



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

BALDOMIRO DA CRUZ COSTA

INTERVENÇÕES NA PAISAGEM NATURAL: ESPAÇO/TEMPO/CORPO.

Salvador

2013

BALDOMIRO DA CRUZ COSTA

INTERVENÇÕES NA PAISAGEM NATURAL: ESPAÇO/TEMPO/CORPO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

Salvador

2013

C837 Costa, Baldomiro da Cruz.
Intervenções na paisagem natural : espaço/tempo/corpo / Baldomiro da Cruz
Costa. – Salvador, 2013.
133 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.
Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2013.

1. Arte Contemporânea. 2. Paisagem – Bahia. 3. Espaço e tempo. 4. Site-
specific art. 5. Ecologia. I. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio. II. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU: 7.038.541(813.8)

Elaborada pela Biblioteca do Instituto de Geociências da UFBA

BALDOMIRO DA CRUZ COSTA

INTERVENÇÕES NA PAISAGEM NATURAL:
ESPAÇO/TEMPO/CORPO.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em de de 2013.

Banca Examinadora

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa – Orientador _____
Doutor em Arte Urbana pela Universidade de São Paulo,
USP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Nanci Santos Novais _____
Doutora em Correntes Experimentais na Escultura Contemporânea pela
Universidade Politécnica de Valencia,
U. P. V., Espanha.
Universidade Federal da Bahia

Arthur Lara _____
Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo
USP, Brasil.
Universidade de São Paulo

Dedico à minha família: ...avós, pais, filhos, netos e gerações futuras, aos amigos, estudantes e pesquisadores das artes.

AGRADECIMENTOS

A Roaleno Ribeiro Amâncio Costa, orientador que soube apontar o “norte” nesta pesquisa.

A Nanci Santos Novais e Arthur Lara, vossas avaliações estimularam desenvolvimento em nossa pesquisa.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da EBA-UFBA: professores, pesquisadores e funcionários: Maria Hermínia, Viga Gordilho, Celeste Almeida, Eriel de Araújo, Mariela Brazon, Luiz Freire, Maria Taciana Almeida,...

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

A Gonzaga de Cerqueira, Naninha e Tomás Gomes de Santana, Otaviana Bastos de Santana e Manoel dos Anjos de Santana, a Adélia Santana da Cruz; A Inês e Manoel, Estéfa e Vicente Ferreira da Cruz, Maria Malaquias de Jesus e Manoel Ferreira da Cruz, a Roque Ferreira da Cruz, a Marly da Cruz Costa, Maria da Conceição Santana da Cruz (Miri), Edilberto (Diu) e José Vanderlam; a Joaquina e Bernardinho da Barriguda, Brígida, José Pereira dos Anjos (Zé de Brisda) e Emília Francisca dos Santos, a Tercília Pereira da Costa; a Luzia e Antônio Gagé, Aninha e João José da Costa (Janjão), Maria da Conceição e Tomé da Costa, a João da Costa, a José Pereira da Costa, Angelino (Lito) e Marlene, Renato, Raimundo, Wilson, Maria (Binho), Irene (Si), Joanita (Ita), Sinézia (Neza) Pereira da Costa; a Iracy Souza Gomes e Leão Gomes Junior, a Maria Souza Gomes da Cruz Costa, Diego Souza Gomes da Cruz Costa, Gabriel Souza Gomes da Cruz Costa, Gerusa e Judson da Cruz Costa, Inês e Pedro Cardoso, Gilda e Edson Simplício, Judite, Emanuel e Lucas Verzeghinassi, João Gomes, Ana Luiza e João Pedro...

A Joelma Félix e Péricles, Luciana Accioly, Adriana Araújo, Renata Voss, Vanessa e Zé de Rocha, Juan Noreña, Julia e Fernanda Magalhães, Josemar Antônio, Tanile Pinheiro, Alejandra Muñoz, Hebert Magalhães, Ivo Vellame, Mateus Ribeiro, Reynivaldo Brito, Marco Aurélio Ribeiro, Juarez Paraíso, Renata e Francisco Fontes, Maxim Malhado, Anderson Marinho, Jancy Souza, Márcio Lima, Cristiano Piton, Luiz Henrique, Arão Mário, Carlos Pimenta, João Ramos, Erivan Moraes, Tiago Ribeiro, Zé Maria, Yara e Cícero Bernardes, Márcio Gabriel, Wellington Ferreira, Davi Francisco de Araújo, Bruno dos Santos Barbosa, Mariana Campos, AC Anderson Cunha, Pricila Valente Lolata, Ulrich Gmünder, Wiebke Kannengiesser, Matilde Matos, Edison da Luz, Ramiro Bernabó, Chico Augusto, Ricardo Duran, Elizeu Paranaguá, Sante Scaldaferrì, Selma e Juraci Dórea, Deraldo Lima, César Romero, Justino Marinho, Hermano Santos da Bôa Morte, Vera Regina, Cristina e Selma Freteverso, Danilo Barata, Adalberto Alves, Maria Lydia Cunha, Brian Schultz, Raimundo Braga, Andrezão Bigraf, Raimundo Mundin, Cacá êdendê, webtvcienciaecultura,...

Muito obrigado a todos que direta ou indiretamente ajudaram nesta “caminhada”.

Antes de tudo, o livro trata de arte.
Mais do que qualquer coisa,
eu gostaria de transmitir algo sobre a magia
da arte, sobre a noção de ulterior beleza como
entendimento de uma profunda verdade da vida.[...]
Este livro se destina a todos os que amam a
arte e a vida.

Fayga Ostrower, 1995.

COSTA, Baldomiro da Cruz. Intervenções na Paisagem Natural: Espaço/Tempo/Corpo. 133 f. il. 2013. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo estabelecer relações entre o espaço natural e o tempo na interação com o corpo humano. Lidando com interdisciplinaridades entre filosofia, geografia, história e ecologia, procura apresentar a natureza como base para o desenvolvimento da criação artística. Descrevemos a paisagem natural, movimentos (*Land Art, Earth Art, Site-specific Art*) e artistas que realizaram intervenções em espaços naturais: Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer, Christo, Andy Goldsworthy, Richard Serra, Jan Dibbets, Juraci Dórea, entre outros. Os embasamentos filosóficos desta pesquisa são encontrados em: Milton Santos, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Anne Cauquelin. Conceitos operacionais de apropriação, *Site-specific*, deslocamento, ressignificação, caminhar, escarificação, enrolamento e desenrolamento, são utilizados nesta pesquisa na construção de obras com fibras vegetais desidratadas e/ou nas praias, dunas e florestas da Bahia. O local específico, tanto para os artistas pesquisados, quanto em nossa pesquisa, é explorado em reflexões espaço/temporais do corpo na criação e fruição das obras apresentadas.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Paisagem - Bahia. Espaço e tempo. *Site-specific art*. Ecologia.

COSTA, Baldomiro da Cruz. *Interventions in the Natural Landscape: Space/Time/Body*. 133 f. il. 2013. Master Dissertation – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT:

This dissertation aims to establish relationships between the natural space and time in interaction with the human body. Dealing with disciplines such as philosophy, geography, history and ecology, this work tries to present nature as a basis for the development of artistic creation. Here we will be describing natural landscape, movements (Land Art, Earth Art, Site-specific Art) and artists that have realized interventions in natural space: Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer, Christo, Andy Goldsworthy, Richard Serra, Jan Dibbets, and Juraci Dórea, among others. The philosophic support of this research can be found in: Milton Santos, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Anne Cauquelin. Operational concepts such as appropriation, Site-specific, displacement, re-signifying, walking, scarification, rolling and unrolling, are methods used in this research when making works of art with dehydrated vegetal fiber and/or at the beaches, dunes and forests of Bahia. The specific location, not only for the researched artists, but also in this research itself, explore the thoughts of body space/time in the creation and fruition of the presented work.

Keywords: Contemporary Art. Nature - Bahia. Space and time. Site-specific art. Ecology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - “A Bolinha Azul”, fotografia retirada pela Apollo XVII rumo à lua, 1972. .	16
Imagem 2 - Linhas de Nazca, Peru, 500 a. C., 500 d. C.....	21
Imagem 3 - Linhas de Carnac, 4700 a. C.	23
Imagem 4 - Michael Heizer, Levitated Mass, 1968/2012.	23
Imagem 5 - Jardim Zen-budista, séc. XIII.	24
Imagem 6 - Ilhas. Praia de Placaford, 2003.	26
Imagem 7 - Richard Serra, Te Tuhirangi Contour, Fazenda Kaipara, 1981/2001.	29
Imagem 8 - Isamu Noguchi, Parque Moerenuma, Sapporo, Hokkaido, 1988/2005. .	31
Imagem 9 - Robert Smithson, Asphalt Rundown, Roma, 1969.	32
Imagem 10 - Robert Smithson, Spiral Jetty (1), Utah, 1970.	33
Imagem 11 - Robert Smithson, Spiral Jetty (2), Utah, 1970.	34
Imagem 12 - Michael Heizer, Double Negative, Nevada, 1969/1970.	35
Imagem 13 - Richard Long, Linha no Peru, 1970.....	36
Imagem 14 - Richard Long, England, 1968.	37
Imagem 15 - Walter de Maria, Campo Relampejante, Novo México, 1971/1977.	38
Imagem 16 - Jan Dibbets, 12 Hours, 1969.	39
Imagem 17 - Baldomiro, Buraco Negro, 2007.....	40
Imagem 18 - Christo e Jeanne, Running Fence, California, 1972/1976.	41
Imagem 19 - Christo e Jeanne, Surrond Island, Miami, 1980/1983.	42
Imagem 20 - Christo e Jeanne, The Gates, Central Park, 1979/2005.	43
Imagem 21 - Dennis Oppenheim, Annual Rings, 1968.	44
Imagem 22 - Joseph Beuys, 7000 Eichen, Kassel, 1982/1984.....	45

Imagem 23 - Andy Goldsworthy, Rain Shadow, 1984.	46
Imagem 24 - Andy Goldsworthy, Rain Shadow, 1984.	46
Imagem 25 - Juraci Dórea, Projeto Terra, 1984.	47
Imagem 26 - Julia Magalhães, Ilha São Francisco do Sul, 2012.	48
Imagem 27 - Hamish Fulton, Walks (caminhadas).	53
Imagem 28 - Hamish Fulton e Group Walk, Kent Walk 2, 03/03/2010.	53
Imagem 29 - Hélio Oiticica, Tropicália, 1968.	61
Imagem 30 - Paisagem da seca no nordeste brasileiro, 2012/13.	64
Imagem 31 - Washington Santana, Aquabella, Dique do Tororó, 1987.	65
Imagem 32 - Terraplenagem em Patamares, 2012.	67
Imagem 33 - Baldomiro, Don Quixote e seu Fiel Escudeiro, Atelier R1, 1988.	69
Imagem 34 - Baldomiro, Galeria do Aluno, 1990.	71
Imagem 35 - Baldomiro, Museu de Arte Moderna da Bahia, 1990.	72
Imagem 36 - Baldomiro, MAM-BA (Praia da Gamboa), 1990.	73
Imagem 37 - Baldomiro, MAM-BA (Praia da Gamboa), 1990.	73
Imagem 38 - Baldomiro, MAM-BA (Praia da Gamboa), 1990.	73
Imagem 39 - Baldomiro, Cartões postais/convite RIO ECO92.	75
Imagem 40 - Baldomiro, Cartões postais/convite RIO ECO92.	75
Imagem 41 - Baldomiro, Casulos Capim, 2004.	76
Imagem 42 - Baldomiro, Casulos Sisal, ICBA, 2009.	78
Imagem 43 - Baldomiro, Casulos Sisal, Bahvna Espaço Cultural, 2009/2010.	79
Imagem 44 - Baldomiro, Lagoa de abaeté, 1989 (manhã).	80
Imagem 45 - Baldomiro, Lagoa de Abaeté, 1988 (tarde).	82

