

Desenho na paisagem /Instalação / Mapeamento

Neste subcapítulo, dada a complexidade e variedade de abordagens artísticas contemporâneas entre si, procurou-se articular as várias interdisciplinaridades de um modo equilibrado, através de textos e imagens de autores, que no nosso ponto de vista, referenciam o legado (campo histórico e teórico do conceito) do que se pode entender como desenho-instalado.

É a partir da década de 60 que o termo *Instalação*, o qual até então era usado para designar a montagem de uma exposição, passa, a nomear uma operação artística em que o espaço (entorno) se torna parte constituinte da obra. A sua origem, no entanto, remonta aos *environments* do Movimento Dada. Mais tarde, a *Environmental* e a *Land Art* tomariam não apenas o contexto da galeria, mas todo o entorno, a natureza, como suporte.

Se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da instalação, por outro lado, esta, não se presta ao “adorno” e, portanto a pretensão tipicamente burguesa de “expor a obra de arte” em ambientes privados, fica frustrada. O termo instalação assinala, assim, essa vontade de ruptura, essa diferenciação textual relativamente à época moderna. A Instalação remete para o factor intrínseco representado pelo seu contexto, para a densidade do *lugar* nos seus múltiplos sentidos sociais, culturais, arquitectónicos, económicos, políticos. Esse contexto, por certo imaterial, vem sendo um elemento central de operações para diversos artistas, especialmente a partir dos anos 60.

O Minimalismo - apresentado em Nova Iorque em 1966, na exposição “Primary Structures”, pretende servir-se de formas e cores primárias. A ideia provém de *De Stijl*, mas os minimalistas - e entre eles, Donald Judd (1928-1994), Carl André (1935), Sol LeWitt (1928-2007) - desenvolvem-na, dando às suas obras, de cores uniformes, dimensões gigantescas. O minimalismo, é por isso, referência fundamental para a compreensão do movimento da arte em direcção ao ambiente, na medida em que o objecto de arte só se realiza integralmente do ponto de vista e experiência do observador, em conjugação com o lugar em que se instala.

Ao alterar a relação da obra com o espaço circundante, esses trabalhos prenunciam o que viria a ser denominado instalação. É uma construção que se instala no espaço encenando um ambiente. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre as suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói. A relação interactiva é o resultado dessa indissociabilidade entre enunciado e acto de enunciação, estas “obras” oferecem-se assim, ao espectador, como uma “obra

aberta”, onde a construção e reconstrução do sentido se encontram em constante mudança. No entanto, essa construção é inseparável do acto de recepção como evento ou como experiência.

A partir da publicação do artigo "*Art and objecthood*", Michael Fried tornou-se uma referência incontornável do debate em torno das produções e escritos dos artistas minimalistas. Naquele texto ele destaca a radical diferença do objecto minimal em relação à obra de arte modernista, caracterizando-o como "*basicamente um efeito ou uma qualidade teatral — uma espécie de presença de palco*". (Fried, 1968:125)

A partir dos anos 70, Fried dedica-se a uma longa pesquisa sobre a pintura moderna a partir da questão da sua autonomia em relação ao olhar do espectador, produzindo estudos sobre a estética e as origens da pintura moderna, sobre o realismo de Courbet e, mais recentemente, sobre o modernismo de Manet.

O primado da autonomia da forma poderia, agora, ganhar a figura de obras capazes de tematizar os seus próprios modos de produção, os seus próprios processos construtivos. Lembremos Clement Greenberg, quando este afirma: "*o não-figurativo ou o 'abstracto', se deve ter validade estética, não pode ser arbitrário e acidental, mas deve derivar da obediência a alguma injunção ou princípio de valor. Essa injunção, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum, extrovertida, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas pelos quais a arte e a literatura já haviam imitado a natureza. Estes meios tornam-se, eles próprios, o tema da arte e da literatura*"⁴¹. Deste modo, a forma crítica deveria ser forma que expõe, numa distância correcta, os seus próprios processos construtivos, forma que já traz em si a negação da naturalização da sua aparência como totalidade funcional. Esta ideia é central: as obras fieis à forma crítica seriam capazes de se organizar a partir de protocolos de *desvelamento* do seu *modus operandi*.

Notemos, no entanto, que a racionalidade desta noção de forma depende de um conceito de crítica como passagem da aparência à essência, como movimento de *desvelamento*. Trata-se de expor, através de uma passagem à essência, os *modus operandi* que determinam a configuração da aparência da "coisa".

