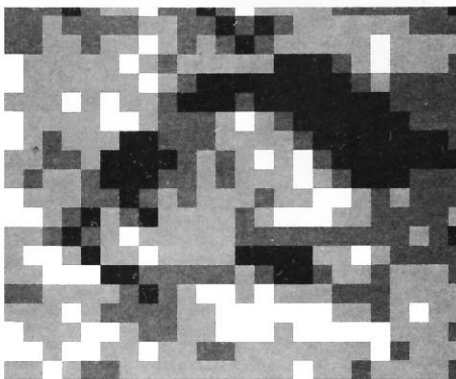
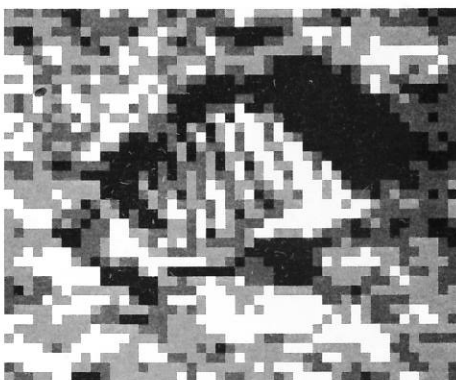


Figura 1
As botas do Coronel Aldrin
imprimem a marca do
homem na poeira lunar



Duchamp) é conceptual (por natureza), na medida em que a arte só existe conceptualmente".⁴

As duas noções até aqui vistas, de Kasimir Malevich e Marcel Duchamp deram subsídios diretos respectivamente à Arte Minimal e à Arte Conceitual. As duas apresentaram aspectos opostos ao tratar a produção de seus objetos.

Por seu caráter redutor — acentuado pela sua natureza, quer crítica, quer operativa —, de experimentação factual e de reflexão estética, por sua manifestação linguística de análise da própria linguagem da arte, o conceptualismo operou predominantemente na desmaterialização do objeto, sendo seu suporte o conceito. Esta é a primeira invariante comum a todos os operadores estéticos denominados conceitualistas puros, como Joseph Kosuth — é a redução do objeto a conceito. A segunda invariante da Arte Conceitual pode definir-se como redução de um enunciado (ou, numa terminologia mais próxima da linguagem artística, de uma imagem) a uma tautologia. Para eliminar o objeto recorre-se ao expediente — que continua a ser, no entanto, uma "invenção" artística — de um objeto que se apresenta e nomeia a si próprio. Uma terceira redução (desta vez não variante porque só se pode encontrar em certas "obras" de Kosuth) é a introdução do referente numa obra, ou seja, a redução a um conceito das várias representações possíveis desse mesmo conceito. É o caso de um outro grupo de "obras" de Kosuth, a mais conhecida das quais é *One and three chairs* (1965).⁵ Em todos os casos acima citados o universo é a linguagem e sua articulação resulta no deslocamento ou dissolvência do objeto. O deserto não é criado pela morfologia de sua linguagem, pela aparência do objeto, mas por uma instabilidade subversiva atribuída ao valor e conceito dos objetos e do mundo. O conhecido estranhamento vindo do Dada, neste sentido também poderia ser entendido como um curioso criador-da condição de deserto para o mundo da cultura urbana, dos objetos que cercam nosso cotidiano (on site), nosso lugar.

Sobre a escultura Minimal, a "característica invariante dessas estruturas primárias é a sua grande dimensão, ou melhor, a sua enorme dimensão, o que se por um lado se aproxima do gigantismo de muita escultura pop — pensamos em especial, nas monumentais pastas dentífricas de Oldenburg —, por outro, dada a sua morfologia abstrata, as faz tender para os objetos arquitecônicos..."⁶ Ou simplesmente estamos diante, perto ou dentro de estruturas primárias e novamente diante da noção

Marco do Valle é artista plástico, arquiteto formado na FAUPUCCAMP e leciona cursos de escultura moderna e contemporânea no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP. É autor de *Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea* (dissertação de mestrado, ECA-USP, 1991), cujo extrato foi publicado na *óculum 2*, setembro de 1992

A condição de deserto

Marco do Valle

de deserto. Aqui o objeto não se dissolve, ao contrário, sua forma geométrica abstrata e agigantada reduz e dificulta a sua apreensão pelo espectador que caminha circundando peregrino seu entorno.

