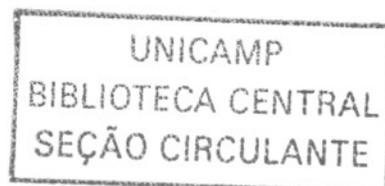


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL
E O PROBLEMA DO LUGAR**

ISMAR TÚLIO CURI

CAMPINAS – 2004



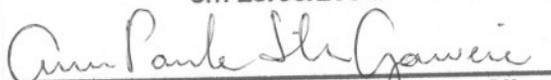
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

UNIDADE	14
Nº CHAMADA	14/0000
TÍTULO	ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL
PROF.	ISMAR TÚLIO CURI
PREÇO	11,00
DATA	25/05/2004
Nº CPD	

**ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL
E O PROBLEMA DO LUGAR**

ISMAR TÚLIO CURI

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. **Ismar Túlio
Curi** e aprovado pela Comissão Julgadora
em **25/05/2004**.



**Prof. Dra. Anna Paula da Silva
Gouveia**
-orientadora -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Artes sob a orientação da Prof.^a
Dr.^a. Anna Paula da Silva Gouveia e co-
orientação da Prof.^a. Dr.^a. Maria de Fátima
Morethy Couto.

CAMPINAS – 2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	+UNICAMP
	C925a
V	EX
TOMBO BC/	62431
PROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	1º/3/05
Nº CPD	

BIB ID - 343034

Curi, Ismar Túlio.

C925a

Arte pública contemporânea no Brasil e o problema do lugar / Ismar Túlio Curi. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadores: Anna Paula da Silva Gouveia e Maria de Fátima Morethy Couto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte pública – Brasil.
2. Artes plásticas – Brasil.
3. Arte contemporânea. I. Gouveia, Anna Paula da Silva. II. Couto, Maria de Fátima Morethy. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

AGRADECIMENTOS

deço a Ana Villanueva pelo apoio de sempre, tanto na vida em geral como na questão intelectual.

deço a professora Anna Paula Silva Gouveia pela sensibilidade e capacidade na orientação durante o desenvolvimento dessa dissertação, uma complexidade que passa questões de ordem intelectual.

deço especialmente a professora Maria de Fátima Morethy Couto pela graça com que leu as minhas dúvidas, e reiterei meu grande contentamento de ter compartilhado da orientação nessa pesquisa.

deço a todos os professores do Instituto de Artes da Unicamp, particularmente aqueles aos quais tive a oportunidade de ter contato pessoal como aluno, professores João Bosco Duarte, Paulo M. Kúll, Maria José Marcondes e particularmente o professor João G. Baccara pela diversidade de conhecimentos apresentados entre as várias aulas ministradas por ele e que tive a oportunidade de presenciar.

deço especialmente a professora e amiga Vera Bonemasou, pela atenção com que leu meus conhecimentos, e que foram de suma importância para o desenvolvimento da dissertação.

deço todos os funcionários do Instituto de Artes da Unicamp, particularmente a direção e os próximos de Magali Cordeiro. Agradeço a todos que me deram apoio e auxílio em meu local de trabalho durante o processo de pesquisa, coleta de dados e realização do trabalho, em boa parte realizado pelo estudante Camilo Kolomy.

deço o apoio da subcomissão de Pós-Graduação pelo auxílio na realização da inscrição de arte na Galeria da Unicamp.

*A minha mãe e primeira professora
Dona Leonides Conceição Abreu Curi*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Ana Villanueva pelo apoio de sempre, tanto na vida em geral como na discussão intelectual.

Agradeço a professora Anna Paula Silva Gouveia pela sensibilidade e capacidade na orientação durante o desenvolvimento dessa dissertação, uma complexidade que ultrapassa questões de ordem intelectual.

Agradeço especialmente a professora Maria de Fátima Morethy Couto pela graça com que atendeu às minhas dúvidas, e reitero meu grande contentamento de ter compartilhado da sua orientação nessa pesquisa.

Agradeço a todos os professores do Instituto de Artes da Unicamp, particularmente aqueles com os quais tive a oportunidade de ter contato pessoal como aluno, professores João Francisco Duarte, Paulo M. Küll, Maria José Marcondes e particularmente o professor Ernesto G. Boccara pela diversidade de conhecimentos apresentados entre as várias disciplinas ministradas por ele e que tive a oportunidade de presenciar.

Agradeço especialmente a professora e amiga Vera Bonemasou, pela atenção com que partilhou seus conhecimentos, e que foram de suma importância para o desenvolvimento dessa dissertação

Agradeço todos os funcionários do Instituto de Artes da Unicamp, particularmente a atenção e os préstimos de Magali Cordeiro. Agradeço a todos que me deram apoio e assistência em meu local de trabalho durante o processo de pesquisa, coleta de dados e composição do trabalho, em boa parte realizado pelo estudante Camilo Kolomy.

Agradeço o apoio da subcomissão de Pós-Graduação pelo auxílio na realização da exposição de arte na Galeria da Unicamp.

SUMÁRIO

RESUMO	3
INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1	
1.1 O MOVIMENTO LAND ART	
1.1.1- A Arte Ambiental	10
1.1.2- O Demônio da Entropia	16
1.1.3- O Lugar da Imagem	20
CAPÍTULO 2	
2.1 OBRAS DE ARTE PÚBLICA NA CONTEMPORANEIDADE	
2.1.1- Moderno e Contemporâneo	30
2.1.2- Os Desdobramentos da Especificidades	36
CAPÍTULO 3	
3.1 ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL	
3.1.1- Uma Produção Brasileira	44
3.1.2- Matação: um Trabalho Feito com terra	48
3.1.3- Grande Budha e Mesa: Trabalhos Feitos sobre a Vegetação	51
CAPÍTULO 4	
4.1 DO AMBIENTE À GALERIA	
4.1.1- Uma Arte Nômade	59
4.1.2- A Reconquista da Galeria	64
CAPÍTULO 5	
5.1 CONCLUSÃO	
5.1.1- Fundamentos Teóricos para uma Proposta Prática	72
5.1.2- Partido e Progama	78
5.1.2.1- O Estrato Físico	78
5.1.2.2- O Estrato Semiótico	83
5.1.3- Justificativas	92
BIBLIOGRAFIA	95
ILUSTRAÇÕES	98

ÍNDICE DE FIGURAS

1.	Formas Internas e Externas, Charles Moore	99
2.	Peça Moldada, Richard Serra	99
3.	Estratos de Vidro, Robert Smithson	100
4.	Alavanca, Carl André	100
5.	Tilted Arc, Richard Serra	101
6.	Slice, Richard Serra	101
7.	The Pont-Neuf Wrapped, Christo	102
8.	Running Fence, Christo	103
9.	Mapa Aéreo, Robert Smithson	104
10.	Um não lugar, Robert Smithson	104
11.	Duplo Negativo, Michael Heizer	105
12.	Cúpula Geodésica, Adrien Fainsilber	106
13.	Cúpula Geodésica	106
14.	Talude de Aterro Sanitário	107
15.	Talude de Aterro Sanitário	108
16.	Linhas de Nazca	109
17.	Desvio, Richard Serra	110
18.	Desvio, Richard Serra	111
19.	Vinte e Seis Postos de Gasolina, Edward Ruscha	112
20.	Trinta e Quatro Lotes de Estacionamento, Edward Ruscha	113
21.	Metaesquema, Hélio Oiticica	114
22.	Instalação, Hans Haacke	114
23.	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca - Cola 1970, Cildo Meireles	115
24.	Matacão, Nuno Ramos	116
25.	Mesa, Nelson Félix	117
26.	Grande Budha, Nelson Félix	118
27.	Matacão, Nuno Ramos	119
28.	Matacão, Nuno Ramos	120
29.	Mesa, Nelson Félix	121
30.	Spiral Jetty, Robert Smithson	122
31.	Slant Piece, Robert Smithson	123
32.	Gabião às margens da Rodovia Pedro I	124
33.	Gabião às margens da Rodovia Pedro I	125
34.	Mapa aerofotogramétrico da região entre as Rodovias Bandeirantes e Anhanguera	126
35.	Compactação de terra às margens da Rodovia Dom Pedro	127
36.	Movimentação de terra às margens da Rodovia Dom Pedro	127
37.	Contenção de encosta feita pelo empilhamento de Gabião	128
38.	Protótipo de gabião de sacos de algodão com solo	129
39. a	43. Caixa de vidro com solo sedimentado	130
44. a	47. Caixa de arames de aço e pedras brita	135

CROQUIS, TABELAS, LISTA E ADENDO

1	Croqui do Estrato da Rodovia	82
2	Croqui do Epistrato	82
3.	Operador Roman-Jakobson	86
4.	Tabela 1 – Máquina Triádica	90
5.	Lista de Perguntas para Público da Galeria	91
6.	Adendo Sobre Perguntas para Público da Galeria	139

RESUMO

A dissertação é resultado da reflexão sobre arte pública e os conceitos desenvolvidos dentro do movimento artístico *land art*, e a influência que as idéias e as práticas surgidas desse movimento tiveram na concepção de obras de arte pública feitas por artistas contemporâneos. Ainda pretende-se investigar detalhadamente a condição indissociável que essas obras têm com o lugar de sua instalação, a partir da observação de trabalhos feitos por artistas brasileiros para sítios específicos, e observar o problema da entropia ambiental, que põe a obra em transformação; a qualidade de percepção do público fruidor, e a possibilidade de apropriação do espaço tradicional da galeria a partir da noção de arte feita para sítio específico. Concomitante a organização desse arcabouço de informações sobre o paradigma do lugar específico na arte pública, procurou-se elaborar uma proposta prática, que implique essas noções e relacione as vivências do pesquisador, ocorridas durante o processo de reflexão, e que se revelaram particularmente no modo de olhar as paisagens das estradas, especialmente aquelas que compõem os trajetos entre as cidades de Campinas e São Paulo.

Abstracts

Dissertation is a resultant of the reflection about public artwork and concepts studied into *land art* movement, and its influence about ideas and practices about conception of public work arts made by contemporary artists. Also, this search proposes to investigate details about associated condition that this work arts has within the place of its installation, through observation of work arts made by Brazilians artists to specific sites, understands entropic environmental matter, and how it places the work art on transformation; the public perception's quality, and the appropriation possibility of traditional gallery space through site-specific art notion. Accompanying the organization of information's collection about site-specific paradigm in public work art, I have elaborated a practice propose, that involves these notions and concerns search experiences, happened during the reflection processes, they revealed themselves on the manner of looking for the road landscapes, specially those placed between Campinas and São Paulo cities.

INTRODUÇÃO

Desenvolvida com objetivo de conjugar o viés da prática com uma reflexão teórica sobre arte pública, a pesquisa parte de uma visão panorâmica da corrente minimalista, o “celeiro” de uma geração de artistas, que nos anos sessenta do século vinte invocaram uma linguagem pública para a escultura, e que depois voltaram-se às questões de uma estética ambiental, promovendo assim uma especificação da arte pública, (que de fato é o objeto da presente investigação).

Obras e textos paradigmáticos sobre os movimentos minimalistas e do *‘land art’* ocorrido nos Estados Unidos fazem uma abordagem do problema do lugar de instalação do trabalho, tal, que, não só a própria obra de arte, mas o ato de observação passam por uma mudança de qualidade; não mais é possível supor a obra como um objeto autônomo. Entendida a relação entre observador e objeto observado, como se o sujeito pudesse estar fora do espaço do trabalho, já que as escalas monumentais dessas obras, acabam por absorver nela o espectador no ato dessa observação.

Essa nova condição perceptiva é ampliada pelo sentido do tato, o observador pode caminhar por sobre a obra, sua imensa dimensão nunca permite uma tomada visual abrangente, como na pintura e na escultura, e neste sentido, isto lhes garante autonomia de objeto, o que não é o caso daquelas obras. Mas a perda de autonomia dessa nova arte pública, reflete uma busca mais importante dentro de seu desenvolvimento, a compreensão da especificidade do lugar com todas as consequências que esse situação possa resultar.

A descoberta da entropia como participante na temática das obras ambientais é uma característica que as diferenciam da arte pública que as antecedeu, enquanto esta dependia da preservação de sua forma física em contínua e inevitável depreciação, as

obras *'land art'* podem incluir o próprio arruinamento como proposta de valoração estética.

Essa condição de contínua transformação, além da escala monumental dessas obras, colocam novas considerações para a questão da visão e para a reprodução de imagens desses monumentos. As imagens sempre vão capturar um modo fragmentário desses fenômenos em constante transformação, e as obras estabelecem-se com muito mais importância como veículos de conceitos de mutação e temporalidade do que como objetos formais.

A questão do lugar, a partir do desenvolvimento da noção de obra para sítio específico, desdobrou-se na atualidade contemporânea em diversas correntes, que levam em conta não apenas a fisicalidade da obra no sítio, mas também os problemas urbanísticos, sociais, culturais e discursivos, ligados ao lugar de instalação.

A própria obra pode não mais ter características físicas, mas ser apenas um documento conceitual do lugar, – a expressão sócio-política dele. O lugar mesmo pode não referir-se a um território geográfico, mas a um espaço discursivo, um circuito, um evento sazonal, que sirva de “locus” específico de tal manifestação. Permanece no entanto o lugar como uma referência material e orientadora na convergência de objetivos a que o trabalho se propõe.

Para o entendimento dessa nova obra pública, são analisadas mais detidamente os trabalhos dos artistas fundamentais da arte para sítios específicos como Robert Smithson, Richard Serra, Hans Haacke, além dos brasileiros que se habilitaram a criar obras a partir desses paradigmas. Destaque para os artistas participantes dos eventos Arte/Cidade, quando o curador Nelson Brissac teve seus interesses voltados a esses problemas para realizar os eventos na cidade de São Paulo, onde grupos de artistas foram levados a conceber intervenções em locais inusitados, como galpões abandonados, séries de prédios e praças do centro da cidade, ou mesmo regiões inteiras bastante precárias em termos sociais. Locais onde os artistas debruçam-se

sobre as questões conceituais, anulando por vezes o estilo pessoal, ou qualquer formalismo residual em suas obras.

Mais detidamente foram investigadas as obras do paulista Nuno Ramos e do carioca Nelson Félix, em termos dos conteúdos materiais e da expressão de conceitos estéticos relacionados às questões do belo, do sublime e do pitoresco a partir de idéias filosóficas hegelianas e kantianas e dos paisagistas Price e Gilpin.

Além da análise das obras, foi dada extrema atenção aos textos que os próprios artistas escreveram, e que tornaram-se fundamentais dentro do movimento da arte ambiental, particularmente Robert Smithson e Robert Morris, que possuem uma farta produção teórica. Mas, há também textos de críticos e de comentadores que escrevem sobre o assunto, entre os quais destacam-se Yves Alain Bois, Miwon Kwon e Rosalind Krauss, que demonstram uma possível genealogia da arte para sítios específicos dentro da arte moderna e contemporânea, ou então, Michael Fried, Douglas Crimp e Rosalyn Deutsche, que fazem uma interpretação em termos de uma ruptura dos paradigmas da modernidade.

A leitura dos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari e do culturalista Frederic Jameson, que em seus ensaios analisam a sociedade fragmentária do capitalismo global sugere um cruzamento original entre as noções de mapeamento cognitivo desse último e o modelo de arte itinerante dos dois franceses – uma tarefa a ser desenvolvida a partir da percepção das especificidades que afetam o artista, pelos lugares em ele que passa.

A investigação teórica sobre os paradigmas da arte pública contemporânea aprofundou meus conhecimentos sobre o tema da dissertação, e acabou por influir na forma de olhar o mundo ao redor. A noção de especificidade revelou em meio a uma realidade fragmentada e homogênea que algo que seja afeto a minha própria visão deve ser destacado e tornado visível para a produção de uma heterogênese.

Na constante itinerância pelas estradas em viagens de estudo, o tempo morto foi tomado pelo olhar sobre os limites entre ambientes naturais e construídos, e foram

esses os intervalos em que o lugar específico foi percebido. Um lugar onde as infra-estruturas estão fazendo-se com o objetivo de romper aqueles limites, e a partir desses espaços que o olhar fez a coleta da heterogeneidade, e encontrou a diferença no mundo no limite onde a construção do artefato esbarra a natureza.

Nesse ponto, adquiriu importância redobrada as reflexões desenvolvidas pela leitura do texto *Mil Platôs*¹, dos franceses Deleuze e Guattari, no qual se entrecruzam noções de nomadismo, estratificação e máquinas abstratas, identificados de tal forma com a proposta prática, que possibilitaram o desvelamento de uma poética flutuante entre a arte e a engenharia, o que efetivou de forma conceitual o entendimento de um trabalho que vinha sendo desenvolvido muito mais intuitivamente.

Especificamente, as atenções voltaram-se para os processos construtivos infra-estruturais – as obras de arte da engenharia, os recortes dos planos inclinados e os procedimentos para mantê-los estáveis, realizados a partir de enormes obras ambientais para a contenção de encostas, nas quais são utilizados os próprios materiais do ambiente: terra e pedra, processadas pela compactação ou pelo empacotamento.

Nos trajetos feitos entre Campinas e São Paulo, essas obras rapidamente se transformam e são finalizadas, mas elas se repetem, e deixam ver instantes que podem ser “congelados” no filme fotográfico, e também os lugares de observação ao longo da estrada podem ser mapeados como forma de entendimento das escalas inapreensíveis .

As estabilizações feitas com procedimentos básicos de ensacamento de terra, empacotamento de pedras, compactação de terra, formam elementos tridimensionais, que serão retomados para exibição em galeria. E um conjunto constituído por imagens fotográficas, mapas, e contêineres de material das obras, formam a própria instalação ambiental que será levada como proposta prática.

¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, Mil Platôs, São Paulo, Editora 34, 1997, 1ª Edição.

Fundamentalmente é importante ressaltar que a dissertação procedeu sem influir diretamente sobre a produção da obra prática, que a rigor foi concebida antes do aparecimento do texto, e de forma predominantemente intuitiva. O impacto mais importante da investigação teórica deu-se sobre a reflexão ela mesma, em termos da compreensão da poética que nem era bem pensada, mas apenas exteriorizada. Enfim, prática e investigação estiveram ocorrendo de forma independente mas em pressuposição, o que afinal se confirmou graças à orientação dos mestres professores em geral e à leitura sistemática dos textos sobre o assunto.

Destaco que as traduções de textos em língua estrangeira para o português, transcritas na dissertação, foram de minha responsabilidade.

CAPÍTULO 1

Resumo: Neste capítulo serão discutidos textos e obras de artistas e críticos ligados aos movimentos Minimalista, e o surgimento de uma nova modalidade de arte pública, a *land art*. As diferenças entre a *land art*, a arquitetura e o paisagismo no que refere-se à entropia. A questão da imagem fotográfica como necessidade de registro para trabalhos em constante transformação, e a impossibilidade da imagem captar o essencial: a sensação tátil do observador que caminha pelo espaço da obra.

1.1 - O MOVIMENTO LAND ART

1.1.1 - A ARTE AMBIENTAL

Os artistas da *land art* tiveram ligação estreita com as idéias que nortearam o movimento minimalista americano. Segundo R. Krauss essas idéias eram fundamentadas a partir da declaração de uma ‘externalidade pura’ no significado em oposição à qualquer possibilidade transcendente da obra de arte:

...”esses artistas reagiram contra um ilusionismo... que retira o objeto escultural do espaço literal e o instala em um espaço metafórico...

...Esses artistas recusavam a utilização de contornos e planos para dar forma a um objeto de modo que sua imagem externa sugerisse um princípio de coesão, uma ordem ou tensão subjacente. “...²

Essa tensão subjacente era considerada por eles como uma espécie de ilusionismo, praticado tanto pela escultura figurativa quanto pela escultura abstrata, de

² KRAUSS, Rosalind, “O Duplo Negativo: Uma Nova Sintaxe da Escultura” , Caminhos da Escultura Moderna, São Paulo, Ed. Martins Fontes,2001, pg. 318.

tal forma que o princípio minimalista negava radicalmente qualquer possibilidade dessa transcendência ou de representação de sentido à matéria inerte da obra.

Assim, as formas abstratas criadas por artistas como Henry Moore ou Jean Arp eram por eles rejeitadas, pois induziam o espectador à sugestão de metáforas devido ao uso de materiais esculpidos em madeira, ou em pedra, pela representação que fibras orgânicas ou estratos de rocha têm na expressão simbólica de crescimento originária de um centro material inerte da escultura (figura 1).

...“Tal como na metáfora, está implícito nessa ordem o fato de ela residir além dos simples aspectos externos do objeto sua forma ou substância, dotando o referido objeto de uma espécie de centro intencional ou privado...”³

Caso argumente-se que as obras construtivistas, que são objetos criados a partir do repertório geométrico e feitos com materiais artificiais, não apresentavam essa condição metafórica, R. Krauss considera que o resultado ainda era o de uma representação,⁴ no caso, a da lógica da construção como reflexo do crescimento e desenvolvimento de uma idéia que emana do interior da própria escultura como um valor racionalista⁵.

Os minimalistas repudiaram tais princípios idealistas⁶, considerados por eles como tipicamente europeus⁷, e passaram a desenvolver uma noção que excluía

³ KRAUSS, Rosalind, op. Cit. pg. 318.

⁴ Utilizei o termo representação no sentido da imagem que a escultura construtiva tem de um objeto geometrizado, e portanto de uma imagem representativa de outra – dessa vez racional e estruturada logicamente pelo pensamento que a concebeu. Dessa forma a obra é representante de algo que lhe transcende antes de ser um objeto em si como expressão daquele significado puramente externo dos minimalistas.

⁵ Ibidem I, pg. 303.

⁶ Eram considerados idealistas os procedimentos de composição da obra no espaço com a compensação de massas e superfícies em condições equilibradas e harmoniosas, o que os minimalistas opunham a composição serial tipo uma coisa depois da outra, assim como a sequência temporal.

⁷ Op. Cit. I, KRAUSS, Rosalind, - pg. 292 e 303.

qualquer relação com o interior da obra. Essa criação seria, então, uma escultura desprovida de significado qual não fosse aquele que o espectador pudesse observar exclusivamente a partir da superfície da obra, tal como ela existe em sua matéria bruta ou processada artificialmente.

As obras minimalistas lançaram mão, entre outros, dos seguintes procedimentos para compor seus trabalhos: uma textura de chumbo derretido e atirado contra um canto de parede; uma forma industrializada na laminação de uma chapa de aço ou de vidro; tijolos de argila queimada enfileirados no chão da galeria(figuras 2, 3, e 4).

Dessa forma, nada era tocado pelo artista, nenhum gesto artesanal poderia contaminar a obra impondo qualquer significado além daquele trazido pela superfície externa do próprio objeto exibido; eles apenas eram posicionados em sequência, ou ao acaso, da forma mais adequada às dimensões do espaço expositivo.

O ataque às linguagens privadas e metafóricas produziu o deslocamento de um significado interior e psicológico para o exterior e convencional, fazendo com que os artistas desse movimento conquistassem assim o espaço público por meio de uma linguagem pública.

Embora tenham ocorrido problemas de aceitação pelo público das obras minimalistas como, por exemplo, o caso da remoção da obra *Tilted Arc* de Richard Serra de uma praça em New York⁸, e outros incidentes do tipo envolvendo arte pública minimalista, essas obras se disseminaram tanto nos espaços públicos das cidades como fora delas e até mesmo dentro dos museus⁹ (figura 5).

A respeito da apresentação dos trabalhos no interior arquitetônico dos museus e das galerias, por exemplo, não tratou-se para esses artistas, do deslocamento de um

⁸ Para maiores informações sobre o processo de destruição da escultura pública *Tilted Arc* ver Rosalind Deutsche: “*Tilted Arc and the Uses of Democracy*” in *Evictions*, pgs 257 a 268 e Douglas Crimp “*Redefining Site Specificity*” in *On The Museum’s Ruins*, pgs 150 a 182, que trata também de outros incidentes envolvendo esculturas minimalistas.

⁹ Foi projetado um pavilhão especial com mais de trinta metros de vão livre no Museu Guggenheim de Bilbao para abrigar a obra *Serpente* de R. Serra. Também está sendo construído um mega pavilhão nos EUA, o *Dia Beacon*, que abrigará grandes obras de artistas minimalistas.

objeto para dentro dos espaços de forma a conferir-lhes significado estético, mas do estabelecimento de uma relação entre os espaços de dentro e de fora do ambiente arquitetônico.

Por diversos caminhos tais artistas exploraram a articulação entre exterior e interior arquitetônico: o escultor Richard Serra, no caso da instalação intitulada *Slice*, de 1980, explorou a existência dessa dualidade dentro da própria galeria. A partir de seu repertório singular com o uso de chapas de aço, Serra lançou mão de uma longa e sinuosa chapa posicionada na vertical que se iniciava logo na entrada do prédio, obrigando o espectador a seguir sem poder observar nada do que se escondia por trás da altura daquela chapa (figura 6).

A galeria ficou assim dividida em duas áreas incomunicáveis, uma zona convexa ligada à essa entrada do público e outra privada localizada na região côncava da curva. Douglas Crimp comenta que essa obra, ao impedir o espectador de ter acesso ao contingente comercial da galeria, então confinado à sua concavidade, revela algo visível mas nunca aparente nas relações entre o espaço da visão e o espaço do comércio, uma dicotomia entre exterioridade e interioridade¹⁰.

Outro artista presente dentro do movimento do *land art* mas não originário do núcleo minimalista americano, e que também passou por um processo interessante de encontro com o espaço exterior foi o búlgaro Christo. Para o comentador A.M. Hammacher,¹¹ quando o artista começou a embrulhar construções, estátuas e instituições, seu território expandiu-se interna e externamente, e essa ambiguidade resultou na remoção do monumento embrulhado para um outro mundo. Christo criou então uma procissão de objetos fantasmáticos (figura 7).

Ainda segundo Hammacher, o completo desenvolvimento da obra do artista búlgaro deu-se com o deslocamento de seu procedimento artístico das construções

¹⁰ CRIMP, Douglas, “Redefining Site Specificity”, in On The Museum’s Ruins — Cambridge, Massachusetts – 3ª Edição MIT , 1997, pgs 162 a 164.

¹¹ Harry N. Abrams, “Phantoms of the Imagination”, N. York , 1981 – Christo Dessins Collages Photos, , Centre d’Art Nicolas de Staël, 1987, pg. 15.

para a paisagem, com os elementos luz, ar, terra e água tendo se tornado objetos de uma imaginação surpreendente e infinita em suas dimensões (figura 8).

O americano Robert Smithson, por sua vez, tratou os espaços internos e externos a partir do princípio dialético, fazendo do cubo branco da galeria um local para a exibição do próprio ambiente, seja a partir dos materiais coletados nos lugares específicos, seja por imagens e mapas desses locais. Smithson via a possibilidade do espectador dentro da galeria interpretar de forma abstrata e virtual a relação entre o pequeno espaço fechado e estático e o imenso ambiente dinâmico que a tudo engloba.

O artista, que em sua origem minimalista produziu esculturas para galerias, articulou suas idéias para conquistar o espaço ambiental com obras de grandes dimensões para lugares especificamente escolhidos, os quais denominava “*site-specific*”. A partir daí retornou então ao espaço interno da galeria com o oposto dialético, o “*nonsite*”, literalmente o “não lugar”, apresentado como uma coleção de marcas e símbolos, constituídos por fragmentos dos locais visitados acondicionados em recipientes que eram acompanhados por fotos e desenhos (figuras 9 e 10.).

Recortando mapas dos locais visitados nas formas dos contêineres que eram posicionados junto aqueles mapas, Smithson esperava criar a percepção, pela instalação, de contêineres como mapas tridimensionais, e assim mapa e contêiner estariam numa relação do tipo fragmento de uma maior fragmentação¹².

Essa visão dialética previa um potencial de inesperado para parques e trabalhos criados em espaços exteriores. Eles nunca poderiam ser considerados como terminados, na medida em que eram parte de um ambiente dinâmico em constante transformação. Portanto, os parques de esculturas devidamente acabados e estáticos, ocupados por objetos acabados, não possuiriam nada de dialéticos e seriam compreendidos por ele como ‘salões’ ao ar livre¹³.

¹² SMITHSON, Robert, “A Sedimentation of the Mind:Earth Projects” in The Writings of Robert Smithson, New York Ed. by Nancy Holt , New York University Press, 1979, pg 90.

¹³ Ibidem 11, pg. 91.

Para Smithson o próprio estúdio onde o artista produz sua obra reflete esse processo não-dialético. A cidade, o lugar por excelência do estúdio, propicia a impressão de que a natureza não existe; tudo e todos estão mais ou menos protegidos das interações naturais do ambiente e da desordem entrópica. Michell Haizer, outro expoente do *land art*, chamava seus próprios trabalhos ambientais de ...“*a alternativa para o sistema absoluto das cidades*”..., e produziu obras em lugares ermos e distantes, profundamente integrados à natureza (figura 11).

As obras realizadas no ambiente exterior foram denominadas por esses artistas de *earth works* e foram debatidas num simpósio de 1969, realizado na Universidade de Cornell¹⁴, que contou com a participação, entre outros, de Robert Smithson, Hans Haacke e Richard Long, artistas pensadores que afirmaram tanto suas intenções poéticas em relação à terra como material para seus trabalhos, como assinalaram as potencialidades desse meio (a terra), a partir de sua disponibilidade quase infinita, além das características estruturais que possibilitam a construção escultural em escalas nunca antes imaginadas.

Conforme afirmações de Hans Haacke, no caso dos *earth works*, o que se vê deve veicular um conceito que pode ser apreendido durante uma caminhada de observação. Tal operação intelectual de decodificação resulta da reciprocidade entre obra e espectador, com esses trabalhos, afirma Rosalind Krauss, tem-se ...“*a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado – num veículo temporal e material*”...¹⁵.

Sobre a tentativa de assemelhar esses trabalhos àqueles construídos para existirem como arquitetura ou paisagismo, os debatedores de Cornell pensavam que a identificação terminava na relação sócio-espacial que os artistas tinham que administrar para implantação de suas obras. Mas são nas intenções que esses artistas

¹⁴ Ibidem 11, “Earth Symposium at White Museum, Cornell University” pgs. 160 a167.

¹⁵ KRAUSS, Rosalind, Op. Cit. 1, pg. 342.

se distinguem dos paisagistas e arquitetos: enquanto os últimos estão preocupados em contrabalançar seus intentos com os planejamentos urbanos e os controles de tráfegos e do ambiente, os artistas têm somente as considerações estéticas como o fio condutor de suas ações.

O reducionismo nos procedimentos para a execução da obra a partir de princípios minimalistas, e o enfoque no puramente ambiental, pôde liberar os artistas desse movimento para experiências relacionadas aos efeitos da desordem entrópica, o que, pelo contrário, para arquitetos e paisagistas é considerado, na maioria dos casos, como um problema a ser evitado e contido fora dos limites de suas obras.

1. 1 . 2 - O DEMÔNIO DA ENTROPIA

O princípio da entropia sempre chamou a atenção de cientistas e filósofos pois estabeleceu a irreversibilidade dos fenômenos naturais, já que, conforme esse princípio, em toda transformação ocorrida num sistema há sempre alguma degradação de energia em forma de calor, e que, a reação inversa nunca poderá ser totalmente completa¹⁶.

As consequências da noção de entropia podem ser apreciadas a partir da explanação de Georges Bataille: para ele, a entropia pressupõe uma ordem inicial e a deterioração dessa ordem. Tal condição universal força os seres vivos a uma superprodução e conseqüente desperdício para a manutenção de um balanço frágil. Essa manutenção, ou esse dispêndio, é uma regulação a partir de uma inicial desordem, mas ela nunca é bem sucedida pois será sempre insuficiente¹⁷.

¹⁶ ABBAGNANO, Nicola – Dicionário de Filosofia, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998, pgs.334 e 335.

¹⁷ Apud BOIS, Yves Alain e KRAUSS, Rosalind, Formless, MIT, Cambridge, 2ª edição, 1999, pg. 34.
“Bataille used the classical example of entropy – the inevitable cooling down of the solar system – against the grain: the sun expends extravagantly, forcing us into overproduction and waste in order to maintain even a fragile balance. Entropy is a negative movement: it presupposes an initial order and a deterioration of that order.

O interesse na articulação do fenômeno da entropia em seus trabalhos pôs artistas como Robert Smithson em oposição às idéias dos arquitetos e paisagistas¹⁸ que também trabalham sob a pressão desse fenômeno. Em seus escritos sobre o assunto, Smithson faz uma citação na qual menciona o “demônio da entropia”¹⁹:

*...” Buckminster Fuller também tem uma noção de entropia como uma espécie de demônio que estamos obrigados a lutar contra e reciclar. Norbert Weiner em seu texto *Human Use of Human Being* também postula que a entropia é um demônio, mas diferente do demônio Cristão que é simplesmente um demônio racional com uma moralidade muito simples de bem e mal, o demônio entrópico é mais Maniqueísta em termos de que você realmente não pode distinguir a boa forma da má, não existe clareza ou distinção”...*²⁰

Expenditure, on the contrary, is the regulation, through excess, of an initial disorder and such regulation is never successful because always insufficient”...

¹⁸ Sobre a oposição de Smithson às idéias compositivas dos paisagistas, deve-se destacar sua admiração especial por Frederick Law Olmsted, o criador do Central Park de New York, além dos ingleses Uvedale Price e William Gilpin, que pensaram o pitoresco como uma noção a partir da realidade do ambiente, e assim mais focada sob condições físicas e temporais do que conforme as tratadísticas que partiam da pintura e propunham daí a construção dos jardins. Smithson em seus escritos analisa o projeto do Central Park como um caso original e precoce de advento da *land art*, já que em muitas de suas áreas fica explícito os processos de transformação provocados pela entropia natural, (maiores detalhes ver “Frederick Law Olmsted”, The Writings of Robert Smithson, pgs. 117 a 128).

¹⁹ SMITHSON, Robert, “Entropy Made Visible” in The Writings of Robert Smithson, New York, Ed. by Nancy Holt , 1979, pgs 189/190.