Imagem 46 - Baldomiro, Praia de Placaford (01), 2003.	83
Imagem 47 - Jim Denevan, California, 2007.	84
Imagem 48 - Baldomiro, Escarificador. Praia de Placaford, 2003.	86
Imagem 49 - Arte e baba na praia de Piatã, 2012.	87
Imagem 50 - Baldomiro, Praia de Placaford (2), 2003.	88
Imagem 51 - Baldomiro, Praia de Itapuã, 2003.	90
Imagem 52 - Baldomiro, s/título, Sacharum Ba, MAM-BA, 2009.....	92
Imagem 53 - Baldomiro, Birutas. Dunas de Abaeté, 2007.....	93
Imagem 54 - Baldomiro, Birutas. Lagoa de Abaeté, 2007.	94
Imagem 55 - Baldomiro, Birutas. Praia de Piatã, 2007.....	95
Imagem 56 - Baldomiro, Folhas Vermelhas, 2008.	96
Imagem 57 - Baldomiro, Biruta Vermelha. Canela, Salvador, 2011.....	98
Imagem 58 - Baldomiro, 100 MTV: Desenho projeto s/papel, (20x15cm), 2008.	99
Imagem 59 - Baldomiro, Desenrolando 100 MTV. Abaeté, 2011.	100
Imagem 60 - Baldomiro, 100 MTV: Exposição Quereres, 2011.....	102
Imagem 61 - Baldomiro, 100 MTV: Eucaliptos de Massarandupió, 2011.	103
Imagem 62 - Baldomiro, 100 MTV: Coqueiros de Massarandupió, 2011.....	104
Imagem 63 - Baldomiro, 100 MTV: Interseção. Dunas de Abaeté, 2011.	105
Imagem 64 - Baldomiro, 100 MTV: Linha e Ponto no Abaeté, 2011.....	106
Imagem 65 - Baldomiro, 100 MTV: Dois Pontos no Abaeté, 2011.....	107
Imagem 66 - Baldomiro, 100 Metros de Tecido Vermelho: Ponto em Itatim, 2012.	108
Imagem 67 - Planta baixa Galeria Cañizares, 2012.	110
Imagem 68 - Ilustração expográfica, Galeria Cañizares, 2012.	111

Imagem 69 - Exposição Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).	112
Imagem 70 - Exposição Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).	112
Imagem 71 - Exp. Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).	113
Imagem 72 - Exp. Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).	113
Imagem 73 - Exposição Natureza Ampliada: 100 MTV (área interna).	114
Imagem 74 - Casulos e 100 MTV na Pitangueira (ao fundo Palmeira Africana).	115
Imagem 75 - Casulos.	116
Imagem 76 - Monitor dos vídeos exibidos.	118
Imagem 77 - Visão ampla da exposição.	119
Imagem 78 - Visão geral das fotografias/registros.	119
Imagem 79 - 100 MTV: Eucaliptos de Massarandupió e cartaz da exposição.	120
Imagem 80 - 100 MTV: Natureza Ampliada (Galeria Cañizares)	120
Imagem 81 - Exposição Natureza Ampliada.	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I - A Paisagem Natural	20
1 - Linhas de Carnac e Linhas de Nazca.	20
2 - Zen-Budismo e Jardins de Paisagens Secas	24
3 - <i>Land Art, Earth Art, Site-specific Art</i>	27
4 - Recriando a natureza: artistas e obras	30
CAPÍTULO II - Natureza Ampliada	50
1 - Paisagem: espaço/tempo.....	50
2 - O caminhar artístico: das “Visitas” a Fulton	51
3 - Apropriação	55
4 - O Tempo: corpo e natureza	56
5 - O corpo “participador”	59
CAPÍTULO III - A Poética da Natureza e do Tempo em nossa Produção	63
1 - Das fibras e folhas desidratadas ao espaço natural.....	63
1.1 - Don Quixote e seu Fiel Escudeiro	68
1.2 - Galeria do Aluno	70
1.3 - MAM-BA	72
1.4 - ECO92	74
1.5 - CASULOS	75
1.6 - O espaço natural: Lagoa de Abaeté	80
2 - Caminho e forma: “Desenhos” na areia	82
2.1 - <i>Escarificador: a ferramenta</i>	84
2.2 - Sacharum BA	90
3 - <i>Birutas</i> : praias e dunas.	93
4 - Folhas Vermelhas.....	96
5 - Biruta Vermelha: a faixa de pedestres como <i>Site-specific</i>	97

6 - 100 Metros de Tecido Vermelho (100 MTV)	98
6.1 - Exposição Quereres	101
6.2 - Massarandupió.....	102
6.3 - Linha, ponto e plano no Abaeté	105
6.4 - Ponto em Itatim.	107
CAPÍTULO IV - EXPOSIÇÃO NATUREZA AMPLIADA	109
1 - Introdução	109
2 - Exposição na Galeria Cañizares (projeto).....	109
3 - Projeto Expográfico	110
4 - Exposição Natureza Ampliada	111
Considerações Finais.....	122
REFERÊNCIAS	127
ANEXOS.....	131
APÊNDICE	133
Breve Currículo do Autor	134

INTRODUÇÃO

De onde viemos, para onde vamos, quem somos nós?

Talvez a resposta mais convincente seja: somos o planeta Terra, dele viemos, e para ele retornaremos. O planeta Terra é a nossa “casa”, ou mais, somos em conjunto, um único organismo vivo, onde um afeta a vida do outro. A Terra sofre transformações em sua crosta, estas transformações estão direta ou indiretamente ligadas às ações do homem, calamidades naturais com furacões, tsunamis, enchentes e secas, parecem causadas pelo resultado das emissões de gases na atmosfera (efeito estufa), e destruições da natureza. A densidade demográfica tem provocado as maiores mudanças topográficas no mundo. Neste começo de século já somos sete bilhões de habitantes. Consumimos muita energia, produzimos muito lixo e alteramos a paisagem natural do planeta com o crescimento das cidades. Parecido a um vírus, cristalizamos o planeta com asfalto e concreto. Nasce a cidade, morre a natureza.

Imagem 1 - “A Bolinha Azul”, fotografia retirada pela Apollo XVII rumo à lua, 1972.



Fonte: http://amplios.net/yahoo_site_admin/assets/images/Earth_from_Apollo_XVII.13473658_std.jpg

Gaston Bachelard fala do prazer que grandes artistas desenvolveram em contato com a natureza, lembra-nos de Cézanne e a Montanha Santa Vitória; de Rilke em contato com uma natureza selvagem; de Thoreau e sua paixão pela natureza em discursos e caminhadas. Bachelard escreve:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que trás o signo do infinito. (BACHELARD, 2000, p. 189).

Depois da fotografia “A Bolinha Azul”, retirada pela Apollo XVII rumo à lua em 07/12/1972, tivemos a oportunidade de ver o globo terrestre por inteiro, como vemos a lua. Esta visão, junto às tecnologias de rede (internet), despertou-nos uma maior consciência a respeito de nossa identidade para com o planeta. Estas tecnologias são próteses que ampliam a mão, braço, olho, o corpo todo, e nos ajudam a vencer obstáculos no domínio da natureza. Os fenômenos naturais sempre exerceram perigo à sobrevivência do homem. Na evolução milenar desta luta diária o homem cria estas ferramentas, extensões do próprio corpo, que ajudam a diminuir distâncias.

A razão é o que nos difere dos demais animais, pensamos, refletimos, projetamos, somos capazes de simbolizar. Ernst Fischer aponta esta questão:

O homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos. Trata-se de um equivalente na imaginação àquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio, um mágico. (FISCHER, 1983, p. 21).

Contudo, este princípio mágico, esta imaginação que conduziu a humanidade em direção à nossa contemporaneidade, nos afastou de um contato mais próximo com a natureza e também de uns com os outros.

Nesta pesquisa procuramos o “devaneio” que a imensidão da paisagem natural pode provocar, tendo o tempo como mediador de percepções do corpo. Baseada nas filosofias de Milton Santos, Rosalind Krauss, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Anne Cauquelin, Shuichi Kato, Ernst Fischer e Nicolas Bourriaud, analisamos obras e movimentos na História da Arte. Utilizando conceitos operacionais da *Land Art*, *Earth Art*, e da *Site-specific Art* para desenvolver nossas

intervenções, reinventamos novos conceitos: *escarificação*, realizado pela ferramenta *escarificador* na intervenção *Desenhos na Praia* e *enrolamento e desenrolamento*, aplicado na execução da obra *100 Metros de Tecido Vermelho*, (cf. cap. III).

No capítulo primeiro começamos abordando a paisagem natural, movimentos e artistas. Linhas de Carnac e Linhas de Nazca. As influências do Zen-budismo encontram-se nos Jardins de Paisagens Secas, instante que, propositalmente, o ser humano cria o espaço na obra, utilizando somente minerais na sua construção. Terminamos com os movimentos que no final da década de 60 transformaram nossa visão da paisagem/natureza: *Land Art*, *Earth Art*, *Site-specific Art*. Refletimos sobre a produção dos artistas: Robert Smithson, Michael Heizer, Christo e Jeanne, Jan Dibbets, Isamu Noguchi, Richard Long, Richard Serra, Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, Juraci Dórea.

No segundo capítulo, “Natureza Ampliada”, procuramos inserir o corpo no espaço/tempo. Descrevemos a evolução, da representação pictórica até o surgimento de novos conceitos de apropriação da natureza. No “Caminhar artístico”, falamos dos movimentos que realizaram as primeiras caminhadas, mesmo acontecendo na cidade, pois ajudam na compreensão de artistas como Hamish Fulton, que se considera um artista caminhante da natureza. Estes conceitos contribuirão juntos aos de apropriação e *Site-specific*, na compreensão do corpo partícipe neste espaço/tempo.

No terceiro capítulo apresentamos nossas obras envolvidas na poética da natureza e do tempo. Narrando a influência da paisagem na infância em Santo Estêvão e São Paulo, descrevo sobre os primeiros trabalhos com fibras e folhas desidratadas, as exposições em museus, galerias, e a transição para os espaços naturais.

O quarto capítulo compreende a criação e a apresentação das obras na exposição Natureza Ampliada na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes (UFBA). Apesar dos recursos tecnológicos de nossa época na captação, ampliação e projeção da imagem, percebemos que dentro da galeria as imagens expostas não conseguem transmitir a amplitude do espaço natural, então, semelhante à exposição Quereres na galeria do Conselho, a área externa da galeria Cañizares foi explorada

em suas árvores, com a intervenção *100 Metros de Tecido Vermelho* estabelecendo diálogo com a área interna da galeria. Por fim apresentamos as considerações finais encontradas no que diz respeito ao espaço natural e o tempo na interação com o corpo humano, buscamos comprovar que é possível construir uma obra de arte utilizando somente o espaço natural e elementos da natureza, e que esta interação do corpo com este espaço provoca “novas” percepções neste envolvimento.

CAPÍTULO I

A PAISAGEM NATURAL

1 - Linhas de Carnac e Linhas de Nazca.

