

A Paisagem como Plataforma Estética: Das proposições artísticas de Walter De Maria e Roman Signer

Guy Amado*

RESUMO: Esta comunicação busca identificar pontos de contato entre obras dos artistas visuais Walter De Maria (EUA, 1935-2013) e Roman Signer (SUI, 1938), a partir da análise de aspectos de sua produção, tendo uma ideia de *paisagem* como vetor de pulsão para a experiência estética. Paisagem aqui entendida não como um tema para a prática artística, mas como de facto matéria-prima para a mesma, o plano de atuação direta sobre o qual interferir. As práticas em questão convergem e divergem, podendo-se privilegiar em uma a escala monumental da natureza para ali instaurar um campo de tensões (De Maria), enquanto na outra percebe-se uma estratégia em que o gesto ou ação estético é marcado pela aparente banalidade, além de um forte componente inventivo e experimental (Signer).

PALAVRAS-CHAVE: arte e paisagem, *Land Art*, experiência estética, arte contemporânea

ABSTRACT: This paper seeks to identify aspects in common in the body of work of the artists Walter De Maria (EUA, 1935-2013) and Roman Signer (SUI, 1938). That is intended to be done starting from the analysis of aspects of their production, considering Nature in its openness and an idea of landscape understood as a major vector to the aesthetic experience. The landscape is here approached not only as a theme or a motto itself for the artistic practice, but as its very medium; it is the direct and effective plane upon which to act. While to one the monumental scale of nature is a means for the instauration of a tension field (De Maria), the other privileges activating the elements in which the artistic gesture or action is marked by banality and a strong experimental component (Signer).

KEYWORDS: *art and landscape, Land Art, aesthetic experience, contemporary art*

* Universidade de Coimbra – Colégio das Artes

Walter De Maria: *The Lightning Field*

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

For one thing they are impersonal. I don't think art can stand up to nature.
(Walter De Maria, "On the importance of natural disasters")

The Lightning Field (1977) é uma obra capital na carreira de Walter De Maria, renomado artista (recentemente falecido) e um dos expoentes máximos da corrente conhecida como *Land Art*¹. Situada numa área remota, num platô a mais de 2000 metros de altitude algures num deserto no oeste do estado do Novo México, EUA (a localização exata é deliberadamente omitida pela instituição responsável, para efeito de se preservar a integridade da peça de DeMaria), a peça é composta de 400 estacas de aço inox polido meticulosamente instaladas diretamente na terra, numa grelha com medida total de uma milha por um quilômetro. O local, que consumiu cerca de cinco anos de buscas até ser finalmente determinado, foi escolhido segundo o artista por suas qualidades de «planaridade, intensa atividade de trovoadas e isolamento»². Os postes – com 5 cm de diâmetro e 6 metros de altura, em média – são dispostos em intervalos regulares de 67 metros (220 pés) e são dotados de pontas sólidas e niveladas de maneira a definir um plano visual horizontal, a despeito das variações topológicas do terreno. Cada estaca de aço é plantada em uma sólida base de concreto subterrânea, e foram desenhadas para resistir a ventos de até 180 km/h. Como o título anuncia, os postes de aço são concebidos para atuarem como pára-raios, transformando a peça, idealmente, num monumental e espetacular receptáculo simétrico para a energia das tempestades de relâmpagos que ocorrem na região, sobretudo entre os meses de julho e agosto.



imagem 1. Vista panorâmica de *The Lightning Field*. ©DIA Art Foundation.

¹ A associação da obra de De Maria à *land art* não é incorreta, embora sua produção também incorpore elementos formais que podem aproximá-lo de outras vertentes artísticas, notadamente ao minimalismo.

² Walter De Maria em "The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics, and Statements", in *Artforum*, April 1980, p. 58.