*...” Buckminster Fuller also has a notion of entropy as a kind of devil that be must fight against and recycle. Norbert Weiner in the **Human Use of Human Beings** also postulates that entropy is a devil, but unlike the Christian devil which is simply a rational devil with a very simple morality of good and bad, the entropic devil is more Manichean in that you really can’t tell the good form from bad, there’s no clear out distinction”...*

²⁰ A noção de entropia identificada como um demônio mais poderoso que o da mitologia cristã, faz coro com as preleções da ciência termodinâmica, que prevê estatisticamente o esfriamento inevitável do cosmo a partir do fenômeno da entropia. Diferentemente da escatologia cristã, que com o juízo final o demônio permanece separado do criador, nas previsões da termodinâmica pura o poderoso ‘demônio da entropia’ perpetuará o gelo por todo o universo, com uma certeza estatística da ordem de noventa e nove por cento.

O arquiteto americano criador das cúpulas geodésicas que encantaram as feiras internacionais com seu design de apelo à ficção científica é classificado pelo historiador Giulio Carlo Argan como um dos expoentes das vertentes racionalistas da arquitetura do século XX. Argan vê em Buckminster Fuller a racionalidade beirando o absurdo:

...”Levada a uma dimensão já nitidamente metafísica, a racionalidade se torna fantasia ou jogo, e não mais poderá ser separada de seu oposto, a irracionalidade absoluta.

A pesquisa do norte-americano Buckminster Fuller (1895-1983) se vincula a esse racionalismo metafísico, embora não dependa dele: ela também parte da utilização serial de elementos pré-fabricados e da dedução de infinitas possibilidades estruturais a partir do cálculo matemático. Por esse caminho, Fuller chega à construção de suas famosas cúpulas geodésicas, geralmente de treliças metálicas e plásticas, sem limites estáticos e dimensionais; a maior até hoje realizada dominava como uma enorme bolha transparente, iridescente de dia e irradiando luz à noite, a Exposição Mundial de Montreal em 1967. A construção já não é a inserção de um objeto no ambiente natural, e sim uma modificação das condições ambientais; a construção não é senão um invólucro ou uma cobertura, no interior da qual se podem determinar condições climáticas ideais. Assim desaparece a função defensiva ou isolante que, ao longo dos séculos, havia determinado toda a morfologia e toda a tipologia da arquitetura. Se algum dia, generalizando a utopia de Fuller, fosse possível revestir o mundo com um único invólucro protetor, não apenas se modificariam

as formas das construções, mas também toda a existência biológica e até a constituição geológica”...²¹

Envolver todo ambiente aliviando a pressão que ele promove para equilibrar a alta entropia das estruturas é o objetivo das cúpulas de Fuller. Tudo pode ser realizado dentro delas, até mesmo paisagens vegetais podem ser ali concebidas, e este é o ponto onde a extrema racionalidade encontra seu oposto: a pura fantasia. Fantasia que pode ser experimentada em parques temáticos da Disney World nos EUA ou La Villette na França, (figura 12), ou mesmo na cidade de Campinas²² (figura 13).

A pretensão de isolar o homem do ambiente natural e desorganizado é um ideal que permeia a construção da arquitetura, o que no entender do artista americano R. Smithson é uma visão idealista dos arquitetos a qual ele se contrapõe, afirmando o fenômeno da entropia como uma dinâmica necessária e inevitável na elaboração de suas obras.

Os grandes movimentos de infra-estrutura que antecipam obras arquitetônicas, assim como as situações de ruína e colapso que dominam lugares com grandes construções abandonadas, são analisados pelo artista americano como objetos estéticos. Conseqüentemente, ele evidencia uma nova categoria de arte monumental que, diferentemente dos monumentos tradicionalmente erigidos para marcar o tempo, funcionariam contra o tempo²³.

Esses ‘monumentos’ infra-estruturais podem surgir à margem das grandes estradas, onde as obras e seus pesados equipamentos recortando a paisagem das

²¹ ARGAN, Giulio Carlo, “A Época do Funcionalismo”, Arte Moderna, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992, pg. 282.

²² O advento das cúpulas geodésicas durante a Guerra Fria denota a possibilidade de sua utilização como isolante ambiental numa eventual situação pós hecatombe nuclear, um evento muito provável na mentalidade dos dirigentes da superpotências atômicas e também na imaginação dos escritores e diretores de filmes de ficção científica. Nesses casos, essas cúpulas estariam também relacionadas a fantasias negativas, ou as distopias, mais do que à uma arquitetura utópica, como se costuma classificá-las.

²³ SMITHSON, Robert, “Entropy and the New Monuments” in The Writings of Robert Smithson, New York, Ed. by Nancy Holt, 1979, pg. 9

encostas parece construir uma escultura em grande escala, mas, aos poucos, a monumentalidade dá lugar a alguma arquitetura bastante comum, como qualquer posto de abastecimento de combustíveis (figuras 14 e 15).

O confronto com esse 'monumento em construção'²⁴ não faz com que o espectador atribua a ele o caráter de obra de arte. A expectativa da forma arquitetônica que virá recai como um véu sobre um discernimento mais sensível, mas no caso do posto comum de estrada a visão da belíssima infra-estrutura dos grandes movimentos de terra pode ser mais memorável do que o resultado final da arquitetura.

1 . 1 . 3 - A IMAGEM E O MONUMENTO

Obras em escalas dessa magnitude tendem a absorver o espectador que vai até elas, mas não num vagar perdido na imensidão da obra e sim de modo estruturado e limitado, pela experiência corporal com o lugar²⁵.

O problema da distância como um parâmetro interno da obra foi discutido por Morris em seu percurso pelo sítio arqueológico de Nazca no Peru. O monumento é localizado em meio a uma imensa planície onde existem linhas de pedras que perdem-se no horizonte (figura 16). Em sua experiência com o lugar o artista escreveu:

... "A definição como linha só ocorre de um ponto de vista médio a distante e só ao longe a configuração é revelada. Basicamente retas, só podem ser olhadas através do horizonte, e

²⁴ Chamei a visão desse tipo de paisagem em construção pelo nome de monumento para identificá-la à categoria intitulada por Smithson dos novos monumentos que funcionam contra o tempo, evidenciando sua condição de existência em processo.

²⁵ BRISSAC, Nelson, notas tomadas na disciplina Novos Dispositivos da Visão, Depto. Semiótica – PUC, São Paulo, Abril /2000 - Nessas obras o observador é tomado por uma perda de referência, contrariando o sentido de organização do espaço existente desde o Renascimento. O itinerário do observador é substituído pelo vagar estruturado no trabalho que está assimilado ao espaço e dissolvido nele. Assim, o observador tem a experiência dos limites dessa observação.

não olhando para baixo; uma vez dentro de cada linha na perpendicular ao horizonte teremos a configuração dessa linha. Após uma hora de caminhada sentimos o posicionamento do corpo e da linha a noventa graus no horizonte, e o observador passa a olhar através e não para as pedras.

Na planície de Nazca o chão parece sempre estar se levantando a altura do olho , as linhas são visíveis apenas pela extensão daquela planície em que a horizontal da linha torna-se vertical. O espaço passa a ser visível em função das grandes distâncias.

Toda arte do século vinte de competência cartesiana é posta em plano vertical à uma distância relativamente curta, olhar de frente uma parede como objeto artístico e nunca para além dessa parede. Em Nazca não há essas condições cartesianas”...²⁶

A partir desse texto de R. Morris, Nelson Brissac notou no sítio de Nazca um princípio para uma arte pública em grande escala, que destacaria-se dos monumentos antigos que ocupam seu espaço quase sempre a partir da verticalidade: segundo ele,

...” A despeito das enormes distâncias das linhas em Nazca, existe uma sutileza na obra, sem esforço sobre-humano ou meios tecnológicos, há antes a natureza particular do fazedor de trilha de pedrinhas”...²⁷

²⁶ MORRIS, Robert, Apud, Nelson Brissac, Disciplina – Novos Dispositivos da Visão, Depto. Semiótica – PUC, SP, Abril /2000.

²⁷ BRISSAC, Nelson, notas tomadas na disciplina Novos Dispositivos da Visão, Depto. Semiótica – PUC, São Paulo, Abril /2000

Nesse tipo de monumento o observador é conduzido a um passeio pitoresco – a partir de um ato conjunto entre ver e caminhar, sendo que os pés passam a ter importância frente a visão onipotente. O conhecimento da obra deve-se muito mais às infinitas combinações entre os pontos de vista do observador, conjugado ao sentido do tato quando ele caminha, do que às muitas imagens do lugar oferecidas ao público na categoria de atração turística²⁸.

A despeito da impossibilidade da fotografia revelar as condições essenciais do lugar, a relação entre arte pública e entropia recoloca o problema da necessidade da imagem fotográfica, pois se a obra pode de fato arruinar-se no meio ambiente, parece bastante razoável que seja feito algum registro, especialmente se o objeto considerado for alguma obra infra-estrutural como aquelas que aparecem à beira da estrada, existindo sempre em processo e por curtos lapsos temporais.

Robert Morris discute o problema em artigo para a revista *Art in América*, e rejeita qualquer funcionalidade da fotografia, inclusive para o caso dos monumentos em construção que podem desaparecer ao longo do tempo:

...” Poderia parecer que a fotografia registrou tudo. O espaço, porém, tem evitado seu olho ciclópico. Poderíamos dizer que as obras em discussão (obras ambientais) somente resistem a fotografia como representação, e tomam uma posição absolutamente opostas ao significado da fotografia. Não existe provavelmente nenhuma defesa contra o poder malevolente dos fotógrafos para converter cada aspecto visível do mundo em imagens estáticas consumíveis. Se a obra em discussão é oposta a fotografia, ela não escapa dela. Como eu posso

²⁸ Não deixa de ser curioso observar que a percepção de Morris desse importante monumento guarde a distância entre realidade e ficção científica e se dê mais ou menos na mesma época do lançamento do livro Eram os Deuses Astronautas, um estrondoso sucesso editorial dos anos setenta, no qual as Linhas de Nazca figuravam como exemplo da intervenção de seres interplanetários na construção dos grandes monumentos do império Inca.

denunciar a fotografia, usá-la para ilustrar esse texto com imagens, e ainda pretender que sejam irrelevantes para a própria obra? A ironia mais profunda está no fato de que alguns destes trabalhos são temporários e situacionais, feitos para existir durante um tempo, num lugar e mais tarde serem desmantelados. Sua futura existência na cultura será estritamente fotográfica... Nos trabalhos feitos para espaços orientados, que aqui são discutidos, a noção de proximidade e distância é redefinida. Elas não são experimentadas exceto pelo espectador localizado ele mesmo dentro dos trabalhos. Proximidade dissolve-se dentro desse assentamento físico. A distância como um parâmetro do espaço, existe em função de uma constante alteração dentro desses trabalhos”...²⁹

A recusa dos artistas ambientais a um enquadramento do tipo pictórico em seus trabalhos está na base de sua rejeição pela fotografia. O crítico Michel Fried vai qualificar de teatrais todas essas obras, pois elas seriam opostas à obra de arte modernista (na sua condição de objeto que existe fora do mundo das coisas comuns). Diferente portanto dos trabalhos aqui analisados, precisamente pela sua relação intrínseca com o ambiente, isto é, obra e ambiente são por assim dizer uma só coisa,

²⁹ MORRIS, Robert, “The Present Tense of Space”, *Art In America Magazine*, Janeiro/Fevereiro 1978, pg. 79. “...” *It would seem that photography has recorded everything. Space, however, has avoided its cyclopean evil eye. It could be said that the work under discussion only resist photography as its representation, it takes a position absolutely opposed to the meaning of photography. There is probably no defense against the malevolent powers of the photograph to convert every visible aspect of the world into a static consumable image. If the work under discussion is opposed to photography it doesn’t escape it. How can I denounce photography and use it to illustrate this text with images I claim are irrelevant to the work proper? A further irony is that some of this kind of work is temporary and situational, made for a time and place and later dismantled. Its future existence in the culture will be strictly photographic ... In the space-oriented works under discussion here; the notion of closeness/distance is redefined. They are not experienced except by the viewer locating himself within them. Closeness dissolves into physical entry. Distance as a parameter of space, has an ever-changing function within these works. “ ...*

inexistindo algo a ser classificado como estético, no sentido em que Fried classifica a obra de arte modernista.

O crítico americano admite a possibilidade de traços que poderiam ser identificados como estéticos serem apenas a produção de uma mera situação, que inclui a presença de um observador isolado sobre a imensidão sem fim desses trabalhos, e assim, as obras apresentar-se-iam como basicamente supérfluas em termos da noção modernista de arte, (dentro da qual as obras são pensadas como manifestações da pintura e da escultura tradicionais, que podem comportar uma comparação qualitativa com os objetos precedentes e similares dentro de toda a história da arte).

Fried analisa o relato da experiência de Tony Smith, que ao viajar à noite por uma auto-estrada, pressente algo que não seria chamado de arte, mas que a arte ainda não poderia tê-lo oferecido como experiência, na medida em que aquela visão de dentro de um automóvel em movimento nunca poderia ser enquadrada com numa pintura, ou numa fotografia por exemplo³⁰.

Para Fried, a situação revela a condição da teatralidade que ocorre quando não há objeto de arte, nem salão de exibição, mas apenas o pavimento negro da rodovia, iluminado pelos faróis dos veículos em movimento. Ele reputa a conclusão de Smith a uma profunda “hostilidade” para com a obra de arte, remetendo isso a uma disputa entre pictorialidade e teatralidade, apresentada não nos termos de um programa ideológico, mas como experiência, convicção e sensibilidade.³¹

Esse processo da ‘objetualidade’ –, que na pintura remontaria o impressionismo, – talvez na busca da explicitação da fisicalidade da luz atmosférica sobre os objetos, vai servir de suporte à outras experiências da pintura modernista, mas que passa dos

³⁰ FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, Art and Objecthood, University of Chicago Press, Chicago, 1998, pg. 158

³¹ Ibidem, pg. 160, Fried acredita que esse fato desenvolveu-se dentro da história da arte como um processo que se estabelece e dá suporte a muitas experiências da pintura modernista. É o que ele denomina de objetualidade, mas que acabou por se tornar inadequado às questões da pintura, que agora luta contra esse processo com o intuito de derrotá-lo, jogando com os termos de uma especificidade pictural, que suspende essa objetualidade por meio de uma forma definida; algo que se oporia a uma percepção informal do tipo daquela percebida por Smith.

limites, segundo Fried, quando as vanguardas minimalistas adotam o princípio e o levam até as últimas consequências tornando suas obras, “teatralizadas”.

Uma disputa estaria em questão, não mais só contra a pintura ou a escultura, mas entre as artes, enquanto as manifestações das artes plásticas ocupem o espaço e também o tempo, estabelecendo-se como um fenômeno de realidade teatral.

De fato a realidade teatral nunca se esgotará num enquadramento do tipo fotográfico, e esse é também o sentido da rejeição de Morris pela fotografia, mesmo que ela esteja sendo aplicada sobre uma obra evanescente. O fato é que a fotografia produz algo consumível à vista, quando nesses trabalhos o que importa é vivenciar o tempo da observação, como no teatro.

Mais especificamente sobre a questão da teatralidade, existe uma contra-argumentação através do pensamento de Rosalind Krauss, a autora relaciona as obras minimalistas e *land art* ao pensamento do filósofo francês Merleau-Ponty sobre a percepção pré-objetiva. Ponty propõe através desse conceito fenomenológico, uma espécie de ambiente interior que já é do observador, e enfatiza a temporalidade como uma pertença inseparável do ato da observação:

...”Esta ‘quase-síntese’ é elucidativa, se for entendida como temporal. Quando eu digo que eu vejo um objeto à distância, isto significa que eu já o domino, ou que eu ainda o tenho sob o meu domínio, ele está no futuro ou no passado, tão bem quanto está no espaço ... Mas a coexistência, que de fato define o espaço não é alheia ao tempo, está no fato de que os dois fenômenos são pertencentes a uma mesma consciência temporal ...

...Existe no entanto outro sujeito sob mim, para cujo mundo existe antes que eu esteja aqui, é quem delimita meu lugar aqui, Este espírito cativo ou natural é meu corpo, não aquele corpo momentâneo que decide rapidamente sobre isso e aquilo do mundo,

mas o sistema de funções anônimas que desenham cada foco particular dentro de um projeto geral”...³²

Krauss, percebe também que os artistas americanos só tiveram acesso ao texto de Ponty em inglês a partir dos anos cinquenta do século vinte. Mais precisamente, a influência de seu pensamento vai ocorrer somente após a vaga da pintura expressionista americana dessa mesma época, e isto acontece com a penetração das idéias artísticas das vanguardas minimalistas e da *land art*, preocupadas com as questões do lugar da obra de arte, muito mais do que com sua forma.

Justamente é pela questão da forma, pois sobre ela que é possível imputar um juízo de beleza estética, que Fried vai separar o objeto modernista (pintura ou escultura) da objetualidade. Krauss pontifica em seu texto que as análises fenomenológicas mais importantes de Ponty são feitas sobre a obra modernista do escultor Giacometti, a autora menciona inclusive o texto de Sartre de 1948, **La recherche de l’absolu**, no qual o filósofo existencialista debate justamente a produção do escultor executada conforme a visão de um observador que enxergasse uma figura humana à uma grande distância. Sartre entende o alongamento e as deformações das figuras de Giacometti como marcas do olhar do observador à distância.

Ponty, que também é entusiasta da obra de Giacometti, entende que o escultor reformula completamente a expectativa da produção de objetos escultóricos, na medida que fica introduzida a representação da distância dentro da própria escultura, o

³² PONTY, Merleau, Apud, KRAUSS, Rosalind, “Richard Serra, a Translation”, The Originality of the Avant – Gard and Other Modernist Myths, Cambridge, Massachusetts, London, England, Twelfth printing, 1999, pp. 273.

...”This quasi-synthesis is elucidated if we understand it as temporal. When I say That I see an object at a distance, I mean that I already hold it, or that I still hold it, is in the future or in the past as well as being in the space ... But co-existence, which in fact defines space, is not alien to time, bur is the fact of two phenomena belonging to the same temporal wave” ... (Phenomenology of Perception - pg. 265)

...”There is, therefore, another, subject beneath me, for whom a world exists before I am here, and who marks out my place in it. This captive or natural spirit is my body, not that momentary body which fastens upon this or that world, but the system of anonymous ‘functions’ which draw every particular focus into a general project.”...(pg. 254)

que indica uma associação fenomenológica entre o observador e o objeto observado, algo que sempre foi um dado, mas nunca foi efetivamente revelado.

Os minimalistas e os 'land artistas' leram Ponty em termos de uma experiência da espacialidade sem a implantação de objetos, ou em outras palavras, eles fizeram a descoberta fenomenológica do lugar, sem qualquer objeto autônomo, do tipo escultórico.

Essa tal descoberta marca uma relação frouxa com a captura de imagens, de enquadramentos, ou de reproduções de qualquer natureza, quando delas depreendem-se conceitos que muitas vezes são propriamente de negação relativa da forma, ou mesmo de informalidade completa, como será possível entender pela análise da obra *Shift* (figura 17 e 18) do artista Richard Serra, criada para uma zona rural do Canadá.

Shift ilustra bem um exemplo em que a grande escala foi deixada de lado pela questão da dimensão absoluta do lugar. A obra é estruturada a partir da idéia de que devem ser dois observadores a percorrerem o local. No relato do próprio artista a respeito da concepção do trabalho :

...”Depois de caminhar pelo local por cinco dias com meu colega Joan encontramos duas pequenas colinas separadas por um vale, e descobrimos o trabalho nas dimensões máximas que cada um poderia andar afastando-se um do outro de forma que nesses afastamentos ainda pudéssemos nos entreolhar, determinando então o horizonte da obra estabelecido por essa possibilidade: a manutenção do ponto de vista mútuo.”...

...” O que eu queria era uma dialética entre a percepção do local na totalidade e a relação do campo como passeio. O resultado é uma forma de medida em si mesma, contra o indeterminado do campo”...

...”A maquinaria do espaço da renascença depende da permanência de medidas fixas e imutáveis. Estes passos dizem

*respeito a um horizonte continuamente mutável, e, como medidas, eles são totalmente transitivos: elevando, declinando, estendendo, encurtando, contraindo, comprimindo, e girando. A linha como um elemento visual, passo a passo, tornando-se um verbo transitivo”...*³³

A obra em questão é composta de seis pequenas muretas de concreto, nunca maiores que um metro e meio de altura e de comprimentos semelhantes. Elas são construídas em seqüência, mas mudam sempre sua direção, expondo o desnivelamento topográfico da área. O espectador caminha por elas e confronta sua regularidade com o trânsito da terra sedimentada no espaço singelo do ponto de vista mútuo entre duas pessoas a caminhar entre as pequenas colinas do lugar.

A fotografia da obra resulta inexpressiva. Em *Shift* o que interessa é o conceito que o trabalho veicula, a tal ponto que poderemos imaginá-lo e compreendê-lo mesmo sem contemplar qualquer imagem a respeito. As fotografias vistas nas ilustrações, por sua vez, expõem uma paisagem bastante comum.

Diferentemente de Nazca, onde as linhas são sempre horizontais sobre a planície, o que permite ao olhar de longa distância a impressão da bidimensionalidade entre figura e fundo, que se justapõem. Tal fenômeno é assimilado pela imagem fotográfica, que pode transmitir essa integração do observador com o horizonte por

³³ KRAUSS, Rosalind, “Notes on The Index”, The Originality of the Avant – Gard and Other Modernist Myths, Cambridge, Massachusetts, London, England, Twelfth printing, 1999, pp. 264 e 267.

... “In the Summer of 1970, Joan and I Spent five days walking the place. We discovered that two people walking the distance of the field opposite one another, attempting to keep each other in view despite the curvature of the land, would mutually determine a topological definition of the space. The boundaries of the work became the maximum distance two people could occupy and still keep each other in view. The horizon of the work was established by the possibilities of maintaining this mutual viewpoint. From the extreme boundaries of the work, a total configuration is always understood. As eye-levels were aligned - across the expanse of the field - elevations were located. The expanse of the valley, unlike the two hills, was flat.

What I wanted was a dialectic between one’s perception of the place in totality and one’s relation to the field as walked. The result is a way of measuring oneself against the indeterminacy of the land...

... “The machinery of renaissance space depends on measurements remaining fixed and immutable. These steps relate to a continually shifting horizon, and as measurements, they are totally transitive: elevating, lowering, extending, foreshortening, contracting compressing, and turning. The line as a visual element, per step, becomes a transitive verb.”....

meio de linhas de fuga que se concretizam como as pedrinhas enfileiradas – nesse caso específico, o conceito tende a ser veiculado pela imagem de um simples cartão postal.

Não surpreende, no entanto, que as fotografias dos monumentos do *land art*, mesmo que inexpressivas, venham a se tornar conhecidas apenas na medida em que os artistas que conceberam aqueles monumentos também sejam consagrados dentro do circuito dos museus e galerias.

A questão da fotografia assim discutida fica resumida ao registro necessário da posição e do instante em que é feita a observação. E por isso mais identificada a um dado abstrato, talvez uma medida da transformação entrópica do lugar – o estado da coisa naquele momento, uma fotografia que documenta, mais do que algo que possa vir a ser uma imagem estética da obra.

De qualquer forma, o problema da fotografia dentro da arte contemporânea, não pode ser resumido ao embate dessa mídia com relação às obras ambientais em processo de transformação. Compete então uma investigação, de outra ordem, na medida que muitos estudiosos do assunto ligam a questão da fotografia a uma transformação da própria cultura em geral.

CAPÍTULO 2

Resumo : Neste capítulo será discutida a que tipo de arte pública se estará fazendo referência particularmente a partir da eclosão do movimento pós-moderno e o desenvolvimento simultâneo da noção de sítio específico nos últimos trinta anos. Igualmente, o capítulo fará menção às manifestações contemporâneas de artistas e produtores de arte pública no Brasil a partir dessas noções de especificidade do lugar, e particularmente os eventos de arte pública denominados Arte/Cidade.

2 . 1 - A ARTE PÚBLICA NA CONTEMPORANEIDADE

2 . 1 . 1 - MODERNO E CONTEMPORÂNEO

O problema da fotografia como contingência do mundo fotografado é vista por Douglas Crimp como uma característica modernista desta mídia, surgida num período em que a fotografia não possuía uma autonomia do tipo que a pintura ou a escultura possuíam³⁴.

A referência ao modernismo como um passado sugere o aparecimento de um novo período dentro da história da arte, o pós-modernismo, movimento que o crítico relaciona à importância que fotografia adquiriu dentro do panorama das artes visuais.

Explicando a autonomia dessa mídia e a relação com o pós-modernismo, Crimp destaca uma mudança de critérios na organização dos acervos fotográficos de uma importante biblioteca pública norte-americana, em que a divisão relacionada a imagens fotográficas de arte e de arquitetura tem agora outra maneira de ser acessada – pelo catálogo dos autores dessas imagens. A partir dessa nova classificação documental, um monumento pré-colombiano, por exemplo, é antes uma imagem obtida pelo seu autor e ...”os retratos de Delacroix e Manet tornam-se retratos por Nadar e Carjat, o

³⁴ CRIMP, Douglas, “The Museum’s Old, The Library’s New Subject”, On The Museum’s Ruins, Ed. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pg. 77.

New Look da Dior torna-se Irving Penn, e a Segunda Grande Guerra torna-se Robert Capa. Se a fotografia foi inventada em 1839, ela foi somente descoberta nos idos de 1960 e 1970 – fotografia , que é , em essência, fotografia ela mesma”...³⁵.

Isto indica que a fotografia é ela mesma, e mais, toda a contingência do mundo, o que inclui a pintura, a escultura e a arquitetura, que com ela passam a ser veiculadas em todos os lugares a partir desse novo meio. Para Crimp é um paradoxo que a reavaliação da fotografia como mídia modernista assinale o fim de um período e que o pós-modernismo comece sob o signo de uma massiva distribuição de imagens da obra de arte, o que por fim acaba pervertendo a aura dessas obras.

A tremenda expansão dos bens culturais no mundo contemporâneo, possibilitada em parte pelo aparecimento da fotografia, tem seu aspecto negativo no processo de substituição da realidade pela imagem ou pelo simulacro, e por outro lado, ela resulta de uma demanda reprimida do discurso modernista da produção artística confinada às instituições e museus, separadas do resto da sociedade.

Em mais um caso sobre classificações, dessa vez Crimp encontra catalogado na seção de automóveis e auto-estradas de uma biblioteca, um livro do artista Edward Ruscha, publicado em 1962, intitulado ***Vinte e Seis Postos de Gasolina***, constando justamente de fotografias de vinte e seis postos de gasolina. Evidentemente o livro não sendo reconhecido como obra de arte que é, não foi classificado na divisão de arte. No entanto, pensa Crimp, com a reconfiguração provocada pela eclosão do pós-modernismo, realmente não há nenhuma necessidade em catalogar o livro de Ruscha na categoria de livros de arte, isto é, ...”*não há nenhum lugar para **Vinte e Seis Postos de Gasolina** dentro do presente sistema de classificação que seja um índice de livros*

³⁵ Ibidem pg. 74 - ...”*portraits of Delacroix and Manet become portraits by Nadar and Carjat, Dior’ New Look Becomes Irving Penn, and World War II becomes Robert Capa. For it photography was invented in 1839, it was only discovered in the 1960s and 1970s – photography, that is, as an essence, photography itself”... – o autor se refere à organização da Biblioteca Pública de New York.*

notáveis com respeito aos modos estabelecidos de pensamento”...³⁶, e isso é parte da própria realização intencional do artista com sua obra (figura 19).

O artista Edward Ruscha interessava-se pelo processo de indiferenciação que tomava conta dos espaços contemporâneos, e os postos de beira de estrada atestavam essa monumental anomia das construções modeladas pelo mercado do capitalismo avançado. Seu trabalho compõe-se de vinte seis postos de gasolina fotografados no trajeto de uma rodovia que leva a Los Angeles, um para cada letra do alfabeto.

Los Angeles é a cidade americana mais dominada por grandes estacionamentos de veículos, o que também chama a atenção do artista pelo potencial de indeterminação dentro do quadro urbano. No trabalho *Trinta e Quatro Lotes de Estacionamento*, de 1967, eles foram fotografados vazios a uma grande altura, denunciando o processo de homogeneização que toma conta da cidade: tudo cada vez mais indiferenciado, num avanço organizado da entropia³⁷ a partir da “mão invisível” do mercado imobiliário (figura 20).

Para Yves Alain Bois, Ruscha apresenta seus assuntos sem a perversa admiração que Robert Venturi tem por Las Vegas³⁸. A própria organização de seus livros reflete essa qualidade anônima de todos os lugares fotografados, eles podem ser

³⁶ Ibidem pg. 78 - ...”*I knew, as the librarians evidently did not, that Rucha’s book was a work of art and therefore belonged in the art division. But now, because of the reconfigurations brought about by postmodernism, I’ve changed my mind; I now know that Ed Ruscha’s books make no sense in relation to the categories of art according to which art books are catalogued in the library, and that is art of their achievement. The fact that there is nowhere for Twentysix Gasoline Stations within the presents system of classification is an index of the book’s radicalism with respect to established modes of thought”...*

³⁷ A identificação entre homogeneização e entropia dá-se na medida em que esta é mais baixa quanto mais homogêneo é o sistema considerado. Assim, quanto mais especificidades for possível distinguir num sistema, ou num ambiente dado, maior será sua entropia. Pelo contrário, quanto mais misturado, mais indiferenciado, ou enfim, quanto mais caótico for um sistema ou ambiente, menor será sua entropia. Portanto, caos e homogeneidade também estão relacionados; em termos informacionais é possível pensar o caso do jogo de cartas: inicialmente organizado, o baralho permite uma perfeita distinção entre as séries específicas de naipes, a estrutura do jogo está aparente e sua entropia é alta; quanto mais o jogo é embaralhado, mais as distinções vão se perdendo, até uma situação de completo caos – nada pode ser percebido como específico no conjunto de cartas, e assim, ele é muito mais homogêneo, mais desorganizado do que na situação inicial, e portanto a entropia é mais baixa que a inicial.

vistos de muitas maneiras, de trás para frente, a partir do meio e assim por diante. Eles são apenas séries que acentuam a desolação, uma espécie de inventário da descontinuidade³⁹.

No capitalismo global tudo é rigorosamente planejado, a natureza foi cancelada, e mesmo o avanço da entropia, representado pela homogeneização, é balanceado pelos desígnios do lucro. Os fluxos de capital exigem mobilidade mais próxima da absoluta quanto possível, o que requer um espaço sem obstáculos, fragmentado, sem especificidades, o mais homogêneo possível. Frederic Jameson considera o pós-modernismo como o resultado do avanço mais recente do sistema capitalista multinacional, e que houve um aprofundamento das prescrições modernas, com a 'substituição da natureza' pela 'cultura', que acabou se tornando uma segunda natureza⁴⁰. Em termos do alcance de objetivos, ...”*podemos dizer que o modernismo caracteriza-se por uma modernização incompleta, ou que o pós-modernismo é mais moderno que o próprio modernismo*”...⁴¹.

Jameson não pensa o pós-modernismo como um sintoma de decadência, nem se entusiasma pela sua revolução tecnológica, mas concebe-o a partir do inexorável aprofundamento do sistema capitalista, que resulta não apenas na estetização do real e na comodificação dos objetos culturais, mas também no fenômeno da popularização da arte.

Esse aprofundamento de princípios modernos parece moldado à obra de Ruscha, se confrontado com a quebra de barreiras entre as artes promovidas pelas vanguardas construtivistas russas do início do século⁴² – em Ruscha sequer é possível

³⁸ O arquiteto Robert Venturi considerado pela crítica como um dos pré-cursors do pós-modernismo, exulta os arquitetos de seu tempo a aprenderem com Las Vegas em termos de tornarem seus projetos mais populares.

³⁹ BOIS, Yves Alain, “Zone”, *Formless*, Cambridge, MIT-2ª edição, 1999, pgs. 228 e 229.

⁴⁰ JAMESON, Frederic, *Elaborações Secundárias, Pós Modernismo*, São Paulo, Ed. Ática-2ªed, 1997, pg 13.

⁴¹ *Ibidem*, pg. 314.

⁴² O historiador Giulio Carlo Argan em seu livro *Arte Moderna*, explica que o objetivo dos Construtivistas russos era a quebra de barreira tradicionais entre as modalidades artísticas, e assim: ...” *os modelos dos arquitetos eram*

distinguir o ato como estético, a despeito de que ele o seja num sentido lateral⁴³, e assim sendo, a intenção é encontrar o fruidor não numa condição de subalternidade, como feito pelas grandes obras modernistas, que se apresentam como uma produção de alta especialidade que alienam o observador⁴⁴. Assim, a obra de Ruscha aprofunda o princípio apresentado pela dissolução de barreiras, antes percebida como divisão entre as modalidades artísticas, e agora completada com a penetração da arte como parte da vida.

Jameson considera ainda que esse é o argumento para que o pós modernismo possa representar uma espécie de alívio da carga elitista emanada pela obra artística moderna:

*Malevich, Tatlin, Pevsner e Gabo, os quais por sua vez, enfrentavam o problema da arquitetura não só no plano teórico...A estética do Construtivismo pretende que todos os acréscimos que a rua da grande cidade traz à construção (placas, propagandas, relógios, alto-falantes e até os elevadores internos) sejam incluídos na composição como pontos de igual importância"...mas Argan ressalta: "...essa é a qualidade e este é o limite da vanguarda soviética...a arquitetura tende a se tornar cenográfica e formalista, a responder a funções mais ideais e imaginárias do que reais"...Os modelos previstos pelos artistas e arquitetos soviéticos também representavam sua idéia da revolução, por exemplo para Lissitzky só o geometrismo expressaria o espírito racionalista revolucionário, assim como os mecanismos estruturais das construções à mostra representariam a ética revolucionária que se auto-constrói. Malevich projeta o *planita*, uma casa do futuro que permitiria ao seu habitante viver numa situação espacial pura e rigorosamente geométrica: ..." A concepção de um mundo 'sem objetos' é, para ele, uma concepção proletária, porque implica a não propriedade das coisas e noções"... Vê-se portanto o grau de ingenuidade a que foram conduzidos esses artistas em vista de seu raciocínio puramente abstrato. Suas posições como uma elite intelectual representante da vanguarda cultural do regime por fim levou-os a uma trágica repressão pela burocracia stalinista em ascensão. Em suma, o próprio historiador Carlo Argan chama a atenção para a impossibilidade de reduzir a arquitetura a uma uniformidade geométrica, pelo significado que a própria comunidade atribui a certos locais de concentração, o que vem a recolocar o problema do símbolo. Para maiores detalhes ver: "Urbanismo Arquitetura, Desenho Industrial", pp. 283 e 284, "A Vanguarda Russa", pp. 324 a 330 e "Urbanismo e Arquitetura", pp. 512 a 514, Arte Moderna, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992.*

⁴³ A referência está calcada nos princípios que norteiam a arte conceitual, que tratam das categorias do entendimento não-consciente; que podem ser ditos laterais, pois relacionam-se à experiências específicas resultantes de paradoxos perceptivos que não são possíveis de se desvendar; são antinomias que existem concretamente, como a obra de arte conceitual. Para mais informações ver JAMESON, Frederic, "Espaço", Pós Modernismo, pg. 174.