Sabemos que um dos processos fundamentais presentes na essência da obra diz respeito à impossibilidade do sujeito apreender a estrutura social de determinação do valor dos objectos devido a um fascínio pela objectividade daquilo que aparece: os efeitos plásticos. Uma certa crítica do *fetichismo* organizar-se-ia a partir daí através da temática da alienação

⁴¹ Greenberg, Clement, "A necessidade do formalismo", in Ferreira e Cotrim (org) Clement Greenberg e o debate crítico, (1997), S. Paulo: Zahar, p.127.

da consciência no domínio da falsa objectividade da aparência e das relações, desse modo, reificadas. Alienação essa que indicaria a incapacidade de compreensão da totalidade das relações estruturalmente determinantes do sentido.

Por outro lado, a tomada de consciência resultante do trabalho da crítica pressuporia a possibilidade, mesmo que utópica, de processos de interpretação capazes de instaurar um regime de relações não-reificadas que garantissem a transparência da totalidade dos mecanismos de produção do sentido.

O que vale para a crítica social vale também para a arte. Pois, do mesmo modo, haveria uma totalidade de relações que poderia, de direito, ser revelada na sua estrutura através das obras de arte. As obras apareceriam como *locus* de manifestação que seria a clarificação progressiva dos meios numa possibilidade de posição integral de processos construtivos e de relações de sentido. Processos muitas vezes recalcados, marcados pelo véu do esquecimento, mas que poderiam vir à luz através de mecanismos de interpretação e rememoração inscritos no próprio cerne da obra.

Relembremos ainda que o impulso em direcção ao que está fora de cena, da aparência, pode também transformar-se em exposição do que é (*obs*)*ceno*, do que estaria fora de cena enquanto arcaico ou informe. Por mais que isto possa parecer estranho, os programas de retorno ao arcaico e de desvelamento estrutural mostram-se unificados em certas estratégias comuns da crítica.

Michael Fried é um caso exemplar de como tal regime de reflexão sobre a forma estética pode funcionar. Para Fried, o valor estético na modernidade é fundamentalmente vinculado à possibilidade da obra servir de palco para a posição do processo de clarificação progressiva dos mecanismos de produção do sentido. Lembremos, por exemplo, o sentido da sua afirmação de que “o teatro é a negação da arte”. O teatro aqui não é o teatro *brechtiano* que transforma a cena em locus de manifestação de operações de distanciamento capazes de desvelar os modos de produção da aparência. Teatro é, para Fried, o nome de uma imanência com a literalidade que impede o sujeito de transcender a coisidade (*objecthood*) em direcção a uma *outra cena* na qual os processos construtivos poderiam ser revelados. Daí a razão pela qual Fried poder afirmar que: “a pintura modernista chegou a perceber como imperativo a suspensão de sua própria coisidade” (Fried, 1968: 119). Foi através da expansão do conceito de escultura, na deslocação do trabalho artístico para fora das galerias, na relação perceptiva do corpo com a escala monumental da natureza e da sua relação directa com o campo alargado da visão que surge, aquilo a que se poderá chamar as primeiras “instalações no espaço”, na altura denominadas por *Earth Art*, *Land Art* e *Minimal Art*. Os textos “A kind of landscape mode”, (1967) de Robert Morris e “Sculpture in the expanded field”, (1977) de Rosalind Krauss, interrogam esta noção expandida de espaço e da qualidade do objecto artístico. As práticas artísticas

possuem já uma teatralidade que as afasta do que era o conceito tradicional de objecto artístico, aproximando-os do conceito actual de performatividade.

Terá sido por causa desta multidisciplinidade e expansão dos conceitos que Brian Wallis e Jeffrey Kastner, no seu ensaio “*Land and Environmental Art*” (1997), estabeleceram as várias abordagens em diferentes tipologias, conseguindo deste modo demonstrar as anulações das fronteiras, em que as práticas artísticas se vinham enredando. São elas: Interrupção, Integração, Envolvimento, Implementação, Imaginação e Implementação. Os projectos apresentados sob a denominação de “Interrupção”, estão na confluência do ambiente e da actividade humana através da utilização de materiais artificiais, desde o asfalto ou cola, até automóveis enfileirados. Os trabalhos nasceram, de modo a adaptar-se ao ambiente em larga escala. Foram usadas substâncias manufacturadas e estruturas, ou máquinas e tecnologia para emoldurar, pôr em movimento ou conter, elementos naturais, desde a linha de costa até fenómenos como raios de tempestade. Os artistas colocaram ênfase crescente nas qualidades transgressivas da sua actividade, questionando a definição do que é “natural”. Paradoxalmente, esses artistas participaram activamente na crítica ao tipo da exploração terrestre, frequentemente levada a cabo em nome do desenvolvimento industrial. Por outro lado, também interromperam a paisagem trazendo a sua sujidade e vestígios orgânicos ocasionais para o cubo branco aculturado da galeria. Exemplo disso são os projectos realizados por Christo e Jeanne-Claude, com “*Running fence*”, 1972-76, em aço e nylon e medindo 5,5m por 39 km, no estado de California. O forte sentido social mostra-se na utilização de cerca de 100 trabalhadores, entre os quais, engenheiros, estudantes e agricultores. Esteve instalado durante quarenta dias, actuando como uma barreira artificial, ligando a terra com o mar e o céu em torno, tornando explícita a arbitrariedade natural dos limites geográficos e políticos.

