

# POÉTICAS DA PAISAGEM: DO SUBLIME AO PITORESCO NO MOVIMENTO *LAND ART*

Sued Ferreira da Silva<sup>1</sup>

Luciana Saboia Fonseca Cruz<sup>2</sup>

Ana Elizabete Medeiros<sup>3</sup>

## Resumo

O presente artigo propõe uma investigação das convergências entre práxis artística e paisagem, tendo como objeto de estudo o processo de projeto do movimento Land Art e a experiência estética de suas obras à luz das reinterpretações contemporâneas do sublime e pitoresco. O Land Art surge nos anos 60 motivado pelo discurso ecológico, na busca pela reinserção do homem à Natureza por meio da arte, utilizando como suporte a paisagem, o território, os resíduos dos processos de urbanização e industrialização. A saída dos espaços de legitimação dos museus e galerias para o exterior torna-se uma crítica a mercantilização da arte, que toma forma quando se estabelece um diálogo com a paisagem, fazendo uso de sua materialidade, especificidades e transitoriedade intrínseca. Isto vem a expandir as problematizações a respeito de sua apreensão e transformações históricas, como também as possibilidades da experiência estética, que passa a incorporar todo o processo de construção da obra, desde a escolha do sítio, deslocamentos à produção de narrativas, diários de viagens, fotografias, filmes e registros diversos.

**Palavras chave:** paisagem; teoria de projeto; sublime; pitoresco; Land Art.

---

<sup>1</sup> Discente do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, na Área de Concentração de Teoria, História e Crítica em Arquitetura e Urbanismo. É membro do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica (NEHS/CNPQ) e do Laboratório de Estudos da Urbe (LabeUrbe), ambos no âmbito do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UnB.

<sup>2</sup> Arquiteta e Urbanista pela Universidade de Brasília (1997) com estudos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - FAU/UFRGS (1994), obteve mestrado (2003) e doutorado em Théorie et Histoire de l'Architecture et la Ville na Université Catholique de Louvain, UCL - Bélgica (2009). É professora (Adjunta III - DE) da Faculdade de Arquitetura - UnB, credenciada ao Programa de Pós-Graduação (mestrado e doutorado) em Arquitetura e Urbanismo.

<sup>3</sup> Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade Federal de Pernambuco (1995); Mestre em Urbanismo pelo Institut d'Urbanisme de Grenoble - Université Pierre Mendès France (1997), Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília (2002) e Pós-doutora em Urbanismo pelo Laboratório PACTE - IUG/IGEA da UPMF, em Grenoble (2008). É Professora Adjunta II do Departamento de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília - THA/FAU-UnB (2009).

**Abstract**

*This paper proposes an investigation into the convergences between artistic practice and landscape. It has as case study the creative process of Land Art movement and its aesthetic experience in the light of contemporary reinterpretations of sublime and picturesque. The Land Art movement emerged in the 60s, motivated by ecological discourse, and it aims to rescue the reintegration of man in nature through art, using as a support the landscape, the territory, the waste from urbanization and industrialization. The exit of museums and galleries legitimation spaces to the external environment becomes a critique of art commercialization, which takes shape when a dialogue with the landscape is established, making use of its materiality, specificity and intrinsic temporariness. It comes to expand the problematizations about its apprehension and historical transformations, as well as the possibilities of aesthetic experience, which incorporates the artwork process, since the choice of site to the production of narratives, travel journals, photographs, films and other different records.*

**Keywords:** *landscape; design theory; sublime; picturesque; Land Art.*

## 1. INTRODUÇÃO

A paisagem é um termo polissêmico, que abriga uma miríade de definições e aproximações em virtude de seu caráter transdisciplinar, perpassando, da geografia ao urbanismo, da pintura a arquitetura, da biologia a ecologia, da antropologia a arqueologia, dentre outros campos do saber. Cada sentido dado, representa um recorte da realidade, um olhar delimitador de um discurso teórico, que vem a refletir a consciência do termo. Assim, a construção de uma noção sobre a paisagem implica na apropriação de distintos discursos, que são determinantes na sua apreensão e intervenção, além de induzir reflexões de uma realidade que articula construções sociais e culturais, o território, a terra e as experiências do mundo da vida.



Fig. 1: Arch, Andy Goldsworthy, 1982.

Fonte:

[http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/a\\_g\\_02212.jpg](http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/a_g_02212.jpg)



Fig. 2: Lightning Field, Walter de Maria, 1977.

Fonte:

<http://imagens5.publico.pt/imagens.aspx/787145?tp=UH&db=IMAGENS>

Ao longo do século XX, a paisagem enquanto disciplina da arte ressurgiu a partir de práticas artísticas motivadas pelo discurso ecológico, construído frente ao agravamento das condições ambientais pelo domínio técnico-cientificista, a escassez de recursos, a ocupação desordenada nos centros urbanos, a cultura do consumo e a perda das referências simbólicas. Para além das representações na pintura e fotografia como herança das tradições estéticas do Romantismo, mas ainda impregnando-se dos ecos de sua filosofia, distintos movimentos como *Land Art* ou *Earthworks*, *Eco Art* e Arte Conceitual e Minimalista passaram a adotar a arte como forma de impulsionar a reinserção do homem na Natureza e na Paisagem, em conexão profunda, não apenas descrevendo-as, mas adentrando nelas, num processo que emerge de suas formas, e também as molda, transformando-as em um espaço existencial.