Uma escultura tanto para ser vista como para ser percebida por meio de caminhadas em seu interior, *The Lightning Field* foi concebida para ser vivenciada por um período estendido de tempo. Experimentar – e este é o termo – *The Lightning Field* requer algum planejamento e disposição para passar a noite numa cabana rústica, no terreno em que o trabalho se encontra. É preciso fazer reservas, já que a cabana disponibilizada pela organização comporta um máximo de apenas seis visitantes por estadia³. Uma vez que chegue ao povoado de Quemado, a duas horas de Albuquerque (Novo México), por sua própria conta, o visitante é então transportado ao *site*, onde permanecerá por um dia inteiro: serão quase 24 horas de imersão no deserto, deixando o mundo urbano para trás. Ao chegar ao alojamento, única construção solitária em meio à vastidão da pradaria, chama atenção a dinâmica de contrastes entre as acomodações engenhosas – ainda que espartanas – do alojamento e a imensidão da paisagem desolada que a cerca. «O isolamento é a essência da *Land Art*», afirmou certa vez o artista. A cabana, uma estrutura feita de troncos restaurada à maneira dos tempos dos pioneiros, possui uma varanda nas traseiras da qual já se avista a instalação em si, *The Lightning Field* em seu esplendor, com a serra Sawtooth e as Allegres Mountains ao fundo. Uma vez acomodado, o visitante começa a ser tomado pelo encantamento da situação, onde impera o silêncio absoluto (à exceção do vento e pássaros ocasionais) e passa então a assimilar a presença física e simbólica daqueles 400 postes de aço, na imponência silenciosa de sua impecável disposição geométrica, fruto de imenso trabalho de cálculo e rigor operacional. É difícil conter o fascínio pela engenharia e planejamento que se percebe por trás de sua instalação, fascínio de resto potencializado pelo contraste com a aridez do entorno geográfico.

Permanecer no centro deste "campo de relâmpagos", em meio à malha formada pelos postes de aço e olhar para as montanhas e *mesas* à distância tem sido descrito como uma experiência intensa, capaz de produzir alterações no estado mental. Como assinalou Gloria Ferreira a respeito da obra de De Maria, "a possessão estética do lugar torna flutuantes as dimensões arte e natureza, da mesma maneira que a experiência do corpo, ao percorrer a obra, torna o tempo e espaço inseparáveis" (FERREIRA, 2000). A obra incorpora ainda as condições de acesso como elemento constitutivo do funcionamento, ou de ativação da experiência estética a que convida. Nas palavras assertivas de De Maria, «o terreno não é apenas o lugar para a obra, mas parte integrante da obra» («The land is not the setting for the work but a part of the work»).

Assim como a terra, a luz é também parte constitutiva deste trabalho de De Maria, e é uma das razões pela qual a estadia exige um pernoite: a ideia é permitir a possibilidade de se observar as mudanças de luminosidade – na peça e no ambiente

³ As visitas decorrem em caráter controlado, devendo ser pré-reservadas com antecedência, e só se realizam durante os meses de maio a outubro, período do ano com maior probabilidade de incidência de tempestades de relâmpagos na região.

que a cerca – ao longo do dia. Ainda que as imagens mais conhecidas desta obra quase sempre apresentem relâmpagos atingindo os postes – a obra em seu pleno funcionamento –, gerando o inegável efeito espetacular da ação da natureza em sua força máxima, o mais provável é que durante a visita isso não ocorra; nem sempre as forças naturais se dispõem a corresponder às demandas geradas pelo trabalho. O que contudo não deve ser encarado como desapontador, longe disso; a ausência de trovoadas durante uma visita é uma situação prevista e não retira ou compromete a experiência de contemplar as transformações do trabalho à medida em que as condições de luz se alteram. Naquela vasta e silenciosa paisagem, pode-se acompanhar as muitas variações sutis na aparência dos postes à medida em que o sol se desloca no céu. Ao alvorecer, os postes fincados mais a oeste da habitação reluzem como chamas trêmulas sob a luminosidade reduzida do dia que ainda se anuncia; algumas horas mais à frente diversos deles parecem enegrecidos; com o sol temporariamente atrás de nuvens, as estacas se transformam num infinito *grid* de linhas cinzentas idênticas; e logo após o almoço elas aparentam desaparecer, num jogo óptico causado pelo intenso fluxo de luz. Ao pôr-do-sol suas pontas adquirem um brilho dourado quase incandescente, como se iluminadas de forma autônoma, e então se tornam opacas, absorvendo os últimos vestígios de luminosidade do dia. Por momentos, toda respiração aparenta ser suspensa, com os sentidos a serviço daquela impressionante experiência estética; até que vem a escuridão. Se quisermos pensar em termos pictóricos – por assim dizer –, *The Lightning Field* poderia ser lido tanto como uma situação de abstração arrebatadora quanto como uma tentativa extrema de enquadramento da paisagem, com o diferencial de que você pode vir a sentir isso mesmo estando *dentro* dela.