Os trabalhos agrupados na tipologia “Integração”, manipulam a paisagem como um material de pleno direito. Os artistas retiram e deslocam materiais naturais do próprio local para criar uma forma de escultura que reflete o *ethos* do minimalismo no seu ênfase sobre a materialidade, a geometria dos elementos e localização. O seu trabalho releva a relação entre as características existenciais de um sítio e as provas de uma intenção humana. Muitas vezes utilizando escala monumental, simulam a dimensão espacial onde se localizam. Estes trabalhos iniciam as expressões fundadoras do fenómeno *Land Art*. A natureza performativa, baseada no processo, das estratégias formais daquele fenómeno, desenvolvidas ao longo dos anos 60, são baseadas na produção de marcas, no corte, na aglomeração ou no reposicionamento. Praticantes posteriores fazem uma inflexão destes métodos com intenções líricas e/ou políticas.

Os trabalhos denominados de “Envolvimento”, focam-se no artista como uma actuação individual. É uma relação de um para um com a terra. Alguns artistas usaram os seus

corpos para construir uma relação performativa com um ambiente orgânico. A escala dos trabalhos está em relação directa com a forma humana e instiga uma ligação primordial e simbólica com a Terra, criando formas contemporâneas de rituais. Outros, como Richard Long, reagem contra a monumentalidade dos primórdios da *Land Art* Americana, executando gestos transitórios e efémeros. A escultura pode confinar-se ao artista caminhando através de um campo, do qual realinha elementos, de forma subtil, marcando a sua passagem. Os artistas também usaram os seus corpos para mapear a paisagem, apresentando fotografias documentais dos seus trajectos. Desenhando com estratégias da arte Conceptual, alguns usaram palavras de forma a substituir a imagem do território, evocando-o como uma experiência física. Em contraste com o desligamento sugerido pelos primeiros Earthworks, a paisagem pode ser revelada como uma zona de invasão ou de exclusão, dividida por redes invisíveis, mas complexas de contornos políticos e étnicos.

Walter de Maria com o trabalho “*Mile Long Drawing*” de 1968, é um dos exemplos desta tipologia. Tratava-se de duas linhas paralelas em giz branco com 10 cm cada e 1,6 km de comprimento, feito no leito de um lago seco em pleno deserto na Califórnia. A par de uma grande inovação formal e estética representada pela *Land Art*, a paisagem também precipitou uma investigação no ambiente como um ecossistema e repositório de realidades sócio-políticas, uma outra categoria denominada por isso, de “Implementação”. Os artistas contestavam a percepção da natureza como o recurso de uma tela em branco ou como um suporte infinitamente explorável. Usando a natureza como um sistema dinâmico e interactivo expuseram ou procuraram expôr paralelos com as estruturas sociais e políticas e os seus impactos em cada analogia.

O âmbito das transformações radicais desenvolvidas por artistas feministas também veio levantar questões ambientais. Os trabalhos reunidos, nessa tipologia, demonstraram como as relações humanas com o ambiente natural se baseiam não só na percepção e no prazer, mas também na exploração, desperdício e destruição. O desenvolvimento industrial, a expansão urbana, a agricultura massificada e a intervenção científica sobre os processos naturais são relevados como causas da poluição global e da alienação social. As práticas documentadas vão desde a escultura até à performance. Apresentam respostas que combinam críticas incisivas com práticas redentivas, as quais podem ser concretizadas pelo indivíduo.

Em “*Ocean Earth: Europa*”, Peter Fend apresenta no Kunstraum Daxer, Munique em 1991, uma instalação com mapas, quadro, *plexiglas* e monitores televisivos em dimensões variáveis. Esta instalação estava assinalada com o seguinte slogan: “*Europe’s ecological regions being made ever more fertile*”.