Tradicionalmente os valores visuais da paisagem têm sido dados, predominantemente pelas pessoas envolvidas com as artes. No entanto, a arte, a

ecologia, a indústria e como elas existem hoje em dia são, na maior parte, captadas a partir das realidades físicas da paisagem ou sites específicos. Como vemos, o passado do mundo está condicionado pela pintura e escrita. Hoje em dia, nossas percepções e condição social estão determinadas aos filmes, fotografia e televisão. O ecologista tende a ver a paisagem em termos históricos e a maioria dos industriais, não vê nada. O artista deve sair do isolamento de galerias e museus e proporcionar uma consciência concreta para o presente como ele realmente existe, e não simplesmente apresentar abstrações ou utopias... devíamos começar a desenvolver uma educação artística baseada em relações aos sites específicos. Como vemos as coisas e lugares não é uma preocupação secundária, mas primária. (SMITHSON apud VIVACQUA, 2012, p. 20).

Percebe-se que a busca pela natureza engendrada pelo distanciamento da mesma e que resiste na contemporaneidade à semelhança do período romântico, toma a arte como caminho para o pensamento da paisagem enquanto experiência estética, inserindo-a em um contexto cultural e discursivo. A determinação de um olhar estetizado que separa a paisagem da totalidade da natureza, transforma-a em um aparato aos processos psíquicos e interiores do homem, numa nova sensibilidade paisagística que transcende formas e limites, e requisita emoções, afetos, devaneios, imaginários, ambivalências, acasos e metamorfoses.

A paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza (...) A intensa emoção nascida desta troca é, paradoxalmente, uma fonte de tranquilidade, pois arranca o sujeito dos limites e tormentos do eu. (COLLOT, 2013, p. 89).

Assim, o sujeito sobrepõe-se ao objeto, o inteligível ao sensível; a inspiração na arte retoma sua posição pela reflexão e recolhimento; uma condição mítica da realidade é solicitada; preserva-se o valor histórico e a permanência dos monumentos, a memória de uma identidade humana; idealiza-se as ruínas; uma natureza em devir; o gosto pelo selvagem, pelo absoluto e pela liberdade tornam-se referenciais de uma arte que abarca a paisagem e que vem a constituir duas poéticas, que ora se opõem, ora complementam-se: o sublime e o pitoresco. O primeiro se dá num estado de pavor, uma inquietação interior que se funda numa redução conceitual ou intelectual de tentativa de escape à natureza, enquanto o outro origina-se de uma relação de confiança do indivíduo com os fenômenos externos, sejam eles naturais ou sociais. Ambos vêm a refletir duas posturas distintas do homem frente a realidade que se insere.

Considero, de um modo geral, que toda a nossa experiência, visual ou não, é modelada por modelos artísticos. A percepção histórica e cultural, de todas as nossas paisagens – campo, montanha, mar, deserto, etc. – não requer qualquer intervenção mística (como se elas descessem do céu) ou misteriosa (como se elas saíssem do chão), ela se opera segundo o que denomino, retomando uma palavra de Montaigne, uma artialização. (ROGER, 1999).

É neste contexto que este trabalho propõe uma investigação das convergências entre práxis artística e paisagem, tendo como objeto de estudo o processo de projeto de movimentos artísticos que utilizam a paisagem como suporte e veículo para a experiência estética, mais precisamente o movimento *Land Art*, do ponto de vista de um discurso estético. Busca-se compreender como a ideia de paisagem à luz das categorias do sublime e pitoresco torna-se uma premissa na formulação do projeto, de modo que a obra surja não apenas do discurso, mas também seja seu gerador, numa dialética em curso, inaugurando novos sentidos quando com ela o sujeito se depara, experienciando-a.

O movimento dialético entre sublime e pitoresco abarca outras dialéticas inerentes na natureza como orgânico/inorgânico, interior/exterior, natureza/cultura, matéria/mente, e tornam-se elementos constituintes do homem nas percepções da arte, da paisagem, do transitório, das concepções de vida e do mundo. A partir de obras selecionadas do *Land Art*, do aprofundamento dos conceitos de paisagem, dos modos de percepção e experiência da arte, questiona-se: como a experiência estética fundada a partir das categorias do sublime e pitoresco permitirá o entendimento da paisagem e sua inserção enquanto suporte no processo de criação e produção das obras do movimento *Land Art*?

## 2. POÉTICAS DA PAISAGEM

Enquanto categoria filosófica, a reflexão moderna da paisagem se dá paralelamente a constituição de uma ideia de natureza, polarizada entre o discurso das ciências positivistas e teorias evolucionistas, que surge da observação, classificação e dominação tecnológica da natureza e das transformações da mesma resultantes do habitar humano, abarcando a dimensão do objetivo e do material, conforme verificável nos escritos de Alexander von Humboldt (1769-1859). E do discurso metafísico conectado com as representações pictóricas e narrativas literárias, conduzindo-nos para novas sensibilidades e intensidades das dimensões estéticas, do imaginário, das emoções e das experiências de mundo.

Esta ideia de natureza, transpõe sua compreensão como totalidade, uma dimensão do “absoluto”, e assume-se como um princípio de mudança, transitória, imperfeita, “que se projeta idealmente para um plano espiritual de infinitude e perfeição” (CARVALHO, 2003, p. 38), cuja porção vivenciada e contemplada é determinada como paisagem, um fragmento em referência contínua com o Todo natural. A paisagem torna-se uma unidade integradora entre o

físico e o metafísico, das representações das relações dialéticas entre o homem e a natureza, suas manifestações e processos, tendo por isso seu valor cultural reconhecido.

