

Paisagem – Acção (1960-1970)

Luísa Grácio Nunes Sanchez Salvador

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Março, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob orientação científica da Professora Doutora Margarida Maria Acciaiuoli Homem de Campos Tavares de Brito.

Transformá-la (a leitura) numa disciplina é atribuir um papel demasiado importante a algo que não passa de um incentivo. Ler encontra-se no limiar da vida espiritual; pode mostrá-la: não a constitui.

- Marcel Proust

This little theory is tentative and could be abandoned at any time. Theories like things are also abandoned. That theories are eternal is doubtful. Vanished theories compose the strata of many forgotten books.

- Robert Smithson

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Margarida Acciaiuoli por ter acreditado neste tema e em mim, desde o início. Agradeço toda a disponibilidade ao longo dos meses, os do Verão de 2011 principalmente, e todos os comentários e notas para melhorar o que fui escrevendo, exigindo sempre o melhor de mim.

À minha irmã, Mariana, por toda a paciência e dedicação no seu papel enquanto revisora oficial deste trabalho. Agradeço-te todos os comentários, questões levantadas e ensinamentos gramaticais.

À minha Madrinha sem a qual nunca teria despertado para a vida silvestre. Agradeço-lhe todas as conversas, almoços e jantares de “quarta-feira” ao longo destes muitos anos. E também os almoços dedicados a metodologias de trabalho que me foi transmitindo, fazendo-me sentir constantemente acompanhada.

À minha Mãe e ao meu Pai. Por tudo!

À Mafalda e à Inês por me acompanharem *sempre* e por fazerem questão de estar presentes em todos os momentos, principalmente os de descompressão.

À Constança e ao João por se mostrarem disponíveis para partilhar a vossa casa e jardim de Wood Green comigo. Obrigada pelas muitas conversas que tivemos em Londres e com as quais alimentei muito boas ideias.

À Maria Rocha pelos vários acolhimentos em Londres e pela maravilhosa amizade dançante.

Ao Filipe e à Joana, companheiros de “tese” nesses meses esquecidos em Lisboa, obrigada pelas partilhas.

E um agradecimento especial a todas as pessoas que conheci e vou conhecendo nestes últimos anos, com as quais partilhei e partilho maravilhosas aventuras andantes e dançantes.

RESUMO /ABSTRACT

Paisagem – Acção (1960-1970)

Landscape – Action (1960-1970)

Luísa Grácio Nunes Sanchez Salvador

PALAVRAS-CHAVE: paisagem, território, observador, utilizador, acção, escultura, *land art*, *earthworks*, rasto, estrada, trilho, nomadismo.

KEYWORDS: landscape, territory, viewer, user, action, sculpture, land art, earthworks, trace, road, path, nomadism.

Nas décadas de 1960 e 1970, o *telos* da Paisagem é alterado. Na História Ocidental Moderna, a Paisagem surgia através de mecanismos contemplativos. Encarava-se a Paisagem como algo estático e estanque, que era percebida passivamente pelo observador.

A partir da segunda metade do século XX, no pós-guerra, e mais precisamente nas décadas de 1960 e 1970, surge uma nova forma de encarar a Paisagem, com novos tipos de acções e reflexões a elas associadas. Os artistas passarão de um modo de criação passivo-contemplativo paisagístico, para agirem fisicamente. Também a própria História da Paisagem será alterada, com a emergência de novas disciplinas e redefinição das antigas, assumindo-se agora como global, plural, transdisciplinar e activa.

O presente estudo reúne motivações, visões, opiniões, decisões e registos de várias acções (modernas, pós-modernas e contemporâneas) sobre a Paisagem.

The Landscape *telos* was altered in the 1960's and 1970's. In the Modern Western History, the Landscape arose through contemplative mechanisms. The Landscape was considered to be something static and tight, passively perceived by the viewer.

From the second half of the twentieth century, in the post-war time, and specifically in the 1960's and 1970's, a new way of perceiving Landscape emerged, with new types of actions and reflections associated to it. The artists will begin to act physically on the Landscape, leaving behind a passively-contemplative way of creation. The Landscape's History itself will change – with the arise of new disciplines and redefinition of the existing ones. The Landscape is now global, plural, transdisciplinary and active.

The study gathers motivations, visions, opinions, decisions and records of several actions (modern, post-modern and contemporary) associated to the Landscape.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1: WHAT KIND OF ART DO YOU MAKE, LANDSCAPE OR LANDCANVAS?	
1.1. <i>A Invenção da Paisagem</i> e sua(s) História(s)	7
1.2. <i>Landscape and Power</i>	11
1.2.1. A origem semântica de Paisagem	15
1.3. Imperialismo e Colonialismo	17
1.4. Pós-colonialismo e Pós-modernidade	19
1.5. A Paisagem e a Guerra	23
1.5.1. Entre as Guerras: Paisagem <i>versus</i> Território	27
1.6. Estados Unidos da América – Confrontos e Dicotomias	29
CAPÍTULO 2: PAISAGEM: ACÇÃO	
2.1. <i>Dialectical Landscape</i>	34
2.2. <i>The Monuments of Passaic</i> e excursionismo	38
2.3. As margens	41
2.4. De geólogos a agentes geológicos	45
2.5. <i>Earthworks</i>	47
2.6. <i>Reclamation</i>	50
CAPÍTULO 3: PAISAGEM: RASTO	
3.1. rasto	52
3.2. Mapas e Passagens	59
3.3. Paisagem em Movimento	64
3.4. Ritmos de Passagem	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
(À) Deriva: o caminho e o nomadismo	75
BIBLIOGRAFIA	88
ÍNDICE ONOMÁSTICO	88
ANEXOS	
American Roads	100

APRESENTAÇÃO

A descida de canoa do rio Guadiana foi o ponto de partida. De ambas as vezes não foi feito o percurso inteiro, mas sim a descida possível dentro do tempo disponível. Desci o Guadiana inserida num grupo de pessoas, uma “família”, que se reúne há mais de duas décadas para concretizar esta jornada pelo menos uma vez por ano.

O grupo do Guadiana formou-se inicialmente em Évora (com ligações lisboetas), liderado por um casal de arquitectos paisagistas e professores da Universidade de Évora, juntando-se a eles alguns alunos ou seus ex-alunos. Ao longo dos anos, filhos, netos, primos e amigos de todos juntam-se neste “acontecimento”, em que cada descida tem uma parcela do grupo original, mas também uma rotatividade de caras de diferentes idades e proveniências.

O que importa daqui retirar é como o meio, as etapas duma viagem, é por vezes mais rico e diverso que o próprio fim. O acordar de manhã, acampado na margem dum rio, com a topografia do terreno lisa, com vegetação rasa que parece ter sido criada só com o propósito do acampamento anual deste grupo. O ser nómada durante três a sete dias, tomar banhos no rio, sujeito a alterações meteorológicas, tendo como abrigo a fragilidade duma estrutura efémera, remete-nos para o lado básico e primitivo da condição humana, nem que seja por uns dias. Comer o pão da região ou os seus queijos e enchidos, levar mantimentos como leite ou latas de atum, que resultavam em deliciosos piqueniques nas margens do rio, depois de uma manhã a remar. As conversas, os risos e canções à volta da fogueira, o grupo de paisagistas a ver cartografias do local, planeando o dia seguinte (estratégias e caminhos mais acessíveis para os que iam de carro – batedores), a adrenalina dos rápidos do rio, a canoa virar-se e molharmo-nos inesperadamente, as feridas nos joelhos e o corpo todo dorido, mais os risos à mistura; tudo isto são memórias mais claras do que o dia em que chegávamos à última etapa da descida. O que me lembro do final da descida do rio, é como não queria acreditar que o tempo tinha passado e tudo já tinha acabado! Os dias seguintes, de volta a Lisboa, eram uma estranheza de ruídos e cheiros duma cidade, de voltar à *civilização*.

A descida do Guadiana tem relevância no presente estudo por vários motivos. Em primeiro lugar foi o início da compreensão do poder e da importância de uma *experiência sensitiva*. Ficaram presentes as memórias, os bons momentos, os imprevistos, a sua resolução em pouco tempo e a mudança constante de cenário porque o grupo estava sempre em movimento. As *várias experiências sensitivas* vividas tinham um enorme poder atractivo pela sua *efemeridade*. Todos os momentos sabiam-se de curta duração, pelo que foram aproveitados ao máximo e igualmente *registados*. Estas experiências do Guadiana foram uma forma de compreensão, vivida, da chamada *desmaterialização da arte* que surgiu a partir dos anos 70 e de que artistas como Hamish Fulton ou Richard Long são exemplos paradigmáticos. Ambos trabalharam sobre as suas próprias experiências e viagens, com carácter transitório, apresentando os registos gráficos e fotográficos destas como trabalho final.

As descidas do Guadiana permitiram igualmente um entrusamento físico com o Território, o que levou a um questionamento entre este conceito e a sua relação com a Paisagem: afinal, o que é Paisagem e o que é Território? A descida do Guadiana, com a sua constante deslocação, com descidas de rápidos em canoa e correntes de rio que nos levam e contra as quais nos debatemos, pôs em causa a estaticidade normalmente associada ao carácter contemplativo da Paisagem.

As descidas do Guadiana foram principalmente importantes para compreender *o início de uma adopção do conceito de deslocação a uma metodologia de trabalho*. No Guadiana estávamos condicionados a um plano, sabíamos o trajecto a ser feito, mas que apenas servia como linha orientadora. O restante eram momentos abertos, sujeitos àquilo que encontrávamos no caminho, à meteorologia, topografia do terreno – elementos que não podiam ser previstos e aos quais tínhamos de nos adaptar. A experiência do Guadiana é *análoga* à experiência da dissertação, em que o plano definido inicialmente, na verdade, está sujeito a factores externos que nos revelam outros percursos possíveis.

Assim a dissertação tem um *caminho principal que é o estudo da Paisagem* na década de 60 e 70 do século XX, mas com *entroncamentos e cruzamentos* que são os seus capítulos. Estes capítulos debruçam-se sobre várias visões disciplinares sobre este tema, abrindo caminho a novas ideias em subcapítulos e em conteúdos que neles são explorados. Os capítulos e

subcapítulos adquirem um carácter *autónomo*, com uma (por vezes) estreita ligação ao caminho principal de onde surgiram. Assim, a dissertação, pelo seu carácter *itinerante*, poderia ser composta por muitos mais caminhos, trilhos, cruzamentos e entroncamentos. O trabalho aqui apresentado, pela sua natureza é uma viagem potencialmente sem fim, interrompida pelo prazo que lhe foi imposto.

A dissertação é constituída por três grandes capítulos: *What kind of Art do you make: Landscape or Landcanvas?*, *Paisagem: Acção* e *Paisagem: Rasto*. As *Considerações Finais*, surgem não na forma de capítulo conclusivo, mas antes como mais uma parte constituinte do trabalho desenvolvido e mais um dos vários questionamentos que se abrem. Os capítulos, pelo seu carácter aberto, permitem que os seus conteúdos possam ser desenvolvidos em investigações posteriores, e entre si criam diferentes leituras pelos seus vários cruzamentos possíveis. A dissertação revisita todo o seu *background teórico* e bibliográfico em cada capítulo, em vez de existir um capítulo exclusivo para esse propósito.

O primeiro capítulo – *What kind of art do you make: Landscape or Landcanvas?* – faz um enquadramento da “Paisagem”. A Paisagem pertence a vários domínios disciplinares, como a Geografia, Geologia, Arquitectura Paisagista, História e História da Arte, mas neste estudo interessou compreender a evolução do seu conceito na História. Considerou-se, no entanto, a própria pluralidade do conceito “História”, encarando-a de um ponto de vista *nomádico* em vez de *sedentário*. Assim, tentou demonstrar-se que existiram vários acontecimentos num mesmo espaço e tempo que justificam a existência de determinados eventos, em vez de se privilegiarem uns e preterirem outros. Este enquadramento historiográfico da própria História ajudou à compreensão da pluralidade de várias teorias da Paisagem, desenvolvidas em diferentes épocas e áreas disciplinares. A Paisagem é uma disciplina que contamina e se deixa contaminar pelos vários campos do saber e da vida. Pelo carácter *nomádico* que se desenvolve sobre o próprio conceito de “Paisagem”, no presente estudo interessou a escolha de autores da pós-modernidade e contemporaneidade, que incluem a pluralidade da Paisagem pós-moderna nos seus estudos.

No final do primeiro capítulo abre-se uma possibilidade de estudo que se desenvolve no segundo capítulo: a extinção temporária da Paisagem, no pós-guerra, substituída pela ideia de *Território*. O segundo capítulo, *Paisagem: Acção*, centraliza-se na figura plural de Robert

Smithson, um dos primeiros pensadores e artistas pós-modernos que repensa a noção de Paisagem. Defendendo uma nova relação do Homem com a Paisagem – a *Paisagem Dialéctica* – Smithson foca-se na nova função do Homem como agente geológico nesta conjuntura. A visão de Smithson foi percurssora num modo de ver a Paisagem pelas suas características geológicas, aproximando-a da ideia de Território do pós-guerra. Esta ideia traduziu-se em diversas propostas e acções artísticas.

O terceiro capítulo, *Paisagem: Rasto*, debruça-se sobre novas formas de visionar o território e do relacionamento humano com este.

As Considerações Finais, intituladas (*A*) *Deriva: o caminho e o nomadismo*, tentam dar resposta a uma questão despoletada em todos os capítulos anteriores: *nomadismo*. É uma reflexão sobre a condição da arte, após os anos propostos no campo de estudo da dissertação, e assim tenta suscitar novas questões sobre um ponto de vista de viagens e nomadismo associados à Paisagem. No entanto, acaba por ser uma metáfora da própria dissertação e metodologia de trabalho adoptada, também ela nomádica.

Enquanto a modernidade categoriza, inventaria, rotula e assim fecha, a pós-modernidade, por definição, é aberta. A modernidade é sedentária, fixa, com fronteiras delimitadas e as suas próprias regras, enquanto a pós-modernidade e contemporaneidade são nómadas, livres, e deixam-se contaminar pelas várias áreas que as rodeiam. É da própria natureza do nomadismo não fechar artificialmente e a dissertação assume essa característica: é um trilho.

Após ter concluído uma licenciatura em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o objectivo foi desenvolver um projecto académico, num plano teórico, que desse continuidade aos projectos desenvolvidos a nível académico e em curso a nível profissional, quer em Escultura quer noutras artes visuais.

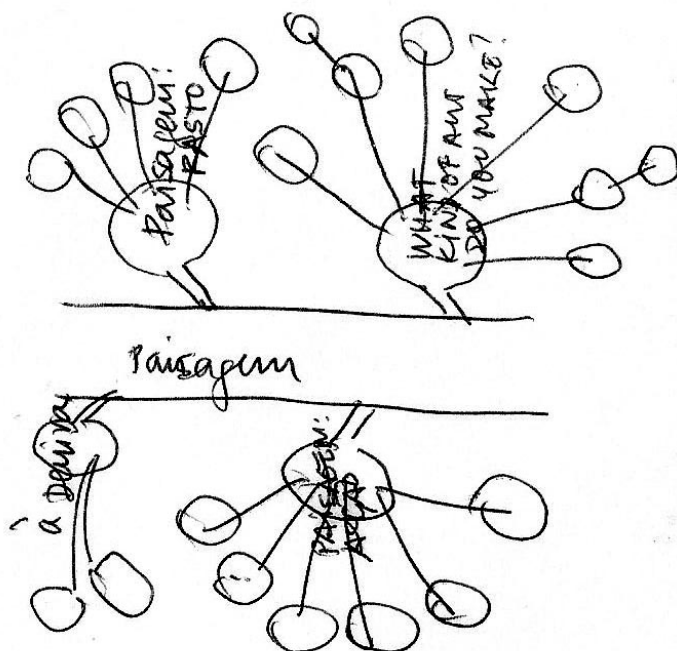
Inicialmente esta dissertação focar-se-ia sobre uma forma de olhar o espaço e a sua relação com a Paisagem. Porém, no decorrer da investigação foram sendo acumulados registos vários, desde estudos sobre teorias de Paisagem, a literatura de viagem e até viagens realizadas, que complexificaram e enriqueceram o resultado final.

Não tivesse eu viajado até alguns lugares e conhecido algumas pessoas, o trabalho teria assumido uma forma e conteúdo totalmente diferentes. Foi fruto de um tempo e vários espaços. Dentro do tempo, vários tempos: alguns períodos prolongados de leitura e investigação, alguns fugazes de ideias, alguns angustiantes de prazos e outros de prazer em escrever.

Tornou-se progressivamente mais claro que as ideias que foram sendo estudadas com um pretexto académico, reflectem a minha identidade e forma de operar. Agora percebo que este interesse ávido pelo *nomadismo* se traduz numa metodologia de trabalho própria que fui adoptando.

A dissertação sempre assumiu uma identidade autónoma, que só muito tardiamente compreendi que me pertencia.

There was nowhere to go but everywhere. – Jack Kerouac



CAPÍTULO 1. WHAT KIND OF ART DO YOU MAKE: LANDSCAPE OR LANDCANVAS?

A 10 de Abril de 2002, o artista Hamish Fulton deu uma conferência na Tate Britain, a propósito da sua exposição individual. Antes de falar da sua carreira, informou a audiência de que iria ler um texto da sua autoria durante cerca de 20 minutos e, seguidamente, responderia a questões do público. O seu texto foi lido sem interrupções. Eram afirmações sucintas, provocações cujos conteúdos eram diversos, pautadas por trocadilhos e preocupações.¹

Uma das questões levantadas por Hamish Fulton nessa conferência dá título a este primeiro capítulo: *“What kind of art do you make: Landscape or Landcanvas?”*.

A frase *What kind of art do you make: Landscape or Landcanvas?* despoletou uma reflexão sobre o que é Paisagem (*Landscape*) e o questionamento do motivo para Hamish Fulton fazer distinção entre esta e *Landcanvas*.

¹ A título de exemplo, apresentam-se algumas questões levantadas por Fulton nesta mesma conferência, para mostrar o carácter e conteúdo da comunicação:

“All contemporary art is city life. City art is city life.”

“Changing climate.”

“Changing seasons.”

“High tide.”

“Low tide.”

“Near the equator, day and night are almost the same length throughout the year.”

“Walking east or south, reading left to right.”

“A river of words floating on the twenty first century.”

“It would seem that there are only two possibilities for landscape art: painting from the past or sculpture in the present.”

“I’m not a poet, a painter, a sculptor or a mountanier.”

“Earthworks and beyond or wilderness and diversity.”

“The Artic Circle touches seven countries. Taliban is a seven letter word.”

“Why do you walk? Walking is the answer.”

“My art is a symbolical gesture of respect for nature.”

“Detox underneath for sleep.”

“In this age of non-stop communication and systems, we still need to sleep.”

“How much time do you spend outdoors? Indoors, outdoors, homelessness.”

1.1. *A Invenção da Paisagem*² e sua(s) História(s)

Indica-se o início da compreensão do que é Paisagem com a sua coincidência temporal e histórica com a invenção da Perspectiva. Segundo Anne Cauquelin, a *Invenção da Paisagem* é contemporânea da *Invenção da Perspectiva* e ambas emergem no período histórico ocidental que se designou como Renascimento. Compreende-se habitualmente este período histórico como um período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, sendo as datas de 1453 (queda do Império Bizantino) e 1789 (Revolução Francesa) convencionadas como o seu início e o seu fim.

Considera-se este período como de *transição* por questionar crenças do período anterior e criar alicerces para novas correntes de pensamento do seguinte. Assim, no Renascimento houve a passagem do pensamento religioso e teocêntrico vigente no Medievalismo, para o Homem passar a ser colocado no centro dos interesses e motivações (pensamento antropocêntrico), valorizando-se a suas características e potencialidades (humanismo).

O Homem passa a ser medida e mediador do mundo que o rodeia e tem a capacidade de criar e transformar os elementos desse mesmo.

No Renascimento, a nível das Artes Visuais e nomeadamente na Pintura, a representação do mundo é o que o Homem vê e como vê.³ Os temas passam de religiosos a profanos. É o quotidiano e o gosto pela representação do Homem que ocupam as artes. A Perspectiva é a grande conquista técnica do Renascimento, criada para que se consiga transmitir fielmente o que o ser humano vê. Esta permite tratar o espaço e luz de modo coerente, criando uma *construção pictórica* que, embora com diferentes planos de representação, no seu conjunto criam homogeneidade. Assim cria-se profundidade e tridimensionalidade no que antes eram representações bidimensionais. A pintura ganha volume e *realismo*.

² Título usado por Anne Cauquelin in *A Invenção da Paisagem*, (“Arte & Comunicação”). Lisboa: Edições 70, 2008.

³ “(...) transformamos a mão uma viseira para restringir a visão, usamos binóculos, máquinas fotográficas. (...) Tabiques, calhas e batente da porta-janela. Tudo é bom para encerrar a paisagem, rematá-la.” CAUQUELIN, Anne – *A Invenção da Paisagem*. (“Arte & Comunicação”), Tradução: Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2008, p.101.

Uma outra conquista técnica igualmente importante é a utilização da tinta a óleo que, ao ter maior tempo de secagem, permite criar nuances de cor que ajudam a representar a atmosfera e luminosidade com maior rigor. Estas duas inovações técnicas do Renascimento vão permitir a representação da realidade de modo mais rigoroso e pormenorizado.

A Pintura passa a ser “uma janela do mundo”. Esta *Janela* do Renascimento é importante na concepção de Paisagem porque a Pintura passa finalmente a representar o que existe perante o olhar humano. A Paisagem comporta-se assim como uma visão hierarquizada daquilo que a *Janela* emoldura.⁴

A *Janela* na Pintura do Renascimento é assim num primeiro momento a representação da Paisagem como vista presente no elemento arquitectónico “janela”, parte constituinte da pintura, por exemplo nas várias “Anunciações” pré-renascentistas e, que gradualmente vai transitando para ocupar a tela na sua totalidade, passando de plano de fundo para primeiro plano. O que era apontamento, tornar-se-á a tela por inteiro, passando a superfície pintada a ser considerada uma janela *per se*.

A Paisagem torna-se então Tema.

Consensualmente, na História Ocidental, encontra-se o lugar desta passagem da Paisagem de apontamento visual de uma tela para ser tema central na Pintura Holandesa do século XVI.

A chamada pintura de *Landschap* (termo holandês para Paisagem) começou a ser comercializada no século XVIII para Inglaterra. Estas telas eram muito apreciadas pelos colecionadores britânicos e o termo *Landschap* acabou por ser apropriado pelo inglês, resultando na palavra *Landscape*. Terá sido em Inglaterra que a Pintura de Paisagem encontra posteriormente o seu apogeu.

⁴ (...) com o quadro não se trata de uma intenção deliberada (...) Não, trata-se apenas de definir, de delimitar um fragmento que vale por um todo, considerando que apenas o fragmento mostrará aquilo que é visado implicitamente - a natureza no seu conjunto. Idem.
(...) a janela, o quadro são "passagens" para as vedute, para aí se ver a paisagem onde sem eles nada mais existiria do que...a natureza. Idem. p.100

Paralelamente, enquanto a Pintura se centrava cada vez mais assuntos paisagísticos, outra prática ligada à Paisagem foi crescendo: os jardins.

As ideias de perspectiva e precisão topográfica das pinturas renascentistas, aliadas com ideais de perfeição e paraíso, contribuíram em muito para a concepção dos Jardins Franceses, do século XVII. Estes comportavam um domínio técnico do Homem sobre o natural, modelando e criando formas geométricas e simétricas em elementos orgânicos. Os espelhos de água e os labirintos ajudavam a criar volumes nestes jardins, na sua maioria aristocráticos e reais, que propiciavam jogos e percursos variados. Também esta prática comportava em si muitos elementos ou alusões à arquitectura, que se aliavam harmoniosamente às construções palacianas a que pertenciam.

Um século mais tarde, no século XVIII, a moda dos jardins franceses com jogos de ilusão perspéctica, que entretanto chegara e fora assimilada pela restante Europa, dará lugar à prática que Inglaterra adoptara para os seus jardins. Os Jardins Ingleses são marcadamente “orgânicos” nas suas linhas e planimetrias. O espectáculo rigoroso dos franceses dá lugar à “naturalização” e suavização dos elementos constituintes, apresentando-se árvores, arbustos, prados e lagos aparentemente “virgens”. A vontade de conhecer a Natureza virginal e sua flora levará a saídas de campo por parte dos intelectuais da *Idade das Luzes*, como escritores, poetas e pintores.

As inovações técnicas do final do século XVIII e do século XIX permitirão grandes avanços no desenvolvimento do género paisagístico.

No Renascimento, a criação das telas que substituíram os retábulos de madeira como superfície para a Pintura, permitiu uma maior difusão das obras, devido à sua leveza. No século XIX, com a criação de tubos de zinco que permitiam a conservação e transporte das tintas a óleo, criou-se a possibilidade de deslocação dos artistas directamente para locais campestres ou marítimos, onde tinham maior contacto com a Natureza. Com estas práticas ao ar livre, em que se valorizavam os elementos atmosféricos e geográficos, as obras ganham precisão topográfica. Esta herança do ar livrismo vai trazer uma renovação do género paisagístico, já no final do século XIX e início do século XX. Fora dos *ateliers* e envolvendo-se nos ambientes naturais, os artistas compreendem que mais que um objecto de fruição, estes lugares têm particularidades

consoante as horas do dia, a luz que envolve os elementos e as próprias condições atmosféricas. Também as superfícies e texturas dos elementos como a água, folhas ou pedras, podem reflectir a luz de modo diferente. Por vezes são momentos fugazes ou simples impressões que vão tentar ser captadas. O resultado destas pinturas *impressionistas* apresenta-se com pinceladas nervosas, espontâneas e rápidas que acompanham as qualidades lumínicas do momento. Chega o século XX. A Industrialização e as novas maquinarias afastarão as pessoas dos meios rurais e campestres, rumo à metrópole, e esse êxodo contribuirá para o aumento das cidades, demográfica e geograficamente. A necessidade de espaços verdes e “naturais” assumir-se-á como um *pulmão* das cidades, cada vez mais poluídas pelas indústrias e automóveis. Os parques urbanos são locais para respirar “ar-puro” e fazer exercício físico. Perde-se a Paisagem.

Esta é a *História* da Paisagem consensual, convencional e habitualmente narrada. São visões que se apresentam marcadamente como modernas e ocidentais. É uma História Moderna em termos cronológicos por ter o seu início no pós-medievalismo ou Renascimento e o seu desenvolvimento e respectivo auge na produção artística, no século XIX. É também uma História Ocidental por ser dada primazia a exemplos europeus, como Itália, Holanda, França e Inglaterra.

Questionar-se-á seguidamente, se esta Paisagem, como acima apresentada enquanto conceito Moderno e Ocidental, é pertinente. Existirá uma visão unilateral de Paisagem ou antes multilateral?

1.2. *Landscape and Power*⁵

W.J.T. Mitchell em 1994 publica uma obra – “Landscape and Power” – com ensaios da sua autoria, assim como com contribuições de Anne Jensen Adams, Ann Bermingham, Elizabeth Helsinger, David Bunn, Joel Snyder e Charles Harrison. Na segunda edição desta mesma obra, em 2002, são adicionados cinco novos ensaios, do próprio autor e de Edward Said, Jonathan Bordo, Michael Taussig e Robert Pogue-Harrison, além de um novo prefácio.

No seu “Imperial Landscape”, primeiro capítulo da obra⁶, Mitchell questionará os três principais factos estabelecidos acerca da Paisagem: que é na sua origem um fenómeno Europeu e Moderno; que surge no século XVII e atinge o auge da sua compreensão, reflexão e assimilação no século XIX; e, finalmente, que é habitual considerar-se um género da pintura associado a uma nova forma de ver.⁷ Na visão de Mitchell, estas características mostram, não a sua veracidade mas antes, quão enraizadas estão na cultura europeia.

Ao reunir em *Landscape and Power* ensaios de diferentes autores com abordagens à Paisagem em diferentes séculos, países e continentes⁸, Mitchell propõe uma nova forma de encarar este conceito.

⁵ Obra de W.J.T. Mitchell.

⁶ Tanto na primeira como na segunda edição de *Landscape and Power*.

⁷ *As it happens, there is a good deal of common ground in these constructions, an underlying agreement on at least three major “facts” about landscape:*

(1) *that is, in its “pure form” a Western European and modern phenomenon.*

(2) *That it emerges in the seventeenth century and reaches its peak in the nineteenth century.*

(3) *That it is originally and centrally constituted as a genre of painting associated with a new way of seeing.*

(...) in MITCHELL, W.J.T. (editor) – *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p.7

⁸ Mostra-se o índice da segunda edição de “Landscape and Power” para apresentar a pluralidade dos estudos:

1. Imperial Landscape, W. J. T. Mitchell

2. Competing Communities in the “Great Bog of Europe”: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting, Ann Jensen Adams

3. System, Order, and Abstraction: The Politics of English Landscape Drawing around 1795, Ann Bermingham

4. Turner and the Representation of England, Elizabeth Helsinger

5. “Our Wattled Cot”: Mercantile and Domestic Space in Thomas Pringle’s African Landscapes, David Bunn

6. Territorial Photography, Joel Snyder

7. The Effects of Landscape, Charles Harrison

8. Invention, Memory, and Place, Edward W. Said

9. Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness, W. J. T. Mitchell

10. Picture and Witness at the Site of the Wilderness, Jonathan Bordo

11. The Beach (A Fantasy), Michael Taussig

12. Hic Jacet, Robert Pogue Harrison

A Paisagem não é cronologicamente moderna, geograficamente europeia, nem objecto estético (visual ou textual) mas sim um instrumento cultural e uma ferramenta essencial à criação de identidades nacionais e sociais.

Especificamente em “Imperial Landscape” o autor questiona a Paisagem Europeia e Moderna quando confrontada com exemplos como o Grego, Romano ou Chinês:

Even the more restricted claim that Landscape Painting (as distinct from perception) has a uniquely Western and modern identity, seems fraught with problems. The historical claim that landscape is a “postmedieval” development runs counter the evidence (presented but explained away as merely “decorative” and “digressive” in Clark’s text) that Hellenistic and Roman painters “evolved a school of landscape painting”. (K. Clark). And the geographic claim that landscape is uniquely Western European art falls to pieces in the face of overwhelming richness, complexity, and antiquity of Chinese landscape painting.⁹

Mitchell ao pôr em causa esta “Western-ness of Landscape”¹⁰, propõe a reflexão sobre a Paisagem associada ao Imperialismo. Ao fazê-lo, demonstra, que quando há Impérios, há Pintura de Paisagem. Ao negar a proposta convencionada de Paisagem Europeia e Moderna como um fenómeno exclusivo, está a inscrevê-la numa rede muito mais complexa que a assimila, em vez de repudiá-la ou excluí-la.