Os artistas da secção “Imaginação”, operam tomando a paisagem, não como uma

matéria física, mas como uma metáfora ou significante. Compreendemo-la como um conceito, como uma construção óptica ou elaboração linguística que pode tomar a forma de um diagrama, uma frase, ou de uma fotografia. Formas de medição como mapas e nomes de locais são desconstruídos e trabalhados como construções teóricas, actos arbitrários e contingenciais de interpretação.

Alguns destes trabalhos evocam os arquitectos paisagistas dos jardins formais do passado, onde o cultivo de plantas e a disseminação da estatuária e adornos arquitecturais faziam parte, em conjunto, de uma rica iconografia que simbolizava cultura, civilização e mortalidade. De forma semelhante, artistas contemporâneos encaram o ambiente como uma narrativa histórica que fornece um repertório de potentes símbolos que podem ser também despoletados de forma a descrever a sociedade contemporânea.

Apresentaremos agora alguns artistas cujas obras são exemplificativas do que atrás se disse.



Fig. 32 - Carl Andre, "*Stone Field Sculpture*" (1977), localizada em Hartford, Conn.

Na obra de Carl Andre, o visitante pode adentrá-la, a experiência deixa de ser visual e passa a ser também um desafio físico, já que o espectador passa a fazer também parte da obra. Apesar da inspiração minimalista dessas enormes composições, a atitude assumida pelos artistas traduz, pelo contrário, uma espécie de neo-romantismo. Ao isolarem-se do mundo civilizado para realizarem obras invendáveis, negam ao mercado da arte a possibilidade de transformar o original em mercadoria, dado que a única coisa que fica à disposição são os filmes e as fotografias que testemunham o evento.



Fig. 33 - Richard Long, "*A line made by walking*", 1967

Richard Long em "*A line made by walking*" desenhou um percurso caminhando, repetidamente para a frente e para trás, sempre na mesma linha, num campo, deixando um rasto feito pela erva calcada. Long deixa um traço da sua presença no ambiente, mas essas marcas são efémeras. É só esperar que as ervas voltem a crescer. Essas marcas na Terra são análogas ao desenho feito com os pés.

Long define o traço do desenho, por um sentido de impermanência (a linha visível, contudo, invisível), não só por via da efemeridade dos trabalhos, como também pelo conceito de deriva, as suas práticas retributam o conceito de obra, mas também denotam preocupações ambientais, contrastantes com os trabalhos dos artistas americanos.



Fig. 34 - Robert Smithson, "Asphalt Rundown", 1969



Fig. 35 - Jan Dibbets, A trace in the woods in the form of an angle of 30° crossing a Path, 1969

A esse respeito Long escreveu: "My interest was in a more thoughtful view of art and nature. I was for an art made on common lands, by simple means, on a human scale. It was the antithesis of so-called American Land Art, where the artist needed money to be an artist, to buy real estate, to claim possession of the land and wield machinery". (in Wallis, 1997)

Enquanto artistas como Robert Smithson (1938-1973), Michel Heizer (1944) e Dennis Oppenheim (1938) se servem de um helicóptero para sobrevoarem zonas virgens e se munem de escavadoras para erguerem montanhas de terra e escavarem as profundezas do planeta, fascinados pela amplitude desmedida das suas obras "perenes", outros, como por exemplo, John Baldessari ou Jan Dibbets intervêm com os próprios materiais orgânicos encontrados *in situ*.

Nas imagens 34 e 35, existem claras referências, de transmutação do *modus operandi* da pintura e do desenho, respectivamente no caso de Smithson e de Jan Dibbets, numa apropriação dos conceitos de pigmento e traço, para o suporte expandido da paisagem.

Por seu lado Baldessari e Boetti, imagens 36 e 38, apropriam-se de palavras, através do mapeamento de nomes de terras ou de rios. Baldessari escreveu deste modo a palavra "CALIFÓRNIA" ao longo de uma extensão de terreno correspondente aos vários locais do mapa, construindo as letras, com os materiais existentes nos próprios lugares. Por seu lado, Boetti, utilizou, seda e roupas com os quais classificou rios, numa tomada de posição contra a falta de água. Através da transposição de signos próprios da literatura, a poesia visual é manipulada, como uma transmutação entre instalação e mapeamento.