imagem 2. Alvorada em *The Lightning Field*. Photo: John Cliett. ©DiaArt Foundation.

De se ressaltar que fotos da instalação são proibidas, o que pode ser frustrante para os visitantes; é uma das diversas restrições impostas pela Dia Art Foundation de New York⁴, patrocinadora do projeto, a fim de preservar a integridade do trabalho – além de, presumivelmente, resguardar direitos autorais. O uso de aparelhos eletrônicos em geral também é restrito, e afina-se com os anseios de De Maria no sentido de se gerar o mínimo de interferência no local, a fim de não comprometer a intensidade da experiência. Um bom pretexto talvez, para retomar rapidamente Gilles Tiberghien, quando afirma que "o conhecimento que podemos ter da paisagem passa pela experiência. Ver paisagem é também imaginá-la" (TIBERGHIEEN, 2010). É mera questão de se dispor a isto - converter a experiência sensório-retiniana em um exercício de. E *The Lightning Field* presta-se muito bem a isso.

Os cuidados e restrições acima expostos sem dúvida colaboram para revestir a empreitada de um caráter mítico, e quase místico; o que em boa medida talvez seja mais procedente do que se poderia pensar. Afinal, o grau de dificuldade dos deslocamentos exigidos para se acessar o *site*, a condição de isolamento, a instância de comunhão com a natureza, a relação forçosamente estabelecida com a paisagem (dados que também podem ser lidos simbolicamente como uma negativa ao sistema institucional da arte) e a escala apoteótica embutida na lógica interna do trabalho (ligando céu e terra), todos estes fatores ativam condições privilegiadas para uma experiência não apenas estética como de ordem espiritual. Não seria exagero falar aqui em uma abordagem que se aproxima da dimensão religiosa. Walter De Maria, assim como diversos de seus contemporâneos atuantes na *land art*, afinava-se então a uma concepção de arte que visava subtraí-la à sua condição de valor mercantil, atribuindo-lhe – ao menos no seu caso – uma função próxima à da religião, com alusões ao seu poder de revelação. O que estaria em jogo é a possibilidade de comunicação na experiência vivida da arte, de «reabilitar a percepção do mundo e de nós mesmos pelos meios que são da arte» (FERREIRA, 2000). E de fato, visto sob essa ótica *The Lightning Field* anuncia-se como uma obra que incute a promessa de epifania por excelência.

O artista sempre se interessou pelas linguagens do extraordinário e pelas catástrofes naturais, elementos de um modo ou de outro recorrentes em seu corpo de obras. Ele joga com estes elementos para articular relações sutis e complexas entre mundo natural e mundo histórico, entre invisível e real. Seja como for, e como atesta novamente Glória Ferreira (2000), a paisagem – e não apenas a natureza –, em seu

⁴ A DIA Art Foundation detém longa tradição de apoio a empreitadas artísticas de porte, tendo encomendado *The Lightning Field* a De Maria em 1977. Embora atualmente enfraquecida financeiramente, a instituição segue responsável pela conservação do trabalho e do local, que passou recentemente por reformas.

registro ambivalente entre presença e representação, definitivamente entra na obra de De Maria como um meio, matéria-prima para sua criação artística.