Georg Simmel em *A Filosofia da Paisagem* (1913 [2009]) define como sublimação (*Enthobenheit*), aquilo que transforma a natureza contemplada em paisagem, compreendida a partir da ideia de disposição anímica (*Stimmung*), originária da estética do século XIX, porém pouco explicitada pelo autor. A paisagem surge na convergência de fenômenos naturais conformando uma mônada independente, da qual o suporte é a disposição anímica, compreendida como uma dinâmica configuradora, um processo afetivo e psíquico, que penetra e envolve todas as singularidades do que é contemplado, de modo que cada elemento seja percebido em conjunto. É por meio da disposição que a realidade sensível, o meio material para sua manifestação, é compreendida, para além da razão e dos conceitos, de forma anímica, quando com o observador recorta e ordena subjetivamente uma imagem de mundo que permite sua atuação. Logo, a paisagem, para Simmel, constitui-se dialeticamente a partir do *Stimmung*, cuja experiência estética dada, ora evoca estados da alma que determinam uma representação unitária da coisa, ora perfaz o movimento contrário, transformando qualquer ente sob seu efeito em um fenômeno do espírito.

Perante tudo isto, está, evidentemente, mal formulada a questão de se primeiro, ou só depois, vem a nossa representação unitária da coisa ou o sentimento que a acompanha. Entre eles não existe a relação de causa e efeito e, quando muito, ambos poderiam figurar quer como causa quer como efeito. Por isso, a unidade que a paisagem enquanto tal suscita e a disposição anímica que a partir dela em nós retumba e com a qual a envolvemos, são apenas desmembramentos ulteriores de um só e mesmo acto psíquico. (SIMMEL, 2009 [1913], p. 15).

A experiência da paisagem ativada pelo *Stimmung*, não desvela um olhar exteriorizado sobre o mundo, mas implica em um mundo que se conforma no interior do sujeito à medida que este delimita uma visão do que está ao redor, ou seja, quando este se abre para um mundo por meio de afetos, sensações, imaginários, intenções, ritmos, percepções, hábitos e narrativas, transformando-o em um “meio de vida”: “a paisagem é a forma espaciotemporal segundo a qual o habitar humano se desenvolve no mundo”<sup>4</sup>. Isto vem a refletir numa paisagem que se dá como verdade relativa, por intermédio do entrelaçamento e multiplicidades de espacialidades, dos fatos sociais e culturais, valores estéticos e

---

<sup>4</sup> BESSE, Jean-Marc. **Estar na paisagem, habitar, caminhar**. In CARDOSO Isabel L. **Paisagem Patrimônio**. Porto: Dafne Editora, 2013. Pp. 34.

constitutivos do ser, que ampliam os campos de sentido e percepções e, penetram suas concepções e modos de apreendê-las e fabricá-las.<sup>5</sup>

Ao perceber o ambiente a partir de dentro, tal como é, não olhando para ele, mas estando nele, a natureza torna-se algo bastante diferente. Transforma-se num reino em que vivemos como participantes, não como observadores. As consequências não são a des-estetização, a confusão da estética com o mundo dos propósitos e dos efeitos práticos, tal como se diria no século XVIII, mas uma condição intensa e inevitavelmente estética. (BERLEANT apud SERRÃO, 2013 p. 203).

É no Romantismo que a paisagem deixa de ser praticada e concebida como uma construção *a priori*, e passa a ser apropriada pelo sujeito que nela se insere, deixando-se afetar por suas formas concretas (cores, luz, odores, sons, temperatura etc.), reestabelecendo os laços com o mundo, com a natureza e com os outros. Para Thomas (2010), toda observação da natureza envolve categorias mentais com as quais é possível a compreensão, ordenamento e classificação dos fenômenos externos. Uma vez inserido dentro deste sistema de classificação, a nossa percepção é moldada, condicionando nosso comportamento.



Fig. 3: Aeneas em Delos, Claude Lorrain, 1672.

Fonte:

<http://www.claudelorrain.org/Landscape-with-Aeneas-at-Delos,-1672.jpg>



Fig. 4: Tempestade de Neve, Turner, 1812. Fonte:

[http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZ7EX/\\$File/William-Turner-Snow-Storm-Hannibal-and-His-Army-Crossing-the-Alps.JPG](http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZ7EX/$File/William-Turner-Snow-Storm-Hannibal-and-His-Army-Crossing-the-Alps.JPG)

Coloca-se aqui o papel primordial da arte enquanto formadora de uma consciência e dos modos de apreensão da paisagem, num processo denominado por Montaigne como

---

<sup>5</sup> BESSE, Jean-Marc. **Estar na paisagem, habitar, caminhar**. In CARDOSO, Isabel L. **Paisagem Patrimônio**. Porto: Dafne Editora, 2013.

*artialização*, e da própria paisagem enquanto orientadora e suporte para o desenvolvimento da arte. Logo, a experiência da paisagem esteve assim moldada por aspirações literárias (poesia e prosa) e por um logo período de educação estética, principalmente pela pintura, favorecendo a construção de um discurso poético na própria concepção do termo. Etimologicamente, paisagem advém da sufixação de *païs* (*paeses*, país) presente nas línguas românicas do século XV, designando “um quadro que representava uma determinada porção de um país”<sup>6</sup> e registrada em 1549 como *paysage*, “palavra corrente entre os pintores”<sup>7</sup> no dicionário de francês/ latim Estienne. A tradição pictórica renascentista ao instrumentalizar a perspectiva a partir do ponto de vista de um único observador, deu margem a uma excessiva representação do real centrada em uma visão dominante sobre o mundo, que passou a ser contestada a datar dos finais do século XIX.

Nas instâncias do Neoclassicismo, as férteis e domesticadas paisagens delineadas por formas geométricas, regulares, simétricas dos campos agrícolas impunham uma ordem humana sobre o mundo natural, tido como o reino do caos disforme. As montanhas eram vistas como estéreis e desagradáveis monstruosidades frente ao legitimado ideal clássico de beleza. Uma dualidade que indicava uma cisão entre cultura e natureza. Todavia, com o desenvolvimento da arte topográfica e do estilo inglês de jardinagem, a paisagem agreste e selvagem torna-se fonte de regeneração espiritual e de admiração estética, como reflexos da dependência destas novas sensibilidades a tradição pictórica e intelectual. (THOMAS, 2010).