Fig. 36, 37 - John Baldessari, "California Map project". 1969





Fig. 38 - Alighiero Boetti, "The thousand Longuest Rivers World", 1979

A época era de mudança. Enquanto a academia estabelecera afinidades com a literatura e se estruturara a partir de narrativas, o modernismo fora uma arte de sensações, algo que aspirava a relegar a aprendizagem e a literatura para o nível das emoções. A conjugação da crise do modernismo com a proliferação de estratégias de movimentações *avant-garde* pressupunha que os conceitos deveriam ser reformulados relativamente ao "objecto de arte", e em essência, não pelos historiadores ou críticos mas pelos próprios artistas. Passa-se deste modo para uma teoria em que são os próprios autores que sustentados na sua prática artística, definem o que entendem como arte e não-arte.

Questões como representação e percepção tornaram-se matéria-chave a debater, a produção e exposição de obras que até esta altura eram consideradas como um segredo de estúdio, pôs em causa os limites do que podia ser considerado "obra de arte", e é neste contexto que Sol leWitt, publica "Paragraphs of Conceptual Art" na *Artforum* 5, nº 10, (1969: 80) onde afirma que: "as verdadeiras obras de arte são as ideias".⁴² Os limites da arte conceptual não estão claramente definidos, nem histórica, nem temporal e muito menos espacialmente. O termo arte conceptual surgiu pela primeira vez em 1967, Sol LeWitt preparava-se para enveredar pelos desenhos murais, que em conjunto continuavam a integrar a essência da sua prática artística. Uma ideia que naquela época era considerada original por ser radical, já que estes murais eram executados *in loco*, não por ele, mas por uma equipa de assistentes seguindo meticulosamente as suas instruções.



Fig. 39 - Assistentes de Sol LeWitt, Installation of Wall Drawing, 1993.

Acerca do desenho instalado (fig 45) leWitt diz tratar-se de "uma explosão óptica com 70 pés de comprimento adaptada a partir de desenhos feitos segurando dois lápis juntos e rodando-os enquanto deixam marcas no papel."⁴³

⁴² Notas de Sol LeWitt, na exposição "Nonantbropomorphic" em Nova Iorque, 1966, in Paul Wood, (2002) Movimentos da Arte Contemporânea: Arte Conceptual, Trad. Maria da Graça Caldeira, Lisboa: Presença, p. 37.

⁴³ <http://www.artseensoho.com/Art/PACE/lewittg8/lewitt.html>



Fig. 40 - Sol LeWitt, *New Wall Drawing*, 1998

Talvez seja por esta simplicidade de formas que LeWitt é também conhecido como um artista minimalista, mas a sua obra exemplifica melhor o paradigma da arte conceptual, ao basear-se no conceito de que a ideia, na arte, tem mais importância, do que o modo como se executa a obra ou, até mesmo, o seu valor estético.

Acerca desta concepção de arte, Isabel Salema diz: “*Podemos regozijar-nos com Sol LeWitt. Os desenhos que ele fez são mentalmente deliciosos. O que os torna tão deliciosos, tão agradáveis à mente, é que ele não tinha de os fazer.*”⁴⁴

Na exposição, January, de 1969 em Nova Iorque, o verdadeiro “local” da mostra foi o catálogo que, nos termos de Seth Siegelaub (negociante de arte), se constituía agora mais como as informações “primárias” do que “secundárias”. Kosuth, juntamente com Robert Barry, Douglas Hueber e Lawrence Weiner, produziu obras que configuravam o que era o processo e como se constituía uma exposição. Numa viragem notável, a obra de arte era agora concebida como “informação” passível de circular com maior eficácia através do *medium* dos textos e das fotografias do que mediante o transporte dos objectos físicos. Dá-se deste modo a “desmaterialização” do objecto de arte, tendência que se poderia designar de *avant-garde*.⁴⁵

Joseph Kosuth, defende uma atitude de como pensar a arte depois do que foi a corrente modernista. Argumenta que o que interessava então não era a “coisa” em si, mas o processo, ou a ideia que fazia com que ela existisse. Sustentou esta questão apresentando ao público a “*Art as Idea as idea*” (1965), que consistia na definição do conceito de ideia retirada do dicionário e impressa. O pressuposto de Kosuth é que a arte já não necessitava da produção de objectos (contra as críticas, mercados e museus), tratava-se por isso, tal como Long, de uma investigação dos fundamentos do próprio conceito de “arte”.