Agrupam-se, assim, exemplos como os dos Impérios Chinês, Japonês, Romano e também o Imperialismo Europeu, desde o Império Holandês do século XVII ao Inglês do século XIX.

It is possible that landscape understood as the historical “invention” of a new visual/pictorial medium, is integrally connected with imperialism? Certainly the role call of major “originating” movements in landscape

⁹ MITCHELL, W.J.T., “Imperial Landscape”, 1994, p.8 in MITCHELL, W.J.T. (editor) – *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

¹⁰ *The agreement on these three basic “facts” – let us call them the “Western-ness” of Landscape, its modernity, and its visual/pictorial essence – may well be a sign of just how well founded they are.* Idem. p.8-9

*painting – China, Japan, Rome, seventeenth-century Holland and France and nineteenth-century Britain makes the question hard to avoid.*¹¹

O que a Pintura de Paisagem, agora à luz dos vários Imperialismos, mostra é uma representação, por via visual, dos territórios pertencentes aos diferentes Impérios, independentemente dos factores cronológicos. Mitchell desvincula assim a Pintura de Paisagem dos avanços técnicos (como a Perspectiva Renascentista) habitualmente atribuídos como despoletadores do género paisagístico. O motor do seu desenvolvimento é a necessidade de representação do Poder dos vários Impérios, neste caso pela visualização dos territórios a estes pertencentes.

O caso da Pintura Holandesa de Paisagem é paradigmático na renovação do género pictórico. Pode atribuir-se à pintura holandesa o papel de impulsionadora para um novo género representacional devido à sua História territorial. Ao mesmo tempo que a Holanda se cria como país tem também uma hegemonia marítima por ser o principal país intermediário do comércio europeu, no século XVII.¹² Com um poder económico cada vez mais forte e apoio do Estado, a burguesia holandesa funda grandes companhias de comércio nas regiões ultramarinas, conquistando territórios em zonas estratégicas como Ceilão ou Indonésia.

Ao emancipar-se territorialmente das restantes *Províncias Unidas* (região norte dos Países Baixos), a Holanda ocupava um estreito território junto ao mar. Os seus habitantes tiveram a necessidade de criar terreno onde existia água, com o apoio de *dikes*, e um novo País emerge. A Holanda passa a precisar de definir fronteiras, não só com os outros países que a rodeiam, mas também fronteiras *intra-País*. Os lotes são demarcados, os proprietários atribuídos, são criados contratos, e a Pintura assume-se como mais um documento que prova que determinada pessoa tem um terreno seu. A pintura torna-se topográfica e ocupa a tela, para responder a uma necessidade documental. A sua existência representando um território, prova que o proprietário da tela é o proprietário do terreno que a vista representada, enquadra. Serve de comprovativo e reclama o que é seu pela via da representação pictórica.

¹¹ Idem. p.9

¹² Os holandeses levavam aos países do Sul da Europa os cereais, madeiras e minérios do Báltico e têxteis de Inglaterra e Países Baixos, transportando para o Norte o açúcar vindo do Brasil para Portugal e a prata Sul-americana pertencente a Espanha.

Simultaneamente, é utilizado o mesmo tipo de comprovativo para os territórios que são conquistados. As pinturas holandesas do século XVII são enquadramentos tanto de locais holandeses como outros que pertencem ao Império, como é o caso do nordeste Brasileiro. Coincidentemente, também o auge da produção pictórica paisagista inglesa, no século XIX, corresponde ao apogeu do Império Britânico.

A Paisagem assume-se como um certificado territorial com fins políticos.

1.2.1 A origem semântica de Paisagem

No sentido de tentar compreender a origem e formação da palavra Paisagem, elaborou-se um jogo. O resultado apresentou-se com uma divisão clara nos termos, entre o Norte e o Sul da Europa, sendo o ponto de charneira a Holanda.

Norte da Holanda: LANDSCAPE (R. Unido)
LANDSCHAFT (Alemanha)
LANDSCHAP (Holanda)
LANDSKAB (Dinamarca)
LANDSKAP (Suécia e Noruega)
LANDSLAG (Islândia)

Sul da Holanda: PAESSAGGIO (Itália)
PAISAGEM (Portugal)
PAISAIA (Espanha – País Basco)
PAISAJE (Espanha – Castelhana)
PAISAXE (Espanha – Galiza)
PAJSAGG (Malta)
PAYSAJE (França)
PEISAJ (Roménia)
PEIZAZAS (Lituânia)
PEYZAJ (Turquia)

Se *Paysage* tem origem etimológica em *Pays* (País em Francês), utilizar a mesma lógica nos restantes exemplos.

Maioria: Palavra “País” serve de prefixo para a palavra “Paisagem”.

LAND = País em Sueco/Norueguês/Alemão/Dinamarquês/Holandês

PAÍS = País em Português/Catalão/Galego/Espanhol

PAYS = País em Francês

PAESE = País em Italiano

PAIJIZ = País em Maltês

Constata-se no entanto que há uma fronteira forte relativamente à etimologia da palavra Paisagem nos diversos idiomas. Existem heranças linguísticas óbvias que separam os países do Norte e os do Sul da Europa, sendo a predominância do Germânico no primeiro grupo e do Latim no último. Estas origens etimológicas diferentes implicarão conceitos de paisagem diferentes?

Questiona-se também se o termo Paisagem surgiu com a formação definitiva dos países na Europa? E esta ideia remeterá para questões de território?

1.3. Imperialismo e Colonialismo

O Imperialismo Europeu foi o domínio militar e político de territórios exteriores ao continente europeu no Período Moderno Ocidental.

Tende a considerar-se “Imperialismo” e “Colonialismo” como sinónimos, mas o termo Imperialismo está associado à criação de uma teoria, prática e atitudes de um centro metropolitano dominante que administra um território distante, enquanto o Colonialismo, consequência desse Imperialismo, é a implantação dessas mesmas doutrinas imperialistas, directamente nos territórios distantes. Nem um, nem outro são simples actuações de aquisição e consequente acumulação de lugares, pois estão sempre suportados por ideologias de que certos territórios e seus povos necessitam de um tipo de domínio. É o caso do *Darwinismo Social*, que assenta na ideia de que, tal como na Natureza, existem sociedades mais evoluídas enquanto outras estão destinadas ao desaparecimento.

O domínio de um Estado sobre as suas colónias (os territórios dependentes administrados pelo primeiro) implica, no caso do Imperialismo Europeu, uma europeização dos costumes sobre as restantes culturas, perdendo-se as características dos povos entretanto dominados. Além disto, o Imperialismo classifica e converte todo o espaço territorial dominado, alterando-o para corresponder a imagens do que é dominante, e ao mesmo tempo transformando-o o suficiente para não ser discrepante aos olhos unificadores do Estado que possui o Império.

No entanto, existiram também consequências do Imperialismo Europeu benéficas para o conhecimento geográfico e científico. Expedições científicas aos territórios re-descobertos pela Europa Imperialista, aprofundaram o conhecimento de toda a superfície terrestre e os seus elementos constituintes (fauna e flora) como são exemplos as de Humboldt e Darwin. Juntamente com a inventarização dos elementos naturais, a Cartografia foi desenvolvida e métodos de medir e representar o mundo foram adoptados.

O Mundo conheceu as suas dimensões e formas, os seus ritmos, a geografia, biologia, geologia, os povos que o habitam, as suas culturas e ritos. Estas expedições marítimas e terrestres contribuíram para o fim do desconhecido. A exploração e ocupação de territórios

extra-europeus importa na concepção da Paisagem pelo facto do seu descobrimento ter mostrado à Europa novas paisagens em territórios antes desconhecidos, por vezes selvagens. Assim, o Imperialismo liquidou uma hipótese, sem retorno possível: o fim dos locais selvagens nunca antes vistos pelo Homem. Assim, *todos* os territórios, agora trazidos à luz, tornaram-se *Paisagem*.

Claramente, os documentos que nos narram a História do Imperialismo Europeu são marcadamente unilaterais e europeizantes. Exemplo disso é a sua cartografia, com o mapa do mundo apresentando a Europa ao centro. Todo o conhecimento produzido foi sempre do ponto de vista de quem coloniza, preterindo o colonizado. O eurocentrismo, tal como a perspectiva renascentista na pintura, representa o Mundo sob apenas um único ponto de vista, privilegiado. A Paisagem, enquanto conceito e formalização do mesmo, era pensada como algo exclusivamente ocidental.

O silêncio dos povos colonizados, com os seus ritos e cultura forçados a serem substituídos pela cultura e religião dos diversos Estados europeus que dominavam, criou um enorme vazio na pluralidade cultural, que só seriam resgatados com a queda dos Impérios europeus.

1.4. Pós-colonialismo e Pós-Modernidade

Com a queda da maioria dos impérios europeus, no pós 2ª Guerra¹³, emergiram, face ao Ocidente, novos rostos, identidades e culturas.

*Com a revelação dos múltiplos outros no sujeito, ou melhor, com o entendimento de que a história do sujeito é composta sempre sobre o silêncio do "outro", abre-se espaço à re-identificação e à reterritorialização, o que permite à "margem" entrar na representação e na História.*¹⁴

A crítica do Pós-Colonialismo ocupar-se-á de explicar o fim do pensamento unilateral europeu e dará lugar à emergência de novos dados: históricos, territoriais e testemuniais.

Com o fim das colónias em África, Ásia e América, é possível finalmente os povos desses locais re-ocuparem-se da sua própria História, após séculos de vigência europeia em que as suas narrativas não foram reconhecidas e muito menos representadas.¹⁵

Emergem, com novos dados sobre povos e suas tradições, culturas, religiões e ritos, novas disciplinas, na sua maioria no âmbito das ciências sociais e humanas. O cruzamento cultural será acentuado com o trânsito de povos de todos os cantos do mundo, para todos os lugares do mundo. A inter e transdisciplinaridade torna possível que o pensamento ocidental e moderno possa ser repensado, observando agora a riqueza e pluralidade do(s) demais mundo(s).

¹³ Países como França, Grã-Bretanha, Bélgica, Espanha e Holanda liquidam os seus impérios no pós Segunda Guerra Mundial. Portugal apenas concede a independência às suas ex-colónias após a revolução de 1974. A maioria dos países concedeu a independência às suas ex-colónias, compreendendo que o esforço não teria resultados proporcionais.

¹⁴ BARREIROS, Inês Beleza – *Sob o Olhar dos Deuses sem Vergonha: Cultura visual e Paisagens Contemporâneas*. (“Teses”), Lisboa: Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2009, p. 40

¹⁵ *Quanto ao termo pós-colonial, ele deve ser entendido em duas acepções principais. A primeira é a de um período histórico, que sucede à independência das colónias. A segunda é a de um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstruem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado.* in BARREIROS, Inês Beleza – *Sob o Olhar dos Deuses sem Vergonha: Cultura visual e Paisagens Contemporâneas*. (“Teses”), Lisboa: Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2009, p. 48

O conhecimento e as disciplinas que o auxiliam não são mais estanques nem dados adquiridos: há pluralidades e *nuances* e a História tem de ser refeita. Estamos nas décadas de 80 e 90 do século XX.

O legado sobre a forma como se encarava e se criava a própria História foi repensando. Filósofos, historiadores e historiadores de Arte porão em causa a noção de História inaugurada por Hegel na primeira metade do século XIX e que se designou como Historicismo. Era uma narrativa lógica e sequenciada, com acontecimentos encadeados uns nos outros. Com o final do Imperialismo e de uma soberania cultural europeia sobre restantes culturas, a História não é unilateral nem apenas um acontecimento em cada espaço temporal. Há vários lugares, com acontecimentos díspares que co-existem na mesma linha cronológica. Ao abraçar-se um discurso fortemente anti-historicista, liberta-se assim a disciplina História de uma malha intricada unilateral. Criam-se novos estudos, alguns anunciando a morte da História há já muito tempo prevista.

Na verdade, quando o Ocidente "descobriu" o outro, negou-lhe a sua contemporaneidade e impôs-lhe as suas medidas temporais. A sua História acabou nesse momento; só lhe restaria a tradição.¹⁶

O Pós-colonialismo, como já foi observado, repensa a História e Política a nível global, repudiando a Eurocentrismo vigente até às décadas de 60 e 70 do século XX. A emergência de novas ciências humanas (ou repensamento de outras) como a Antropologia, Etnografia, Sociologia, História e História da Arte é permitida pelos estudos pós-coloniais.

A teoria pós-colonial, ao privilegiar a alteridade e ao pôr a tónica na comunicação para lá dos constrangimentos das fronteiras, discernindo as forças que geram essas mesmas fronteiras, no sentido de as esbater ou mesmo eliminar, abriu um espaço para todos aqueles cujas histórias haviam ficado excluídas do âmbito das narrativas dominantes e que, conseqüentemente, não podiam ser reconhecidos, nem representados. É de

¹⁶ Idem., p.46

*facto na pós-colonialidade que se encontra a enunciação mais crítica e radical de espacialidade e de temporalidade.*¹⁷

Em paralelo, o Pós-estruturalismo literário de Roland Barthes (e posteriormente adaptado por outros autores para as artes visuais), defende que na língua não há senão diferença e que o significado atribuído a cada palavra é a distribuição de um sistema de um determinado momento, passando a existir uma noção de historicidade vinculada também nos próprios conceitos. Será defendida a substituição de tais conceitos, por outros criados, desvinculados de cargas históricas e formais. Esta questão da nominação será uma questão bastante discutida na comunidade dos historiadores e historiadores de arte pois assenta em questões relativas a valores e significados novos, que, com a pós-modernidade, se cruzam com campos de pensamento diferentes.

Além de acontecimentos e narrativas, as próprias palavras que constituem as anteriores, esforçam-se por se libertar do vínculo histórico e moderno que as suportou até então. A acrescentar, ganham novos significados face à emergência de novos testemunhos pós-coloniais.

A Pós-modernidade tem assim duas valências: é a nomenclatura dada ao novo tempo histórico que cronologicamente começa com o fim do Imperialismo Europeu, mas para alguns autores é também a *reação* à Modernidade que reinou anteriormente. O papel da Pós-modernidade gerará discussão no seio filosófico, sendo Jean-François Lyotard defensor da primeira ideia e Jürgen Habermas contra.

A Pós-modernidade, apesar das discussões acerca da sua função no tempo histórico, vai pautar-se pela proposta de novos valores menos fechados e categorizantes em que há uma amplitude de valoração de vários discursos plurais.

A Pós-Modernidade contribuirá bastante para a discussão do conceito de Paisagem no Ocidente. O único estudo europeu relativo a Paisagem, na modernidade, é o de Kenneth Clark de 1949, mas a partir da década de 80, estes estudos teóricos aumentam exponencialmente como são exemplos os de Anne Cauquelin em 1989, Colette Garraud em 1993, W.J.T.

¹⁷ Idem p.45

Mitchell, Martin Warnke e Augustin Berque em 1994, Simon Schama em 1995 e Gilles Tiberghien já em 2001.

A lição que o pós-modernismo nos ensina é a de que os termos não são estanques nem fechados. Existem variações linguísticas, históricas, disciplinares. Como qualquer outro termo com carga histórica, importa lembrar que a Paisagem é plural e as noções acerca desta são construções com factores culturais, temporais e espaciais indissociáveis.

A Paisagem multiplica-se, criando várias paisagens de si própria. Deixa de ser exclusivamente ocidental¹⁸, pictórica¹⁹ e até artística²⁰.

Extrapolando-se para o Pós-modernismo, a Paisagem perde o seu Telos²¹. Precisa de ser re-organizada, repensada, renovada e re-apropriada.

A frase de Hamish Fulton “*What kind of art do you make: Landscape or Landcanvas?*” em 2002 surge então como uma provocação e solução à nova concepção de Paisagem.

Ao contrário do projecto Pós-estruturalista, de acabar com termos por terem carga histórica, Hamish Fulton cria um termo para assimilar a carga histórica associada à Paisagem – *Landcanvas*, desvinculando o termo Paisagem – *Landscape*, de séculos de tradição ocidental.

¹⁸ A Ocidentalidade da Paisagem é posta em causa, como já foi apresentado, com locais novos e respectivas culturas a emergirem face ao Ocidente, sendo a presença da Paisagem Chinesa e Japonesa, muitos séculos antes da Paisagem Europeia, um caso paradigmático.

¹⁹ A Paisagem como elemento pictórico perde a sua exclusividade quando confrontada com exemplos de Jardins franceses, ingleses, japoneses e chineses, assim como na própria criação de parques naturais que delinham fronteiras sobre o território, afectando visualmente o próprio. Também novas propostas de escultura, nas décadas de 60 e 70, aprofundarão as relações entre o espectador, território e suas conexões.

²⁰ A Paisagem perde o seu domínio de “tema” ou “género” das artes plásticas ou literárias, com a emergência de novas disciplinas ou re-organização de outras que ocupar-se-ão desta. A arquitectura, arquitectura paisagista, a antropologia, arqueologia, geografia e até a gastronomia terão ideias e reflexões sobre assuntos paisagísticos.

²¹ Aquilo que faz de uma coisa o que ela é. Suas características.

1.5 A Paisagem e a Guerra

Martin Warnke, em *Political Landscape* (1994), dedica um capítulo às relações da Guerra com a Paisagem chamado “From Battlefield to War Landscape”. Explorando a relação de propriedade e da sua posse com a Paisagem, ao longo dos séculos, estabelece que determinadas estratégias militares alteraram a relação do Homem com a Paisagem.

Though wars have always been fought for land, it was only gradually that the landscape came to be envisaged as a field of military operations”²²

A guerra, na sociedade feudal da Idade Média, era uma conquista de propriedades, restrita aos nobres e aos que detinham poder sobre estas, sendo portanto disputas interpessoais. As pinturas que retratam estes confrontos, segundo Warnke, são narrativas que mostram os encontros entre os rivais nobres. Caso existissem ataques às propriedades dos rivais (ou seus países), ou respectivos aldeamentos e seus habitantes, eram acontecimentos que fugiam às regras da Guerra.

Com a Idade Moderna e o aparecimento das armas de fogo, as tácticas defensivas mudam. As armaduras deixam de ser suficientes para proteger contra estas armas eficientes e portanto a ser necessários esconderijos em pontos seguros: *na Paisagem*. Como Warnke explica, a protecção do Homem passa a ser a paisagem, onde atrás de árvores e muros se consegue ocultar do inimigo. As técnicas de combate passam a incluir as condições naturais do território, de onde os combatentes possam tirar o máximo partido. A guerra torna-se um fenómeno colectivo por oposição às batalhas individuais entre nobres. Era necessário defender o seu território contra as armas de fogo, e assim, as ofensivas já não eram apenas contra o nobre proprietário, mas contra todos os seus recursos humanos e territoriais. As estratégias militares *in situ* ganham dimensão e os artistas contribuem para isto. São por exemplo conhecidos os sistemas de arquitectura militar – as fortificações modernas – da autoria de Leonardo da Vinci que alteram formas de combate e de defesa de território. Os artistas passam também a representar estratégias, a partir de desenhos que simulavam o campo de batalha e que

²² “From Battlefield to War Landscape”, in WARNKE, Martin – *Political landscape: the art history of nature*. London: Reaktion Books, 1994, p.53

projectavam formas de combate no território, nomeadamente através de pinturas com influências da cartografia.²³

No século XVII, o estratega principal, que coordenava as tropas e criava hipóteses de defesa, necessitava de se retirar do campo de batalha e ganhar distanciamento face ao local do confronto, para que este sistema de guerra funcionasse:

If this system was to remain effective, the commanders had to withdraw from the heat of the battle in order to gain the detachment that was necessary for making operational decisions. “The terrain”, said Frederick the Great, “it is the first oracle one must consult. From it one can divine the enemy’s dispositions.”.

*When a battle is in progress, or is about to begin, the commander surveys the landscape very much as if he were lecturing in front of a wall map.*²⁴

O rei, o seu comandante ou o seu general, ao ter uma posição elevada sobre o combate, num local distante do sítio onde toda acção se desenrola, deixa de ser combatente e soldado e passa a ser um estratega com funções de maestro que coordena todas as partes.²⁵

Para os estrategas e donos da guerra, os soldados são apenas mais um elemento da máquina de guerra; para os soldados, a paisagem é apenas o local onde se encontram a combater.

Esta ideia altera-se com as guerrilhas em várias guerras de Revolução, nos séculos XIX e XX. Impelidos por fervor nacionalista, os soldados desaprendem a disciplina e regras da guerra. No entanto lutam com a perícia e a experiência de quem sempre combateu, legado de

²³ *The artists themselves boasted of their new military importance, as though it conferred nobility on them(...).Idem.*

²⁴ “From Battlefield to War Landscape” in WARNKE, Martin – *Political landscape: the art history of nature.* London: Reaktion Books, 1994, pp.57-58.

²⁵ *Having moved into such a position, the ruler, or his lieutenant, ceases to be a combatant, he no longer shares the lot of his soldiers, who now constitute a war-machine in a theatre that needs a director. The director is the star (...)* Idem p.58

séculos: sabem explorar o terreno e como se esconder e disparar, camuflando-se na paisagem.²⁶ No século XX, o soldado é inclusivamente forçado a esta camuflagem, para se proteger a si mesmo da eficiência das armas, cada vez mais desenvolvidas, e dos ataques aéreos dos aviões de guerra, usados pela primeira vez na Primeira Guerra Mundial.²⁷

Com a aviação surgiram mísseis e bombas, que em segundos eram disparados e destruíam territórios urbanos e rurais. A Paisagem transforma-se e perde a sua identidade.²⁸ Os soldados fundem-se no terreno (qual a sua função?), seja a combater, seja quando enterrados depois de mortos.^{29 30}

Anyone who could foresee the development of armaments in the present century must have realized that wars would be fought not only for land – as they always had been – but in and against the landscape.³¹

Em 1945, após seis anos, o que provavelmente foi o evento mais traumático do século XX termina: a chamada Segunda Guerra Mundial. Os custos desta guerra foram dramáticos, com perdas totais de vidas humanas calculadas em cerca de 50 milhões, em todo o mundo. Apenas uma parte eram soldados, o que significa que, na sua maioria, as vítimas foram civis. As suas principais causas de morte foram doença, fome, massacres, bombardeamentos e genocídio deliberado, como o caso do Holocausto.

A nível territorial, o Mundo encontra-se totalmente alterado: as suas fronteiras têm de ser redefinidas, os terrenos foram dizimados e não têm capacidade produtiva, as indústrias destruídas.

²⁶ *It was not only the character of the “popular wars”, and the military fervour they engendered, that gave warfare a new aspect, but also the new symbiosis of the soldiers and their tactics with the landscape. Idem p.60*

²⁷ *In the Great War the Germans adopted field-grey uniforms and spikeless helmets, while camouflage covers, designed by artists and first used in France, were draped over the big guns..In the Second World War camouflage jackets came into general use. Idem.*

²⁸ *The landscape seems to be the playground of destructive forces that deform and desfigure it, rob it of its identity and transform it into quite new forms of reality. Idem pp.61-62.*

²⁹ *If the individual soldier still has a role to play, he is made more and more to resemble the soil. Idem.*

³⁰ *The war cemeteries that are scattered throughout Europe impose on the landscape the pattern of serial death. Idem.*

³¹ *Idem.*

*The Second World War hardly lent itself to artistic treatment. Perhaps the universal consequences of war in our century are best represented in a landscape dimension.*³²

As consequências da Segunda Guerra Mundial traduziam-se directamente na Paisagem. Até então, as representações, quer pictóricas, quer fotográficas, exploravam os acontecimentos e consequências das guerras produzidas pelo Homem. Entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a devastação no território é tal que não houve representação da Paisagem.

³² Idem p.62.

1.5.1. Entre as Guerras: Paisagem *versus* Território

Entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial não existiu noção de Paisagem, pois o Mundo estava focado na reconstrução de si mesmo. Nunca antes as guerras tinham sido conflitos mundiais com alterações tão drásticas a nível geográfico, social e político.

O Mundo concentrou-se em criar novamente fronteiras territoriais construindo infra-estruturas para se tornar produtivo. Não há uma preocupação com a Paisagem ou para lhe reconstruir a identidade.

The landscape imperative is a kind of mandate to withdraw, to draw out by drawing back from a site. If a landscape, as we say, “draw us in” with its seductive beauty, this movement is inseparable from retreat to a broader, safer perspective, an aestheticizing distance, a kind of resistance to whatever practical or moral claim the scene might make on us.

Raymond William’s remarks still holds true:

*“A working country is hardly ever a landscape”.*³³

Esta passagem de W.J.T. Mitchell dá continuidade à narrativa de Martin Warnke. Na representação da Paisagem, seja qual for a sua intenção³⁴, existe sempre um distanciamento do observador face ao território, que consoante o que vê, organiza e hierarquiza o seu olhar, escolhendo o que fica em plano de fundo e trazendo o que é mais importante para primeiro plano. Assim tem como característica fundadora a *estabilidade* que permite a contemplação ordenada e hierárquica.

O espaço físico, ao encontrar-se em permanente mutação, com desordem e caos, põe em causa esta tarefa. A paisagem perde assim a estabilidade, sua característica tética. Ao perder-se a *Paisagem*, resta(-nos) o *Território*.

³³ Introdução, MITCHELL, W.J.T. (editor) – *Landscape and Power*. (1994), 2ª edição. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

³⁴ A representação de um Império; conexão humana ao mundo natural; campo de batalha e estratégias militares como anteriormente demonstrado.

Assim compreende-se que entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial tivesse havido uma noção de *Território*. E acrescentar-se-ia que no *pós-guerra* assim permaneceu.

No pós-guerra há uma reorganização generalizada do mundo. A economia global sofreu as consequências da Segunda Guerra, mas os seus intervenientes foram afectados de forma diferenciada: No Japão o uso da bomba atómica em Hiroshima e Nagasaki arrasou o território e dizimou milhares de vítimas, deixando consequências ainda hoje visíveis. Já a vitória dos Aliados teve um impacto maioritariamente positivo para os Estados Unidos da América.

A Europa tinha as suas cidades e campos em ruínas e as vias de comunicação destruídas. Paralelamente perdeu a influência junto dos seus Impérios o que levou à descolonização da Ásia e África.

Os E.U.A tornaram-se por sua vez, a par com a U.R.S.S., uma potência económica e militar mundial. Economicamente, os E.U.A prosperaram principalmente pelo seu território não ter sido atacado durante a guerra. Este facto permitiu um desenvolvimento do seu potencial industrial e técnico, e também do seu potencial agrícola. Com o território europeu arrasado e consequentemente, afectando a sua produção industrial e agrícola, os Estados Unidos da América tornaram-se os principais fornecedores da Europa, principalmente de produtos que escasseavam no *Velho Continente*.

Destaca-se ainda o Plano *Marshall*, criado pelos E.U.A. para ajudar na reconstrução dos países aliados da Europa nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial.³⁵ Considera-se que este plano lançou as fundações do que seria no futuro a Comunidade Europeia, visto ter potenciado a anulação de barreiras comerciais nas fronteiras e ter criado instituições para coordenar a economia a nível continental. Também a nível militar, os Estados Unidos da América tinham um enorme poder: durante décadas detiveram a fórmula da bomba atómica, o que lhes conferia uma soberania militar e de combate face ao restante mundo.

³⁵Os recursos primeiramente adquiridos foram utilizados para comprar alimentos, fertilizantes e rações. Depois foram adquiridas matérias-primas, produtos semi-industrializados, combustíveis, veículos e máquinas. Aproximadamente, 70% desses bens eram norte-americanos.

1.6. Estados Unidos da América – Confrontos e Dicotomias

Enquanto a Europa recuperava dos traumas das guerras, os Estados Unidos da América prosperavam a nível económico. No entanto, socialmente existiam discrepâncias.

A união formal criada para pôr termo à guerra entre as duas alianças militares internacionais mais poderosas, os Aliados e a U.R.S.S. sempre esteve fragilizada. Após a Segunda Guerra Mundial, perdurou um longo período marcado por tensões políticas e competições militares entre ambas, a que se deu o nome de *Guerra Fria*. Com superpotências rivais a nível económico, político e militar, o mundo acabou por ser dividido entre ambas. O Vietname tornou-se o palco de confronto entre ambas as potências: E.U.A. com o seu neoliberalismo económico contra o comunismo da U.R.S.S.

A participação dos E.U.A. no Vietname no ano de 1968 observou o maior número de mortes de sempre – 14 589 óbitos. Vários movimentos anti-guerra começaram a surgir e a música apresentou-se como uma forma de contestação.³⁶ O ponto alto desse movimento contestário foi a actuação de Jimi Hendrix no festival de Woodstock, no Estado de New York, em 1969. O músico encerrou o evento com *The Star-Spangled Banner*, uma performance memorável em guitarra eléctrica, em que o hino dos Estados Unidos da América era interrompido com acordes que evocavam o som de bombas a rebentar.

Paralelamente movimentos pelos direitos civis eclodiam, nomeadamente contra a discriminação racial e sexual. O assassinato de Martin Luther King nesse mesmo ano abalou fortemente a comunidade americana, especialmente a afro-americana. Também o assassinato do senador Robert Kennedy foi arrasador.

³⁶ A título de exemplo a música de Buffalo Springfield – *For What is Worth*, tornou-se um hino para aqueles que se opunham à Guerra do Vietname. *There's something happening here/ What it is ain't exactly clear/ There's a man with a gun over there/ Telling me I got to beware/ I think it's time we stop, children, what's that sound/ Everybody look what's going down/ There's battle lines being drawn/ Nobody's right if everybody's wrong/ Young people speaking their minds/ Getting so much resistance from behind/ I think it's time we stop, hey, what's that sound/ Everybody look what's going down/ What a field-day for the heat/ A thousand people in the street/ Singing songs and carrying signs/ Mostly say, hooray for our side/ It's time we stop, hey, what's that sound/ Everybody look what's going down/ Paranoia strikes deep/ Into your life it will creep/ It starts when you're always afraid/ You step out of line, the man come and take you away/ We better stop, hey, what's that sound/ Everybody look what's going down/ Stop, hey, what's that sound/ Everybody look what's going down/ Stop, now, what's that sound/ Everybody look what's going down/ Stop, children, what's that sound/ Everybody look what's going down.*

A América dividida e caótica deste período é também representada em vários filmes que apresentavam sociedades em crise e cenários de entropia, como são o caso do *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) ou o *Zabrieskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969).