Quais são os cenários da natureza que elevam a mente ao mais alto grau e produzem uma sensação sublime? (...) não é a paisagem alegre, o campo florido ou a cidade florescente, mas a montanha encanecida e o lago solitário; a velha floresta e a torrente que despenca sobre as rochas. ” (BLAIR apud THOMAS, 2010, p. 307).

---

<sup>6</sup> COLLOT, Michael. **A paisagem na arte moderna e contemporânea**. In CARDOSO, Isabel L. **Paisagem Patrimônio**. Porto: Dafne Editora, 2013. Pp. 111.

<sup>7</sup> COLLOT, Michael. **Poética e filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. Pp. 49.



Fig. 5: Yosemite Valley, Albert Bierstadt, 1872.

Fonte:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Looking\\_Down\\_Yosemite-Valley.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Looking_Down_Yosemite-Valley.jpg)



Fig. 6: A nuvem, Alexander Cozens,

1770.

Fonte:

<https://www.pinterest.com/colorfullgrey/clouds/>

O olhar que emerge da natureza neste período é consubstanciado pelas categorias estéticas e filosóficas do sublime e do pitoresco. As raízes do sublime são verificadas desde a antiguidade pela obra de Longino (*Do Sublime*), e Aristóteles na sua *Poética*, quando este o define como o prazer que advém da contemplação ou imitação de um estado de sofrimento, associada a ideia de catarse trágica, porém é por meio de Edmund Burk, com base nas investigações de Kant, que o sublime ganhará notoriedade a partir da obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias de sublime e belo* (1757).

O autor irá retratar o sublime como uma propriedade, que por intermédio da experiência é capaz de suscitar paixões, um estado de mortificação da dor que leva a indiferença, a consternação. Sua qualidade apresenta-se no inefável, na sensação de grandeza e infinitude que provoca na mesma intensidade, o deleite e o horror. O terror que impede a formulação de conceitos, do raciocínio e favorece apenas os sentidos. Da dor, da solidão, da presença da morte, da pequenez e da insignificância do homem frente a natureza e o divino, surgem o respeito, a reverência e a admiração, evidenciando o ato religioso, o poder espiritual. A imitação da natureza é repudiada, e a experiência do sublime se dá na abstração, numa busca de significados e na penetração da essência do mundo. Para Arnheim (1989) “a abstração é o meio indispensável através do qual todas as formas visíveis são percebidas, identificadas e consideradas como possuidoras de significação simbólica”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

O sublime não persuade, transporta o leitor para fora de si mesmo. O estarrecedor e o espantoso têm mais poder que o encantador e o persuasivo, se de facto for verdade que o ser-se convencido está habitualmente sob o nosso controle ao passo que o espanto é o resultado de uma força irresistível, para além do controle de qualquer audiência. (...) A grandeza aparece de repente, como um relâmpago, ela leva tudo à sua frente, revelando todo o poder do escritor.” (LONGINO apud MOURA, 1998, p. 17).



Fig. 7: Monge à Beira-mar,  
Caspar David Friedrich, 1809.

Fonte:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Der\\_M%C3%B6nch\\_am\\_Meer\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg)



Fig. 8: A represa e o moinho de Flatford, John  
Constable, 1811.

Fonte:

[http://hoocher.com/John\\_Constable/Flatford\\_Mill\\_from\\_the\\_Lock\\_ca\\_1811.jpg](http://hoocher.com/John_Constable/Flatford_Mill_from_the_Lock_ca_1811.jpg)

Contra-pondo-se a experiência do sublime, o pitoresco surge a partir de uma relação de empatia com o meio natural e social, e na busca de uma paisagem ideal (o Éden, a Arcádia), capazes de apaziguar as angústias existenciais. Rudolf Arnheim citando Worringer (1989) coloca a empatia como o desejo que o homem tem de contemplar um mundo do qual se sente parte: ”pois com todos os seus monstros e mistérios, suas rochas e águas inanimadas, é algo cuja natureza lhe diz respeito” (ARNHEIM, 1989, p. 61). Para Price (1794) o pitoresco se dá na singularidade, rusticidade, incerteza, variedade, aspereza, deterioração, fragmentação e no intrincado, características que o situam entre o sublime e o belo. Já Ruskin (2008) compreende o pitoresco como uma subcategoria do sublime, a Sublimidade Parasitária, consubstanciada pela ação do tempo e por qualidades estéticas acidentais ou externas, “linhas angulares e quebradas, oposições vigorosas de luz e sombra, e cores escuras, profundas, ou fortemente contrastadas”. Ademais, estas qualidades tornam-se mais efetivas quando remetem objetos onde a sublimidade verdadeira existe: rochedos, montanhas, nuvens tempestuosas e ondas.

Na contemporaneidade, o sublime e o pitoresco retornam como instrumentos essenciais para se pensar a arte, por meio dos escritos de autores como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard e Gilles Tiberghien. A experiência do sublime advém do “aqui e agora”, numa abertura para o acontecimento, na intensidade do instante, o presente do presente como descrito por Agostinho, e em conexão com o devir efêmero de uma natureza que se impõe por sua grandeza física. O pitoresco vem a favorecer o conhecimento estético e a retratar as possibilidades de transmutação da paisagem, da qual surgem latências, movimentos, colapsos e rupturas, onde a entropia torna-se a apropriação criativa da própria natureza. Logo, estas duas categorias irão intercambiar-se entre a articulação da mente e a presença, assumindo-se como o desejo de abertura poética para a realidade da terra e para as tramas do mundo da vida.