⁴⁴ A alienação, aqui, ocorre a partir do mesmo princípio que vigora quando ao consumidor de um produto reificado, (transformado em coisa) não é possibilitada a participação solidária através da imaginação de sua produção. Também as grandes obras modernistas foram reificadas, não apenas por terem se tornado mercadorias, mas também por terem se tornado clássicas e por isso distanciadas mais ainda de seus fruidores como uma produção de alta especialidade, que aliena qualquer mente criativa de sua produção. Para mais informações ver JAMESON, Frederic, "Espaço", Pós Modernismo, pg. 320 e 321.

...”as ‘grandes obras modernistas’ foram reificadas nesse sentido, e não apenas por se terem tornado clássicos escolares. A distância entre elas, como monumentos e esforços de ‘gênios’, e os seus leitores tendia a paralisar a produção da forma em geral e dotar a prática de todas as produções da alta cultura de uma especialidade e habilidade alienante...a contradição do modernismo está na maneira como esse valor universal da produção humana somente pode alcançar a figuração por meio da assinatura única de um profeta ou de um visionário modernista, fechando-se assim novamente para todos, exceto para os discípulos.

Este é então o alívio do pós-moderno, no qual os vários rituais modernistas ficam deslocados e a produção da forma novamente se torna aberta para quem quiser se comprazer com ela, mas a seu próprio preço, a saber, a destruição preliminar do valores formais modernistas (agora considerados “elitistas”), além de outras categorias fundamentais relacionadas a eles, tais como obra e sujeito”...⁴⁵

O artista brasileiro Hélio Oiticica transita pelas duas vertentes do modernismo e do pós-modernismo. Basta analisar sua trajetória de produção, dos objetos neo-concretos, de cunho geométrico e racionalista, aos populares *Parangolés*, que podem ser vistos agora como um exemplo de desvio pós-moderno. A própria obra não existe sem o outro, são dois partícipes – enquanto um observa, o outro dança. Um *Parangolé* não pode submeter o olhar do observador simplesmente à sua exibição, como na escultura *Bólide*, ou na gravura *Metaesquema* (figura 21) . Existe um corte significativo

⁴⁵ Ibidem pg. 321.

entre um tipo e outro de obra, e isto não pode ser entendido sem uma consideração de mudança de paradigmas.

Jameson propõe uma estética nova, a partir do mundo fragmentado do capitalismo avançado, reclamando um procedimento pedagógico, que busca localizar o sujeito no espaço global através de um mapeamento cognitivo.

Na verdade, ele considera impossível ser imaginado esse mapeamento nas condições atuais, dada a relação entre o sujeito individual fragmentado e a totalidade irrepresentável. Mas, pensando assim, o crítico deixa a questão em aberto como um desafio para artistas e produtores da cultura.

2 . 1 . 2 - O DESDOBRAMENTO DA ESPECIFICIDADE

Miwon Kwon, ao comentar sobre o desenvolvimento da especificidade do lugar nos últimos trinta anos, acaba por debater a fundo essas questões, fazendo referência direta ao problema e concluindo sobre a possibilidade de um tal mapeamento cognitivo a partir das idéias de “*site-specific*”⁴⁶.

Para traçar uma genealogia da arte para sítio específico, a autora começa por relacionar essas obras com as leis da física (a entropia, por exemplo,) com os trabalhos instalados em seus lugares absolutamente imóveis, construídos geralmente com materiais efêmeros, para assim permanecerem mesmo em face de sua destruição. Ela nota que, se a escultura modernista absorveu o pedestal para expressar a indiferença com o lugar, os artistas do minimalismo e depois do *land art* reverterem esse paradigma clamando justamente pelo lugar da escultura. Assim, remover a obra *Splashing*, feita por Richard Serra em 1968, quando ele arremessa chumbo derretido no encontro da parede com o piso da galeria, significa destruí-la, exatamente como aconteceu com a destruição de *Tilted Arc* na praça de New York.

⁴⁶ KWON, Miwon, “One Place After Another, Notes On Site Specific”, October Magazine, MIT, Massachusetts Spring 1997, pg85.

Em relação à especificidade do sítio, Miwon Kwon distingue algumas versões: a primeira prioriza a inseparabilidade física entre o trabalho e o lugar da instalação e é denominada como modelo fenomenológico. Seus representantes mais conhecidos são Richard Serra, Robert Smithson, Michell Haizer, que produziram obras ambientais a partir dos anos sessenta, e que foram debatidas no capítulo anterior.

No Brasil, recentemente uma iniciativa envolveu nove artistas convidados a criar trabalhos fronteiriços que produzissem marcos comemorativos dos quinhentos anos do descobrimento. Desse modo, as obras, além de uma ligação física com o lugar de instalação, possuiriam um caráter histórico-geográfico. Nelson Félix espera o crescimento lento de organismos vegetais que irão interagir com objetos metálicos, Ângelo Venosa pretende empilhar pedras irregulares numa planície dos pampas, ou Carlos Fajardo, que pretende construir uma câmara a prova de som para ser instalada em frente as cataratas do Iguaçu, de forma que o observador ao penetrá-la, possa ver o fenômeno natural das quedas d'água na ausência do tremendo barulho que lhe é peculiar, passando a perscrutar apenas as imagens⁴⁷. Algumas dessas obras serão objeto de análise cuidadosa nos próximos capítulos dessa dissertação, por seus conteúdos e princípios.

Num viés mais cultural, Miwon Kwon distingue obras que tomam os espaços institucionais da galeria e do museu, concebidas não mais como um espaço neutro mas como matriz de determinações sociais que envolvem classe, raça, gênero e muito mais. O trabalho *Slice*, do escultor Richard Serra enquadra-se nessa noção quando divide o espaço da galeria e reitera as qualidades comerciais do lugar.

O artista Hans Haacke também atua dentro desse modelo de especificidade, quando leva suas instalações para dentro da galeria ou do museu. Alguns de seus trabalhos foram inclusive objeto de censura pelo conteúdo veiculado. No trabalho intitulado *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings*, o artista anula a obra de

⁴⁷ MONACHESI, Juliana, “Projeto Aposta em Integração”, Folha de São Paulo, 26/11/1999, pg.13.

arte, para revelar a estrutura de toda uma região da cidade de Nova York, apropriada por uma só família.

A obra é feita a partir de uma longa pesquisa da situação imobiliária do local, as informações são convertidas em um dossiê fotográfico e documental das edificações, com todo o informativo de compra e venda, que denunciam transações envolvendo inclusive dirigentes do próprio espaço expositivo da obra (figura 22).

Diferentemente de Serra em *Slice*, o trabalho de Haacke lança mão da arte conceitual para desconstruir a instituição que a exhibe, sugerindo uma correspondência entre dois lugares específicos, e alcançando questões que afetam o espaço cultural das galerias e dos museus – concebidos a partir de um discurso idealista de uma realidade puramente estética.

Segundo Rosalyn Deutsche, que comenta essa obra de Haacke:

*...” Pela expansão do contexto do trabalho além das paredes do museu para envolver a cidade na qual o museu está situado, Haacke não estendeu somente a noção de sítio específico geograficamente. Nem de maneira simplista ele esforçou-se para superar fronteiras institucionais pela locação simbólica de seu trabalho de arte do lado de fora do museu destinando o problema à realidade do tema. Antes ele permitiu ao espectador apreender o aparato institucional pelo questionamento de um duplo fetichismo de dois lugares igualmente reais. Ambos a cidade – construída pela arquitetura corrente e o museu urbano – concebido num discurso idealista de arte como uma realidade estética pura – aparece como forma espacial marcada pela economia política”...*⁴⁸

⁴⁸ DEUTSCHE, Rosalyn, “The Social Production of Space”, *Evictions*, MIT Press, Cambridge, 1998, pgs.171 e 172 ...”By expanding the work’s context beyond the museum walls to encompass the city in which the museum is situated, Haacke did not merely extend the notion of sit-specific geographically placing his artwork ‘out side’ the museum and addressing ‘real subject matter. Rather, he permitted the viewer to apprehend the institutional apparatus by questioning the twin fetishisms of two, equally real, sites. Both the city – constructed in mainstream

O deslocamento do interesse na especificidade fenomenológica do lugar para a especificidade social-institucional atesta, segundo Douglas Crimp, uma mudança de paradigma, que completa aquela que já vinha ocorrendo em relação à obra de arte modernista. A obra de arte moderna, em sua condição trans-histórica idealista, não tem lugar definido, além da realidade dos museus, sua representação institucional dentro do sistema de circulação de mercadorias.

A noção de sítio específico, que mantinha a obra inseparável do lugar, já se opunha ao idealismo da obra modernista. Sua recusa da mobilidade determinava uma quebra com o sistema de circulação de mercadoria. Mas Crimp ressalta: se o procedimento acusava uma ruptura com o modernismo, também o reforçava como extensão de domínio estético, na medida em que opunha ao lugar de forma genérica uma estrutura material vista como um fenômeno, e por isso ainda idealista. Para ele, somente quando os artistas reconheceram o lugar como socialmente específico, ocorreu uma completa mudança no paradigma⁴⁹.

O reconhecimento desse “*locus*” social também reabre a questão dominante do confinamento da arte e dos artistas por museus e galerias. Miwon Kwon nota ainda um outro modo de ocorrência da especificidade do sítio, e que revela iniciativas artísticas diretamente relacionadas com a realidade social dos lugares fora dos tradicionais confinamentos da arte em termos físicos ou intelectuais⁵⁰.

Rádios, jornais, televisões, hospitais, igrejas, edificações arruinadas, ou até mesmo meios inusitados são agora espaços da expansão de uma nova modalidade de intervenção que localiza uma especificidade determinada pelo discurso. A despeito de sua característica ligada ao objeto *ready-made*, a obra do artista Cildo Meireles,

architectural and urban the museum – conceived in idealist art discourse as a pure aesthetic realm – appear as spatial forms marked by a political economy.

⁴⁹ CRIMP, Douglas, “Photographs at the End of Modernism”, On The Museum’s Ruins – Ed. The MIT Press – Cambridge - Massachusetts , pg. 17.

Intervenções em Circuitos Ideológicos pode ser classificada nesse modelo discursivo, já que além de ser um objeto, a garrafa de coca cola, é um meio que circula dentro do universo material e informacional, e nesse sentido é “locus” de uma especificidade determinada para intervenção (figura 23)⁵¹.

Manifestações mais recentes dessa vertente discursiva, mas calcada diretamente sobre o território, vêm ocorrendo na cidade de São Paulo na sucessão de intervenções intituladas *Arte/ Cidade*. Os artistas ocupam locais em ruínas ou mesmo grandes extensões do espaço público em situação de risco, como feito no ano de 2002 na zona leste paulistana. Num longo processo de planejamento que prolongou-se por mais de três anos, artistas e organizadores tomaram contato com um vasto material de pesquisa relacionado à região. As concepções de intervenção resultante desse processo acabaram por subordinar-se ao discurso determinado pelo lugar; a obra foi então gerada a partir dele, e daí verificada sua convergência com a formação discursiva.

A zona leste paulistana foi um grande reduto industrial até os anos cinqüenta, quando entrou em decadência com o advento da indústria automobilística. Para o evento *Arte/Cidade 4ª Edição*, foram levados para lá artistas e arquitetos no intuito de efetuar um ‘mapa’ dos aspectos social, histórico, político, econômico e topográfico. Conforme Nelson Brissac, uma abordagem somente intuitiva da situação resultaria em apenas mais um detrito em meio a tudo. Os participantes deixaram então a ilusão da plástica ou do urbanismo como avatares, e passaram à solução dos problemas em suas intervenções⁵².

Um dos lugares escolhidos para a intervenção foi o edifício modernista **São Vito**, conhecido na zona leste por ser um grande cortiço vertical invadido por sem tetos há

⁵⁰ KWON, Miwon, “One Place After Another – Notes On Site Specific”, *October Magazine*, MIT, Massachusetts Spring 1997, pg. 91.

⁵¹ A aparente circulação da obra de Cildo Meireles não deve contradizer a questão da imobilidade e a disposição de obras dessa natureza em relação ao lugar de instalação, o que esta suposto aqui é o meio como circulante (as garrafas de coca-cola, como recipientes, físicos e informacionais), e a obra locada nesse meio, tal como num circuito de rádio e TV. por exemplo.

muito tempo. Duas intervenções foram ali concebidas: a primeira pelo arquiteto holandês Reem Koolhaas, que visitou o edifício e não percebeu nele nenhum problema do ponto de vista técnico ou arquitetônico, além da ausência de um elevador. Ele então propôs a doação de um equipamento através da *Schindler Internacional*, o que foi rejeitado pelo Ministério da Cultura brasileiro, então patrocinador do projeto, que não pôde compreendê-lo em termos de parâmetros artísticos.

O caso aqui parece ter identificações com a dificuldade de classificação do livro de Ruscha dentro das convenções bibliográficas. Assim, o elevador, sendo parte de uma realização artística num evento para lugar específico, não será reconhecido em termos de procedimento estético, por mais avançado que seja o modo de classificação que a entidade comissionadora possua para integrá-lo como obra de arte, a menos que se tenha em mente novos paradigmas resultado da eclosão do pós-modernismo.

Outra intervenção proposta para o mesmo local foi levada a cabo pelo grupo Casa Blindada, que desenhou um objeto chamado **Camarmário**. O título do trabalho já dá pistas sobre como as artistas pretendiam resolver parte do caótico problema do repouso nos apartamentos do edifício **São Vito**. A situação de superpopulação excedia em muito as possibilidades de abrigar os moradores durante o dia, e menos ainda durante a noite, quando então eram alugadas camas e locais de acomodação dentro da edificação, por moradores de apartamentos onde ainda havia algum espaço, como nas cozinhas e banheiros⁵³.

Este segundo caso de intervenção na mesma edificação teve outro desfecho; as artistas foram bem sucedidas em sua pesquisa de necessidades, e a **Camarmário** pôde ser produzida com recursos de pequena monta, pois não dependeu da burocracia dos grandes patrocínios. Houve porém um problema com a implantação do objeto junto aos apartamentos dentro do **São Vito**. As autoras passaram a receber ameaças por parte dos locadores de camas e espaços dentro da edificação, pois a exploração se

⁵² Notas tomadas na disciplina Disciplina Novos Dispositivos da Visão, Depto. Semiótica-PUC- SP, Outubro/1999.

⁵³ O grupo **Casa Blindada** é composto pelas artistas Cristiane Alvarenga, Eva Castião, Fany Feigenson, Sheila Mann Hara e vem atuando na concepção de sítios orientados na cidade de São Paulo desde 1998.

tornara comum dado a situação de superpopulação no local. A solução foi desviar-se do problema mediante a distribuição do objeto num *show-room*, montado fora da edificação em local seguro.

Vê-se, portanto, que nos procedimentos artísticos localmente relacionados, o desdobramento social do trabalho pode levá-lo a uma anulação, ou, em termos contemporâneos, à desmaterialização de qualquer conteúdo estético em função daquelas determinações. Essa tendência dentro do desenvolvimento da prática do sítio específico demonstra a passagem de uma definição locacional, terrena, fixa, real, para outra discursiva, subterrânea, fluída, virtual⁵⁴.

Com o crescente interesse institucional na prática de intervenções em sítios específicos tem ocorrido uma grande mobilização de artistas para a concepção de trabalhos em várias cidades do mundo, de maneira que James Meyer⁵⁵ distingue uma espécie de funcionalidade do sítio em termos informacionais, referindo-se ao processo de intervenção através da denominação de arte para sítios orientados, que se configura a partir de um mapeamento do local, de suas características institucionais e de sua filiação discursiva; o que resultará num formato que revela o cruzamento do lugar físico da intervenção com mídias do tipo: fotografias, textos, vídeos e outras coisas. Dessa forma, o sítio é agora estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa mas um itinerário, uma seqüência fragmentária de eventos e ações através do espaço, e assim, uma narrativa nomádica, cujo caminho é articulado pela passagem do artista.

Desse modo, a genealogia do lugar na arte pública contemporânea possui então três paradigmas de especificidade: o mais antigo, representado pelo modelo fenomenológico, que reitera a inseparabilidade da obra e do lugar; o modelo social – institucional, que retoma os espaços das galerias e dos museus como lugares da

⁵⁴ KWON, Miwon, “One Place After Another – Notes On Site Specific”, October Magazine, MIT, Massachusetts Spring 1997, pg. 95.

⁵⁵ Apud, KWON, “Miwon in One Place After Another – Notes On Site Specific”, October Magazine, MIT, Massachusetts Spring 1997, pg. 95, vide MEYER, James in Documents 7 (Fall 1996) pp. 20-29.

circunscrição da produção, da definição e da disseminação da arte, e que por isso também podem tornarem-se o sítio da intervenção crítica; por fim o modelo discursivo em que os artistas preocupados com a questão do confinamento das obras aos espaços institucionais movem-se para fora deles e questionam os imperativos estéticos ao integrar suas obras à uma luta social, a um problema político, a uma condição histórica ou mesmo a uma formação particular do desejo, sempre considerados a partir de sua especificidade local.

Miwon Kwon reitera ainda que apesar de apresentadas cronologicamente, as manifestações artísticas que atestam as diversas especificidades do sítio não obedecem a uma trajetória linear de desenvolvimento, mas acabam competindo em definições ou entrecruzamentos que operam em práticas culturais mais amplas, ou até dentro de projetos individuais de um mesmo artista.

CAPÍTULO 3

RESUMO : Neste capítulo serão discutidas a articulação entre as idéias concebidas a partir do movimento “*land art*”. As obras de dois artistas brasileiros feitas para paisagens específicas, as relações que essas obras guardam com o lugar de instalação, o problema da entropia e os conceitos de pitoresco e sublime em relação a elas.

3. 1 ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

3 . 1 . 1 - UMA PRODUÇÃO BRASILEIRA

As linguagens e articulações dos artistas do *land art* generalizaram-se e tornaram-se norma, o que resultou na redundância e esgotamento do movimento entre os anos setenta e oitenta. Mas os desenvolvimentos da noção de especificidade que agora envolve não só o sítio da ocorrência do trabalho, mas também as questões sócio-econômicas que relacionam o público do lugar, acabaram se refletindo sobre a produção de um sem número de artistas brasileiros.

Entre os trabalhos a serem analisados está ***Matacão*** do artista paulista Nuno Ramos, encomendado pela Prefeitura da cidade de Orlandia no interior paulista. A obra foi concluída pelo prefeito comitente, mas deixou de ser mantida por seus sucessores. Agora, em situação de completo abandono, a obra entrou em ruína, o mato invadiu o espaço do trabalho e a erosão destrói todo o lugar⁵⁶.

O tema da entropia será investigado em *Matacão*, um trabalho profundamente fincado na terra e que aguarda uma manutenção contra o efeito da desordem entrópica

⁵⁶ BOMBIG , J. Alberto – Artigo: Obra de Nuno Ramos sofre com descuido em Orlandia , Folha de São Paulo, 9 de outubro de 1997

para garantir a plasticidade pretendida por seu criador. Este aspecto marca uma distinção em termos da concepção desse trabalho em relação aos outros que também serão analisados aqui (figura 24). Feito basicamente de terra e pedras, o trabalho pode ser recuperado com certa facilidade; sua resistência à ruína parece referir-se à integração entre os elementos materiais da obra e do ambiente. Assim sua existência no lugar obedece um razoável equilíbrio entrópico.

Matacão está localizado em uma paisagem rural, onde imensos blocos de granito foram enterrados em caixas escavadas no solo. Sendo feito de pedra e terra como quase tudo por ali, o mato que cresceu inicialmente como um relvado faz o observador pensar o espaço da obra com um jardim plano e uniforme. Com o tempo, a ruína processou-se e não se vê muito mais a obra, mas ela está lá, quase intacta entre o mato e a erosão.

Em alguns casos, a integração matérica do trabalho com o lugar de instalação pode ocorrer de tal maneira que pouco existe a distinguir-se entre obra e ambiente. É o caso de **Grande Budha**, concebida por Nelson Félix, um objeto quase invisível, que foi tomado pelo ambiente vegetal que o cerca. Nesse caso, a ruína é concebida como algo a que não se deve opor resistência. A obra foi então abandonada para tornar-se disforme e indiferenciada do ambiente até desaparecer por completo. Num ambiente tão improvável, ela só pôde ter sido instaurada para veicular um conceito, pois está totalmente absorvida na entropia generalizada da floresta e, assim, completamente perdida.

Mesa, também de Nelson Félix, tem características semelhantes à *Matacão*: é acessível à visitaçã de um observador à beira da estrada e forma uma espécie de monumento paisagístico.

Esses dois trabalhos de Nelson Félix foram realizados dentro do projeto Fronteiras, idealizado pelo Itaú Cultural para comemoração dos quinhentos anos do Brasil. A obra *Mesa* foi construída em Uruguaiana, no Estado do Rio Grande do Sul, e

Grande Budha no Estado do Acre, em meio à floresta amazônica, numa condição quase inacessível à observação.

A obra *Mesa* é concebida a partir de uma imensa chapa metálica que forma um plano suspenso a meia altura do chão. Mudanças de figueira foram plantadas ao lado da chapa e supõe-se que com o crescimento das árvores essa chapa será levantada e deformada como fazem as figueiras com as árvores ao seu redor. A composição final da obra seria um amalgamado de artifício e natureza, numa ocorrência prevista entre quinze ou trezentos anos (figura 25).

A obra de Félix é análoga a um relógio da medida da entropia, não um relógio geológico como a espiral de pedras do *Spiral Jet*, construída no lago salgado no deserto de Utah por Smithson, mas um outro, que mistura natureza botânica e artefato industrial, locado entre as sebes de uma fazenda, alcançando a originalidade em uma representação pitoresca para a arte contemporânea.

Se em *Matacão* não há evidências da entropia como notação da obra, pois ela é concebida para resisti-la, e assimilar as transformações até um limite, a partir do qual, ela será apenas uma deformidade e não mais um fenômeno estético, a *Mesa* de Félix também pode findar-se sem que ocorra o belo amálgama artefato-natureza, pois a fragilidade representada pelo crescimento de uma muda vegetal demanda um enorme investimento em controle ambiental pelo período intermediário até que ela possa ser abandonada à própria sorte.

O conceito da entropia refere-se a uma medida relativa entre um estado inicial e outro final, não importando o processo; há apenas uma indicação da probabilidade de um sistema qualquer, uma obra ambiental por exemplo, estar num dado instante numa situação mais ou menos provável de sua existência. Assim, pela investigação dos processos de arruinamento e formatação de uma obra é possível observar como ela se relaciona com esse fenômeno.

Grande Budha de Nelson Félix é um caso *sui generis* desse relacionamento. A obra é constituída de ganchos metálicos que formam uma espécie de gargantilha em

torno do tronco de uma árvore, e que deverá ser absorvida ao longo do crescimento do vegetal (figura 26).

Se, para o cientista que estuda a entropia de um sistema, não interessa o processo a que são submetidas as estruturas desse sistema, mas só as medidas inicial e final do fenômeno, para o artista Félix com *Grande Budha*, só o processo intermediário interessa. Se agora é insignificante a existência de um tal objeto em meio à floresta profundamente hostil, também ao final nada restará, senão as marcas no tronco da árvore. Mas de qualquer forma, o interesse no processo intermediário provavelmente não poderá ser conferido já que a floresta engolfa o trabalho impedindo, por exemplo, uma trilha a verificar-lhe a validade como objeto estético. Assim, diante das impossibilidades que a obra apresenta parece importar apenas o conceito embutido no ato de fazê-lo.

A partir dessas novas significações de arte pública, passa a ser importante refletir também sobre o modo de produção das obras, não apenas sobre as motivações ou idéias de concepção, mas sobre problemas práticos: como decisões sobre materiais em larga escala, processos, controles e sistemas construtivos.

Esse modo de produção além de ser uma nova demanda dentro do trabalho artístico, rompe com o tradicional processo de concepção e execução de arte produzida dentro do ateliê pelo artista demiurgo. Um novo papel que estaria mais assentado na posição de artista negociador, marcado pela idéia de processo num espaço em constante reconfiguração. Fora do ateliê, andando pelo mundo, relacionando-se com outros profissionais e muito mais próximo da figura do arquiteto ou do paisagista, mas sem exatamente voltar-se às preocupações funcionalistas daqueles.

3. 1. 2 - MATAÇÃO: UM TRABALHO FEITO COM TERRA

A arte ambiental de Ramos é constituída por um extenso plano de terra cravejado de enormes blocos irregulares; o entorno é dominado pela paisagem característica da zona rural. Há em profundidade duas grandes pontes de concreto que se entrecruzam.

Ramos cria uma espaço sem vegetação; apenas mais a uma certa distância vê-se árvores e a pradaria; a obra mais parece um jardim feito de pedras com arestas de grandes dimensões, que estão semi enterradas em covas espalhadas pelo plano de terra.

As covas, feitas em solo cimento, uma mistura na proporção de uma parte de cimento para doze partes de terra, constitui o amálgama com o qual é formatado um desenho, que segue certa congruência entre as paredes laterais das covas e as arestas dos blocos de granito, (talvez uma marca da submissão da terra ao impacto da rocha). Um impacto que não é resultante de um meteoro catastrófico, mas do transporte e posicionamento cuidadoso das pedras pelo guindaste⁵⁷.

A objetividade dos acontecimentos parece comandar o significado da obra; nas caixas de solo cimento o traçado das paredes laterais é apenas o suficiente para o desvelamento dos blocos mais ou menos enterrados no local. Eles foram colocados lá como pedras fundamentais que marcam o solo da paisagem, e a obra volta a si como uma ocorrência desse proceder⁵⁸.

Com um modo de produção formal econômico, Ramos permite-se o manejo de alta tonelagem de granito e grandes movimentos de terra. Mantendo quase uma condição primária, o granito existe tal como veio da pedreira: nada é muito

⁵⁷ O trabalho tem sido associado, popularmente, segundo o artista Nuno Ramos, a um campo de meteoritos caídos.

⁵⁸ O artista Nuno Ramos caracterizou-se em muitas de suas obras pela exuberância nos procedimentos artísticos, em relação a formas e materiais de toda espécie posicionados até de maneira caótica. Curiosamente nesse trabalho ele chega a ser parcimonioso e econômico, talvez também resgatando algum princípio do “*land art*”, quando os autores pretendiam superar qualquer matéria expressiva em função da realidade natural.

recortado ou trabalhado. Apenas pareciam estar na jazida naquela forma, e teriam sido selecionados por suas arestas singulares que resultaram do processo de extração.

Nas covas surge o primeiro sinal de manufatura: há planos subterrâneos paralelos e perpendiculares ao solo, que são avistados com certa dificuldade pois as pedras estão quase encaixadas às paredes. A visão da escultura pelo observador sempre se dá da superfície da terra para cima, ainda que o objeto seja de representação horizontal. Aqui o olhar só é possível com o auxílio dos pés que “leva os olhos” do observador ao encontro do ângulo fechado necessário à observação em profundidade daquelas covas (figuras 27 e 28).

O trabalho tem de ser palmilhado: ele não pode ser apreendido como um todo pelo olhar. Os parâmetros de distância que a obra propõe ao observador permitem, pelo conjunto de pedras, em posições variadas, que criam uma multiplicidade de pontos de vistas; de tal maneira que o importante é o caminhar pelo espaço do trabalho. A visão múltipla e os planos subterrâneos da covas são o ganho pelo esforço do observador que vence a inércia de seu próprio corpo e elimina a presunção do olhar gestáltico.

A impossibilidade de abordar como um todo as obras ambientais de grandes dimensões impede que na visão do observador organize-se de forma definida, e não permite a conexão com a idéia de beleza em termos de um objeto artístico. Um juízo estético tem de ser determinado a partir da noção do sublime, como algo que não tem uma forma definida, e que poderia ser tão extenso que não seria apreendido pela consciência, apesar de ser compreendido como uma coisa tão satisfatória à consciência estética quanto a evidência do belo.

Yves Alain Bois, em texto que analisa a condição pitoresca das obras do escultor Richard Serra, ressalta idéias kantianas sobre as distinções entre o sublime e o belo: enquanto esse último pode ser imediatamente apreendido, o primeiro jaz na entre a idéia de totalidade e a impossibilidade percebida de entender essa totalidade.

Entre as duas noções há o pitoresco, que se reporta às paisagens compositivas dos jardins, mas que os teóricos do século dezoito vão desenvolver como o conceito que associa alguma forma que possa ser compreendida dentro de um todo inapreensível. Alain Bois comenta que o Marquês de Girardin adverte os paisagistas de sua época a não buscarem o efeito da pintura na composição dos jardins; o autor pretendia que a partir do próprio chão se pensasse o pitoresco (ou pintoresco).

A busca de um sentido que superasse o enquadramento da pintura na composição paisagística é para Alain Bois a chave do desenvolvimento do conceito de pitoresco, em termos da passagem de uma visão ótica estática, a uma visão peripatética, isto é, do observador em movimento em relação a tudo em sua volta, segundo Bois essa foi uma operação realizada pelo teórico Uvedale Price.

Matacão é uma visão pitoresca dentro da imensa paisagem rural de Orlandia, uma singularidade contígua à pradaria, às pontes, e tudo mais. Uma maior aproximação permite ver que as caixas são construídas em solo-cimento, tem seus fundos paralelos ao plano da terra, e isso pode ser percebido como um deslocamento vertical provocado pelo peso imenso dos blocos, denotando uma espécie de “elasticidade” já foi identificada na descrição da obra *Shift* de Richard Serra.

No caso de **Shift**, ele expõe por meio das muretas algo como um dispositivo topográfico, que permite ao observador ampliar sua visão e sua sensação com a constante variação do solo, tanto em direção quanto em altura. Assim, ao mesmo tempo que os pés sentem a terra, o olho contrasta a linha regular do concreto com a topografia do lugar.

Na obra de Ramos o plano do solo parece indicar a tensão superficial do lugar, sua lisura extensa faz contraposição à inércia dos blocos que parecem flutuar em níveis variados sobre aquele plano. A tensão superficial os sustenta, mas como o solo pode ser mais mole aqui, e lá e cá muito mais duro, as pedras estão posicionadas em cotas diferentes, indicando apenas essa qualidade de dureza de um chão específico, na paisagem rural em Orlandia.

Com seu dispositivo, Ramos captura forças não visíveis, relacionadas a uma condição molecular da matéria, e o recurso a partir de um território comum, admite uma ligação com uma característica de toda a terra em sua forma cosmológica.

Nesses termos torna-se plausível a percepção popular da obra como um “campo de meteoritos” aberto ao cosmo, ainda que o fato real não seja o da queda de meteoros, mas a pressão de grandes massas entre si, o fato é que a obra não se articula em termos de um princípio formal, mas a partir de uma relação entre matérias e forças gravitacionais, noções que são expressão de uma cosmicidade universal.

3. 1. 3 - GRANDE BUDHA E MESA: TRABALHOS SOBRE A VEGETAÇÃO

Mesmo que seja possível localizar a obra *Grande Budha* através de uma operação pelo sistema de posicionamento global – a está na latitude 10 e na longitude 69 – isto parece referir-se mais a um dado abstrato e sem muita significação, uma espécie de registro geral de um lugar perdido. Para Nelson Brissac, o trabalho de Félix levanta a questão dos espaços demarcados:

“...O espaço demarcado por monumentos, radiais ou fronteiras implica visão de longe, distâncias invariáveis em relação a referenciais inertes, perspectiva central. Aqui se dá o contrário: estar muito próximo, não poder mais ver, ficar sem referências. Uma variação contínua de orientações, ligadas a observadores em movimento. O espaço não é visual: não há horizonte, nem fundo, nem perspectiva, nem limite, nem contorno ou centro. Desconhece a profundidade a luminosidade, a perspectiva. Não há distância intermediária: estamos sempre no seu interior, no meio⁵⁹

⁵⁹ BRISSAC, Nelson et alii , Nelson Felix, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001, pg 78.

A absoluta exatidão com que foi locado o trabalho contrapõe-se à improbabilidade de acessá-lo para gerar uma indeterminação muito característica das obras feitas para sítios específicos, nas quais os limites e as referências são absorvidos. O deserto, por essas características, foi espaço de muitas das manifestações ocorridas dentro do movimento do *land art*. A floresta exuberante opõe-se ao deserto mas, de qualquer maneira, produz os mesmos efeitos em relação à noção oceânica da perda dos sentidos e distinções, o que pode conduzir o observador, ou mesmo o pensador, aquele que não vai acessar a obra, a um conceito que paira dentro de um campo anti-visualista.

Rosalind Krauss comenta essa ausência da forma visual a partir da experiência do inseto que simula a própria morte no ambiente que lhe é hostil. Frente a um predador o inseto mantém-se imóvel e essa simulação da morte vai garantir-lhe a vida. É de tal maneira automatizado esse instinto na criatura, que mesmo atacada ela permanece sem reações e continua simulando aquela situação original; perde parte de seu corpo mas continua mimetizando.