* * * *

Roman Signer: *Kamor e Perpendicular to the river*

"I'm not an actor or a *showman*, I am a sculptor". "I show movements, processes." *Roman Signer*

Appenzell, noroeste da Suíça, 1986. Ao longe, na bela e tranquila paisagem de um vale alpino, avista-se o topo da montanha conhecida como Camor, da qual subitamente brota uma explosão; uma explosão vulcânica, ao que parece, produzindo uma bola de fogo seguida de uma densa coluna de fumaça e por alguns instantes confere ao cume da montanha a aparência de um vulcão em atividade. Passados alguns segundos e observando com atenção, a escala relativamente reduzida do fenômeno e a rapidez com que o fumo se dissipa deixam claro não ter sido qualquer vulcão, de resto improvável naquela região. Trata-se de *Kamor*, intervenção *in natura* de Roman Signer registada em filme Super-8.

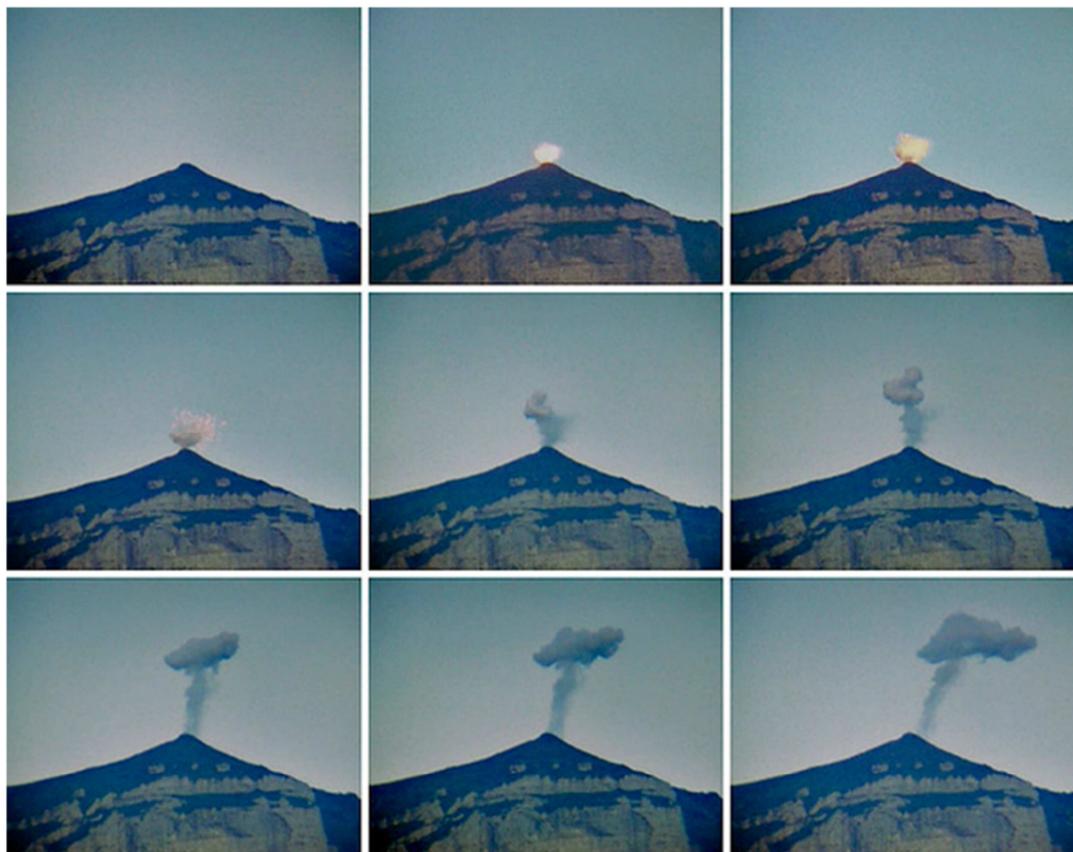


Imagem 3. Legenda: *Kamor*, 1986. Registro de ação. Filme Super-8 transferido para vídeo.