Esta é uma das características mais evidentes da Arte Minimal, citada no catálogo da exposição de 1966 no Jewish Museum de Nova York: "É muito importante observar que as dimensões geralmente grandes da obra e a escala arquitetônica permitem que o escultor domine o ambiente. Por vezes, é a escultura que invade o espaço do espectador, outras é o espectador que é introduzido no espaço escultórico. Frequentemente a escultura funciona de um modo ambíguo, isto é, gera uma deslocação espacial do espectador, com valores complexos. Como a maior parte dessas esculturas é feita para interiores, é precisamente na sua enorme dimensão, no seu assalto à escala íntima que está implicitamente contida uma crítica social. Os colecionadores e mesmo a maioria dos museus não possuem o espaço necessário para estas obras." ⁷

Os artistas no início dos anos 70 estavam preocupados com o Sistema da Arte montado. Porque agora, vinda de sua condição marginal, a arte moderna estava institucionalizada e mercantilizada. "A grande mudança veio em 1929 com a criação do Museu de Arte Moderna de New York. Hoje parece natural intitular-se assim, mas na época era realmente estranho. A vanguarda não foi o princípio contra os museus? Os futuristas não desejavam incendiá-los? Nenhum museu europeu estava se dedicando a colecionar a arte moderna de maneira sistemática. Essa idéia se deve sobretudo a Alfred Barr que convenceu um círculo de milionários, em cujo centro estava a família Rockefeller, a financiar um museu que tratasse o modernismo como um fato histórico, como a cultura do nosso tempo." ⁸ Daí em diante, os museus, onde seus doadores recebiam incentivos fiscais, se proliferaram e, em paralelo, um sistema de mercado de arte internacional com galerias duplas simultâneas na Europa e Estados Unidos.

Nas tentativas iniciais, a saída era escapar das operações internas ao sistema de arte, reduzindo o objeto a conceito — caso da arte processual, da arte performance e da body arte, onde os eventos deixavam atrás de si apenas vestígios como fotos, filmes e vídeos. Ou ainda, a solução minimal, adaptando-se pela sua escala gigantesca aos espaços dos museus, galerias e dos colecionadores.

Estas soluções estratégicas dos artistas eram traídas pelo sistema de arte que sempre solucionava o desafio ampliando e especificando seus espaços de

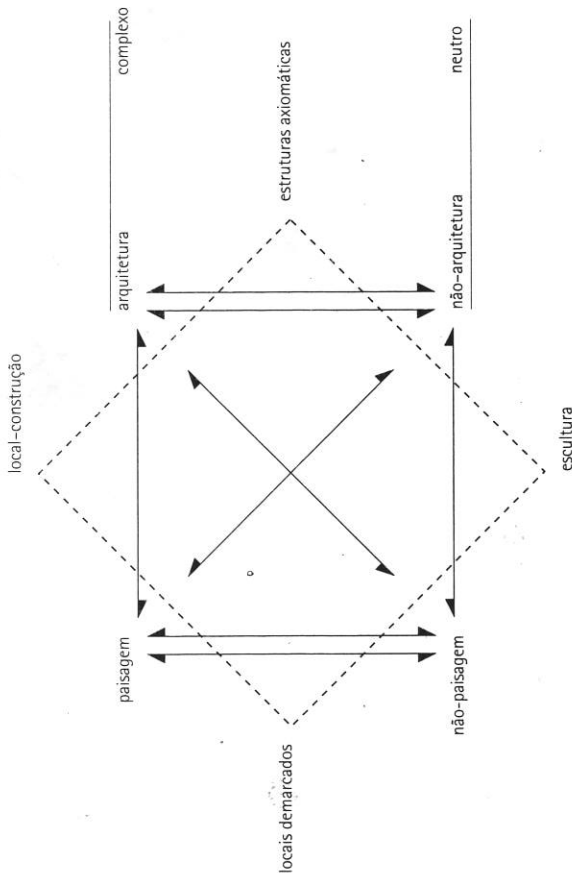
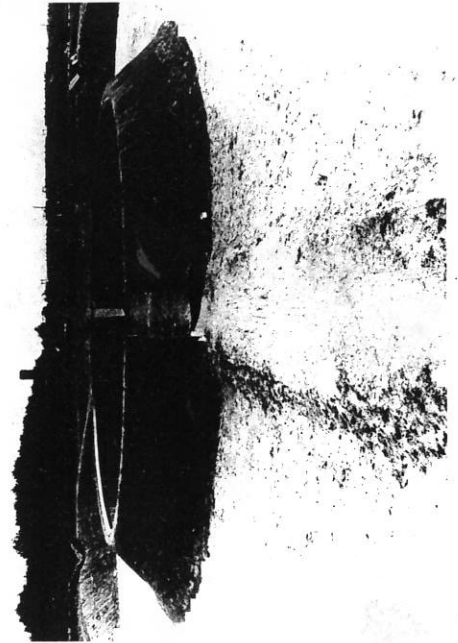


Figura 2
Aplicação da expansão lógica (Grupo Klein), por Rosalind Krauss, à categoria de escultura.