No resto do mundo também houve um culminar de várias questões neste ano: As reformas liberais da “Primavera de Praga” na Checoslováquia e o Maio de 68 com as revoltas estudantis em França são dois exemplos.

Mas, para um mundo traumatizado pela guerra e suas consequências já no *pós-guerra*, provavelmente o acontecimento mais importante, para a reconstrução da sua identidade e do seu território, foi, em Dezembro de 1968, a chegada do satélite americano *Apollo 8* à Lua. Foi a primeira órbita a registar fotografias do planeta Terra. O Homem ultrapassou as fronteiras do conhecimento da crosta terrestre, para o universo. Através desta conquista no espaço, pôde conhecer o aspecto físico global do planeta com milhões de anos em que habita. A ida do Homem à Lua em 1969 foi o marco simbólico de conquistar um local extra-terrestre. Mas as fotografias tiradas pelo *Apollo 8* em 1968 tiveram um impacto sem precedentes. O Planeta Terra era o Planeta Azul.

*The 60's were the time of the dreams and going to the moon. The 70's were about putting your feet in the ground.*³⁷

Com as imagens da Terra através da Lua, estavam lançados os alicerces para repensar o mundo e o papel do Homem nesse mesmo. Em 1969, foi fundada a associação *Friends of the Earth* e, em 1971, a *Greenpeace*. Compreendeu-se que a capacidades do planeta não eram ilimitadas; os recursos naturais tinham de ser conservados e não desperdiçados. Surgem movimentos ecológicos que vão preservar estes recursos naturais, por um lado, e as espécies vegetais e animais, por outro.

As Nações Unidas além de preocupações relativas aos direitos do Homem, queriam assegurar que o conhecimento e técnica servissem para dar o uso mais sábio ao território

³⁷ Anthony Caro, documentário da BBC, apresentado na Royal Academy of Arts em Abril 2011.

mundial, para não existirem novos conflitos. O ambiente, em todos os seus sentidos, é reflectido. O que existe tem de ser preservado.

Na História dos E.U.A. há exemplos ricos de preservação do território existente (como o *Yosemite National Park* ou *Yellowstone National Park*) por um lado, e a criação de novas estruturas territoriais, ambos, muito antes dos anos 70 do século XX. Os legados são do século XIX.

*The founding fathers of modern environmentalism, Henry David Thoreau and John Muir, promised that “in wildness is the preservation of the world”. The presumption was that wilderness was out there, somewhere, in the western heart of America, awaiting discovery, and that it would be the antidote for the poisons of industrial society. But of course the healing wilderness was as much the product of culture’s craving and culture’s framing as any other imagined garden. Take the first and most famous American Eden: Yosemite.*³⁸

O *Yellowstone National Park* foi o primeiro parque, enquanto reserva natural, a ser criado nos Estados Unidos, em 1872 e está entre os mais antigos parques do mundo.

O *Yosemite National Park* é também um dos primeiros parques naturais criados dos Estados Unidos, em 1890, e sua dimensão é cerca de 3000 km². É conhecido pelas suas cascatas, falésias graníticas e as suas sequóias gigantes. 95% da área do parque é considerada “selvagem”. John Muir defendeu a área para ser considerada uma reserva natural, escrevendo inúmeros artigos que apelavam à sua biologia diversificada. Ansel Adams fotografou em variadas ocasiões, locais deste parque, ainda hoje referências para o público americano.

Na literatura americana do século XIX, Henry David Thoreau, na sua obra *Walden* defende um regresso ao “mundo selvagem”, afastando o Homem da chamada civilização. A obra, com um forte carácter pedagógico, denuncia situações como o caso da destruição do

³⁸ SCHAMA, Simon – *Landscape and memory*. London: Harper Collins, 1995. p. 7

território devido à construção das linhas de caminhos de ferro. A obra acaba por ser um apelo romântico a que o Homem se desencante com o consumismo que vai começando a emergir e tomar como exemplo a situação vivida pelo autor. Thoreau sai da cidade onde habitava, rumo ao lago Walden, onde planeia viver, acabando por o fazer durante alguns anos, apenas com recurso ao que encontra ao seu dispor nas redondezas. Constrói uma cabana com a madeira que recolhe e vive as estações do ano e sazonalidade no seu máximo. Ao mesmo tempo, vai mostrando como o Homem vive do acessório em vez do essencial: desde as casas às roupas que possui. Ao mesmo tempo, adivinhando o que seria a sua obra *Desobediência Civil*, Thoreau ensina formas de manifestação pacíficas, que mais tarde inspirarão pensadores como Ghandi. *Walden* de Thoreau tornou-se um livro de referência para responsáveis por movimentos ecologistas anos mais tarde, nos anos 60 e 70 do século XX.

Ainda no século XIX, além de serem delimitadas reservas naturais em vastos territórios americanos, adivinha-se uma necessidade de parques urbanos. O *Central Park* em New York é um dos primeiros exemplos de uma prática que se estenderia até à contemporaneidade. Em 1858, Frederick Law Olmsmed e Calvert Aux ganharam o concurso para expandir e melhorar o parque da cidade. A população de New York tinha aumentando exponencialmente e o parque serviria assim como um escape do barulho e confusão da cidade. O Central Park teria o seu projecto completo em 1873.

No vasto território dos Estados Unidos da América, os confrontos e dicotomias não se esgotam: talvez o mais dinâmico dos confrontos seja entre a Natureza e a Cultura. No mesmo país existe uma vasta área de reserva natural, o *Yosemite National Park*, que se tenta resguardar desde 1890, e a cidade de New York com 8 milhões de habitantes; ou o *John Muir Trail* com os seus 340 km de percurso, em que se experienciam passagens por montanhas, rios e vales, e o intrincado sistema de auto-estradas de Los Angeles. Tornando a comparação ainda mais extrema, pode considerar-se os pensamentos antagónicos entre uma sociedade de consumo massivo como é a norte-americana, face ao legado de respeito pela Natureza e os seus ciclos, dos Americano-Índios.

Quer estes confrontos sejam violentos ou pacíficos, uns em vias de extinção e outros em vasta expansão, são eles que dão origem a manifestações culturais e artísticas tão ricas.

A nível do território, estes confrontos, muitos apenas com expressão a partir da segunda metade do século XX, trouxeram desafios aos artistas americanos, nomeadamente aos que trabalhavam ao ar livre.

A Paisagem deixa de ser uma *imagem metafórica* para passar a ser matéria-prima para manipulação física com martelos pneumáticos e escavadoras, tornando-se *Território*. Os artistas, arquitectos e industrialistas trabalharão em simultâneo para desenvolver a “Paisagem Americana”.

CAPÍTULO 2. PAISAGEM: ACÇÃO

2.1. *Dialectical Landscape*

Em 1973, Robert Smithson escreve um artigo para a *Artforum Magazine* intitulado “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”. O artigo é escrito por Smithson após uma visita à exposição no *Whitney Museum* em Nova Iorque intitulada *Frederick Law Olmsted’s New York*, no mesmo ano. Nesta exposição apresentavam-se elementos referentes ao projecto do *Central Park* de Frederick Law Olmsted e Calvert Aux, sob o nome de *Greenward*, e também documentos que demonstravam o contexto cultural e temporal aquando da criação do parque, no final do século XIX. Entre estes encontravam-se fotografias do local onde emergiria o *Central Park*, assim como outros elementos mostrando o início da sua execução. O local da intervenção era anteriormente uma zona da cidade totalmente abandonada.

*In Greensward Presentation Sketch No. 5 we see a “before” photograph of the site they would remake in terms of earth sculpture (...). This faded photograph reveals that Manhattan Island once had a desert on it – a man-made wasteland.*³⁹

Smithson demonstrará como o projecto de Olmsted, no século XIX, é inovador dentro da conjuntura da Paisagem Americana vigente na época. Esta estava vinculada a dois antecedentes antagónicos: uma política agrária de Thomas Jefferson, terceiro presidente dos E.U.A.; e um forte legado romântico de Henry David Thoreau, escritor americano.

Thomas Jefferson ordenou um levantamento topográfico da área central dos E.U.A. para esta ser posteriormente dividida para produção agrícola. Usando uma grelha quadrangular, os terrenos transformados em lotes foram entregues aos novos colonos. Esta forma de actuar no território pressupõe uma utilização e apropriação colectiva e global⁴⁰. A paisagem do *Midwest* americano ficava assim definida formalmente, até à contemporaneidade.

³⁹“Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” (1973) in, SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.158

⁴⁰*Jefferson’s ideal agrarian world was not composed of solitary individuals; it was a society of small landholders whose political and social interactions were facilitated, even perfected, by their rural residence.* in,

Já Henry David Thoreau acreditava na preservação do selvagem existente, sendo a sua obra literária *Walden* o seu melhor testemunho. A obra de Thoreau será um referente teórico para os impulsionadores do movimento ecológico a partir dos anos 60 e 70. Thoreau acreditava numa relação individual entre o Homem e a Natureza, sendo cada interacção única.

Olmsted reúne, na sua obra de arquitectura paisagista, a visão jeffersoniana com a thoreauiana: encara como Jefferson a reconversão de determinados territórios de modo pragmático e com vista à sua requalificação (parque para todos), mas também impulsionou o processo de criação do Yosemite National Park, juntamente com John Muir.

A visão romântica thoreauiana sobre o território foi a herdada e, durante o século XIX e a primeira metade do século XX, prevaleceu o olhar subjectivo e individual do Homem sobre o mundo natural, contemplativo e registador. Na segunda metade do século XX, após a 2ª Guerra Mundial, o paradigma da Paisagem alterou-se e com este, o modo de olhar o território também. John Beardsley comenta que a arte de Paisagem, lentamente foi abandonando a visão de Thoreau para dar lugar a intervenções no território (nomeadamente americanas, e cuja nomenclatura comum é *Land Art*) que denotam um lado pragmático e socialmente interventivo próprio de um legado de Thomas Jefferson.⁴¹

Robert Smithson tinha já defendido a ideia de que tinham sido poetas e ensaístas a criar a noção de Paisagem, muito antes de arquitectos ou jardineiros.⁴² Em “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” compara Thoreau com Olmsted, afirmando que enquanto o primeiro conceptualizava sobre elementos naturais (dando como exemplo um lago) o segundo, de facto, concretizava-os.⁴³ Por outro lado, Smithson investigará as teorias do pitoresco

BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond: Contemporary art in the Landscape*. NY: Cross River Press, 1989, p. 10.

⁴¹Yet as this art has developed, it has moved away from the romantic and rejectionist postures of Thoreau toward the more pragmatic, socially engaged attitudes of Jefferson. in, BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond: Contemporary art in the Landscape*. NY: Cross River Press, 1989, p. 11.

⁴²Actually poets, in a sense, formulated the entire landscape view back in the eighteenth century. It wasn't architects and gardeners who invented the landscape, it was poets and essayists. in ROTH, Moira; SAWELSON-GORSE, Naomi (ed.), “An interview with Robert Smithson”, 1973, in TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (org.) – *Robert Smithson*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2004, p. 89.

⁴³In comparison to Thoreau's mental contrasts (“Walden Pond became a small ocean”), Olmsted's physical contrasts brought a Jeffersonian rural reality into the metropolis. Olmsted made ponds, he didn't just conceptualize about them. in “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” (1973) in, SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, pp. 158-159.

segundo as quais o trabalho de Frederick Olmsted⁴⁴ se sustentava, e concluirá que a base em que estas assentam é na ideia de *terra real*, e não um mecanismo mental.

*The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes the mind in its material external existence.*⁴⁵

Este dado será muito importante no desenvolvimento do artigo de Smithson, pois este defenderá que Olmsted criou um projecto baseado no que existia, assente na realidade material com que se deparou inicialmente, em vez daquilo que era suposto construir.

E deste modo Smithson escreve: *the gardens of history are being replaced by sites of time*⁴⁶, rejeitando o conceito de jardim (e sua estética e normas a este adjacentes), considerando-o uma ilusão por fazer prevalecer uma visão antropomórfica da Natureza. Ou seja, os jardins são construções humanas que aparentam ser Natureza encontrada, mas confirmam-se⁴⁷ como marcações de superioridade de gosto daqueles que são os seus proprietários. Chamá-los *gardens of history* resulta no facto de serem igualmente momentos marcadamente históricos, tanto na forma de projectá-los como de construí-los. Smithson prefere a expressão *sites of time* cuja composição é a terra, na acepção geológica. A terra é um elemento mais concreto, menos etéreo, que engloba em si todas as formações caóticas e desastres naturais repudiados pelos jardins, sem um vínculo histórico mas antes temporal.

*The “sites of time” are those locations that manifest the forces of growth, change, decay, spoliation, mixture and drift. They confirm rather than contest the temporality to which they (and we) are subject.*⁴⁸

⁴⁴Tendo como referências teóricas obras de autores ingleses que abordavam o Pitoresco no século XVIII e XIX, Olmsted conseguiu converter a forma de pensar e projectar a Paisagem.

⁴⁵“Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” (1973) in, SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.160

⁴⁶ “A Sedimentation of the Mind: Earthprojects” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.105.

⁴⁷ Capítulo 1

⁴⁸“Rifts” in SHAPIRO, Gary – *Earthwards: Robert Smithson and after Babel*. Los Angeles: University of California Press, 1995, p.120

E é como *site of time* que Robert Smithson enquadra o Central Park, revisitando-o na década de 70 do século XX. Encontra um Central Park planeado por Olmsted, que entretanto se desenvolveu, mas ao qual foi acrescentado um *layer* de intervenção humana. Encontra uma apropriação do espaço do Central Park demonstrativa da contínua transformação nas relações entre o Homem e a Paisagem. Ao contrário de um jardim, como entidade estática e resolvida que nos apresenta um sentido de eternidade, o Central Park é um exemplo de conexão entre o Homem e a matéria.

*The park is inscribed with its own history and will never be complete; it has no telos that would bring its flux to a conclusion and so can never be understood in static, formalistic terms. In Smithson's paradoxical formulation, "Olmsted's parks exist before they are finished, which means in fact they are never finished; they remain carriers of unexpected and of contradiction on all levels of human activity, be it social, political or natural."*⁴⁹

Smithson acredita que o Homem é mais um elemento constituinte da Paisagem. No caso do Central Park, o parque deixa de ser uma entidade singular para ser um processo de relações entre os elementos seus constituintes. Deste modo o parque desvincula-se de um tratamento conceptual, passa a ser algo para todos, construindo-se uma dialéctica entre o seu espaço e utilizadores. Esta dialéctica está presente na geologia, no solo e suas camadas temporais, que nos acompanham há milhares de anos, e assim continuarão, juntamente com as nossas intervenções e presença. Esta ligação forte à matéria, enquanto entidade que constitui a realidade objectiva, considera-se como *materialismo dialéctico*, que aliado à Paisagem, nos surge como uma *paisagem dialéctica*, segundo Smithson.

⁴⁹“Rifts” in SHAPIRO, Gary – *Earthwards: Robert Smithson and after Babel*. Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 146

2.2. *The Monuments of Passaic* e excursionismo

Em 1967, é publicado na revista *Artforum* um *travelogue*⁵⁰ de Smtihson intitulado *The Monuments of Passaic*⁵¹. Trata-se do resultado de uma excursão, entre várias que Robert Smithson realizou entre 1966 e 1968. *The Monuments of Passaic* é uma abordagem de carácter documental, a uma zona do estado de New Jersey: Passaic.

O estado de New Jersey encontra-se a sul de New York e tem como fronteira natural o Hudson River. Para enquadrar o artigo de Robert Smithson, importa explicar brevemente alguns aspectos do estado de New Jersey. Por ter o Hudson River como fronteira com New York e por estar rodeado a leste pelo Oceano Atlântico, o estado de New Jersey tornou-se um centro portuário bastante importante e dos mais movimentados dos E.U.A., principalmente a partir do período que marcou a 1ª Guerra Mundial. No entanto, com a *Grande Depressão*, muitas das suas empresas e fábricas faliram, o que originou um forte desemprego e generalizada pobreza. Os efeitos adversos da Grande Depressão em New Jersey terminaram com a entrada dos Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial. Neste período de guerra, o estado de New Jersey desempenhou um papel fundamental pois serviu de centro de manufactura de equipamentos de comunicação e armamento. A produção, que ainda hoje tem mais destaque, é a de produtos químicos, que se tornou uma das suas principais fontes de rendimentos e que posicionou o estado como líder nacional da sua produção.

Quando Robert Smithson faz a excursão a Passaic, New Jersey, depara-se com um estado extremamente industrializado, cuja maior produção era a de produtos químicos. Smithson era natural de New Jersey, onde passou a sua infância, mas viveu a sua vida adulta em New York.

N.Y., durante e após a 2ª Guerra Mundial, tornou-se o centro artístico do mundo, depondo Paris. A Europa encontrava-se arrasada territorial e socialmente e os E.U.A. emergiram como refúgio para muitos artistas exilados. As condições económicas estáveis,

⁵⁰ Artigo/álbum fotográfico

⁵¹ Publicado e revisto nos escritos de Smithson como “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, pp. 68-74.

juntamente com a emigração de muitos artistas europeus explica o *boom* na arte americana a partir dos anos 50, centralizado essencialmente em N.Y.

O carácter industrial de New Jersey, assim como o entendimento de New York como centro artístico e cultural a partir dos anos 50, são factos importantes para entender *A tour of the Monuments of Passaic* de Smithson, e de como este *travelogue* é despoletador do que se tornará um modo de operar do artista.

Na excursão a Passaic, Robert Smithson passou por pedreiras em Montclair, Sandy Hook e Franklin, pistas de aviação desactivadas, terrenos baldios industriais, autênticos pântanos de entulho e também esgotos que desembocavam no *Passaic River*. Estes são os registos documentais que nos contam narrativas desafectivas e que nos chegam a partir das fotografias a preto e branco, que incorporam o artigo *The Monuments of Passaic* [fig. 1-6]. Smithson ironicamente intitula estas situações como *monumentos* da cidade de Passaic, lugar esquecido e industrializado, sem qualquer ligação ao mundo artístico institucional. Ao designá-las como monumentos, envolve estas situações em sarcasmo, visto que a definição de *monumento* tem um carácter celebratório, comemorativo e evocativo de um lugar ou personagem importante, características que não encontramos nos elementos fotografados por Smithson. O monumento, por definição, está ligado a uma situação de permanência e duração e inscreve-se num dado momento histórico. Ora Smithson repudia a noção de história substituindo-a pela de tempo, num sentido geológico, como já referido.

As excursões de Robert Smithson definiram-se como parte da sua metodologia de trabalho, preterindo o trabalho de *atelier*.⁵² Nas suas excursões ocupava-se de um trabalho de campo intensivo, tirando fotografias a elementos que lhe chamavam à atenção e recolhendo amostras de minérios, rochas, pedras etc. As excursões originaram artigos para revistas, com um forte carácter teórico sobre arte, como *The Monuments of Passaic* e *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, e séries como a dos *non-sites*. Os *non-sites*, em conjunto com o artigo *A tour of the Monuments of Passaic*, são reflexões sobre o espaço e lugar que prematuramente

⁵² Robert Smithson no seu artigo “A Sedimentation of the Mind: Earthprojects” (1968) defende a queda da soberania do atelier de artista num subcapítulo: *The Dislocation of Craft – And Fall of the Studio*. Escreve Smithson: *When the fissures between mind and matter multiply into a infinity of gaps, the studio begins to crumble and fall (...)* in “A Sedimentation of the Mind: Earthprojects” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 107.

advinham aquilo que Marc Augé desenvolverá como ideia de *não-lugares*: a antítese do monumento.

The Monuments of Passaic incorpora uma ideia de *deslocação*.

A deslocação enuncia-se em dois momentos distintos. Ao transitar de New York para New Jersey para produzir projectos artísticos, Robert Smithson contesta a centralidade de New York como reduto artístico. No entanto, o seu afastamento é o de um centro para as suas periferias. Robert Smithson não se desloca de um centro para outro lugar com igual centralidade: procura lugares à partida desinteressantes, cuja História os abandonou. Esta busca por espaços que já não são lugares, aproxima-o de uma realidade mais próxima do tempo geológico que procura. Assim enuncia-se uma deslocação do ponto de interesse da arte, de um momento de auto-referencialidade e formalismo que marcou a primeira metade do século XX para uma transição de relação mais próxima com a realidade e assuntos do quotidiano.

Este processo de deslocação evidencia assim uma transição da noção de monumento para a sua antítese, e, conseqüentemente, das suas características télicas: de celebratório para não-celebratório, de lugar para não-lugar e de histórico para não-histórico. O desvinculamento dos objectos de estudo da História torna-os estruturas autónomas, desanexados de agrupamentos, etiquetas. Esta autonomia objectiva permite um modo de avaliá-los e investigá-los de um ponto de vista científico. Nomeadamente geológico. Por outro lado a alteração do espaço onde se encontram estes objectos de estudo, nas periferias das cidades em vez do centro, implica um posição política. Permite uma reflexão sobre os espaços devolutos, abandonados e expectantes a que Ignasi Solà-Morales designará como *terrain-vagues*.⁵³

⁵³ “Terrain-Vague” in SOLÀ-MORALES, Ignasi de – *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp.181-193.

2.3. As margens

As deslocações de Robert Smithson são físicas e conceptuais, são narradas em *travelogues* e apresentadas em vários ensaios da sua autoria, e resultam de excursões feitas pelo artista. A obra de Smithson é plural e diversa: é composta por ensaios, *earthworks*, curadoria, desenho, fotografia. Mas para onde se direcciona? Numa primeira impressão parece investir em diferentes temas e formulações, suportando-se de diferentes *media* para desenvolvê-la.

A obra de Robert Smithson é composta pelo estudo das *margens*.

Como visto, Smithson não se ocupa do estudo da História; pelo contrário, *explora o pré e pós histórico*⁵⁴. As margens históricas são estudadas de modo diferente: focam-se no que marcou a terra e não no tempo. As margens pré e pós históricas têm assim um carácter matérico. Smithson não procura entender marcos vencedores mas sim vencidos. *The Monuments of Passaic* (1967) e *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969) são exemplos do estudo da *margem* na sua obra: num plano teórico, Smithson desloca-se de um centro cultural e artístico como New York para explorar lugares esquecidos e longínquos. Lugares sem história, sem acontecimentos importantes, sem heróis e seus monumentos para comemorar. A nível presencial o artista procura as margens territoriais: mesmo dentro destes lugares sem história procura ainda as suas margens. No caso de New Jersey, Smithson não se limita a deslocar-se para Passaic. Em Passaic procura sítios abandonados, que outrora tiveram existência mas que actualmente apenas contêm *vestígios* dessa existência.

Um exemplo paradigmático do modo de operação de Smithson é o trabalho que resultou da sua excursão a Oberhausen na Alemanha.

Em Dezembro de 1968 Robert Smithson encontrava-se na Alemanha para a sua primeira exposição na Europa, na galeria de Konrad Fischer em Dusseldorf. O casal Bernd e Hilla Becher levou Smithson e o galerista Konrad Fischer a Oberhausen, um dos mais vastos complexos industriais da região de Ruhr e também das áreas com maior concentração de

⁵⁴ “O Peso do Tempo” in LINGWOOD, James (editor) – *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Fundação de Serralves, 2002. p. 9.

produção industrial da Europa Ocidental.⁵⁵ Esta foi a sua primeira visita de prospecção a um parque industrial europeu.

Os resultados que surgiram desta excursão descortinam o *modus operandi* tanto de Smithson como do casal Becher e, na comparação entre ambos os trabalhos concretizados num mesmo local, é possível compreender os pontos de interesse para a suas realização assim como a globalidade do complexo de Oberhausen. Aos Becher, interessava-lhes a inventariação de edifícios e estruturas industriais, fotografá-los por completo e fazer o seu estudo exaustivo. O trabalho do casal passa por uma recolha fotográfica desta tipologia de estruturas em várias sítios de vários países, tentando compreender como, na sua globalidade, a maioria das estruturas industriais não difere muito umas das outras na sua concepção. Para fotografar, utilizam uma objectiva grande angular que lhes permite captar a totalidade da construção fotografada. Como o ponto de interesse é a estrutura em si, querendo posteriormente agrupá-la nas várias categorias que vão criando (torres e depósitos de água e gás, fábricas, etc), reportam-se ao edificado e não à sua envolvente.

Por outro lado, as fotografias de Oberhausen de Smithson são sempre fragmentos da envolvente, montes de areia, escória, acessos às estruturas industriais. Reunindo-as, compreende-se que não existe narrativa ou direcção, são apenas testemunhos do olhar inquieto de Smithson e da sua procura constante. As fotografias, registam desperdícios industriais e Smithson utiliza muitas vezes o zoom, pelo que o que é fotografado apresenta-se muitas vezes com uma ausência de forma.

Na reunião destas duas visões sobre Oberhausen, é possível compreender a totalidade do complexo, composto por estruturas industriais de grandes dimensões mas também dos fragmentos e desperdícios que as envolvem.

A documentação fotográfica de Smithson foi utilizada após a expedição para a sua exposição na galeria de Konrad Fischer. Consistia num *Non-site (Oberhausen)*: fragmentos de escória⁵⁶ que enchiam cinco contentores de aço pintados de branco e, na parede ao lado dos

⁵⁵ Exposição em Serralves que apresenta as obras dos Becher e Smithson relativas a Oberhausen. O catálogo: LINGWOOD, James (editor) – *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Fundação de Serralves, 2002.

⁵⁶ Resíduo industrial resultante da produção de aço.

recipientes, cinco painéis [fig. 7-8]. Cada painel apresentava o mesmo pormenor do mapa de Oberhausen, uma descrição do local escrita pelo artista e cinco fotografias dos rolos tirados na visita ao complexo.

A obra *Non-site (Oberhausen)* de Smithson é dos melhores exemplos que define o artista como um *geólogo*.

*Diferentes tipos de informação encontravam-se lado a lado – dados geológicos objectivos, provas fotográficas e descrição cartográfica – num arranjo que reflectia a mente inquieta de Smithson, oscilando, ela própria entre microcosmos e macrocosmos, espécime científico e projecção imaginativa.*⁵⁷

Segundo Nelson Brissac Peixoto⁵⁸, o trabalho artístico de Smithson provém de um processo semelhante ao dos geólogos e engenheiros de minas. O seu modo de operar provém da mineração: faz excursões até locais cujos elementos determinarão o seu trabalho, organiza uma pesquisa *in loco* apoiado na prospecção, extracção e recolocação de matéria.⁵⁹ Assim, num primeiro momento determina quais os elementos a recolher e testar e, para reflectir sobre estes, colhe amostras, faz análises, e apoia-se numa pesquisa de cartas geológicas e mapas topográficos.

Todos os procedimentos se baseiam no carácter físico do lugar, os seus materiais, os objectos nele presentes. Os *non-sites* de Smithson são mapas do lugar, captando a sua totalidade de modo representativo e físico: referem-se-lhe tanto de um ponto de vista fotográfico e métrico, quanto material, com a recolha de rochas, lama e vestígios.

⁵⁷ “O Peso do Tempo” in LINGWOOD, James (editor) – *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Fundação de Serralves, 2002 p. 12

⁵⁸ PEIXOTO, Nelson Brissac – *Paisagens Críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

⁵⁹ *o esquema operativo do artista vai reproduzir os procedimentos básicos da indústria mineral: prospecção, extracção e realocação do material. Operações determinadas pelas condições geológicas do sítio, estabelecidas através de análise de informações, mapas topográficos e estratigráficos e excursões a áreas de mineração.* in PEIXOTO, Nelson Brissac – *Paisagens Críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

Tal como os *non-sites* de Smithson, os *Earthworks* de vários artistas, na sua maioria norte-americanos, são mapas dos lugares que ocupam: habitualmente construídos com materiais da sua envolvente e integrados nos lugares, respeitando a topografia do terreno em que se inserem.

2.4. De geólogos a agentes geológicos

A Geologia ocupa-se da matéria.

As propriedades físicas dos materiais começaram a ser exploradas pelas Artes Plásticas no final da década de 50 do século XX: características como a densidade, volume, massa, peso e espaço que criavam e ocupavam, começaram a ser preocupações de obras da *Minimal Art* e posteriormente, nas décadas de 60 e 70, *Anti-form* e de *Arte Povera*.

Conjuntamente com um discurso fortemente anti-historicista que começava a emergir no campo do pensamento filosófico e teórico-artístico, nomeadamente com a emergência de discursos pós-colonialistas e pós-estruturalistas, a noção História era posta em causa não só em termos teóricos como no plano prático. Os ensaios de Robert Smithson são dos primeiros a traduzir pensamentos que articulam esta conjuntura teórica no campo do trabalho artístico. Quando evoca o tempo geológico, afasta noções historicistas, invocando uma primazia do matérico em relação ao temporal.⁶⁰

Dentro desta conjuntura, traça-se a premissa de que o tempo geológico existe antes da História, ou seja, a matéria surge antes da existência e presença do Homem (a História é um registo da Humanidade). O tempo *pré* e *pós* histórico de Smithson explica-se assim pela geologia, estando a ela vinculado bem como às suas placas tectónicas, minérios e todos os outros elementos que constituem a matéria terrena.⁶¹

(...) tempo geológico era demasiado lento e profundo para conseguir dar conta da humanidade. Remontava ao movimento cataclísmico das

⁶⁰“o tempo geológico consegue reduzir a “história da arte” a um mero vestígio” – Smithson em 1968 in “O Peso do Tempo” in LINGWOOD, James (editor) – *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Fundação de Serralves, 2002. p. 14.

⁶¹ *The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art. In order to read the rocks we must become conscious of geological time, and of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth's crust.* in “A Sedimentation of the Mind: Earthprojects” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.110.

*placas tectónicas e das alterações catastróficas de temperatura que precederam quaisquer vestígios de vida humana na Terra.*⁶²

Robert Smithson foi observando e estudando geologia, tendo, desde a sua infância, curiosidade pela História Natural, fazendo muitas incursões ao Museu de História Natural de NY. Foi desenvolvendo investigações sobre desabamentos de terra, avalanches e erupções. Assim como Walter De Maria, que escreve em 1960 um texto – *On the importance of natural disasters* – género manifesto elogiando a importância dos desastres naturais como a forma máxima de arte possível de ser experienciada.⁶³ O interesse pela geologia e seu poder matérico no entanto não foi um momento exclusivamente de observação para estes artistas.

Os artistas passarão de geólogos a agentes geológicos. O geólogo observa estes movimentos tectónicos e catástrofes e analisa-os. Os agentes geológicos, ao contrário da natureza passiva dos geólogos, são elementos constituintes do processo.