Menos um ato de medir forças com a natureza que um livre exercício de «ficcionalização geológica», para o artista tratava-se sobretudo de uma ação para «corrigir» ou testar visualmente uma sensação que a montanha em questão – na região suíça onde nasceu e realizou muitos de seus trabalhos – lhe despertara há tempos: a de que assemelhava-se a um vulcão, ainda que topograficamente essa impressão não tivesse como lhe ser correspondida. Tão simples como isso: uma inquietação, uma ideia e sua pronta materialização. Ou ao menos uma tentativa. Assim se desenvolve grande parte do *modus operandi* de Signer. «I simply had the idea of creating a volcanic eruption up there», afirma ele de modo desconcertantemente singelo em entrevista a Paula Van der Bosch (MACK & MILLAR, 2006). Como em praticamente todas as suas peças, o procedimento logístico e de execução da peça foi de uma simplicidade atroz. Signer carregou pessoalmente cerca de quarenta quilos de pólvora até o topo da elevação, onde instalou a carga, implantou um detonador e definiu a cronometragem da explosão, de modo a que pudesse ser captada por um amigo que aguardava com uma câmera super-8, a cinco quilômetros do «vulcão». A erupção fabricada foi vista ou reportada a quilômetros de distância, segundo o artista⁵.

Outra peça de Signer, dentre tantas, exemplar desta linha de procedimentos baseada em componentes simples e ação direta sobre a natureza – e a paisagem – envolve novamente uma explosão e um elemento natural como suporte para o trabalho, agora a água: trata-se de *Quer zum fluss (Perpendicular to the river, 1978)*. Nesta obra, o artista estendeu um cabo com explosivos cruzando o rio Reno na região de St. Gallen, também na Suíça (cidade onde vive atualmente). Naquela altura, o rio tem cerca de 100 metros de largura; o cabo foi disposto pouco abaixo do nível da superfície da água. O artista procede ao detonamento da explosão, e então uma parede de água de 5 metros de altura se eleva, em suspenso, sobre o curso d'água. Por um momento a ação introduziu uma nova dimensão na paisagem do rio, alijando parte de seu leito do campo de visão. Naquela altura de seu curso o Reno teve sua conformação natural levemente distorcida – ou «corrigida» – por um componente artificial, tendo ganho contornos geometrizados em função da instalação de potentes diques. A singela e poderosa intervenção de Signer oferece como que um lembrete da violenta força das águas, em contraste com a retidão artificial que o rio apresenta naquele trecho, correndo sobre um leito modificado.

* * * *

⁵ A maioria das ações de Signer – ou "eventos", como ele prefere – são conduzidas na ausência de qualquer observador; não há público. O que resta destas ações efêmeras são os registros em filmes e fotografias, que adquirem assim um duplo estatuto: documentação e, antes de tudo, obras de arte.



imagem 4. Legenda: *Quer zum fluss/Perpendicular to the river*, intervenção no rio Reno, 1978.

A obra de Roman Signer (1938, Appenzell, Suíça) é marcada pela livre mas obsessiva exploração de relações entre tempo e espaço, movimento e processo, energia e sua transformação, química e física, ações experimentais e as inexoráveis leis da natureza, ciências naturais e filosofia. Destaca-se particularmente sua abordagem inusual, ou alargada, da modalidade a que tradicionalmente se chama «escultura». Signer é de uma geração de artistas que desde os anos 1960 alargou decisivamente este conceito, e em cuja redefinição uma questão central para Signer era a ideia de transformação; noção entendida, em seu âmbito processual, como abarcando três fases: um estado inicial que sofre uma transformação e torna-se algo concluído (o «resultado»). A partir desta ideia o artista moldou seu próprio conceito de escultura de modo a destacar qualidades específicas de sua práxis e assegurar que seu trabalho não se confundisse com as manifestações abarcadas pelo rótulo de *action art*: É por esta razão que o artista adota ainda o termo «evento» (*event*), combinado a *action-sculptures*, para designar seus experimentos. Em suas ações-experimentos, objetos, instalações e filmes, Signer acrescenta portanto uma nova camada ao conceito de escultura.