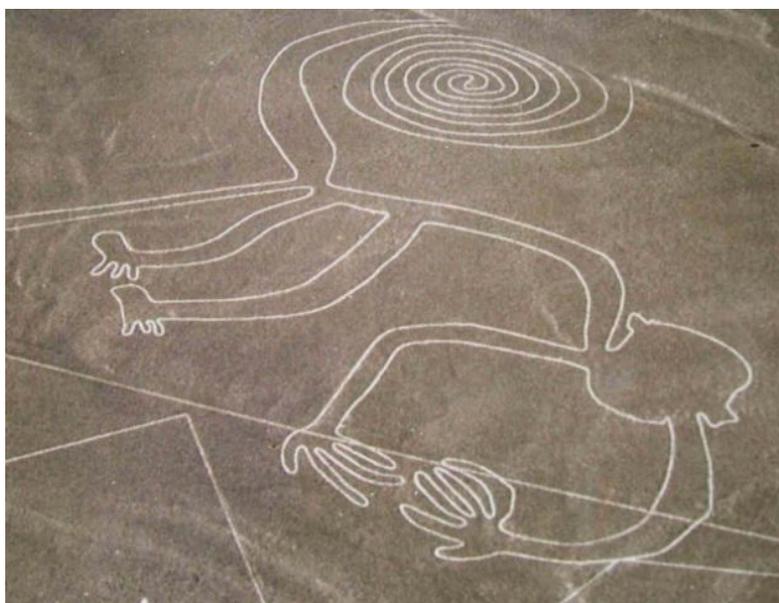
A presença do homem na face da terra muda o sistema do mundo. Torna-se, o homem, o centro da Terra, do Universo, imprimindo-lhe uma nova realidade com sua simples presença. O homem é um dado da valorização dos elementos naturais, físicos, porque é capaz de ação. Usa suas forças intelectuais e físicas contra um conjunto de objetos naturais que seleciona como indispensável para se manter enquanto grupo. Assim, o homem é sujeito, enquanto a Terra é objeto. É em torno do homem que o sistema da natureza conhece uma nova valorização e, por conseguinte, um novo significado. (SANTOS, 1988, p. 90).

A sobrevivência do ser humano no planeta Terra dependeu de sua capacidade de ficar em pé, caminhar, conhecer o território que habita e dominar a natureza. Para exercer este domínio o homem criou ferramentas (pedras e varas), extensões do corpo e do planeta (estradas e pontes). Desde a Pré-história o homem realiza intervenções na paisagem natural na tentativa de compreender o mundo e transformá-lo. Para nós seres humanos, dominar a natureza significa a capacidade de saber antecipadamente quando os eventos naturais acontecerão. As intervenções no solo de Nazca no Peru e as Linhas de Carnac na Inglaterra são exemplos de apropriações da paisagem, na busca de compreensão do planeta e do universo.

Cobrindo uma área com cerca de 520 Km² entre o Pacífico e os Andes, as Linhas de Nazca estão localizadas no Sudeste do Peru, região remota em um planalto desprovido de vegetação, um dos locais mais secos da Terra. Foram desenvolvidas pelo povo Nazca no período entre 500 a. C. e 500 d. C., possuem intrigantes formas de animais e árvores em dimensões monumentais, sua função até hoje não foi totalmente esclarecida. Analisando pedaços de cerâmica encontrados neste solo, arqueólogos chegaram à conclusão de que as “linhas” eram construídas e preservadas por gerações da mesma família. A maior pesquisadora sobre as Linhas de Nazca, a astrônoma e matemática alemã Dr^a Maria Reiche, pesquisadora destas figuras desde a década de 40, acredita na possibilidade destas “linhas” indicarem a posição dos corpos celestes (sol, lua, planetas e estrelas) e seriam usadas para determinar períodos de plantio e colheita, solstícios de Inverno e Verão, equinócios da Primavera e Outono, e os eclipses do Sol e da Lua. Outra hipótese

sugerida vem do historiador peruano Dr. Hans Horkheimer e do pesquisador inglês Tony Morrison, estes pesquisadores acreditam em aspectos religiosos como principal sentido destas “linhas”. Para eles, estas “linhas”/caminhos pertenciam a famílias e grupos que veneravam a memória de seus antepassados, procurando mantê-las sempre limpas e “perfeitas”. Esta região do Peru é escassa em chuvas, a construção destas “linhas” se faz retirando as pedras escuras (óxido ferro) enquanto se caminha pelo percurso, deixando à mostra o solo abaixo, branco e argiloso; a ausência de chuvas garante a preservação da forma: macaco, beija-flor, árvore, aranha (“desenhos de uma linha só”).

Imagem 2 - Linhas de Nazca, Peru, 500 a. C., 500 d. C.



Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-W1WltUANifg/Tcll3kvm3wI/AAAAAAAAAks/ZuaXIAP-Zd4/s1600/11.jpg>

Observando estas “linhas” enquanto se caminha entre elas, não há condição de perceber estas formas, só vistas em sua plenitude do alto. Fica claro supor uma tentativa de comunicação com o alto, o céu. Existe também a pesquisa que aponta o povo Nazca como precursores do balonismo. Dois membros do *International Explorers Club of Coral Gables* na Florida construíram um balão inspirado nos desenhos das cerâmicas dos índios Nazcas, tentando provar que eles utilizavam balões nas práticas criativas destas “linhas”. Em 1975 Jim Woodman e Julian Knott fabricaram um balão simples que batizaram de Condor I. O balão voou por vinte

minutos, percorrendo 4,8 quilômetros, “provando que os Nazcas poderão ter voado”.¹

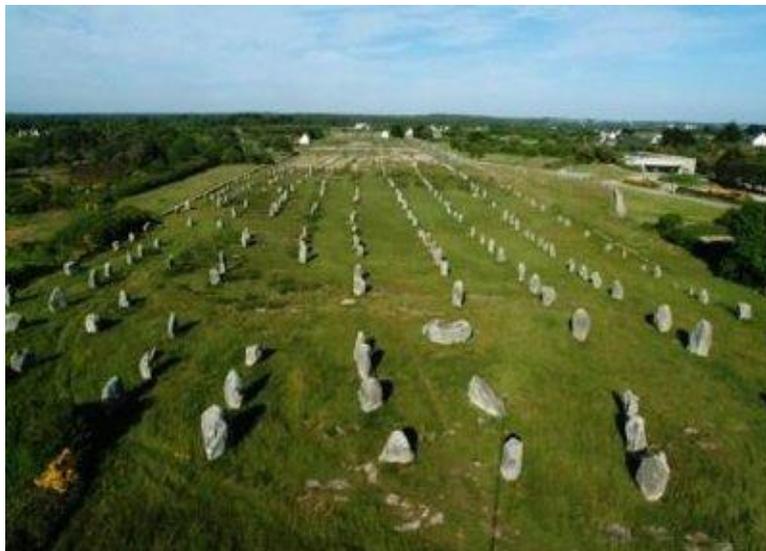
As linhas de Nazca são efêmeras, se não fosse a ausência de chuvas e o isolamento da região desértica, dificilmente estas “linhas” teriam sobrevivido até nossos dias. Sua construção, como já foi dito, baseava-se no contraste cromático das pedras retiradas e o solo claro embaixo. Em *Rain Shadow*, (imagens 23 e 24), o artista britânico Andy Goldsworthy aproveita-se inversamente da chuva para construir a obra. Antes de chover deita-se de braços abertos no solo rochoso de seixos, depois que a chuva acaba ele levanta-se e sua silhueta fica marcada no solo, positivo/negativo. Fotografando antes e depois, demonstra seu processo criativo com a participação da chuva.

Em período anterior, na Inglaterra, outras “linhas” foram construídas. As Linhas de Pedras em Carnac na Bretanha datam de 4700 a. C. e são 2000 anos mais antigos que Stonehenge ou as pirâmides do Egito. Elas poderiam ser avenidas, por onde cortejos religiosos aconteciam em determinadas épocas do ano, indicando plantios, solstícios e as estações do ano. As “linhas” de Carnac são 3000 menires de pedras enfileirados paralelamente em dez filas, é um túmulo com sua frente direcionada para o nascer do Sol no solstício de inverno. Datando do período Neolítico, Carnac é o maior exemplo de megalíticos antigos do mundo, com 1120 metros de comprimento. Distribuídas de acordo com o tamanho, as primeiras pedras chegam a ter 7,00m de altura e as últimas 0,90m. Testemunhas seculares de nossas buscas por respostas às perguntas clássicas da humanidade: de onde viemos, quem somos nós, para onde iremos? Carnac pode ter sido um observatório astronômico. A maior pedra da sua composição, a *Le grand Menhir Brisé*, localizada nos subúrbios de *Locmariaquer*, tinha 20 metros de altura. Considerado o maior monólito da Europa, caiu e partiu-se em quatro partes durante um terremoto em 1722. Astroarqueólogos descobriram que este grande menir seria um marco na observação da Lua. Pesando 350 toneladas, até hoje intriga o extraordinário mecanismo de engenharia utilizado na locomoção e acomodação desta rocha. As

¹ Atlas do Extraordinário: Lugares Misteriosos, volume 1, Paisagens Simbólicas, Del Prado, 1995, p. 105.

Linhas de Carnac podem ser consideradas a primeira grande intervenção do homem sobre a paisagem natural do Planeta.

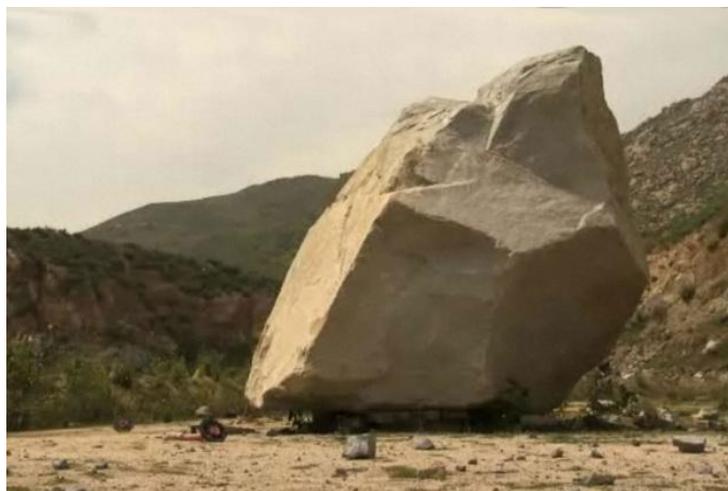
Imagem 3 - Linhas de Carnac, 4700 a. C.



Fonte: <http://www.sitedecuriosidades.com/im/g/FFAF9.jpg>

Michael Heizer (1944, Berkeley) recentemente realizou um trabalho com uma rocha megalítica de 340 toneladas, de 21,5m por 21,5m. *Levitated Mass* foi projetada em 1968, mas somente em 2012 Heizer encontrou a rocha desejada. Seu transporte durou 11 noites de março de 2012, do seu local de origem, Riverside County, até o Los Angeles County Museum of Art - LACMA. Está instalada em uma trincheira com 456m de comprimento, por onde o espectador pode caminhar por baixo da rocha maciça, observando-a como uma escultura.

Imagem 4 - Michael Heizer, *Levitated Mass*, River Side County/LACMA, 1968/2012.



Fonte: http://flatrock.org.nz/static/frontpage/large_heizer_monument.jpg

Nas Linhas de Carnac, o pensamento de Kandisky² quanto à capacidade do ponto transformar-se em linha fica visível nas sequências das pedras enfileiradas, semelhante à obra *The Gates* de Christo (imagem 20) no Central Park, em que os estandartes também formam em conjunto uma “linha”, ou mesmo nossa obra na Lagoa de Abaeté com a Palmeira Africana (imagem 45). Estas observações ajudarão no desenvolvimento de obras nesta pesquisa: *100 MTV: Ponto, Linha e Plano no Abaeté*.

2 - Zen-Budismo e Jardins de Paisagens Secas

A influência do Zen-budismo na Arte Moderna e Contemporânea está representada na obra de vários artistas. As características do Zen são: união, casualidade, despretensão, autocrítica. *Karesansui* é o nome que os japoneses dão aos jardins de paisagens secas, construídos pelos jardineiros dos palácios Zen-budistas no século XIII. Nestes jardins são utilizados elementos minerais: rochas, seixos, areia. Cada elemento tem um significado e, apesar da aparente casualidade, estes jardins são dotados da mais alta consciência espiritual como Jung confirma:

Arranjos de pedras brutas são, também, parte importante nos jardins altamente civilizados do zen-budismo. Sua disposição não é geométrica e parece devida ao mero acaso. São, no entanto, a expressão da mais refinada espiritualidade. (JUNG, 1977, p. 233).

Imagem 5 - Jardim Zen-budista, séc. XIII.