Figura 3
Robert Morris
Observatory, 1971
Terra, madeira, granito, aço e água, 70 metros
Instalado em Umviden, Holanda



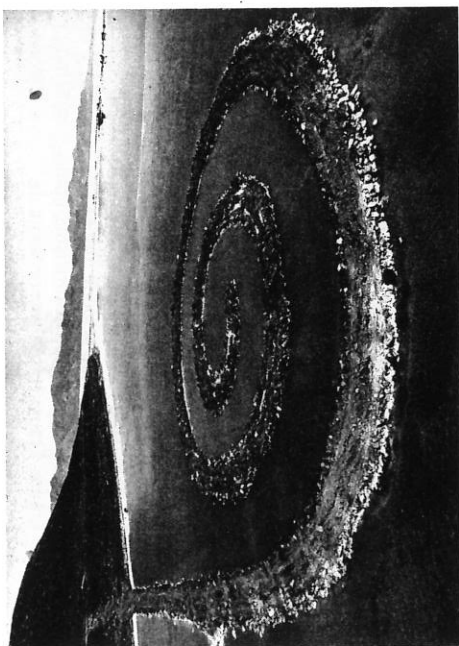


Figura 4

Robert Smithson

Spiral Jetty, 1970

Diâmetro de 49 por 450

metros de comprimento

Great Salt Lake de Utah

exposições como também mercantilizando qualquer objeto independente de sua escala, potencializando seu valor de mercadoria. Os próprios artistas estavam presos demais ao sistema de arte e temerosos de, ao despregar-se deste, ver seus trabalhos perdidos e distantes, passando a uma condição marginal. São trabalhos que misturam comportamento de instalação da arte minimal e rastro ou pegadas (índices) de ação da arte processual, como os trabalhos post-studio de Carl André, Robert Morris e Richard Serra, que dão o impulso de volta ao solo, adotando materiais como tijolos refratários, troncos, pedras laminadas, material granuloso simplesmente esparramados ou juntados ao chão.⁹

Estes processos de organização e por vezes de dissolução dos objetos pelo espaço, como o de atirar matéria granulosa (terra) nos pisos das galerias de arte, é uma tendência levada a sua conclusão lógica por Walter de Maria que, em 1968, depositou uma enorme quantidade de terra dentro de uma galeria em Munique. Essa instalação, denominada *Earth Room*, consistia de 1766 pés cúbicos de terra esparramados pelas salas de exposição. Ao mesmo tempo que este tapete úmido, marrom-escuro deixou os espectadores a uma distância definida e só deu a eles documentos secundários para adquirir, proporcionaram também, paradoxalmente, um contraste levemente escuro com a arquitetura cintilante e encheu o ar com uma fragância fresca, de campo, experiências tanto sensoriais quanto estéticas. Eventualmente, De Maria expandiria o sítio para adotar vastas extensões de terra sem cultivo e toda a vastidão do céu.¹⁰

Curiosa inversão provocada por Walter de Maria: encher a galeria, espaço tradicional do objeto de valor, de um material sem valor algum. Ao mesmo tempo, um sentido metafórico de sepultamento do espaço da galeria, desejo sublimado de que algo fosse ali enterrado. O que estaria ali sendo sepultado? Era como impedir, interditar aquele espaço. Sair fisicamente e procurar uma nova condição de deserto. Abandonar o museu, as galerias, o sistema de arte, tentar mudar a relação da obra com este sistema que regula o mundo da arte.

Retirá-la do público que já a acolhia freneticamente sem reservas como eternas novidades. Levar a arte ao isolamento, recolocar o espectador no deserto, diretamente diante das verdades secretas da arte e da vida. Os artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl Andre e Richard Long se interessaram pelo potencial escultural de escavações, de onde podem retirar terra, cascalho e pedras. Os artistas dessa

escola ficavam então livres das restrições de espaço de galerias e estúdios e escapavam momentaneamente do sistema de arte mercadejada, como objetos preciosos. Eles conseguiram então, com o auxílio de grandes máquinas de terraplenagem e de dinamite, uma tremenda movimentação de terra e imensas escavações. O *Observatory* de Morris tinha 70 metros de largura e levou alguns meses para ser construído; o *Spiral Jetty* de Smithson compunha-se de pedras atiradas nas águas do grande Lago Salgado de Utah, e tinha 450 metros de comprimento; o *Double Negative* de Heizer (1969-70), localizada em Nevada, envolveu a remoção de 240 000 toneladas de pedras e areia.¹¹

Em todos os trabalhos citados acima temos em comum um deslocamento físico — a condição de deserto. O artista, a obra e consequentemente o espectador interessado em ter um contacto direto com esta, deverá estar imerso neste isolamento ou deserto que produz a experiência. Primeiramente o artista ao procurar no deserto um sítio para produzir o seu trabalho, investe tempo, deslocando-se em viagens através de vãos aéreas de levantamento ou por terra, cobrindo longas distâncias em péssimas estradas. Posteriormente, do espectador é de início exigido o mesmo esforço de deslocamento e busca, pois só assim poderá comparar a condição de deserto experiencializada e proposta pelo artista na obra. Viajar para buscar uma velha sensação conhecida e há muito tempo perdida. Perda pela vida urbana, pelo mundo pop, pela sociedade de massa que produz a falsa impressão de estarmos sempre acompanhados. Buscar o isolamento e uma condição primeira de percepção. Ficar diante do desconhecido parece ser um dos últimos atos do modernismo.