O artista se interessa sobretudo por examinar elementos básicos da natureza – fogo, água e ar – em termos de suas qualidades esculturais⁶. Apesar de frequentemente ocorrerem em espaços abertos na natureza, as ações ou eventos realizados por Signer são antes de tudo experimentos que fazem uso temporário das leis físicas dos materiais com que trabalha, que podem oscilar entre todo um repertório de objetos domésticos

⁶ Ainda que não exatamente à maneira da *Land Art*, vertente que tende a valorizar procedimentos distantes da prática de Signer, como rearranjos de materiais naturais na paisagem, além de frequentemente operar em escalas que flertam com a monumentalidade (muito embora também a *Land Art* apresente diferentes frentes de atuação). Veja-se por exemplo o próprio *The lightning field* de De Maria, o *Double negative* de Michael Heizer ou ainda as intervenções grandiloquentes de Christo como *Valley curtain* e *Running fence*.

banais (cadeiras, mesas, barris, caixas) até miniaturas motorizadas e máquinas diversas. Ainda a respeito do entendimento e aplicação do conceito de escultura em Signer, esta passagem de Manuel Oliveira é esclarecedora:

A partir do emprego de variados dispositivos, substâncias explosivas e pelas reações entre diferentes materiais ou forças, Signer a um só tempo dialoga com toda uma tradição escultórica e objetificante da cultura ocidental contemporânea como se opõe radicalmente a ela. O artista concebe situações em que forças da natureza podem implantar e produzir um dado efeito de uma determinada maneira, tanto sobre os materiais como em objetos. [...] O efeito em questão é tanto o produto desta relação quanto a própria materialização do trabalho, que assim dá forma ou materializa as diversas forças em jogo, seja o ar, a água, o fogo ou a gravidade (OLIVEIRA, 2006).

A proximidade de Signer com a natureza tem origens tanto geográficas como íntimas. O artista nasceu e foi criado em uma região montanhosa propensa a observação de fenômenos naturais potencialmente devastadores, no nordeste da Suíça. Um contexto que provavelmente ajuda a determinar sua compulsão por vagar a esmo na paisagem, em busca de fenômenos de toda ordem e suas possíveis causas e efeitos, transformando as situações que lhe apresentem em matéria de trabalho. O fato é que Signer explora detidamente as forças naturais, ora atuando com elas, ora "contra" elas – seja enfrentando correntes aquáticas, desafiando a gravidade, estudando a inércia; a relação homem-natureza é seguidamente posta à prova⁷.

A relação estreita e tão presente na obra de Signer com ambientes naturais, associada ao uso recorrente de determinados materiais, faz com que esta seja remetida às correntes da Land Art e da Arte Povera. Há algumas peças suas que evidenciam alguma proximidade ou diálogos possíveis com a obra de expoentes daquela vertente, como Richard Long, Hamish Fulton e mesmo Walter de Maria⁸. Mas em havendo de fato procedência nesta associação, ela ocorre de maneira bem específica e personalista. Seus *eventos* e ações-escultóricas não compartilham o interesse pela monumentalidade ou eventuais qualidades intrínsecas a esta, assim como sua produção é avessa às

⁷ De se ressaltar, contudo, que a despeito do enunciado sugerido por estes embates, tais ações ou eventos são desenvolvidos num registro que nada tem de épico: ao contrário, Signer, que é sempre o protagonista (anônimo), apresenta-se, como ele próprio afirma, como uma espécie de Buster Keaton. Indagado sobre o grau de risco envolvido em seus trabalhos com explosivos, responde: «Yes. I am the person who has to run away. [...] I have set something going, and then it gets dangerous and I have to run away. [...] If there is a comparison, it's closer to Buster Keaton than Charlie Chaplin. There's a quality of sadness in Keaton. It's not funny at all.» (entrevista a Paula Van der Bosch. In MACK & MILLAR, 2006, p.30).

