilizando objetos de grandes dimensões.
- O projeto de *Land art* não apresenta resultados muito interessantes quando pensado materiais e ambientes de formas separadas. Além disso, a essência da *Land art*, que seria a contestação e o propósito do trabalho acabam se perdendo, já que o trabalho torna-se uma adaptação de materiais a um meio; ao invés de ter características de *Land art*, o trabalho torna-se uma arte na paisagem.

O maior problema em utilizar muitos objetos para formar o trabalho foi o alto custo e como analisado, seria um gasto alto com um trabalho que não traria resultados desejados.

Uma possível solução para o problema relacionado ao alto custo e a alta manutenção exigida pelo trabalho foi diminuir a escala do ambiente. Num ambiente menor, os objetos tenderiam a se sobressair melhor e as chances de degradação do trabalho seriam menores também.

Para isso, foram procuradas novas áreas possíveis de se implantar o trabalho. Dentre as áreas existentes no Campus, a área de exposições localizada no pátio da Graduação da FAAC/FC (Fig. 102) mostrou-se uma área possível de se trabalhar. A área possui visibilidade devido aos bancos

que se localizam próximos ao pátio e é uma área movimentada pelos alunos e funcionários da FAAC e FC.



102. Área de exposições no pátio da Graduação da FAAC/ FC.

O primeiro projeto para o ambiente de exposições (Fig. 103) propôs esferas grandes de buchinho artificiais, seguidas por esferas menores, criando um jardim aéreo, redondo e artificial, contrapondo aos elementos marcantes do local, como as linhas retas e ortogonais dos balcões de atendimento das seções de graduação. O trabalho faz também uma ligação com os jardins já existentes e que possuem uma forte presença no local, além de evidenciarem a repetição, outro elemento marcante da área.

Por não serem permitidas muitas alterações no ambiente construído, o trabalho, apesar de ter uma relação com o espaço, não foi considerado viável de execução por exigir apoios nas estruturas do prédio, podendo causar possíveis danos ao patrimônio da faculdade.



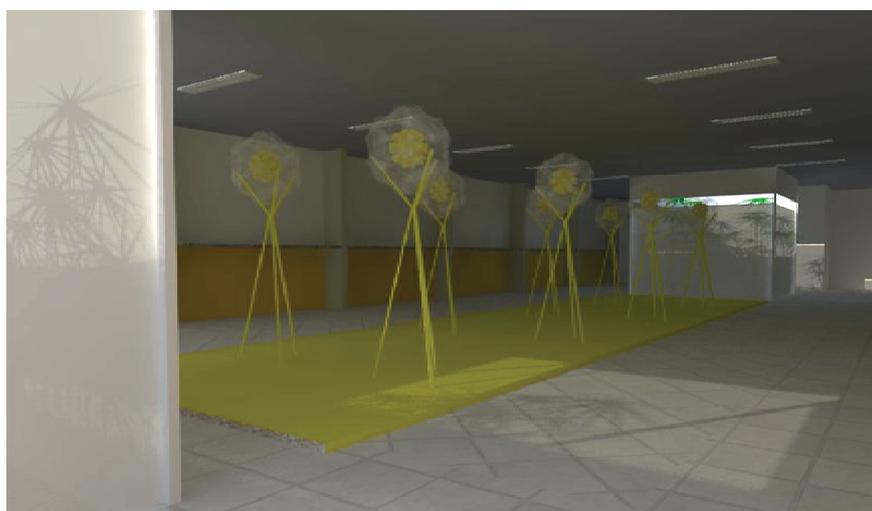
103. Proposta de instalação na área de exposições da FAAC/FC

Dessa forma, foi necessário pensar em outras formas de projetos que não dependessem da fixação nas estruturas do prédio. As novas propostas foram elaboradas pensando em objetos com suporte próprio para se firmarem, como indicado na Fig. 104 e 105. As propostas tentaram manter a linguagem de repetição e contraposição da linguagem existente no prédio, criticada pela proposta anterior.

Na proposta da Fig. 104 foram elaboradas esferas de papel apoiadas num tripé e na proposta da Fig. 105, as mesmas esferas da Fig. 104 foram elaboradas em acetato transparente com outra esfera de papel dentro da esfera transparente, também apoiados em tripé. Ambos mantêm a ideia de contrapor o retilíneo com o esférico.



104. Proposta de instalação na área de exposições da FAAC/FC.



105. Proposta de instalação na área de exposições da FAAC/FC

As novas idéias, propostas para o ambiente interno, não apresentaram soluções viáveis para a execução, porém foram fundamentais para a compreensão de algumas questões sobre o movimento.

A princípio, a ideia de elaborar um projeto numa área reduzida e fechada mostrou-se um pouco fora do conceito de *Land art*. Mas, através do estudo foi possível fazer uma relação com os trabalhos da vanguarda da *Land art* executados em museus e galerias, e perceber que mesmo trabalhos em locais de áreas menores podem sim serem projetados exclusivamente para aquela única área, tendo uma linguagem com o ambiente e tendo características pertencentes à *Land art*, como a contestação e relação com o ambiente ao redor; os trabalhos não fariam sentido se colocados em outro contexto.