No final dos anos 60 e início dos 70 simultaneamente ao deslocamento da arte para o deserto, e das viagens para conhecer as obras distantes propostas pelos artistas, temos também as viagens espaciais transportando o homem a novas fronteiras. É claro que as viagens espaciais produziram efeitos nos artistas e nas artes: "Em 2001: Uma Odisseia no Espaço" (1968), de Stanley Kubrick, um misterioso monólito brilhante, preto, retangular, construído por seres estranhos das estrelas, aparece na Terra para fornecer informações aos ancestrais de raça humana. Nesse filme a audiência em massa era apresentada a um artefato que mostrava todas as características de um objeto de arte mínima".¹²

Neste caso, porém, a morfologia abstrata da arte minimal, produtora da primeira das condições de deserto anteriormente descrita, pela sua escala e

7 Idem, *ibidem*, p. 336

8 Hughes, Robert Op cit

9 Walker, John A. *De volta à natureza: terra, solo e a arte ecológica* in *A Arte desde o Pop*, Editorial Labor do Brasil, 1977, p. 38

10 Arnason, H H *Earth and Site Works in A History of Modern Art*, Thomas and Hudson Ltd, London, 1988, p. 575

11 Walker, John A Op cit, p. 38

12 Walker, John A *Mais — menos: arte mínima* in op cit, p. 25

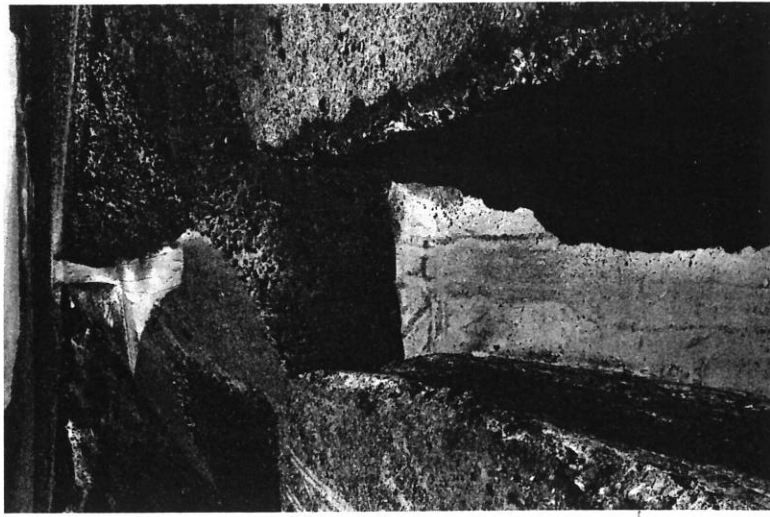


Figura 5
Michel Heizer
Double Negative, 1969-70
Escavação, 9 x 15 x 450
metros, Marmom Mesa,
Overton, Nevada

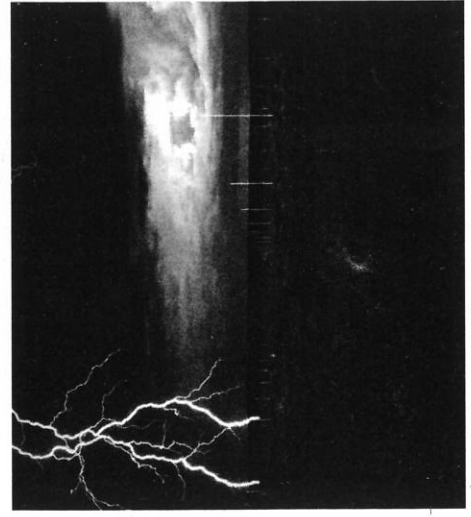


Figura 6
Walter de Maria
Lightning Field, 1971-77
400 hastes de pára-raios
implantadas em 1,5 x
1,0 km no Novo México

Land e Earth-Art com Stonenenge e os monumentos arqueológicos. "O crítico/historiador, através de uma prestidigitação mais abrangente, passou a construir suas genealogias em termos de milênios e não de décadas. Stonehenge, as fileiras de Nazca, as quadras de esporte toltecas, os cemitérios de índios — qual-quer prova poderia ser arrolada no tribunal para servir como testemunha da conexão destes trabalhos com a história, legitimando, desta forma, seu status como escultura. Por não serem exatamente escul- turas, Stonehenge e as quadras de esporte toltecas são, neste caso, exemplos suspeitos de precedentes historicistas." ¹⁵ Rosalind Krauss tem razão ao entender que Stonehenge e os monumentos arqueológicos não servem para a extensão do termo escultura aos trabalhos de Land e Earth Art, porém estes monu- mentos apresentam em comum com a descida do homem à Lua, a mesma noção de deserto, a mesma marcação de limite com o desconhecido. Curiosamente o filme de Stanley Kubrick faz referências às noções destes desertos como situações limites presentes simultaneamente em nosso passado como em nosso futuro.