⁴⁴ Exclusivo Público / the Washington Post 6. P2. quarta-feira 11 de Abril 2007

⁴⁵ Lippard, Lucy, (1997), *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, 2ª edição Berkeley



fig. 41 - Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1967

Em “*One and three chairs*” 1967, Kosuth justapôs uma cadeira real, uma foto de uma cadeira e uma definição descrita do termo cadeira, retirada de um dicionário e, com isso, espelhou a distinção entre realidade e representação e entre representação e linguagem.

O território para o qual a actividade artística de vanguarda parecia orientar-se, a fronteira ténue onde a arte assumia várias formas de não-arte, foi demonstrada na exposição organizada por Bochner. Esta exposição de 1966, demarcou em parte o âmbito da arte como processo. Foram compilados uma centena de desenhos de vários tipos para uma mostra de fim de ano na School of Visual Arts em Nova Iorque. Uma das regras da exposição determinava que os desenhos não podiam ser convencionalmente emoldurados.

O estatuto problemático da instalação, foi desta forma, fomentado pela interacção dos seus elementos constituintes: a própria variedade dos desenhos, que iam dos diagramas e esboços de trabalho da autoria de artistas como Sol leWitt e Donald Judd, a facturas, cálculos matemáticos e uma partitura de Jonh Cage, até às fotografias de situação. Não menos importante, foi o título da exposição: “*Working Drawings and other Visible Things Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*” (Wood, 2002: 35). Nesta altura a “Arte Conceptual” não existia enquanto movimento designado, porém, esta exposição indica o rumo tomado.

Considerados em conjunto, tais projectos suscitam a questão do que é ser-se confrontado com uma obra de arte visual que renuncia ao acto de contemplação (estética) e em vez disso insiste em ser lida, interpretada, como um processo de criação: a *poiética* do acto criativo.



Fig. 42 - Cy Twombly, *from Natural History, part I, mushrooms, No VII*, 1974

No trabalho de Cy Twombly, podem-se observar vários elementos, não só colagens de ilustrações científicas de cogumelos em analogia com uma imagem de um funeral, como também esboços com anotações de pormenor e estudos de cor. Se repararmos, esta imagem além de numerada está assinada. Donde, será que podemos deduzir que era sua intenção que fosse vista por outros, como um processo? Pensamos que a assinatura de uma obra seja a consideração desta como obra acabada, como o “*Urinal*” de Marcel Duchamp bastando a assinatura para o transformar em obra de arte, por isso podemos então deduzir

que Twombly, considerou este trabalho como obra final.



Fig. 43 - Richard Long, "A Walk by All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary Circle", 1977

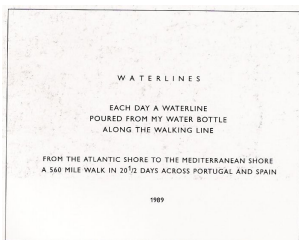


Fig. 44 - Richard Long, "Water lines", 1989



fig. 45 - Manuel de Seabra, 25 de Abril, 1975

Quanto a Richard Long podemos dizer que o acto de desenhar na paisagem, de forma conceptual, é exemplificado no mapa. O artista marcou o seu itinerário ao longo de estradas e ruas do interior de Inglaterra, cuja linha de contorno tinha aproximadamente a forma de um círculo. Aqui, os desenhos de Long, limitam-se a simples formas geométricas na vasta e larga escala que é o mapa. A imensa diferença entre a experiência directa na paisagem – com os sinais e sons do exterior – e a sua absurda potencialidade de tradução para uma forma bidimensional, em parte escondem-se nessa linha.

Alguns trabalhos de Richard Long consistem em planos de execução descritos. Em "Waterlines", Long descreve: *"cada dia como uma linha de água, purificado pela minha garrafa de água, caminhando ao longo da linha. Desde o Oceano Atlântico até ao Mediterrâneo, 560 milhas a andar em 20 dias e meio entre Portugal e Espanha."*

Em simples palavras, ao acto processual ou ao trajecto de uma caminhada, algumas vezes a par com a fotografia, corresponde o trabalho descrito.

As peças-texto de Long, partilham mais características com as fotografias, do que à primeira vista parece: ambas são a preto e branco e, no seu todo, são apresentadas objectivamente. Tal como os textos, é percepcionável uma verdadeira imagem do trabalho, conciso, de uma forma imediata, para diante. As fotografias similarmente, não se perdem em detalhes, mas providenciam uma compreensiva e singular visão do gesto, sugerindo o processo de como foi feito, tal como a poesia concreta e outras linguagens cujas práticas se baseiam na arte conceptual.