E ajudou a perceber também que a redução da escala não é um fator essencial para a redução dos custos de um projeto. Os projetos propostos para a área de exposições da FAAC/FC, apesar de utilizarem uma quantidade menor de objetos, tiveram um custo tão alto quanto os trabalhos propostos para a área externa. Isso porque ao reduzir a escala, o objeto mesmo visto de longe possui configuração semelhante ao ser visto de perto, exigindo assim objetos esteticamente mais interessantes, além de exigir uma atenção maior para diferenciar o existente do projetado, diferente do que acontece com grandes áreas externas, onde o objeto é visto como parte da obra, e o que é inserido distingue-se do existente nem a necessidade de propor elementos para isso. A redução da escala da paisagem, porém, foi o fator que permitiu a diminuição no número de objetos utilizados para compor o projeto.

7.3 A PROPOSTA

Uma nova área foi escolhida para a elaboração do projeto. Desta vez, o projeto voltou a ser em uma área externa, no Bosque Universitário. De todas as áreas do Campus, o Bosque é a mais abrangente, utilizada pelos alunos de todos os cursos do Campus.



106. Vista interna no Bosque Universitário.

O Bosque tornou-se um local interessante para o projeto devido a sua quase invisibilidade perante as pessoas, que sabem da existência da área, mas que pouco se utilizam dela ou aproveitam das suas vantagens. É uma área pouco valorizada apesar de ser um espaço arquitetonicamente

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 225

interessante e agradável; a criação de uma instalação permitiria atrair a atenção das pessoas para esse espaço.

O Bosque é um local conhecido por todos que frequentam a UNESP de Bauru, principalmente por se localizar numa área central no Campus, próximo a biblioteca, onde alunos das três faculdades, FEB, FAAC e FC, circulam durante todo o período do dia.

A área é aberta e frequentado pelos alunos, professores e funcionários do Campus. Normalmente é possível encontrar alunos em período entre aulas, estudando, descansando ou mesmo promovendo atividades, além de grupos de estudos que promovem reuniões no Bosque. Durante o dia, também é comum encontrar funcionários da faculdade aproveitando a área em períodos de descanso, e entre os que frequentam o Bosque, ainda existem as pessoas que estão apenas de passagem, utilizando a área somente para cruzar o caminho até a biblioteca.

Existe um preconceito grande com a área, em relação ao seu uso e estado de conservação. O bosque, apesar de possuir uma estrutura interessante, com áreas pensadas para o uso dos alunos, atualmente não se apresenta como uma área convidativa e agradável devido a aparência de abandono dos espaços. Acrescentado a isso, existe a fama não muito boa do local (a área também é conhecida por ser ponto de encontro de alguns estudantes para o uso da maconha.), que induz muitos a não utilizarem a área por associarem à área a ideia de “local de maconheiros”.

O projeto de *Land art* propõe chamar a atenção para a área do bosque, que é uma área arquitetonicamente interessante, mas que apresenta fama degradada.

Analisando os elementos presentes no Bosque, existe uma estrutura que desaparece na paisagem. São estruturas de madeira, semelhante à

gazebos sem coberturas, que possuem bancos e criam um ambiente entre esses bancos, podendo ser utilizada para reuniões de grupo de estudos, debate entre alunos ou mesmo para descansar num período entre aulas. No Bosque existem quatro dessas estruturas, como indicado na Fig. 107, que por serem elaboradas com a madeira bruta, se camuflam entre a vegetação existente no Bosque, como mostra a Fig. 108.



107. Estrutura de madeira (gazebos) existente no Bosque.



108. A estrutura de madeira é mimetizada na paisagem do Bosque.

A proposta (Fig.109 e 110) era chamar a atenção para essas estruturas e conseqüentemente para a área do Bosque, através da criação de um volume utilizando as próprias estruturas, cobrindo-as com tecido colorido, de forma que o desenho do gazebo formasse um volume aparente. Por ser uma estrutura de 3m de altura, o volume formado poderia ser visto a longas distancias.

O trabalho remete a linguagem de Christo e Jeanne-Claude, utilizando a ideia do empacotamento para evidenciar a estrutura e atrair a atenção das pessoas, tornando a estrutura visível. O trabalho encaixa-se na relação definida no início do projeto de MATERIAL X CUSTO X ABRANGÊNCIA X ATENÇÃO X LOCAÇÃO, utilizando materiais simples, com o custo menor que as outras propostas, de fácil execução, atraindo a atenção das três faculdades, e abrangendo uma grande área. A cor amarela aparentava ser a cor que conseguiria o maior destaque entre a vegetação do Bosque. Mas

para a confirmação, foram realizados testes com três cores de tecidos, dois tons de amarelo e um branco.