### **3. *LAND ART*: O PROJETO COMO OBRA DE ARTE**

O movimento *Land Art* surgido nos anos 60 estendeu o debate sobre as percepções da arte, das suas relações com a natureza, o território e as possibilidades de expansão da experiência estética. Em suas práticas artísticas, a paisagem, a natureza, os resíduos dos processos de urbanização, sítios industriais e abandonados tornam-se campos de exploração, ao instituir o deslocamento das obras dos espaços de legitimação dos museus e galerias como uma crítica à mercantilização da arte. A paisagem ressurge como uma disciplina consequente da arte, posição que não ocupava desde o século XIX. Para além da representação pictórica, seus principais artistas optaram por adentrar na paisagem, moldar seus limites e fazer uso de sua materialidade e especificidades. A arte não era apenas *da* paisagem, mas estava *nela* também, e assim pretendia revelar sua essência.

A exterioridade da obra se expressa no ato de caminhar, a paisagem já não é mais uma imagem contemplada à distância, o observador é convidado a mover-se nela, captando-a através de todos os sentidos, conforme percebido nas produções artísticas de Robert Smithson, Richard Long, Michael Heige, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, Richard Serra e Walter de Maria, as quais conectavam-se inextricavelmente ao sítio, tendo como resultado a dissolução dos limites da escultura, e posteriormente a problematização das leituras da paisagem, do território e seus processos de transformações históricas. Se algumas obras fabricavam uma nova paisagem com fortes alusões simbólicas, outras optavam por projetos efêmeros com um caráter mais meditativo e ritualístico, que buscavam mais a revelação do que a transformação. Ambas posturas indicavam uma relação empática com a transitoriedade e os processos de transformação intrínsecos a natureza.



Fig. 9: Sun Tunnels, Nancy Holt,  
1973-1976.

Fonte:

<http://artistsofusah.org/15bytes/12oct/images/41.jpg>



Fig. 10: East-West/West-East.  
Richard Serra, 2015.

Fonte:

[http://www.qm.org.qa/sites/default/files/styles/gallery\\_large/public/images/gallery/cf003034\\_tp\\_resized\\_2.jpg?itok=xDTbIRxP](http://www.qm.org.qa/sites/default/files/styles/gallery_large/public/images/gallery/cf003034_tp_resized_2.jpg?itok=xDTbIRxP)



Fig. 11: Annual Rings, Dennis Oppenheim, 1968.

Fonte: [http://www.dennis-](http://www.dennis-oppenheim.com/web/artwork/content/images/img_6)

[oppenheim.com/web/artwork/content/images/img\\_6](http://www.dennis-oppenheim.com/web/artwork/content/images/img_6)  
[.jpg](http://www.dennis-oppenheim.com/web/artwork/content/images/img_6)



Fig. 12: Walter De Maria, Desert Cross, 1969.

Fonte:

<http://graphics8.nytimes.com/images/2015/05/04/t-magazine/04symonds-landart-slide-MAO4/04symonds-landart-slide-MAO4-jumbo.jpg>

A escala a níveis territoriais e os sítios escolhidos como suporte para as intervenções por vezes impactavam na apreensão da obra em sua totalidade e execução, exigindo projetos detalhados, o uso de tecnologias comumente presentes em obras de engenharia e principalmente a documentação do processo por meio de ensaios, narrativas, diários de viagens, mapas, fotografias e filmes. Aqui o processo é parte do fazer artístico, evidenciando

desde a escolha do sítio, os deslocamentos à produção dos registros e projetos, essenciais para a experiência estética.



Fig. 13, 14 e 15: Spiral Jetty por Robert Smithson, 1970. Processo de projeto.

Fonte: [http://robertsmithson.com/drawings/spiral\\_jetty\\_300.htm](http://robertsmithson.com/drawings/spiral_jetty_300.htm)

A paisagem torna-se um sítio gerador de práticas artísticas, um *site-specificity*, conforme formulado por Rosalind Krauss, estabelecendo-se como território de uma crítica institucional, ao permitir ao artista a saída dos espaços internos que comercializam a arte, para um contexto efêmero, cujos condicionantes são dados pela interdependência entre o observador, obra e lugar: “acho que as únicas limitações importantes na arte são aquelas impostas ou aceitas pelo próprio artista” (HEIZER sssapud FERREIRA, 2006, p. 279). O *site-specificity* promove uma compreensão do sítio para além da dimensão topográfica e permite a instauração de uma série de experiências e práticas discursivas que trazem múltiplos sentidos àquele, conformando modos de pensar e agir. Os procedimentos baseiam-se primeiramente na escolha do sítio e sua experiência pelo próprio artista, na documentação e registro das impressões e por fim, na exposição e publicação de todo o processo, onde é possível a fruição da obra pelo público em geral.

Robert Smithson ao descrever as fases do processo de produção das obras, relata que primeiramente viaja inúmeras vezes ao sítio levando consigo mapas quadrangulares, que permitem o mapeamento da área em particular. Posteriormente, partia para análise de mapas topográficos e aéreos, coleta de dados de informações meteorológicas e das características geomorfológicas do sítio. Sentia-se atraído pelas paisagens que haviam sido pulverizadas ou

subvertidas, buscava uma “desnaturalização”, não uma beleza cênica construída. O artista ao construir o diálogo com o exterior, o *site* (sítio), entendido como o físico, a realidade sensível, estabelecia um processo de investigação por meio da representação e apresentação das experiências extraídas do sítio relacionado, denominando-o como *Non-site*. Este contém um componente dimensional abstrato, um espaço metafórico composto por signos, fotografias e mapas em referência contínua ao exterior distante dos espaços da galeria: “ao invés de colocar alguma coisa sobre a paisagem eu decidi que seria interessante transferir a terra para o *Non-site*, que é um contêiner abstrato (...) dentro de outro contêiner, a sala.” (SMITHSON apud PRANDO, 2010).