⁸ Signer refere em entrevistas o impacto que teve sobre ele a mítica mostra *When attitudes become form*, com curadoria de Harald Szeemann e a que pôde acorrer em Berna, em 1969. Lá travou contato com a obra de diversos artistas, dentre eles os norte-americanos Robert Morris, Michael Heizer e Robert Smithson, além do britânico Richard Long – todos identificados com as práticas em *Land Art* ou *earthworks* – e aquilo teria sido marcante foi para ele.

imposições do ambiente em que decorre o trabalho, características da Land Art; e seu trabalho não possui nada do caráter simbólico ou do interesse por uma compreensão metafísica do mundo cotidiano, aspectos tão caros aos adeptos da *arte povera*. Seu posicionamento está mais para o de alguém que reconhece e aprecia o conhecimento científico sobre as leis da natureza e que, valendo-se deste, prefere revelar efeitos que nós já conhecemos, mas que nem por isso deixam de nos afetar⁹ (OLIVEIRA, 2006).

Conforme muito apropriadamente definiu o crítico Gerhard Mack, um especialista na obra de Signer,

he's not out to master nature, but to observe it. [...] Signer's understanding of nature oscillates between a scientifically rational approach and a more inclusive one that acknowledges inexplicable areas. He works with scientific insights and resources, but he does not create visual versions of rules and methods. His art is not the servant of the sciences, but puts them to work: the highest aim is to extend their language. The concrete result of this is that Signer uses the elements water, earth, fire and air as materials." (MACK, 2006 "Modulations of time and space – The work of Roman Signer" p. 50]

Esta é precisamente uma das características determinantes no *modus operandi* de Signer a afastá-lo de enquadramentos em outros movimentos, como a *Land Art*: como Mack aponta, o artista não está lá para dominar ou exercer algum tipo de controle sobre a natureza; é praticamente o inverso disto, com o artista muitas vezes pondo-se à mercê das forças da natureza, experimentando-as, testando as leis da física.

Signer geralmente refere-se a suas *action-sculptures* como "eventos", ou ainda como *sculptures-as-events*, como prefere; termos que emprega deliberadamente para afastar-se da denominação de "ação", frequentemente vinculada a sua produção e que ele evita por estar associada a múltiplas práticas artísticas surgidas nos anos 1960 que incutem um dado de teatralidade e auto-representação de modo nenhum compatível com a dimensão experimental que se impõe como a tônica de sua produção (MACK, 2006). Nas palavras do próprio artista, «prefiro usar o termo 'evento' (*event*) para caracterizar meu trabalho. Alguma coisa aconteceu e agora simplesmente está ali, como uma evidência – evidência de uma força que foi exercida no espaço. [...] Em meu trabalho sempre há algo prestes a acontecer, acontecendo ou que aconteceu». (entrevista a Lutz Tittel, 1984)

Conclusão

Após esta breve análise da abordagem procedimental e conceitual de Walter De Maria e Roman Signer, onde se ressalta um interesse pela atuação na natureza em suas plataformas artísticas, é possível traçar alguns paralelos e estabelecer pontos de convergência e afastamento em suas respectivas práxis.

Ambos os artistas partem de uma situação precisa: suas obras operam através de uma linguagem aberta, que, instalada ou operada na natureza, comenta, incorpora ou de algum modo implica conotações simbólicas, culturais e sociais. A apresentação dos trabalhos pode se constituir em si mesma como um ato de especulação estética; e em De Maria tal característica é deliberadamente explorada, dado reforçado pela escala monumentalizada de diversos projetos seus, o que oblitera os referenciais pereptivos habituais. Para Signer, por outro lado, embora também possa ser aplicada a sua obra, essa tônica talvez seja mais evidente no reverso da premissa: o artista faz de seu processual um permanente processo especulativo – acerca das leis que regem o mundo.