109. Estudo da proposta para evidenciar a estrutura presente no Bosque.



110. Estudo da proposta utilizando a estrutura do Bosque no período noturno.

Após alguns testes de cor, a escolhida para atrair atenção ao volume foi a cor amarelo gema, por ser a que mais se destacou na paisagem do bosque, como indicado nas Fig. 109, 110 e 111.



111. Teste de destaque, utilizando tecido da cor branca.



112. Teste de destaque, utilizando tecido da cor amarela fluorescente.



113. Teste de destaque, utilizando tecido da cor amarelo ouro.

A cor é um fator importante nos trabalhos de *Land art*. Através dela, os artistas simbolizam e atraem atenção para suas obras. Marta Schwartz promoveu uma revitalização do estacionamento da Disney utilizando basicamente a cor que, além da função estética, também tinha como função orientar os usuários no imenso espaço do estacionamento.



114. Uso da cor em trabalhos de *Land art*. Trabalho de Martha Schwartz no estacionamento da Disney, Flórida

Depois de definido o projeto e a sua localização, aconteceu um fato inesperado, mas interessante para as conclusões do processo de *Land art*. Uma exposição do Grupo de estudos de Artes estava ocorrendo no mesmo local, ao mesmo tempo.



115. Interação entre os trabalhos de Artes e a proposta de *Land art*.

Dessa forma ocorreu uma interação entre as propostas. A exposição promovida pelos alunos de arte tinha como tema "Tempo", elaborando esculturas no ambiente externo que representavam leituras do tempo. Por coincidência a linguagem dos trabalhos da exposição era muito semelhante à proposta de *Land art*. Essa interação foi parte importante para chegar a importantes conclusões, fundamentais para a compreensão do movimento da *Land art* no meio urbano.



116. Interação da proposta de *Land art* com os trabalhos de Artes

A interação provocada pelos trabalhos foi benéfica para ambos os lados. Para os autores das esculturas, a instalação foi importante para atrair atenção às outras esculturas.

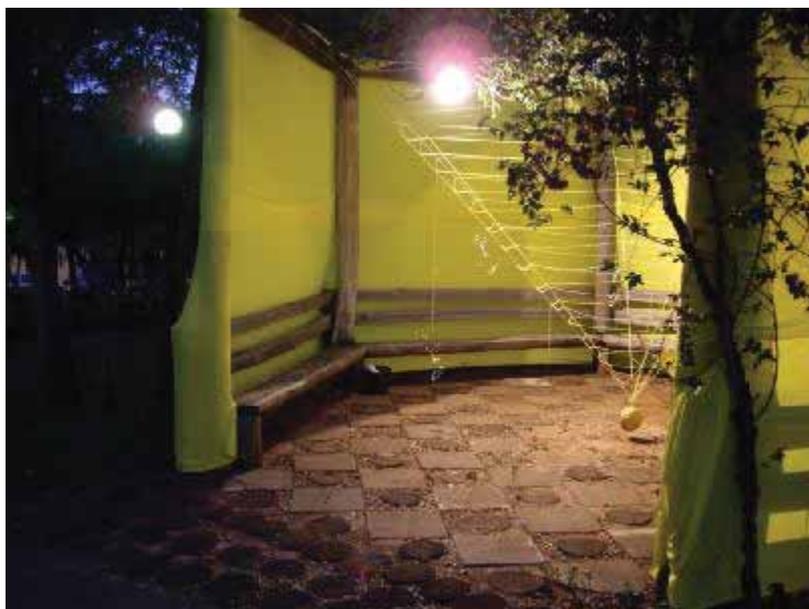
No caso das esculturas montadas dentro dos gazebos a relação de mutualismo foi ainda maior. Para um dos trabalhos (Fig. 117), a instalação de *Land art* ajudou a criar um ambiente para a escultura, dando destaque a obra de arte, que se mostrava mais interessante vista de perto. Fato que não aconteceria se não houvesse um fechamento para atrair a curiosidade de quem passava.



117. Trabalho de Artes e a relação com o projeto de *Land art*.

No trabalho do outro gazebo (Fig. 118), a linguagem dos trabalhos era tão semelhante que a escultura de artes e a instalação de arquitetura pareciam um só trabalho.

Em ambos os casos, as esculturas de Artes ajudaram a dar um novo caráter ao projeto de *Land art*. A princípio, se a instalação fosse somente as estruturas encapadas, funcionaria como um objeto de atenção por inteiro: a estrutura funcionaria como escultura, atraindo a atenção para si mesma. Com essa relação, a instalação passou a ser elemento de atração da atenção das pessoas às obras, e quase que uma forma de cenário para as esculturas, tornando-as convidativas. O fechamento com tecido enfatizou as esculturas, tornando-as mais interessantes, e a iluminação promovida nos dois trabalhos também foi fundamental para evidenciar as obras de arte. Dessa forma, a estrutura passou a ter uma função mais arquitetônica, de apoio as obras de arte.