Fonte: http://www.joeberardo.com/wp-content/uploads/2011/01/jardim_zen.jpg

² Wassily Kandinsky, *Ponto-Linha-Plano*. Lisboa: Edições 70, 1970.

No jardim Zen, somente elementos da natureza são utilizados; a areia passa a ter o significado da água; a rocha bruta uma ilha; os seixos, o vento. Estes jardins eram construídos estrategicamente à frente de determinadas janelas dos palácios; feitos exclusivamente para serem vistos, não trafegados. Um novo espaço criado com elementos minerais, estimulando a participação do observador através da contemplação e de interpretações associativas. No Jardim de Paisagem Seca do templo *Ryōan-ji* em Quioto, que tem dez por trinta metros, os jardineiros dispuseram as quinze rochas deste jardim de tal maneira que, em nenhuma posição é possível ver todas as pedras ao mesmo instante, atribuem a visão de todas as peças aos seres “iluminados”. A possibilidade de ver todas as pedras deste jardim em um único ângulo acontece do alto (como nas Linhas de Nazca), “levitando-se”, ou em uma fotografia aérea do local. Ao escrever sobre a “Essência das Leis Budistas”³, o filósofo japonês Shuichi Kato lembra-nos que o *satori* é uma superação da dualidade:

[...] o objetivo principal da iluminação, *satori*, é a superação da dualidade (como o eu e o outro; a subjetividade e a objetividade; um e muitos; a existência e o nada; o ser eterno e o nirvana; e a vida e a morte), e a superação da distância temporal ou espacial é uma das faces dessa consciência. (KATO, 2012, p. 25).

Quando Gaston Bachelard refere-se a uma paisagem natural, ele relaciona a imensidão desta paisagem com a nossa imensidão interior. Este signo do infinito encontra na imensidão da natureza (desertos, dunas, praias e florestas), a contemplação necessária para despertar-nos reflexivamente do mundo que vivemos. Podemos perceber esta reflexão quando caminhamos nestes ambientes arenosos de planícies vastas. É como se a imensidão do espaço ocupasse nossa imensidão interior. Apesar do jardim Zen não ter sido criado para ser atravessado/percorrido como muitas obras da *Land Art*, ele também desperta no corpo sensações através de contemplações meditativas: “O espetáculo exterior vem ajudar a revelar uma grandeza íntima.” (BACHELARD, 2000, p. 197). Tanto a contemplação de uma paisagem “infinita”, quanto de um jardim Zen, despertam percepções análogas. Em a Invenção da Paisagem, ao escrever sobre os procedimentos básicos na criação de um jardim, no capítulo O Jardim das Metamorfoses, Anne Cauquelin pontua:

³ *Shobo Genzo*: Essência das Leis Budistas: antologia das pregações feitas, entre 1231 e 1253, por Dogen (1200-53), fundador da escola Soto Zen; é composta por 95 rolos (há outras com 12 e 75).

Trata-se de duas operações, indispensáveis para o advento da paisagem: primeiramente o *enquadramento*, pelo qual subtraímos ao olhar uma parte da visão – “isso não entra”, diremos nós e harmonizaremos os elementos naturais numa unidade recortada pela moldura (pense no que você faz quando tira uma foto, excluindo cuidadosamente um vaso do primeiro plano, buscando o melhor ponto de vista...). Em segundo lugar, um jogo de transportes entre os *quatro elementos* de que a Natureza se constitui para nós (porque são necessários água e areia, terra e céu). (CAUQUELIN, 2007, p. 134).

As praias e dunas são territórios abrangentes que estimulam a revelar esta “grandeza íntima” do ser humano. Esta “revelação” através do espaço necessita de tempo na sua percepção. Para realizar *Desenhos*⁴ na praia necessitamos diminuir a velocidade de nossas ações para melhor observar a forma e o novo espaço em construção. Precisamos estar concentrados na absorção do momento espaço-temporal. Existe uma tentativa de esvaziar a mente dos problemas do dia a dia, não é uma terapia, mas sua aplicabilidade terapêutica assemelha-se aos dos jardins de pedra Zen.

Imagem 6 - Ilhas. Praia de Placaford, 2003.



Fonte: autor.

⁴ Intervenção nas praias de Salvador, (cf. cap. III).

3 - *Land Art, Earth Art, Site-specific Art*

A *Land Art* surge no final da década de 1960, junto com a *Earth Art*, *Environmental Art*, *Arte Povera*, e uma série de movimentos ligados à natureza e seus fenômenos, inclusive o grupo baiano ETSEDRON, encabeçado por Matilde Matos e Edison da Luz, exploraram a temática e os materiais do nordeste na década de 70. Os artistas transformam a paisagem em protagonista de suas criações e experimentações artísticas. Considerados artistas da terra, devido ao hábito de instalar, colocar terra dentro da galeria e que Walter De Maria levou ao extremo com a obra *The New York Earth Room*: oitenta centímetros de terra compacta ocupando todo espaço interno da galeria. “Pode-se tê-la sob o olhar como ao olhar uma planície.” (TASSINARI, 2006, p. 87). Este trabalho ilustra o conceito operacional *Readymade*, sendo aplicado também na ressignificação da paisagem natural. Não se trata mais da apropriação e deslocamento de objetos, pois a terra incorpora também o conceito de acomodação no seu processo de deslocamento, diferente de uma pá de neve, ou urinol. Afirma Alberto Tassinari:

A terra não deixa de ser terra, mas é recontextualizada. Não só o espaço em comum surge na obra sob o duplo aspecto de ser modificado e ao mesmo tempo permanecer inalterado – o que é próprio de um espaço em obra – como também o mundo da obra altera e deixa inalterado o mundo da vida em comum. (TASSINARI, 2006, p. 87).

Apesar das semelhanças, estes movimentos possuem diferenças entre si: *Environmental* é a arte realizada no ambiente, pode ser natural ou não, mas com preocupações políticas e sociais; a autocrítica ácida do ETSEDRON utilizando cipós, ossos e terra do nordeste ao avesso, também teve conotações políticas corajosas, no período da Ditadura Brasileira em que muitos foram encarcerados e/ou mortos por dizerem o que pensavam; *Earth Art* envolve trabalhos com escavações e transformação radical da topologia local; a italiana *Arte Povera* trabalhava com elementos “pobres” em recursos, porém ricos em expressividade. A utilização de elementos naturais, em alguns momentos, aproxima a *Arte Povera* dos artistas da terra; A *Land Art* acontece sobre a crosta terrestre. Estas intervenções realizadas na natureza fazem parte do conceito de “campo expandido”, termo criado por Rosalind Krauss para explicar a evolução da escultura a partir da década de 60 em meio à natureza, envolvendo o corpo em questões espaço/temporais. Tomando como exemplo a obra de Robert Smithson (*Quebra-mar Espiral*), em que ele incorpora o

mito no espaço da obra, utilizando a forma espiral igual à forma do redemoinho dos nativos, que acreditavam ser ali uma passagem para o Oceano Pacífico, Krauss escreve: “Quebra-mar Espiral busca suplantiar as fórmulas históricas com a experiência de uma passagem momento a momento através do espaço e do tempo.” (KRAUSS, 1998, p. 341).

A *Land Art* caracteriza-se por intervenções que marcam, riscam, rasgam e reinventam a paisagem, transgredindo noções convencionais das Artes Visuais. Utilizando princípios fenomenológicos do movimento como mediador na construção do espaço, transforma a experiência destas obras em complexas relações de espaço, corpo e tempo. “Só podemos compreender a situação através do movimento. E movimento é um outro nome para o tempo.” (SANTOS, 1988, p. 99), afirma Milton Santos, em pensamento dividido com Maurice Merleau-Ponty:

Dissemos que as partes do espaço segundo a largura, a altura ou a profundidade não são justapostas, que elas coexistem porque estão todas envolvidas no poder único de nosso corpo sobre o mundo, e essa relação já se iluminou quando mostramos que ela era temporal antes de ser espacial... O fenômeno do movimento não faz senão manifestar de uma maneira mais sensível a implicação espacial e temporal. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 371).

Podemos considerar que toda arte realizada na paisagem da natureza é um *site-specific*: apropriação de locais pré-existentes. Relacionada à *Land Art* e à *Environmental Art*, a *Site-specific Art* surge questionando a produção, circulação e legitimação da obra de arte salvaguardada nos museus e galerias. *Site-specific* diz respeito à obra construída em/para local específico, aproveitando os materiais, características, e dinâmicas do próprio espaço. Considerado um dos primeiros representantes da *Site-specific Art*, Richard Serra (1939, São Francisco) elabora obras para locais específicos. Sua obra *Tilted Arc*, 1987, instalada na Federal Plaza em Nova York, gerou incômodo na população que, através de ação judicial pediu sua retirada do local. Várias questões foram levantadas por parte da comunidade: segurança, obstáculo no percurso, valores estéticos. *Tilted Arc* era uma grande chapa de aço (3,66x 36,6m) colocada na frente de uma saída do metrô, atrapalhava o fluxo das pessoas, levemente inclinada, gerava instabilidade. Para Serra não é preciso ter conhecimento de História da Arte para compreender seus trabalhos, para ele o importante é o que o espectador sente ao entrar em suas “esculturas”. Depois de longa batalha judicial, esta “intervenção” foi retirada sob os protestos do artista, o

qual sustentava que se a obra fosse retirada de seu *Site-specific*, ela seria destruída, pois havia sido construída e planejada para aquele local, que simbolicamente instituíra a obra. “Nós somos símbolos e habitamos símbolos.”⁵. As obras de Serra são monumentais, o aço é apresentado natural, com ferrugem. Estas peças pesam toneladas e se equilibram projetadas sob cálculos “perfeitos”, não precisam de pedestal. *Te Tuhirangi Contour*, na Fazenda Kaipara, Nova Zelândia, foi projetada em 1981 e concluída em 2001. A obra é composta de uma única chapa de aço com 252 metros de comprimento por seis metros de altura, equilibrada em forma sinuosa sobre a paisagem verdejante de um campo gramado. Executada no local, absorve as características topológicas do terreno. Sua dimensão, percebida por fotografia aérea, não permite total percepção do solo, a obra impõe-se com suas dimensões (altura, largura, e profundidade), que envolvem o espaço e o espectador. Uma caminhada em volta desta obra requer disponibilidade do corpo para percorrer os mais de quinhentos metros do contorno de *Te Tuhirangi Contour*. Este *Site-specific art* acrescenta o tempo (quarta dimensão) na percepção da obra de arte.

Imagem 7 - Richard Serra, *Te Tuhirangi Contour*, Fazenda Kaipara, 1981/2001.



Fonte: <http://thehive.files.wordpress.com/2012/07/sculptures-art-alan-gibbs-19.jpg?w=919&h=462>

⁵ Ralph Waldo Emerson, in *Atlas do Extraordinário*, 1995, p. 97.

Na obra *Biruta Vermelha* (cf. cap. III), o conceito do *Site-specific* foi ampliado. A *Biruta* surge em nosso trabalho “dialogando” com o vento e em busca de contrastes cromáticos com o ambiente natural; mas as questões ligadas ao vento prevaleceram, levando a *Biruta Vermelha* para a faixa de pedestres. A abrangência do *Site-specific* nesta obra encontra-se na possibilidade desta ação acontecer em qualquer faixa de pedestres, de qualquer cidade do mundo. Este *Site-specific* é um “não-lugar”: locais desprovidos de cultura e identidade, utilizados como passagens (aeroportos, rodoviárias, shopping), comunica-se com as massas através de códigos universais. Marc Augé escreve: “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude.” (AUGÉ, 1994, p. 95). Nestes locais o tempo é cronometrado, igual ao tempo dos semáforos, um tempo muitas vezes curto para que um idoso ou portadores de necessidades especiais possam atravessar a pista com segurança. A intenção é retirar o espaço da indiferença e ainda continuar utilizando um elemento natural na composição da obra: o ar.