Essa forma extrema de preservação da vida, em última instância, resulta na curiosa condição de “nem viver” mas ainda não morrer, o que significa, sobretudo, o abandono da forma e da própria condição de existência como indivíduo, conduzido a ser uma entidade ausente do campo visual, varrida para dentro do ambiente que a cerca. Não havendo mais a condição da figura sobre o fundo ‘gesltática’, tudo parece ser o ambiente – mas pode existir uma entidade em algum lugar⁶⁰.

Instaurado em meio à floresta amazônica, *Grande Budha* está nessa condição de “quase morte”, entregue a um processo de diluição que significa também o poder de existir naquele lugar até o último instante, mesmo que indiferenciado. Quem se habilitar a conferir o acontecimento saberá como chegar até lá, mas, antes, a obra já bastou como o registro de seu conceito.

⁶⁰ KRAUSS, Rosalind, “Entropy”, *Formless*, Cambridge, MIT-2ª edição, 1999, pg. 78.

A fronteira sul do país foi o lugar escolhido por N. Félix para instalar a obra *Mesa*, uma chapa de aço com mais de cinquenta metros de comprimento e quarenta toneladas de peso, ladeada por mudas de figueiras. Segundo o artista, a placa está provisoriamente apoiada sobre tocos de eucaliptos que apodrecerão, e as figueiras em desenvolvimento “morderão” a chapa de aço e passarão a sustentá-la. Isso poderá demorar até quinze anos quando trabalho estará estruturado, mas o resultado final só se dará após trezentos anos (figura 29).

O que interessa a Félix é traduzir a impotência do ser humano preso ao tempo, além da produção de uma interferência do homem na natureza, que deformando a árvore torna-a um objeto cultural⁶¹.

A chapa perderá seu imenso peso e flutuará como uma carcaça de ferro retorcido e oxidado entre as raízes das figueiras, e o conjunto será um monumento indiferenciado pela ruptura das fronteiras da natureza e da arte. Essa dialética entre estado estético e fenômeno natural permite imaginar sua ocorrência, já que não será possível ao observador de agora visualizá-lo um dia.

Nessa obra a interação dos reinos da natureza e da arte implica uma questão do juízo de valor entre o belo natural e o belo artístico, na medida em que propõe a visão de algo indistinto. Hegel, em suas conferências sobre estética, faz menção à *calística*, do grego “*kalos*”, que significa não o belo em geral mas aquele que se origina da criação da arte. O filósofo vê a superioridade do belo artístico sobre o belo natural pelo modo abstrato com que o primeiro estaria ligado à idéia de perfeição, enquanto o último seria apenas sua forma imperfeita e finita como tudo que é parte da natureza. Assim, a beleza ideal seria infinita e existiria no mesmo sentido que existem a verdade e o bem: como ideais⁶².

No intuito de comprovar sua tese, Hegel compara os animais e as plantas, para perceber que falta a essas últimas o sentimento de si. Ainda que elas possuam

⁶¹ MONACHESI, Juliana – “Projeto Aposta em Integração Cultural” - *Folha de São Paulo* - pg. 13 de 10/11/1998

⁶² HEGEL, Gerg W. F., “As Imperfeições do Belo Natural” in *O Belo na Arte*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1ª Ed., 1996, pp. 172 a 182

uma existência individualizada, não são concentradas a ponto de possuir a independência e a delimitação em relação ao mundo exterior. Os animais, a despeito da extrema liberdade de seus órgãos, ainda são constituídos de contornos exteriores o que o filósofo identifica como órgãos animais com caracteres vegetais como pele, espinhos e pelos. Ainda assim os animais também são limitados quanto à afirmação de seu sujeito que permanece basicamente interiorizado.

Para Hegel só o homem teria a capacidade de exteriorizar seu interior e expressar a idéia do infinito livre em si. O belo seria uma dessas manifestações, o animal e o vegetal, embora também sejam encarnações do belo, não tem o caráter de infinito que a idéia permite conceituar, e que pode ser levada a prática com os objetos artísticos. Nesse sentido, só a arte pode manifestar o ideal superior, e, a própria necessidade do belo artístico provem desse defeito inerente da realidade natural, que é finita.

A intervenções de Félix sobre os vegetais têm o sentido de contornar-lhes essa falta de concentração, especialmente no trabalho *Mesa*, em que o artista faz o uso de figueiras, que dentre todas as árvores são aquelas que apresentam o maior grau de liberdade em termos de movimento. O “abraço” das figueiras na escultura em forma de mesa explora até o limite a idéia de beleza finita a que Hegel se refere, de tal forma, que são as plantas que atuam ordenando um conjunto que efetuará uma estética do imprevisível, num jogo entre o crescimento rizomático e superfície estática minimalista que o limita.

O artista, ao contrapor as figueiras em crescimento, um dos mais belos fenômenos do mundo vegetal, a uma forma artística (a chapa, um objeto minimalista, e que por definição, prescinde da beleza), problematiza as concepções hegelianas: primeiramente em termos do caráter infinito que o conceito do belo artístico realiza; Félix propõe uma obra em que a concepção é tão intrinsecamente atada à natureza e ao ambiente, que a finitude já é um dado conceitual do trabalho. Por outro lado, se é na liberdade do crescimento vegetal que a obra encontra a essência da expressão do belo

artístico, então a ele está integrado o próprio belo natural, de tal forma, que o caso já não comporta uma distinção conceitual tão inflamada entre os dois tipos de beleza.

A realização de *Mesa* a partir desse componente dramático da luta entre natureza e artefato, dá à ela um caráter sublime se confrontada com a “platitude” de *Matacão* de Nuno Ramos, mas ao mesmo tempo ela guarda o viés pitoresco, da sua singularidade dentro da paisagem rural de Uruguaiana⁶³.

Para Edmund Burke o belo e o sublime seriam irreconciliáveis⁶⁴, mas os teóricos da paisagem Gilpin e Price explicam que a meio caminho entre as duas noções, há o pitoresco⁶⁵. Assim, se for possível pensar *Matacão* como o representante do pitoresco por excelência, isto é, um lugar onde o equilíbrio de forças está dado e pode ser apreendido pelo observador em meio a tudo; o pitoresco de *Mesa* sofre um desvio para o sublime, para o desconhecido, num jogo de deformação e ruína final, mas no entanto o todo é abordável a partir da paisagem de fundo, como *Matacão* também o é.

Ao proceder com a mesma análise no caso da obra ***Grande Budha***, é possível entendê-la, a partir de sua constituição feita de objetos pontiagudos atados ao contorno de uma árvore de mogno. Se o artefato for compreendido como a conexão com o território inteiro da floresta, é a própria floresta como um todo que agora se apresenta como obra de arte, uma sinalização física – a gargantilha de metal, delimita um raio tão extenso quanto se queira, e não há determinações precisas para uma obra concebida em locais tão distantes e de forma tão inusitada.

Aqui já não existe a condição da paisagem como fundo e objeto mantido em destaque. Por mais extensos que sejam, *Mesa* ou *Matacão*, as duas obras

⁶³ R. Krauss discute a identificação de singularidade e pitoresco a partir das definições de Gilpin e das definições do termo pitoresco tinha no século dezanove (ver **The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths** , pp 162 a 165).

⁶⁴ BURKE, Edmund, Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo, Campinas, 1993, Ed. Papirus e Universidade de Campinas, pg. 119.

⁶⁵ Op Cit. 58, pg. 54 – Alain Bois, baseado nas afirmações de Gilpin e Price supõe a existência de um belo pitoresco e um belo sublime, no sentido de que a noção de pitoresco teria possibilidades de aliar-se ao juízo que se faz de algo belo assim como ao juízo estético de alguém que está movido pelo sentimento do sublime.

possuem essa característica, no caso de *Grande Budha* o juízo estético será conduzido diretamente à percepção do sublime sem mediações pitorescas.

A obra está perdida, compreende-se que ela exista num local determinado, mas ainda que superdeterminado pelo sistema de posicionamento via satélite, isto funciona de maneira contraditória, pois ela é inalcançável, e está em meio à terra toda, como um ponto em relação ao globo.

A contradição entre localização matematicamente perfeita e impossibilidade de percepção sensível da obra, está na base da evocação do sentimento do sublime para Kant, que em sua analítica do sublime escreve:

*...”Na avaliação matemática não existe nenhum máximo porque sempre apresenta a grandeza relativa por comparação com outras da mesma espécie, no caso da avaliação intuitiva na medida que o ânimo pode captá-la como um todo produz uma comoção que comporta a idéia do sublime”...*⁶⁶

*...”O sentimento do sublime é portanto, um sentimento de desprazer a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com as idéias racionais, na medida em que o esforço em direção àquelas idéias é lei para nós”...*⁶⁷

Em termos do gigantismo imaginado para aquela obra, com sua gargantilha de aço entorno de um tronco de mogno e toda a imensa floresta à sua volta, o dado de sua localização geográfica nada significa, ele é simplesmente

⁶⁶ KANT, Immanuel, “Do Matemático – Sublime”, Crítica da Faculdade do Juízo, Rio de Janeiro, 1995, Ed. Forense Universitária, 2ª edição, pg. 97.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 103 e 104.

inadequado à qualquer juízo estético sobre o trabalho. Mas parece, e é de fato, só através dele, que *Grande Budha* terá algum sentido de existência física, ou seja, só esse dado racional, animaria alguma possibilidade da sua busca, da localização de algo que se identifique como uma obra de arte em meio à floresta amazônica.

Esse é o sentido contraditório do prazer causado pela presença do dado racional que nada acrescenta ao juízo estético, mas que nos serve, como assim é sua finalidade –, aquela da apropriação do imensamente grande a partir de um juízo teórico, sem que com isso, dele participe nossa satisfação estética, o sentimento do sublime é evocado então pela contraposição entre a faculdade da imaginação e faculdade da razão⁶⁸.

São os três trabalhos estabelecidos sobre estratos físicos e orgânicos da natureza, e devem remeter a um engajamento ecológico, que mesmo não intencional, está posto pela intuição dos artistas quando tratam suas criações a partir do meio ambiente. Entre *Matacão*, *Mesa* e *Grande Budha*, existe uma clara penetração cada vez mais profunda no território natural, um mergulho para dentro dos lugares mais caros à civilização. Da simples zona rural paulista à densa floresta amazônica há um sinal de alerta, os cientistas não se entendem e mantêm-se paralisados, mas os

⁶⁸ Na **Análítica do Sublime**, Kant ...”concerne o belo como um juízo relacionado a objetos com forma definida, enquanto o sublime deverá ser evocado a partir de objetos sem forma, na medida em que eles representem algo ilimitadamente grande... e se o belo é considerado um conceito indeterminado para a faculdade do entendimento, o sublime o será para a faculdade da razão”...(Crítica do Juízo, pg. 75). O sentimento do sublime pode ser despertado por aquilo que seja absolutamente grande, aquilo para o qual não se encontra nenhum padrão de medida. O sentimento do sublime em relação a isso surge como uma capacidade prática de imaginar ...”que o imensamente grande pode ser avaliado pela lógica de uma grandeza que vai sem impedimento até o infinito (contagem matemática), mesmo que jamais esse infinito possa ser pensado através dos conceitos numéricos”...(pg. 91). Concluindo: o sentimento do sublime relaciona-se a um limite da sensibilidade na observação de fenômenos de dimensões imensas, mas que através da razão permite imaginar uma expansão de grandezas até o infinito, que mesmo sendo impossível de se efetuar, promove uma elevação do ânimo que permite julgar de forma intuitiva o todo absoluto da natureza como um fenômeno de infinitude, compreendendo-o assim de forma supra-sensível e não racional. Para Kant, ...”o sublime não poderia ser apresentado em produtos da arte onde há um fim humano,... mas na natureza bruta, enquanto ela não comporta nenhum atrativo, ... simplesmente enquanto ela contém a grandeza... que é apreendida pode ser aumentada tanto quanto se queira, desde que, somente possa ser compreendida pela imaginação em um todo”...(pp. 98/99). Neste trecho final fica clara a possibilidade de identificação do sublime com a obra *Grande Budha* a partir de um entendimento extensivo à floresta toda que se apresenta como a natureza bruta e sem atrativos.

artistas pressentem e passam à demarcação desses lugares, seja com monumentos pitorescos, seja com instaurações sublimes.

CAPÍTULO 4

RESUMO: Neste capítulo será debatida a relação entre os espaços abertos e longínquos, onde foram instauradas as obras de arte pública dos artistas do *land art* e o espaço fechado da galeria vista a partir do conceito de *nonsite* desenvolvido por Robert Smithson. Será também debatida a identificação entre as idéias e obras do artista americano, e os conceitos expostos no texto **Mil Platôs**, especialmente aqueles que se referem ao nomadismo e a referência aos espaços lisos desertificados.

4. 1 - DO AMBIENTE À GALERIA

4. 1. 1 - UMA ARTE NÔMADE

A indústria cultural, configurada entre outros elementos, pelos mega eventos, que reúnem artistas de várias partes do mundo, foi atraída pelos sítios e museus a céu aberto, onde o observador torna-se um turista e o artista uma espécie de nômade a cumprir certos programas cristalizados. Os temas cartográficos, que levam em conta as questões específicas de cada lugar, acabam ditando essas exposições; elas se ancoram e são tributárias de seus sítios sob o ponto de vista da globalização.

Antecipando-se a esse processo que pode conduzir à massificação e a banalização de procedimentos, os artistas do *land art* problematizaram a idéia de circunscrição de um lugar através da noção de sítio específico e escolheram lugares distantes e inacessíveis – o que remete a uma contradição já que um lugar específico

por sua própria definição é sempre localizável. Essa inacessibilidade pode ser vista não apenas como uma operação de oposição ao turismo cultural, mas também de veiculação do conceito de uma distância inapreensível para os procedimentos racionais primários⁶⁹.

O observador interessado em alcançar o lugar dessa nova monumentalidade será obrigado a um percurso, que o levará para fora dos espaços devidamente referenciados pelas cidades e estradas, chegando por vezes a enfrentar verdadeiros desertos onde será tomado pela noção oceânica do lugar ilimitado, completamente sem referências, para então abordar o sítio.

Processos naturais de longo prazo relacionados aos movimentos entrópicos também influem na escolha do sítio, o que exclui então os tradicionais critérios paisagísticos de beleza, harmonia ou mesmo quaisquer referências históricas do lugar. As questões essenciais passam pela articulação da obra com o espaço em termos das transformações que a desorganizam, de tal forma que o sítio, em termos gerais, seria apenas um lugar onde a obra pode estar.

Esse aspecto é observado nos comentários de Robert Smithson sobre a escala de sua obra ***Spiral Jet***, quando afirma que ela tende a flutuar dependendo da posição do observador dentro dela⁷⁰. Essa impressão foi provavelmente prevista e constituída de forma intencional pelo artista na construção da obra, e refere-se ao fato de que o pier tem sua cota de nível muito próxima da superfície do lago que o cerca. Assim, qualquer oscilação desse nível poderá submergi-lo e fazer desaparecer a própria obra por algum tempo ou mesmo para sempre (figura 30).

Nesse sentido, e mais radical ainda, foi o procedimento de Nelson Félix na construção de ***Grande Budha***, que logo após sua finalização já não era mais possível acessar a obra por meio de uma trilha simples. Ainda que o artista registre as

⁶⁹ NELSON C. Brissac, Anotação de classe, Disciplina Exposição e Comunicação, Depto. Semiótica - PUC- SP- julho /1998

⁷⁰ SMITHSON, Robert , “Spiral Jet”, The Writings of Robert Smithson, Ed. by Nancy Holt, New York, 1979, pg. 112

coordenadas exatas do trabalho, será uma espécie de absurdo o sacrifício imposto ao observador mais obstinado que se proponha a abrir um caminho no seio da floresta amazônica para cumprir o ritual da contemplação. Além disso, numa escala de tempo, ainda que relativamente longa, a obra terá sido totalmente absorvida pelo organismo vegetal, nada restando da especificidade do sítio.

Experiências estéticas dessa natureza remetem às noções de arte nômade desenvolvidas na obra **Mil Platôs**, dos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, que faz referência aos espaços desertificados, ou cobertos por estepes, chamados pelos autores de “espaços lisos” em oposição aos “espaços estriados”, que são controlados e geralmente representados pelas cidades. Os espaços lisos são por excelência o território do nomadismo, enquanto os estriados seriam o lugar do sedentarismo⁷¹.

A partir dessa oposição eles elaboram uma série de proposições acerca do espaço e das atividades dos povos nômades e sedentários. Segundo eles, para os povos nômades é o trajeto que subordina os pontos, ou postos de parada, diferentemente dos espaços estriados, nos quais são as estradas que vão de um ponto a outro da vida sedentária.

Sendo o intervalo a substância da vida nômade, seus pontos de parada variam conforme a singularidade de seus alvos, *...”o espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades muito mais do que por coisas formadas ou percebidas”...*⁷², no sítio específico o artista do *land art* assimila esse conceito de “hecceidade”, um termo escolástico, criado para explicar o surgimento de uma entidade específica a partir de um conjunto de natureza comum, portanto um processo de singularização.

Da mesma forma, Smithson considera que a investigação da especificidade do sítio é matéria de extração de conceitos, através de percepções diretamente sobre o

⁷¹ Sobre o conceito de espaços lisos e estriados ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, “O Liso e o Estriado”, *Mil Platôs*, Vol. 5, São Paulo, Editora 34, 1ª Edição, Pgs. 37, 60, 179, 185, 187, 198, 203 a 209

⁷² Ibidem, “O Liso e o Estriado” pg. 185.

lugar. Para ele não é possível impor o sítio, mas há necessidade de expô-lo⁷³. A afirmação revela a existência antecipada de um potencial de singularidade no ambiente, pelo qual o artista se sente atraído, da mesma maneira como o fazem os nômades do deserto.

Deleuze e Guattari definem um modelo estético para a arte nômade que pode ser assimilado aos princípios do *land art*. Consideram eles que o espaço liso é o espaço da visão aproximada, enquanto o estriado é o da visão distante. A justificativa parece estar relacionada à necessidade de visão global e visão parcial em cada caso: se o espaço estriado é o da cidade, que por sua vez contém a galeria, lugar onde funciona a percepção ótica, isto é, um espaço onde o sujeito e o objeto estão separados para o ato de observação; o espaço liso contém o sítio, um espaço onde a visão nunca poderá ser global mas sempre parcial.

Ao vislumbrar um quadro, normalmente dá-se a uma distância suficiente para que se tenha uma visão global; no sítio específico, pelo contrário, o ato da observação não está apartado do lugar; por menos extenso que ele seja, a visão funciona de dentro do “objeto”, como se não houvesse separação entre corpo e sítio; trata-se antes de um espaço da percepção háptica,⁷⁴ no qual os olhos e o tato se conectam formando uma sensação de proximidade relativa⁷⁵.

⁷³ SMITHSON, Robert, “Towards the Development of An Air Terminal Site”, The Writings of Robert Smithson, Ed. by Nancy Holt, New York, 1979, pg. 47

...”*The investigation of a specific site is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions. Perception is prior to conception, when it comes to site selection is prior to definition. One does not impose, but rather exposes the site – be it interior or exterior. Interiors may be treated as exteriors or vice versa*”...
...”*A investigação de um sítio específico é matéria de extração de conceitos fora da existência de dados sensíveis através da percepção direta. Percepção existe a priori para a concepção, quando se vem para sítio a seleção é uma prévia para a definição. Ninguém impõe o sítio, mas o expõe – seja ele interior ou exterior. Interiores podem ser tratados como exteriores ou vice-versa*”... Neste final, Smithson parece apontar para a possibilidade do *non site*, na medida que considera o problema da intervenção nos interiores.

⁷⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, “O Liso e o Estriado”, Mil Platôs, Vol. 5, Editora 34, 1ª Edição, São Paulo, 2002, pg. 203.

⁷⁵ A palavra háptica é utilizada pelos autores Viktor Lowenfeld e W. Lambert Britain, em *Desenvolvimento da capacidade criadora*, p.279. no sentido da existência de dois tipos principais de percepção artística: o tipo visual e o tipo háptico(da palavra grega “haptos” que significa “agarrar”, “apoderar-se de”). ...”*O indivíduo dotado de*

Esse distanciamento necessário para a observação da obra de arte em sua totalidade já foi comentado em relação aos argumentos de Michael Fried, e a qualificação de teatralidade dessa condição, em relação à pintura e escultura modernistas.

Essa preocupação modernista de distinção dos objetos artísticos como se a própria arte fosse especial e superior já foi discutida a partir das idéias do crítico Douglas Crimp, que percebe claramente a disposição dos artistas pós-modernos de romperem definitivamente com quaisquer barreiras não só entre as artes, mas também entre arte e vida, e assim entre objeto artístico e o mundo dos objetos em geral, com resultados de consequências ideológicas muito mais profundas que aquelas desejadas pelas vanguardas modernas do início século vinte.

O que liga as obras ambientais à uma condição sobre as quais é possível imputar um juízo estético, também já foi analisado, com os exames das questões do pitoresco e do sublime. Mas existe uma manifestação que parte das noções da arte ambiental e concebe obras que se dão dentro das galerias, espaços que por consequência lógica também fazem parte do ambiente como um todo, e que naturalmente seriam complementares ao desenvolvimento das noções de arte ambiental.

mentalidade visual estabelece contato com seu meio, primariamente, através dos olhos e sente-se como espectador. A pessoa com tendências hápticas, por outro lado, está primordialmente interessada em suas próprias sensações corporais e experiências subjetivas, que a afetam emocionalmente”..., o autor não faz referências as questões de distanciamento e proximidade como o fazem Deleuze e Guattari.

4. 1. 2 - A RECONQUISTA DA GALERIA

A ocupação do espaço da galeria a partir do conceito de especificidade do lugar foi analisada anteriormente em relação as idéias de cada artista. Com Serra, por exemplo, em sua obra ***Slice***, permaneceu o problema como um fenômeno puramente estético, quando ele move para dentro da galeria, um artefato feito em chapa de aço, o material mais freqüente em suas obras. Em Haacke tem-se a completa desmaterialização da obra, no sentido de revelar a estrutura do museu como um mapa cognitivo, que inclui a instituição como totalidade. Com Smithson, pelo caminho da abstração, ele extrai o essencial do lugar e constitui o conceito no espaço da galeria, que para ele significava a continuidade dialética do meio ambiente. Esse procedimento, que ele chamou de *nonsite*, interessa à presente investigação e será analisado em maior profundidade.

O comportamento sempre atraído pelas singularidades do ambiente que culmina com a percepção do sítio específico, vai resultar para Smithson numa extensão desse procedimento em direção à galeria de arte. Ele a toma não de modo generalizado como o cubo branco abstrato, mas como mais uma singularidade em meio às estruturas arquitetônicas em geral, e impõe ao espaço limitado da galeria, uma especificidade dialética em relação ao lugar específico, este último exterior e sem limites.

O fenômeno da galeria no meio ambiente pode ser lido metaforicamente como uma espécie 'buraco negro' a absorver matéria de sua vizinhança. Em termos, para um cubo branco, seria mais apropriado nomeá-lo um 'buraco branco' pois, limitado em todos os lados por superfícies brancas, elas imprimem um processo de ressignificação a todo objeto que é 'sugado' para seu interior.

A expressão cubo branco é bastante desenvolvida por Brian O'Doherty em seu texto *No Interior do Cubo Branco*, o autor considera a galeria como uma câmara de exposições do tipo mortuária, em sua assepsia e isolamento do mundo externo. Toda

obra integrada àquele espaço tem por pretensão pertencer à posteridade e ...” essa eternidade dá a galeria uma condição de limbo, é preciso ter morrido para estar lá”...⁷⁶.

Vista dessa forma singular, o espaço da galeria possui a especificidade notória de transformar os conteúdos que lá são acondicionados. A essa especificidade que Smithson responde tomando a galeria como a contradição do lugar, o *nonsite*. Dentro da galeria tudo se contrapõe e complementa o *site-specific*: se na imensidão do *site-specific* o artista é engolfado pela indeterminação, como no deserto ou na floresta, na galeria ele revisa essa experiência, ao mapear o sítio e demarcar suas fronteiras de forma virtual.

A galeria revela um princípio de contenção pela estruturação de suas paredes que se opõem ao ambiente desorganizado. Segue para o artista americano que uma operação de organização de materiais coletados junto ao sítio específico, e acondicionados em contêineres, forma com a galeria uma série sucessiva de recipientes a receber conteúdos do exterior.

Desse modo, o espaço da galeria funciona como um destaque volumétrico do ambiente; dentro dele em escala menor, outros volumes contêm materiais também retirados do lugar, portanto a instalação é marcada pelo conceito de abstração, oposta dialeticamente ao concreto do sítio específico.

O desenho desses contêineres ou a disposição dos fragmentos também remete à uma oposição dialética, desta vez em relação às formas e qualidades entre os conteúdos materiais e as matérias de que são confeccionados os recipientes. Primeiramente é utilizado como elemento suporte uma caixa rígida metálica, que contem o material amorfo, as pedras, como no *Nonsite* exposto em **Franklin**, em 1968 (figura 10). Em outro caso, há a inversão entre conteúdos rígidos e continentes amorfos: os espelhos, que são rígidos, e faziam parte do “*site-specific*”, são agora

⁷⁶ O'DOHERTY, Brian, “Introdução de Thomas MacEvilley”, No Interior do Cubo Branco, Ed. Martins Fontes, 1ª Edição, São Paulo, 2002, pgs XV e XVI.

instalados na galeria como conteúdo, tem como suporte as pedras – matéria sem morfologia definida. A esse respeito, ver *Slant Piece*, de 1969, (figura 31).

Completam o conjunto das mídias que constituem a instalação de cada *nonsite* os desenhos e fotografias. Eles cumprem um papel de ligação a partir de uma visão de escala, entre a verdadeira grandeza dos fragmentos e o mapeamento das fronteiras do *site*. Dispostos de alguma maneira, eles podem ser vistos numa perspectiva de conjunto dentro do espaço interno da galeria.

O mapa propriamente dito tem sua importância como referência entre a região englobante e lugares englobados; é uma operação necessária de codificação a ser experimentada pelo observador após o mergulho da visão das paisagens que se dão em escalas desmesuradas. Sobre a questão das escalas Robert Smithson comentando *Spiral Jet* escreve:

...”O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. Uma trinca na parede se vista em termos de escala, não de tamanho, poderia ser chamada de o Grande Canyon. Uma sala poderia se feita para ser tomada como a imensidade do sistema solar. Escala depende da capacidade de alguém estar consciente da realidade de sua percepção.

Quando se recusa liberar a escala do tamanho deixa-se que um objeto ou linguagem pareçam-se como uma certeza. Para mim a escala opera por incerteza⁷⁷

Smithson relaciona escala com incerteza, e é essa indeterminação escalar que estabelece a ligação entre as mídias do *nonsite*. Se uma sala pode representar todo

⁷⁷ Ibidem 36 - pg 112, ...”Size determines an object, but scale determines art. A crack in the wall if viewed in terms of scale, not size, could be called the Grand Canyon. A room could be made to take on the immensity of the solar system. Scale depends on one’s capacity to be conscious of the actualities of perception. When one refuses to release scale from size one is left with an object or language that appears to be certain. For me scale operates by uncertainty”...

ambiente, tudo dentro dela pode estar ligado – do mapa sem escala ao material coletado que sempre está em sua escala natural.

Portanto, é a escala que funciona como uma consistência que opera a definição de um conjunto vago, representado pela instalação do *non site*: imagens, mapas e matéria ambiente. Por meio da escala é possível distinguir os elementos disparatados da obra como pertencentes a um mesmo conjunto. Há aqui o que Deleuze e Guattari, denominam de síntese de disparates, característica do trabalho moderno.

Para eles o agenciamento moderno não mais afronta as forças do caos, como o fazia o artista organizador clássico; e nem se aprofunda na forças da terra, como o romântico nacionalista. Ao fazê-lo, o artista moderno (o contemporâneo também) deixa de lado qualquer princípio de inteligibilidade da matéria formal, que é agora só um recipiente para a captura de forças não visíveis. Não se intenta mais reproduzir o visível; são as forças da matéria que interessam, não as matérias e suas formas, como para o artista clássico, ou o território e suas ideologias do artista romântico.⁷⁸

A terra para o artista do *land art* é aberta ao cosmo, é matéria com que tudo mais é constituído. Um material molecular não pertence a qualquer território como significado de expressão romântica. Existe uma tentação em identificar as obras desses artistas aos princípios românticos; se o sentimento do sublime é evocado em obras ambientais, ele deve assombrar pelo receio de que toda a natureza venha a ser devastada. Não há um território nacional em perigo aqui, seria demasiado pequena a intenção de localizar o problema numa região, quando o caos se estabelece na terra

⁷⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, A Cerca do Ritornelo, *Mil Platôs*, Vol. 4, Editora 34, 1ª Edição, São Paulo, 1997, pp. 156 a 162. – Os autores tratam a questão da distinção dos agenciamentos clássicos, românticos e modernos: enquanto o clássico afronta as forças do caos organizando-as, pode-se pensar nas tipologias neoclássicas de Boullés, e suas imensas esferas que geometrizam as formas materiais, o romântico é a voz, ...”*surgindo das entranhas da terra*”... (pg. 155). Não seria o caso por exemplo da reação dos artistas do *Arts and Crafts*, em que a figura de Morris aparece como um baluarte contra a internacionalização da cultura clássica, numa busca que volta até a Idade Média atrás dos conteúdos nacionais de cada povo (maiores detalhes sobre a reação romântica, ver Os Pioneiros do Desenho Moderno, de Nikolaus Pevsner, Ed. Martins Fontes). Para a figura moderna, confronte-se as esferas de Boullés com as do modernista Buckminster Fuller, nas pesquisas do arquiteto alemão ele objetivava uma espécie de ‘molécula estrutural’, de forma que se pudesse ampliar suas esferas construtivamente até o infinito, e como, especula o historiador Argan, envolver a terra inteira numa bolha protetora (ver nota 19 desse texto).

inteira. Os artistas do *land art* aceitam o caos e operam com ele através da noção de entropia que está intrinsecamente ligada à concepção de suas obras.

Com a retomada da galeria essa relação concreta torna-se abstrata, e um corte simbólico é utilizado para a representação do ambiente externo na galeria. Há numa operação distinta da intervenção direta no ambiente para a criação do *site-specific*.

Enquanto no sítio apenas ressalta-se uma qualidade do lugar que normalmente está relacionada a sua indeterminação, na galeria a matéria da expressão deve ser codificada, com mapas, fotografias e a organização dos contêineres. No sítio não há qualquer objeto de expressão codificada; ele já existe como puro conteúdo, suas matérias estão lá e formam o lugar compreendido imediata e intuitivamente pelo observador.

As oposições que tematizam a dialética entre *site* e *nonsite*, e são listadas abaixo, transcritas do texto do próprio Smithson:

Site

Nonsite

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| 1. <i>Limites Abertos</i> | <i>Limites Fechados</i> |
| 2. <i>Uma Série de Pontos</i> | <i>Um Aparato Material</i> |
| 3. <i>Coordenadas Exteriores</i> | <i>Coordenadas Interiores</i> |
| 4. <i>Subtração</i> | <i>Adição</i> |
| 5. <i>Certeza de Indeterminação</i> | <i>Incerteza Determinada</i> |
| 6. <i>Informação Espalhada</i> | <i>Informação Contida</i> |
| 7. <i>Reflexão</i> | <i>Espelho</i> |
| 8. <i>Borda</i> | <i>Centro</i> |
| 9. <i>Algum Local (físico)</i> | <i>Nenhum Local (abstrato)</i> |
| 10. <i>Muitos</i> | <i>Um</i> |

...”*Campo de Convergência*

O campo de convergência entre Sítio e Não Sítio consiste no curso dos riscos de um duplo caminho de signos, fotografias, e mapas que pertencem a ambos os lados da dialética imediatamente. Ambos os lados estão presentes e ausentes ao mesmo tempo. A terra ou o base do Sítio esta localizado na arte (Não Sítio) mais do que a própria arte esta localizada no solo do sítio. O Não Sítio é um contêiner dentro de outro contêiner – a sala. O lote ou o pátio exterior é ainda outro contêiner. Coisas bidimensionais e tridimensionais fazem jogo um com o outro dentro do campo de convergência. Grande escala torna-se pequena. Pequena escala torna-se grande. Um ponto sobre um mapa expande-se para o tamanho da massa de terra. Uma massa de terra contrai-se dentro de um ponto”...⁷⁹

⁷⁹ SMITHSON, Robert, “The Spiral Jet”, The Writings of Robert Smithson, New York, Ed. by Nancy Holt, 1979, pg. 115.

1. Open Limits	Closed Limits
2. A Series of Points	An Array of Matter
3. Outer Coordinates	Inner Coordinates
4. Subtraction	Addition
5. Indeterminate Certainty	Determinate Uncertainty
6. Scattered Information	Contained Information
7. Reflection	Mirror
8. Edge	Center
9. Some Place (physical)	No Place (abstract)
10. Many	One

...” Range of Convergence

The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of dialectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. The Nonsite is a container within another container – the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the landmass. A land mass contracts into a point.”...

A abordagem dialética de Smithson, na maioria dos itens levantados no esquema de convergência, como quando faz referência a limites, coordenadas, informação, aparece com bastante clareza, mas no que se refere a palavras como espelho ou reflexão, subtração ou adição, é necessário relatar algumas de suas experiências práticas.

Para um entendimento sobre a condição do espelho que o artista utiliza em suas obras, ele afirma o seguinte: o espelho possui uma dupla condição, ao mesmo tempo em que é ele mesmo um objeto, é também a reflexão de uma imagem. A matéria de um espelho funciona como um dispositivo de temporalidade na medida que reflete o movimento de tudo que perpassa sua superfície; e mais, a reflexão de um espelho que tem o ambiente com pano de fundo, revela uma imagem por vezes desconectada de uma apreensão racional. Smithson utilizou chapas de espelho no solo do sítio, que ao refletir o céu, por exemplo, forma um conjunto de difícil entendimento lógico, na medida que o observador pode deparar-se com uma profundidade em azul, sem referências dimensionais e destacada da superfície rugosa do chão.