118. Escultura de Artes e relação com proposta de Land art.

A estrutura que atraia o público para as obras de dentro dos gazebos, também fazia com que o visitante percebesse a existência de outras obras de arte espalhadas pelo Bosque.

A interação permitiu a compreensão na prática das diferentes visões entre artistas e arquitetos. Os artistas, escultores são mais atentos a parte simbólica do objeto, enxergam o tema e a representatividade do trabalho; os arquitetos são mais atentos a detalhes, conseguem ver a espacialidade formada pelo trabalho, fazendo com que a escultura não se torne um objeto simplesmente colocado num lugar, mas sim, um ponto focal. Como mostrado nas imagens 119 e 120, os artistas possuem uma sensibilidade menor em visualizar o espaço e maneiras de tornar o trabalho visualmente mais interessante.



119. Relação entre arte e arquitetura.

No trabalho da Fig. 119, o artista poderia ter utilizado a iluminação como forma de melhorar a apresentação de seu trabalho, utilizando o espaço a seu favor. O mesmo ocorre com o trabalho da Fig. 120.



120. Interação da proposta de *Land art* com os trabalhos de Artes.

O processo de montagem da instalação durou uma tarde, e só foi possível com a ajuda de amigos.



121. Processo de montagem das estruturas.

Após montada, a instalação manteve os usos do Bosque, não atrapalhando a rotina dos estudantes que já se utilizavam da área.



122. Uso da área central do Bosque pelos alunos.



123. Espaço criado pelo projeto e utilizado pelos alunos.

À noite as estruturas adquiriam configurações diferentes, aparentando serem luminárias gigantes no espaço do Bosque. O jogo de luz atraía mais pessoas à área do bosque e à exposição de artes.



124. Vista dos trabalhos de *Land art* à noite

As esculturas ficaram evidenciadas com a iluminação proposta pelas estruturas, como indicado nas Fig. 125 e 126.



125. Vista de uma das estruturas com a obra de arte iluminada pelo trabalho de *Land art*.



126. Vista interna de outra estrutura, também com a obra de arte iluminada pelo trabalho de *Land art*.

Por proporcionar iluminação na área do Bosque, considerada uma área não muito iluminada, as estruturas atraíram também estudantes que aproveitavam a luz da instalação para estudar, conversar e interagir com os trabalhos, como mostram as Fig. 127 e 128.



127. Estruturas utilizadas pelos alunos no período da noite.



128. Estudantes interagindo com as esculturas.

8. CONCLUSÕES

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 242 |

Diante de tantas referências foi possível constatar diversas aplicações da *Land art*, todas elas com uma mesma essência: a de ser um movimento ligado à percepção e a espacialidade.

Land art é um movimento totalmente relacionado ao espaço, o que faz ter ligações com a arquitetura, além da sua relação com a paisagem. Mas tudo isso não se concretiza se nem o artista, nem o observador tiverem a percepção da obra e do espaço.

A questão inicial envolvia a relação entre as reais definições de *Land art*, geradas pela comparação entre os trabalhos contemporâneos envolvendo arte e paisagem, como os trabalhos de Martha Schwartz e Peter Walker e os trabalhos originalmente denominados de *Land art*. Através dos processos enfrentados nessa pesquisa, desde as referências teóricas até as experimentações práticas foi possível compreender os diversos processos da *Land art*, podendo-a considerar como um movimento capaz de promover arquitetura.

Em relação à parte prática, os trabalhos contemporâneos de arte na paisagem promovidos por arquitetos podem ser considerados como exemplo de *Land art*, pois possuem característica do movimento em sua essência: são trabalhos totalmente relacionados ao ambiente em que se encontram, sendo normalmente efêmeros, relacionando com espaços públicos urbanos; costumam utilizar materiais e linguagem simples, normalmente repetições, ocupando grandes áreas, tornando objetos pequenos parte de um trabalho maior.

A pesquisa também permitiu entender o que a bibliografia traz como referência sobre *Land art* e como os autores e especialistas do assunto definem *Land art* e analisam os principais projetos e seus respectivos autores. Através da pesquisa teórica foi possível compreender o

desenvolvimento do movimento como consequência das questões histórico-sociais do período.

O termo tem origem na América do Norte e em países europeus, principalmente na Inglaterra. Por isso toda bibliografia disponível é estrangeira. O tema é pouco divulgado no Brasil, existindo pouquíssimos trabalhos sobre *Land art* em português. A maior parte da bibliografia de referência relaciona *Land art* com as manifestações artísticas e não diretamente com arquitetura, porém pelos exemplos relacionados, pelo desenvolvimento do movimento e sua dimensão e relação com o espaço, foi possível relacioná-lo também com a arquitetura, resolvendo algumas das questões inicialmente propostas.

Os diferentes termos relacionados à *Land art* demonstram as particularidades do movimento que puderam ser explicitado com as análises das obras e com um pouco da biografia dos artistas. Foi possível perceber também que apesar de diferenças na intenção em cada momento e interpretação individual de cada artista, o movimento não é limitado a um período, como às vezes é associado.