*Smithson declarou numa entrevista: “É de certo modo interessante assumir a identidade de um agente geológico, em que na verdade o homem se torna parte desse processo em vez de o dominar.”*⁶⁴

Deste modo, o papel de artistas como Robert Smithson, Walter de Maria e Michael Heizer, passará de passivo a activo, recuperando uma dialéctica com o território.

⁶² “O Peso do Tempo” in LINGWOOD, James (editor) – *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Fundação de Serralves, 2002. p. 14.

⁶³ *I think natural disasters have been looked upon in the wrong way.*

Newspapers always say they are bad. a shame.

I like natural disasters and I think they may be the highest form of art possible to experience.

For one thing they are impersonal.

I don't think art can stand up to nature.

Put the best objects you know next to the grand canyon, niagara falls, the red woods.

The big things always win.

Now just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake, Typhoon, sand storm. Think of the breaking of Ice jams. Crunch.

If all of the people who go to museums could just feel and earthquake.

Not to mention the sky and the ocean.

But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized.

They are rare and we should be thankful for them. DE MARIA, Walter, “On the importance of natural disasters”, 1960. in STILES, Kristine; SELZ, Peter – *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source of Artist's Writings*. London: University of California Press, 1996, p.527.

⁶⁴ “O Peso do Tempo” in LINGWOOD, James (editor) – *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Fundação de Serralves, 2002. p.14.

2.5. *Earthworks*

I think earth is the material with the most potential because is the original source material. – Michael Heizer

Smithson, ao estudar Frederick Law Olmsted⁶⁵, enunciou-o como o primeiro *earthwork artist* da história dos E.U.A. Preocupava-se com o real, o palpável, o concreto e construiu uma obra que prevê um desenvolvimento posterior à sua criação e implantação. Robert Smithson, na visita à exposição sobre Olmsted, *Frederick Law Olmsted's New York* no Whitney Museum em 1973, deparou-se com documentos que demonstravam que Olmsted tinha analisado as camadas geológicas da área onde se inscreveria o Central Park, não descurando o facto de, por exemplo, esta zona ter sido há milhares de anos, uma área de glaciares. Esta metodologia de trabalho interessou a Smithson, que encontrou em Olmsted uma referência no modo criar, tanto a nível preparatório como operativo. Olmsted estudou as margens da conjuntura principal do Central Park, não se ocupando apenas dos elementos constituintes da zona presentes no local que seria o de construção do parque.

Earthworks são operações artísticas, realizadas essencialmente no território, ou com parcelas deste (caso dos *non-sites* de Smithson), que começaram a surgir nos E.U.A. a partir do final dos anos 60 do século XX.

Como já foi abordado, do ponto de vista de legados sobre o território, o legado de Jefferson permitiu uma visão colectiva e de intervenção sobre este, enquanto que Olmsted imprimiu um modo operativo e de reflexão sobre o pré e pós existente, relativo ao local das operações territoriais.

O recurso a uma denominação destes trabalhos como *Earthworks*, em vez de *Land Art*, afasta estas novas obras artísticas da tradicional associação a *Land* e, consequentemente, *Landscape*. Assim, a nomenclatura distancia-se também de uma tradição contemplativa, hierarquizada, própria da arte de paisagem até meados do século XX. Aliás, os *earthworks* tentam precisamente criar vários pontos de vista por oposição a um único, privilegiado, típico

⁶⁵ Autor do projecto do *Central Park* juntamente com Calvert Aux.

de resoluções paisagistas, assumindo grandes escalas nas quais quem tem acesso a estas intervenções passa de observador a utilizador, percorrendo-as e descobrindo-as.

Os *earthworks* assumem-se como modelos de operar, intervir ou reflectir de artistas, agora agentes geológicos. São planeados para se fundirem e apropriarem-se do local a que pertencem. E, na relação que surgir com os utilizadores, os trabalhos potenciam uma dialéctica. A definição *earthwork* tem assim um objectivo muito prático: ligar-se directamente à terra, à matéria e geologia, e não a interpretações ou reflexões sobre esta. Cria-se com o que existe.

Na mesma altura em que surgem estes trabalhos artísticos ligados ao território, o Homem começa a corrida ao espaço. Em Dezembro de 1968 (quando Robert Smithson estava a trabalhar sobre o complexo de Oberhausen) o satélite *Apollo 8* aproxima-se da Lua. São registadas as primeiras imagens do planeta Terra, sendo a mais emblemática a fotografia *Earthrise*. O ser humano passa a ter noção da totalidade do seu planeta e do espaço. Estas novas informações são incorporadas nos trabalhos artísticos como a noção de *cosmos* no trabalho *Sun Tunnels*, de Nancy Holt, por exemplo.

Earthworks podem assim também estar vinculados ao planeta Terra (*Planet Earth*), como trabalhos que tentam atingir uma escala e massa dignas da totalidade territorial do planeta que agora se conhecia.

The work I'm doing has to be done, and somebody has to do it... We live in an age of 747 aircraft, the moon rocket. So we must make a certain type of art. – Michael Heizer

Os artistas comprometem-se com a criação de uma dialéctica através da experiência sensorial do espaço com elementos desse próprio espaço. É possível encontrar nestes *Earthworks* um modo descomprometido de ver e utilizar materiais banais da *Arte povera*, com uma consciência das suas características e propriedades do movimento *Anti-form*. Pela ligação que se tentava criar com as camadas geológicas do território, tornou-se natural a escolha dos locais a intervir, fora dos limites urbanos.

A *Dialectical Landscape* que Smithson defende é assim incorporada no trabalho de artistas a partir da década de 60, que passam a desenvolver *acções* sobre o território: ⁶⁶

- retirar
- escavar
- compactar
- amontoar
- empilhar
- seccionar
- compôr
- modelar
- escorrer

Nos E.U.A. encontram-se a maioria dos *earthworks*. Pela sua imensidão e variedade territorial (lagos, desertos, montanhas, rochedos) que permitiram soluções diferentes consoante a topografia envolvente e onde se podia explorar grandes escalas. No entanto, quanto maior a escala do território intervencionado, mais os artistas se afastavam dos centros urbanos onde as galerias e museus que os representavam se situavam. O público, para experienciar os *earthworks*, era obrigado a viajar até aos locais de intervenção, longínquos. Os *earthworks* ganharam um estatuto de *reclamation*, pondo em causa o domínio das artes pelas instituições que as representavam.

No entanto, criou-se um paradoxo: sem o apoio destas instituições, cujo papel, em parte, era a divulgação de artistas e seus trabalhos, os *earthworks* não seriam visíveis nos centros urbanos onde se situava o mundo artístico. Questionou-se então, qual o papel dos *earthworks*: serem vistos *in loco* ou serem registados?

⁶⁶ Alguns exemplos são *Double Negative* (Nevada, 1969-70) e *Displaced-Replaced Mass* (Nevada, 1969) de Michael Heizer; *Las Vegas Piece* (Nevada, 1969) e *Lightning Field* (New Mexico, 1974-77) de Walter De Maria; *Spiral Jetty* (Utah, 1970) e *Amarillo Ramp* (Texas, 1973) de Robert Smithson; *Sun Tunnels* (Utah, 1973-76) de Nancy Holt; *Wedge/Stone Boat* (1976) de William Bennett; *Stone Serpent* (Pratt Farm, 1979) de James Pierce; *Untitled Reclamation Project* (Washington, 1979) de Robert Morris.

2.6. Reclamation

No final da década de 60 e início da de 70, começou a considerar-se a transição da obra de arte para sítios longínquos, onde não pudesse ser controlada por entidades como museus, galerias e seus respectivos financiadores. Nos E.U.A., o fervor contra este estabelecimento e domínio sobre a arte e suas instituições comportava não só uma crítica a essa ideia de monopólio mas também de que as pessoas que a dominavam eram as mesmas que financiavam as explorações mineiras sem regulamentação e a Guerra do Vietname. O sector com capital, ganancioso, considerava a arte um gerador de riqueza e os mesmos que a compravam, financiavam a Guerra.⁶⁷

Em parte, as *margens* definidas por Smithson serão as exploradas dentro desta conjuntura artística. Procurar novos territórios, sem controlo institucional, onde fosse possível explorar novas formas de criação.

*I started making this stuff in the middle of the Vietnam War. It looked like the world was coming to an end, at least for me. That's why I went out in the desert and started making things in dirt.*⁶⁸ – Michael Heizer

Surgem movimentos de *Land Reclamation*. Com uma noção global do planeta e seu território dada pelas imagens registadas por *Apollo 8*, compreendeu-se que era necessário respeitar os recursos naturais da Terra.⁶⁹ As indústrias mineralizadoras e de produção de químicos tinham devastado territórios e, em alguns casos, tornado impossível que fossem resgatados a tempo. Tornou-se premente restaurar estes territórios.

⁶⁷ *Anti-establishment fervor in the 1960's focused on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or "alternative") art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting de Vietnam War. "The artists who are trying to do non-object art, are introducing a drastic solution to the problems of artists being bought and sold so easily, along with their art... the people who buy a work of art they can't hang up or have in their garden are less interested in possession. They are patrons rather than collectors." I said in 1969 (Now that's utopian...)* p.XVI (Introdução) in LIPPARD, Lucy R. – *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997.

⁶⁸ TUFNELL, Ben – *Land Art*. London: Tate Publishing, 2006, p. 136.

⁶⁹ Como já referenciado, neste período de tempo surgiram movimentos como a *Greenpeace* que começaram a estabelecer medidas e acções para tornar possível esse restauro e preservação territorial.

Dentro deste contexto de restauro de territórios, aliado a um confronto com as instituições artísticas, Robert Morris apresenta uma solução. Numa intervenção do artista num simpósio de 1979 relativo a *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture* (que posteriormente foi adaptada para o ensaio, *Notes on Art as/and Land Reclamation*), Robert Morris converte a missão dos *earthworks* em elementos restauradores de território. Numa conjuntura em que as indústrias mineralizadoras estariam a ser pressionadas para recuperarem os locais que destruíram com as suas actividades e em que os artistas, que queriam intervir em grande escala territorial não tinham apoio de instituições artísticas⁷⁰, os *earthworks* seriam uma solução favorável a ambos.

⁷⁰ Principalmente a nível financeiro.

Anexo de imagens



*Fig. 1. Robert Smithson, The Sand-Box Monument / Monuments of Passaic, New Jersey, 1967
(fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm)*



*Fig. 2. Robert Smithson, The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks / Monuments of Passaic, New Jersey, 1967
(fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm)*

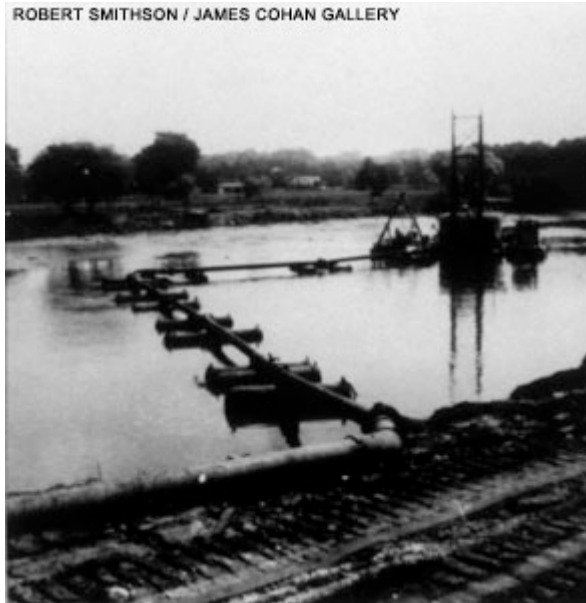


Fig. 3. Robert Smithson, Monument with Pontoons: The Pumping Derrick / Monuments of Passaic, New Jersey, 1967
(fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm)

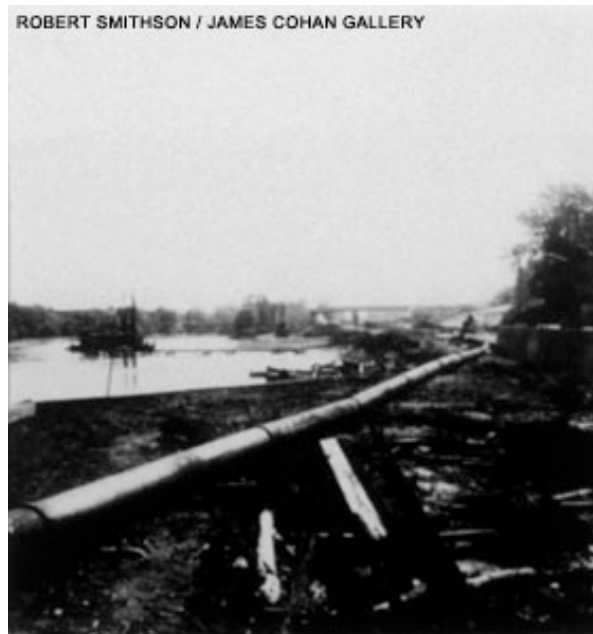
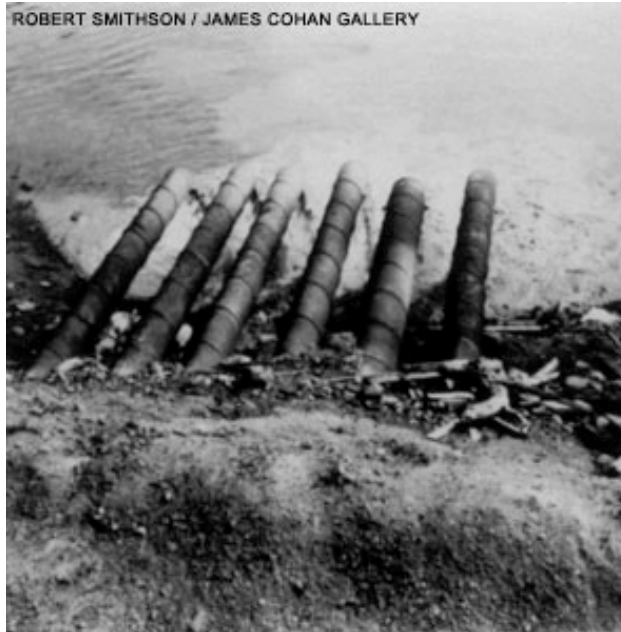


Fig. 4. Robert Smithson, The Great Pipes Monument / Monuments of Passaic, New Jersey, 1967
(fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm)



*Fig. 5. Robert Smithson, The Fountain Monument / Monuments of Passaic, New Jersey, 1967
(fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm)*



*Fig. 6. Robert Smithson, The Fountain Monument – Bird's Eye View / Monuments of Passaic, New Jersey, 1967
(fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm)*



Fig. 7. Robert Smithson, Nonsite (Oberhausen), 1968
(fonte: http://www.rci.rutgers.edu/~jbass/tate/tate_15.htm)



Fig. 8. Robert Smithson, Nonsite (Oberhausen), 1968
(fonte: http://www.rci.rutgers.edu/~jbass/tate/tate_15.htm)

CAPÍTULO 3. PAISAGEM: RASTO

3.1. *rasto*, s. m. *vestígio que alguém, algum animal ou alguma coisa deixou no solo ou no ar, quando passou; sinal; pegada; pista; indício; peça da parte inferior da charrua.*

Utilizar a noção de *rasto* para pensar as propostas artísticas sobre o território é uma metáfora que tenta compreendê-las do ponto de vista dos *vestígios* que estas deixam. O *rasto* será compreendido como vestígio que algo ou alguém deixou no solo (ou ar) à sua passagem, mas ganha também a dimensão *documental* se considerarmos que ele regista esses mesmos vestígios. Assim é compreendido o propósito de *rasto* neste capítulo.

Como vimos anteriormente, as acções artísticas sobre o território criaram um *paradoxo* à sua volta. Muitos dos sítios em que os artistas agiram encontravam-se em locais longínquos, pouco acessíveis ao público em geral. Esta era uma forma de contestação face ao poder monopolizador que instituições, como museus e galerias, tinham sobre os objectos artísticos e sobre os próprios artistas. No entanto, verificou-se que era necessário o apoio destas instituições para tornar as suas acções visíveis. Assim os “vestígios” dessas acções eram documentados com o auxílio de vários suportes como desenhos, fotografias, vídeos, textos ou mapas.

By drawing a diagram, a ground plan of a house, a street plan to the location of a site, or a topographic map, one draws a "logical two dimensional picture." A "logical picture" differs from a natural or realistic picture in that it rarely looks like the thing it stands for. It is a two dimensional analogy or metaphor - A is Z.⁷¹

Os documentos auxiliares, ou resultantes das acções sobre o território, tornaram-se assim um “*rasto*” das próprias *acções*, visto serem os únicos *vestígios* visíveis no espaço expositivo urbano. O paradoxo criado é o de que todas as propostas artísticas se tornam *rastos*, na medida em que todas as *acções* se passam fora da Galeria e pouco acessíveis ao público, reportando-se a algo cuja existência só é demonstrada pela via documental. No entanto, e daí o

⁷¹ “A Provisional Theory of Non-Sites” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.364.

novamente o *paradoxo*, coloca-se a questão do ponto de vista de que os *rastos* documentais só existem porque existiram previamente *acções*.

Alguns artistas aproximaram-se da resolução deste *paradoxo*. Os *Non-Sites* de Robert Smithson são disso um exemplo, explorando a relação interior-exterior relativa ao espaço, habitualmente problemática na formulação de *earthworks*.⁷²

Robert Smithson criou uma série de trabalhos chamados *non-sites* entre 1966 a 1968, resultado de uma série de excursões que o artista fez a New Jersey durante este período [fig. 9-11]. Os *non-sites* eram constituídos por concentrações de terra, areia, rochas, e outros objectos encontrados e recolhidos no espaço. Apresentados em espaços interiores, por vezes estes elementos eram expostos juntamente com vidros ou espelhos. Outras vezes apresentavam-se dentro de contentores cuja estrutura era tridimensional, com linhas simples e depuradas, baseada em formas geométricas e com cores neutras, a que alguns críticos chegaram a atribuir influências minimalistas.

The Non-Site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J.⁷³ (*The Pine Barrens Plains*).⁷⁴

Smithson atribuiu a nomenclatura *site* ao local onde recolheu os elementos e *non-site* ao conjunto dos elementos que eram expostos no espaço interior. O *non-site* reportava-se ao sítio exterior e metaforicamente era uma parte constituinte desse exterior, mas por não ser o próprio e estar descontextualizado, era a negação desse mesmo sítio. Os *non-sites*, além de serem constituídos pelos elementos acima enunciados, eram também acompanhados por uma representação do espaço a que pertenciam, geralmente um mapa ou fotografias, algumas vistas aéreas. Assim, os *non-sites* são representações *tridimensionais* dos lugares a que se reportam, constituídos pela captação fotográfica do lugar (*bidimensional*), mas também pelos elementos (*tridimensionais*) que anteriormente lhe pertenciam (rochas, areia etc).⁷⁵

⁷² Definição inaugurada por Robert Smithson com a exposição que organizou chamada *Earthworks* em 1968.

⁷³ New Jersey.

⁷⁴ “A Provisional Theory of Non-Sites” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.364.

⁷⁵ *It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it - thus The Non-Site. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture.* “A Provisional Theory of Non-Sites” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected*

Também é possível entender o dualismo *site/non-site* do ponto de vista fonético, como nos aponta Colette Garraud⁷⁶: *sight/non-sight* (vista/não-vista). Explorando esta ideia, as fotografias que representam o espaço exterior são as *vistas* (*sight*) e os objectos sobre os quais as vistas se debruçam, são as suas *não-vistas* (*non-sight*).

Ou então, pela mesma razão que o não-lugar (*non-site*) é uma representação do lugar em vez do próprio (*site*), a *vista* é a representação do lugar, quer pela via do mapa, fotografia ou elementos que já pertenceram ao lugar, quer pela *não-vista*, o lugar longínquo, exterior, que o espectador é convidado a ir ver.

Em 1968, o artista britânico Richard Long é convidado por Konrad Fischer para expôr a solo na sua galeria em Dusseldorf. Foi a primeira exposição a solo do artista, sendo também a primeira vez que foi confrontado com a ideia de expôr num espaço de galeria (habitualmente neutro, artificial).

O artista começava a desenvolver o que seria a sua linguagem artística: fazia caminhadas ao ar livre nas quais, ao longo do percurso, recolhia ou re-organizava os elementos que encontrava, pedras, ramos, rastos deixados no solo... As representações dessas “re-organizações” e rastos inicialmente eram captadas com recurso à fotografia ou intervenções em mapas e, mais tarde, com palavras compostas graficamente, desenhos e pinturas murais.

Desde o início da sua carreira que Richard Long trabalhou no espaço aberto territorial e por vezes na sua relação com espaços interiores. Em Dusseldorf foi a segunda vez que trabalhou com um espaço interior (a primeira foi ainda enquanto estudante, numa sala no espaço da universidade) e portanto utilizou-o à sua maneira: transportou de Inglaterra uma grande quantidade de canas cortadas ao longo das margens do Rio Avon, em Bristol, e colocou-as no chão da galeria [fig. 13]. Dispôs as canas em linhas rectas que convergiam ligeiramente no fim. O pavimento da galeria não era um rectângulo perfeito, o que levou a que a instalação

writings. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.364.

⁷⁶ GARRAUD, Colette – *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1993, pp. 178-179.

não fosse composta por linhas paralelas umas às outras. Esta particularidade introduziu na escultura um horizonte visual para o espectador que, não podendo circular entre as canas dispostas do chão, era forçado a visualizá-las de um único ponto de vista. Assim, a *perspectiva* era introduzida: pelo facto de o espectador ter um lugar específico para ver a escultura e pelas características do espaço obrigarem a obra a confluir em direcção a um ponto, num *trompe-l'œil* espacial. No entanto, esse ponto de confluência das canas não se vê, o que faz com que a escultura seja um *fragmento* do que se adivinhava ser a sua disposição total. Aparenta ser um *fragmento* adaptado ao espaço da galeria, como se o trabalho inteiro continuasse, não apenas a nível dimensional (expandir-se pelo pavimento), mas questionando-se igualmente a proveniência do material constituinte da escultura.

But if the sculpture looks like a fragment, what is it a fragment of? The only plausible answer would be: of a walk.” – assim nos faz compreender Rudy Fuchs⁷⁷.

Richard Long nunca mudou o seu método de trabalho: *fazer caminhadas*. A exposição na Galeria Konrad Fischer, assim como os trabalhos que Long desenvolveu posteriormente, derivava de uma *caminhada*. E a forma como o artista resolveu a questão de querer apresentar, num espaço interior, fechado e urbano como o da galeria, algo que remete a um exterior longínquo, foi através do *convite* da exposição.

O convite para a exposição enviado pela Galeria Konrad Fischer era um postal comercial, na altura disponível em Bristol. Mostrava Avon Gorge com a Ponte Bunnel's Clifton sobre o rio, e um ciclista de costas viradas, observando a ponte. As únicas informações adicionadas, para converter o postal num convite, foram os nomes do artista e da galeria e as datas da exposição [fig. 12]. O postal representava o local onde as canas utilizadas na escultura tinham sido recolhidas. Richard Long estabelecia assim uma relação entre os dois elementos – a *escultura* exposta na galeria e o *local* onde tinha feito a caminhada que resultou na recolha das canas, material utilizado para a concepção da obra.

What was transported from Bristol do Dusseldorf was not a sculpture but its material; the material came from the Avon Gorge but the sculpture

⁷⁷ FUCHS, R.H. – *Richard Long*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York: Thames and Hudson, 1986. p.70.

*was in Dusseldorf. It was turned into a sculpture by following and adapting the given conditions in a gallery-space.*⁷⁸

Robert Smithson com os seus *sites/non-sites* estabelecia uma relação indissociável entre os dois elementos, *site* e *non-site*, pois a validação de ambos só era possível com a existência do outro. Criava-se entre o espaço real (*site*) e a obra representante (*non-site*) um espaço metafórico de significação.

*It could be that "travel" in this space is a vast metaphor. Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions. Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the Non-Site. The "trip" becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-site.*⁷⁹

Conhecendo e vendo apenas um dos elementos, o significado dos *sites/non-sites* é artificial. Parte do processo de leitura e compreensão destes passava pelo “convite”, não se tentando recriar o espaço exterior no elemento *non-site* da obra. Seria no processo no visionamento dos dois elementos, que a obra ganhava o significado total.

Richard Long no entanto garante a autonomia da sua escultura sobre o elemento documental (postal): apesar do material pertencer às margens do Rio Avon, a concretização da escultura é em Dusseldorf, quer ao nível da sua concepção como na sua realização (devido às características espaciais do espaço expositivo). A escultura é autónoma por ser um produto do espaço onde se desenvolveu e materializou; a referência ao local de onde vieram as canas só a detém quem recebeu o postal. O postal viaja ao contrário dos “futuros” espectadores da exposição. O postal vem ter com o “futuro” espectador, mas este tem de se deslocar a Dusseldorf para ver a escultura de Long. O *spectator-to-be* não vai a Avon Gorge que o postal retrata, mas visita sim a Galeria Konrad Fischer. A escultura exposta na galeria em Dusseldorf

⁷⁸ Idem. p.71.

⁷⁹ “A Provisional Theory of Non-Sites” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996, p.364.

é assim autónoma e elemento *principal* enquanto o postal é apenas uma enunciação documental *secundária*. O postal torna-se um *rasto*, um *vestígio* de um local onde Long esteve mas que, ao contrário de algumas obras que posteriormente o artista desenvolve, tem apenas a característica referencial.

Como enunciado anteriormente, o *rasto* neste capítulo é tomado como o *vestígio* que algo ou alguém deixou no solo (ou ar) ao passar, mas também, metaforicamente, como *registo documental* que se reporta a acções desenvolvidas no exterior.

As obras de Robert Smithson e Richard Long abordadas foram escolhidas como exemplos de solucionamento do *paradoxo* que estes registos documentais criaram. Ambas as obras são excepções na forma como se encararam e consideraram os documentos resultantes de operações *in-situ* e foram compreendidas neste capítulo como resolução dessa problemática.

Habitualmente, tais documentos eram tidos como tendo um carácter *residual*, por oposição a serem considerados parte complementar de uma estrutura. Os *resíduos* das acções que decorriam no exterior⁸⁰ eram documentos de vários tipos: fotografias, vídeos, desenhos, textos, composições visuais desde colagens a pictogramas e mapas.

⁸⁰ Exploraremos apenas o carácter territorial das intervenções habitualmente designadas como “land-art”; no entanto as acções eram várias: *performance*, dança, *body-art*, instalações, *happenings* – todas com carácter transitório e efémero.

A título de exemplo apresentam-se duas citações de dois artistas – Richard Long e Dennis Oppenheim – em que são demonstradas as suas posições face à componente documental fotográfica de obras realizadas num exterior.

It is not my intention that people from the art world will see my remote works. The thing I find interesting is that art can be something that is not necessarily seen, or that is seen only by people outside the art world – maybe a shepherd, someone who won't recognize it as art. But I quite accept that a photograph brings the idea of that work into the art world in another way. I think it does enough to seed the imagination. It is not meant to stand for the work. It becomes something else. It becomes art in another way. – Richard Long

(...) the works were interviewed with their own specific content but were always laced with an interrogational quality. And I think this was true throughout the entire ten-year period, as the art shuffled back and forth from earthworks to body art to autobiographical pieces and installations. Quite often within this transitory position, the successes and failures were related to the stenuous, occasionally didactic, overly illustrational aspects of Conceptual art and the rare works that were endowed with some sort of inspiration, some special view of form.

It was a movement that finally suffered because of its inability to traffic these invisible energies, these transactional states into form. It relied originally on photography as a method of articulating some of the outside sites and activities that sculpture now demanded. There was a real belief in energy as a condition of transactional psychological states that didn't reside in matter. And because of their fugitive coupling with matter, these works had a difficult time finding a form. That was a big problem. – Dennis Oppenheim

- Richard Long defende que o trabalho fotográfico documental se torna autónomo do trabalho realizado no exterior a que se reporta, tornando-se arte.
- Dennis Oppenheim considera que a fotografia é documental e não capta a materialidade, escala e fisicalidade das intervenções efémeras e transitórias⁸¹.

⁸¹ Reporta-se a outras acções além dos *earthworks* como a *performance*, *body art* etc.

3.2. Mapas e Passagens

Os *mapas* assumirão um papel importante no desenvolvimento da arte, mais precisamente na escultura, nas décadas de 60 e 70 do século XX. O seu uso foi feito por artistas da chamada *Minimal Art*⁸², cujos trabalhos incluíam preocupações com numeração, seriação, repetição – características de natureza industrial. Foram também utilizados materiais industriais (fora do universo habitual das Belas-Artes), e até o próprio processo industrial de produção que desvinculava o artista dos seus trabalhos. O mapa, por ter estas características⁸³, começou a ser utilizado na arte contemporânea, como refere Lucy Lippard em *Overlay*.

A fotografia e o mapa começam a substituir e, em muitos casos, a ser o único elemento presente no mundo da arte, das propostas artísticas desenvolvidas no *território*. Este fenómeno deve-se à inacessibilidade destes trabalhos e, o que antes eram elementos documentais próprios do processo, passam para primeiro-plano, substituindo a experiência sensitiva territorial. Em vez de convidarem o espectador a visitar a intervenção *in-situ*, o mapa e a fotografia assumem-se como a experiência em primeira-mão.

Quais as características do mapa que permitem substituir a experiência sensitiva?

*Na declaração tantas vezes citada de Stevenson, “Dizem-me que há quem não se interesse por mapas, mas custa-me a acreditar”, esquecemo-nos de precisar que este “interesse por mapas” não está ligado à procura de uma informação nem a um interesse pela geografia: é o resultado de uma tripla aliança entre um fascínio por um lugar-outra, o maravilhamento diante de um sistema de signos complexo e minucioso, e o espanto de captar tantos e tão vastos espaços numa imagem tão reduzida.*⁸⁴

⁸² Minimal Art foi o termo criado por Richard Wollheim para designar o trabalho de alguns artistas, que se pautava por escassez de formas e materiais, nas décadas de 60 e 70. Não foi um termo bem aceite pelos próprios para designar as suas obras.

⁸³ O mapa é um elemento que pertence a uma série, não é único nem um original, tem métrica, é produzido industrialmente.

⁸⁴ MONSAINGEON, Guillaume, “Mappamundi” in MONSAINGEON, Guillaume (org.) – *Mappamundi*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011, p.7.

O mapa consegue albergar espaço de forma compacta. Ao intervir no mapa é possível pensar e operar o espaço, sem no entanto estar efectivamente a “corromper” o território. Também é possível representar uma operação *in-situ*, recorrendo à exactidão do grafismo do mapa.