Instalações com espelhos foram concebidas em Yucatan no México, em 1969, onde o artista estabeleceu em nove sítios diferentes conjuntos de placas espelhadas. Ora no sub-solo, ora sob a água, entre raízes vegetais, e assim por diante; de forma que essas placas pusessem a vista do observador uma face nunca visível dos lugares, a face oposta que o dispositivo especular torna visível, dessa forma, o verso da paisagem aparece agora ao observador, e esse é o sentido reflexivo com que o espelho vai ser identificado no sítio específico.

Quando ele recolhe esse material para dentro da galeria na montagem de um *nonsite*, os espelhos adquirem uma função mais objetiva ao se adaptarem como suporte para outros fragmentos tomados do sítio (figura 31), daí a oposição entre objeto e reflexão do campo de convergências.

Sobre os pares dialéticos ditos uma série de pontos contra um aparato material, eles poderiam ser compreendidos a partir da própria obra ***Viagem - Espelho em Yucatan***, na qual o artista seleciona pequenos campos como ambientes de trabalho que formam uma série de nove, para depois na galeria montar uma espécie de aparato significativo de toda a experiência da concepção do trabalho ambiental.

Deve-se destacar que o texto do próprio artista contido em seus escritos revela uma experiência de ordem mítica com o lugar, que pertenceu aos povos maias e astecas, e que ele faz reviver a partir de uma peregrinação para efetuar as instalações ambientais com os espelhos que pelas descrições ultrapassam o caráter racional para situar-se no campo das experiências oníricas⁸⁰.

⁸⁰ Ibidem 72, pp. 94 a 103

CAPÍTULO 5

RESUMO: Neste capítulo será debatida a necessidade de produção da prática artística a partir da reflexão ocorrida durante a dissertação, à luz das noções sobre especificidade desenvolvidos por Miwon Kwon e dos modelos para a arte nômade sugerido pelos franceses Deleuze e Guattari. A opção pelo procedimento do “*nonsite*” criado pelo artista americano R. Smithson, que utiliza o espaço da galeria é justificada pela condição de trabalho acadêmico e como o resultado sensível aos estímulos visuais surgidos a partir dos trajetos percorridos. E finalmente análise detalhada da matéria do trabalho em termos da estratificação físico - semiótica.

5. 1 - CONCLUSÃO

5. 1. 1 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA UMA PROPOSTA PRÁTICA

Ao pesquisar os fundamentos teóricos e práticos na esfera da arte pública, levantou-se até agora uma coleção extensa de textos, que a partir deste capítulo devem possibilitar a justificação de uma prática artística originada anteriormente de forma supra-sensível.

A despeito dessas justificativas, existe ainda o problema de saber qual a relevância dos procedimentos artísticos abordados, em termos da produção prática nas condições atuais do cenário das artes visuais.

Quanto a relevância em compartilhar dos princípios do *land art* na atualidade ficou demonstrado pelo desenvolvimento revelado no texto de Miwon Kwon, que aquelas idéias ainda possuem um tal vigor que grandes intervenções, ou propriamente qualquer referência às obras ambientais não pode ser imaginada sem levar em consideração aquelas idéias.

No entanto, caso a proposição prática fosse alguma enorme intervenção na paisagem, como aquelas estudadas na presente investigação, ela só seria possível por meio de pesados patrocínios como pôde ser observado pelo histórico das obras dos artistas brasileiros: **Matacão** de Nuno Ramos, foi comissionada pelo poder público, e **Grande Budha** e **Mesa**, de Nelson Félix, passaram pelo crivo de poderosa instituição financeira privada.

As demandas desse tipo de intervenção tornam a prática impossível nas condições de uma pesquisa de mestrado. Por outro lado, o desenvolvimento da noção de sítio específico possibilita outras considerações que não se restringem apenas a grandes intervenções. Além disso, o contato com as idéias concebidas pelos artistas do *land art* acabaram por fundamentar uma nova maneira de olhar o ambiente e toda paisagem em transformação adquiriu ao longo da pesquisa um outro significado.

A observação das estradas, por exemplo, a partir dessa nova abordagem, tomou um interesse fora do comum e pôde tornar-se o partido inicial do trabalho prático a ser proposto.

Aqui, as estradas são apresentadas como um marco divisor entre o que ainda resta da paisagem mais ou menos natural e os artefatos construídos. Projetadas para compor trajetos controlados, elas marcam aquele limite, definido por Deleuze e Guattari, entre o espaço estriado (estruturado) e o espaço liso (espaço desorganizado, desertificado).

No espaço estriado os trajetos ficam subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro, no espaço liso ocorre o inverso, os pontos é que estão subordinados ao trajeto, o intervalo toma conta de tudo, a estrada é a substância, e os acontecimentos são as obras de infra estrutura, percebidas como o sintoma de algum desenvolvimento, provavelmente relacionada ao progressivo estriamento do espaço.

O desenvolvimento de uma estrada está em permanente continuidade quando se leva em consideração a influência regional, os impactos ambientais, econômicos e sociais. Construir em seus espaços marginais é uma concessão já integrada nos

planos iniciais de sua construção, e que após completada, permite que a aparelhagem do “*establishment*” possa funcionar escavando freneticamente as encostas, ora para construir mais um entreposto de passagem, ora um aterro para o lixo produzido nas cidades (figuras 14 e 15).

A freqüência com que essas obras de infra-estrutura nas margens das estradas são encontradas vai depender dos pontos de ligação entre os trajetos. Assim, quanto mais importante forem as cidades ligadas pela rodovia, mais chances de ocorrer esse processo construtivo até um nível de saturação máxima. Cidades metropolitanas como São Paulo e Campinas, possuem espaços tão *estriados* que municípios entre elas apontam para a possibilidade de formar uma conurbação (figura 34).

A despeito da devastação ambiental provocada por essas intervenções, as obras infra-estruturais possuem uma estética comum às grandes construções, e por isso mesmo são nomeadas como obras de arte da engenharia. Enormes máquinas escavadeiras chocam-se contra a resistência da encostas transformando-lhe a topografia a representação desse poder terrificante sobre uma extensão desproporcional à capacidade de observação do espectador pode gerar nele algo bem próximo do sentimento do sublime.

Tais fenômenos suscitaram o interesse do artista Robert Smithson que comenta em seus textos:

...”tais equipamentos de construção encarregam-se do aspecto da destruição; talvez seja por isso que certos arquitetos odeiam escavadeiras e pás mecânicas. Elas parecem transformar o terreno de cidades inacabadas em destroços organizados... Estes processos de construção pesada têm uma qualidade de devastação de primeira grandeza e são em muitos casos mais extraordinários do

que o projeto finalizado – seja ele uma estrada ou uma construção”...⁸¹

A atenção para obras de infra-estrutura, especialmente de estradas e grandes construções, parece para Smithson deslocar a mediação do artista do *land art* em direção à figura do engenheiro como o vetorizador de seus interesses, mais até do que a do arquiteto; este último mantém o seu foco sobre o produto final traçado em projeto e efetuado fora do canteiro, sem necessidade de atentar para as muitas peculiaridades inerentes aos processos intermediários, que nesse caso, tanto interessam ao artista enquanto problema estético, quanto ao engenheiro como um procedimento de sua responsabilidade técnica.

Também Deleuze e Guattari comentam o papel do engenheiro nos exercícios de escavações em planos inclinados de estradas em termos do que intitulam uma “ciência nômade”, diferenciada da ciência régia ou do Estado, e que condena a primeira ao ostracismo das ciências menores, sem no entanto deixar de absorver os conteúdos que lhe interessam:

...”Enquanto o teorema é da ordem das razões, o problema é afetivo e inseparável das metamorfoses, gerações e criações da própria ciência... os problemata⁸² são indissociáveis dos planos

⁸¹ SMITHSON, Robert, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” in *Writings of Robert Smithson*, New York, Ed. by Nancy Holt, 1979, pg. 83 , ...”*such equipment construction takes on the look of destruction; perhaps that’s why certain architects hate bulldozers and steam shovels. They seem to turn the terrain into unfinished cities of organized wreckage... These processes of heavy construction have a devastating kind of primordial grandeur and are in many ways more astonishing than the finished project – be it a road or a building”....*

⁸² Problemata refere-se ao caráter de problematidade, inerente as questões experimentais enfrentadas pelos engenheiros que lidam com obras de infra-estruturas, e que a todo momento incorrem em soluções de diferentes naturezas, como, por exemplo, a transformação da qualidade do solo escavado que pode mudar repentinamente com a profundidade ou com a translação da obra, ou ainda sobre escoamento turbulento ou turbilhonar dos líquidos e gases, que se apresenta como um dos ramos mais complexos da mecânica dos fluídos. O dicionário de filosofia de ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998, possui um verbete para Problematidade, explicado como caráter de um campo de indagação em que os problemas não são eliminados pela sua solução, mas se apresentam apenas como possibilidades de soluções sem garantia de sucesso. Em outro verbete

inclinados, das passagens ao limite, dos turbilhões e projeções.... O engenheiro, ... com toda sua ambivalência, ilustra essa situação. Por isso, o mais importante talvez sejam os fenômenos fronteiraços onde a ciência nômade exerce uma pressão sobre a ciência de Estado... Isso é verdade da arte dos campos e da "castrametação"⁸³, que sempre mobiliza projeções e os plano inclinados⁸⁴...

A apropriação que as ciências da geometria analítica, dita superior, faz sobre os saberes da geometria descritiva, considerada uma ciência menor, e praticada por engenheiros e construtores nas encostas e planos inclinados, definem um pouco a situação do profissional da engenharia. Ele é identificado como uma espécie de cientista menor (nômade), que não se guia de forma axiomática, isto é, por relações puramente funcionais entre os diversos campos, que devem ser reconduzidas a uma unidade formal superior.

Com o problemático, o que ocorre é uma consideração sobre o que afeta especificamente os elementos qualificados dos campos envolvidos no objeto de interesse, resolvendo-se as situações a partir do *nomos*, isto é, de um conjunto de vagas determinações que podem ir da geometria à economia, passando pela legislação⁸⁵.

ocorre a palavra Problemático com a mesma conotação em que é apresentada uma definição kantiana para a palavra: ...”Chamo de Problemático um conceito que não contém contradições e que, como limitação de conceitos dados, liga-se a outros conhecimentos, mas cuja verdade objetiva não pode ser conhecida de modo algum”.... (Crítica da Razão Pura – parágrafo 9).

⁸³ Castrametação se refere à delimitação de campo para acampamento militar

⁸⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, “Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra” in Mil Platôs Vol. 5, São Paulo, Editora 34, 1997, 1ª Edição, pg. 27,

⁸⁵ Os autores de Mil Platôs, diferenciam o *nomos* do *logos*, sendo que a primeira consiste de um conjunto fluído de determinações que se estendem além da lógica, os exemplos de conhecimentos nomológicos seriam: os flancos de montanhas, as extensões vagas em torno das cidades, e mesmo as formações irregulares das fibras da madeira (nomologia segundo o Dicionário de Filosofia de Abagnano, é definida como a ciência da legislação; Husserl chamou de a ciência universal, identificando-a à aritmética). O desenho de uma estrada, por exemplo, refere-se justamente a um conhecimento nomológicos.

Para Deleuze e Guattari o engenheiro tem suas habilidades absorvidas pelo Estado que determina qual é a unidade formal superior a qual ele deva se reportar, que limita e impõe ordens à sua atuação, e sem a qual, qualquer atividade daquele profissional seria simplesmente reprimida ou desprezada como procedimento sem valor prático ou econômico. Submetendo-a a seu próprio modelo, o Estado deixa subsistir a ciência nômade no território estriado apenas a título de técnica ou ciência aplicada⁸⁶.

Retomar o modo de ser nômade, tanto no que se refere a um modelo científico, quanto a um modelo estético, põe a atividade do engenheiro liberada para cumpri-la em função de uma poética nômade, algo que pode ser identificado aos princípios itinerantes desenvolvidos na arte para sítios específicos.⁸⁷

Numa inversão de possibilidades, o artista itinerante pode tomar do desenvolvimento da ciência nômade a matéria para sua poética, e essa proposta dar-se-ia nesse caso a partir das observações nas estradas, onde há um campo de visibilidade e atuação que combina aqueles dois modelos do nomadismo técnico e artístico⁸⁸.

⁸⁶ Op. Cit. 84, DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, “Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra” pg. 40.

⁸⁷ Surpreende no texto **Mil Platôs** que existam tantos pontos de identificação com as idéias desenvolvidas dentro do movimento artístico *land art*, como as que já foram expostas aqui a exemplo da questão fundamental do nomadismo e o interesse pelos espaços desertificados, que é o espaço por excelência das obras do *land art*. As características das obras ambientais de serem abertas ao cosmo, de explorarem a molecularidade da matéria, e efetuarem a síntese de disparates na formação de conjuntos vagos, são segundo Deleuze e Guattari, características marcadamente modernas, e foram exemplificadas em **Mil Platôs** através das obras do pintor Paul Klee, na forma de representação, enquanto nos trabalhos do *land art*, essas características são uma parte integrante da própria natureza do trabalho, portanto não representam, mas apresentam tais dados. Por último, a questão dos estratos físicos e orgânicos, que despertou tanto interesse particularmente no artista Robert Smithson, bastando ler seus escritos, e muitos deles estão presentes nessa pesquisa. A surpresa entretanto está no fato de que as personalidades envolvidas, os filósofos franceses e os artistas americanos, foram contemporâneos, e já estava em curso a consagração do movimento artístico da arte ambiental. De qualquer forma, a expectativa é que a investigação ora em processo acabe por fazer essa ligação que pareceu tão evidente a partir da análise de textos e obras acima referidas.

⁸⁸ No meu caso particular, por possuir formação em engenharia, e insistir como tal, numa prática artística que leve em conta essa história de vida, procurei conjugar a especificidade do sítio com a original análise sobre os limites entre os espaços lisos e estriados, feita pela dupla de pensadores franceses. O fato levou-me a considerar concretamente a hipótese de apontar meus interesses para as margens das estradas.

5. 1. 2 - PARTIDO E PROJETO

5. 1. 2. 1 - O Estrato Físico

Antes que uma estrada ‘sangre’ a geografia de um lugar, ela existe como um plano que deve conjugar o meio natural e o meio construído. Pensado assim o fenômeno pode ser imaginado como um estrato físico, dentro do qual a rodovia propriamente funcionaria como uma superfície de estratificação entre artifício e natureza. Assim, a rodovia em termos materiais seria um interestrato, o que implica nomear o seu plano de desenvolvimento como um metaestrato.

Deleuze e Guattari têm um epíteto para o fenômeno interestrático que denominam a *máquina abstrata*, e que no caso das estradas significaria a sua função de ativar os movimentos de transposição do homem através do território, em termos de um plano geral de consistência.

Mas também essa máquina abstrata é regulada pela materialidade, do estrato natureza/construção, que tem sua forma alterada conforme os códigos de cada época. Tome-se o exemplo escolhido na proposta, o complexo de rodovias *Anhanguera - Bandeirantes* entre Campinas e São Paulo. Em nossa época ele consiste da mesma forma como consistiram todos os caminhos que da antiga capital alcançavam a “boca do sertão”, como era conhecida originariamente Campinas⁸⁹.

Da nomenclatura bandeirista sobre as duas rodovias é possível depreender a articulação da *máquina abstrata* com o plano de consistência de transposição que desde o estado colonial implicava um mesmo metaestrato.

Os trajetos formavam caminhos, que desapareceram dando lugar às pequenas estradas, que por sua vez tornam-se vicinais e em sequência podem ser abandonadas em função de auto-estradas, que por fim transformam-se no complexo das super

⁸⁹ PUPPO, Celso Maria de Mello. Campinas, seu berço e juventude. Campinas, 1969, Ed. Academia Campinense de Letras, pg. 20.

rodovias. O plano é sempre o mesmo, o interestrato é que se modifica ao submeter-se as transformações tecnológicas, mercadológicas, ou propriamente, o plano pode sucumbir a essas transformações.

A proposta prática deve concentrar-se sobre o conteúdo interestrático e os processos infra-estruturais que o modificam. Sobre o plano de consistência, este poderia ser objeto de uma futura investigação com demandas prolongadas e diversificadas, de tal forma que a pesquisa atual não comportaria⁹⁰.

Num esquema simplificado o estrato de uma rodovia poderia ser apresentado conforme o croqui nº 1, nos quais os próprios estratos podem ser subdivididos em lados, ou paraestratos, que são formas irreduzíveis umas as outras, separadas por um epistrato, ou uma superfície de estratificação, e que em termos materiais representa a própria *máquina abstrata*.

Dentro dessa zona denominada epistrato encontra-se a matéria do trabalho prático, e é nela que se efetuam as passagens, as taxas diferenciais que permitem conjugar os dois meios irreduzíveis, dos paraestratos⁹¹.

⁹⁰ Sobre uma possível proposta dessa natureza, numa viagem pela região do interior do Estado de São Paulo entre as cidades de Sorocaba e Campinas, vim a descobrir antigos caminhos utilizados por tropeiros e comerciantes desde o século dezessete, e chamou-me a atenção particularmente uma região conhecida como o Morro do Ipanema, localizado no município de Iperó. Esse sempre foi um local tomado de mistérios que atraiu a atenção dos bandeirantes já em 1589 pelo seu potencial de exploração do minério de ferro, muitas excursões ao longo da história colonial insistiram no projeto de explorar a área. No século dezanove o major do exército alemão Frederico Varnhagem comissionado pela côroa portuguesa, construiu no local além de alto-fornos, também o que seria o primeiro gerador hidrelétrico do Brasil. Atualmente o local possui importantes unidades de pesquisas que inclui núcleos do Ibama, centros de pesquisas agrícolas e também o secretíssimo projeto Aramar, de desenvolvimento do motor nuclear brasileiro. Arqueólogos estudam o sítio e as sucessivas instalações nos diversos períodos da exploração do minério de ferro, que liga-se agora na atualidade com projetos tecnológicos de ponta. Chega a ser instigante imaginar um ‘metaestrato de industrialização’ que toma o local desde sempre, um lugar específico da natureza do Morro de Ipanema, que destaca-se como formação geográfica e afeta a visão de qualquer passante pela sua forma e posição isolada na planície. De tal maneira é importante esse posicionamento na paisagem, que alguns historiadores chegaram a relacioná-lo como ponto de passagem, o marco de uma provável trilha dos povos pré-colombianos que alcançaram o Atlântico. Com um espessamento dessa magnitude o local deve guardar singularidades do tipo que motivaram a viagem de Smithson a *Yucatan*, ou quem sabe Castañeda a *Ixtlan*. Talvez a proposta pudesse chamar-se uma *Viagem a Ipanema*.

⁹¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, “A Geologia da Moral”, *Mil Platôs Vol. 1*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, 1ª Edição, pg. 67,

Uma vista em detalhe do corte transversal da rodovia (croqui nº 2) abre seu epistrato numa sucessão de camadas que formam um gradiente, que articula superfície externa artificial e subsolo natural. Essa visão ‘molecular’ da forma de uma rodovia revela que a distribuição de matéria na criação desse cinto central entre os meios, e que constitui em cada camada uma função definida: o asfalto, a camada mais fina, permite a rodagem macia e desvia a passagem da água conservando a pista; o gradiente de pedras brita cada vez maiores fornece às fundações a resistência e a permeabilidade necessárias; já os gabiões modelam e estruturam as encostas.

Tudo compõe as estradas, palavra derivada do latim *strata*, plural de *stratum* que significa caminho estratificado, empedrado, calçado. Em síntese é possível afirmar que a micro observação dos estratos, revela um conteúdo, cuja expressão, seria na visão macro, a própria rodovia.

Nos estratos físicos, o conteúdo é molecular, microscópico, e a expressão é molar⁹². Essa expressão molar pode ocorrer nos *strata* de duas formas: por modulação, o que aciona um mínimo de esforços necessários: são as camadas de brita cada vez mais finas, da fundação até a superfície asfáltica; ou por modelação, representado pelas caixas de gabiões de pedra (que são moldes), e que mobilizam um máximo de resistência contra os desmoronamentos das encostas recortadas⁹³.

Se a partir dos elementos do estrato físico das rodovias, dos *strata*, será desenvolvida a proposta prática, o meio para expressar essa idéia foi assimilado do *non site*, de forma que os materiais serão trasladados dos lugares onde se encontram nas margens das rodovias, sem comprometimento do formato original deles, dispondo

⁹² Os autores Deleuze e Guattari utilizam o termo molar em oposição e complementaridade ao uso do termo molecular. Em Física e Química o termo molar é utilizado para representar uma certa quantidade de moléculas que dão a forma característica a cada elemento em relação ao seu peso específico, daí a recorrência do termo para representação de qualquer coisa que adquira uma forma visível exteriormente, a partir de conteúdos que agregados caracterizam alguma coisa formalmente diferente desse conteúdo, ou até semelhante, como por exemplo a estrada em seu conjunto, seria a expressão molar de todos os conteúdos moleculares combinados.

⁹³ Op. Cit. 90, DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, “**A Geologia da Moral**”, pg. 73,

apenas de maneira que o espaço da galeria permita a observação daquela multiplicidade de processos.

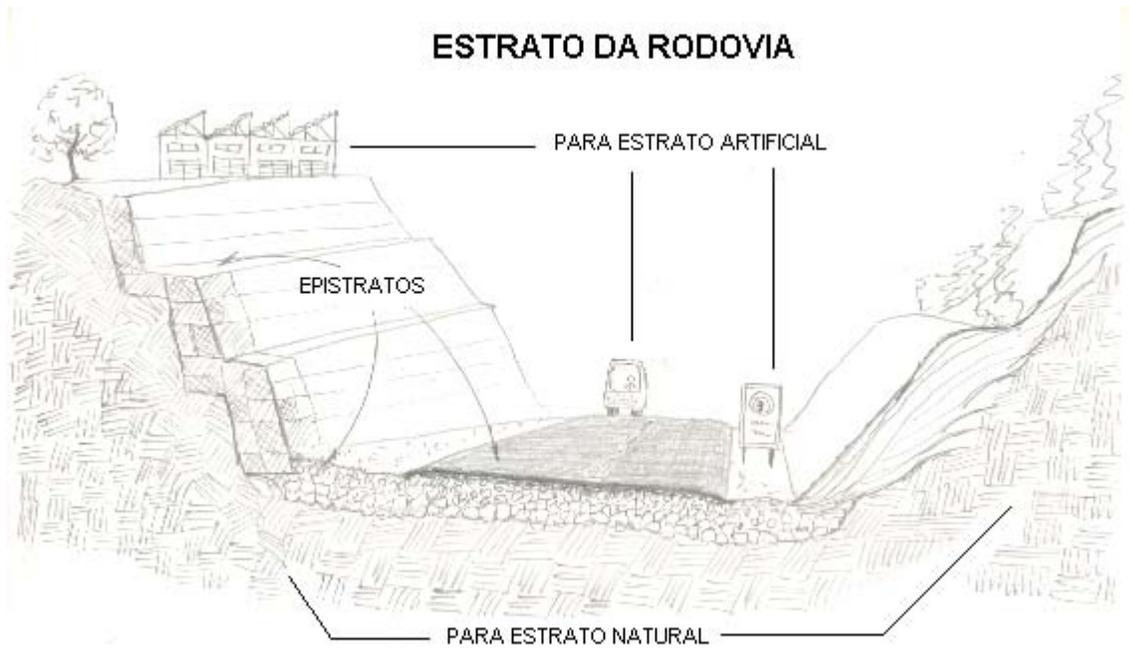
Originalmente o artista Robert Smithson concebeu o *non site* para apresentar um lugar específico no espaço da galeria, mas no caso dos estratos das rodovias, mais identificadas a alguma generalidade, são as afecções originadas nos trajetos feitos sobre elas que estarão relacionadas para exibição.

Nesse caso seriam os momentos específicos de obras feitas nas encostas das rodovias que interessam, mas de qualquer forma os momentos específicos remetem a lugares, o que permite uma apropriação do *non site* como método expressivo de exibição.

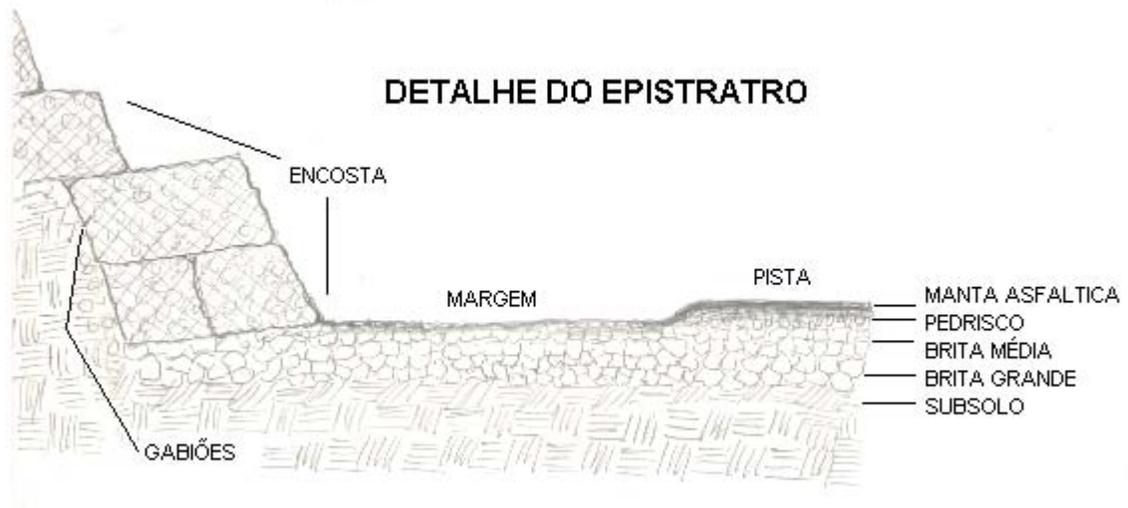
A instalação está composta, entre outras coisas, por uma caixa de vidro cúbica com aresta de um metro, dentro da qual é compactada a terra, elemento comum em todas as estradas. A compactação da terra deve ser feita em camadas, o que retoma o processo de estratificação recorrente em todo o trabalho. A substância é uma mistura de impurezas, matéria vegetal, argila e areia que ao ser pressionada contra o vidro expõe um amálgama que forma o “corpo de provas das encostas”. Nada se interpõe entre a visão e as ‘moléculas’ de subsolo, o vidro translúcido permite observar a extração direta do paraestrato natural (figura 39 a 43).

Em outro exemplar a modulação se diversifica com a terra ensacada, o que mobiliza tensões médias conjugando elasticidade do tecido com o volume máximo de terra. As camadas nesse caso são formadas por repetições intertravadas estruturalmente no empilhamento dos sacos, formando assim um epistrato que combina matéria prima natural e industrial (figuras 32, 33 e 38).

Na sequência, há o molde rígido que mobiliza altas resistências com a rocha britada dentro de gaiolas prismáticas de aço. Nesse epistrato dos gabiões, tudo é construído, a rocha é usinada e preenche a caixa que foi industrializada, o dispositivo formado aqui ocupa o paraestrato artificial, isto é, o lado externo do estrato (figuras 37, e de 44 a 47).



CROQUI N° 1



CROQUI N° 2

5. 1. 2. 2 - O Estrato Semiótico

Os conteúdos molecular e molar estão representados pelos objetos tridimensionais dentro da instalação, e eles pressupõem uma expressão independente e autônoma, a partir da própria estrada, uma expressão que vai poder ser identificada na instalação através da fotografia. A instalação do *non site* combina então dois meios, um tridimensional com os objetos, e outro bidimensional com as fotografias.

Com o *nonsite* ocorre uma outra determinação que possibilita especular sobre a formação de uma nova *máquina abstrata*, e portanto um segundo discurso sobre estratos: o primeiro, era referido ao estrato físico da rodovia, e sobre o qual se fala, ele por sua vez, vai tornar-se substrato para um meio de expressão, que formará um outro estrato aloplástico, ou de comunicação de significados⁹⁴. O estrato aloplástico (expressão do *nonsite*) comunica ao público que o estrato físico da rodovia esta representado abstratamente na galeria.

Essa *máquina abstrata* não opera mais a materialidade dos estratos físicos exceto com a finalidade de uma expressão semiótica. E se instala como uma superfície de estratificação entre o público interpretante e natureza do trabalho artístico. Agora a estrada é o tema e o *non site* a expressão, antes no estrato físico, a estrada era a própria expressão de tudo.

No que se refere à expressão, ou ao *non site* propriamente, ele tem como matéria de seu conteúdo uma diversidade de técnicas que vão dos materiais organizados em formas moleculares e molares, às imagens bidimensionais fotografadas no local e aquela obtida por satélite geo-estacionário.

⁹⁴ Deleuze e Guattari dividem os estratos em três categorias: os estratos físicos, que aqui foi exemplificado com o estrato da rodovia, os estratos orgânicos, representados pelos reinos vegetal e animal, e os estratos aloplásticos, ou lingüísticos, representados na possibilidade de atuar e transformar todos os outros estratos pela traduzibilidade dos significados que os compõe.

Há que se destacar a condição diferenciada da imagem que mapeia as regiões escolhidas entre as rodovias Anhanguera e Bandeirantes, como de natureza distinta daquela obtida pela câmera fotográfica.

Em primeiro lugar há o receptor que vê a imagem do satélite, e decodifica-a como um mapa, numa operação simbólica que compreende pragmaticamente a foto aérea como o conjunto de lugares abrangidos pela instalação.

Na fotografia da paisagem do lugar o observador vai identificar os materiais coletados, terra ou pedra como fazendo parte da experiência real dos fragmentos exibidos na galeria pelo *non site*, e, apurar a percepção da imagem fotográfica como obtida diretamente da realidade sensível, um decalque da paisagem. A imagem do satélite não deve participar dessa impressão do real perante o receptor, sua tremenda extensão só pode ser compreendida como mapa e não como decalque.

Pelo lado do emissor, as imagens podem parecer de mesma natureza, se a consideração for aquela de que o mapa, assim como a fotografia, reflete uma imagem real do terreno. Existe porém uma diferença que deve reforçar a experiência simbólica do receptor em relação ao mapa, e que em última instância, distingue o significado dessas duas mídias: a fotografia da paisagem local funciona conforme os princípios de emissão luminosa que, vindo diretamente da fonte, atinge a película do filme e produz uma marca identificada como um índice da realidade.

Quanto ao mapa, ele é obtido por digitalização, isto é, passa por uma codificação para só então resultar numa imagem, que é tão próxima do real quanto se queira para a obtenção de qualquer mapa. Assim, ele é algo sobre o qual um receptor pode racionalizar e verificar posições abstratas sem reconhecê-lo como mais uma fotografia, o que diferentemente pode ser admitido como uma leitura simbólica⁹⁵.

⁹⁵ A qualidade das imagens digitais feitas por câmeras fotográficas de última geração, nas quais as fotografias geram imagens digitais e o observador não pode inferir diferenças entre as imagens obtidas por esses processos e por aqueles em que a luminosidade do objeto fotografado sensibiliza o filme, opõe uma dúvida em relação à argumentação do texto. Na verdade esse caso implica num processo muito particular e específico no qual a imagem digital deve sofrer uma transformação tal, que possa alcançar uma qualidade suficiente para sua identificação com a imagem fotografada por filme sensível, o que significa dizer que nesse caso muito particular da imagem digital, ela

Feitas essas considerações, é possível ainda distinguir dentro desse estrato semiótico uma terceira condição significativa na instalação, aquilo que se refere aos contêineres carregados de materiais *'in natura'*: se eles nada mais representam do que sua própria espécie material, então podem ser tomados por ícones, o que completa a instalação com as três espécies fundamentais de signos.

Então, há uma máquina triádica que articula conteúdos técnicos a público fruidor, formando um estrato semiótico emissor/receptor que representam os dois paraestratos irreduzíveis separados por uma superfície de estratificação, e essa superfície é o próprio *nonsite*.

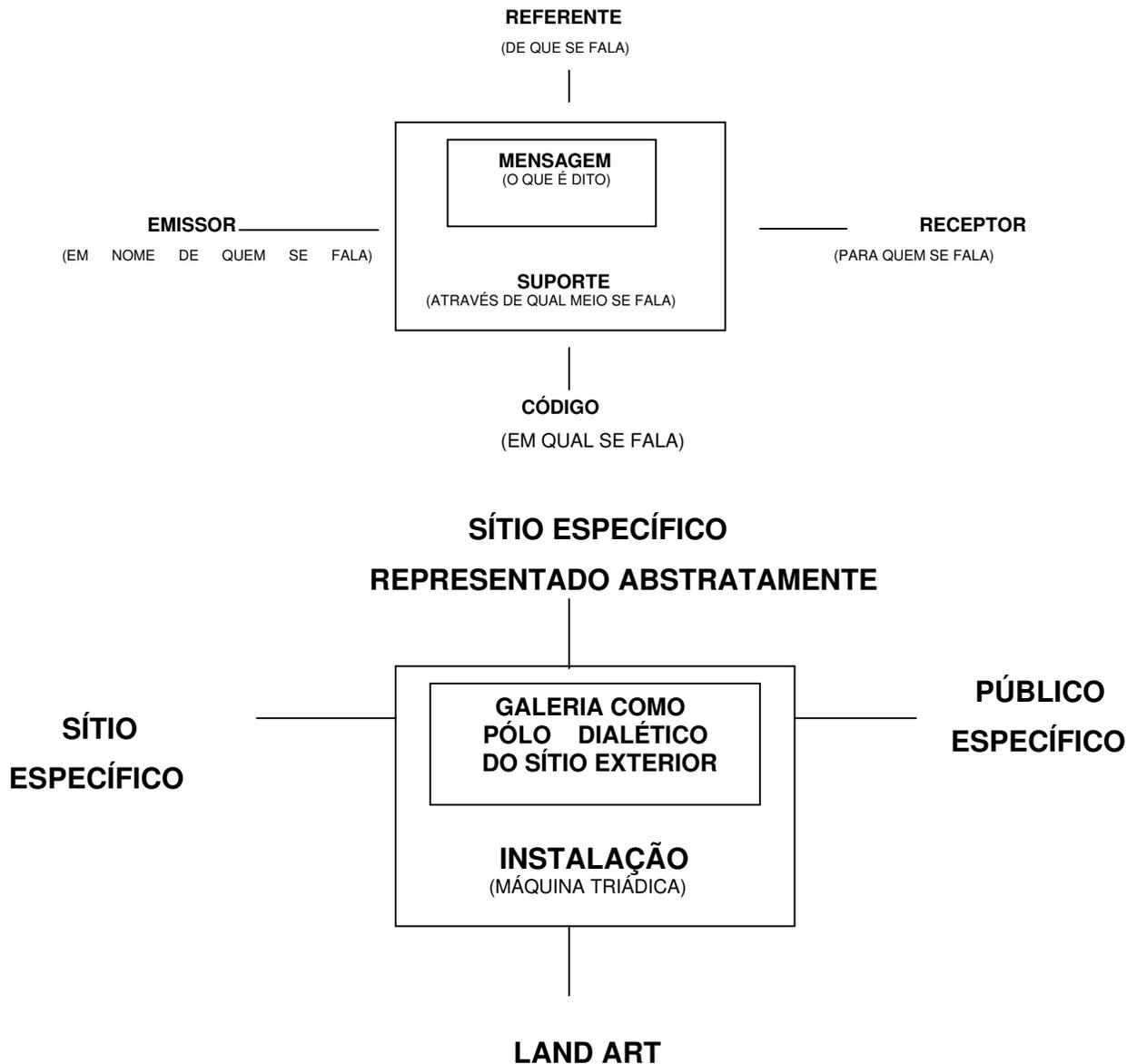
Esquemáticamente poderá ser desenhado um operador que represente esse novo estrato Emissor/Receptor, agora diferente do croqui apresentado pelo estrato físico como um desenho realista em escala, aqui interessa apenas a função.