O primeiro non-site que fiz foi em Pine Barrens, ao sul de Nova Jersey. Esse lugar se encontrava em um estado de equilíbrio, tinha uma espécie de tranquilidade e, por causa dos seus pinheiros atrofiados, era descontínuo em relação à área circundante. Havia lá um campo de aviação hexagonal, que se prestava muito bem à aplicação de certas estruturas cristalinas com as quais eu havia me ocupado antes, em meus primeiros trabalhos. Um cristal pode ser mapeado, e aliás acho que foi a cristalografia que me levou a fazer mapas. (...) então eu decidi usar o site de Pine Barrens como um pedaço de papel e desenhar uma estrutura cristalina sobre a massa de terra, em vez de desenhá-la sobre uma folha de papel de 20x30. Aplicava dessa maneira, meu pensamento conceitual diretamente à disrupção do site, ao longo de uma área de vários quilômetros. Então digamos que o meu non-site fosse um mapa tridimensional do site. (SMITHSON apud FERREIRA, 2006, p. 278).

Uma abordagem das práticas artísticas do movimento *Land Art* à luz da compreensão de uma ideia de projeto faz-se necessária, em virtude de um processo que ao utilizar a paisagem como suporte dissolve os limites entre projeto-obra, instituindo um caráter de unidade, que vem a constituir esta díade como obra de arte. O projeto enquanto pensamento que engendra uma ação sobre o mundo e enquanto documento que constitui um suporte aos registros que sintetizam uma ideia, uma ideia de arquitetura, de arte, de paisagem etc., reflete a forma visível de um processo de conhecimento sobre o objeto projetado. Assim o processo de projeto torna-se um ato criativo e consiste em “um posicionamento epistemológico e ontológico exclusivo do sujeito sobre o mundo” (GINOULHIAC, 2009). O ato de projetar fundamenta uma forma ontológica e uma visão intelectual que vem a refletir-se num sistema de relações, que tem por base uma rede de conhecimento: “projetar é organizar o espaço segundo um conjunto de princípios de natureza teórica onde a proposta projetual constitui a passagem de ideias abstratas para intenções formuladas.” (GINOULHIAC, 2009).

A expressão gráfica (...) não é apenas representação de uma ideia, mas um momento de compreensão e construção dessa ideia (...). Dizer que essa relação é dialógica significa dizer que ela se desenvolve a partir do jogo de perguntas e respostas que

são colocadas entre os dois momentos. Esse jogo se desenvolverá também para estabelecer a relação entre o projeto e a obra e, depois, entre a obra e o habitante. Cumpre reafirmar, desde já, que a própria definição do conceito é mediatizada pelas perguntas colocadas pela construção, pela contextualização e pela fruição da obra. (BRANDÃO apud MACIEL, 2003).

Ao deparar-se com a realidade sensível, o artista em um ato de mimeses, seja de forma empática ou abstrata, encontra inúmeras possibilidades de configuração das imagens mentais e as percepções que o induzem à ação. Desta forma, o projeto irá fundamentar uma dimensão poética, pois é resultado da imaginação criadora, que correlaciona o pensamento, a matéria e o tempo com o homem e o cosmos. Sua estrutura é antecipadora, pois projeta o futuro à medida que transcende o real. (CORBUSIER, 1987, p. 161-162). A expressão do projeto se estabelece a partir da interação entre forma-conteúdo, enquanto linguagem artística que consubstancia não apenas um signo material ou imaterial, mas a possibilidade de reunir estas propriedades. (GOROVITZ, 1993, pp. 29)

Para Gorovitz (1993), a descrição do projeto implica no esclarecimento das relações entre as partes componentes e na tradução de significados universais. Na qualidade de obra de arte expressa-se no particular e com base em uma dimensão estética que permite a vivência de uma totalidade humana, ou seja, na integração do lado sensível com o racional de forma não fragmentada que possibilita a harmonização do indivíduo com a ordem coletiva. Discorre que a consciência do projeto não se resume a forma como é apreendido pelos sentidos e pelo intelecto, mas quando reconhece os conteúdos teóricos sintetizados na interação entre significante-significado. Inicialmente, o projeto em sua exterioridade objetiva independe da consciência que se tem dele, posteriormente com a presença do sujeito torna-se um objeto de percepção, *o objeto para si* e por fim, objetiva o sujeito a partir da interpretação e descrição do objeto. Apenas quando o projeto é reconhecido pelo sujeito, que passa a existir como obra de arte, pois somente em meios concretos e reais o sujeito pode exteriorizar-se, percebendo-se como um ser consciente.

#### 4. ARTE E PAISAGEM: LEITURAS DO SUBLIME E PITORESCO

Na contemporaneidade, a paisagem transpôs a dimensão da representação, da figuração e passou a ser “transfigurada, desfigurada e configurada”<sup>9</sup>. Quando o artista, neste processo, insere sua obra na paisagem, formula uma fusão arte-paisagem que permite a

---

<sup>9</sup> COLLOT, Michael. **A paisagem na arte moderna e contemporânea**. In CARDOSO, Isabel L. **Paisagem Patrimônio**. Porto: Dafne Editora, 2013.

passagem do *in visu* passa para o *in situ*, modificando nossa relação com o mundo e colocando em causa a antiga cisão entre cultura e natureza: “uma arte na natureza, que também é uma arte com natureza e expressão de uma arte da natureza”<sup>10</sup>. Para Collot (2013), a relação com o lugar determina o pensamento e a ação, que dialeticamente torna perceptível, por meio da arte, o conteúdo e a estrutura do próprio lugar.