Através de uma análise cronológica, é possível notar que cada momento também não se prende a um período definido e delimitado, de modo que cada artista trabalha abordando suas próprias questões que se relacionam com as questões de outros agentes do movimento; desta forma, a *Land art* evolui e contesta diferentes aspectos sociais e do uso do espaço de distintas maneiras, sempre destacando a relação da obra com o ambiente em que ela está inserida.

A interação ocorrida com os trabalhos do curso de artes também foi fundamental para a compreensão do uso da *Land art* na arquitetura e mesmo para a resolução das questões iniciais. Foi através dessa interação

que muitas das questões iniciais foram visualizadas e esclarecidas, podendo ser relacionadas com a teoria.

O espaço público contemporâneo possui diversas referências e investigá-lo, estudando alguns de seus elementos formadores permite a compreensão de uma cultura e a formação de novas referências de espaço, permitindo releituras e tornando o espaço público mais agradável, interessante e dinâmico, permitindo a formação de novas paisagens, que sejam úteis, cativantes e carismáticas ao público, que saia do comum, mudando a rotina e criando novas formas de percepção aos usuários.

9. BIBLIOGRAFIA

Um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos 246 |

BIBLIOGRAFIA

- TUFNELL, Ben. **Land art**. London : Tate ; New York : Distributed in the U.S. by Harry N. Abrams, 2006.
- ASENSIO CERVER, Francisco. **Landscape art/** Francisco Asencio Cerver; translation Trevor Foscett, Barcelona, 1995.
- WEILACHER, UDO. **Between landscape architecture and land art/ Udo Weilacher**. With forewords by John Dixon Hunt and Stephen Bann; [Transl. into Engl.: Felicity Gloth]. – Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1999.
- BEARDSLEY, JOHN. **Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape/ John Beardsley**. New York: Abbeville Press, 1998.
- TAYLOR, PATRICK. **The Oxford companion to the garden/ Edited by Patrick Taylor**. Oxford: Oxford University Press, 2006. New York.
- KASTNER, JEFFREY; WALLIS, BRIAN. **Land and environmental art/ [edited by Jeffrey Kastner; survey by Brian Wallis]**. London: Phaidon Press, 1998.
- BARRA, Eduardo. **Paisagens úteis: escritos sobre paisagismo/ Eduardo Barra**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Mandarim, 2006.

- MAGALHÃES, Manuela R. **A arquitetura Paisagista: morfologia e complexidade.** Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- COLAFRANCESHI, Daniela. **Land&Scape Series: Landscape + 100 palabras para habitarlo.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007

Revistas consultadas

Exemplares da revista "Landscape Architecture":

- Março de 2010
- Abril de 2010
- Fevereiro de 2009
- Novembro de 2005
- Dezembro de 2004
- Setembro de 2007
- Julho de 2006
- Dezembro de 2002
- Março de 2004
- Setembro de 2002
- Agosto de 2006
- Junho de 2007
- Abril de 2007
- Outubro de 2003
- Março de 2007
- Maio de 2005

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Christo e Jeanne-Claude. The Gates. Central Park, Nova Iorque, Fevereiro de 2005. 10
Retirado de: <<http://www.christojeanneclaude.net/major_gates.shtml>>
2. Michael Heizer, Displaced – Replaced Mass, Silver Spring, Nevada, 1969..... 11
Retirado de BEARDSLEY , 1998.
3. Land Bridge, Cidade de Vancouver, Washington, 2009..... 13
Retirado da revista Landscape Architecture de Fevereiro de 2009
4. Martha Schwartz. Grand Canal Square – Dublin Docklands, Dublin, Irlanda. Junho, 2007..... 24
Retirado de <<www.ddds.ie>>
5. Michael Heizer, Rift, 1968. #1 Nine Nevada Depression..... 26
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)
6. A Terra vista do Apollo 8 em dezembro de 1969. 29
Retirado de TUFNELL (2006)
- 7 F. E. Church. The Heart of the Andes, 1859, Metropolitan Museum of Art. Pintura típica da escola de arte Americana 'The Hudson River School' 31
Retirado de <<http://arteseanp.blogspot.com/2011_02_01_archive.html>>
8. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah. *Spiral Jetty* é considerado um ícone da *Land art*, um dos trabalhos que mais representa o movimento. 32
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)
9. Hélio Oiticica, Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe, 1977..... 36
Retirado de << <http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php>>>
10. Cartaz da exposição *Earthworks* por Brian W. Aldiss, 1980. Publicado originalmente em 1968. 37
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