*Maps mark distance in space as calendars mark distance in time.*⁸⁵

Para os artistas americanos, recorrer aos mapas para representar ideias ou operações territoriais realizadas foi uma alternativa muito vantajosa relativamente à fotografia. O mapa consegue incluir a escala e a vastidão do território americano observando-o de um ponto de mais elevado, *sobrevoando-o* enquanto se compreende o espaço na sua totalidade.

O mapa emancipou o território, criando a capacidade de transmitir as suas características para acções. Sobrevoando o território, novos olhares e possibilidades de trabalho a nível artístico, tornaram-se possíveis, ganhando novas formas e *perspectivas*.

Shift (1970-72) de Richard Serra trabalha a relação entre o território sobrevoado e experienciado directamente.

*Lo que yo perseguía era una dialéctica entre la percepción del lugar en su conjunto y la relación de uno con el campo al recorrerlo.*⁸⁶

Shift é uma obra com seis secções paralelepípedicas de cimento (com dimensões de 152,4 cm de altura x 20,32 cm de espessura e, com comprimentos variáveis entre 73,1 metros e 27,4 metros) dispostas num território amplo. A obra contemplada, quando sobrevoada, ganha características lineares e bidimensionais, aparentando ser uma composição desenhada num terreno [fig. 14]. No entanto, ao percorrê-la, compreende-se, que mudando o ângulo de visão, muda a percepção não só presente na dialéctica “espaço-sobrevoado/espaço-percorrido” mas nos vários percursos que a obra permite [fig 15-16]. *Shift* pretende criar relações com a topografia do local da intervenção, enfatizando a curvatura natural do terreno composto por dois cumes e

⁸⁵ “Time and Again: Maps and Places and Journeys” in LIPPARD, Lucy R.– *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: The New Press, 1983, p. 121.

⁸⁶ “Shift” in SERRA, Richard – *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Tradução: Gabriel Insausti. Pamplona: Universidad Pública de Navarra/ Cátedra Jorge Oteiza, 2010, p.11

um vale. Tendo como premissa as próprias condicionantes do território, Serra quis explorar a relação que duas pessoas teriam uma com a outra ao percorrerem o local, sem nunca deixarem de se ver. A obra tem assim atenção a duas realidades igualmente importantes – a totalidade territorial e o “utilizador” da obra – tendo dimensões suficientemente grandes para ter impacto na topografia, dada pelo comprimento e extensão, mas cuja altura e largura são à escala humana, nunca dificultando a visão do espaço envolvente para o “utilizador”. Cada muro de cimento não ultrapassa a altura humana, permitindo que o utilizador consiga perceber a obra e envolvente.

A relação do “utilizador” com a obra é importante em *Shift*. A escultura é um conjunto de imagens dinâmicas que mudam consoante o ângulo de visão. Conta a experiência sensorial do espaço e tempo, enquanto se observa e percorre *Shift*.

Os mapas são os veículos e mediadores da ideia de *passagem* – percorrem-se mentalmente trajectos, imaginam-se viagens e mostram as alternativas de percursos – tornando possível o contacto com o território enquanto o percorremos com as pontas dos dedos. O mapa é assim íntimo mas remoto, uma imagem estanque mas com movimento associado, abstracto nas suas linhas mas figurativo no que estas desenham e a que se reportam.

A ideia de *passagem*, segundo Rosalind Krauss, é uma “obsessão da escultura moderna”.⁸⁷

A escultura *Stairway* (1998-99) de Bruce Nauman explora a ideia de *passagem* aliada a um trajecto. Situada no Oliver Ranch (Sonoma County, San Francisco), *Stairway* é uma escultura de cimento sobre a forma de escada, cuja extensão é cerca de ¼ de milha. Pretende fazer uma ligação entre a casa principal e o terreno, transformado em espaço expositivo ao ar-livre de Oliver Ranch, criando um percurso. Respondendo aos contornos físicos do terreno em que está inserida, todos os degraus em comprimento têm a mesma dimensão, mas o espelho do degrau (altura) altera-se consoante as variações topográficas [fig. 17-20].

⁸⁷ KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, in *La Posmodernidad* (ed. Hal Foster), Madrid: Kairós, 1998, pp. 59-74.

Stairway ao ser percorrida na sua extensão, cria uma relação entre o utilizador e o espaço envolvente. Cada degrau ganha a dimensão de pequeno miradouro já que a posição do utilizador face ao espaço que o rodeia é alterada. No entanto, para olhar a vista que o rodeia precisa de estar atento à colocação do seu corpo, para não cair com a diferença de altura face ao degrau anterior onde estava posicionado. A escultura cria uma relação com o espaço que a rodeia, nomeadamente pela adaptação dos degraus que a constituem à topografia, mas, principalmente, potencia uma relação entre o utilizador da obra e o seu próprio corpo e limites.

Comparando *Stairway* e *Shift*, compreendem-se as semelhanças na utilização do cimento como material, criando um contraste com a envolvente natural, das suas formas geométricas, rectas e lineares, e da relação que estabelecem com a topografia no espaço das intervenções.

Shift cria uma relação entre o utilizador e obra, potenciada pela escala e dimensão da obra, explorando os limites físicos do corpo humano. Ao contrário de *Stairway*, *Shift* ganha significado com a presença de vários utilizadores e da relação que estes estabelecem entre si e com a obra. *Stairway* explora a relação do utilizador com os seus próprios limites, não sendo apenas uma obra de relação com a envolvente, mas também performativa. No entanto, em ambas, a ideia de *passagem*, que envolve características espaciais e temporais, é explorada, ainda que com formulações distintas.

Carl Andre enfatizará a ideia de *passagem* na escultura ao considerá-la como uma estrada:

*“My idea of a piece of sculpture is a road”, Andre wrote. “That is a road doesn’t reveal itself at any particular point or from any particular point. Roads appear and disappear...We don’t have a single point of view for a road at all, except a moving one, moving along it.”*⁸⁸

Andre em várias obras, cria uma ideia de *passagem* e *movimento* aliados à escultura, obrigando o espectador a ser *utilizador*. Esta ideia é criada a partir do momento em que se

⁸⁸ “Time and Again: Maps and Places and Journeys” in LIPPARD, Lucy R.– *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: The New Press, 1983, p.125

destrói uma das ideias fundamentais da escultura enquanto monumento: *centro*. Criando uma pluralidade de centros, ou nenhum centro, a escultura deixa de ser construída num só eixo central, habitualmente vertical. Carl Andre propõe então uma ideia de escultura horizontal. Ao fazê-lo, a obra ganha extensão e dimensão e o espectador para a poder ver na sua totalidade, tem de se mover em direcção ao seu extremo. O espectador, caminhando ao largo da escultura horizontal, passa a utilizá-la, em vez de a observar de um único ponto de vista. Torna-se *utilizador*.

3.3. Paisagem em Movimento

Uma das características fundamentais da Paisagem é a noção de *estabilidade*. Explicou-se anteriormente que, por o espaço físico ao se encontrar em constante mutação, a *Paisagem* torna-se *Território*.⁸⁹ Esta ideia, no entanto, considerava o espectador da Paisagem como um elemento *fixo* que via passar diante dos seus olhos as mudanças visuais e físicas que se lhe apresentavam. A noção Paisagem implicava então um visualizador e espaço *fixos*, possibilitando assim desenvolverem-se noções como “perspectiva” e o seu “ponto de fuga” ou “linha do horizonte”.

Anne Cauquelin na sua obra *A Invenção da Paisagem*, além de situar a invenção da Paisagem como contemporânea da invenção da perspectiva no Renascimento, defende também a noção de linha do *horizonte* como fundamental na formulação de representações paisagistas. A Paisagem está associada à ideia de *ordem* enquanto *posição*, (...) *categoria a que pertencem as pessoas ou coisas num conjunto racionalmente organizado e hierarquizado; disposição regular e metódica; (...) arranjo, (...) regularidade; (...) regra*.⁹⁰

A organização do campo visual da Paisagem desenvolve-se entre o que existe acima e abaixo da linha do horizonte. A esta *hierarquia* do campo visual, segundo Cauquelin, acrescenta-se a noção dos quatro elementos presentes na construção de uma imagem paisagista. O confronto entre dois dos quatro elementos – ar, água, fogo e terra⁹¹ – é suficiente para formular uma paisagem.⁹² É nesta relação disjuntiva⁹³ que a linha do horizonte é formada. Mas Anne Cauquelin acrescenta que numa representação paisagista, embora possam estar presentes apenas dois elementos, os restantes estão implícitos, dando como exemplo uma seara de trigo.

⁸⁹ “A Paisagem e a Guerra” in *What kind of art do you make: Landscape or Landcanvas?*, Capítulo 1 do presente estudo.

⁹⁰ COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. 6ª edição. Porto: Porto Editora, s.d.

⁹¹ *Eles frequentam os nossos medos e as nossas esperanças e temos em relação a eles atitudes milenares de crença. O fogo é puro (com o jogo de palavras etimológico de puro, puros) e, ao mesmo tempo, destruidor, guerreiro. A água é, simultaneamente, salvadora e ignóbil, a terra é princípio e túmulo, o céu portador de tempestades e luminoso, tanto noite como dia.* in CAUQUELIN, Anne – *A Invenção da Paisagem*. (“Arte & Comunicação), Tradução: Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2008, p.105.

⁹² *Poderíamos enunciar, por exemplo, que não existe paisagem sem o combate ritual de, pelo menos, dois elementos entre si.* Idem. p.107.

⁹³ *Não existe paisagem sem este conflito que remete para a luta primordial (talvez), mas sobretudo para a relação que a paisagem estabelece entre elementos disjuntivos.* Idem.

*Face ao horizonte-céu (ar), o campo de trigo (terra) vê-se transformar em mar (água) pela metáfora do movimento ondulatório incessante das espigas, enquanto a massa mais sombria das árvores do bosque que o enquadra permanecerá terra. Quanto ao fogo, que parece ausente, será chamado pelo chamejamento dourado do trigo e do sol escaldante.*⁹⁴

Num mundo em constantes mutações físicas a nível territorial, a partir da década de 60 do século XX, o mapa ganhou uma enorme relevância. Capaz de sobrevoar o espaço em mudança, grava as suas alterações, documentando-as. A cartografia, ciência que se ocupa de criar mapas que registam os territórios graficamente, captou estas alterações com objectividade e veracidade. No entanto, e embora seja considerado um referente visual do território, *não é uma representação da Paisagem*. Não representa uma linha do horizonte ou uma perspectiva com um ponto de fuga. Apresenta-se antes como uma imagem feita, virada para o solo com características objectivas como exactidão, numeração, escala, por oposição à subjectividade da interpretação de um sujeito.

A cartografia permitiu assim aos artistas que operavam no território terem uma solução representacional tão racional e pragmática quanto a das suas intervenções. O mapa possibilitou-lhes criarem formas, imaginarem operações em larga escala e pensarem a globalidade de um espaço vasto, objectivamente. Deambulando pelas imagens cartográficas, o artista começa a fazer uma utilização do espaço que deseja para as suas operações artísticas: que não sejam só representações espaciais, mas espaço *em si*.

Carl Andre cria a noção de *sculpture as a place*, indo ainda mais longe: *incorporating not only place, but motion*.⁹⁵

A ideia de movimento associada à arte pretendia, não que as obras de arte se movimentassem, mas sim que quem as percepciona o fizesse. O *espectador* abandona a sua posição fixa de visualização para entrar nos lugares que antes apenas observava. Tornou-se um *utilizador* do espaço, perde-se a outra metade do que permite a estabilidade paisagista. Sem

⁹⁴ CAUQUELIN, Anne – *A Invenção da Paisagem*. (“Arte & Comunicação), Tradução: Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 107.

⁹⁵ “Time and Again: Maps and Places and Journeys” in LIPPARD, Lucy R.– *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: The New Press, 1983, p. 122-125.

a dupla estabilidade – a territorial⁹⁶ e a do espectador – o conceito de Paisagem tradicional extingue-se. O movimento cria condições para que não exista “horizonte” ou o seu consequente “ponto de fuga”. No entanto, novas possibilidades de pensar a paisagem emergem, ao sabor da mudança de tantas outras disciplinas que viram o seu *Telos* reformulado nos anos 60 e 70 do século XX.

A Paisagem agora engloba a causa da sua extinção: *movimento*.

O movimento do *utilizador* face à Paisagem cria uma multiplicidade de horizontes gerados pela deslocação no espaço. E as várias velocidades de deslocação permitem novas versões de *percepção*.

O *correr da Paisagem* e o modo como a interceptamos, quando se viaja de avião, apresenta características e formas diferentes do que quando se utiliza o comboio, um automóvel ou caminhando. Além das velocidades de deslocação serem distintas, a forma como o espaço é ocupado e organizado manifesta-se de outro modo.

Viajando de avião entendemos o território na sua totalidade, nomeadamente as estruturas cujo planeamento e projecto não questionamos – estradas, ruas, postes de electricidade pontuando a malha urbana – organizados lógica e ordenadamente,⁹⁷ e tal como se de um mapa se tratasse, sem linha do horizonte. No entanto o que “em terra” nos ocuparia horas a percorrer no ar é sobrevoado em segundos. Enquanto temos uma ideia global do que vemos, esta é-nos apresentada fugazmente e, não conseguimos assimilar tudo o que passou pelos nossos olhos.

Numa carruagem de um comboio, sentados nos assentos que se encontram junto a uma janela, é-nos permitido um acesso à vista exterior. A janela emoldura a paisagem que corre, aparentando ser uma tela, mas em movimento. Não se advinha o que existe além dos limites da

⁹⁶ Como se defende no Capítulo 1 deste estudo: *What kind of Art do you make: Landscape or Landcanvas?*.

⁹⁷ *A nova perspectiva confere ordem e lógica à paisagem: as estradas contorcem-se para evitar as montanhas, os rios abrem trilhos a caminho dos lagos, os postes distribuem-se a partir das centrais eléctricas rumo às cidades, as ruas, que, em terra parecem caprichosamente traçadas, revelam agora a organização de uma rede deliberadamente construída. Os olhos tentam conjugar aquilo que vêem com o que sabem que ali deveria estar, como se se entregassem à tarefa de decifrar um livro familiar num idioma desconhecido.* in BOTTON, Alain de – *A Arte de Viajar* (2002). Tradução: Miguel Serras Pereira. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, p. 47.

janela, mas com imagens novas a cada segundo, nem os questionamos. A velocidade a que nos deslocamos é no entanto suficiente para interceptar pequenos pormenores que sobressaiem da restante paisagem em movimento.

*De todos os meios de transporte, talvez seja o comboio o que melhor e mais auxilia o pensamento: a vista que se nos oferece é isenta dessa monotonia potencial que caracteriza as viagens de barco ou de avião; move-se com uma rapidez suficiente para impedir de se tornar exasperante, mas também com uma lentidão suficiente para nos permitir que reconhecamos os seus objectos.*⁹⁸

É no entanto no automóvel que múltiplos pontos de vista *em movimento* são alcançados. Ao contrário do avião e do comboio, quem usufrui da vista pode ser o condutor do veículo, controlando a velocidade a que deseja vê-la. A posição de quem vê a paisagem no espaço interior do automóvel é variável: se o conduz, vê frontalmente, tendo gerir o olhar sobre a paisagem juntamente com a triagem dos obstáculos na estrada ou verificar constantemente a sua posição face a outros automóveis. A vista vai-se aproximando, como se de um *zoom* se tratasse. Sentado ao lado do condutor, tem-se as mesmas condições para ver o espaço frontalmente, juntamente com a possibilidade de um olhar lateral, emoldurado pela janela que se encontra ao seu lado. Algo que nos lugares traseiros é a única forma de visualização da paisagem que corre.

Além das condicionantes visuais do espaço interior do automóvel, existem as condicionantes exteriores. O automóvel move-se nas estradas ou auto-estradas criadas pelo homem, que cortam vales, contornam montanhas e passam por cima de rios. A vista é ditada pelas condicionantes interiores e exteriores. Estas condicionantes exteriores também ditam a vista que se alcança quando nos deslocamos de comboio. Mas, além de existirem mais alternativas de percurso com o automóvel, o comboio só pára em determinados locais, onde existem estações, enquanto que de carro o condutor pode parar quando quiser.

⁹⁸ BOTTON, Alain de – *A Arte de Viajar* (2002). Tradução: Miguel Serras Pereira. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, pp. 62- 64.

A pluralidade que as estradas e auto-estradas oferecem, na visualização da Paisagem *em movimento*, é um assunto tratado com a mesma diversidade que estas oferecem.

Várias obras de Edward Hopper (E.U.A.,1882 – 1967) representam o universo rodoviário, oferecendo uma variedade de espaços associados a este, como são os casos de *Gas* (1940), *Autómato* (1927) ou *Quarto de Hotel* (1931) entre outros.⁹⁹

A maioria da obra de Edward Hopper apresenta características realistas captando um universo americano alienado e pautado pela solidão. A sua obra é na sua maioria produzida no período entre guerras, numa altura em que pintores como Pollock definiam o Expressionismo Abstracto como a Pintura Americana por excelência. Hopper, no entanto, criou alicerces para o que seriam importantes marcos da cultura americana, artística e literária, a partir dos anos 40 e que ganhariam relevância nas décadas de 60 e 70.

Representado lugares de passagem, habitados apenas por minutos ou horas como são as estações de serviço, seus restaurantes e cafetarias, ou os quartos de hotéis e mótéis, Hopper apresenta, nas suas pinturas e aguarelas, espaços nostálgicos que mais tarde serão designados por Marc Augé como *não-lugares*. *Não-lugares* são, segundo Augé, espaços de passagem que não possuem características de lugar como o sentimento de pertença, história ou memória. Os

⁹⁹ Lista de obras de Edward Hopper, retirada de BOTTON, Alain de – *A Arte de Viajar* (2002). Tradução: Miguel Serras Pereira. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, p. 56:

1. HOTÉIS

Quarto de Hotel, 1931

Sala de Hotel, 1943

Quartos para Turistas, 1945

Hotel à Beira da Linha, 1952

Janela de Hotel, 1956

Motel do Oeste, 1957

2. ESTRADAS E BOMBAS DE GASOLINA

Estrada do Maine, 1914

Gasolina, 1940

Estrada nº 6, Eastham, 1941

Solidão, 1944

Estrada de Quatro Faixas, 1956

3. RESTAURANTES RÁPIDOS E CAFETARIAS

Autómato, 1927

Luz do Sol Numa Cafetaria, 1958 (...)

não-lugares são na sua maioria espaços transitórios habitados de modo efémero: estações de serviço, quartos de hotel, aeroportos, supermercados ou centros comerciais.

Hopper criou um método de trabalho que seria adoptado na década de 60: *fora do estúdio*. O artista viajava de carro e todos os espaços transitórios, *não-lugares*, que representava eram espaços onde ele próprio era um utilizador efémero onde captava *paisagens ignoradas, muitas vezes desprezadas*¹⁰⁰.

*Em 1906, com vinte e quatro anos, Hopper foi a Paris e descobriu a poesia de Baudelaire, cuja obra não mais deixaria de ler e recitar durante a sua vida. Esta atracção nada tem de misterioso: Hopper tinha em comum com Baudelaire o mesmo interesse pela solidão, pela vida na cidade, pela existência moderna, pelo refúgio consolador da noite e pelos lugares de passagem. Em 1925, Hopper comprou o seu primeiro automóvel, um Dodge em segunda-mão, e viajou com ele de Nova Iorque onde vivia até ao Novo México, começando daí em diante a passar vários meses por ano na estrada, ao volante de um automóvel, parando para desenhar os seus estudos ou pintar em quartos de motel, no banco de trás do carro, ao ar livre e em mesas de restaurante ou de bar. Entre 1941 e 1955, atravessou cinco vezes a América.*¹⁰¹

As travessias de carro que Edward Hopper fez pela América, eram na década de 40 o início do que para alguns seria um modo de viajar e para outros até um modo de viver, ao sabor das várias boleias.

A partir da década de 40 nos E.U.A., no pós-guerra, houve um enorme desenvolvimento nas indústrias e agricultura, sendo os seus produtos transportados por comboio e camiões. As redes de comboios e estradas eram necessárias e desenvolveram-se imensamente. As estradas¹⁰², algumas atravessando o país em linha recta como é o caso da *route 66*, começaram

¹⁰⁰ BOTTON, Alain de – *A Arte de Viajar* (2002). Tradução: Miguel Serras Pereira. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, p.56

¹⁰¹ Idem. p.55

¹⁰² As estradas americanas, talvez devido à escala enorme do território, apresentavam características dimensionais semelhantes ao que hoje são as auto-estradas.

a definir a forma do território e o modo como ele era visto¹⁰³. Muitas pessoas atravessavam o país, em busca de melhores condições de vida ou para fazer trabalhos temporários e sazonais como colheitas, em vagões de comboios ou à boleia.

Jack Kerouac, na sua obra literária *On the Road*, potenciou um imaginário americano que ainda hoje sobrevive. A personagem principal, Sal Paradise¹⁰⁴, ingressa na aventura de atravessar o vasto território americano à boleia. As descrições das paisagens que Sal vai fazendo, desde desertos a montanhas, à medida que passa pelos vários Estados do país (de NY a Denver e San Francisco), enriqueceram a história da dita “Paisagem Americana”. A obra de Kerouac apresenta-nos a vastidão e heterogeneidade do território¹⁰⁵ americano, mapeando-o através das estradas.

On the road marcou as gerações seguintes, desde a sua publicação em 1957, influenciando artistas, fotógrafos, poetas, músicos e cineastas. Os relatos de Sal Paradise, sobre as suas experiências, as pessoas e locais que conhece, dão um sentido de como eram os E.U.A. no imediato pós-guerra.

Tal como Kerouac, Robert Frank, um fotógrafo suíço que viveu grande parte da sua vida nos E.U.A., quis relatar as diferenças existentes nos diversos Estados que coexistem em solo americano, nestes anos. Em 1955 parte numa viagem pelos E.U.A.¹⁰⁶, de carro, que resultaria no álbum *The Americans*, obra que mais tarde se tornaria uma referência da fotografia americana do pós-guerra. Um álbum marcadamente documental, as fotografias apresentavam-se com um olhar distanciado sobre *todas* as classes da sociedade americana, criando um retrato da época. As fotografias foram tiradas em locais dispersos em todo o país, e alguns elementos repetem-se – como a bandeira americana, o automóvel, restaurantes e *jukeboxes* – tornando esses elementos, associados às imagens em que Frank as envolve, em símbolos de uma *cultura Americana*. Robert Frank conhece Jack Kerouac quando regressa a New York desta viagem, em 1957. Kerouac escreve a introdução do álbum *The Americans* na

¹⁰³ *The importance of the problem from a landscape point of view lies in the fact that roads are at the same time the most pervasive of all visible engineering structures, and viewpoints from which the country is most often seen.* in CROWE, Sylvia – *The landscape of roads*. London: The Architectural Press, 1960. p.12

¹⁰⁴ Esta personagem, como todas as outras da obra, é baseada em pessoas reais e experiências autobiográficas. Sal Paradise é Jack Kerouac.

¹⁰⁵ Os E.U.A. comportam uma rica diversidade a nível do território, desde as costas litorais Este e Oeste onde as maiores cidades americanas se concentram, até aos desertos de Nevada, Arizona e Utah, entre outros.

¹⁰⁶ Financiada por uma bolsa da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*.

qual conta uma história baseada nas fotografias do álbum e remata com uma referência ao autor das imagens:

*Robert Frank, Swiss, unobtrusive, nice, with that little camera that he raises and snaps with one hand he sucked a sad poem right out of America onto film, taking rank among the tragic poets of the world.
To Robert Frank I now give this message: You got eyes.*¹⁰⁷

As duas obras, *On the road* e *The Americans*, complementam-se: o que Kerouac descreve, Frank apresenta em imagens. Contemporâneas, estas duas obras geraram um enorme contributo para a cultura americana a partir das datas das suas publicações (1957/58). Ambas foram criadas a partir de um mapeamento territorial e social cujo veículo comum era a *estrada*. Ao produzirem obras onde a deambulação era um factor dominante, influenciaram o modo de criar, viajar e sobretudo de apresentar os E.U.A. – um território vasto em que as estradas, além de serem um meio de deslocação e unificação dos vários estados, passam a ser um símbolo do que é a cultura americana e um meio para a produção artística. Esta ideia influenciará músicos como Bob Dylan e produções cinematográficas como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) ou mais tarde *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), onde se explora o imaginário *on the road*, com a deambulação, percalços nos percursos e aventuras que este traz consigo.

Em 1981, Victor Landweber cria um álbum de fotografias com obras de vários autores – *American Roads*. O álbum é constituído por vinte imagens de vinte fotógrafos¹⁰⁸, sobre auto-estradas americanas e elementos que remetem ou são constituintes destas. Na sua maioria da década de 1970, as fotografias apresentam a *heterogeneidade* que as estradas e auto-estradas potenciam: as *vistas* que se percebem a partir do interior do carro; os vários tipos de *território* em que estão assentes (deserto vs habitado); as suas *vistas aéreas* em que se mostram os labirintos que estas formam e que constituem os acessos às cidades; as *infra-estruturas*¹⁰⁹ como bombas de gasolina, estações de serviço (cafés, casas de banho, motéis etc.); *sinaléticas*

¹⁰⁷ Introdução de Jack Kerouac in FRANK, Robert; KEROUAC, Jack (introd.) – *Robert Frank: the Americans*. New York: SCALO Publishers, 1993, p. 9.

¹⁰⁸ Roger Minick, Mark Klett, Henry Wessel Jr., Harold Jones, Frank Gholke, Tod Papageorge, Jim Alinder, Nathan Lyons, Robbert Flick, Elaine Mayes, Steve Fitch, Barbara Crane, Michael Becotte, Michael Bishop, Ken Brown, Robert W. Fitcher, Joel Sternfeld, Victor Landweber, Barbara Jo Revelle e Robert Widdicombe.

¹⁰⁹ Já referenciadas anteriormente com o exemplo da obra de Edward Hopper

nelas presentes (sinais de trânsito, *billboards*); *narrativas* que nos contam (desde acidentes a viagens). Todas estas características mostram que não só o território em que as estradas estão presentes mas o próprio tema que elas criam são *vastos*.

E ao álbum *American Roads* é-lhe atribuído importância neste estudo na medida em que resulta num *resumo* que encerra em si a pluralidade do universo que envolve as estradas como também as narrativas sobre este tema.

3.4. Ritmos de Passagem

As noções de *movimento* e *passagem* na Paisagem tinham de ser previamente explicadas para conseguir retirar a essência do nome a que este capítulo pede o título emprestado: *Rasto*. A noção de *rasto* pressupõe um prévio movimento, passagem e tal como as acções que o criaram, é efémero e transitório.

Este subcapítulo dedica-se à ideia de várias velocidades de passagem transcritas na paisagem, retomando a *paisagem em movimento*. O objectivo é entender como vários ritmos de velocidade foram utilizados em propostas artísticas.

Cada proposta artística abaixo referida é representativa de um tipo de velocidade e todas são **efémeras**. A sua efemeridade é dupla: as velocidades das acções que as provocam são de curta duração e fugazes e, já concretizadas, as obras são transitórias.

1. *Whirlpool* de Dennis Oppenheim, 1973 [fig. 21]

Uma espiral/tornado esquematizado traçado no céu usando fumo branco descarregado de um avião. O avião desenha o rasto e a obra consiste no desenho: a sua construção e vestígio que fica.

2. *Circular Surface Planar Displacement Drawing* de Michael Heizer, 1970 [fig. 22]

Motorcycle drawings, desenhos lineares feitos com o rasto que uma mota deixa ao passar na superfície seca do deserto de Nevada.

3. *One Hour Run* de Dennis Oppenheim, 1968 [fig. 23]

Desenhos realizados pela passagem de uma pessoa nas dunas. Sobreposição de passagens, no espaço de uma hora, cria uma malha de desenhos. A velocidade é já humana, neste caso corrida.

4. *A line made by walking* de Richard Long, 1968 [fig. 24].

Desenho feito pela passagem de uma pessoa por um terreno com relva. A passagem contínua vai arrastando e compactando a relva no solo, até ficar terra batida visível.

As propostas são desenhadas em diferentes velocidades: algumas com suporte a mecanismos exteriores como a mota e o avião e outras apoiando-se nas várias velocidades que o corpo humano antige, desde a corrida, num plano imediato, ou o andar, num plano temporalmente mais prolongado.

Podem ser analisadas também do ponto de vista da linha/rasto como forma de mapeamento – em *Whirlpool* de Dennis Oppenheim e *Circular Surface Planar Displacement Drawing* de Michael Heizer; ou como movimento nomádico metafórico do corpo no espaço e tempo – *One Hour Run* novamente de Oppenheim e *A line made by walking* de Richard Long.

Podemos considerar que existe uma desmaterialização do objecto de arte para passar a prevalecer a experiência sensitiva. Mas afinal o que fica depois da experiência? *O rasto*. O rasto do avião que passou, as pegadas, os testemunhos fotográficos¹¹⁰ e literários¹¹¹.

¹¹⁰ Funcionam como *rastos imagéticos*.

¹¹¹ *Rastos literários* de experiências pessoais de autores como são as obras *On the Road* de Jack Kerouac ou *Na Patagónia* de Bruce Chatwin.