Esta terceira condição de deserto descrita como deslocamento físico para o deserto, é fruto como já foi dito, da interação de dois aspectos: um interno à linguagem da arte desenvolvido pelo percurso da arte abstrata; outro externo desenvolvido pelo sistema da arte (museus, galerias e mercado de arte). O segundo aspecto já foi abordado, mas é necessário voltarmos ao primeiro — o desenvolvimento interno à linguagem — para analisarmos seus efeitos sobre esta última noção de deserto, da arte moderna, Land e Earth Art, que é a sua problemática denominação de "escultura".

Segundo Rosalind Krauss, à medida em que os anos 60 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como "escultura" pilhas de lixo enfilei- radas no chão, toras de sequeia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavadas do deserto ou cercas rodeadas de valas, a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada. Ao se tentar preservar o termo escultura na tentativa de resguardá-lo, acabou-se por torná-lo obscuro. Pensou-se em utilizar uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades; mas esta categoria ao abranger campo tão heterogêneo corria o risco de entrar em colapso. Logo, olhar para um buraco feito no solo e pensar que seja escultura é um equívoco. Krauss afirma que sabemos muito bem o que é uma escultura. Uma das coisas que aliás sabemos, é que escultura não é uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como

nao-representação, e traida pelo nime ao ganhar significado de mensagem. De qualquer forma, é interessante notar duas situações distintas em que o monolito aparece no filme: a primeira, na alvorada da espécie humana, encravado na terra, criando um sítio em uma extensão ilimitada, análogo às noções de deserto produzidas pela Land-Art; a segunda, em uma escavação na superfície lunar, semelhante à Earth-Art.

Na manhã do dia 20 de julho de 1969, Armstrong e Aldrin atravessam o túnel de comunicação entre as duas naves engatadas e embarcam na Águia para preparar o longamente esperado pouso do homem na Lua. Sozinho na Columbia, Collins soltou o mecanismo que prendia os dois veículos e a Águia iniciou sua viagem solitária em direção ao solo lunar. Cento e duas horas e 24 minutos depois do início em Cabo Kennedy, o comandante Armstrong avisa Houston que ligará os motores para reduzir a velocidade da Águia, mergulhando para a Lua. Dezenove minutos depois, a Terra ouvia a Base da Tranquilidade. "Este é um pequeno passo para um homem, um gigantesco para a humanidade", disse Neil Armstrong ao se tornar o primeiro ser humano a comprimir a superfície da Lua com o pé. ¹³ Após a descida do Coronel Aldrin, os dois homens trocaram mensagens pelo rádio embutido em seus macacões e capacetes e numa mochila às costas juntamente com todos os equipamentos que lhes garantiriam a sobrevivência nas duras condições do satélite.

Aldrin "Linda vista!"
Armstrong "Não é espetacular? Magnifica a vista aqui fora."

Aldrin "Magnifica desolação."
Estas mesmas palavras do coronel Aldrin poderiam ser ditas dos trabalhos de Land-Art, como o *Double Negative* (1969-70) de Michel Heizer. Como também da tão publicada foto das botas de Aldrin imprimindo a marca do homem no solo lunar (Fig. 01). Podem ser comparadas a certas demarcações locais realizadas com os pés por Richard Long, como já havia feito Wordsworth em suas andanças pelo Lake District, intervindo no campo principalmente andando por ele, fazendo do seu andar o meio econômico principal de transformar terra em arte. ¹⁴ Ou ainda a relação entre paisagem, construção e espaço cósmico presente no *Observatory* (1971) de Robert Morris.

Evidentemente, ao se levar em conta esta analogia não se pretende explicar a história da arte, nem a categoria de escultura, mas não se pode ignorá-la como se fosse apenas pretextos historicistas, como fez Rosalind Krauss. Krauss refuta a genealogia de

qualquer tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação externa. Para ela, a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa que se situa em *determinado local* e fala de forma simbólica sobre o significado e uso deste lugar.¹⁶

Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura desde o final do século XIX conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do *projeto de representação temporal e espacial*. "Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação à essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial."¹⁷ Neste sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar *pura negatividade*, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-escultura com a não-arquitetura. O limite da escultura modernista, a soma do nem/nenhum pode ser representado por um diagrama que tem a escultura como vértice entre a *não-paisagem* e a *não-arquitetura* (Fig 02).¹⁸

Completando o raciocínio de Rosalind Krauss: "O fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a constituíram — *não-paisagem* e *não-arquitetura* — deixassem de possuir certo interesse. Isto ocorre em função desses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parece estar suspensa".¹⁹ Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura."²⁰

Utilizamos estes passos de Rosalind Krauss para chegar a sua utilização da expansão do termo "escultura" (chamada grupo Klein), onde através de uma expansão lógica, um conjunto de binários se transforma num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a posição original, resultando num campo ampliado e portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de *escultura*. "Quando isto acontece e