11 Exposição Earthworks. Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, 1969. Da esquerda para a direita: Tom Leavitt, Neil Jenney, Dennis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long e Robert Smithson.....	38
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
12. Michael Heizer, Rift, 1968. #1 Nine Nevada Depression.....	50
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
13. Michael Heizer, Isolated Mass – Circumflex, 1968. #9 of Nine Nevada Depressions Massacre Dry Lake, Nevada.....	51
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
14. Walter de Maria, Two Parallel Lines (Mile Long Drawing), 1968, El Mirage, Mojave Desert, Califórnia.....	53
Retirado de TUFNELL (2006)	
15. Michael Heizer, Double Negative, 1969, Mormon.....	55
Retirado de TUFNELL (2006)	
16. Michael Heizer, Double Negative, 1969 (05/2010), Mormon Mesa. Las Vegas, Nevada.....	56
Retirado de << http://www.tomfowlks.com/gallery/large/doubleNEGATIVE_02.jpg >>	
17. Walter de Maria, Las Vegas Piece, 1969. Tula Desert, Nevada.....	59
Retirado de TUFNELL (2006)	
18. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, vista aérea. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.....	62
Retirado de TUFNELL (2006)	
19. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 (fotografado em 2002), Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.....	63
Retirado de << http://www.robertsmithson.com/ >>	
20. Robert Morris, Observatory, 1971. Oostelijk Flevoland, the Neatherlands.....	66

Retirado de TUFNELL (2006)	
21. Charles Ross. Star Axis, 1971. Santa Fe, New Mexico.....	69
Retirado de TUFNELL (2006)	
22. Michael Heizer, Complex One from City, 1972-76, Nevada.	72
Retirado de TUFNELL (2006)	
23. Christo. Running Fence, 1972-76. Sonoma and Marin countries, California.	74
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
24. Christo. Running Fence, 1972-76. Sonoma and Marin countries, California.....	75
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
25. Robert Smithson, Amarillo Ramp, 1973. Amarillo, Texas.....	78
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
26. Nancy Holt, Sun Tunnel, 1973-76. Lucin, Utah.....	80
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
27. Vistas internas dos túneis.	82
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
28. Richard Fleischner, Sod Maze, 1974. Newport. Rhode Island.....	83
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
29. Richard Fleischner, Sod Maze, 1974. Newport. Rhode Island.....	84
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
30. Ant Farm, Cadillac Ranch, 1974. 10 Cadillacs. Amarillo, Texas.....	86
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
31. Walter de Maria, The Lightning Field, 1977, Quemado, Novo México.	88
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	

32. Walter de Maria, The Lightning Field, 1977, Quemado, Novo México.	89
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
33. Giuseppe Penone. Maritime Alps. It will go on growing except at that point, 1969-1978. Garressio, Italy.	94
Retirado de TUFNELL (2006)	
34. Richard Long, A Line Made by Walking, 1967. Somerset, England.	95
Retirado de TUFNELL (2006)	
35. Hamish Fulton. Ringdom Gompa, 1978. Fotografia do artista.	96
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
36. Andy Goldsworthy, Yellow Elm Leaves Laid over a Rock, 1991. Dumfriesshire, Scotland. ...	98
Retirado de BEARDSLEY (1998)	
37. Richard Long, Ten Mile Walk, 1968. Clovenrocks Bridge – Cowley Wood, England.	100
Retirado de TUFNELL (2006)	
38. Robert Smithson, A Nonsite (an indoor earthwork), 1968.	105
Retirado de TUFNELL (2006)	
39. Robert Smithson, Nonsite 'A line of Wreckage', 1968, Bayonne, New Jersey.	107
Retirado de TUFNELL (2006)	
40. Richard Long. Stone Circle, 1976.	108
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
41. Cenas do filme Spiral Jetty, 1970.	110
Retirado de TUFNELL (2006)	
42. Dennis Oppenheim, Parallel Stress, 1970. Fotografia e colagem de texto em placa de 101 x 1515 cm. Tate.	113
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	

43. Charles Simonds, Dwelling, 1971. New York.	115
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
44. Ana Mendieta, Untitled ('Silueta series'), 1979. Amana, Iowa.....	118
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
45. David Nash, Ash Dome, 1977-2006. Blaenau Ffestiniog, North Wales.	122
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
46. Andy Goldsworthy, Ice Piece, 1987. Dumfriesshire, Scotland.....	126
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
47. STONEHENGE, Planície de Salisbury. Inglaterra, 3100a.C.	130
Retirado de << http://www.english-heritage.org.uk/daysout/properties/stonehenge/ >>	
48. LINHAS E GEÓGLIFOS DE NAZCA E DAS PAMPAS DE JUMANA, 200d.C. Peru.	132
Retirado de << http://whc.unesco.org/en/list/700 >>	
49. Jardins do Palácio de Vaux Le Vicomte. 1657 Maincy. França Imagem de 5 de Março de 2010	134
Retirado de << http://parisalacarte.wordpress.com/category/filmes-sobre-paris/ >>	
50. Escultura para ser vista de Marte, 1947. Não realizada.	136
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
51. Isamu Noguchi e o Contoured Playground (ao fundo)	136
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
52. O Jardim dos poetas, 1959	138
53. Planta do Jardim dos poetas, 1959.....	138
54. Harvey Fite, Opus 40, 1939-1976. Saugerties, New York.	140

Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

55. Hebert Bayer, Spin Out (for Robert Smithson), 1973. Otterlo, Netherlands..... 148
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

56. Athena Tacha, Streams, 1976. Vine Street Park, Oberlin, Ohio. 150
Retirado de BEARDSLEY (1998)

57. *Streams*, de Athena Tacha, após 33 anos de sua construção, em 2009..... 152
Retirado de << beyondlandscape.wordpress.com tacha Atena >>

58. Robert Morris, Grand Rapids Project, 1974. Grand Rapids, Michigan. 154
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

59. Robert Morris, Untilted reclamation project, 1979. King Country, Washington. 156
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

60. Herbert Bayer. *Mill Creek Canyon Earthworks*. 1979-82. Kent, Washington. 158
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

61. Herbert Bayer. *Mill Creek Canyon Earthworks*. 1979-82. Kent, Washington. 159
Retirado de << <http://aapassociation.org/?p=624> >>

62. Patricia JOHANSON. Fair Park Lagoon. 1981-86. Dallas, Texas. 162
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

63. Agnes Denes. Wheatfield - A Confrontation. 1982. Battery Park Landfill, Manhattan. 164
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

64. Joseph Beuys. 7.000 Oaks. 1982. Documenta 7, Friedrichsplatz, Kassel..... 167
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

65. Mel Chin. Revival Field, Pig's Eye Landfill. (1990-93). St. Paul, Minnesota. 170
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)

66. Mel Chin. Revival Field, Pig's Eye Landfill. (1990-93). St. Paul, Minnesota	172
Retirado de KASTNER e WALLYS (1998)	
67. Antony Gormley, Room for the Great Australian Desert, 1989. New South Wales, Austrália.	176
Retirado de TUFNELL (2006)	
68. Olafur Eliasson, Double Sunset, 1999. Utrecht, Netherlands.....	178
Retirado de TUFNELL (2006)	
69. Richard Long, Instalação na Galeria Tschudi, Glarus, 1993. Na imagem Ring of White Marble, 1993 e Muddy Water Wall, 1993.	179
Retirado de TUFNELL (2006)	
70. Richard Long, Dartmoor Time, 1995. Inglaterra.....	180
Retirado de TUFNELL (2006)	
71. Hamilsh Fulton, No talking for 14 days, 1997. Montana.....	181
Retirado de TUFNELL (2006)	
72. Francis Alÿs, The Leak, 1995. São Paulo, Brasil.....	182
Retirado de TUFNELL (2006)	
73. Dalziel + Scullion, Modern Nature, 2000. Elrick Hill, Norte de Aberdeenshire, Escócia.....	184
Retirado de TUFNELL (2006)	
74. Andy Goldsworthy, Midsummer Snowball, 2000. London.....	185
Retirado de TUFNELL (2006)	
75. Andy Goldsworthy, Maple Leaves, 1991. Japan.....	187
Retirado de BEARDSLEY (1998)	
76. Harries and Heder, Moon Tilde Garden, 2004. Portland.....	188
Retirado da revista Landscape Architecture de Março de 2010	

77. Chris Drury, Tree Mountain Shelter, 1994. Casa Strobele, Sella Valley, Italy..... 189
Retirado de TUFNELL (2006)
78. Patrick Dougherty, A Half Dozen of the Other, 2007. Cornell University's Collegetown, Ithaca, NY..... 191
Retirado da Revista Landscape Architecture de Setembro de 2007
79. William Dennisuk, The Speed of Light, 2005. Dublin, Irlanda..... 192
Retirado da Revista Landscape Architecture de Junho de 2007
80. William Dennisuk, The Speed of Light, 2005. Dublin, Irlanda..... 193
Retirado da Revista Landscape Architecture de Junho de 2007
81. William Dennisuk, The Speed of Light, 2005. Dublin, Irlanda..... 194
Retirado da Revista Landscape Architecture de Junho de 2007
82. Strijdom Van Der Merwe, Field's Of Flowering Hands, 2010, Johannesburgo, África do Sul. 195
Retirado de << <http://www.strijdom.co.za/>>>
83. Strijdom Van Der Merwe, Red Trees Dorp Street, 2008, Stellenbosch, Africa do Sul..... 196
Retirado de << <http://www.strijdom.co.za/>>>
84. Christo e Jeanne-Claude, The Gates, 2005. Central Park, Cidade de Nova Iorque, NY..... 197
Retirado de: <<http://www.christojeanneclaude.net/major_gates.shtml>>
85. Christo e Jeanne-Claude, The Gates, 2005. Central Park, Cidade de Nova Iorque, NY..... 199
Retirado de: <<http://www.christojeanneclaude.net/major_gates.shtml>>
86. Martha Schwartz,, Untitled, 1996. New York City Park Benches. Comissionado pela General Services Administration (GSA)200
Retirado de BEARDSLEY (1998)
87. Vista da Praça Jacob Javits antes da revitalização, com a escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra. Nova Iorque.....201