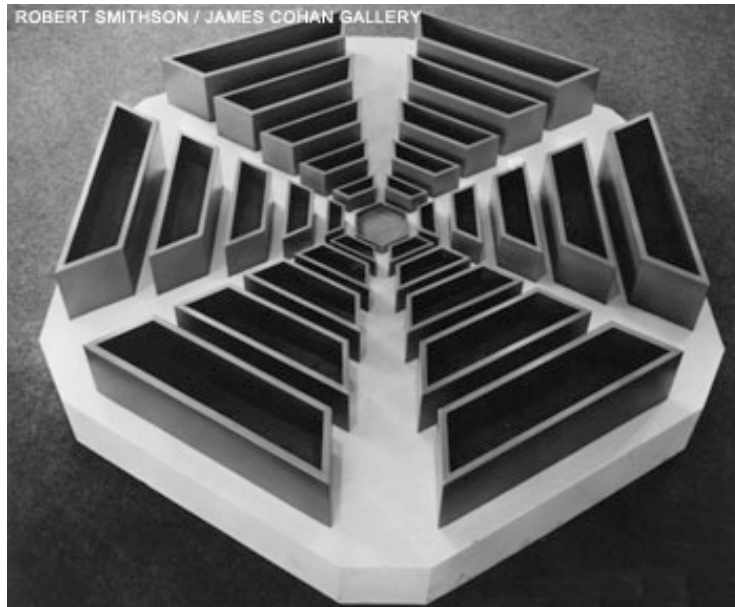


Fig. 9. Robert Smithson, A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey, 1968
 (fonte: http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm)

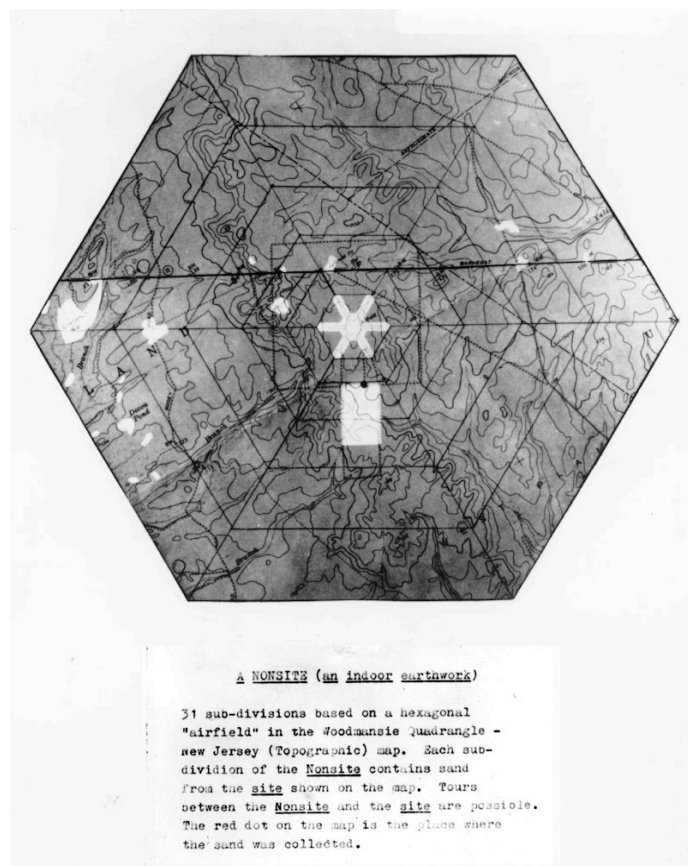


Fig. 10. Robert Smithson, A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey, 1968
 (fonte: http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm)



*Fig. 11. Robert Smithson, A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968
(fonte: http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm)*



*Fig. 12. Postal-convite da exposição de Richard Long na Galeria Konrad Fischer, Dusseldorf, 1968
(fonte: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/>)*



*Fig. 13. Richard Long, Konrad Fischer Gallery, 1968
(fonte: FUCHS, R.H. – Richard Long. Solomon R. Guggenheim Museum, New York: Thames and Hudson, 1986, p.26.)*



Fig. 14. Richard Serra, Shift, Canadá, 1970-72
(fonte: <http://viewoncanadianart.com/2009/11/30/loathed-richard-serras-shift-endangered-again/>)



*Fig. 15. Richard Serra, Shift, Canadá, 1970-72
(fonte: <http://viewoncanadianart.com/2009/11/30/loathed-richard-serras-shift-endangered-again/>)*



*Fig. 16. Richard Serra, Shift, Canadá, 1970-72
(fonte: <http://www.panoramio.com/photo/13697816>)*



Fig. 17. Bruce Nauman, Untitled (from Stairway series), The Oliver Ranch, San Francisco, (Cast concrete staircase), 1998-99
(fonte: <http://dsmpublicartfoundation.org/world/you-just-dream-they'll-figure-out-how-to-do-it/>)

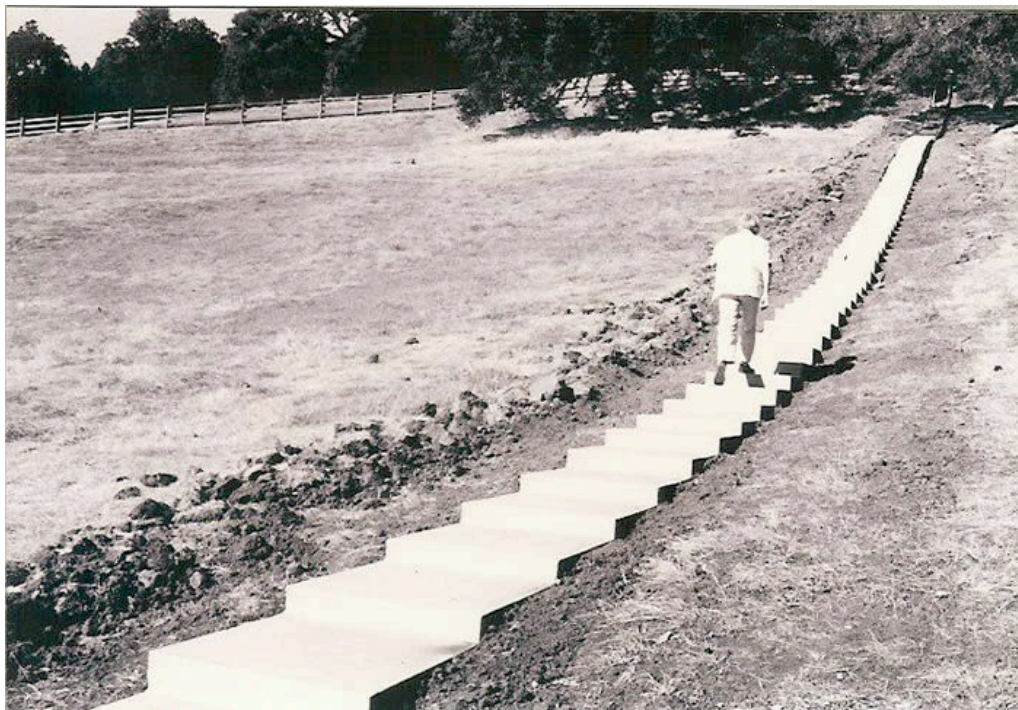


Fig. 18. Bruce Nauman, Untitled (from Stairway series), The Oliver Ranch, San Francisco, (Cast concrete staircase), 1998-99
(fonte: <http://stuartcollection.ucsd.edu/about/trips-events/FOSNapaTripPhotos.htm>)



*Fig. 19. Bruce Nauman, Untitled (from Stairway series), The Oliver Ranch, San Francisco, (Cast concrete staircase), 1998-99
(fonte: <http://stuartcollection.ucsd.edu/about/trips-events/FOSNapaTripPhotos.htm>)*



*Fig. 20. Bruce Nauman, Untitled (from Stairway series), The Oliver Ranch, San Francisco, (Cast concrete staircase), 1998-99
(fonte: <http://stuartcollection.ucsd.edu/about/trips-events/FOSNapaTripPhotos.htm>)*



WHIRLPOOL- EYE OF THE STORM. SUMMER 1973. 3/4 MILE BY 4 MILE SCHEMATA OF TORNADO, TRACED IN SKY USING STANDARD WHITE SMOKE DISCHARGE FROM AIRCRAFT. LOCATION: EL MIRAGE (DRY LAKE) SOUTHERN CALIFORNIA.

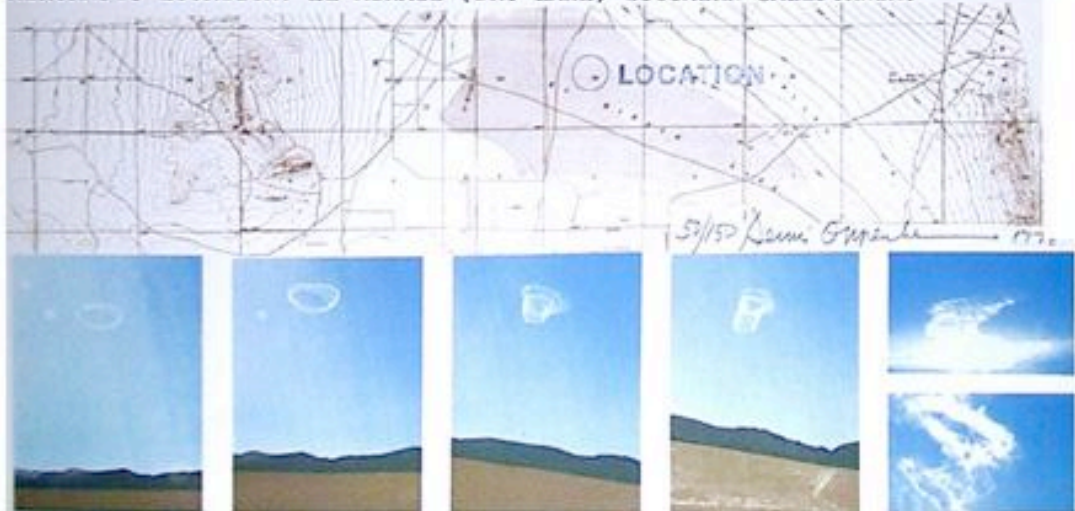


Fig. 21. Dennis Oppenheim, Whirlpool, El Mirage, Southern California, 1973.
(fonte: <http://io9.com/dennis-oppenheim/>)

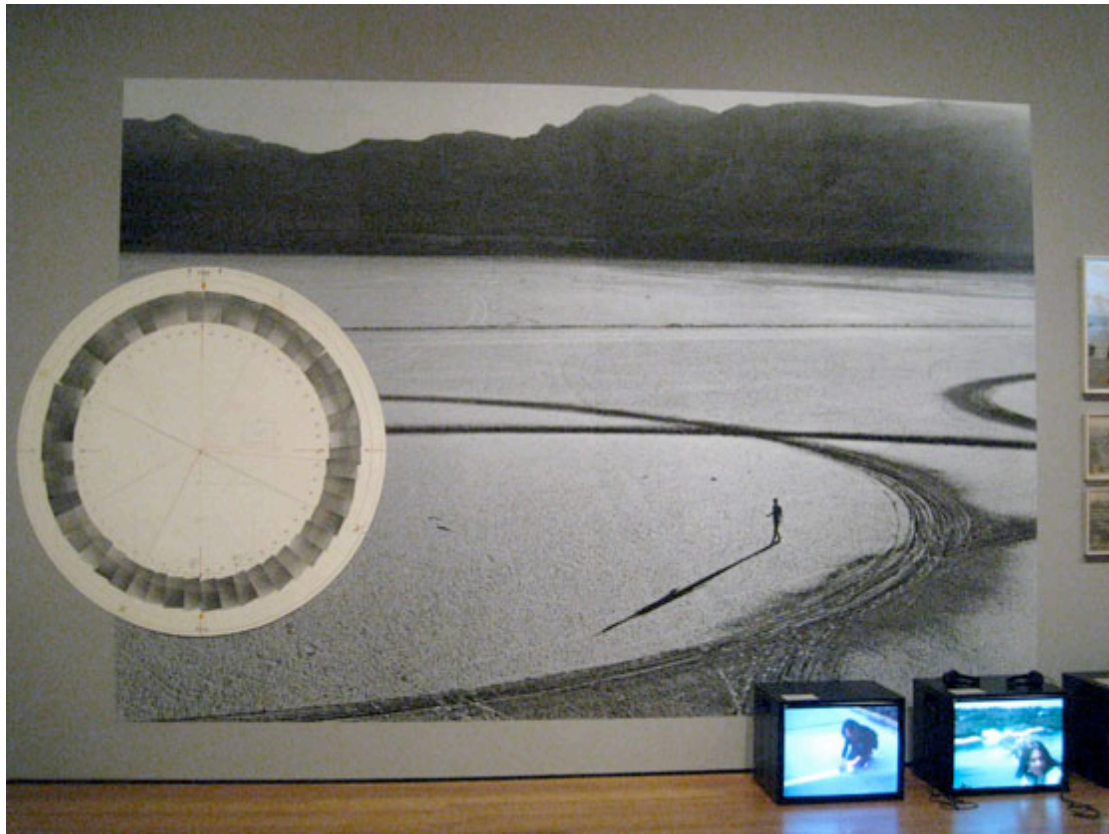


Fig. 22. Michael Heizer, Circular Surface Planar Displacement Drawing, tire markings on playa surface, 900x500 area, Jean Dry Lake, Nevada, 1970
(fonte: <http://www.galleriarepetto.com/artisti/Heizer.php?lang=en>)



Fig. 23. Dennis Oppenheim, One Hour Run, St. Francis, Maine, 1968
(fonte: <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/139>)



*Fig. 24. Richard Long, A line made by walking, England, 1967.
(fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>)*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(À) Deriva: o caminho e o nomadismo

*Não vás para onde o caminho te possa levar;
Vai antes para onde não há caminho e deixa rasto.*
– Ralph Wando Emerson

A relação do Homem com a terra/ solo/ território é habitualmente vista de ponto de vista sedentário. O sedentarismo implica uma relação com o território *fixa*. O homem, anteriormente nómada, ao fixar-se, iniciou uma dialéctica territorial primeiramente pela via da agricultura e os ritos relacionados com a terra e sua fertilidade, conjuntamente com a Arquitectura (topos de Vitruvius na sua essência). Mais tarde, surge a noção de propriedade com o consequente feudalismo na época medieval. A expansão proprietária dá origem a concentrações arquitectónicas, centros urbanos que precisavam de ser ligados entre si. Surgem estradas, caminhos e trilhos. Esta é a história habitualmente narrada.

John Brickerhoff Jackson intervém sobre esta ideia com uma questão: *o que veio primeiro: a casa ou a estrada?*

A casa, com toda a sua dimensão sedentária e o que esta constrói e motiva, “implica un territorio, una pequeña soberanía con sus propias leyes y costumbres, su propia historia y sus propias fronteras celosamente custodiadas.”¹¹² Já a estrada é um lugar de passagem, de ligação de um ponto fixo a outro, ou em última instância, de duas ou mais casas. Era o espaço da deslocação, do nomadismo. Durante o tempo em que o espaço privado dominou, a estrada foi preterida, e quem nela habitava, peregrinos, ciganos, saltimbancos, viajantes, boémios e vagabundos eram marginalizados. A casa sumariza o espaço privado, enquanto a estrada e os caminhos foram a primeira enunciação de espaço público: lugar de cruzamento entre pessoas estranhas provenientes dos seus espaços privados e isolados.¹¹³

¹¹² JACKSON, John Brinckerhoff – *Las carreteras forman parte del paisaje*. (1994) Tradução: Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. p.8

¹¹³ *Puesto que este tipo de contacto con extraños normalmente se produce en una zona publica, la carretera o el camino se convierten en el primer y más básico espacio publico.* in JACKSON, John Brinckerhoff – *Las carreteras forman parte del paisaje*. (1994) Tradução: Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. p. 27

O valor da estrada, do caminho, foi sendo descoberto. Ligação, comunicação, variedade, partilha. O mundo ocidental veio a construir, a partir do século XVIII, uma variedade de redes semelhantes a estradas: linhas férreas, canalizações, linhas eléctricas, linhas aéreas, linhas de montagem, linhas telefónicas. A invenção do automóvel correspondeu a novas formas de operar: novos códigos de conduta em sociedade, com o código da estrada; novos lugares de convivência (dentro do carro) e em relação com outros carros; novos suportes de deslocação: estradas de terra batida deram origem a estradas calcetadas, alcatroadas; vias rápidas, auto-estradas. As estradas foram sendo valorizadas, foram ganhando lugar no nosso território.

As estradas tornaram-se protagonistas precisamente pelo motivo pelo qual foram preteridas: simbolizam uma valorização do sentido de liberdade a que o nomadismo está associado, por oposição ao enclausuramento que a fixação sedentária demonstrou durante séculos. E as auto-estradas, estradas, caminhos e trilhos hoje já não são meros pontos de passagem ou de condução a lugares, mas sim lugares em si mesmas.¹¹⁴

Além de adquirirem a dimensão de lugar, tornaram-se apelativas pela diversidade a si associadas: são locais de deslocação rápida ou lugares de meditação, são sítios que pertencem ao nosso quotidiano ou simbolizam determinadas viagens e novas formas de observar a paisagem.

A estrada é o lugar de conhecimento da novidade, primeiro ponto num caminho desconhecido, sítio de incerteza ao partir-se para uma guerra e ir ao encontro do inimigo, o início da jornada rumo a uma terra prometida, lugar de novas vistas e territórios. A estrada está de tal modo presente na existência humana, e no seu passado, que ela própria acaba por se converter numa metáfora da vida humana: “La vida es un camino, largo, impredecible y lleno de peligros, que cada uno de nosotros debe recorrer.”¹¹⁵ Sobre esta ideia existem numerosos testemunhos ao longo da História, quer em tradições que se mantêm vivas como as peregrinações a Santiago de Compostela, como em testemunhos literários como é o romance *Siddharta* de Herman Hesse ou *On the Road* de Jack Kerouac.

¹¹⁴ *Las carreteras ya no conducen simplemente a lugares, son lugares.* Idem p. 11

¹¹⁵ Idem p. 40

*Foi com um grande alívio que aquela gente nos largou na esquina da 27th com a Federal. As nossas velhas malas achavam-se novamente empilhadas no passeio; tínhamos caminhos mais longos a percorrer. Mas pouco importa, a estrada é a vida.*¹¹⁶

A paisagem, implica uma dupla estabilidade (do observador e do território), e englobou a causa da sua extinção: movimento. Os ritmos de passagem com que a percebemos são no entanto variados e implicam uma relação nossa com a paisagem distinta.

Neste sentido a noção ao caminhar, e a sua relação com o território, é totalmente diferente da observação quasi-cinematográfica que se apresenta perante os nossos olhos quando viajamos a velocidades superiores, em automóveis, comboios ou aviões.

Car drive, (1951- 52), de Tony Smith, é o início da desmaterialização do objecto da arte, abrangendo a experiência sensitiva. Tony Smith descreve a sua viagem a New Jersey Turnpike como uma “revealing experience”: deslocou-se de carro a um local desconhecido, uma estrada inacabada, numa noite escura por um percurso onde a ausência de iluminação era total. O sentimento que Tony Smith experienciava com este passeio de carro fez algo por ele que o artista nunca tinha experienciado antes, nem através de objectos artísticos.¹¹⁷

*The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it.*¹¹⁸

¹¹⁶ KEROUAC, Jack – *Pela Estrada Fora* (1957). Tradução: Armanda Rodrigues e Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. p. 278

¹¹⁷ O artista era contemporâneo de Pollock, numa época de grande *boom* artístico nos Estados Unidos da América, marcado por um crescente poder de galerias e museus, e quando o objecto artístico ainda não tinha sido reavaliado por movimentos como a *Conceptual Art*. Tony Smith, no entanto, começou a ter o seu impacto no mundo da arte a partir da década de 60, e para muitos artistas, como Robert Smithson, “car drive” de Smith é um marco de viragem no reequacionamento da arte. *At this point I must return to what I think is an important issue, namely Tony Smith's “car ride” on the “unfinished turnpike”. (...) He is talking about a sensation, not the finished work of art; this doesn't imply that he is anti-art. Smith is describing the state of his mind in the “primary process” of making contact with matter.* in “A Sedimentation of the Mind: Earthprojects” in SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. (The documents of twentieth century art). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996 pp. 102-103.

¹¹⁸ “Tony Smith (1912-1981) from an interview with Samuel Wagstaff Jr.”, in HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.) – *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford/ Cambridge: Blackwell, 2002, p. 760.

Mais tarde, nos anos 70, Hamish Fulton designar-se-á como *walking artist*. A arte de Hamish Fulton foca-se na relação mais básica que existe entre o Homem e a Natureza: o caminhar nesta. O artista defende que o caminhar é o acto humano mais genérico e universal – desde o desportista, ao poeta ou profeta – da vivência na Terra. A relação de Hamish Fulton com a paisagem não é meramente contemplativa, mas uma experiência física em que o tempo é comparado à distância e à medida que se move. Cada passo é uma forma de medição entre o seu corpo e a paisagem. Quando tira uma fotografia, este é um processo de estar na paisagem, navegando e vivendo nela. E a escolha de sítios específicos ou de determinado ângulo é o resultado directo do seu envolvimento físico com o território.

George Steiner, em *A Ideia de Europa*, defende que a Europa resulta de uma relação pedonal entre o território e seus habitantes, e por isso na sua globalidade, o território europeu caracteriza-se por um tempo histórico-humano.

A Europa foi e é percorrida a pé. Isto é fundamental. A cartografia da Europa é determinada pelas capacidades, pelos horizontes dos pés humanos. Os homens e mulheres europeus percorreram a pé os seus mapas, de lugarejo em lugarejo, de aldeia em aldeia, de cidade em cidade. (...)

*Há extensões de terreno árido, proibitivo; há pântanos; os alpes elevam-se. Mas nada disto constitui um obstáculo intransponível. Não há Saras, Badlands, tundras inultrapassáveis. (...) este facto determina a existência de uma relação essencial entre a humanidade europeia e a sua paisagem. Metaforicamente, mas também materialmente, essa paisagem foi moldada, humanizada, por pés e mãos.*¹¹⁹

Steiner contrapõe o tempo histórico-humano europeu a um tempo geológico. O tempo geológico é o tectónico, é a formação de *layers* e sedimentos. Esse tempo geológico e a imensidão a si associada, desde grandes desertos a vastas composições rochosas, pântanos e florestas, existe na América do Norte, Austrália e África. Robert Smithson defende a existência desse mesmo tempo geológico, ausente de passado cultural e histórico, baseado em análises e

¹¹⁹ STEINER, George – *A Ideia de Europa* (2004). Tradução: Maria de Fátima St. Aubyn. Lisboa: Gradiva, Setembro de 2005, p. 28.

prospecção de lugares, em busca de elementos minerológicos. No tempo geológico, está ausente da marca humana, pois este lida com forças naturais com um impacto territorial muito superior ao humano. O tempo histórico-humano é o oposto: baseia-se na cultura, na tradição, no passado, na história, na marca humana. Pressupõe a passagem do corpo humano pelos seus sítios e sua adaptação a estes. Steiner defende que a Europa vive deste último tempo e que esta é a sua grande característica.

Como em nenhuma parte do globo, as costas, os campos, as florestas e os montes da Europa, de La Coruña a S. Petersburgo, de Estocolmo a Messina, tomaram forma, não tanto devido ao tempo geológico como ao tempo histórico-humano. – George Steiner¹²⁰

A paisagem europeia caracteriza-se assim por uma forte relação entre o caminhar e o território.

Caminhar tem em si uma história cultural desde os peregrinos até aos poetas japoneses itinerantes, aos poetas românticos ingleses e aos caminhantes de longa distância contemplativa. – Richard Long¹²¹

Durante incontables milenios hemos viajado a pie por caminos agrestes y carreteras extramadamente impredecibles, no como simples buhoneros, personas que viajan diariamente a su puesto de trabajo o como turistas, sino como hombres y mujeres para quienes el camino o la carretera significaba alguna experiencia intensa: libertad, nuevas relaciones humanas, una nueva conciencia del paisaje. – John Brickerhoff Jackson¹²²

O caso inglês é paradigmático na ideia da paisagem antropomórfica. A paisagem inglesa é totalmente humanizada, definida por divisões entre propriedades. Cada divisão é feita por muros construídos pelo homem e adaptados à sua imagem. Mais uma manifestação desta humanização, são os currais feitos para os animais, que pontuam as paisagens inglesas. A

¹²⁰ Idem.

¹²¹ “Richard Long” in ALMEIDA, Marta Moreira de (org.) – *Na Paisagem: Coleção da Fundação de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 49.

¹²² JACKSON, John Brinckerhoff – *Las carreteras forman parte del paisaje*. (1994) Tradução: Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 15.

paisagem está amassada pela presença humana. Já foi percorrida de aldeia em aldeia, de povoado em povoado.

Os artistas Hamish Fulton e Richard Long, ambos ingleses, partilham esta relação antropomórfica com a paisagem e o legado do tempo histórico-humano a que Steiner se refere. Ambos utilizam as caminhadas no seu processo de trabalho e ambos reconhecem a importância histórica das camadas do tempo em cada lugar por onde passam.¹²³ Os seus trabalhos artísticos no entanto não se confinam ao continente europeu: já fizeram caminhadas por Inglaterra, Escócia, País de Gales, Irlanda, França, Itália, Suíça, Áustria, Noruega, Lapónia, Islândia, Alemanha, Países Baixos, Espanha, Portugal, E.U.A, Canadá, México, Peru, Nepal, Bolívia, Índia, Austrália, Japão, Argentina e Tibete.

O trabalho destes artistas é usualmente apontado como sendo uma continuação do legado inglês romântico. No entanto, para eles, intervir no território é um meio onde operam de modo quase científico e analítico: registos fotográficos, revelação de experiências através de textos, mapas, diagramas e desenhos, e recolha e reorganização de materiais no caso de Long. Excluem-se sensações de sublime românticas, mas é recuperado o respeito pelo território, pela sua flora e fauna. Tanto Fulton como Long acreditam que o seu trabalho é uma forma de relacionamento com o real, mas ao contrário de Smithson, que tentava recriar uma dialéctica operando como um agente geológico, estes artistas consideram-se um elemento transitório, que passa por um dado local sem agir sobre este.

I think these places are only mysterious to the people who don't know about them. (...) But in these places there are often people living their normal everyday lives – you know, like in Nepal it is quite well populated. So I don't feel as though I am making an escape. The world is like that in those places, and I use the world as I find it. (...) In fact most of the world is like the landscapes that I make the work in. it is only a small percentage of the world that looks like Central London or New York, it just happens that that's where

¹²³ *A walk is just one more layer, a mark, laid upon the thousands of other layers of human and geographic history on the surface of the land – Richard Long*

all the art is. Art is basically and urban culture. So I feel that my work is more about reality than other art. – Richard Long¹²⁴

Hamish Fulton – que já foi categorizado como escultor, fotógrafo, artista conceptual ou *land artist*, caracteriza-se a si próprio como *walking artist*. O seu trabalho parte de caminhadas e *são* as próprias caminhadas. A essência duma caminhada de Fulton é simplesmente estar presente, mover-se na paisagem procurando um sítio para dormir ao fim do dia, tanto num terreno desconhecido ou num familiar.

Os trabalhos de Fulton e Long caracterizam-se por passagens temporárias por lugares, seguindo caminhos familiares ou desbravando outros, desconhecidos. As suas viagens abarcaram novas formas de encarar um percurso na Paisagem, abraçando a sua condição nomádica.

*Actually I have no principles.
I go where the empty roads are.*
– Nam June Paik

Abre-se então um novo trilha, uma apropriação da estrada e das suas características, deixando a estrada de ser um veículo e um meio, mas um fim em si mesmo. A estrada é agora o referente nomádico: a estrada é uma metáfora da deslocação.

*A História abriu-se então, derradeira e fatalmente, a outros espaços, nómadas.*¹²⁵
– Inês Beleza Barreiros

O conceito de *História* Ocidental tem vindo a alterar-se: é um conceito permeável, que absorve as características do próprio tempo em que se insere. Por este motivo, a *História* Ocidental Moderna (inserida na modernidade) categorizava, inventariava, rotulava e por isso fechava-se às suas próprias fronteiras e regras. A *História* pós-moderna e contemporânea é

¹²⁴ “Richard Long interviewed by William Furlong”, 1985 in FURLONG, William – *Speaking of Art. Four decades of art in conversation*. London: Phaidon, 2010, p. 68

¹²⁵ BARREIROS, Inês Beleza – Sob o Olhar dos Deuses sem Vergonha: *Cultura visual e Paisagens Contemporâneas*. (“Teses”), Lisboa: Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2009, p. 44.

aberta e livre, deixando-se contaminar por todas as áreas de pensamento que a rodeiam. A História, até à sua fase moderna assumiu-se sempre como uma *História Sedentária*: tal como a *soberania de um lar*, regia-se pelas suas próprias regras, estava direccionada para o seu interior, interagindo pouco com a sua envolvente. A História pós-moderna e contemporânea é *Nómada*: como uma estrada, encara positivamente a diversidade de caminhos que se podem encontrar num trajecto, contaminado-se pelos vários estímulos exteriores, aberta a novos conhecimentos. Faz parte da própria natureza do nomadismo o não se fechar artificialmente, e tendo a visão da História Ocidental sido alterada com a emergência de estudo pós-coloniais, por este motivo.

Os estudos pós-coloniais contribuíram para a condição pós-moderna da *deslocação*. O pós-colonialismo, além de trazer novos discursos extra-ocidentais ao Ocidente, que redefiniram a sua História, potenciou uma condição migratória. Assim começaram a existir entrusamentos vários no território, assistindo-se ao cruzamento de povos em novos territórios por todo o mundo. A chamada globalização mostrou que já não existem fronteiras geográficas. Hoje existimos com uma liberdade de deslocação geográfica e operamos com fronteiras económicas e políticas.

*Somos hoje forçados a não nos pensarmos em relação a um território ou identidade fixos e, por isso, o Nomadismo tornou-se o nosso único território.*¹²⁶

O discurso da História Ocidental da Paisagem alterou-se face a estes novos estímulos. A Paisagem Moderna foca-se, segundo W.J.T. Mitchell, maioritariamente nas representações visuais e pictóricas da *superfície* – “Landscape is something to be seen, not touched.” – O que posiciona a Paisagem como sendo puramente visual e contemplativa,¹²⁷ nascendo conceitos como “poético”, “pitoresco”, “sublime” e “pastoral”. Mas a Paisagem, numa condição pós-moderna, compreende que o seu espectador é agora itinerante, e que o seu território está em constante mutação, sem fronteiras físicas e geográficas definitivas. A Paisagem assimila a deslocação própria da pós-modernidade e apresenta-se como uma Passagem.

¹²⁶ Idem p. 41.

¹²⁷ *A landscape, then, turns site into a sight, place and space into a visual image.* MITCHELL, W.J.T., “Israel, Palestine, and the American Wilderness” in MITCHELL, W.J.T. (editor) – *Landscape and Power*. (1994), 2ª edição. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 265.

W.J.T. Mitchell aborda esta nova condição de *Passagem da Paisagem* do ponto de vista do utilizador que nela se desloca. Separará o utilizador em duas categorias – o *habitante* vs o *viajante* – apresentando-os como metáforas para a nova formulação da Paisagem. O habitante de um lugar é um perito: conhece a sua história profunda e analisa-o do ponto de vista das suas características geológicas e arqueológicas. Já o viajante passa pelo lugar como um forasteiro que só vê a superfície, desconhecendo as suas características profundas.