O pensador francês Lyotard, utilizou o operador para explicitar os princípios que nortearam a montagem da exposição *Les Immatériaux*, curada por ele no Centro Pompidou em 1985, e que acabou cunhando o termo desmaterialização da arte que tanto influenciou a arte dos anos noventa do século vinte. Lyotard reputa a formulação do operador à Nobeit Wiener e Roman Jakobson. O operador identifica de modo geral que um objeto ou um fenômeno pode ser considerado como uma mensagem (uma montagem de signos).

Isto implica o suporte material que pode ser perfeitamente distinto do signo, um código é disseminado do pólo emissor para o pólo receptor para que qualquer mensagem provenha pelo menos um bit de informação sobre o referente.

tem características de imagem fotográfica e portanto as qualidades indiciais dessa última. Concluindo-se que: a imagem digital então comporta uma flexibilidade que pode transitar da intervenção intencional do autor sobre ela em termos de cor, textura, luz e forma, até o caso em que o ajuste dessas qualidades alcança a especificidade característica da imagem fotografada. E justamente a partir desses termos, é possível pensar o caso do mapa, que é uma imagem digital via satélite, como não pertencente à categoria das fotografias indiciais (como as que pensava Pierce), pois sobre o mapa é possível seguir com as interferências necessárias ao processo de obtenção daquela imagem, o que descaracteriza a condição indicial de decalque luminoso, que corresponde a uma imagem específica, de um momento específico, sob uma iluminação específica. Mas reiterando –, se a tal imagem produzida pelas câmeras digitais, possibilitar aquele nível de especificidade, então só, e somente só nessa condição, ela terá uma identidade completa com a imagem fotografada.

A interação entre os polos de emissão e recepção depende dos outro polo entre código e referente, o que significa que qualquer mudança num dos polos conduz a uma reestruturação do todo, uma outra mensagem⁹⁶.



⁹⁶ LYOTARD, Jean-François, “Les Immatériaux”, Thinking about Exhibitions, New York, 1996, Editado por: GREENBERG, Reesa, pgs. 163, 164.

Como nos estratos, seja ele físico ou semiótico, as formas e substâncias não são distintas, isto é, a forma do solo é igual à substância do solo, as formas das pedras são idênticas à substância das pedras, dos vidros, das telas de aço, dos sacos de algodão, etc; o que importa é analisar exatamente as articulações entre os estratos, isto é, como ocorre a mensagem, a transformação de significado do conteúdo técnico em obra de arte⁹⁷.

Portanto responder como os termos do emissor, isto é, como a expressão do sítio exterior (exterior é melhor do que específico para o caso geral das estradas) será entendida pelo público receptor a partir da mensagem. O que implica analisar, em primeira instância, como o paraestrato emissor articula-se com o estrato expressivo do *nonsite*, quer dizer, se há pertinência na relação entre forma e substância entre conteúdo e expressão para cada caso.

Tome-se o contêiner de vidro contendo terra compactada como forma de conteúdo – a substância desse conteúdo existe em função da formação de camadas estratificadas e comprimidas sobre as superfícies do vidro. Para a expressão: sua forma revela um tipo de substrato muito comum a todo solo sedimentado, ela não provém do conteúdo, mas é isomorfa a ele; quanto a substância dessa expressão é em síntese a própria idéia estética procurada, pois com a extração de uma quantidade de solo do lugar escolhido, que por compactação se apresenta de forma similar àquela encontrada no sítio, poder-se-á estabelecer uma relação direta entre a parte e o todo.

Assim, é na articulação entre as substâncias da expressão dos estratos físico e semiótico que será revelada uma componente importante do regime sígnico entre sítio

⁹⁷ Op. Cit. 84, DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, “Sobre Alguns Regimes de Signos”, *Mil Platôs Vol. 2*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, 1ª Edição, pg. 100, - Para Deleuze e Guattari, citam Hjelmslev para escrever que: *substância é matéria formada física ou semioticamente, e matéria é substância não formada. Expressão e conteúdo têm formas distintas e as funções sígnicas asseguram a conexão entre esses dois aspectos... O diagrama tem um papel piloto, não representando nada, constitui uma realidade por vir, operando continuuns de intensidade(...)* Esse parece ser o sentido da utilização do “método expositivo” do *nonsite*, que funciona também para o caso das estradas que no caso é um objeto genérico e não um sítio específico, é o papel diagramático de um método.

e galeria, e que portanto resolve o problema da análise em primeira instância do paraestrato do emissor, o que é esquematizado na tabela 1 a seguir.

Para compreender o paraestrato do receptor ou do público interpretante, seria válido localizar alguma especificidade desse público, como, por exemplo, de onde ele provem, ou como vai absorver os conteúdos colocados em jogo pela *máquina abstrata*. E, os termos dessas respostas vão se reportar exatamente ao sucesso ou fracasso do trabalho prático proposto.

Como a instalação prevê a utilização da galeria da universidade, que não pertence a um campo neutro, diferentemente se a galeria estivesse localizada numa cidade genérica, isso já pode implicar numa especificidade, e de fato esse público em particular, é composto em geral por acadêmicos, professores, alunos e funcionários, o que diferencia sobremaneira essa galeria de outra qualquer. Cabe então verificar, mesmo que abstratamente, como o “discurso” do trabalho poderá ser supostamente recebido por esses espectadores.

Sem efetuar uma pesquisa rigorosamente numérica, é possível afirmar que grande parte, talvez a maior parte, dos estudantes da universidade afluem de outros municípios, assim como muitos dos seus professores, e que isto é feito, no mais das vezes, mediante uma itinerância semanal ou mesmo diária, particularmente quando esse movimento ocorre entre cidades mais próximas ou dentro da região metropolitana de Campinas.

Esse aspecto incrementa a idéia de especificidade do espaço expositivo em termos da itinerância do seu público frequentador, e portanto, a expectativa de um contato visual permanente com aquele tipo de ‘obra de arte’ corrente nas estradas, terá por suposto um impacto supra-sensível nesse público, mais do que em qualquer população genérica.

A percepção do material exibido como algo entre um estranhamento e uma identidade, pode levar esse público a uma ressignificação de seu próprio espaço de vida, do qual aquele itinerário é parte integrante. Ao romper-se o tempo morto da

viagem que se repete, o sujeito faz contato com uma realidade sensível sobrevalorizada, e aquele instante presente da visão cotidiana antes não percebida transforma-se em obra de arte⁹⁸.

Com o objetivo de confirmar tais suposições sobre percepção e sensibilidade, a proposta prática será acompanhada de uma pesquisa com o público visitante durante a exibição do material em galeria, o que poderá de alguma forma possibilitar a análise de dados a verificar a existência de alguma especificidade desse público circulante pela galeria da universidade, a recepção dele aos conteúdos do nonsite.

Para simplificar os procedimentos de tomada e processamento de dados, foram propostas questões de múltipla escolha sempre seguida de alínea que facultou maiores observações escritas. As questões encontram-se a seguir, e a pesquisa foi analisada e incluída como adento à presente investigação.

⁹⁸ Em seu texto sobre o pós-modernismo e capitalismo, Jameson faz uma exposição sobre a esquizofrenia, como um estado característico dos novos tempos, (no que coincide com as análises de Deleuze e Guattari – Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia), que segue: ...” *No contexto de nossa discussão, essa experiência sugere o seguinte: primeiro, que a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material – ou melhor, literal ... Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto”...* “Cultura”, Pós Modernismo, pg. 54. Essa euforia que invade o sujeito a partir da valorização material do tempo presente, é bem próxima da descrição da esquizofrenia. Não se identifica aqui o aspecto clínico da esquizofrenia, mas o processo da quebra da cadeia de significações, que no caso investigado pode revelar uma realidade estética por trás daqueles “monumentos em construção” as margens das estradas. O observador vagando pelas estradas sai de uma situação patética e é atraído por uma afecção estética.

COMPONENTES DA MÁQUINA TRIÁDICA		CONTEÚDO			EXPRESSÃO		
SIGNOS	OBJETOS BIDIMENSIONAIS E TRIDIMENSIONAIS	MATÉRIAS	FORMA	SUBSTÂNCIA	MATÉRIAS	FORMA	SUBSTÂNCIA
		SÃO TODOS OS MATERIAIS ENVOLVIDOS	É A FÔRMA QUE FOI UTILIZADA P/ A OBTENÇÃO DA SUBSTÂNCIA	É FUNÇÃO DA FORMA SÃO AS MATÉRIAS DO CONTEÚDO FORMATADAS	SÃO AS MATERIAIS DE EXPRESSÃO ENVOLVIDAS	É ISOMORFA AO CONTEÚDO MAS NÃO PROVEM DELE	É A PRÓPRIA IDÉIA ESTÉTICA SÃO AS MATÉRIAS DE EXPRESSÃO FORMADAS
ÍCONES	CONTÊINER DE VIDRO COM SOLO COMPACTADO	1) CHAPAS DE VIDRO 2) TERRA	1) CHAPAS DE VIDRO MONTADAS EM FORMA DE UM CUBO. 2) TERRA SOLTA DISTRIBUÍDAS EM CAMADAS	UM CUBO DE VIDRO QUE PERMITE A VISIBILIDADE DAS CAMADAS DE TERRA COMPRIMIDAS PELAS SUPERFÍCIES INTERNAS DESSE CUBO	TERRA SEDIMENTADA NAS ENCOSTAS DAS ESTRADAS	AS SUPERFÍCIES DO VIDRO EXPRESSAM IMATERIALIDADE, E DEIXANDO VER ENTRE OS SEUS LIMITES O SOLO DE ALTA DENSIDADE DESENHADO PELAS CAMADAS DE COMPACTAÇÃO	IDENTIFICA A EXTRAÇÃO DE UM 'QUANTUM' DO ESTRATO NATURAL DE SOLO SEDIMENTAR QUE SE DÁ À VISTA EM TODA E QUALQUER OBRA INFRA ESTRUTURAL DE UMA ESTRADA, MODULANDO A TOPOGRAFIA DAS ENCOSTAS
	SACOS DE ALGODÃO CHEIOS SOLO	1) SACOS DE ALGODÃO 2) TERRA	1) SACOS DE ALGODÃO CHEIOS. 2) TERRA ACUMULADA DENTRO DOS SACOS.	SACOS CARREGADOS COM TERRA E POSICIONADOS UM SOBRE O OUTRO EM DIREÇÕES DIFERENTES	GABIÕES DE SACOS DE TERRA UTILIZADOS EM OBRA DE INFRA ESTRUTURAS PARA A CONTENÇÃO DE ENCOSTAS	SACOS DE ALGODÃO TENSIONADOS PELO ACÚMULO DE TERRA MANTIDOS EM SEU INTERIOR, MOLDANDO SEM A RIGIDEZ PRISMÁTICA UM VOLUME QUE SE EXPANDE ATÉ O LIMITE DA FIBRA DO ALGODÃO, CUJA BAIXA RESISTÊNCIA A TENSÃO É COMPENSADA PELO GRANDE ALONGAMENTO ELÁSTICO	IDENTIFICA O ELEMENTO MAIS FLEXÍVEL NA CONTENÇÃO DE TALUDES E ENCOSTAS QUE MOBILIZA FORÇAS DE MÉDIA INTENSIDADE, NA COMBINAÇÃO DE TERRA E ALGODÃO E PERMITE QUALQUER POSICIONAMENTO. É O ELEMENTO INTERMEDIÁRIO ENTRE OS ESTRATOS NATURAL E ARTIFICIAL
	CONTÊINER DE TELA DE AÇO COM PEDRA BRITA	1) TELAS DE AÇO 2) PEDRA	1) SUPERFÍCIES EM TELA DE AÇO EM FORMA CÚBICA INCLINADA. 2) PEDRAS SOLTAS DISTRIBUÍDAS EM CAMADAS	CAIXAS DE TELA DE AÇO CARREGADAS COM PEDRAS NO INTERIOR QUE PERMITEM A VISIBILIDADE DOS CHEIOS E VAZIOS ENTRE AS PEDRAS	GABIÕES DE PEDRA UTILIZADOS EM OBRA DE INFRA ESTRUTURAS PARA A CONTENÇÃO DE ENCOSTAS	PRISMA DE CHEIOS E VAZIOS FORMADOS PELA REUNIÃO DE PEDRAS, QUE PARECEM AGLUTINADAS SEM QUE NADA ALÉM DE UMA GAIOLA CONSTRUÍDA DE ARAMES FINOS OS MANTENHAM NAQUELA POSIÇÃO	IDENTIFICA O ELEMENTO MAIS INDUSTRIALIZADO NA CONTENÇÃO DE ENCOSTAS DE ESTRADAS SENDO UMA GAIOLA PRISMÁTICA CONTENDO PEDRAS. ELES MOBILIZAM O MÁXIMO DE RESISTÊNCIA CONTRA O DESMORONAMENTO
ÍNDICES	FOTOS DOS STRATA	OBRAS DE INFRA ESTRUTURA DAS ESTRADAS	SUPERFÍCIES COM IMAGENS FOTOGRAFADAS AO AR LIVRE COM ILUMINAÇÃO DIURNA	IMAGENS FOTOGRAFICAS DOS PROCESSOS EM ANDAMENTO DAS OBRAS DE INFRA ESTRUTURAS	IMAGENS FOTOGRAFICAS QUE REGISTRAM O INSTANTE DE UMA DADA SITUAÇÃO DAS OBRAS DE INFRA ESTRUTURA EM PROCESSO	IMAGEM E REALIDADE SE CORRESPONDEM, HÁ UM DECALQUE SOBRE A PELÍCULA SENSÍVEL DA PAISAGEM DAS ESTRADAS FEITOS PELA LUZ AMBIENTE	AS IMAGENS SÃO DE OBRAS INFRA ESTRUTURAIS EM QUE FIGURAM OS ELEMENTOS MATERIAIS IN NATURA QUE SÃO RECONHECIDOS PELO RECEPTOR COMO IDÊNTICOS AOS CONTEÚDOS DOS CONTÊINERES
SÍMBOLOS	MAPAS DAS ESTRADAS	REGIÃO DENTRO DA QUAL SE EXTENDE AS OBSERVAÇÕES TOMADAS NO PROCESSO DE PESQUISA	SUPERFÍCIES COLORIDAS COM IMAGENS RECONFIGURADAS PLOTADAS EM COMPUTADOR	CONJUNTO DE IMAGENS SUPERPOSTAS CONTENDO A REGIÃO DAS OBSERVAÇÕES	IMAGENS MODIFICADAS E PLOTADAS EM COMPUTADOR QUE REGISTRAM O ESPAÇO ONDE OCORREM AS OBRAS DE INFRA ESTRUTURA	IMAGEM DIGITAL E REALIDADE NÃO SE CORRESPONDEM (É IMPOSSÍVEL AO OBSERVADOR VERIFICAR O FATO), OCORRE UMA SUPosição PRAGMÁTICA DE QUE O MAPA FAZ UM APORTE ABSTRATO DO CONJUNTO DE LUGARES ESCOLHIDOS NA REGIÃO	DEMARCAÇÃO DOS LIMITES DO TRAJETO INAPREENSÍVEL PELA SENSIBILIDADE DO OBSERVADOR FAZ DO MAPA A EXPRESSÃO LÓGICA DE UM CONJUNTO DE PONTOS DISCRETOS QUE PODEM SER VISTOS COMO UM PONTO DE FUGA EM PERSPECTIVA EM RELAÇÃO AOS OUTROS ELEMENTOS DA INSTALAÇÃO

1. Qual a distância percorrida para alcançar a cidade de Campinas, e de que cidade você se origina?
- + de 100 Km.
 - + de 50 Km.
 - + de 30 Km.
- Qual a cidade originária:
- Maiores observações sobre a questão:
-
2. Qual a frequência com que você utiliza os trajetos entre as rodovias metropolitanas para alcançar a universidade?
- Diária
 - Semanal
 - Quinzenal
 - Raramente
- Maiores observações sobre a questão:
-
3. O que retém sua atenção durante os trajetos naquelas rodovias?
- Obras Infra-estruturais
 - Arquitetura
 - Paisagens Naturais
 - Não dá Atenção a Nada
- Maiores observações sobre a questão:
-
4. Alguma vez o interlocutor já teve a experiência de parar durante o trajeto especialmente para observar a paisagem?
- Apenas quando a vista panorâmica agrada
 - Quando da realização de grandes obras nas estradas
 - Raramente ocorre a experiência
- Maiores observações sobre a questão:
-
5. A que você pensa referir-se o material exibido na mostra?
- Fragmentos das Rodovias
 - Materiais de Construção
 - Materiais de Demolição
 - Viagem pelas Rodovias
- Maiores observações sobre a questão:
-
6. Já havia efetuado antes um juízo estético a respeito das obras infra-estruturais correntes nas estradas ?
- Em Certos Casos Específicos
 - Apenas Reconheço o Juízo Frente a Arquitetura
 - Nunca Reconheço tal Juízo
- Maiores observações sobre a questão:
-

5. 1. 3 - JUSTIFICATIVAS

A escolha dos sítios pelos trajetos das rodovias remonta a uma longa itinerância e uma pesquisa visual de obras infra-estruturais em processo, sendo esses processos tipicamente genéricos; nem todos produzem alguma situação notória, e mesmo que algum deles venha a ocorrer dessa forma, nada garante que se mantenha. Se o tipo de especificidade encontrado está relacionado ao momento do processo, ficam demarcados o instante e o local como específicos, e a imagem fotográfica, como já foi anteriormente afirmado, adquire grande importância no registro dessa efemeridade.

As imagens que mais profundamente ligaram-se à proposta prática em termos das obras em processo, foram tomadas durante os trajetos entre as cidades de Campinas, sede da Unicamp, lugar dos estudos para a recente investigação, e a cidade de São Paulo, como poderá ser reconhecido na imagem de satélite cedida pela Embrapa e que compõe a instalação (figura 34).

Nesse longo processo de ir e vir pelos corredores de asfalto das estradas a atenção acabou dirigida àquelas “grandes obras de arte”, e a experiência já se prolonga por mais de cinco anos, o que acabou por afetar a prática do olhar, e consubstanciar uma produção artística que já vinha ocorrendo antes da reflexão sobre os conceitos de especificidade do lugar e estratificação de conteúdos e de expressões.

No caso das estradas e suas obras, a gigantesca escala é apropriada para a visão à distância, que é efetuada a bordo de um automóvel ou de um ônibus. A paisagem singular avistada com o veículo em movimento permite que a visão se dê em planos sucessivos que se movimentam reciprocamente provocando o fenômeno da paralaxe, tal como num jardim imprevisivelmente romântico⁹⁹.

⁹⁹ Paralaxe é o deslocamento da posição aparente de um corpo devido à mudança de posição do observador. Nas ruínas greco-romanas o fenômeno era muito apreciado, pois a inexistência de paredes permitia que uma série de colunas pudesse ser vista em superposição, ou por discrepância dependendo da posição relativa do observador. Também nos jardins românticos ingleses o desvelamento de paisagens ocultas poderia se dar por paralaxe, dependendo da posição relativa do observador. Construídos assim os jardins ingleses e as ruínas greco-romanas tanto atraíram os espectadores do período romântico.

São tão variadas as vistas em pouco mais de uma ou duas horas de percurso que as imagens se embaralham. Só a constância e a sensibilidade poderá realizar uma descoberta importante, pois o lugar especialmente escolhido depende do momento certo nessas obras em constante mutação; por exemplo, no quilômetro 104 da rodovia Dom Pedro I, durante as obras de construção da nova entrada para Barão Geraldo, foi necessária a consolidação de uma encosta com gabiões feito em sacos de terra, que permaneceram lá durante um curto período, depois do qual nem um sinal dessa obra de infra-estrutura restou naquele ambiente (figuras 32 e 33).

O problema dessa estética efêmera é compensado pela sua repetibilidade; são tão comuns esses procedimentos nas margens das estradas, quanto suas formas são bastante simples: variam as dimensões e geometria para adaptarem-se à função pretendida.

Caso o observador, por deslumbramento, resolver parar e caminhar até o local, poderá com a mudança dos parâmetros de distância e velocidade alterar a qualidade de sua percepção do espaço. O que antes era ótico expande-se para o espaço de percepção háptica, que pode incluir o tato e a audição além do olhar.

Transformar essas singularidades visuais em material de exibição para galeria comporta aquilo que Guattari descreve como a coexistência das potências do caos com as da mais alta complexidade, algo que para ele parece caber aos arquitetos e urbanistas, mas que no caso da pesquisa sobre as obras infra-estruturais pode ser reputado especificamente às figuras do artista e do engenheiro, que através da lógica do caos podem examinar pontos de singularização e transferir do espaço para a subjetividade coletiva essas percepções¹⁰⁰.

Tornar visível as forças não visíveis, não propriamente reproduzir o visível, explorar a 'molecularidade' das matérias para fazer aflorar as forças do cosmo, e

¹⁰⁰ GUATTARI, Félix, Caosmose, São Paulo, Ed. 34, 1992, pgs. 162 e 178.

alcançar uma consistência nas operações de transferência de subjetividade artística através de uma imaginação técnica: são essas as três prescrições para a figura moderna, que segundo Deleuze e Guattari, ..."*não pode ser assimilada à da criança, nem a do louco, e menos ainda à do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba atômica artesanal é muito simples na verdade, isso foi provado, isso foi feito*"...¹⁰¹ pense-se mais uma vez em Robert Smithson e seu **Spiral Jet** expandindo-se em meio ao deserto (figura 8).

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, A Cerca do Ritornelo, Mil Platôs, Vol. 4, Editora 34, 1ª Edição, São Paulo, 1997, pg. 162

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

1. **ABBAGNANO, Nicola**, Dicionário de Filosofia, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
2. **ARGAN, Giulio Carlo**, Arte Moderna, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992.
3. **ARNHEIM, Rudolf**, Hacia una Psicología del Arte: Arte y entropia, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
4. **BENSE, Max**, Pequena Estética, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
5. **BOIS, Yve-Alain e Krauss, Rosalind**, Formless, Cambridge, MIT, 2ª Edição, 1999.
6. **BRISSAC, Nelson et alii**, Nelson Felix, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.
7. **CRIMP, Douglas**, On The Museum's Ruins, Cambridge, Massachusetts, MIT, 3ª Edição, 1997.
8. **DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix**, Mil Platôs, São Paulo, Editora 34, 1997, 1ª Edição.
9. **DEUTSCHE, Rosalind**, Evictions – Art and Spatial Politics, Cambridge, Ed. MIT-Press, 1998.
10. **ECO, Humberto**, Como Se Faz Uma Tese Em Ciências Humanas, Lisboa, Ed. Presença, 4ª Edição, 1998.
11. **FAYGA, Ostrower**, Universos da Arte, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1991.
12. **FOSTER, Hall**, The Return of the Real, Cambridge, MIT Press, 1996.
13. **FRIED, Michael**, Art and Objecthood, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
14. **GUATTARI, Félix**, Caosmose, São Paulo, Ed. 34, 1992.
15. **HEGEL, Georg W.F.**, O Belo na Arte, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1996.
16. **JAMESON, Frederic**, Pós Modernismo A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, São Paulo, Ed. Ática, 1997.
17. **KANT, Immanuel**, Crítica da Razão Pura, Tradução Valério Rohden, Coleção Os Pensadores, São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1980.
18. -----, Crítica da Faculdade do Juízo, Rio de Janeiro, 1995, Ed. Forense Universitária, 2ª edição
19. **KRAUSS, Rosalind**, The Originality of the Avant – Gard and Other Modernist Myths, Cambridge, Massachusetts/ London, Twelfth printing, 1999.
20. _____, Caminhos da Escultura Moderna, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001.
21. **MERLEAU-PONTY, Maurice**, Fenomenologia da Percepção, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
22. **NAVES, Rodrigo**, Nelson Felix, S. Paulo, Ed. Cosac & Naif, 1998.
23. **O'DOHERTY, Brian**, No Interior do Cubo Branco, São Paulo Ed. Martins Fontes, 2002, 1ª Edição.
24. **PEIXOTO, Nelson Brissac**, Paisagens Urbanas, São Paulo, Ed. Senac, 1996.

25. **SANTAELLA, Lúcia**, Por Uma Classificação da Linguagem Visual, São Paulo, Ed. Face, 1989.
26. **SMITHSON, Robert**, The Writings of Robert Smithson, New York, Ed by Nancy Holt, New York University Press, 1979.
27. **TASSINARI, Alberto, Mammi, Lorenzo e Naves, Rodrigues, Nuno Ramos**, S. Paulo, Ed. Ática, 1997.

PERIÓDICOS, TESES E CONFERÊNCIAS:

1. **ANDREOLI, Elizabetta e Santos, Lymaert Garcia dos**, “Arte Pública, Cidade Privada”, Third Text Magazine, Londres, Ed. Outuno, 1998.
2. **ARANTES, Otilia**, “Espaços Públicos e Exclusão Sócio Espacial”, Palestra proferida no auditório da FAU – USP, São Paulo - agosto 1999.
3. **BOMBIG, J. Alberto**, “Obra de Nuno Ramos sofre com descuido em Orlândia”, Folha de São Paulo, 9 de outubro de 1997, Ilustrada, pg. 5.
4. **KWON, Miwon**, “One Place After Another – Notes On Site Specific”, October Magazine, MIT, Massachusetts, Spring 1997.
5. **MONACHESI, Juliana**, “Projeto Aposta em Integração Cultural”, Folha de São Paulo, 10 de novembro de 1998, Ilustrada, pg. 13.
6. **MORRIS, Robert**, “The Present Tense of Space”, Art In America Magazine, Janeiro/Fevereiro 1978.
7. **WILNER, Renata**, “Arte em Explosão: rompimento dos limites entre categorias artísticas”, Revista do Mestrado em História da Arte N° 5, Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, 1998.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

1. **ARANTES, Otilia**, O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos, São Paulo, Ed. Edusp, 1993.
2. **BACHELAR, Gaston**, A Formação do Espírito Científico, Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 1998.
3. **BARTHES, Roland**, Elementos de Semiologia, São Paulo, Ed. Cultrix.
4. **CALABRESE, Omar**, A Linguagem da Arte, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1985.

5. **CELANT, Germano**, “Uma Máquina Visual – Arte Instalação e Seus Arquétipos”, Thinking about Exhibitions, New York, Editado por: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy, 1996.
6. **JACOB, Bazarian**, O Problema da Verdade: Teoria do Conhecimento, São Paulo, Ed. Alfa-Omega, 1985.
7. **HESSEN, Johannes**, Teoria do Conhecimento, São Paulo, Ed. Martins Fontes Brasil, 7ª Edição.
8. **KUHN, Thomas S.**, A Estrutura das Revoluções Científicas, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
9. **MAGEE, Bryan**, As Idéias de Popper, São Paulo, Ed. Cultrix, 1973.
10. **MELLO PUPO, Celso Maria de**, Campinas Seu Berço e Juventude, Campinas, Publicações da Academia Campinense de Letras, 1969.
11. **MERLEAU-PONTY, Maurice**, O Olho e o Espírito, São Paulo, Ed. Victor Civita, 1980.
12. **MOLES, Abraham A.**, A Criação Científica, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
13. **OSBORNE, Harold**, Estética e Teoria da Arte: Uma introdução histórica, São Paulo, Ed. Cultrix, 1968.
14. **PIASSU, Hilton**, Nascimento e Morte das Ciências Humanas, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves S.A., 1978.
15. **REIS FILHO, Nestor Goulart**, Quadro da Arquitetura no Brasil, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

PERIÓDICOS, TESES E CONFERÊNCIAS:

1. **BELLUZO, Ana Maria de Moraes**, “Artesanato e Indústria”, Tese de Doutorado, São Paulo, FAU – USP, 1984.
2. **DUARTE JÚNIOR, João Francisco**, “O Sentido dos Sentidos”, Tese de Doutorado, Campinas, Faculdade de Educação, Unicamp, 2000.
3. **DUVE, Thierry De**, “Kant depois de Duchamp”, Revista do Mestrado em História da Arte – n.º 5, Rio de Janeiro, UFRJ, 2.º Semestre, 1998.
4. **FARIAS, Agnaldo**, “De Richard Serra para os Arquitetos”, Revista Caramelo, São Paulo, Volume n.º 6.
5. **RODRIGUES, Ana Villanueva**, “Preservação com Projeto”, Tese de Mestrado, São Paulo, FAU – USP, 1996.
6. **SIMÃO, Luciano Vinhosa**, “Da Arte: sua condição contemporânea”, Revista do Mestrado em História da Arte – n.º 5, Rio de Janeiro, UFRJ, 2.º Semestre, 1998.

ILUSTRAÇÕES



FIGURA 2: SERRA, Peça moldada, 1969. 10 cm x 533 cm x 762 cm (atualmente destruído). (Foto Peter Moore para Leo Castelli Gallery, Nova York).



FIGURA 1: MOORE, Formas Internas e Externas, 1953-54. Olmo, 261,6 cm x 91,4 cm. Albright – Knox Art Gallery, Búfalo, Nova York. Consolidated Purchase Fund. (Foto Greenberg-ay Prod. Inc.)