4 - Recriando a natureza: artistas e obras

Isamu Noguchi (1904-1988, Los Angeles), filho de mãe norte-americana e pai japonês, desenvolveu jardins sob influência dos jardins Zen budistas. A relação de seu trabalho com o espaço vem da amizade com o escultor Constantin Brancusi (1876-1957, Romênia), considerado um dos primeiros artistas a dar funcionalidade espacial à escultura. As paisagens de Noguchi se alternam em planos altos e baixos, alongam-se e estreitam-se, têm a aparência incompleta e inacabada. Na filosofia oriental o inacabado e o incompleto remetem aos fluxos e movimentos da vida. Noguchi procura em seus jardins o equilíbrio entre a pedra bruta e a polida, entre o rústico e o refinado; é o caso do Jardim da Paz que ele criou para a sede da UNESCO em Paris, 1957. Noguchi apresentava estes jardins como esculturas para serem absorvidas, vistas em movimento, como descreve Nanci Novais em sua tese de doutorado: “Na concepção de Noguchi, a escultura exige ser vista em movimento por alguém que segue o espaço criado por ela.” (NOVAIS, 2010, p. 240). Escreve Isamu Noguchi: “Para mim, a essência da escultura está na percepção espacial, a constante em nossa vida.” (ibid., p. 237).

Imagem 8 - Isamu Noguchi, Parque Moerenuma, Sapporo, Hokkaido, 1988/2005.



Fonte: <http://www.vulgare.net/wp-content/uploads/grandview1.jpg>

Fayga Ostrower também chama atenção para o espaço como elemento principal, no desenvolvimento do homem e da humanidade:

[...] todos os seres humanos, no Brasil ou na China, hoje ou há cinco milênios atrás. Cada pessoa passa pelas mesmas experiências de espaço, para poder crescer, tornar-se consciente e conquistar sua identidade pessoal. (NOVAES, 1988, p. 172).

O artista norte americano Robert Smithson (1938/1973, Passaic/Amarillo) é um dos principais representantes da *Earth Art*. Smithson não instalava a obra de arte na paisagem como faziam os artistas da *Land Art*, ele utilizava a configuração geológica, a topologia do lugar. Seus trabalhos eram realizados em paisagens críticas (entropia): indústrias abandonadas, minas, pedreiras e locais “solitários”. Seguindo princípios da Geologia, estabelece os conceitos operacionais de sua obra no final da década de 60 e início de 70: obras de fluxo, deslocamento, e, obras de contenção, consolidação. Sua inspiração está na erosão e nos processos geológicos e industriais, como exemplo a mineração. *Asphalt Rundown* de 1969 é uma obra baseada no vulcanismo, na inércia e na gravidade. Em uma pedreira, caminhão de asfalto é despejado do alto de uma encosta, o asfalto desce escorrendo, dissipa-se, segue a encosta, perde energia neste movimento e, esfriando gradualmente, solidifica-se. A forma é criada no enraizar do material nos contornos do solo.

Imagem 9 - Robert Smithson, Asphalt Rundown, Roma, 1969.



Fonte: <http://uploads6.wikipaintings.org/images/robert-smithson/asphalt-rundown-1969.jpg>

Os trabalhos de acomodação têm os meandros (deposição de materiais junto à foz dos rios) como modelo de estabilidade crítica. Os meandros formam configurações heterogêneas estáveis (a deposição e sedimentação de materiais), em condições de não equilíbrio (furacões e redemoinhos): a ordem no caos. *Spiral Jetty (Quebra-mar Espiral)* 1970, construída no *Great Salt Lake, Utah*, tem inspiração nos meandros, como explica Nelson Brissac: “Meandros resultam de um complexo processo dinâmico de erosão e deposição sedimentar.” (PEIXOTO, 2010, p. 256). A espiral tem uma conformação muito instável. Uma espiral logarítmica ou crescente é um tipo particular de espiral frequente na natureza (galáxias e caramujos), é dotada de propriedades matemáticas únicas: o tamanho da espiral aumenta (externa e internamente), mas sua forma permanece inalterada a cada sucessiva curva. *Spiral jetty* cresce, avança em torno de um ponto de deslocação à maneira de um parafuso, seu comprimento tem 457 metros por 4,5 metros de largura e foram utilizadas 6.650 toneladas de rochas terciárias: basalto vulcânico e cascalho. Duas galerias patrocinaram esta intervenção, Smithson arrendou o terreno e conseguiu permissão dos órgãos reguladores do uso do solo no Estado de Utah. A empresa *Parsons Construction Inc* foi contratada para a execução do trabalho, portanto, *Spiral Jetty* foi construída sob princípios operacionais de terraplenagem e construção civil. A espiral contrasta com formatos rígidos e inertes: círculo, triângulo, retângulo ou quadrado (elementos minimalistas), este tipo de forma corresponde a

sistemas distantes de equilíbrio, cresce acumulando espaço. Espirais estabilizam-se em condições de desequilíbrio.

Imagem 10 - Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1), Utah, 1970.



Fonte: http://www.sfmoma.org/images/artwork/medium/2000.597_01_d02.jpg

A intencional disfunção do cais em *Spiral Jetty* (inadequada à atracação) faz supor outro sentido à obra, uma apreciação da obra *in loco*, entrar na obra, percorrê-la procurando despertar os sentidos. “As interpretações com base na percepção de um observador presente no local pressupõe que seriam para serem percorridos a pé, proporcionando uma visão do entorno.” (Peixoto, 2010, p. 263). Rosalind Krauss escreve sobre essa característica de *Spiral Jetty*:

Tal como Duplo Negativo (de Michael Heizer), Quebra-mar Espiral destina-se a ser fisicamente penetrado. Só é possível apreciar o trabalho percorrendo seus arcos, que se estreitam à medida que nos aproximamos do final. (KRAUSS, 1998, p. 336).

A espiral indica um centro, porém, a sua possível ocupação não nos dá a sensação de estarmos centralizados. “Contudo, a experiência do trabalho é a de estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão de lago e céu.” (KRAUSS, 1998, p. 336). O próprio Smithson atesta: “Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia com que a paisagem inteira parecesse sacudir.” (ibid., p. 336). Os trabalhos da *Land Art* e *Earth Art* ocupam localizações distantes dos grandes centros, geralmente regiões desérticas. Através de seus registros é que tomamos

conhecimento que em um tempo/espaço, determinada obra existe ou existiu. Esta foi uma estratégia de divulgação da obra *Spiral Jetty*, massificada em revistas, jornais, filmes, e outras mídias, tornou-se uma das obras mais conhecidas da época. Smithson também desenvolveu o conceito operacional *nonsite*, para apresentar elementos da obra dentro do museu e galeria. Os *nonsites* surgem em procedimentos de seleção, extração e realocação de fragmentos de materiais, ao modo de prospecções e produções minerais; acomodação de meandros; e turbulências na formação sedimentar (furacões e terremotos).

Imagem 11 - Robert Smithson, *Spiral Jetty* (2), Utah, 1970.



Fonte: <http://www.c4gallery.com/artist/database/robert-smithson/smithson-spiral-jetty-aerial-photo.jpg>

Quando começou a trabalhar com a terra no final dos anos 1960, Michael Heizer (1944, Berkeley) utilizava conceitos operacionais em terraplenagem. Realizou obras nos desertos da Califórnia e Nevada. *Rift*, 1968, consiste no trabalho de uma grande escavação no deserto de Nevada com 158 metros de comprimento, 4,5 metros de largura e 3 metros de profundidade. Esta “construção” não deixa resquícios, o material que é retirado do “buraco” e transportado e depositado em local distante da obra. Estas intervenções na natureza precisavam de máquinas pesadas, tratores, escavadeiras, caminhões e explosivos na sua execução. Em 1960 Heizer constrói *Double Negative* (Duplo Negativo) também em Nevada, na *Mormon Mesa, Overton*. Possui 15m de altura, 500m de comprimento e causou a remoção de 240 toneladas de terra. Esta é a obra que Rosalind Krauss compara a *Spiral Jetty* de

Robert Smithson, na impossibilidade de ocuparmos o seu centro. Em *Spiral Jetty* por questões sensoriais quanto à topografia do terreno e à instabilidade da forma; e em *Double Negative* por questões físicas: o centro da obra é um desfiladeiro. Krauss anota: “O efeito de Duplo Negativo é declarar a excentricidade da posição que ocupamos relativamente a nossos centros físicos e psicológicos.” (KRAUSS, 1998, p. 334-335). E termina valorizando a participação do espaço natural como elemento da nova escultura: “Por conseguinte, a imagem de Heizer reproduz a intervenção do espaço externo na existência interior do corpo, ali se alojando e formando suas motivações e seus significados.” (ibid., p. 335).

Imagem 12 - Michael Heizer, Double Negative, Nevada, 1969/1970.



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-Gt9DzE2tKLg/TaBaYogVQ7I/AAAAAAAAA2k/X3Op_m_ELyg/s1600/heizer_doublenegative-web.jpeg

As características deste trabalho remetem à infância que tive em São Paulo; havia um serviço de terraplenagem envolvendo quilômetros quadrados de extensão próximos à nossa casa. Observando esta fotografia de Duplo Negativo relembro do prazer em caminhar sozinho dentro daquele espaço criado pela ação humana. O cheiro da terra recém-cortada, as cores, as formas e suas dimensões alteravam minha percepção de criança. Envolvido por esta atmosfera imaginava um mundo

ficcional, outra realidade, parecida com os quadrinhos (gibis) das bancas de revistas ou as aventuras de Júlio Verne.

Os artistas da *Land Art* passam a atuar no terreno natural (a natureza do planeta). Seus trabalhos não eram mais construídos com os elementos básicos da arte moderna: papel, lápis, tinta, escopo, cinzel e tela. Suas construções envolviam tratores, explosivos e máquinas pesadas, ou mesmo um simples gesto de caminhar. Com a *Land Art* ocorre um abandono das cidades, uma busca alternativa na concepção e na realização da obra de arte, interferindo na morfologia do terreno, demarcando e transformando a paisagem do território.

A participação física do corpo em caminhadas no meio da natureza pode ser suficiente na construção da obra de arte? Vários artistas deste período confessam a necessidade de percorrerem o espaço, algo como uma pesquisa de campo, para conhecerem melhor o lugar, “Andar a Pé”⁶. Richard Long, (1945, Bristol), é um representante da *Land Art* britânica que elabora suas obras intervencionistas a partir de caminhadas em meio à natureza. Utilizando pedras, areia e lama, constrói formas geométricas: círculos, espirais e linhas. Suas “linhas” no Peru, Himalaia, Inglaterra e Escócia, relacionam-se com arqueologias de povos antigos: Linhas de Nazca no Perú e Linhas de Carnac na Bretanha (cf. cap. I).

Imagem 13 - Richard Long, Linha no Peru, 1970.



Fonte:

<http://rolu.terapad.com/resources/648/assets/richard%20long%20walking%20a%20line%20in%20peru%201972.jpg>

⁶ Henri David Thoreau, *Andar a Pé*, Rio de Janeiro: ebookbrasil.com, 2003.

A intervenção *England* foi um grande X que Long fez arrancando flores (margaridas) enquanto caminhava pelo campo florido. De características mais efêmeras e processos construtivos mais simples (sem a utilização de máquinas), seus trabalhos procuram não danificar nem alterar irreversivelmente a natureza. Explorando as características da região e seus materiais, deixa marcas no solo com um pedaço de madeira ou arrastando o pé enquanto caminha.

Imagem 14 - Richard Long, England, 1968.



Fonte: <http://tooxclusive.com/wp-content/uploads/2011/03/Richard-Long-England-1968.jpg>

O trabalho de Long interage com o tempo, movimento e espaço. *Five Paths* de 2002, realizado no jardim do *New Art Centre*, são cinco linhas irregulares que lado a lado ressignificam a paisagem, valorizando sua topografia como se fossem caminhos estabelecidos por caminhantes ou rios perfazendo seus destinos. Analisando a obra *Five Six Pick up Sticks*, Celeste Almeida escreve sobre as estruturas que Richard Long cria enquanto caminha:

Richard Long descreve seu processo de trabalho que consiste no caminhar em lugares diversos, observando a natureza; o caminhar expressa a liberdade; o caminhar é mais uma outra camada, um marco, dentre milhares de outras camadas de história geográfica do homem.