Como exemplo similar, o mapa "25 de Abril", contextualiza o lugar, através do mapeamento da cidade de Lisboa, onde se desenrolaram as principais acções militares que culminaram com a "Revolução dos Cravos" e que fizeram fim ao governo de Marcelo Caetano, acabando

com o corporativismo que durava havia 40 anos.

Pode-se enquadrar este tipo de discurso, naquele movimento que se funde entre o texto e a imagem e que foi denominado, por volta dos anos 70, de Poesia Visual. Especialmente difundido na Itália, deriva das “Palavras em Liberdade” futuristas, mas tingeu-se de novos valores conceptuais.

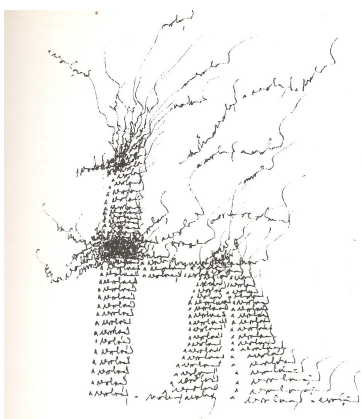


fig. 46 - Ana Hatherly, “A Revolução”, sem data

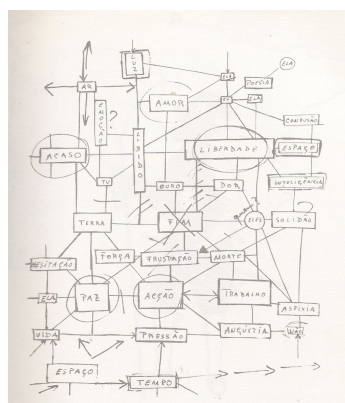


Fig. 47 - Eugénia Melo e Castro, “sem título”, 1973 (?)

As figuras 46 e 47, respectivamente de Ana Hatherly e Eugénia M. e Castro, utilizam a palavra, configurando uma ideia, na construção de uma imagem. Ao contrário da poesia concreta⁴⁶, que cria composições apenas com palavras, a poesia visual joga com o encontro e a interpretação de palavras e imagens. O resultado são palavras e colagens de cartazes publicitários de imagens que não se limitam à sua ilustração, pelo contrário, por vezes contêm mensagens irónicas que contradizem o contexto da imagem. Os letristas falam do “*escandalo de uma poesia sem palavras*” (J. M. Diez, 1973), ou a destruição do verso. Os artistas plásticos, como Kosuth ou Beuys falam de práticas, acontecimentos ou situações, sem objecto e, às vezes, apenas palavras. Dito de outro modo, o objecto passa a ser encarado como,

⁴⁶ Uma vaga e ampla definição de dicionário artístico diz-nos: “são características definatórias da poesia concreta, a junção de elementos fonéticos e visuais, o uso de elementos tipográficos de forma unitária e em série, em relação ao seu conteúdo estético, o uso de símbolos dos códigos de comunicação, a valoração óptica do signo semântico, o valor intrínseco do espaço sobre o qual se situa o poema; a integração no mesmo, como parte essencial ou secundária, da fotografia, do desenho e da gravura”. in Manuel de Seabra, p 34, J.I. del Marquet.

a conceptualização desse acto, passível de ser documentado, sem que haja a necessidade de ser *perene* - encarado como obra de arte.

Nos anos 90/00, a noção de paisagem, espaço público, *site e non-site* é interpretada, de diferentes modos, pelas práticas correntes, contudo o legado dos anos 70/80 continua presente. Desta maneira continuam a observar-se “resíduos” daquilo que se passou, nestas duas últimas décadas. Uma espécie de “interpenetração” entre arte conceptual, mapeamento, desenho na paisagem, instalação, poesia concreta.

A linguagem como um signo no contexto social, cultural e político é utilizada de modos diferentes e em lugares públicos díspares tanto no interior (museus e galerias) como no exterior, na cidade ou na paisagem, a palavra passou a ser usada, *per se*, como imagem, como discurso, enfim como mensagem significante. Desenhos instalados contextualizam, por vezes, outros lugares e outras histórias, por vezes memórias e contextos de outros lugares.