Juntar as potencialidades específicas de uma paisagem numa dada estação do ano, condensá-las e fundi-las num apogeu único, numa apoteose daquela estação do ano, naquela paisagem. Realizar aquilo que é potencialmente possível, revelar aquilo que, de maneira latente, existe naquela natureza. (NILS-UDO apud COLLOT, 2013, p. 120).

Quando o corpo se insere na paisagem, rompendo com as ilusões das representações pictóricas, o deslocar-se exprime um novo modo de estar no espaço, de experimentar a paisagem, e percebê-la em todos os sentidos. Em a *Art made by walking in Landscape*, uma série de performances executadas pelo inglês Richard Long (1938) entre as décadas de 70 e 80, a presença humana é sinalizada através de singelos rastros ou do reordenamento de pedras do sítio que se assemelham aos alinhamentos de megálitos do período Neolítico ou os geóglifos de Nazca, delineando uma linha abstrata que atravessa paisagens agrestes e montanhosas em distintas partes do mundo, como Peru, Bolívia, Himalaias e as *Highlands* escocesas.



Fig. 16: A walking line in Peru,  
Richard Long, 1972. Fonte:  
<http://www.richardlong.org/Images/2011webima>



Fig. 17: A line in Japan, Richard Long,  
1972. Fonte:  
<http://www.tate.org.uk/art/images/work/AL/AL00>

<sup>10</sup> COLLOT, Michael. **A paisagem na arte moderna e contemporânea**. In CARDOSO, Isabel L. **Paisagem Patrimônio**. Porto: Dafne Editora, 2013.

[ges/bw/lineperu.jpg](#)

[204\\_10.jpg](#)

A intervenção é registrada a partir de fotografias tiradas no próprio tempo de ação, um processo estético que remete ao ato de fundação mítico, frente a um estado de reverência à natureza manifestada, a qual apresenta-se de forma inteligível. A poética do sublime é compreendida, quando a obra, representada de forma simbólica, se abre para a grandeza física da natureza, inspirando os movimentos internos, o poder da emoção e do “aqui e agora”, na medida do caminhar solitário e meditativo do artista. Não há uma relação metafórica com o meio dado ao sentido abstrato, que busca revelar a essência da paisagem em devir contínuo. A imutabilidade desta paisagem remete a um atributo divino, perturbá-la significa a transgressão de uma ordem existente e de imposição de uma nova ordem.

Robert Smithson, entre 1969-1971, realizou uma série de investigações e procedimentos que viriam a compor o repertório conceitual e operacional de suas *earthworks* (*land arts*). Segundo Peixoto (2010), estas obras possuíam dois tipos de abordagem: obras de fluxo e deslocamento de massas e, obras de contenção. As primeiras remetem a falhas geológicas, terremotos, enchentes, erosão, a natureza em dissolução. Não há referências a uma ordem geométrica, são operações de escoamento. Em *Partially Buried Woodshed* (Galpão de madeira parcialmente enterrado, 1970), o artista optou por soterrar uma antiga construção no campus da Universidade de Kent State, Ohio, a partir do derramamento de vinte carregamentos de terra sobre a estrutura do telhado, de modo a rompê-la. Em seus projetos indica a necessidade de ruptura da viga mestra, o ponto em que a carga é suspensa. Isto reforça a tensão entre as estruturas, à beira do colapso e da formação de uma massa disforme.

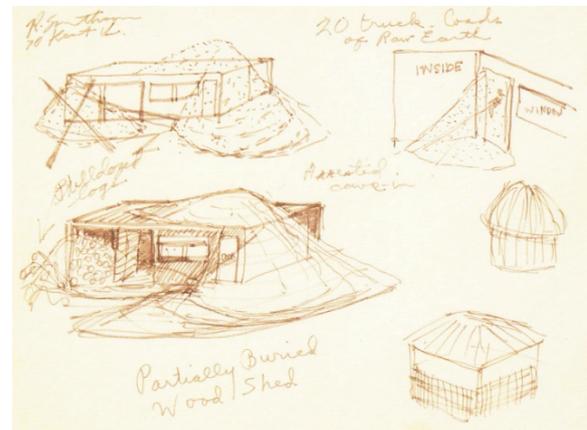


Fig. 18: Partially Buried Woodshed,  
Robert Smithson, 1970.

Fonte: [http://www.allen-riley.com/pie/partially\\_buried\\_woodshed.jpg](http://www.allen-riley.com/pie/partially_buried_woodshed.jpg)

Fig. 19: Partially Buried Woodshed,  
Robert Smithson, 1970. Croquis.

Fonte: [https://historyofourworld.files.wordpress.com/2010/10/smithson\\_0001.jpg?w=720&h=542](https://historyofourworld.files.wordpress.com/2010/10/smithson_0001.jpg?w=720&h=542)

No eminente desmoronamento, Smithson envolve a estrutura de madeira com a terra, contendo-a e estabelecendo um equilíbrio precário. O pitoresco na sua acepção contemporânea, configura-se no estado de entropia, na dimensão escatológica que prevê a dissolução das formas frente as forças da natureza, e na tensão entre reversibilidade e irreversibilidade. O mundo apresenta-se em gradual transformação, na ameaça caos amorfo e na perda dos limites estabelecidos, por isso o artista busca as áreas abandonadas, por representarem o caráter transitório da matéria, do espaço-tempo, e promoverem uma nova dimensão do selvagem na natureza frente a um território antropizado.

Os monumentos não são admoestações, mas elementos naturais que são parte integrante dessa nova paisagem, presenças que vivem imersas em um território entrópico: criam-no, transformam-no e o destroem, são monumentos autogerados pela paisagem, feridas que o homem impôs à natureza e que a natureza reabsorveu transformando o seu sentido, aceitando-as numa nova natureza e numa nova estética. (CARERI, 2013, p. 95).