Um ponto notório de divergência está ligado à questão da temporalidade: enquanto para o norte-americano a qualidade de longa duração e permanência indeterminada é inerente a e um aspecto conceitual importante em suas propostas, Signer representa sua antítese: seus eventos ou "ações escultóricas" são fugazes, efêmeros, instantâneos. Só demoram o tempo preciso para que as forças em jogo – porque sempre as há – desempenhem seu papel; nada mais que o estritamente necessário. E em termos formais passa-se o mesmo: o que o primeiro tem de solenidade e imponência, o segundo contrapõe com extrema austeridade e singeleza.

Os dois artistas também parecem partilhar o interesse em criar situações capazes de implicar o espectador em uma experiência singular, ainda que em registros bem diversos; por exemplo, as obras de De Maria são frequentemente concebidas levando em conta o papel do observador, cuja participação é necessária na «ativação» de muitas de suas peças. Já com Signer é radicalmente diferente: na grande maioria dos casos suas peças em filme, vídeo ou fotografia são realizadas solitariamente (por vezes só o próprio artista), sem qualquer audiência. Só posteriormente as obras ganham essa dimensão pública, que Signer afinal considera importante, quando circulam nas exposições e similares.

Para De Maria a natureza – subentendendo-se a paisagem – é uma das formas mais potentes de experiência, e é por ela que a arte deveria se medir. Frases como "se todas as pessoas que vão ao museu pudessem sentir um tremor de terra"¹⁰ são emblemáticas do modo como encara essa dinâmica; é o lugar da epifania, e a arte seria um meio intermediário nesse processo. Já para Signer esta se apresenta como nada

¹⁰ Captada em "On the importance of natural disasters". in *An anthology*, La Monte Young (Ed.), Jackson MacLow, New York, 1963.

mais do que um estimulante campo de provas, sempre aberto para suas experimentações surpreendentes e pouco ortodoxas, elementares e elementais. Neste sentido poder-se-ia mesmo dizer que a produção de ambos se apresenta em registo reciprocamente antitético, na medida em que apontam para vetores inversos no que se refere às circunstâncias de intencionalidade dos artistas quanto à concepção, funcionamento/ativação e modos de endereçamento das respectivas obras.

Trazendo à baila uma vez mais o pensamento de Gilles Tiberghien, as obras destes artistas, cada um à sua maneira, parecem enfim dotadas de uma "qualidade de *retração*" destinada a nos colocar em presença de "outra coisa" que não a própria obra (TIBERGHIEEN, 1993. p.115).

Bibliografia

- CASTRO, Laura (2007). *Paisagens*. Porto, Ed. Afrontamento/FBAUP
- ANDREWS, Malcolm (1999), *Landscape in western art*, New York, Oxford University Press.
- BATISTA, Maria do Céu et al (ed.). *Roman Signer: esculturas e instalações*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2006)
- CAUQUELIN, Anne (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.
- DE MARIA. "On the importance of natural disasters". In *An anthology*, ed. La Monte Young, Jackson MacLow, New York, 1963)
- FERREIRA, Gloria (2000). "Land art: paisagem como meio da obra de arte". In SALGUEIRO, Heliana A. (org.) *Paisagem e arte*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro.
- MACK, Gerhard; MILLAR, Jeremy (2006). *Roman Signer*. London, Phaidon Press
- MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005
- OLIVEIRA, Manuel. "Roman Signer and the laws of energy". In BAPTISTA, Maria do Céu et al (ed.). *Roman Signer: esculturas e instalações*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2006)
- ROGER, Alain (1997). *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard
- _____ (2001) "Nus et paysages". In *Essai sur la fonction de l'art*. s.l., Aubier
- TIBERGHIEEN, Gilles. "Bill Viola: na natureza das coisas". In *Concinnitas* vol. 2, n. 17, dez. 2010
- _____ (1993) *Land Art*. Paris, Carré