13 Pereira, Roberto e Pereira, Raimundo R, *A Conquista da Lua*, Edições Veja, Editora Abril, São Paulo, pp 93-96

14 Cf Arnason, H H Op cit, p 578

15 Krauss, Rosalind *Sculpture in the Expanded Field in The Anti-Aesthetic - Essays on Post Modern Culture*, Washington, Bay Press, 1984, p 33

16 Cf Krauss, Rosalind Op cit, p 33

17 Krauss, Rosalind Op cit, p 36

18 Krauss, Rosalind Op cit, p 38

19 Krauss, Rosalind Op cit, p 37

20 Krauss, Rosalind Op cit, p 37

21 Krauss, Rosalind Op cit, p 37

quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura."²¹ Estas três categorias previstas são:

- 1 o vetor entre *arquitetura* e *não-arquitetura* corresponde a *estruturas axiomáticas*;
- 2 o vetor entre *paisagem* e *não-paisagem* corresponde a *locais demarcados*;
- 3 o vetor entre *arquitetura* e *paisagem* corresponde a *local de construção*, e finalmente, o que deu origem a estas três categorias, o binômio *não-paisagem* e *não-arquitetura*, que corresponde a "escultura".

Tentaremos fazer um paralelo entre as categorias apresentadas por Rosalind Krauss e as noções de deserto, desenvolvidas até aqui. Poderíamos dizer que situada no eixo entre *não-paisagem* e *não-arquitetura*, a categoria *escultura* (mantida como vértice em suspensão) é decorrente da primeira noção de deserto que dissolve a representação e consequentemente dissolve a base da escultura e sua determinação de local, vindo a se tornar a condição negativa de monumento. O eixo entre *arquitetura* e *não-arquitetura* tem como vértice *estruturas axiomáticas* onde existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura. Neste caso, quando a escultura adota a primeira noção de deserto (que dissolve a representação), aproxima-se da arquitetura tanto por sua escala, como por seu signo de lei, dissolvendo nesse deslocamento seus princípios imanentes.

Os dois eixos seguintes — *paisagem* e *arquitetura*, que tem como vértice a categoria de *local-construção* e o eixo *paisagem* e *não-paisagem*, que tem como vértice a categoria de *locais-demarcados* — são ambos decorrentes da terceira e última noção descrita como o deslocamento físico para o deserto. Na categoria *local-construção* podemos falar de um sítio onde uma intervenção próxima da arquitetura é implantada, demarcando a paisagem. Pode ser considerado nesta categoria o trabalho de Robert Morris (1931), *Observatory*, 1971 (terra, madeira, granito, aço e água), diâmetro 70 m, instalado em Umviden, Holanda (Fig 03). "A estrutura de Morris foi feita para funcionar da mesma forma que Stonehenge, como calendário solar, e parece ser mais do que simples coincidência que esses trabalhos com a terra tenham sido produzidos durante um período em que a paixão por tudo

que era pré-histórico se desenvolvia entre os membros da subcultura underground." 22

O público no *Observatory* de Morris está envolvido ou diante de uma construção que os reporta ao passado pré-histórico. Esta construção apresenta um conhecimento primitivo e um contacto com um mundo distante. Nesse caso a noção de deserto está fazendo limite com o passado desconhecido e o observador imerso na obra passa a experienciar este limite, semelhante a uma visita a um sítio arqueológico, onde a presença física do corpo é cindida pela evasão do espírito no tempo. Colocamos o trabalho de Robert Smithson (1938-73) *Spiral Jetty*, 1970, diâmetro 49 m por 450 metros de comprimento, em Great Salt Lake de Utah (Fig 04). A construção desta grande espiral de rochas no grande lago salgado de Utah pertence à categoria de *local demarcado* e neste ponto particular na praia, Smithson encontrou não só ruínas industriais em destroços deixados por exploradores de óleo, como também uma paisagem gasta e corroída pelo seu dinamismo interior. Comentou Smithson: "camadas irregulares de calcário imersos ao leste, depósitos massivos de basalto negro pela península, dando uma aparência de estrago na região. E um dos poucos lugares no lago onde a água chega no continente. Sob uma água rosada e rasa está uma rede de lama rachada que mantém o quebra-cabeça que compõe a extensão de sal. Como eu olhei para o sítio, ele refletiu no horizonte somente para sugerir um ciclone imóvel enquanto uma luz oscilante fez com que toda a paisagem simulasse tremer. Um terremoto adormecido esparramou na quietude ondulante uma sensação de fios sem movimento. Este sítio era um rotor que abraçou a si mesmo com uma imensa espiral. Deste espaço giratório surgia possibilidade do *Spiral Jetty*." 23

Neste caso o sítio escolhido por Smithson tem o aspecto de uma paisagem deserta e corroída pelo uso e sua leitura do local situa um campo como um rotor, uma imensa espiral que sugere sua própria construção. Existe uma interação entre local e construção, como se a construção traduzisse o local e reafirmasse seu sítio. Também a idéia de corrosão presente no espaço assemelha-se à noção de deserto, um lugar gasto e abandonado. Do ponto de vista da construção do trabalho, o conceito de "erosão" de Giacometti está presente em *Spiral Jetty*. Uma erosão que se dá no tempo como ele disse:

"matéria desmoronando no lago espelhado em forma de espiral". 24 Como afirma Arnason, foram palavras proféticas, pois a peça se perdeu submersa no lago, como uma relíquia de um passado pré-histórico.