Para muitos artistas que trabalham nesta linguagem, a obra se constitui em um simples ato de andar, reconhecer o próprio corpo em movimento e sua relação com o espaço em que circula, seja na cidade ou em meio à natureza. (WANNER, 2010, p. 196).

Estas obras levantam reflexões entre: público e privado, natural e artificial, dentro e fora, pessoal e impessoal, conhecido e desconhecido, íntimo e social. A princípio não são obras voltadas para o consumo no mercado de arte, questionam a

legitimidade da obra institucionalizada (Mercado, crítica, materiais, museus e galerias).

Lightning field, Campo Relampejante, foi elaborada e concluída entre 1971 e 1977 por Walter de Maria (1935, Albany), em *Catron County*, no deserto do Novo México. São 400 hastes de aço inox com 7m de altura enterradas no chão, dispostas regularmente em uma área de 2 km². A uma distância segura, uma cabana foi construída e, nas noites de chuva, os espectadores podem observar os relâmpagos precipitando-se sobre as hastes. Financiada e mantida pela *Dia Art Foundation*, esta intervenção tem e incita os relâmpagos como elemento principal.

Imagem 15 - Walter de Maria, Campo Relampejante, Novo México, 1971/1977.



Fonte: http://25.media.tumblr.com/tumblr_mastw8zc001qei3cco1_500.jpg

Campo Relampejante demonstra a importância da fotografia no registro e na criação da obra de arte. Cristina Freire anota: “A imagem fotográfica torna-se, na Arte Conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental.” (FREIRE, 1999, p. 96). Concluindo com o pensamento do crítico inglês Lawrence Alloway: “a fotografia, muitas vezes, é um instrumento com o qual as ideias são iniciadas, mais do que gravadas ou ampliadas” (ibid., p. 96).

Durante a Documenta de Kassel 6 em 77, exposição de Arte Contemporânea que acontece quadrienalmente, Walter de Maria instalou em frente ao Museu Fridericianum, o qual acolhe este evento desde 1955, a peça *Quilômetro Vertical*: uma haste metálica com 12 toneladas enterrada 1000 metros abaixo da superfície. A

população reclamou com o barulho produzido pelos serviços de perfuração do solo. A preocupação do artista é levar as pessoas a refletirem sobre a Terra e o local que ocupamos no universo: “De onde viemos, para onde vamos, quem somos nós?”

Imagem 16 - Jan Dibbets, 12 Hours Tide object With Correction of Perspective, 1969.



Fonte: <http://shellpower.files.wordpress.com/2009/12/dibbets03-798189.jpg>

Perspective Correction nasceu no atelier de Jan Dibbets (1941, Weert). São trapézios que, fotografados em determinado ângulo, apresentam-se como quadrados. Maurice Merleau-Ponty prenuncia esta obra de Dibbets: “O que nos é dado para cada objeto, dirá o psicólogo, são grandezas e formas sempre variáveis segundo a perspectiva,” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 401) e conclui: “o quadrado visto obliquamente, que é quase um losango, só se distingue do losango verdadeiro se levarmos em conta a orientação” (ibid., p. 402). Jan Dibbets realiza ensaios fotográficos que iludem nossa percepção da realidade. Sua pesquisa desenrola-se em vários ambientes; no seu atelier (na parede e no chão); em gramados (arrancando um pedaço da grama); e utilizando tratores na praia: *12 Hours Tide Object With Correction of Perspective*, 1969. Neste trabalho Dibbets “desenha” formas trapezoidais na areia da praia com tratores, depois desconstrói a perspectiva geométrica fotografando em determinado ângulo, deixando transparecer na fotografia um quadrado. Esta transformação causa desconforto, nosso cérebro não consegue processar a ilusão, não estabelece relações para repor o equilíbrio ao qual estamos acostumados, parece que o quadrado quer sair da parede ou levantar-se do chão. Jan Dibbets preocupa-se com “perspectivas impossíveis”.

Inspirado nas “perspectivas impossíveis” de Dibbets, realizamos a intervenção *Buraco Negro*⁷ sobre as areias das dunas de Abaeté. A intenção é tentar estabelecer uma ilusão de ótica na fotografia. Um plástico preto com 4x4 metros é estendido no chão de areia branca, em uma distância favorável são realizados os registros. Ao observarmos as fotografias, a ilusão que se tem é de um grande buraco no meio da paisagem. Outra fonte de inspiração desta obra foi a maneira como as lavadeiras de Abaeté antigamente estendiam os lençóis sobre a areia para secar. *Buraco Negro* e *Correção de Perspectiva* de Jan Dibbets são obras que basicamente só existem no registro fotográfico; a presença física do corpo perante a obra não garante ao espectador possível visão que o artista desejava passar. Mesmo ficando na mesma posição e no mesmo ângulo do fotógrafo, outros objetos alheios à obra podem interferir na sua devida apreciação. A fotografia delimita o espaço apropriado.

Imagem 17 - Baldomiro, Buraco Negro, 2007.



Fonte: autor.

⁷ Stephen Hawking em *Uma Breve História do Tempo: Do big bang aos buracos negros*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 120, explica os buracos negros como estrelas com massa compacta e um campo gravitacional tão forte, que a sua própria luz seria puxada de volta para si, “buracos negros, porque é exatamente isto o que eles são: vácuos escuros no espaço.”.

Estas intervenções podem ser de caráter permanente ou temporário. Independente desta questão, estas obras envolvem projetos multidisciplinares e sua realização necessita do apoio da população e poderes públicos, como é o caso da pesquisa de Vladimirov Javacheff Christo (Gabrovo,1935) e Jeanne-Claude Denat de Guillebon (Casablanca,1935). O principal conceito operacional do trabalho desta dupla é o empacotamento. Cobrindo os “objetos”, eles queriam que as pessoas olhassem para o mundo de outra forma. Durante a intervenção *The Wrapped Reichstag* de 1995, todo o prédio do parlamento alemão foi encoberto por duas semanas. Este projeto demorou 22 anos para ser concretizado e custou 15 milhões de marcos, foi um dos trabalhos mais polêmicos da dupla. Esta intervenção sofreu duros ataques, inclusive físico: uma flecha em chamas foi lançada contra o tecido envolvente do prédio, que não pegou fogo porque era antichama. As intervenções de Christo e Jeanne buscam evidenciar finalidade, forma e conteúdo através da cobertura: seu objetivo é estimular o desenvolvimento de uma nova consciência da realidade e da história (Novo Realismo).

Imagem 18 - Christo e Jeanne, Running Fence, California, 1972/1976.



Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_GaEmeDsbVLM/Swd5yJf-Hbl/AAAAAAAAAKY/z8eF7U8hnFY/s1600/christo_slide_06.jpg

Em *Wrapped Coast* 1968/1969, realizada em Sidney na Austrália, um quilômetro e meio da costa rochosa de *Little Bay* foi coberta com tecido sintético. *Running Fence* realizada na Califórnia entre 1972 e 1976, utilizou 2050 painéis de

nylon branco, com 5,4 metros de altura e 38,4 quilômetros. *Surrond Island* foi um projeto que começou em 1980 e concluído em 1983, a ideia foi de Jeanne: cercar as onze ilhas de *Biscayne Bay*, em *Greater Miami* na Florida, com 6,5 milhões de metros quadrados de tecido flutuante rosa, esta intervenção durou duas semanas de maio de 1983.

Imagem 19 - Christo e Jeanne, Surrond Island, Miami, 1980/1983.



Fonte: http://www.lostatsea.net/LAS/archives/features/media/christo/christo_img_island.gif

Geralmente os trabalhos de Christo e Jeanne envolvem projetos minuciosos, transdisciplinares, com detalhes que envolvem vários segmentos da sociedade. *The Gates* de 2005 em Nova Iorque, no Central Park, por duas décadas encontrou barreiras com órgãos públicos. Projetado em 1979, ficou em exposição de 12 a 27 de fevereiro de 2005, foram utilizados 7503 estandartes de vinil espalhados por 37 quilômetros do parque.

Imagem 20 - Christo e Jeanne, The Gates, Central Park, 1979/2005.



Fonte: http://christinaissa.com/wp-content/uploads/2012/03/pond_gates_plaza-600x375.jpg

Estes trabalhos de Christo e sua esposa Jeanne esbarram no cotidiano, construídos para “locais específicos”, alteram o modo de vida das pessoas e animais. No *Reichstag* a funcionalidade do edifício foi totalmente alterada com o seu empacotamento. Em *Wrapped Coast* e *Surround Island* a vida marinha ficou comprometida em seu entorno. Muitos pássaros se chocaram contra *Running Fence* durante voos; as aves também tiveram suas rotinas de inverno, com o branco da neve, alteradas no Central Park e a disposição excessiva dos estandartes na cor salmão, cor quente, em *The Gates*.

Uma semelhança entre esses artistas é o trabalho em escala monumental e a necessidade de uma visão aérea da obra. Dennis Oppenheim (1938/2011, *Electric City*) no final da década de 60, cortava canais curvos no gelo endurecido de um rio, criava padrões gráficos em grande escala observando os anéis de crescimento dos troncos das árvores.

Imagem 21 - Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, fronteira entre os Estados Unidos e o Canadá, 1968.



Fonte: http://files.archinect.com/uploads/ai/aiu_012711_075224.jpg

Em *Canceled Crop* (267x154m) de 1969 em *Finister Wolde* na Holanda, ele realiza um X com tratores no meio de uma colheita de cereais, lembrando *England* de Long e *Correction Perspective* de Jan Dibbets. Oppenheim nunca vendeu os cereais desta colheita. Mantendo-os sempre como elementos artísticos, estabelece crítica à nossa sociedade de consumo, negando a venda do mesmo. Em *Relocated Burial Ground* de 1978, realiza uma interseção com 610 metros quadrados no *El Mirage Dry Lake*, deserto da Califórnia. *Wishing The Mountains Madness* de 1977 foi realizada em Missoula, Montana: centenas de estrelas de cinco pontas em várias cores, com aproximadamente um metro de diâmetro foram espalhadas aleatoriamente pela encosta da montanha.

Para realizar estas intervenções, o corpo desenvolve uma ação, uma performance, proposital ou não. Joseph Heinrich Beuys (1921/1986, Krefeld/Düsseldorf) formou-se em medicina, mas, com a deflagração da Segunda Guerra Mundial, alistou-se como piloto na Força Aérea Alemã. Durante operação na região da Criméia seu avião foi abatido. Ele foi resgatado pelo povo tártaro⁸, que o salvou e curou seus ferimentos com gorduras e feltros, elementos que posteriormente serão principais em suas “esculturas”. Joseph Beuys é um artista

⁸ Tartária, Sibéria, ex-república soviética.

político engajado em causas sociais; em 1967 criou o DSP, Partido Alemão dos Estudantes, em 1970 a Organização para a Democracia Direta, além do Partido do Não eleitor e o Partido dos Animais, Beuys também foi um membro fundador do Partido Verde Alemão. Em 1961 começou a dar aulas na academia de Düsseldorf, porém foi expulso em 1972 por colocar em prática o pensamento que suas aulas deveriam ser abertas a qualquer pessoa interessada. Durante a Documenta VII em 1982, Beuys começou a plantar 7000 pés de carvalho em Kassel, cidade sede deste evento: *7000 Eichen*, a maior “escultura viva” do planeta. Este projeto terminou em 1984, com a participação de associações, escolas e moradores. A árvore tem poder regenerador e representa o tempo, no caso do carvalho mais ainda por crescer lentamente e ter cerne sólido. Uma rocha de basalto em formato de coluna é colocada ao lado de cada árvore. Beuys conseguiu em sua trajetória realizar obras que realmente fundiram arte e vida, para ele todo mundo é um artista em potencial, considerava que a arte devia ter papel ativo na sociedade, afirmando que libertar as pessoas era o objetivo da arte, portanto, a arte era a ciência da liberdade. Provérbio japonês: “Quem à grande árvore chega, boa sombra terá” (KATO, 2012, p. 186).