Na cidade-território que conforma a paisagem contemporânea, os pitoresco encontra-se nos *Terrain Vagues* de Solà-Morales (2002), retratados como espaços indefinidos, esquecidos, flutuantes, onde predomina a memória de um tempo histórico, lugares obsoletos onde se mantêm apenas valores residuais e que se situam fora das estruturas produtivas e da dinâmica urbana, em áreas industriais, estações de trem, portos, lugares contaminados e inseguros, convertendo-se em áreas des-habitadas, in-seguras, im-produtivas: “lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales em el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma, tanto em el sentido de su crítica como em el sentido de sua posible alternativa”. (SOLÁ-MORALES, 2002, p. 188).

Outras obras do Movimento *Land Art* irão apresentar em seu corpo teórico estas duas poéticas, que ora se distanciam, ora se aproximam, como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, *Double Negative* (1969-1970) de Michael Heizer, *King County Earthworks* (1979) de Robert Morris, como expressões do sublime; *Monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson, *Ash Dome* (1977) de David Nash, *Arch e Ice Arch* (1982) de Andy Goldsworthy,

como expressões do pitoresco. As paisagens contemporâneas, como somatizações dos paradigmas da modernidade, vem a refletir em suas concepções novos entendimentos das filosofias do Romantismo, nas experiências dos espaços sem limites, externos aos sistemas da cidade, da natureza antropizada, na transitoriedade, nos ritmos, energias, lugares de memória, engendrando pulsões internas que permeiam entre o temor e a expectativa de encontro com o outro, o utópico, o encantamento e o alternativo.

A atualidade das categorias do sublime e do pitoresco demonstra distintos posicionamentos do homem frente a realidade circundante, cujos significados gerados passam a ser incorporados como conteúdos teóricos no processo criativo de práticas artísticas que utilizam a paisagem como suporte e veículo. A fabricação destas “arte-paisagens” configura uma obra de arte total, que ao ser reconhecida pelo sujeito que com ela interage, possibilita também múltiplas leituras da essência de um lugar a partir da própria obra. A paisagem transpõe sua condição de matéria para a práxis artística e torna-se um procedimento artístico, que indica os modos como o mundo é percebido e habitado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Martha. Por uma metafísica do sublime. Disponível em: <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/26P-229-255.pdf>>. Acesso em: 26/06/15

ARNHEIM, Rudolf. Intuição e intelecto na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAUDELAIRE, C; RUSKIN, J; KERN, D. (org.) Paisagem Moderna. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

BENEVOLO, L; BENNO, A. As origens da arquitetura. Portugal: Edições 70, 2002.

BEARDSLEY, John. Earthworks and beyond. New York, London: Abbeville Press, 2006.

BESSE, Jean-Marc. Estar na paisagem, habitar, caminhar. In CARDOSO Isabel L. Paisagem Patrimônio. Porto: Dafne Editora, 2013.

BOETTGER, Suzan. Earthworks: art and the landscape of the sixties. Los Angeles: University of California Press, 2002.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1993 [1757].

CARDOSO, Isabel L (org). Paisagem Patrimônio. Porto: Dafne Editora, 2013.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. Tradução Frederico Bonaldo. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2013.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da Paisagem. Tradução de Marcos Marcionilo. Martins Fontes. São Paulo 2007.

CARVALHO, Magda C. Antero de Quental: a última palavra da Natureza é ética. In SERRÃO, A. V. (org.) Filosofia e Arquitetura da Paisagem: intervenções. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

COLLOT, Michael. A paisagem na arte moderna e contemporânea. In CARDOSO, Isabel L. Paisagem Patrimônio. Porto: Dafne Editora, 2013.

COLLOT, Michael. Poética e filosofia da Paisagem. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). Escritos dos artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sussekind... et al. Rio de Janeiro: Edições Jorge Zahar, 2006.

GINOULHIAC, Marco. A interpretação da representação como condição disciplinar para o projeto de arquitetura. Disponível em:<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.107/55>>. Acesso em: 26/06/15.

GOROVITZ, Matheus. Os riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura. Brasília: Editora UnB, 1993.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. 1979.

LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MACIEL, Carlos Alberto. Arquitetura, projeto e conceito. Disponível em:<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.043/633>>. Acesso em: 26/06/15.

MOURA, Victor in Uma Investigação Filosófica de Edmund Burke: o excesso por fascículos. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8852/1/BURKE.pdf>>. Acesso em: 22/04/15

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

PRANDO, Felipe. [Banca 2 – Dissertação] uma exposição do Projeto [PAISAGEM – FRONTEIRA]. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2011. Dissertação.

PRICE, Uvedale. An essay on the picturesque. London, 1794.

ROGER, Alain. O Nascimento da Paisagem no Ocidente. In: 1º COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE. São Paulo: CNPq/ FAPESP/ CBHS, 1999.

RUSKIN, John. A Lâmpada da Memória. São Paulo: Atelier Editorial, 2008.

SERRÃO, A. V. (org.) Filosofia e Arquitetura da Paisagem: intervenções. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SIMMEL, Georg. Filosofia da Paisagem. Disponível em:<  
[http://www.lusosofia.net/textos/simmel\\_georg\\_filosofia\\_da\\_paisagem.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf)>. Acesso em: Junho/15.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Territorios. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

THOMAS, Keith. O homem e o mundo natural. Tradução de Martins Filho e João Roberto. São Paulo: Companhia de Bolsa, 2010.

WORRINGER, Willhelm. Abstraction and Empathy: a contribution to the psychology of style. Elephant Paperbacks: Chicago, 1997.

VIVACQUA, Flavia. Arte e ecologia. 2012. Disponível em:<  
<https://flaviavivacqua.files.wordpress.com/2012/05/arte-e-ecologia-contec3bado-de-oficina-flavia-vivacqua.pdf>>. Acesso em: Junho/15.