Retirado de << http://www.shafe.co.uk/art/Richard_Serra- Tilted_Arc (1981-9)-.asp >>	
88. SWAY'D. Instalação de Arte Pública Interativa, Daniel Lyman, Salt Lake City, EUA, 2010. .206	
Retirado de << http://www.archdaily.com/142763/sway%E2%80%99d-interactive-public-art-installation-daniel-lyman/ >>	
89. Processos da montagem da instalação SWAY'D, onde as varas de nylon foram concretadas no solo.207	
Retirado de << http://www.archdaily.com/142763/sway%E2%80%99d-interactive-public-art-installation-daniel-lyman/ >>	
90. Urban Realities, OUTR (Office of Urban Transformations Research), Melbourne, Austrália, 2011.208	
Retirado de << http://cargocollective.com/urbanreality#1239162/HOME >>	
91. CDSEA. Bruce Munro, Kilmington, Inglaterra, 2010209	
Retirado de << http://www.cdsea.co.uk/ >>	
92. Musée des Possibles, Montreal, Canadá, 2010.210	
Retirado de << http://www.livingwithourtime.com/work/musee-des-possibles/ >>	
93. Field of Light. Bruce Munro, Inglaterra, 2008.....211	
Retirado de << http://www.brucemunro.co.uk/field.asp >>	
94. Vista aérea área central de Suzano-SP.214	
Retirado de << http://www.suzano.sp.gov.br/default.asp >>	
95. Vista aérea da Praça Cidade das Flores, em Suzano-SP, uma das locações estudadas para a implantação do projeto.215	
Retirado de << http://www.suzano.sp.gov.br/default.asp >>	
96. Vista aérea da região central de Bauru-SP216	
Acervo pessoal	

97. Área livre próxima ao Anfiteatro Guilhermão.	217
Acervo pessoal	
98. Rotatória próxima a Portaria 1.	217
Acervo pessoal	
99. Área livre entre as salas 50s e 60s.	218
Acervo pessoal	
100. Área próxima a biblioteca e as salas da engenharia.	218
Acervo pessoal	
101. Área atrás da graduação da FAAC/FC, próxima ao ponto de ônibus da engenharia e a Av. eng. Luiz Edmundo C. Coube.	219
Acervo pessoal	
102. Área de exposições no pátio da Graduação da FAAC/ FC.	221
Acervo pessoal	
103. Proposta de instalação na área de exposições da FAAC/FC.	222
Acervo pessoal	
104. Proposta de instalação na área de exposições da FAAC/FC.	223
Acervo pessoal	
105. Proposta de instalação na área de exposições da FAAC/FC.	223
Acervo pessoal	
106. Vista interna no Bosque Universitário.	225
Acervo pessoal	
107. Estrutura de madeira (gazebos) existente no Bosque.	227
Acervo pessoal	

108. A estrutura de madeira é mimetizada na paisagem do Bosque.....	228
Acervo pessoal	
109. Estudo da proposta para evidenciar a estrutura presente no Bosque.....	229
Acervo pessoal	
110. Estudo da proposta utilizando a estrutura do Bosque no período noturno.	229
Acervo pessoal	
111. Teste de destaque, utilizando tecido da cor branca.....	230
Acervo pessoal	
112. Teste de destaque, utilizando tecido da cor amarela fluorescente.	230
Acervo pessoal	
113. Teste de destaque, utilizando tecido da cor amarelo ouro.....	231
Acervo pessoal	
114. Uso da cor em trabalhos de <i>Land art</i> . Trabalho de Martha Schwartz no estacionamento da Disney, Flórida	231
Retirado de BARRA (2006)	
115. Interação entre os trabalhos de Artes e a proposta de <i>Land art</i>	232
Acervo pessoal	
116. Interação da proposta de <i>Land art</i> com os trabalhos de Artes.....	233
Acervo pessoal	
117. Trabalho de Artes e a relação com o projeto de <i>Land art</i>	234
Acervo pessoal	
118. Escultura de Artes e relação com proposta de Land art.....	235
Acervo pessoal	

119. Relação entre arte e arquitetura.	236
Acervo pessoal	
120. Interação da proposta de <i>Land art</i> com os trabalhos de Artes.	236
Acervo pessoal	
121. Processo de montagem das estruturas.	237
Acervo pessoal	
122. Uso da área central do Bosque pelos alunos.	238
Acervo pessoal	
123. Espaço criado pelo projeto e utilizado pelos alunos.	238
Acervo pessoal	
124. Vista dos trabalhos de <i>Land art</i> à noite.	239
Acervo pessoal	
125. Vista de uma das estruturas com a obra de arte iluminada pelo trabalho de <i>Land art</i>	240
Acervo pessoal	
126. Vista interna de outra estrutura, também com a obra de arte iluminada pelo trabalho de <i>Land art</i>	240
Acervo pessoal	
127. Estruturas utilizadas pelos alunos no período da noite.	241
Acervo pessoal	
128. Estudantes interagindo com as esculturas.	241
Acervo pessoal	