Imagem 22 - Joseph Beuys, 7000 Eichen, Kassel, 1982/1984.



Fonte: http://www.diaart.org/media/transfer/img/beuys_7000_oaks.jpg

Esta “ciência da liberdade” é praticada por artistas como Andy Goldsworthy (1956, Cheshire), na criação de seus trabalhos somente com elementos da natureza e sua paisagem. Troncos, folhas, terra, gelo, pedras, pólen, espinhos e neve são utilizados na composição de suas obras. Trabalhos efêmeros em muitos casos. A beleza do gesto pede urgência no registro fotográfico. Estas intervenções acontecem em meio à natureza, utilizando elementos do local com sua posição alterada: um grupo de seixos de rio transforma-se em pirâmide, com suas tonalidades (clara e escura) aproveitadas em sequência cromática gradativa. Planejando performances em algumas ações, realiza o ato em função da obra.

Imagem 23 - Andy Goldsworthy, Rain Shadow, 1984.



Imagem 24 - Andy Goldsworthy, Rain Shadow, 1984.



Fonte: <http://urchinmovement.files.wordpress.com/2011/12/andy-goldsworthy-rain-shadow-1.jpg>

Os conceitos de Goldsworthy baseiam-se nos processos técnicos do fazer de cada material, na repetição da forma em busca de equilíbrio, aliado a um respeito à natureza: a natureza é a sua matéria. Suas obras são construídas sem utilizar ferramentas específicas, usando somente as mãos e materiais encontrados no local. Ele também pode realizar obras permanentes, com recursos de máquinas e tratores, é o caso de *Roof*; *River Stone*; e *Three Cairns*. Em *Roof*, Goldsworthy contratou

especialistas em corte de pedras, para construí-la resistente às intempéries da natureza.

Imagem 25 - Juraci Dórea, Projeto Terra, 1984.



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-l84STpzwIKY/TdwiQXZtCI/AAAAAAAAUfA/JF89iffUQ/s1600/42650019_-_ESCULTURA_DE_CANUDOS_1984.JPG

Estas questões referentes à durabilidade da obra nos aproximam do trabalho de Juraci Dórea Falcão (1944, Feira de Santana). Artista plástico, escritor e arquiteto, Juraci Dórea tem uma produção artística voltada para a cultura popular nordestina desde a década de 60. Sua pintura, por exemplo, baseia-se nas xilogravuras das capas e ilustrações da literatura de cordel. Na década de 80, Juraci criou o Projeto Terra. Estabelecendo conceitos de “Museu-a-céu-aberto” na região da caatinga, retirou a obra de arte do circuito comercial dos museus, galerias e instituições culturais, resgatando a paisagem e o homem nordestino como elementos da obra. O Projeto Terra acontece em dois momentos: no primeiro instante, exposições de suas pinturas (carvão s/tela) são realizadas nos mercados populares, nas feiras e na escadaria de Monte Santo⁹ ou como um mural na parede da casa de Edwirges Cardoso em Saco Fundo, Monte Santo; no segundo momento, Juraci elabora esculturas com madeira e couro de boi curtido, instalando-as na beira

⁹ Cidade baiana da região de Euclides da Cunha conhecida por sua religiosidade.

das lagoas e outros locais de passagem, como aconteceu na *Escultura da Jaqueira Velha* de 1988, na Tapera, estrada que liga Feira de Santana a São Gonçalo dos Campos, de onde a escultura totêmica fixada no chão, aponta para o céu.

Imagem 26 - Julia Magalhães, Ilha São Francisco do Sul, 2012.



Fonte: <http://www.clicrbs.com.br/anoticia>. Fotografia, Fernanda Magalhães.

A influência de nossa pesquisa de Mestrado em Artes Visuais na linha de Processos Criativos já ultrapassa as fronteiras do território baiano. O projeto *100 Metros de Tecido Vermelho* (cf. cap. III) fez despertar a criatividade de duas artistas do Estado de Santa Catarina. Fernanda e Julia Magalhães realizam intervenções na Praia Grande e na Ilha São Francisco do Sul utilizando *Trinta Metros de Tecido Vermelho*. Em uma foto de Fernanda, Julia está em cima de uma rocha de aproximadamente vinte metros de altura, ela está em pé e segura um tecido vermelho com os braços levantados, o tecido esvoaça no céu, serpenteando desce “abraçando” a rocha. Julia e Fernanda Magalhães admitem que estas intervenções estabeleçam relações diretas com a obra de Baldomiro Costa: *100 Metros de Tecido Vermelho*, e as intervenções que fazem parte desta pesquisa, realizadas na paisagem natural baiana.

Neste capítulo fizemos apresentação das primeiras marcas do homem sobre o planeta e a influência do Zen-budismo, principalmente com os jardins de paisagens secas. Estas manifestações da humanidade, aliadas ao surgimento de movimentos e artistas ligados à “terra”, embasam e estabelecem relações com nossas obras. No próximo capítulo abordaremos questões ligadas ao espaço, o tempo, e o corpo.

CAPÍTULO II

NATUREZA AMPLIADA

1 - Paisagem: espaço/tempo.

A paisagem é o conjunto das coisas que se dão diretamente aos nossos sentidos; a configuração territorial é o conjunto total, integral de todas as coisas que formam a natureza em seu aspecto superficial e visível; e o espaço é o resultado de um matrimônio ou um encontro, sagrado enquanto dura, entre a configuração territorial, a paisagem e a sociedade. (SANTOS, 1988, p. 77).

A paisagem é dividida em duas partes: uma refletindo sobre o espaço observado; outra sobre uma produção artística representativa com mais de quinhentos anos de história. Este modelo representacional da natureza muda no final da década de 60 com intervenções diretas na paisagem natural: *Land Art*, *Earth Art*, *Environmental Art*, *Site-specific Art* e, posteriormente na paisagem urbana. Nos últimos quinhentos anos a temática da paisagem participou do desenvolvimento pictórico da História da Arte: a paisagem Flamenga no século XV; a paisagem dos Países Baixos no XVII; as novas reformulações da paisagem na pintura inglesa do XVIII; a paisagem francesa e alemã do XIX, além da importância da paisagem nas gravuras chinesa e japonesa. O fato dos impressionistas trocarem seus ateliês pela pintura ao ar livre foi transformador, na percepção do espaço e da paisagem natural. Cézanne pintou várias versões da montanha Santa Vitória, para ele a paisagem era o suporte para compreender os processos fenomenológicos da pintura e da visão. Sua decomposição possibilitou uma reconstrução independente dos valores reais da paisagem. Mondrian libertou a paisagem de sua representação do real, transformando a árvore em quadrados e retângulos, pura abstração, com argumentos religiosos. Transformações além da forma representacional de ver a paisagem natural começam com os escritores Ralph Waldo Emerson (1803/1882, Boston/Concord), e Henry David Thoreau (1817/1862, Concord); estes dois filósofos e naturalistas participaram do Clube Transcendentalista de Concord. Emerson explica o transcendentalismo como uma viagem introspectiva além do “eu” superficial, em busca do “eu” profundo.

No século XX novas formas de ver a paisagem são estabelecidas com o auxílio da fotografia e do vídeo, transformando a representação do espaço tridimensional, alterando nossa percepção do mundo. A paisagem natural entra em

estado de transição, passando de sua representação, para sua apropriação, ressignificação. Esta apropriação do espaço fenomenológico gera nova maneira de apreciação da obra de arte, envolvendo o corpo e todos os sentidos.

O espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 342)

A paisagem natural passa a ser o espaço da obra, mais que um suporte para as mais variadas manifestações. Estas obras revelam a preocupação dos artistas com um local específico para suas realizações, utilizando novas práticas em suas criações. A obra não é construída dentro do atelier, sim, no meio da natureza, momento de rompimento entre o espaço representacional e o espaço fenomenológico.

2 - O caminhar artístico: das “Visitas” a Fulton

Nesta pesquisa procuramos desenvolver conceitos artísticos relacionados à paisagem natural. Partindo deste princípio, sentimos a necessidade de abordar determinados conceitos operacionais da História da Arte relativos ao caminhar, pois ajudarão na compreensão de nosso processo criativo.

O espaço é captado pelos sentidos principalmente como comprimento (uma dimensão) ou como largura (duas dimensões ou três). Em geral, medir o comprimento espacial é mais simples que medir a duração do tempo. Não é necessário detectar o fenômeno cíclico, basta adotar como unidade a distância desejada entre dois pontos. Por exemplo, o intervalo de uma passada. (KATO, 2012, p. 21).

Durante a Primeira Guerra Mundial, a Suíça tornou-se zona neutra e, vários artistas da Europa destruída buscaram exílio neste território livre. Na Rua *Spiegelgasse* numero 1, o escritor, poeta, filósofo e diretor teatral Hugo Ball fundava em 1916 o Cabaret Voltaire. Reduto de artistas (Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel e Georges Janco, Richard Huelsebeck), neste cabaré surgiu o Dadaísmo: movimento que negava os padrões artísticos vigentes e as atrocidades da guerra. “Dada” foi um nome escolhido ao acaso, fortuitamente abrindo um dicionário; também significa cavalinho de pau em russo ou, as primeiras sílabas que uma criança aprende ao falar. Estes artistas são pioneiros no ato de caminhar auxiliando no processo criativo da obra plástica. Suas “visitas” consistiam na busca por locais

esquecidos da cidade, contrários aos pontos turísticos. A primeira ação ocorreu em 14 de abril de 1921 em Paris, na igreja *Saint-Julien-le Pauvre*, debaixo de muita chuva. Esta “visita” dá início à Grande Sessão Dada, uma temporada de ações pela cidade. Estas ações aconteciam em uma Paris moderna, a mesma em que Walter Benjamin “flanava” por suas galerias no final do século XIX, porém, enquanto o *flaneur* vagava pela cidade, no espaço e no tempo real, sem suportes materiais, rebelando-se contra a modernidade, o Dada elevava a tradição do “flanar” a uma operação estética. Quando em 1917, Marcel Duchamp apropriou-se do Edifício *Woolworth* em Nova York, ainda se tratava de um objeto arquitetônico, assim, a ação Dada torna-se o primeiro *ready made* do espaço urbano, pois representa a primeira operação simbólica que atribui um valor estético a um espaço, em vez de um objeto.

Repetindo a pergunta anteriormente feita quando nos referimos à obra do artista plástico Richard Long: Pode uma simples caminhada auxiliar na criação/percepção, espaço/temporal da obra de arte? Hamish Fulton (1946, Londres) é um exemplo de artista que trabalha com o ato caminhar. A principal proposta da obra de Fulton é o encontro do corpo com a paisagem natural; caminhar construindo a obra em harmonia com a natureza. A arte vinculada à vida e não necessariamente à produção de objetos. Seu plano operacional envolve o caminhar como técnica de criação artística. Começou fazendo pequenas caminhadas e fotografando. Em 1973, depois de ter caminhado 1022 km em 47 dias, decide fazer arte só como resultado de seus passeios individuais. Embora somente Fulton viva a caminhada, nós podemos compartilhar sua experiência a partir de fotografias e textos. São registros de paisagens solitárias, que remetem lembranças, geralmente convidam a passear por suas estradas e caminhos.

Imagem 27 - Hamish Fulton, Walks (caminhadas).