Tragicamente, também Smithson foi perdido, tendo morrido em um desastre no decorrer de uma inspeção aérea de um sítio no Texas. A noção de movimento na natureza e a conceituação de seu trabalho já estão presentes anteriormente ao seu deslocamento para o deserto. Como é claro no seu comentário sobre o seu trabalho *Red Sandstone Corner Piece* (1968), que consiste em um canto de espelho com terra: "a cabeça de uma pessoa e a terra são um constante estado de erosão... as idéias se decompõe em pedras de incógnita". 25

Um dos primeiros a se mudar da galeria de arte para os lugares ermos foi o artista californiano Michel Heizer (1944) com a marchand patrocinadora de arte Virginia Dwan. Com a ajuda de máquinas de terraplenagem, escavou um sítio no deserto de Nevada para criar o "Earth Work" *Double Negative* (1969-70), escavação (9 x 15 x 450), Marrmon Mesa, Overton, Nevada (Fig 05). Uma das questões presente neste trabalho — como também nas experiências de Morris e Smithson — é seu valor de mercadoria e sua escala. Michel Heizer expressa com clareza esta questão: "Eu realmente inventei esta idéia. A idéia de que não há valores ligados a algo, como isso. Porque ele não é um objeto portátil nem um objeto de troca. E é claro: você não pode comercializar esta coisa. Você não pode colocá-la no bolso, se houver uma guerra a gente não poderá removê-la. Ela não vale nada de fato, é uma 'obrigação'. Aqui a gente tem tanto a terra como a arte e nenhuma delas realmente vale muito." 26

Estas considerações de Heizer ao seu trabalho posterior *The City, Complex One* (1972-74), Nevada, podem também ser aplicadas ao *Double Negative*. Esta obra de Heizer também pode ser considerada na categoria de *locais demarcados*, pois os dois recortes produzidos na *marrmon mesa* do deserto de Nevada lançam o volume de terra retirado na depressão imediata do altiplano, produzindo virtualmente o leito de uma estrada cujas extremidades não se encontram. Esta ação humana demarca o local em definitivo numa escala monumental, caracterizando-o como algo entre

paisagem e não-paisagem, interagindo e interpenetrando-se uma à outra. Neste caso também é o sítio escolhido que induz a construção, reforçando o caráter de formação do próprio sítio. Este trabalho tem também a idéia de uma topografia que pode ser reconstruída virtualmente pelo volume de terra retirado. Um valor positivo dado pelo volume, e um negativo dado pela ausência deste, como se estivesse Heizer operando cálculos estereométricos.

Um espectador no *Double Negative* se acha dentro, envolto, em uma construção sem utilidade, com aparência de incompletude, marca da ação do homem cercada pelo deserto. O *Double Negative* se auto-referencia, reforçando a solidão de um *Mesmo* que se repete. Um paradigma formador da própria topografia do deserto aqui duplamente repetido.

Nas obras *Spiral Jetty* de Smithson e *Double Negative* de Michel Heizer, pertencentes à categoria de *locais demarcados*, a demarcação dos territórios foi realizada de maneira mais radical, competindo com a escala do sítio em questão e utilizando grandes movimentos de terra. Além destas demarcações de forma mais definitiva podemos considerar outras formas de *locais demarcados* onde estas marcas não são permanentes. Um exemplo de trabalho onde os *locais demarcados* ficam entre demarcação permanente e não permanente é o trabalho de Walter de Maria (1935), *Lightning Field* (1971-77), 1,5 x 1,0 Km, Novo México (Fig 06). Neste trabalho a marca permanente se refere ao campo de pára-raios colocados regularmente em linhas ortogonais na área retangular de 1,5 por 1,0 Km. São 400 hastes de aço inoxidável, cravadas no topo, esperando as condições atmosféricas que provoquem descargas elétricas. O desenho formado por estas descargas seriam as marcas não permanentes. Neste trabalho, as condições de deserto não são apenas sua aridez, sua vastidão e sua solidão, mas um encontro de forças. Um encontro das potências naturais e humanas, onde o desenho das descargas elétricas que se formariam naturalmente na paisagem, são redefinidos pela existência do campo de pára-raios desenhado e construído pelo artista.