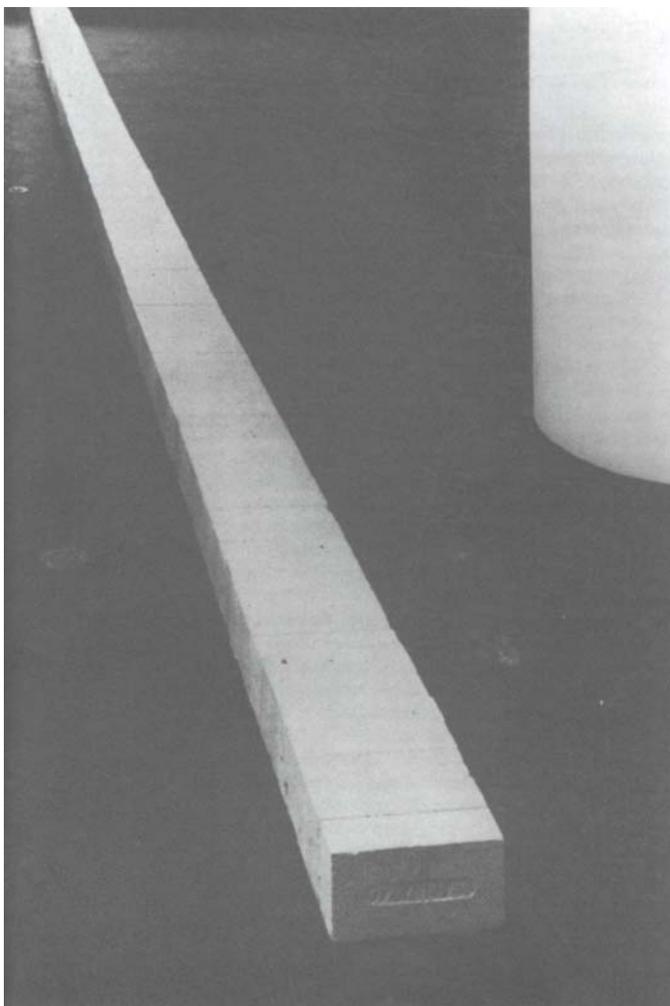


FIGURA 4: ANDRÉ, Alavanca, 1966. Tijolos Refratários, 10,16 cm x 914 cm x 10,16 cm. Instalação “Estruturas Primordiais”, Jewish Museum, Nova York. (Foto John Weber Gallery)

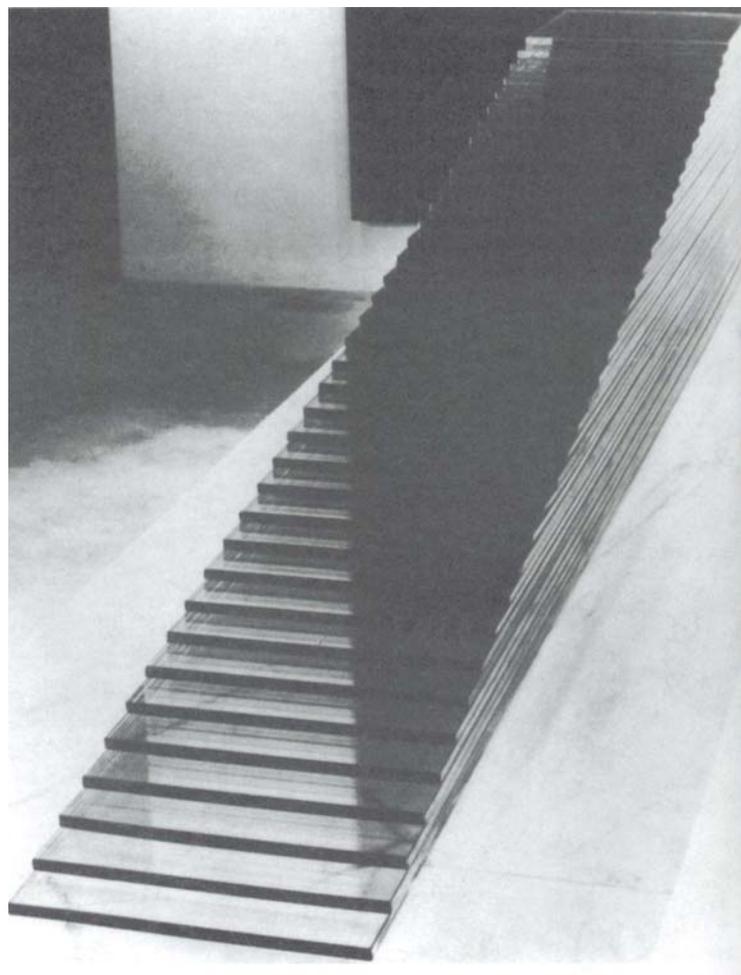


FIGURA 3: SMITHSON, Estrato de vidro, 1967. Vidro, 30,5 cm x 274 cm. John Weber Gallery, Nova York. (Foto John Weber Gallery)



FIGURA 5: SERRA, Tilted Arc, Federal Plaza, New York (foto David Aschkenas)

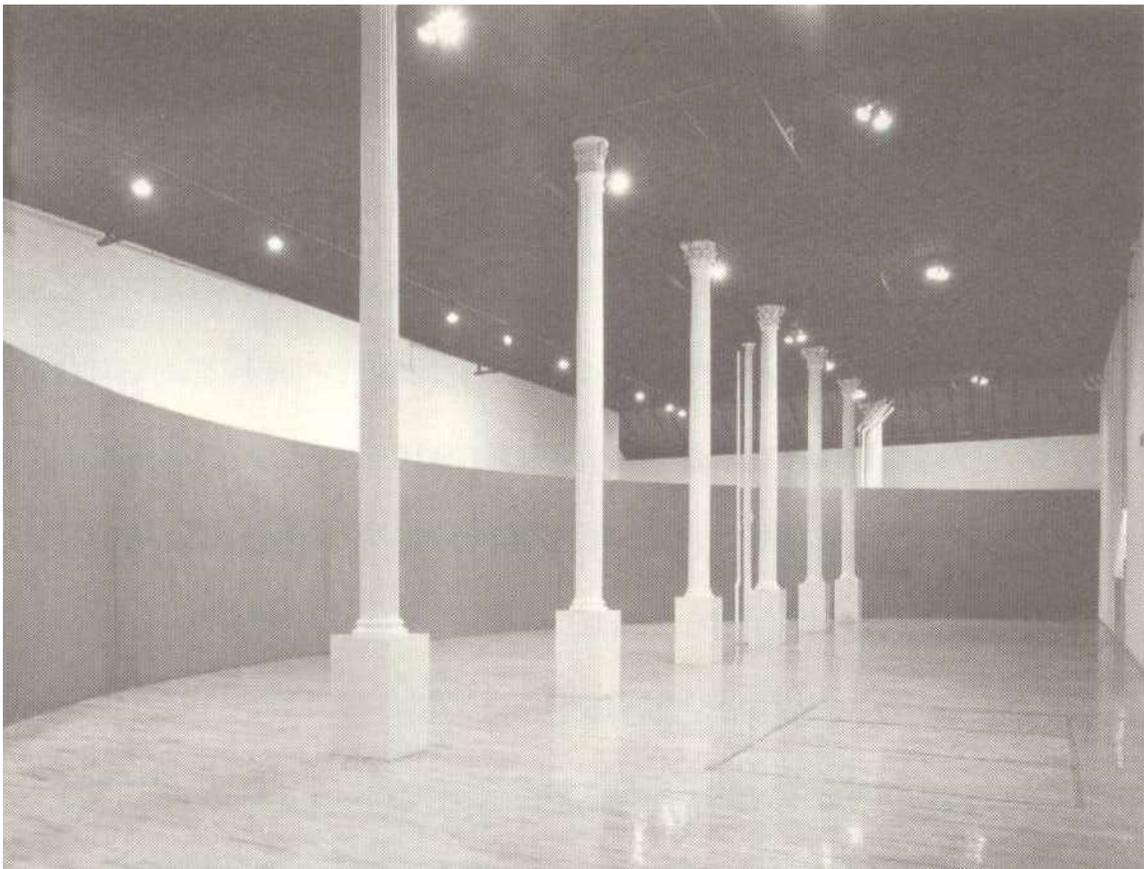


FIGURA 6: Richard Serra, Slice, 1980, instalação Leo Castelli Gallery, New York (Fotos Bevan Davies).



FIGURA 7: Christo, The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1985 (Foto Wolfgang Volz)



FIGURA 8: Christo, Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1976 (Foto Wolfgang Volz).

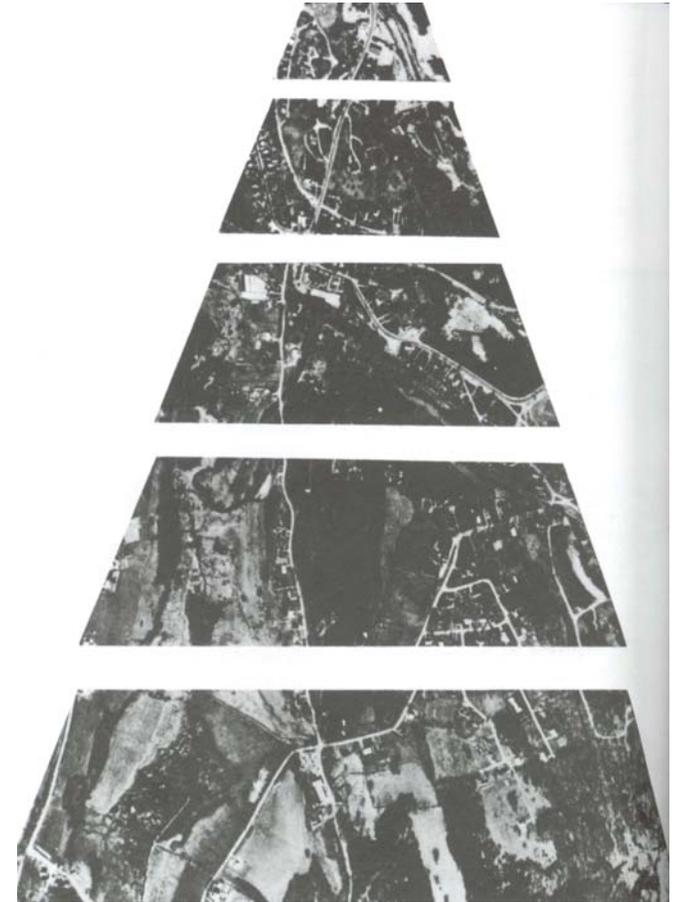


FIGURA 9 e 10: Smithson, *Um não lugar*(Franklin, Nova Jersey), 1968. Mapa aéreo; Caixas de madeira pintadas de bege e cheias de pedras, 41,9 cm x 279,4 cm x 27,9 cm. Acervo do artista. (Fotos John Weber Gallery)



FIGURA 11: Michael Heizer, Duplo Negativo, 1969. Deserto de Mohave, Nevada. (Foto Gianfranco Gorgoni).



FIGURA 12: Acima, Cúpula Geodésica, Parque La Villete, Paris, França, 1991. (Foto Ismar Curi).

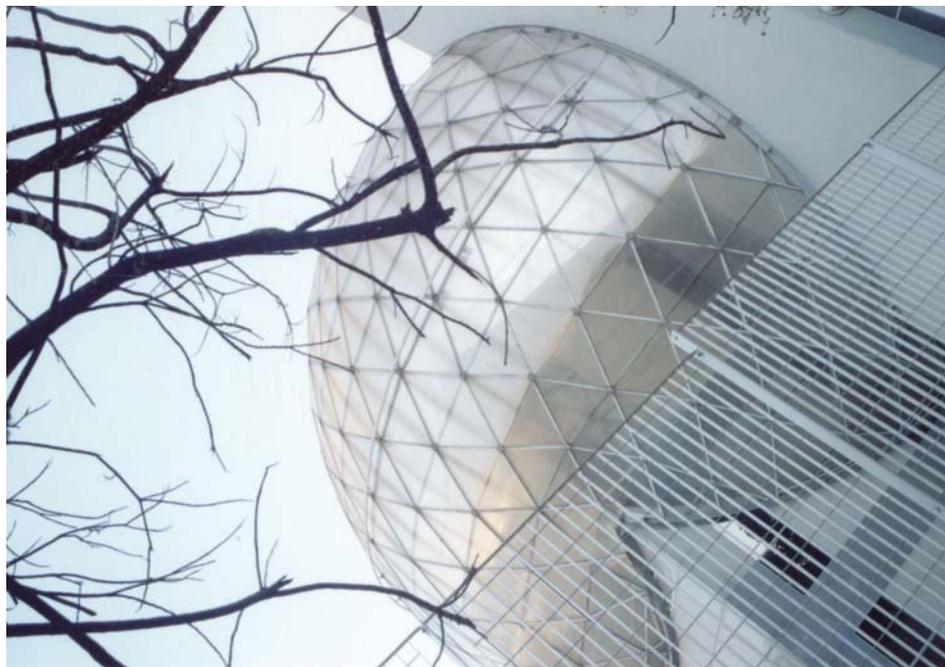


FIGURA 13: Abaixo, Cúpula Geodésica, Campinas, 2003. (Foto Ismar Curi).

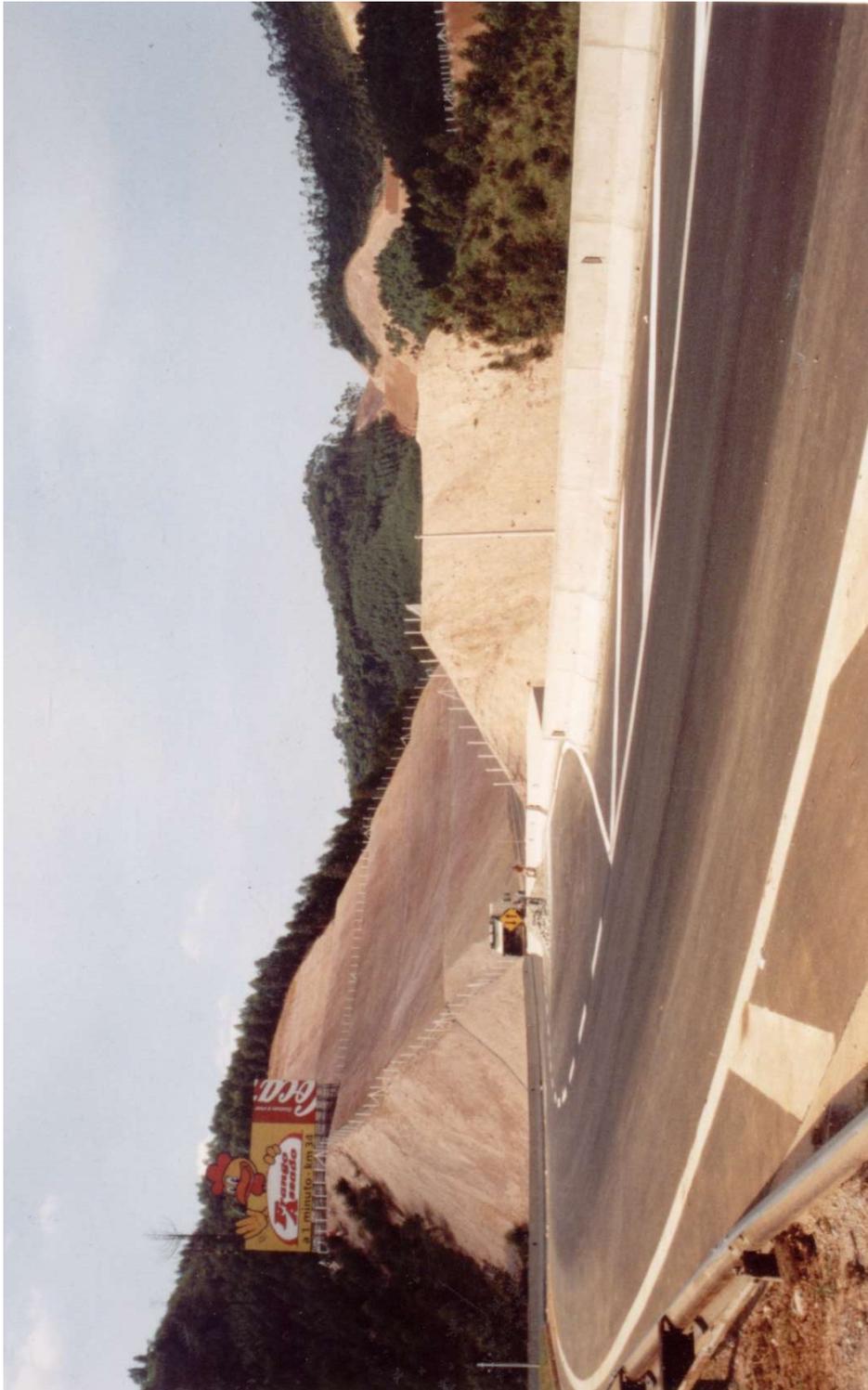


FIGURA 14: Talude de Aterro Sanitário, Rodovia dos Bandeirantes km 33, 2003 (Foto Ismar Curi).



FIGURA 15: Talude de Aterro Sanitário, Rodovia dos Bandeirantes km 33, 2003 (Foto Ismar Curi).



FIGURA 16: Linhas de Nazca, Fonte: <http://www.conciencia.org/imagens/banco/Nazca/1.jpg> -14/04/2004 -17:00 horas.

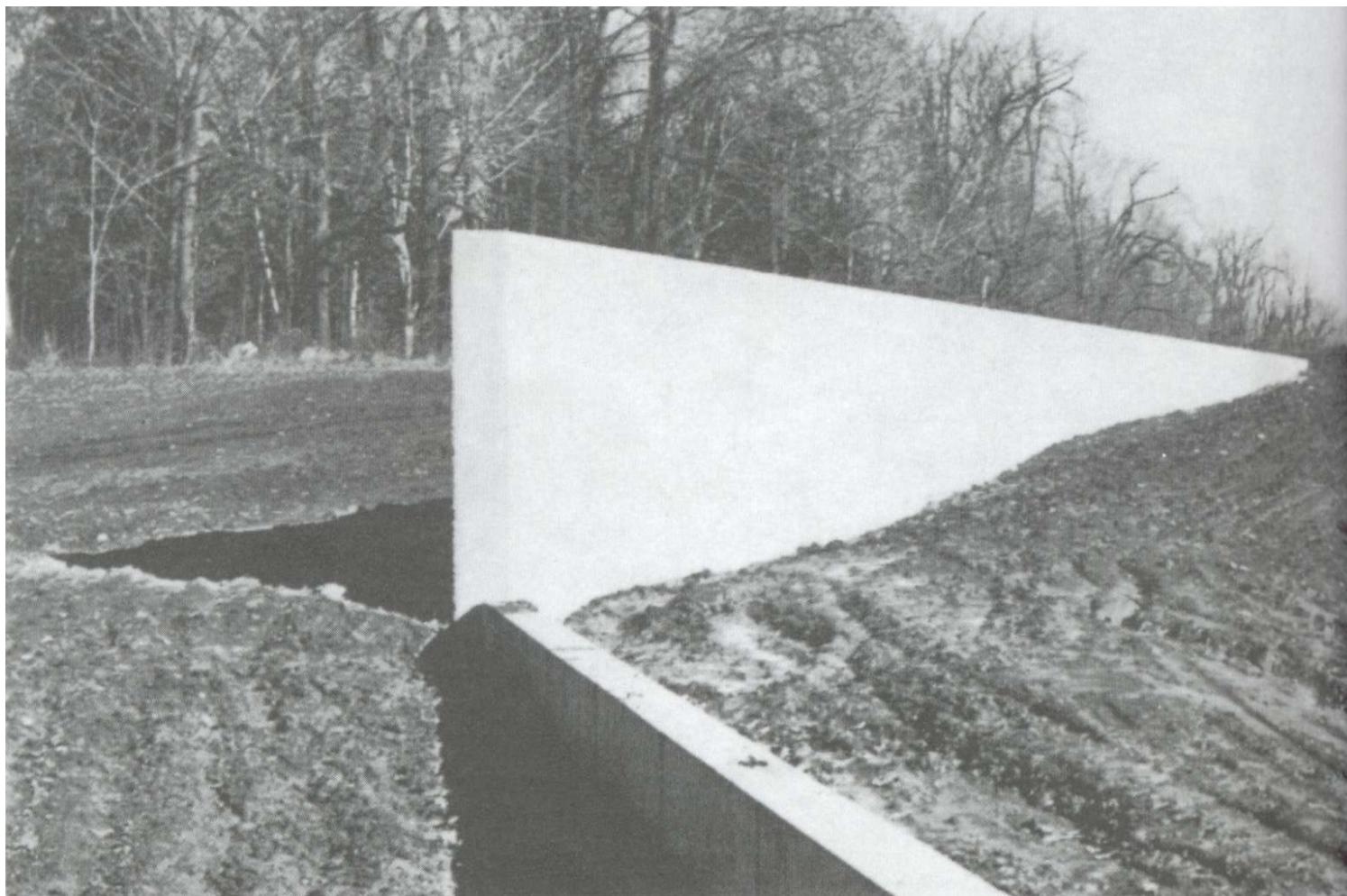


FIGURA 17: Serra, Desvio, 1970-72. Cimento, seis partes Retilíneas , 152,4 cm x 20,32 cm (cada). Acervo do artista, King City, Ontário. (Foto Gianfranco Gorgoni)

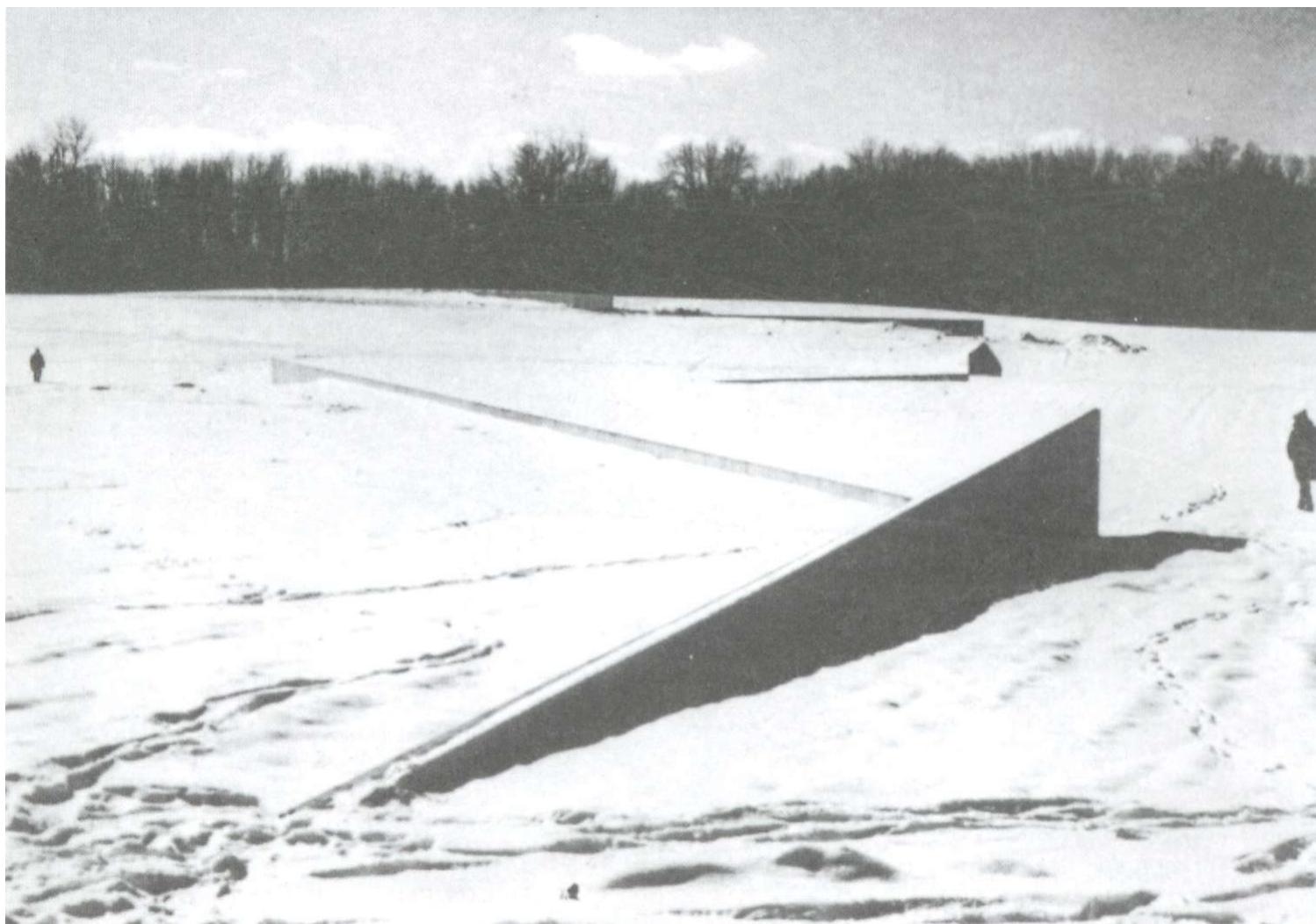


FIGURA 18: Serra, Desvio, 1970-72. Cimento, seis partes Retilíneas , 152,4 cm x 20,32 cm (cada). Acervo do artista, King City, Ontário. (Foto Gianfranco Gorgoni)

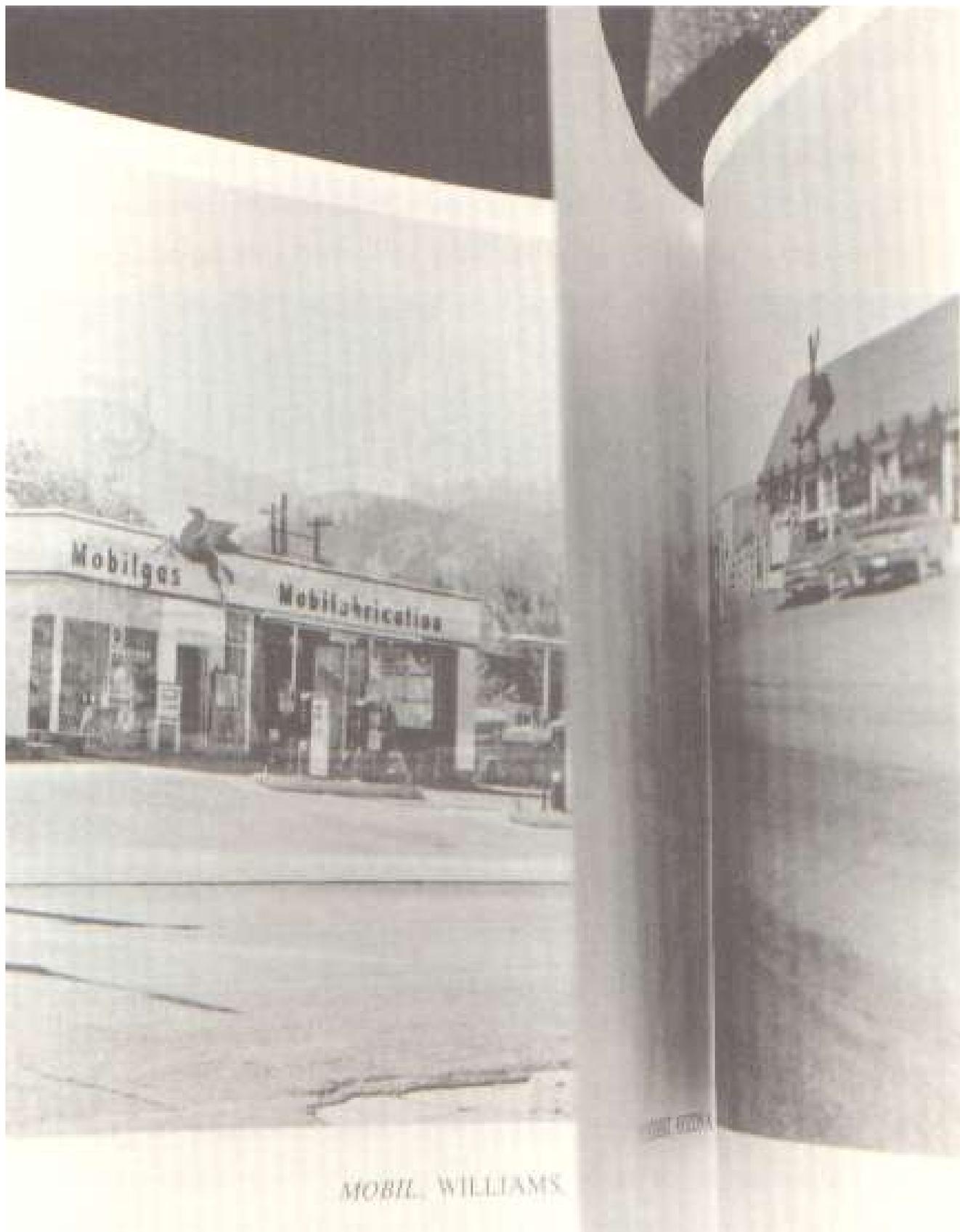


FIGURA 19: Edward Ruscha, Vinte Seis Postos de Gasolina, 1962 (Fotos Louise Lawler)



FIGURA 20: Edward Ruscha, Trinta e Quatro Lotes de Estacionamento- 1967

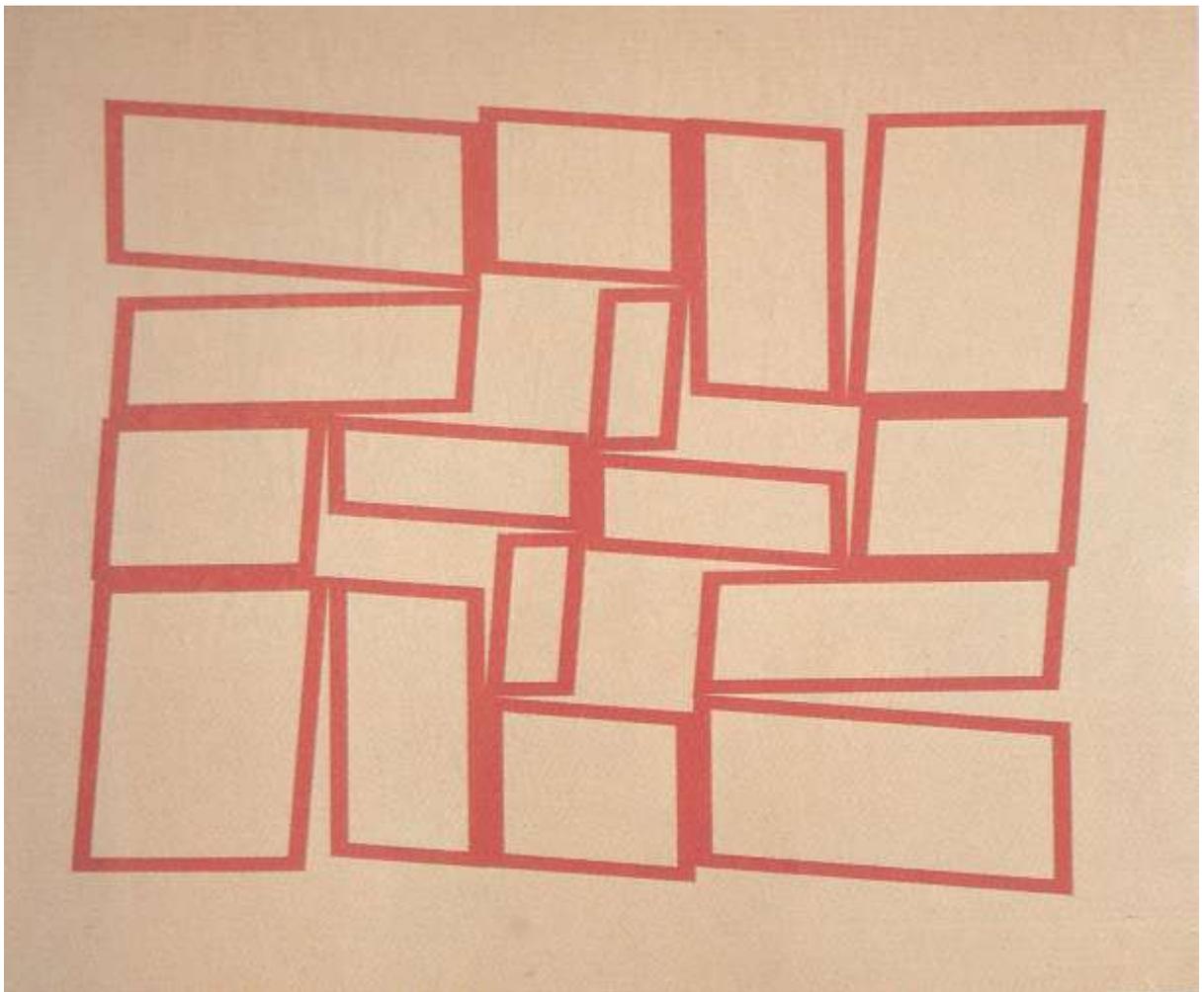


FIGURA 21: Hélio Oiticica, Metaesquema, 1958. Guache sobre cartão 52 x 64 cm. Col. MAC-USP

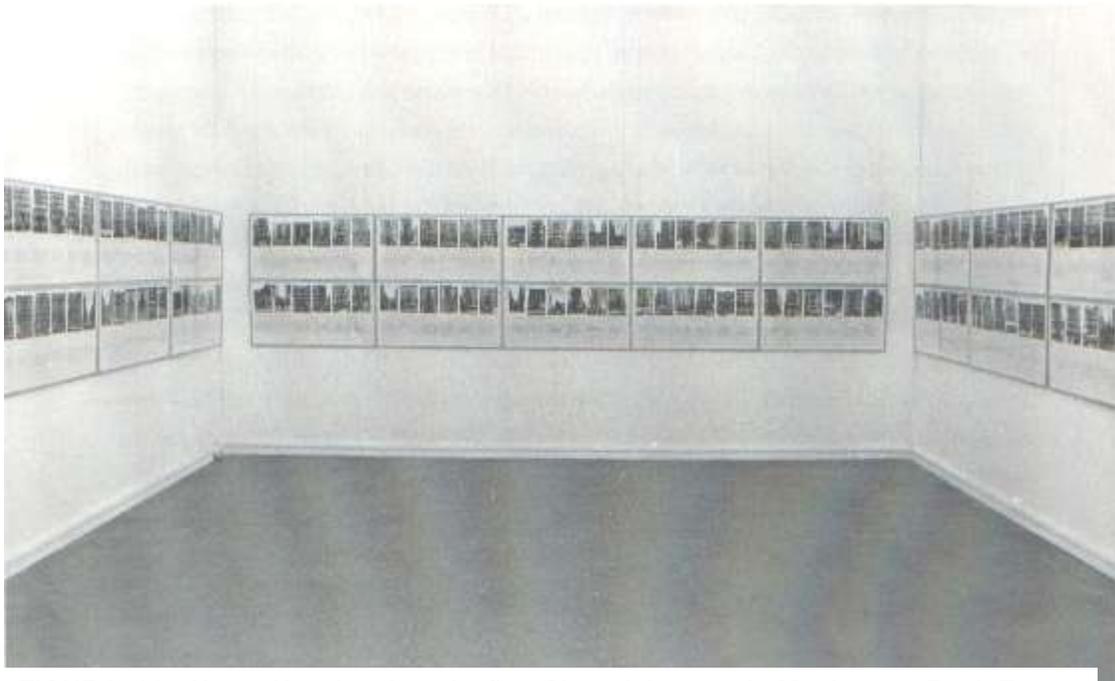


FIGURA 22: Hans Haacke, instalação- Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holding. a Real Time Social System. Maio. 1971. (Foto cortesia Hans Haacke).



FIGURA 23: Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos:projeto coca-cola 1970. Coleção do Artista - RJ



FIGURA 24: Nuno Ramos, Matacão, 1996. Granito, Terra e Cimento, Orlandia – SP. Vista Geral (Foto Eduardo Giannini Ortega) .