Dentro da categoria de viajante, segundo Mitchell, existem dois tipos – o *turista* e o *guest-worker* – que interagem com o lugar que visitam de modo diferente. O turista, que se desloca em lazer, é estimulado visualmente e é convidado a ver monumentos, marcos importantes, sentindo-se *overwhelmed and overstimulated*.¹²⁸ Já o *guest-worker* vai numa condição de trabalho; É um convidado do lugar, não está bem informado e familiarizado com os marcos e monumentos que pontuam a paisagem – é um ignorante sobre a sua superfície. No entanto, compreende-a de um modo biográfico, pessoal e vivencial – interage com a Paisagem e será seu utilizador, contribuindo com o seu conhecimento e experiências, ainda que por um curto período de tempo.

O *guest-worker* é o nómada contemporâneo. O nómada assumiu-se primeiramente como *um herói explícito do pensamento pós-moderno, reagindo contra identidades e histórias enraizadas e negando o sonho da pátria*.¹²⁹

Na contemporaneidade, o nómada não o é por reacção contra algo: torna-se nómada para se adaptar à mutação global de todos os conceitos que conhece e lhe são familiares. Ser nómada é uma condição efémera, como a própria apropriação do espaço que habita, e os vários tempos e sub-tempos que vive. O *guest-worker* é convidado a visitar, interagir e trabalhar com um determinado contexto, num lugar seu estrangeiro. É itinerante, sabe que a sua passagem por um lugar é temporária e está atento a novas oportunidades para se deslocar a novos lugares, nessas mesmas condições.

¹²⁸ MITCHELL, W.J.T., “Israel, Palestine, and the American Wilderness” in MITCHELL, W.J.T. (editor) – *Landscape and Power*. (1994), 2ª edição. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 264.

¹²⁹ BARREIROS, Inês Beleza – Sob o Olhar dos Deuses sem Vergonha: *Cultura visual e Paisagens Contemporâneas*. (“Teses”), Lisboa: Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2009, p. 73.

O Nomadismo na arte integra obras migrantes e políglotas que podem funcionar em variados contextos¹³⁰. Muitas assumem características efêmeras, pela condição de *passagem*, no espaço e tempo, dos seus criadores.

Do-Ho Suh nasceu em Seoul, Coreia, em 1962. Fixou-se em New York, com 29 anos, cidade para a qual se mudou para prosseguir os seus estudos artísticos. Enquanto estudante, mudou de apartamento várias vezes, momentos que o desorientaram e destabilizaram. Os espaços de habitação em New York eram totalmente diferentes dos de Seoul. Do-Ho Suh começou a trabalhar sobre a sua própria experiência perante estas mudanças de casa, mantendo a memória da sua casa de família. Afastado da casa em Seoul onde cresceu, Do-Ho Suh começou uma procura, inconsciente, por sentimentos de conforto e estabilidade associados a um lar. O lar é o local onde nos sentimos confortáveis, onde crescemos, nos sentimos compreendidos e onde partilhamos os momentos com as pessoas que nos conhecem melhor: os nossos familiares. Do-Ho Suh, que estava ausente desta realidade, começou a trabalhar sobre noções como “Família”, “Vida privada” e “Memória”.

Uma das suas obras mais emblemáticas foi uma réplica da casa dos seus pais, em Seoul, uma casa tradicional coreana, em tamanho natural. Feita em malha de seda translúcida meticulosamente tecida, foi intitulada *Seoul Home*, por ter sido manufacturada em Seoul em 1999. Era para ser segura por tubos de metal, suspensa no ar e vazia no seu interior. Quem quisesse entrar, podia sentir-se um visitante [fig. 25]. Em 2001, Do-Ho Suh começa uma série – *The Apartments* – aparentemente seguindo a mesma lógica de *Seoul Home*: também de tecido, reproduzindo um espaço arquitectónico. No entanto, enquanto *Seoul Home* é de seda tecida à mão, *The Apartments* são feitas em nylon industrial, e, em vez de serem suspensas, encontram-se fixas no pavimento. *Seoul Home* flutua num espaço e no seu interior é vazia; *The Apartments*, junto ao chão, apresentam o seu interior recheado: casa de banho, cozinha, escadas, corredor, torneiras, tubagens, interruptores [fig. 27-28]. A primeira representa o passado do artista, metaforizando, através do processo artesanal de fabrico, a sociedade de artesãos coreanos. Suspensa no ar, apresenta-se como um elemento do passado flutuante do artista. *The Apartments*, mostram o oposto: um sistema de produção em série (potencializando o fabrico de muitos mais “apartamentos”) com todos os elementos constituintes de um apartamento e, pela sua fixação no pavimento, ancorada no presente.

¹³⁰ Idem. p. 116.

Do-Ho Suh entretanto alterou o nome de *Seoul Home*. Em cada novo espaço onde é exposta, a casa recebe o nome do local onde se encontra. Primeiramente exposta em Los Angeles, Seoul Home passou a chamar-se *Seoul Home/ L.A. Home*; mais tarde, quando foi apresentada em New York, o seu nome alterou-se para *Seoul Home/L.A. Home/ New York*, e assim sucessivamente [fig. 26]. A noção de *casa* é também assim alterada: de origem sedentária passa a ser portátil e a adoptar-se ao nomadismo, sendo possível transportá-la e transformá-la, ultrapassando uma sensação de separação longa e de nostalgia¹³¹. Do-Ho Suh compara estas casas, portáteis (são de tecido e por isso dobráveis, com uma estrutura semelhante à de uma tenda) a uma mala de viagem: *Everytime I show it somewhere, its title will get longer. It's like a suitcase – you keep adding something to it everytime you travel.*¹³²

*Para os nómadas a casa é sempre móvel e, sendo portátil, é passível de existir em qualquer lado. É não ter casa e ter todas as casas ao mesmo tempo. Enfim o nomadismo é sentir-se, seja em que sítio for, em casa. É uma forma de vida. O exílio tem a ver com uma identidade primordial, o nomadismo com uma identidade construída.*¹³³

E enquanto Do-Ho Suh trabalha uma ideia de nomadismo convertendo o símbolo mais forte do sedentarismo, a *casa*, em algo nómada, Gabriel Orozco trabalha sobre a sua própria condição enquanto nómada.

*(...) Orozco manages to encapsulate in these works the pure pleasure of witnessing life (...)*¹³⁴

Nascido no México em 1962, Gabriel Orozco pertence a uma geração de artistas influenciados pelas práticas de *Conceptual Artists* das décadas de 60 e 70 do século XX. No entanto, nos anos 80, quando Orozco começa a sua formação artística, as práticas destes artistas, até à data tinham sido pouco divulgadas ou mesmo invisíveis. A geração de artistas a que Orozco pertence (formados já na década de 90) reagiam fortemente ao *boom* artístico dos

¹³¹ BARRAGAN, Paco – *Do-Ho Suh*. Tradução: Lorraine Kerslake. Madrid: Galeria Soledad Lorenzo, 2004, pp.11-12.

¹³² Idem.

¹³³ BARREIROS, Inês Beleza – Sob o Olhar dos Deuses sem Vergonha: *Cultura visual e Paisagens Contemporâneas*. (“Teses”), Lisboa: Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2009, pp. 72-73.

¹³⁴ MORGAN, Jessica – *Gabriel Orozco*. London: Tate, 2011, p. 7.

anos 80. Neste período existiu uma hegemonia de novas galerias, sob as premissas do *white cube*¹³⁵, que apresentavam pinturas de grandes dimensões, vistosas e bem colocadas a nível de mercado. Artistas como Orozco vão opôr-se a estes procedimentos, na década de 90, começando por rejeitar o trabalho em estúdio. A maioria dos artistas pertencentes à geração de Orozco, como Do-Ho Suh ou Francis Alys, são oriundos de países diferentes daquele onde decidiram estudar e viver. No caso de Orozco especificamente, a mudança do México para Madrid, para estudar no Círculo das Bellas Artes, fê-lo evoluir do trabalho de Pintura para uma nova forma de operar.

A esta nova condição dos artistas, sem estúdio, chama-se *post-studio*, uma definição utilizada por Lawrence Alloway para definir o trabalho de Robert Smithson¹³⁶, também ele defensor de um processo de criação artística fora do *atelier*.

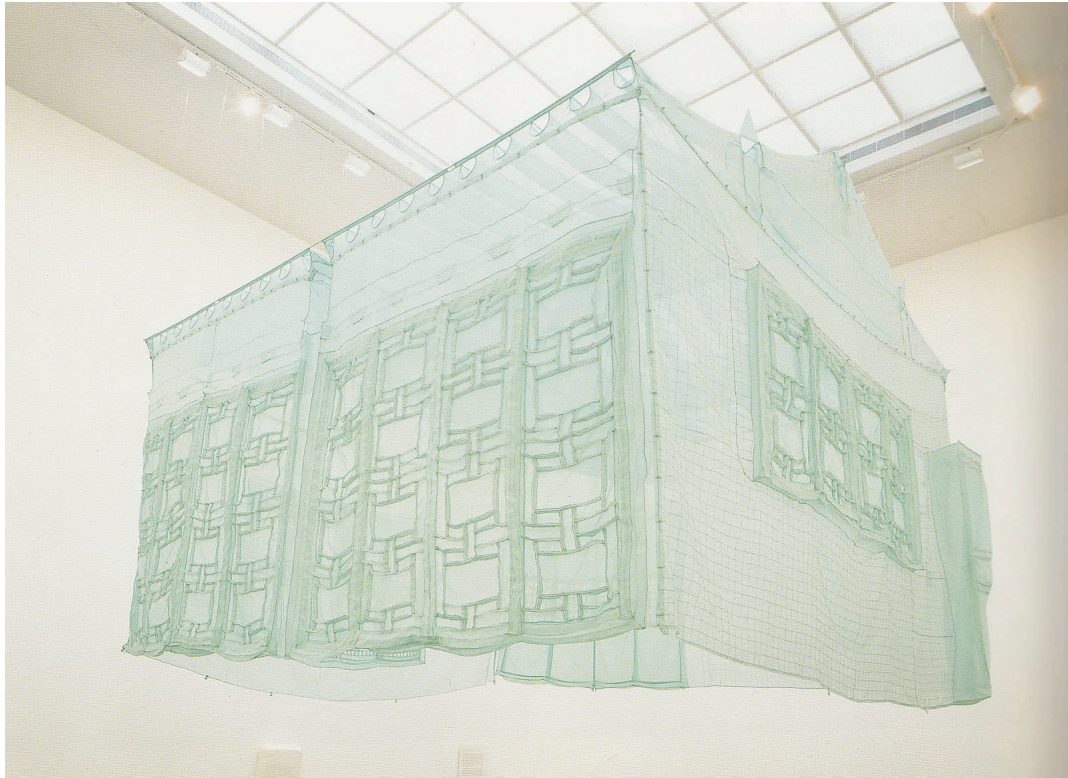
Gabriel Orozco começou, em Madrid, a realizar o seu trabalho artístico no trajecto que o levava de casa ao Círculo de Bellas Artes; com o que encontrava no caminho. As intervenções eram efémeras: muitas eram realizadas na rua, sujeitas ao desaparecimento com o trânsito dos transeuntes [fig. 29-30]. O trabalho de Gabriel Orozco liga-se assim a uma forma de operar semelhante à de artistas *da Arte Povera* e *Land Art*. Ambos os tipos de trabalho emergiram nos anos 60 e iniciaram uma prática processual utilizando materiais de diversas origens, com que os artistas se deparavam no quotidiano. Os trabalhos destes artistas da *Land Art* e *Arte Povera* denotavam uma preocupação com os materiais e suas propriedades como a elasticidade, maleabilidade, sua reacção perante a gravidade e alteração de formas consoante o espaço com que interagem¹³⁷. Esta ideia de recolha de materiais e experiências do quotidiano afasta-se de cânones clássicos, no que diz respeito aos materiais e processos de criação utilizados, e tornou-se uma prática que artistas como Orozco vão resgatar. Se a *Arte Povera* trabalha essencialmente com materiais e "desperdícios", também lhe interessa maioritariamente o "objecto" em si, afastando-se da *Land Art*, habitualmente mais preocupada com "espaço". Ambas lidam, no entanto, com a realidade, seja pela via dos materiais (e portanto com características mais físicas e tácteis) seja pela via das fotografias documentais que se reportam a uma realidade fora da urbe (habitualmente), mas que se destinam a ser expostas e visionadas em espaço urbano.

¹³⁵ definição/conceito de Brian O'Doherty em *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*.

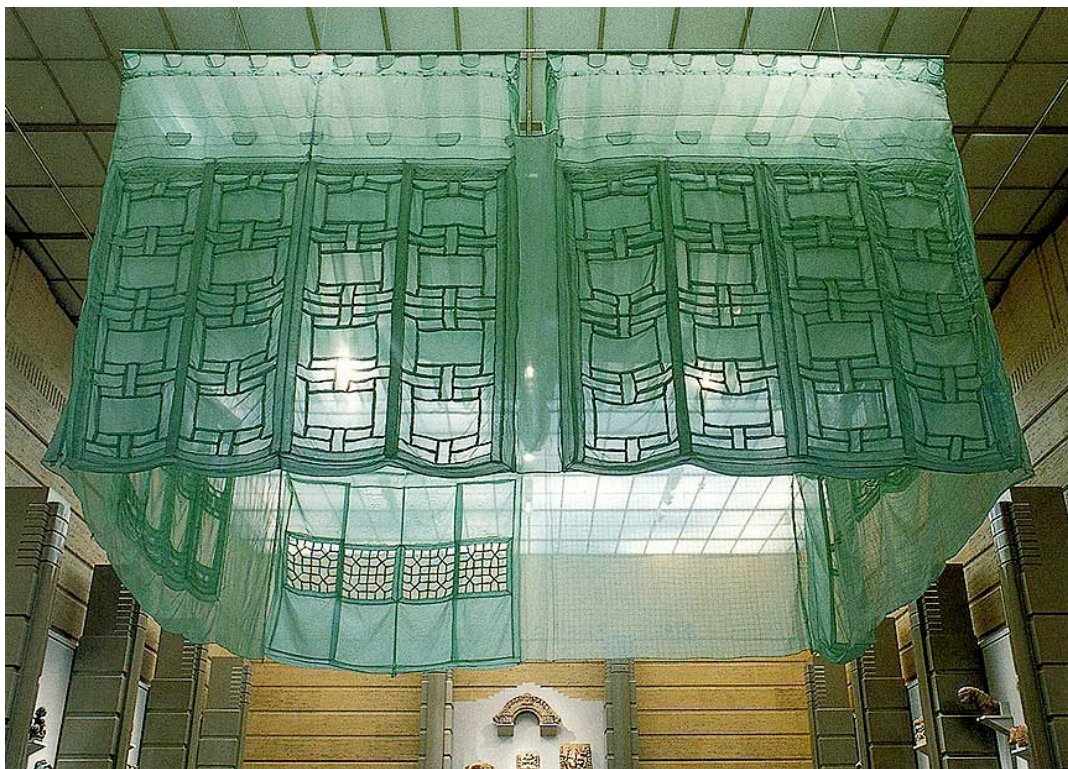
¹³⁶ TEMKIN, Ann, "Open Studio" in TEMKIN, Ann – *Gabriel Orozco*. London: Tate, 2010. p.11

¹³⁷ Vejam-se as obras de Giovanni Anselmo ou Robert Morris.

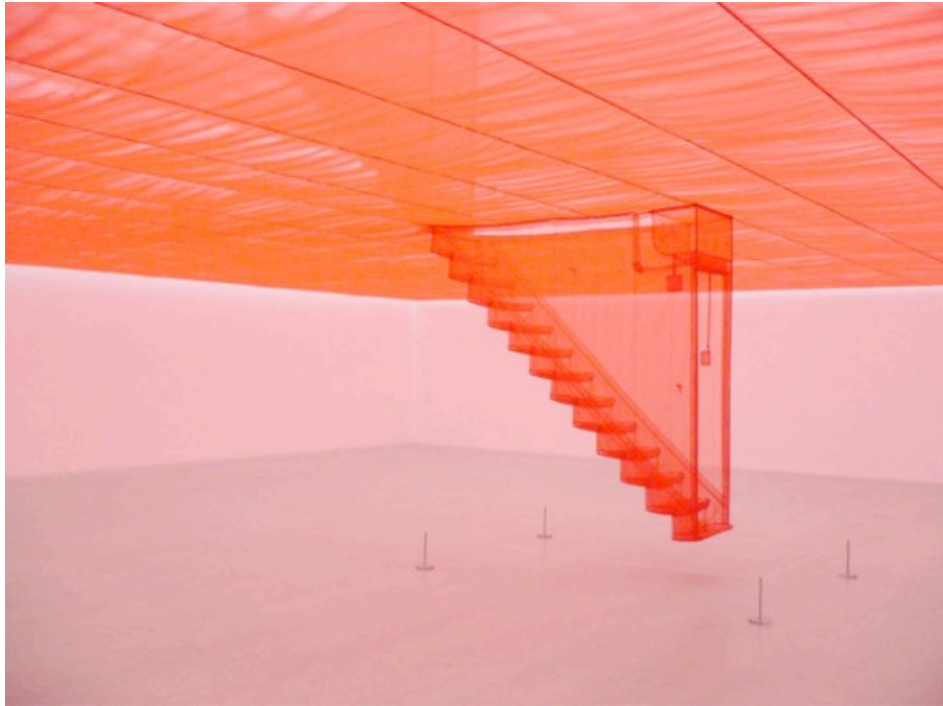
Os artistas referidos nesta dissertação – quer as referências das décadas de 60 e 70, tal como os que marcam o presente actualmente – são nómadas. Deambulam pelo espaço real, registando impressões, rastros ou recolhendo pequenos objectos, e assim passam a sua experiência a outros pela via da arte, qualquer que seja a realidade demonstrada.



*Fig. 25. Do-Ho Suh, Seoul Home, 1999
(fonte: <http://sottolavernice.com/2011/05/04/fabric-installations/>)*



*Fig. 26. Do-Ho Suh, Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home, 1999
(fonte: <http://www.pbs.org/art21/images/do-ho-suh/seoul-home-la-home-new-york-home-baltimore-home-london-home-seattle-home-1999>)*



*Fig. 27. Do-Ho Suh, Staircase III, 2011
(fonte: <http://www.vogue.in/content/new-art-stars>)*



*Fig. 28. Do-Ho Suh, Perfect Home II, 2003.
(fonte: <http://www.vogue.in/content/new-art-stars>)*



*Fig. 29. Gabriel Orozco, Yielding Stone (Piedra Que Cede), 1992.
(fonte: <http://bombsite.com/issues/98/articles/2862>)*



*Fig. 30. Gabriel Orozco, Pinched Ball, 1993
(fonte: <http://www.yatzer.com/A-Retrospective-of-Mexican-Artist-Gabriel-Orozco>)*

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Volumes

Dicionários, enciclopédias e compilações

A.A.V.V. – *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Koln: Taschen, 2002.

BARRETO, António – *A Situação Social em Portugal 1960-1999, vol. II, - Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Outubro 2000.

CARDOSO, Miguel Esteves – *Os Meus Problemas*. 6ª edição. Assírio & Alvim, Setembro 1989.

CHORÃO, João Bigotte (dir.) – *Minidicionário Verbo – Oxford de Inglês – Português- Inglês/ Inglês-Português*. Oxford University Press e Editorial Verbo, 1996.

COELHO, Carlos – *Portugal Genial*. Lisboa: ST&SF, Dezembro 2005.

COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. 6ª edição. Porto: Porto Editora, s.d.

FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan – *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. (“The Open University”). London: Phaidon Press, 1997.

FURLONG, William – *Speaking of Art. Four decades of art in conversation*. London: Phaidon, 2010.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.) – *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford/ Cambridge: Blackwell, 2002.

MATTOSO, José – *História de Portugal*, Oitavo Volume. s.l.: Círculo de Leitores, Dezembro de 1993.

RAMOS, Rui – *História de Portugal*. 3ª edição. Lisboa: A Esfera dos Livros, Fevereiro 2010.

SAVATER, Fernando – *Ética para um Jovem*. Tradução: Miguel Serras Pereira. 13ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

SAVATER, Fernando – *Política para um Jovem*. Tradução: Miguel Serras Pereira. 3ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

SÉGUIER, Jaime de – *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto: Lello & Irmão Editores, Janeiro de 1996.

SERRÃO, Joel; BARRETO, António; MÓNICA, Filomena – *Dicionário da História de Portugal*, vol. VII (Suplemento A/E) Porto: Figueirinhas, Julho 2002.

STILES, Kristine; SELZ, Peter – *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source of Artist's Writings*. London: University of California Press, 1996.

2. Textos Narrativos

BOTTON, Alain de – *A Arte de Viajar* (2002). Tradução: Miguel Serras Pereira. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

CHATWIN, Bruce – *Anatomia da Errância: Escritos vários*. (1996). Tradução: Helena Cardoso. Lisboa: Quetzal Editores, 1997.

CHATWIN, Bruce – *Na Patagónia* (1980). Tradução: José Luís Luna. 5ª Edição. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

CHATWIN, Bruce – *O que faço eu aqui* (1989). Tradução: José Luís Luna. 2ª edição. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.

GARRETT, Almeida – *Viagens na minha terra*. (“Livros de Bolso Europa-América”) s.l.: Publicações Europa América, Março 1972.

HESSE, Herman – *Siddhartha: um poema indiano*. (1922). Tradução: Pedro Miguel Dias. 17ª Edição. Alfragide: Casa das Letras, 2008.

KEROUAC, Jack – *Pela Estrada Fora* (1957). Tradução: Armanda Rodrigues e Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

KRAKAUER, Jon – *O Lado Selvagem*. (1996). (“Grandes Narrativas”). Barcarena: Editorial Presença, 2008.

LONDON, Jack – *O Apelo da Selva*. Tradução: Maria Francisca Ferreira de Lima. (“Livros de Bolso Europa-América”). s.l.: Publicações Europa-América, 1974 .

THOREAU, Henry David – *Onde vivi e para que vivi*. Tradução: Odete Martins. s.l., Edições Quasi, 2008.

THOREAU, Henry David – *Walden ou A Vida nos Bosques*. (1854). Tradução: Astrid Cabral. 2ª edição. Lisboa: Antígona, 2009.

Bibliografia específica

1. Volumes

A.A.V.V. – *Contemporary Landscape Architecture*. s.l.: daab, 2008.

ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena (coord.) – *Arte e paisagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.

ALBERRO, Alexander (editor) – *Two-Way Mirror Power: selected writings by Dan Graham on his art*. London: MIT Press, 1999.

ALMEIDA, Marta Moreira de (org.) – *Na Paisagem: Coleção da Fundação de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2002.

AUGÉ, Marc – *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (1992). Tradução: Miguel Serras Pereira. s.l.: 90 Graus Editora, 2005.

BARREIROS, Inês Beleza – Sob o Olhar dos Deuses sem Vergonha: *Cultura visual e Paisagens Contemporâneas*. (“Teses”), Lisboa: Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2009.

BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond: Contemporary art in the Landscape*. NY: Cross River Press, 1989.

BECHER, Bernd and Hilla; BANHAM, Reyner (introd.) – *Water Towers*. London: The MIT Press, 1988

BERGER, Maurice – *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*. New York: Harper & Row, 1989.

BERQUE, Augustin (dir.) – *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1994.

BEUYS, Joseph – *Cada Homem um Artista*. Tradução: Júlio do Carmo Gomes. Porto: 7 NÓS, 2010.

BOETTGER, Susan – *Earth works: Art and the Landscape of the Sixties*. University of California Press, 2002.

BRUGGEN, Coosje van – *Bruce Nauman*. New York: Rizzoli, 1988

CAUQUELIN, Anne – *A Invenção da Paisagem*. (“Arte & Comunicação”), Tradução: Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2008.

CAUQUELIN, Anne – *L’Invention du paysage*. Paris: Ed. Plon, 1989.

CLARK, Kenneth – *Landscape into Art* (1949). Lisboa: Ulisseia, 1969.

CROWE, Sylvia – *The landscape of roads*. London: The Architectural Press, 1960.

CORNE, Eric – *Paisagens Oblíquas: A Permanência da Paisagem na Arte*, (“Sem Título”). Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2009.

HAZAN, Juliette (coord.), DEPARDON, Raymond – *Depardon Voyages* (1998). Paris: Éditions Hazan, 2004

DOMINGUES, Álvaro – *A Rua da Estrada*. (“Equações de Arquitectura”). Porto: Dafne Editora, 2009.

FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961* (1974), 3ª ed.. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991.

FRANK, Robert; KEROUAC, Jack (introd.) – *Robert Frank: the Americans*. New York: SCALO Publishers, 1993.

FRIEDMAN, Terry, GOLDSWORTHY, Andy – *Hand to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*. s.l.: Henry Moore Centre for the Study of Sculptures, 1990.

- GALOFARO, Luca – *Artsapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo/ Art as and approach to contemporary landscape*. Traducción: Maurici Pla, Moisés Puente; Introducción: Gianni Pettena. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.
- GARRAUD, Colette – *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1993.
- GRAZIANI, Ron – *Robert Smithson and the American Landscape*. NY: Cambridge University Press, 2004.
- HECKSCHER, Morrison H. – *Creating Central Park*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008
- HUNT, John Dixon; WILLIS, Peter – *The genius of the place: the English landscape garden, 1620-1820*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1990.
- HUNTER, Sam – *American Art of the 20th Century*. s.l.: Abrams, 1974.
- Instituto de Conservação da Natureza – *Percursos. Paisagens & Habitats de Portugal*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2000
- JACKSON, John Brinckerhoff – *Las carreteras forman parte del paisaje*. (1994) Tradução: Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- JELICOE, Geoffrey and Susan – *The Landscape of Man: Shaping the environment from prehistory to the present day*. 3ª edição. London: Thames & Hudson, 1995.
- KASTNER, Jeffrey – *Land Art y Arte Medioambiental*. London: Phaidon Press, 2005.
- KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, *La Posmodernidad* (ed. Hal Foster), Madrid: Kairós, 1998, pp. 59-74.
- KUONI, Carin (editor); LEVIN, Kim; TISDALL, Caroline – *Joseph Beuys in America: energy plan for the Western man*. New York: Four Walls Eight Windows, 1993.
- La Beauté exacte. Art des Pays- Bas, XX siècle, de Van Gogh à Mondrian*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994.
- LAILACH, Michael – *Land Art*. s.l.: Taschen, 2007.
- LAMBERT, Audrey M. – *The making of the Dutch landscape: An historical geography of the Netherlands*. London: Seminar Press, 1971.
- L'Impressionisme et le paysage français*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985.
- LIPPARD, Lucy R.– *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: The New Press, 1983
- LIPPARD, Lucy R. – *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997.

- MALPAS, William – *Land Art in the U.K.: A complete guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United Kingdom*. s.l.: Crescent Moon Publishing, July 2007.
- MALPAS, William – *The Art of Andy Goldsworthy: complete works*. s.l.: Crescent Moon Publishing, 2004.
- MALPAS, William – *The Art of Richard Long: complete works*. s.l.: Crescent Moon Publishing, 2008.
- MEDINA, Cuauhtémoc; FERGUSON, Russell; FISHER, Jean – *Francis Alys*. London: Phaidon, 2007
- MELO, Alexandre – *O que é a Arte?* (1994). Coimbra: Edições Quimera, 2001.
- MELO, Alexandre – *O que é a Globalização Cultural?*. Coimbra: Edições Quimera, 2002.
- MITCHELL, W.J.T. (editor) – *Landscape and Power*. 1ª edição. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, W.J.T. (editor) – *Landscape and Power*. (1994), 2ª edição. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances – *Rites of passage: art of the end of the century*. London: Tate Gallery, 1995.
- MORGAN-GRIFFITHS, Lauris – *Ansel Adams: landscapes of the American West*. London: Quercus, 2008.
- MORRIS, Robert – *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. (“An October Book”). London: The MIT Press, 1993
- MORRIS, Robert – *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, (“Un livre, Une Oeuvre..”). Lyon: Musée d’Art contemporain, 2000.
- O’DOHERTY, Brian – *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press, 1999.
- PEREIRA, José Fernandes (dir.). – *Dicionário da escultura portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa. Terceiro Volume: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Temas e Debates, 1995.
- PEIXOTO, Nelson Brissac – *Paisagens Críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- READ, Herbert – *A Concise History of Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1964.
- RELPH, Edward – *Rational landscapes and humanistic geographies*. s.l.: Rowman & Littlefield, 1981
- RIBEIRO, António Pinto – *Abrigos: condições das cidades e energia da cultura*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.
- ROBERTS, Jennifer L. – *Mirror Travels: Robert Smithson and History* (“Yale Publication in the History of Art”). Yale University Press, 2004.

- ROSENDO, Catarina – *Alberto Carneiro, Os primeiros anos (1963-1975)*, (“Teses”), Lisboa: Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Junho de 2007.
- ROTH, Moira (introd.)– *Difference, Indifference: musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage* (“Critical voices in art, theory and culture”), Amsterdam: G+B Arts International, 1998.
- RYBCZYNSKY, Witold – *A clearing in the distance: Frederick Law Olmsted and America in the nineteenth century*. New York: Scribner, 1999.
- SANTOS, Henrique Pereira dos – *Do Tempo e da Paisagem (Manual para leitura de paisagens)*. Cascais: Príncipeia, 2010.
- SCHAMA, Simon – *Landscape and memory*. London: Harper Collins, 1995.
- SERRA, Richard – *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Tradução: Gabriel Insausti. Pamplona: Universidad Pública de Navarra/ Cátedra Jorge Oteiza, 2010.
- SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish – *Richard Long. Walking in Circles*, N.Y.: George Brazillier, s.d.
- SHAPIRO, Gary – *Earthwards: Robert Smithson and after Babel*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- SMITHSON, Robert, FLAM, Jack (ed.) – *The collected writings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de – *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- STEINER, George – *A Ideia de Europa* (2004). Tradução: Maria de Fátima St. Aubyn. Lisboa: Gradiva, Setembro de 2005.
- SYLVESTER, David – *Interviews with american artists*. London: Chatto & Windus, 2001.
- The Fauve Landscape*, Los Angeles, County Museum of Art; Londres, Royal Academy, 1990.
- TIBERGHIEU, Gilles A. – *Nature, Art, Paysage*. École Nationale Supérieure du Paysage, Centre du Paysage. Actes Sud, 2001.
- TIBERGHIEU, Gilles A – *La Nature dans l'art*. Actes Sud, 2005.
- TUFNELL, Ben – *Land Art*. London: Tate Publishing, 2006.
- WARNKE, Martin – *Political landscape: the art history of nature*. London: Reaktion Books, 1994.
- WATKINS, Steve, JONES, Clare – *Paseos Inolvidables*. Barcelona: Art Blume, 2009.
- WEYERGRAF, Clara – *Richard Serra: Interviews, Etc. 1970-1980*. NY: The Hudson River Museum, 1980.
- WILLIAMS-ELLIS, Clough – *Roads in the landscape*. London: Her Majesty's Stationary Office, 1970.