A locação no deserto, fugindo dos museus, limitadores das experiências propostas pelos artistas, é comentada por Walter de Maria: "O lugar, a locação específica e o fato de ser Novo México e não a Califórnia ou outro lugar qualquer assume uma tremenda importância. A gente sente o espírito particular deste lugar. A região foi escolhida porque era remota, isolada, mais do que outros lugares e há uma grande incidência de relâmpagos durante os meses de verão. A ponta direcionada ao invisível de nada serve sem a descarga elétrica lançada na atmosfera que vem a completar o circuito entre a natureza e a obra. O conteúdo do trabalho é a proporção espacial; assim apenas 4 a 6 pessoas visitam a obra por dia; andando pelo campo ela tem uma espécie de experiência privada. Infelizmente nem sempre a gente tem uma experiência deste tipo no museu. O museu tem sua função, o museu tem uma arquitetura, suas próprias tradições que não cabem aqui." 27

22 Walker, John A. *De volta à natureza: terra, solo e a arte ecológica* in Op cit p 38

23 Smithson, Robert apud Arnason, H H Op cit p 577-578

24 Smithson, Robert apud Arnason, HH, Op cit p 578

25 Smithson, Robert apud Arnason, HH Op cit p 576

26 Heizer, Michel apud Hughes, Robert Op cit

27 De Maria, Walter apud Hughes, Robert Op cit

28 Long, Richard apud Arnason, HH Op cit p 578

29 Long, Richard apud Arnason, HH Op cit p 578

30 Krauss, Rosalind Op cit, p 39

Walter de Maria projetou parte das condições da experiência privada do espectador. Uma destas condições é a de deserto. Estar reduzido dentro da imensidão e das forças do mundo. Em um trabalho anterior de Walter de Maria encontramos presente somente a categoria de *locais demarcados de marcas não permanentes* como é o caso de *Millie Long Chalk Drawing* (1968) no Deserto Mohave. Neste trabalho De Maria construiu duas linhas paralelas de cal com um quilômetro e meio de comprimento. Evidentemente estas foram apagadas pelo tempo, pela natureza, restando novamente a paisagem que havia sido invadida.

Outro artista que apresenta em seu trabalho *marcas não permanentes* é Richard Long (1945). Trabalha a natureza com toque leve e, em contraste com os americanos, sua escala é decididamente anti-heróica. "Com material do próprio sítio da formas básicas agraciadas com o toque da mão humana por todas as idades e culturas: linhas retas, círculos, espirais, zig-zags, cruzes e quadrados."²⁸ Refere-se especificamente à categoria de *locais demarcados e marcas não permanentes* o trabalho *A Line in Scotland* (1981) (Fig. 07). Neste, uma linha orgânica de pedras é levantada pelo artista, não para produzir no sítio uma repetição de sua forma ou entendimento, mas para estabelecer uma relação arbitrária e contrastante com a paisagem. Como sua matéria-prima é local, a produção do contraste é obtido com a sobreposição de texturas e uma imposição ao sítio de um determinado desenho. No plano formado por pedras assentadas pela natureza, erguem-se verticais as pedras da linha orgânica. O conceito de marca em Richard Long está ligado ao de camada e história humana e geológica da Terra. Afirma Long: "Um passeio é só uma camada a mais, uma marca deixada sobre milhares de outras camadas da história humana e geográfica na superfície da terra."²⁹

O trabalho de Richard Long se distingue dos americanos na escala de sua intervenção, talvez porque o deserto ou a paisagem nele presentes não são apenas um novo meio para se fazer arte, é como se tivesse emprestado o sítio e não se apropriasse definitivamente deste, no sentido de sua posse. Ele parece estar rendido à condição de deserto mais que os americanos.

Se das três noções de deserto aqui analisadas, as duas primeiras — de Malevich e Duchamp — são concepções evidentemente modernistas, a terceira condição, que corresponde ao deslocamento físico para o deserto — considerada por Rosalind Krauss como já tendo assumido condições lógicas que não



Figura 7
Richard Long
A Line in Scotland, 1981
Marca realizada com pedras

podem ser mais descritas como modernas —, pode ser vista, ao contrário, como um desdobramento moderno. O último deserto para a arte moderna foi tentar voltar à sua condição inicial, distante do público e do mercado, levando a arte a lugares ermos. Houveram rupturas e transformações no campo cultural, como também na própria linguagem da arte. Trata-se, no ponto de vista histórico mais amplo, de um movimento contra-cultural. Mas, assim como os diversos movimentos *undergrounds* se viram diante de novas institucionalizações, os artistas tiveram que retornar e ficar diante das novas condições do campo cultural.

O próximo deserto talvez venha como decorrência do esvaziamento interno resultante do percurso citado. Depois da última possibilidade — uma fuga para o deserto — resta à arte deixar de ser a *reveladora*, como na modernidade, e passar à condição de quem procura o entendimento deste novo campo. Vivemos agora a condição de um deserto disseminado.