Narrativas paralelas, como por exemplo em “*Firework Text*” (fig. 48), são evocadas como meta-imagens ou imagens-citação, mapeando uma história sobre outra como presença material de textos literários que desaparecem em fumo. Na obra de Evans, as memórias de Pasolini duraram apenas alguns momentos, até desaparecerem nas chamas, letra por letra e, no flash de uma explosão, finalmente desapareceram na escuridão da noite. deste momento diz Ewans: “*Just another elapsure of time, designated.*”

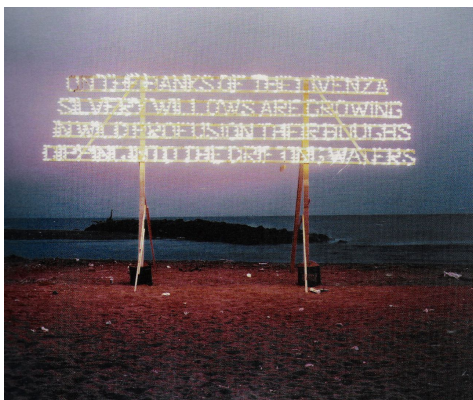


Fig. 48 - Cerith Win Evans, “*Firework text*”, 1998.

O trabalho de Adam Chodzko (fig.49), é muitas vezes concebido como a descrição do lugar (legado de Long) e os rituais que se podem fazer dada a descrição instaurado no próprio lugar.

Por seu lado Rose Sinclair (fig. 50) configura uma atitude reflexiva global, na inserção crítica da vida real, trazendo o contexto do quotidiano

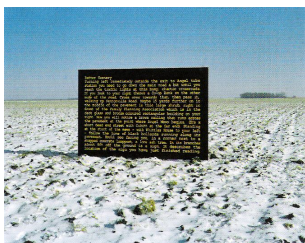


Fig. 49 - Adam Chodzko, *Better Cenary*, 2002

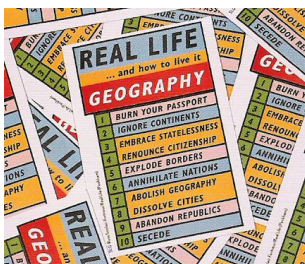


fig. 50 - Rose Sinclair, *Real life and How to Live it*, No. 1. Geography, 2000

para a arte.

O pós-guerra assinalou uma ampliação considerável do mundo das artes visuais numa escala internacional, que está vinculado ao desenvolvimento de um sistema de comunicação mundial. Converteu-se num eficiente veículo de divulgação da produção cultural de um modo geral. A expansão da cultura nos anos 60 está relacionada com esse processo.

Na contemporaneidade, as práticas artísticas consolidam-se, operando a partir de um novo regulamento: o da comunicação, muito diferente do sistema de consumo restrito da arte moderna, no qual e segundo Cauquelin (2005) a realidade da arte contemporânea constrói-se fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita nos circuitos de comunicação.

A partir de então, assinalam-se duas transformações importantes nesse domínio: primeiro, neste novo *modus operandi*, a cultura de exposição afirma-se cada vez mais como a principal mensagem da arte contemporânea.

No contexto actual, o mercado privado de colecionadores passa a adquirir um carácter secundário, à medida que a produção artística, obedece à mesma lógica presente no cinema e nas salas de concerto, torna-se objecto de um consumo puramente simbólico, em que o espectador pode ver a exposição, contudo sem deter a propriedade privada das obras; segundo, e em consequência desta transformação, na relação directa com a globalização que se consolida, as práticas artísticas operam no contexto da indústria cultural. As mostras de arte, a partir da década de 80, convertem-se, cada vez mais, em acontecimentos mediáticos, envolvendo o trabalho de muitos profissionais e tendo como objectivo o grande público.

Tendo em vista que a circulação da arte contemporânea só se concretiza a partir do desvendamento da produção para o público, a construção da recepção passou a ser um elemento fundamental na organização do seu universo. Na esfera restrita do mercado de arte moderna, o *marchand* e o crítico realizavam essa operação com os directores de museus e colecionadores.

O mundo da arte contemporânea já extrapolou há muito tempo o universo da pintura e da escultura, muito embora elas ainda

permaneçam como parte dele, ressurgem com uma outra apresentação mais sincronizada com as expressões do repertório de comunicação da época em que vivemos. Então, as práticas contemporâneas para se poderem realizar plenamente necessitam do apoio de recursos substanciais, que possibilitem não apenas a sua recepção e circulação, mas também a sua produção.

Este problema é superado com a criação de um sistema de mediação (curadores, galerias de arte e o artista como crítico) que ajuda a decifrar o “segredo”, colocando a produção ao alcance do público. Este é o triplo jogo que marca a produção da arte contemporânea: a transgressão das fronteiras da arte pelos artistas; as reacções negativas do público; e a integração da produção a partir da intermediação de instituições e especialistas. Esta dialética é um dos componentes responsáveis pelas constantes redefinições do conceito de arte e também pelo movimento de ampliação dos campos do mundo da arte.