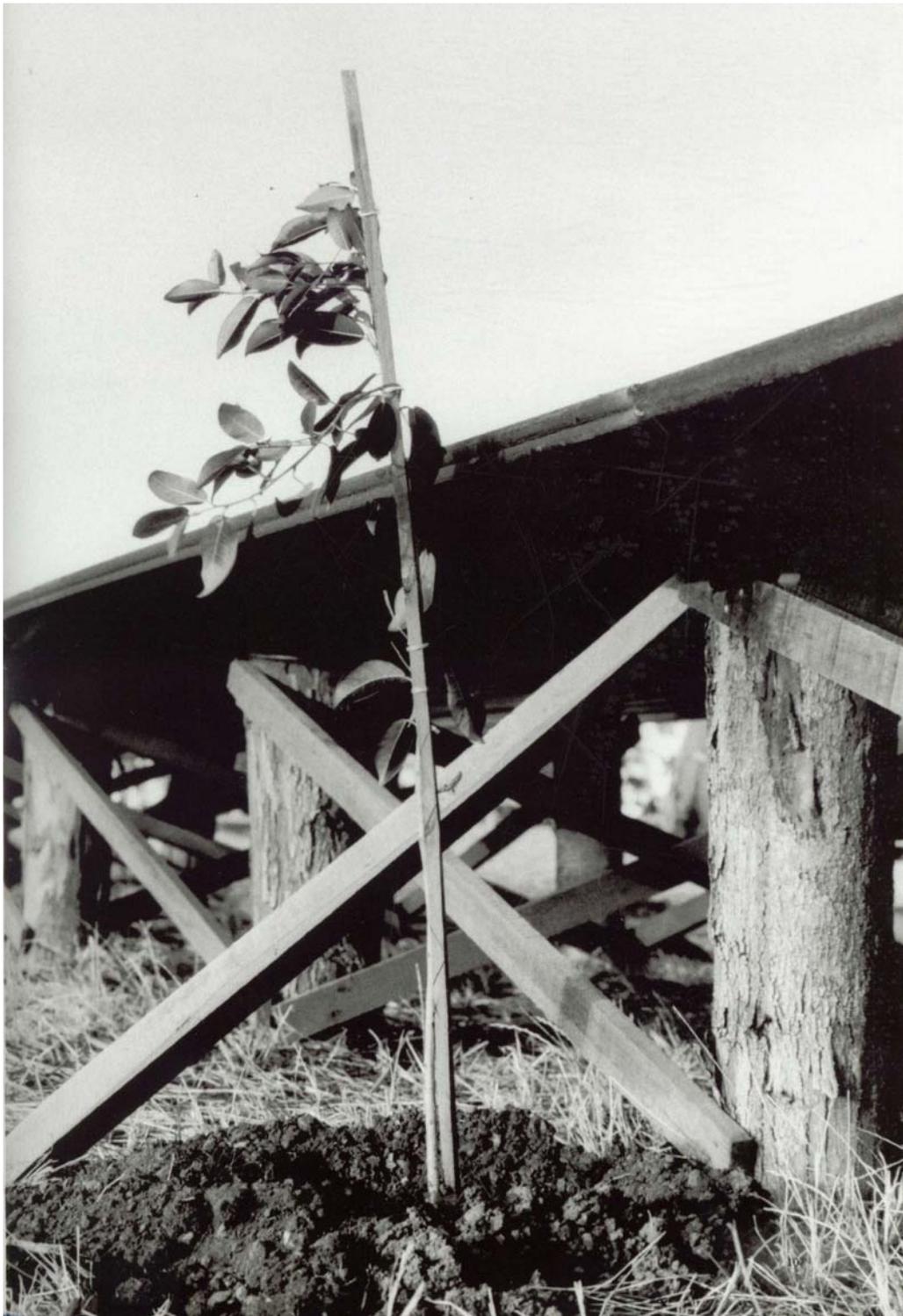


FIGURA 25: Nelson Félix, Mesa, 1997-1999. Chapa de aço e Figueira do mato, 0,90 m x 51,00 m x 2,50 m, Uruguaiiana – RS. Detalhe da Figueira (Foto Vicente de Mello).



FIGURA 26: Nelson Félix, Grande Budha, 1985-2000. Mogno e Latão, 0,60 x 0,75 x 0,10 m (cada garra) . Foto Nelson /Felix.



FIGURA 27: Nuno Ramos, Matacão, 1996. Granito, Terra e Cimento, Orlandia – SP. Vista em Nível (Foto Eduardo Giannini Ortega) .



FIGURA 28: Nuno Ramos, Matação, 1996. Granito, Terra e Cimento, Orllândia – SP. Detalhe (Foto Eduardo Giannini Ortega) .



FIGURA 29: Nelson Félix, Mesa, 1997-1999. Chapa de aço e Figueira do mato, 0,90 m x 51,00 m x 2,50 m, Uruguiana – RS. Vista Geral (Foto Vicente de Mello).



FIGURA 30: Robert Smithson: Spiral Jetty (1970). Utah. Grande Lago Salgado (foto Gianfranco Gorgoni/Colorific).

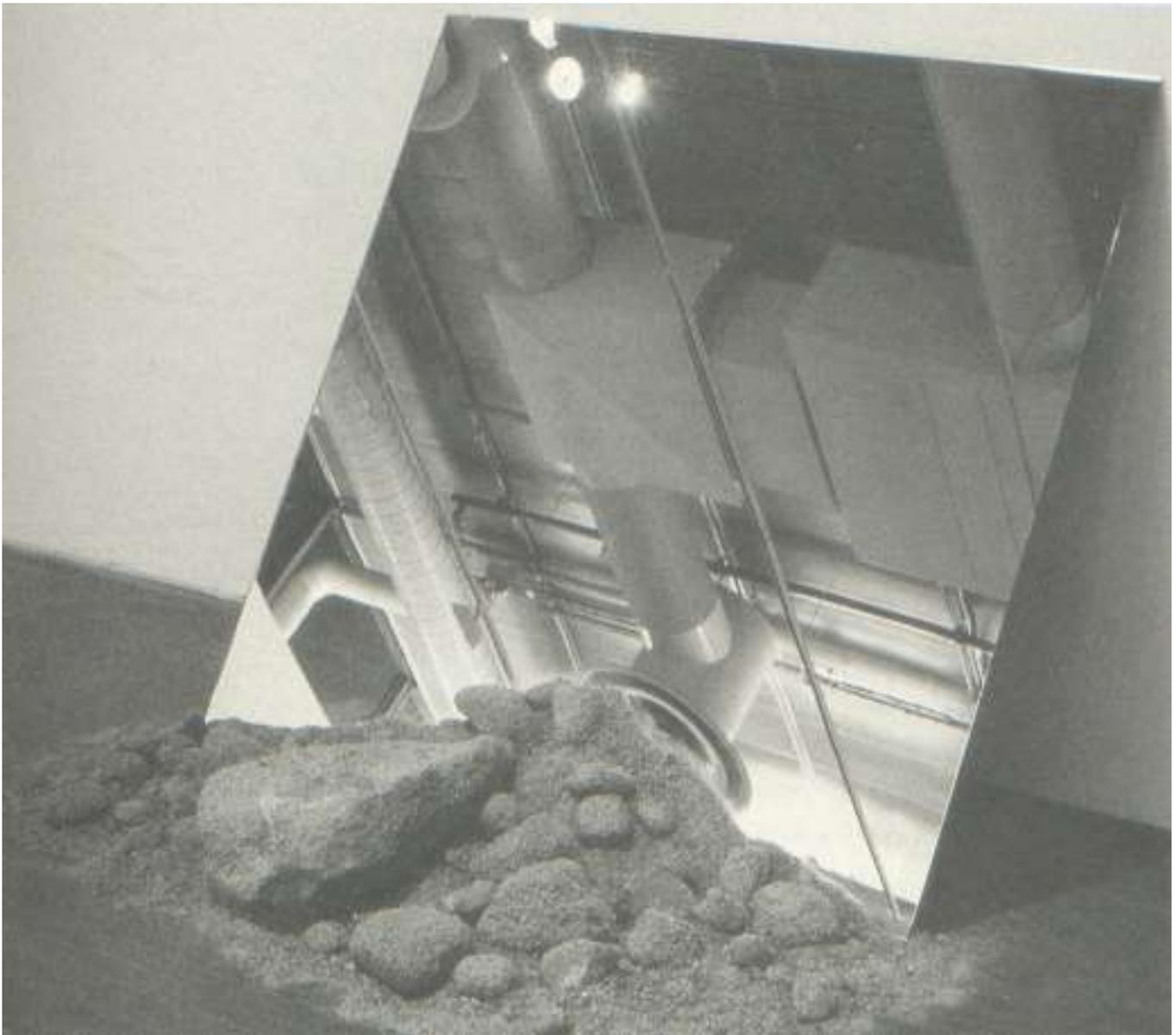


FIGURA 31: Robert Smithson, Slant Piece, 1969. Espelho e pedra de sal, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio.



FIGURA 32: Gabião às margens da Rodovia Dom Pedro I, altura d o Km 104, próximo à Unicamp (foto Ismar Curi, 2003)

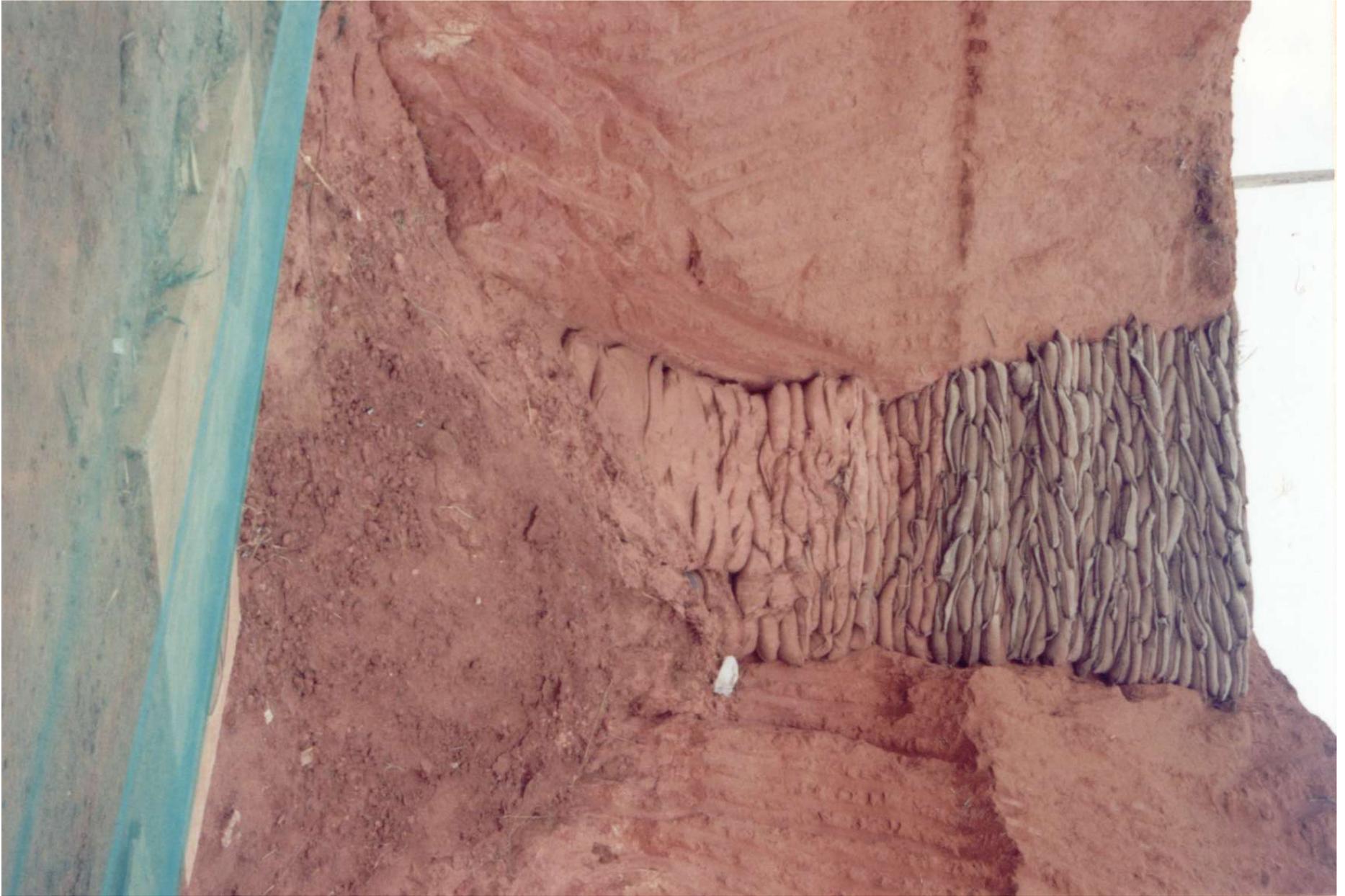


FIGURA 33: Gabião às margens da Rodovia Dom Pedro I, altura do Km 104, próximo à Unicamp (foto Ismar Curi, 2003).



FIGURA 34: Mapa aerofotogramétrico da região entre as Rodovias Bandeirantes e Anhanguera.



FIGURA 35: Compactação de terra às margens da Rodovia D. Pedro, Km 103 (foto Ismar Curi, 2003)



FIGURA 36: Movimentação de terra às margens da Rod. D. Pedro, Km 104 (foto Ismar Curi, 2003)



FIGURA 37: Contenção de encosta feita pelo empilhamento de Gabião de tela de aço e pedra brita



FIGURA 38 – Protótipo de gabiões de sacos com solo para a Instalação – 0,5x0,5x0,5 m. (foto – Ismar Curi)

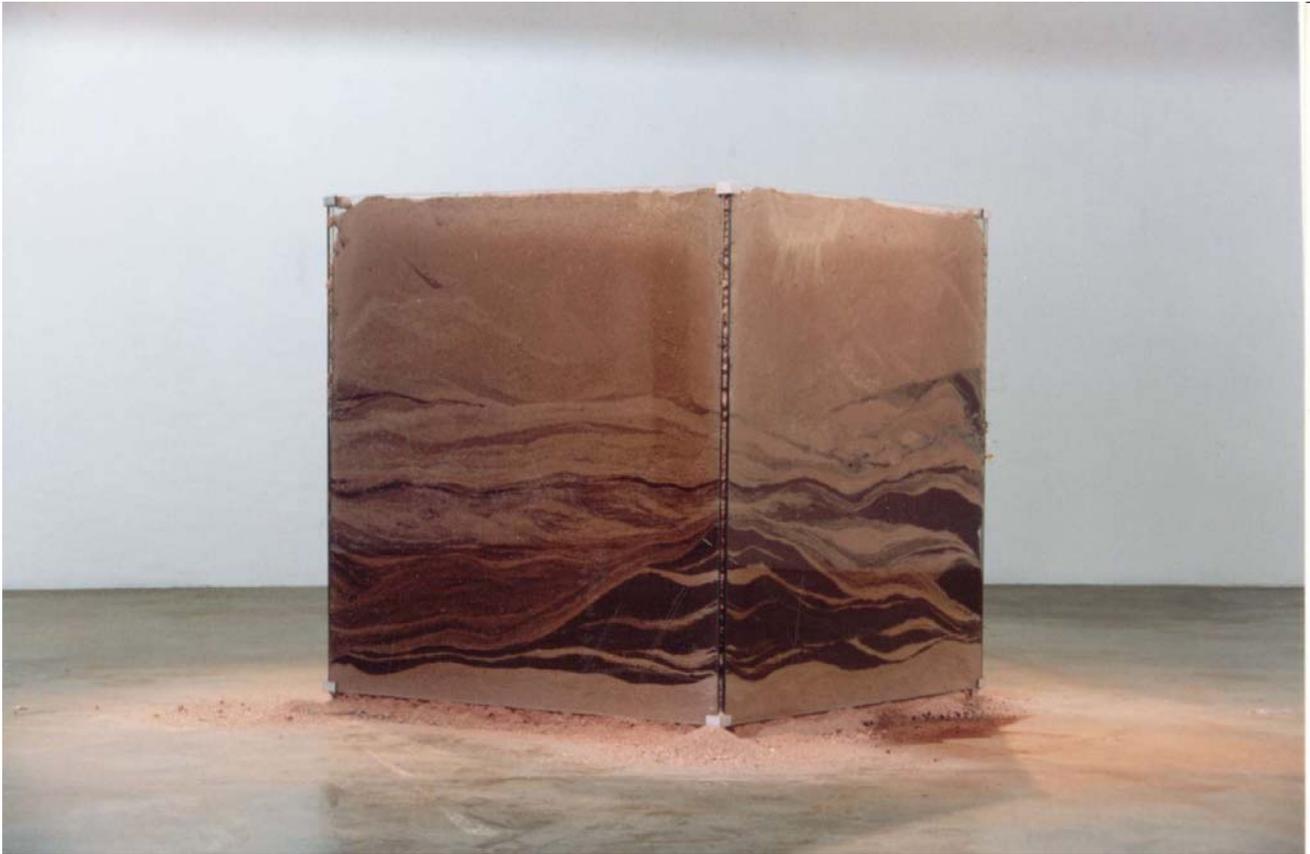


FIGURA 39 - Caixa de Vidro com solo sedimentado – 1,0x1,0x1,0 m. (foto – Eduardo Costa)

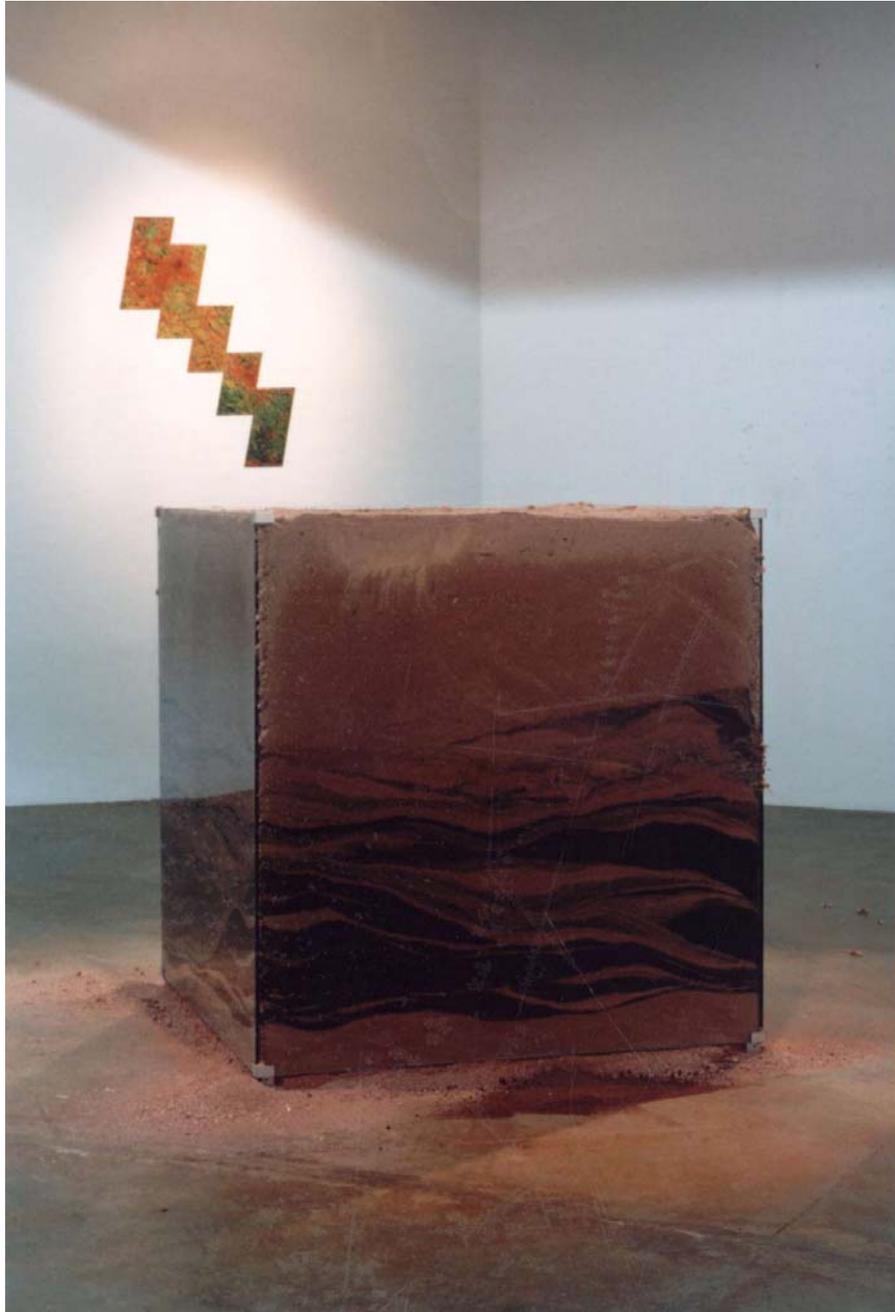


FIGURA 40 - Caixa de Vidro com Mapa da Região (foto – Eduardo Costa).



FIGURA 41 - Caixa de Vidro e Caixa de Brita. (foto – Eduardo Costa)



FIGURA 42 – Detalhe da Caixa de Vidro. (foto – Eduardo Costa)



FIGURA 43 - Caixa de Vidro e Caixa de Brita. (foto – Eduardo Costa)



FIGURA 44 - Caixa de Brita e Malha de Aço – 1,0x1,0x1,0m. (foto – Eduardo Costa)

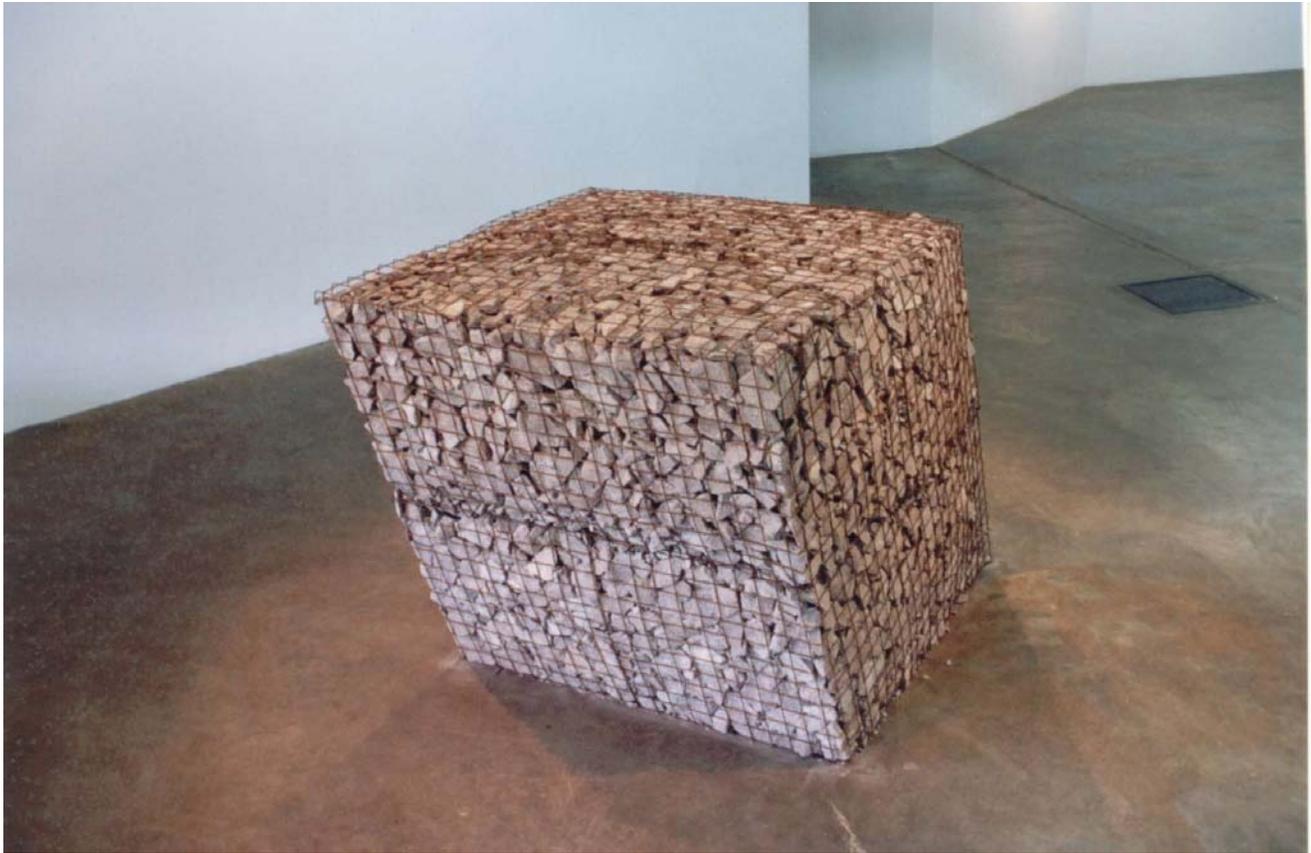


FIGURA 45 - Caixa de de Brita – vista de topo. (foto – Eduardo Costa)



FIGURA 46 - Caixa de Brita com Caixa de Vidro . (foto – Eduardo Costa)

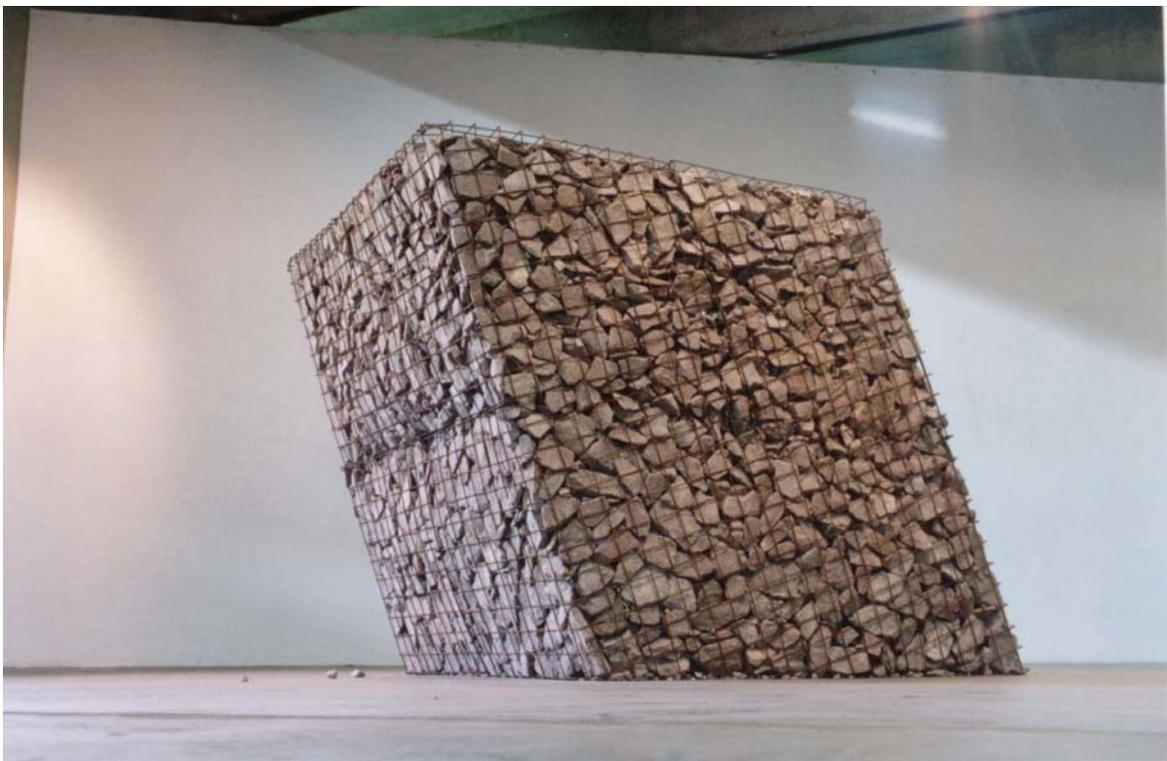


FIGURA 47 - Caixa de Brita vista inferior. (foto – Eduardo Costa)

ADENDO COM PESQUISA DE PÚBLICO VISITANTE DA MOSTRA

		QUESTÕES																					
		1			2				3				4			5				6			
		ALTERNATIVA			ALTERNATIVA				ALTERNATIVA				ALTERNATIVA			ALTERNATIVA				ALTERNATIVA			
CIDADE	A	B	C	A	B	C	D	A	B	C	D	A	B	C	A	B	C	D	A	B	C		
	1	Campinas				1						1				1						1	
2	São Paulo		1			1					1				1							1	
3	Piracicaba		1				1			1	1	1			1							1	1
4	São Paulo	1						1			1	1					1	1					1
5	São Paulo	1					1				1					1	1						1
6	São Paulo	1					1			1						1						1	1
7	São Paulo	1					1				1	1				1						1	1
8	Guarulhos	1					1			1	1	1				1	1					1	1
9	Jundiaí		1			1					1				1	1						1	1
10	São Paulo			1			1				1				1	1		1				1	1
11	Jundiaí			1			1				1				1	1						1	1
12	Salvador	1					1			1	1				1			1				1	1
13	São Paulo	1					1			1	1	1			1	1						1	1
14	São Paulo	1					1			1	1	1			1	1						1	1
15	Campinas						1	1	1	1	1	1				1	1				1	1	
16	São Paulo						1				1				1	1						1	1
17	Jacarei	1					1	1			1				1	1						1	1
18	São Paulo		1				1			1					1							1	1
19	Campinas						1			1	1											1	1
20	São Paulo		1				1			1	1											1	1
21	Guarulhos	1					1			1		1				1		1			1		1
22	Jundiaí		1			1					1				1		1					1	1
23	Hortolândia			1	1						1				1							1	1
24	São Paulo	1				1					1				1							1	1
25	Piracicaba		1				1				1				1			1				1	1
26	Santos	1					1				1				1		1	1				1	1
27	Campinas			1	1					1		1			1			1				1	1
28	São Paulo	1					1				1				1	1	1	1				1	1
29	São Paulo						1				1				1	1						1	1
30	Sousas			1	1					1		1			1	1						1	1
31	Guariba	1					1				1				1	1						1	1
32	Mogi-Mirim				1						1				1							1	1
33	São José do Rio Pardo	1				1				1		1			1							1	1
34	Valinhos				1						1				1	1						1	1
35	Mogi das Cruzes	1					1			1	1	1			1	1						1	1
36	São Paulo	1					1				1				1							1	1
37	São Paulo	1					1				1				1							1	1
38	Porto Ferreira	1					1				1				1			1				1	1
39	Jundiaí			1	1					1		1			1	1						1	1
40	Piracicaba		1			1				1		1			1	1						1	1
41	Campinas						1				1				1		1					1	1
TOTAL		19	8	6	13	12	8	7	18	13	32	2	15	7	20	24	8	2	13	30	7	1	
FREQUÊNCIA		46%	20%	15%	32%	29%	20%	17%	44%	32%	78%	5%	37%	17%	49%	59%	20%	5%	32%	73%	17%	2%	
ALTERNATIVAS		100km.	50km.	30km.	diária	semanal	quinzenal	mensal	Obras	Arquitetura	Passagens	Nada	ver passagens	ver obras	reforma	Rodovias	Construções	Demolições	Viagens	Depende	Só Arquitetura	Nunca	
QUESTÕES		Quanto km precisa ir chegar a Campinas?			Qual a frequência que utiliza o trem?				O que retém a atenção na viagem?				Já parou na viagem para observações?				A que se refere a exibição?				Exatidão estatística sobre obras		

*repostas duplas perfazem uma soma de percentuais maior que 100 e devem ser consideradas em separado

A análise da pesquisa realizada com o público visitante da galeria durante a exibição da instalação Strata foi respondida por quarenta e um visitantes sendo que o pequeno número, muito abaixo de uma expectativa de pelos menos trezentos respondentes, deveu-se a ocorrência da greve na universidade durante o período de realização da exibição ficando por esse motivo a galeria fechada. A pesquisa pôde ser realizada apenas durante os três dias que o espaço ainda permaneceu aberto.

De qualquer forma as respostas dos quarenta e um visitantes que se habilitaram a preencher o questionário foi analisada e a planilha com quantidades e frequências de cada questão será comentada abaixo:

1ª) Sobre a distância que o público percorre para alcançar a galeria, tem-se que quase cinquenta por cento mora a mais de cem quilômetros do local e mais vinte por cento entre cinquenta e cem quilômetros.

Tal dado confirma a disponibilidade desse público para viagens e indica uma boa possibilidade sobre as expectativas de especificidade desse público em relação à familiaridade com o tema da mostra.

Quanto a procedência do público em relação à cidade de origem tem-se que dos quarenta e um respondentes:

- 13 são provenientes da cidade de São Paulo
- 12 são de outras localidades
- 5 são de Campinas
- 4 são de Jundiaí
- 3 são de Piracicaba
- 4 são da região metropolitana de Campinas

2ª) Sobre a frequência das viagens rodoviárias para alcançar o lugar da galeria:

- 32% do público faz o percurso diariamente
- 29% do público faz o percurso semanalmente

O que define pelo menos 60% do público visitante da galeria possui bastante familiaridade com os percursos pesquisados no tema da mostra, e pode se identificar com ele, corroborando as expectativas de especificidade supostas para o público universitário que visita a galeria da Unicamp.

3ª) Sobre o tipo de paisagem avistada pelo viajante, a maioria distinguiu as paisagens naturais como as mais importantes, secundada pelas obras de infra-estruturas que são mais vistas que a própria arquitetura. Observo nesta resposta a quantidade de respostas múltiplas em relação aos vários tipos de paisagens disitinguidas

4ª) A frequência com que o público visitante da mostra se interessa pela paisagem específica das estradas, e para no local no intuito de observá-la. Aqui a pesquisa revelou que quase 40% só toma a essa atitude muito raramente, fazendo da estrada aquele percurso de passagem sem muita coisa a ser conhecida, mesmo que em movimento surja alguma visão que interesse.

5ª) Sobre a identificação do material de exibição em galeria pelo público visitante, nota-se que foi imediata em relação aos termos da mostra, sendo que mais de 80% do público relacionou o material como oriundo de fragmentos de rodovias e de viagens feitas por esses trajetos.

6ª) Sobre o ajuizamento estético das obras de infra-estruturas rodoviárias, a grande maioria referendou a noção como positiva, cabendo porém a 17% do público essa notação reconhecida apenas às edificações arquitetônicas.

CONCLUSÃO:

Dado o pequeno número de respondentes seria prudente não afirmar a especificidade pretendida para o público frequentador da Galeria da Universidade, diferenciado de quaisquer outros, a não ser pelo fato de que em sua grande maioria são originários de cidades circunvizinhas e costumam cumprir os trajetos rodoviários o que os faz identificar com clareza oajuizamento estético dos grandes movimentos de terra e materiais infra-estruturais pelas rodovias.

Esparadamente houveram comentários sobre o tema da mostra que variaram de muito positivos a muito negativos, alguns se surpreendendo pela possibilidade sempre aventada para o reconhecimento de paisagens efêmeras como obras de arte, o que se afina com os objetivos da mostra, isto é, com a revelação dessa possibilidade de observação durante um trajeto na forma mais contemplativa que a obra de arte permite.

Se como afirmado anteriormente o sucesso da exibição estaria nessa revelação pública da questão dos lugares específicos criados a partir das obras infra-estruturais da construção de estradas, a conclusão é que não deve haver vinculação entre alguma especificidade do público visitante da galeria nesse caso, já que a questão fundamental do movimento a que esse público está submetido é bastante comum mesmo fora da universidade. E ainda que a transformação em linguagem artística das imagens e das informações a respeito do tema da mostra estão bastante divulgadas junto a qualquer público, já que as paisagens pitorescas estão quase sempre presentes nas estradas, não apenas nas paisagens naturais que a maioria do público diz observar, mas também junto às obra de infra-estrutura das estrada entre aqueles ambientes naturais.