2. Catálogos

Alberto Carneiro, exposição antológica. Lisboa, Porto: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, 1991.

Alberto Carneiro. Meu corpo vegetal. Porto: Galeria Fernando Santos, 2003.

Alberto Carneiro. Esculturas. Tavira, Porto: Câmara Municipal de Tavira, Galeria Fernando Santos, 2004.

ALFREY, Nicholas; SLEEMAN, Joy – *Earth-Moon-Earth.* Nottingham: Djanogly Art Gallery, 2009.

AUPING, Michael – *Hamish Fulton: Selected Walks 1969 – 1989.* N.Y.: Albright-Knox Art Gallery, 1990.

BARRAGAN, Paco – *Do-Ho Suh.* Tradução: Lorraine Kerslake. Madrid: Galeria Soledad Lorenzo, 2004.

BASUALDO, Carlos (org.) – *Bruce Nauman: topological gardens.* London: Yale University Press, 2009.

BUTLER, Cornelia, TSAI, Eugenie – *Robert Smithson.* The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: University of California Press, 2004.

Carl Andre: Sculptures en bois. Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1979.

CARLOS, Isabel – *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento.* Lisboa: Editorial Caminho, 2007

CASTRO, Lourdes – *Grand Herbier d'Ombres,* Lisboa: Assírio & Alvim, Novembro 2002.

COOKE, Lynne, KELLY, Karen (ed) – *Robert Smithson: Spiral Jetty: true fictions, false realities.* Dia Art Foundation, NY: University of California Press, 2005.

DEBBAUT, Jan – *Hamish Fulton. Camp Fire.* Eindhoven: Lecturis BV Editor, 1985.

DONOVAN, Molly, FISKE, Tina – *The Andy Goldsworthy Project.* Washington: National Gallery of Art, Thames&Hudson, 2010.

FUCHS, R.H. – *Richard Long.* Solomon R. Guggenheim Museum, New York: Thames and Hudson, 1986.

FULTON, Hamish – *Hamish Fulton: Walking Artist,* London: Annely Juda Fine Art Gallery, 1998.

FULTON, Hamish – *An object cannot compete with an experience.* Norwich: Sainsbury Center for Visual Arts, 2001.

GRAND, Philippe (coord.) – *Francis Alys.* Tradução: Bian Holms, Marie Bohigas, Antibes: Musée Picasso, 2001.

LINGWOOD, James (editor) – *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson.* Porto: Fundação de Serralves, 2002.

MANACORDA, Francesco, YEDGAR, Ariella – *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, London: Barbican Art Gallery, 2009.

MCSHINE, Kynaston, COOKE, Lynne – *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. New York: The Museum of Modern Art, 2007.

MEDINA, Cuauhtémoc; FERGUSON, Russell; FISHER, Jean – *Francis Alÿs*. London: Phaidon, 2007.

Michael Heizer: *Double Negative—Sculpture in the Land*. New York: Rizzoli, in association with The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, and the Nevada Institute for Contemporary Art at the University of Nevada, Las Vegas, 1991.

Michael Heizer: *Dragged Mass Geometric*. New York: Whitney Museum of American Art, 1985.

MONSAINGEON, Guillaume (org.) – *Mappamundi*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011.

MORGAN, Jessica – *Gabriel Orozco*. London: Tate, 2011.

PHILLIPS, Lisa – *Beat Culture and the New America, 1950-1965*. New York: The Whitney Museum of American Art, 1995.

Richard Serra: La Materia del Tiempo. s.l.: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y Steidl Verlag, 2005.

RODRIGUES, António (coord.) – *Anos 60: Anos de ruptura – uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Lisboa94/ Livros Horizonte, 1994.

TEMKIN, Ann – *Gabriel Orozco*. London: Tate, 2010.

TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (org.) – *Robert Smithson*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2004.

Periódicos

Artforum, San Francisco/Los Angeles/New York, V.1 / N.1, Jun. 1962 – V. 20 / N.8 Apr. 1982.

Ar- Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, Nº6, Julho 2006.

BERNARDO, João, CAMPOS, Susana, “Algumas notas sobre Land Art”, *Arquitectura entre as artes – para-arquitecturas*, *Ar- Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*, nº6, Julho 2006, pp. 78-81

Arqa, Lisboa, nº77, Jan./Fev. 2010/ nº78/79, Mar./Abr. 2010.

Grands Reportages, Grenoble, nº 308, Set. 2007.

PIC, Rafael, “La Route Mythique”, *Grands Reportages*, nº 308, Set. 2007, p. 49.

CANTALOUBE, Thomas, “24 heures à Chicago”, *Grands Reportages*, nº 308, Set. 2007, pp. 50-53.

PIC, Rafael, “Santa Fe: Laboratoire d’Artistes”, *Grands Reportages*, nº 308, Set. 2007, pp. 54- 59.

PIC, Rafael, “Arizona: la piste indienne”, *Grands Reportages*, nº 308, Set. 2007, p. 60.

PIC, Rafael, “Arizona: on the road again...”, *Grands Reportages*, nº 308, Set. 2007, pp. 62-65.

Landscape Magazine

National Geographic Portugal, Lisboa, Vol. 9/ N°98, Maio 2009.

KLINKENBORG, Verlyn, “Por cima das Ruas: Uma ideia floresce em cidades de todo o mundo: aproveitar centenas de coberturas para criar espaços verdes”, *National Geographic Portugal*, n° 98, Maio 2009, pp.80-99

PEREIRA, Gonçalo, “A Quinta Fachada: As coberturas ajardinadas ainda não abundam, mas já há bons exemplos em Portugal. Ocultas do solo, as quintas fachadas são um regalo para os olhos”, *National Geographic Portugal*, n°98, Maio 2009, p.100-103

Relance, Lisboa, N°6, Abril 2009.

CORREIA, Manuel, “Entre Desfiladeiros e Néons: U.S.A.”, *Relance*, N°6, Abril 2009, pp.50-59

Tectonica, Madrid, N°23, Abril 2007/ N°30 Octubre 2009.

2G Dossier, Nueva arquitectura del paisaje latinoamericana/New Latin American landscape architecture, Barcelona, 2009.

Sites consultados

Dia Art Foundation Official Website

<http://www.diacenter.org>

Exposição de Michael Heizer | Dia Art Foundation

<http://www.diabeacon.org/exhibitions/main/83>

Exposição de Richard Serra | Dia Art Foundation

<http://www.diabeacon.org/exhibitions/funding/47>

Sites in NYC | Dia Art Foundation

Joseph Beuys: *7000 Oaks*

Walter De Maria: *The New York Earth Room*

Walter De Maria: *The Broken Kilometer*

http://www.diabeacon.org/sites/site_in_nyc

Sites outside NYC | Dia Art Foundation

Walter De Maria: *The Lightning Field*

Walter De Maria: *The Vertical Earth Kilometer*

Robert Smithson: *Spiral Jetty*

http://www.diabeacon.org/sites/site_outside_nyc

Andy Goldsworthy

http://www.rwc.uc.edu/artcomm/web/w2005_2006/maria_Goldsworthy/TEST/index.html

<http://www.sculpture.org.uk/AndyGoldsworthy/biography/>

Andy Goldsworthy Digital Catalogue

<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>

double negative | a website about Michael Heizer

<http://doublenegative.tarasen.net>

Hamish Fulton Official Website

<http://www.hamish-fulton.com>

Hamish Fulton Kent Walk series

<http://www.turnercontemporary.org/whatson/?p=153>

Richard Long Official Website

<http://www.richardlong.org>

Robert Smithson Official Website

<http://www.robertsmithson.com>

Tate Modern

Exposição de Hamish Fulton

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/hamishfulton>

Exposição de Richard Long

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong>

Oliver Ranch Website

<http://www.oliverranchfoundation.org/artists/Bruce-Nauman/>

<http://www.oliverranchfoundation.org/artists/Richard-Serra/>

<http://www.oliverranchfoundation.org/artists/Andy-Goldsworthy/>

PBS- Série Art:21 – Entrevistas a artistas contemporâneos

Bruce Nauman

<http://www.pbs.org/art21/artists/nauman/index.html>

Richard Serra

<http://www.pbs.org/art21/artists/serra/index.html>

Do-Ho Suh

<http://www.pbs.org/art21/artists/do-ho-suh>

Factual TV – Art& Artists documentaries and more

<http://www.factualtv.com/documentaries/art-and-artists>

Filmografia

Easy Rider (Dennis Hopper, 1969)

Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

Planet of the Apes (Franklin J. Schaffner, 1968)

Woodstock Documentary (Michael Wadleigh, 1970)

Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, 1970)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adams**, Anne Jensen, 11
Adams, Ansel, 31
Alinder, Jim, 71
Alloway, Lawrence, 86
Almeida, Marta Moreira de, 79
Alÿs, Francis, 86
Andre, Carl, 62, 63, 65
Anselmo, Giovanni, 86
Antonioni, Michelangelo, 30, 71
Augé, Marc, 40, 68
Aux, Calvert, 32, 34, 47
Barragan, Paco, 85
Barreiros, Inês Beleza, 19, 20, 21, 81, 82, 83, 84, 85
Barthes, Roland, 21
Beardsley, John, 34, 35
Becher, Bernd e Hilla, 41, 42
Becotte, Michael, 71
Bennett, William, 49
Berminham, Ann, 11
Berque, Augustin, 22
Bishop, Michael, 71
Brown, Ken, 71
Bordo, Jonathan, 11
Botton, Alain de, 66, 67, 69
Bunn, David, 11
Butler, Cornelia, 35
Caro, Anthony, 30
Cauquelin, Anne, 7, 8, 21, 64, 65
Clark, Kenneth, 21
Chatwin, Bruce, 74
Costa, J. Almeida, 64
Crane, Barbara, 71
Crowe, Sylvia, 70
Darwin, Charles, 17
De Maria, Walter, 46, 49
Dylan, Bob, 71
Emerson, Ralph Wando, 75
Fischer, Konrad, 41, 42, 54, 55
Fitch, Steve, 71
Fitcher, Robert W., 71
Flam, Jack, 34, 35, 36, 38, 39, 45, 52, 53, 56, 77
Flick, Robbert, 71
Frank, Robert, 70, 71
Fuchs, Rudy H., 55
Fulton, Hamish, 2, 6, 22, 78, 80, 81
Furlong, William, 81
Garraud, Colette, 21, 54
Ghandi, Mahatma, 32
Gholke, Frank, 71
Habermas, Jürgen, 21
Harrison, Charles, 11, 77
Hegel, Georg, 20
Heizer, Michael, 46, 47, 48, 49, 50, 73, 74
Helsing, Elizabeth, 11
Hendrix, Jimi, 29
Hesse, Herman, 76
Holt, Nancy, 48, 49
Hopper, Dennis, 30, 71
Hopper, Edward, 68, 69, 71
Humboldt, Alexander von, 17
Jackson, John Brickerhoff, 75, 76, 79
Jefferson, Thomas, 34, 35, 47
Jones, Harold, 71
Kennedy, Robert, 29
Kerouac, Jack, 5, 70, 71, 74, 76, 77
King, Martin Luther, 29
Klett, Mark, 71
Krauss, Rosalind, 61
Landweber, Victor, 71
Lingwood, James, 41, 42, 43, 45, 46
Lippard, Lucy R., 50, 59, 60, 62, 65
Long, Richard, 2, 54, 55, 56, 57, 58, 74, 79, 80, 81
Lyons, Nathan, 71
Lyotard, Jean-François, 21

Mayes, Elaine, 71
Melo, A. Sampaio, 64
Minick, Roger, 71
Mitchell, W.J.T., 11, 12, 13, 21, 27, 82, 83
Monsaingeon, Guillaume, 59
Morgan, Jessica, 85
Morris, Robert, 49, 51, 86
Muir, John, 31, 35
Nauman, Bruce, 61
O'Doherty, Brian, 86
Olmsted, Frederick Law, 32, 34, 36, 37, 47
Oppenheim, Dennis, 58, 73, 74
Orozco, Gabriel, 85, 86, 87
Paik, Nam June, 81
Papageorge, Tod, 71
Peixoto, Nelson Brissac, 43
Pierce, James, 49
Pogue Harrison, Robert, 11
Pollock, Jackson, 68, 77
Revelle, Barbara Jo, 71
Roth, Moira, 35
Said, Edward, 11
Sawelson-Gorse, Naomi, 35
Schaffner, Franklin J., 30
Schama, Simon, 22, 31
Serra, Richard, 60
Selz, Peter, 46
Shapiro, Gary, 36, 37
Smith, Tony, 77
Smithson, Robert, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 77, 78, 80, 86
Snyder, Joel, 11
Solà-Morales, Ignasi, 40
Steiner, George, 78, 79, 80
Sternfeld, Joel, 71
Stiles, Kristine, 46
Suh, Do-Ho, 84, 85, 86
Taussin, Michael, 11
Temkin, Ann, 86
Thoreau, Henry David, 31, 32, 34, 35
Tiberghien, Gilles, 22
Tsai, Eugenie, 35
Tufnell, Ben, 50
Vinci, Leonardo da, 23
Warnke, Martin, 22, 23, 24, 25, 27
Wenders, Wim, 71
Wessel Jr., Henry, 71
Widdicombe, Robert, 71
Wollheim, Richard, 59
Wood, Paul, 77

AMERICAN ROADS

(fonte: <http://www.landweber.com/AmericanRoads/americanroads.html>)



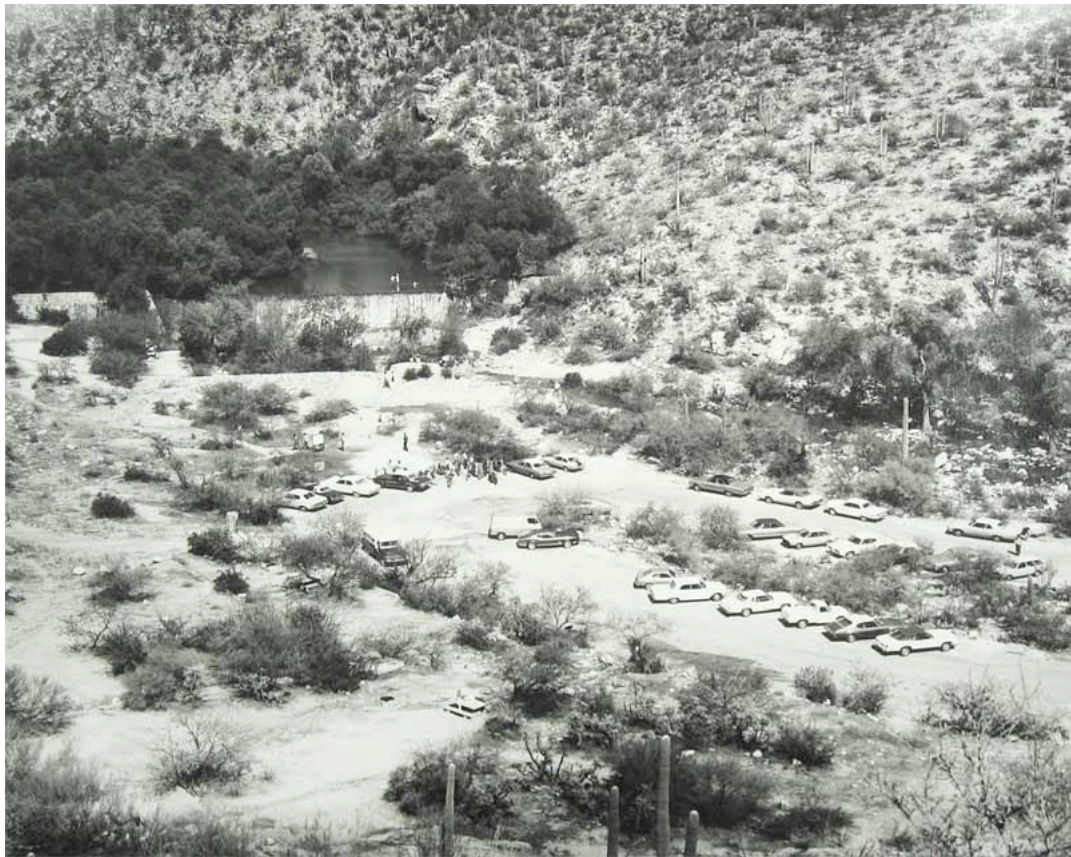
Roger Minick, *Airstream at Monument Valley, Arizona*, 1979, black-and-white silver print



Mark Klett, *Storm Clouds over Eastern Idaho, near Craters of the Moon*, 1980, black-and-white silver print



Henry Wessel Jr., *Tucson, Arizona*, 1974, black-and-white silver print



Harold Jones, *Baptism, Sabino Canyon*, Tucson Arizona, 1976, black-and-white silver print



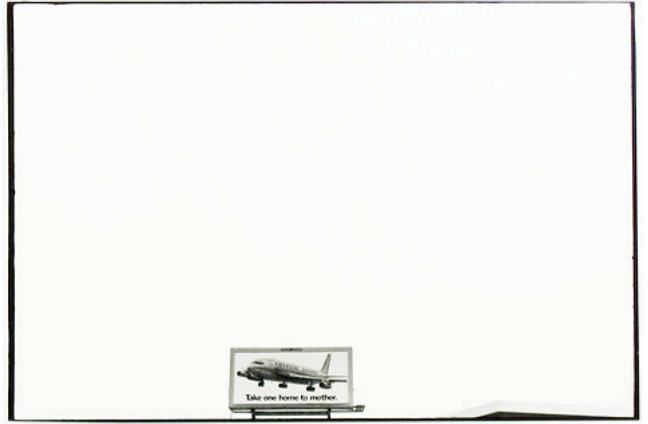
Frank Gholke, *Aerial View, Tulsa, Oklahoma*, 1981, from Tulsa International Airport mural commission, black-and-white silver print



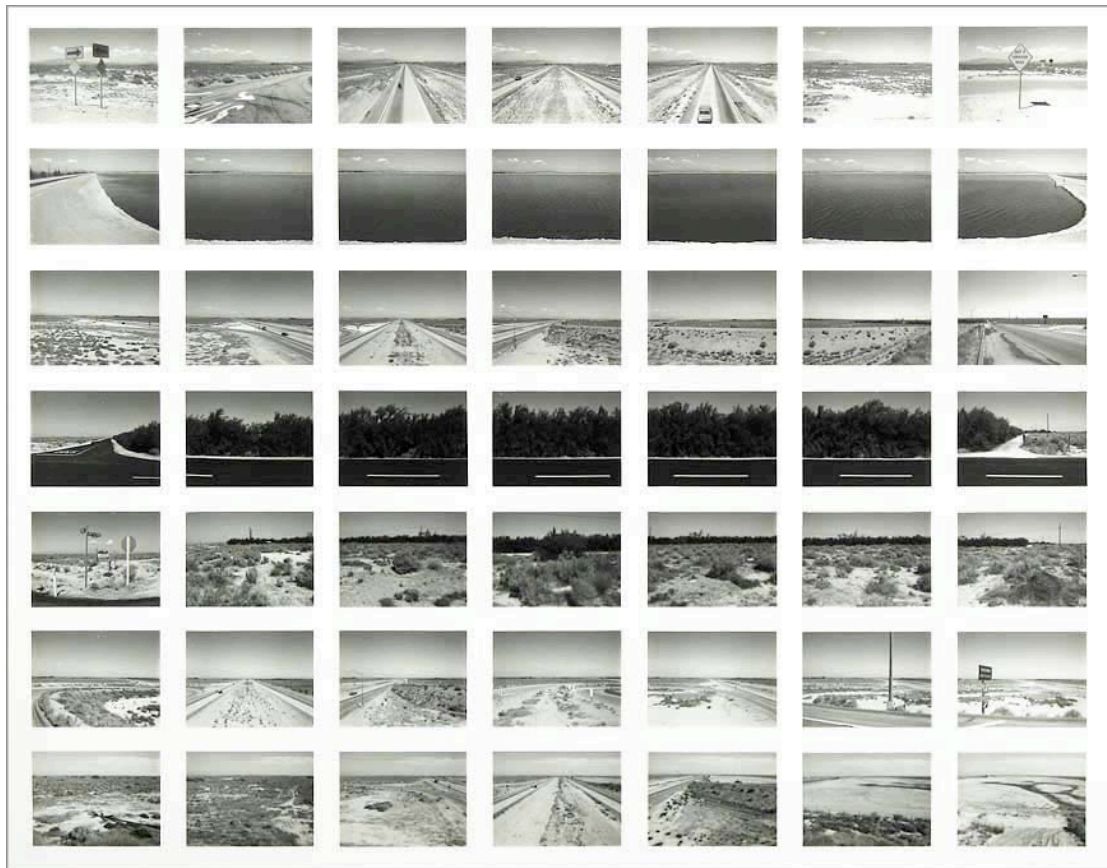
Tod Papageorge, *Burbank, California*, 1973, black-and-white silver print



Jim Alinder, *A Joy Forever, Roadside, Florida*, 1974, photographed at the side of an inland two-lane blacktop between Key West and Disney World, black-and-white silver print



Nathan Lyons, untitled, 1968, Vancouver BC and 1969, Los Angeles, California, from his book *Notations in Passing*, black-and-white silver prints



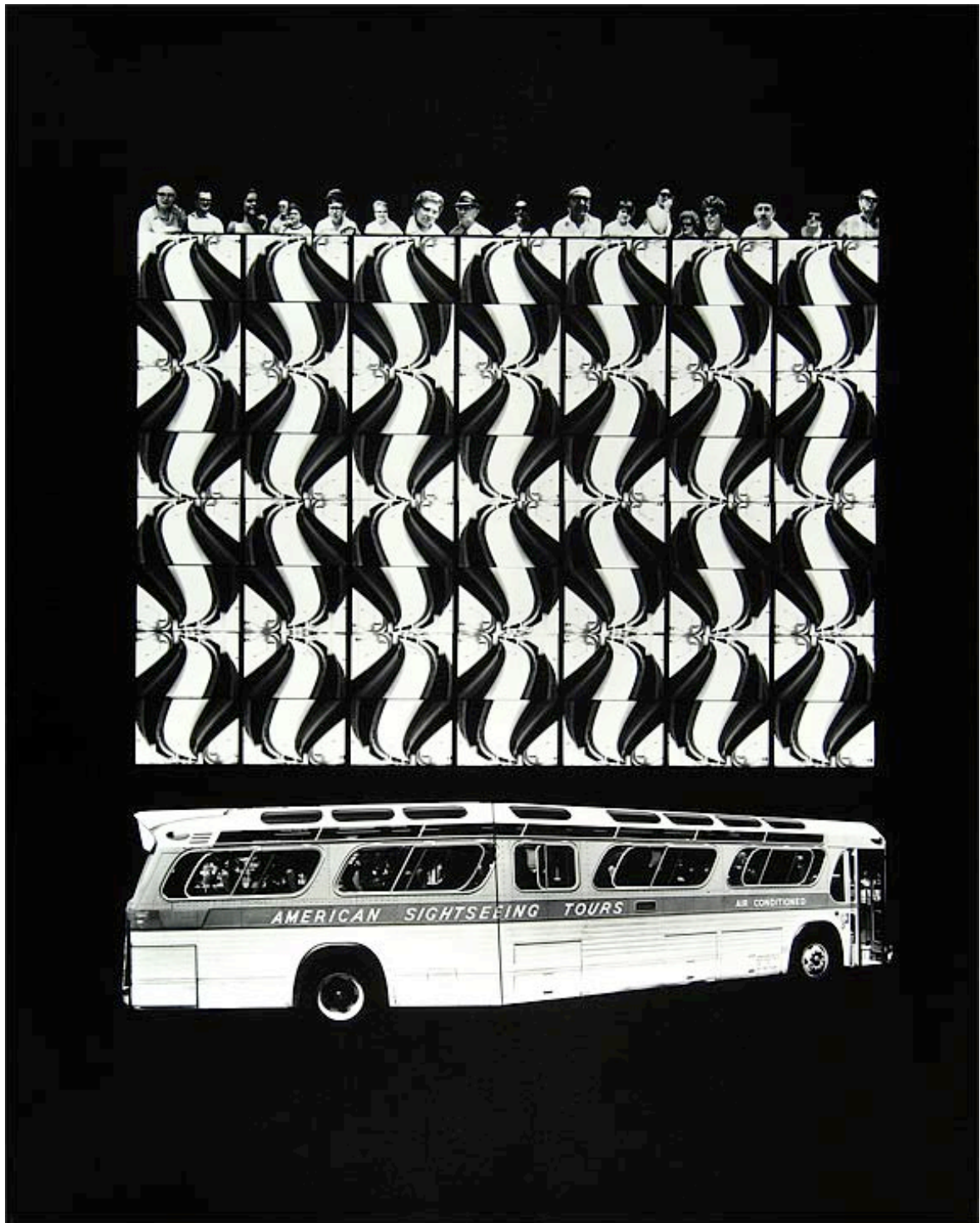
Robbert Flick, *East of Lancaster, along Highway 14, California, (SV044/81)*, 1981, from "Sequential Views" series, black-and-white silver print



Elaine Mayes, *Pegasus*, 1972, photographed on the New York Thruway, I-87, black-and-white silver print



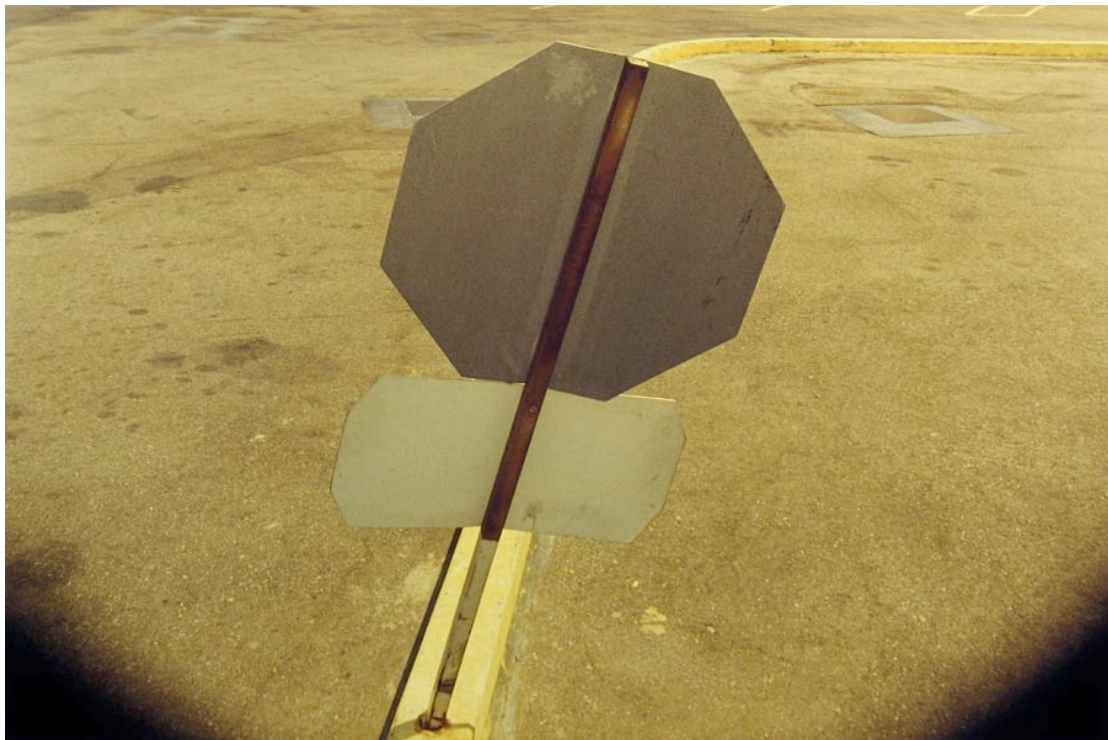
Steve Fitch, *Dinosaur*, Highway 40, Vernal, Utah, 1974, from his book *Diesels and Dinosaurs*, sepia-toned silver print



Barbara Crane, *Bus People*, 1975, from Baxter/Travenol Laboratories mural commission, printed from negatives made in the vicinity of Chicago, Illinois, black-and-white silver print



Michael Becotte, untitled, 1974, from his book *Space Capsule*, photographed on the northern East Coast, sepia and gold-toned silver print



Michael Bishop, untitled, 1974, (74-1107), photographed at the side of U.S. 1, Los Angeles, California, Ektacolor print



Ken Brown, *Pink Trailer Tilt*, 1976, near Cherokee, North Carolina, Ektacolor print



Robert W. Fitcher, *Air Power*, 1979, Tallahassee, Florida, black-and-white silver print with air-brushed color and rubber stamps



Joel Sternfeld, *Exhausted Renegade Elephant, Woodland, Washington, 1979*, Ektacolor print



Victor Landweber, *S.N. Ward and Son Mobil Service, Pasadena, California, 1978*, photographed at the side of Highway 11, Cibachrome print



People's heads are about as hard as cantaloupes said my father in 1961 as he dropped one from the refrigerator to demonstrate what happens in a car crash. In science class my brother and I amazed our teachers by explaining laws already learned at home – *Newton's Third Law*,¹ *The Law of the Impenetrability of Matter*,² *The Second Law of Thermodynamics*.³ By the tenth grade we could recite every physical principle that had anything to do with bodies colliding (or falling, burning, drowning ...). Later, when we got our "learner's permits" Daddy taped photos of auto accidents to our car visor and left newspaper clippings on our desks. I remember one about three teenagers who hit a tree. For some reason there was a diagram showing the locations of the separate cemeteries to which relatives took what they claimed. The points formed a scalene triangle over our county. Jeannine Jordan, the female victim, weighed 120 pounds but the paper explained they buried only 88. No similar data was available for the males. In another clipping a baby fell from a bridge onto the N.Y.S. Thruway. Those details came back to me over and over last month as I walked Katie to the beach from our motel. And I remember other facts: the highway death rate for 1960, for 1965. This early training had its desired effect and, as Alex will confirm after this last trip, I am a very careful driver; however, there have been certain side effects my father did not foresee.

1. For every action there is an equal and opposite reaction.

2. No two things can occupy the same space at the same time.

3. Entropy; the inexorable tendency of the material world to move toward mechanical disorder, dissolution, death.

Barbara Jo Revelle, untitled, 1981, Chicago, Illinois and Los Angeles, California, Ektacolor print



Robert Widdicombe, *Cadillac Ranch, Amarillo, Texas, 1979*, photographed at the side of U.S. 66.
Ektacolor print