Fonte: http://cherrycadaver.files.wordpress.com/2011/11/1253054235-hamish_fulton13.jpg

Hamish Fulton também cria obras de arte com o *Group Walk*: performances coletivas de apropriação de espaços naturais. Fulton considera-se um *walking artist* (artista caminhante), que no máximo deixa as pegadas e recolhe somente fotografias e memórias da paisagem. Thoreau escreve em *Andar a Pé sobre o Saint Terror*, caminhante em busca da Terra Santa, um *Saunterer*, que por sua vez vem de *sauntering*, significado de pessoas que vagavam pela idade média sem rumo. Explicando sobre seu prazer em caminhar relata: “Andarilho Errante. É uma espécie de quarto estado, afora a Igreja, o Estado, e o Povo.” (THOREAU, 2003, p. 05).

Imagem 28 - Hamish Fulton e Group Walk, Kent Walk 2, 03/03/2010.



Fonte: <http://static.guim.co.uk/sys-images/Observer/Pix/pictures/2012/1/26/1327596271664/hamish-fulton-walk-2-marg-007.jpg>

O espaço, mesmo que na cidade, também foi preocupação para os surrealistas, suas “deambulações” converteram-se em ações praticadas pelo grupo. O objetivo era conhecer as zonas marginais de Paris, as partes inconscientes, esquecidas da cidade e que ainda sobreviviam às transformações trazidas pela modernidade. Esta investigação surrealista é uma espécie de investigação do corpo e do olhar em relação ao espaço urbano; revelava outra percepção da cidade e seus fluxos, outra percepção de tempo. Em atitudes semelhantes, *Deriva* é um termo criado pelos situacionistas para designar o andar sem rumo. Movimento estético e político encabeçado por Guy Debord faz uma crítica ao sistema capitalista da pós-Segunda Guerra com argumentos Dadá de antiarte. A intenção do Grupo Internacional Situacionista era promover o gesto, o instante, o “evento”¹⁰, o momento único e a situação construída, como elementos da obra de arte.

O caminhar em nosso trabalho é um conceito operacional de criação e fruição, envolve o deslocamento do corpo no espaço-tempo, transformando o tempo, através do movimento, na quarta dimensão do espaço. A forma criada indica uma trajetória, um percurso para o corpo. Nicolas Bourriaud atribui ao imaginário nômade de ver as coisas em movimento, a origem desta “nova concepção espontânea do espaço-tempo” (BOURRIAUD, 2011, p. 118). Quando Bourriaud escreve sobre os aborígenes australianos, compara a uma rede de ‘linhas’ e vias de comunicações entrecruzadas sua visão de mundo sem fronteiras, chamando a atenção para o escritor Bruce Chatwin, ao dizer que todas as palavras que utilizamos para significar ‘país’ “são as mesmas que para eles significam ‘linhas’” (ibid. p. 121). Descrevendo uma prática ancestral dos aborígenes: *walkabout*. “uma viagem ritual em que o aborígene anda nas pegadas de seus antepassados e ‘canta o país’ ao percorrê-lo” (ibid. p. 122), Bourriaud acentua a topografia que artistas contemporâneos utilizam para definir um lugar pictórico em que o espectador efetua deslocamentos reais: “A marcha constitui um texto em si, que a obra de arte traduz para a língua da topologia.” (ibid. p. 122).

Nas cidades, os prédios representam construções fálicas, transformações na topografia do planeta, símbolos do poder, da masculinidade, transmitem opressão

¹⁰ Milton Santos, A Natureza do Espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção. Cap. 06: O tempo (os eventos) e o espaço.

dominadora de cima para baixo (as coberturas destes edifícios são mais valorizadas). As intervenções que realizo com a natureza acontecem numa superfície plana, horizontal: praias e dunas principalmente. Horizontalidade que remete à linha do mar, ou às linhas sinuosas na planície das dunas: feminina. Estas formas se apresentam também barrocas neste caminhar plural, receptivo, emotivo, procurando resgatar símbolos da feminilidade na cultura baiana: Mães de Santo, sereias, baianas do acarajé, lavadeiras e ganhadeiras¹¹. Mesmo na intervenção dos *100 Metros de Tecido Vermelho nos Eucaliptos de Massarandupió* (cf. cap. III), o tecido a determinada altura de um braço estendido para cima, enquanto se caminha zigzagueando entre os eucaliptos, demarca, procura anular a verticalidade retilínea desta monocultura com a trajetória de uma “linha” horizontal. Shuichi Kato chama a nossa atenção para a horizontalidade na cultura japonesa, lembrando que enquanto as construções religiosas do mundo destacam uma linha vertical que aponta para o céu, no Japão, até mesmo as construções religiosas acompanham a superfície terrestre, nunca erigidas em direção ao céu, optando pelo eixo horizontal mais do que o vertical.

O gosto pela horizontalidade não é uma característica peculiar apenas do espaço arquitetônico. Os pés dos dançarinos nas danças japonesas seguem o piso, e os dois pés nunca se erguem do chão ao mesmo tempo. O mesmo acontece com os movimentos dos atores no palco. No teatro *nô*, os atores se movimentam na *vertical* e na *horizontal*, mas não se movimentam para cima e para baixo. O palco do *kabuki* usa grandes objetos e fez desenvolver diversos tipos de instalações, mas no sentido latitudinal, e o movimento dos atores concentra-se mais no *horizontal* do que no *vertical*. (KATO, 2012, p. 191).

3 - Apropriação

Durante a Primeira Guerra Mundial, a Suíça foi o exílio dos artistas. Com a Segunda Guerra Mundial os Estados Unidos foi o território para onde os artistas refugiaram-se da guerra. Marcel Duchamp (1887/1968, Blainville/Nova York) chega primeiro e passa a ser referência no alavancar da arte produzida no continente americano. *Ready made* é um conceito criado por Marcel Duchamp para designar a apropriação de um objeto pronto, industrializado. Duchamp elegia objetos do

¹¹ Forma como eram chamadas as mulheres de Itapuã que trabalhavam para ajudar no sustento da família. Recentemente (2013) antigas ganhadeiras formaram um grupo musical resgatando cantigas de trabalho e lançaram CD intitulado “Kwará”.

cotidiano, pré-fabricados, à categoria de objetos artísticos. O artista não precisava mais esculpir ou modelar a escultura, ela acontecia em processos de apropriação e deslocamento. O objeto *ready made* é desprovido de expressão, foi desenvolvido pela indústria para desempenhar uma função na sociedade: uma pá de recolhimento de gelo, uma roda de bicicleta, um vaso sanitário, só tem valor artístico se exposto “No interior do Cubo Branco”¹² (museu e/ou galeria), fora dele é um objeto comum. Duchamp influenciou a Pop Art com apropriações de imagens da sociedade de consumo; e a Minimal Art com *ready makes* de objetos desprovidos de arte: lâmpadas, tijolos, caixas.

Apropriações da natureza, de territórios “solitários”, do tempo e do corpo, ressignificando o ambiente com elementos dele próprio ou levando um objeto “estranho” para dentro do espaço.

Com as *Birutas*, realizamos apropriação da ferramenta, igual ao *escarificador* (cf. cap. III), desenvolvido sobre inspiração dos arados e ancinhos, alterando a forma original do objeto para atender uma função específica na arte. Duchamp realizava apropriação sem interferir no objeto, ressignificando-o no deslocamento para o interior do “cubo branco”. Nossas apropriações dos objetos (biruta e ancinho) tem preocupação com a funcionalidade do objeto, mais do que sua forma. É na apropriação desta funcionalidade que qualidades estéticas são alcançadas.

A *Land Art*, *Earth Art*, *Site-specific Art* e seus artistas, contribuíram com suas obras e teorias para a expansão do conceito de apropriação. Apropriação da paisagem natural, espaço/tempo/corpo, apropriações da vida.

4 - O Tempo: corpo e natureza

Na teoria da relatividade não há qualquer tempo absoluto; em vez disso, cada indivíduo tem sua própria medida pessoal de tempo, que depende de onde se está e como se desloca. (HAWKING, 1989, p. 59).

O tempo e o espaço da natureza são expandidos. “Descobriu-se que a estrela mais próxima, chamada Próxima Centauri, está distante cerca de quatro

¹² Brian O’Doherty, *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

anos-luz (sua luz gasta em torno de quatro anos para atingir a Terra), ou aproximadamente 37 trilhões de quilômetros.” (HAWKING, 1989, p. 61). O tempo e as distâncias do universo são passíveis de serem percorridas. Quando olhamos para o Universo estamos vendo as luzes de corpos celestiais que podem não mais existirem, estamos vendo o passado. É no espaço que o tempo se estabelece: presente, passado e futuro. Os horários que desenvolvemos para nosso convívio social são criados tendo a natureza como referência: Sol, Lua, marés, estações: o tempo cíclico natural.

Os problemas que os homens procuram resolver, ao medirem a “duração”, remetem ao fato de que os grupos humanos estão situados no interior de um conjunto mais vasto do que o formado por eles: o universo natural. E toda parte onde se opera com o “tempo”, os homens são implicados juntamente com seu meio ambiente, ou seja, com processos físicos e sociais. (NORBERT, 1998, p. 13)

A invenção da lâmpada retirou a humanidade da escuridão. Ao mesmo tempo, a lâmpada e a energia elétrica ampliaram o nosso alcance temporal. Imaginemos a fotografia de uma cidade à noite retirada por um satélite; todo território iluminado em centenas de quilômetros quadrados. Esta fotografia representa um domínio do corpo sobre o objeto (o Planeta Terra), transformando a paisagem natural.

Mas sobretudo o que é importante é que, com a evolução dos sistemas de engenharia, a própria noção de tempo muda: o tempo da produção, o tempo de circulação, o do consumo e da realização da mais-valia. Quanto mais evoluem os sistemas de engenharia, mais coisas se produzem em menos tempo. (SANTOS, 1988, p. 81).

Preocupados em diminuir o tempo das distâncias, construímos “próteses” (ibid., p. 89) para o planeta: estradas, pontes, prédios; e para o corpo: automóveis, telefones, computadores... O uso excessivo destas máquinas desenvolvem novas formas de comunicação e, apesar da evolução destas tecnologias diminuir as distâncias entre nós, vivemos cada vez mais isolados: telepresença com o quarto ao lado. Na frente do computador conversamos com o mundo sem sair de casa: comércio, lazer, comunicação. Viramos seres biotecnológicos, dependentes das máquinas. Necessitamos de celulares, televisores, computadores, aviões, automóveis. O planeta fica menor. Em relação aos veículos automotores, as distâncias diminuiram, mas devido à sua profusão, aumentou-se o tempo parado nos engarrafamentos diários do trânsito. Encontrar lugar para estacionar o carro está cada vez mais difícil e oneroso nas megacidades. A cidade é construída priorizando

o fluxo dos automóveis. Existem lojas comerciais que só entram pessoas em carros, andando não. O automóvel, criado para encurtar distâncias, ironicamente tornou-se um dos maiores problemas em grandes cidades do planeta: congestionamentos, poluição, estresse.

A concepção do tempo histórico difere segundo a cultura, comparando a uma linha ele pode ser judaico com começo e fim; helênico sem começo e sem fim, que no caso seria cíclico. Esse tempo na forma de linha ainda pode ter um começo e não ter fim ou, ter um fim, mas não um começo. Estas linhas retas têm comprimento infinito. Existem também culturas que além destas concepções, “possuem um mecanismo espiritual que supera o tempo em si.” (KATO, 2012, p. 43). No budismo o espaço/tempo também é tomado como “vazio”:

Tanto a distância temporal como a espacial não são mais do que uma forma de manifestação da realidade. Outra forma de manifestação é a unidade do universo. A realidade pode ainda ser tomada como distância (distinção) e também como integralidade (algo único). Tudo quanto existe no universo é um, e o um é tudo. Passado, presente e futuro são o agora da eternidade, e o agora da eternidade é passado, presente e futuro. Esse modo de pensar não é um tipo de concepção de tempo histórico, é a superação do tempo em si. (KATO, 2012, p. 42-43).

A apreciação de um jardim Zen-budista requer do espectador um tempo semelhante ao tempo contemplativo em frente à natureza. Um tempo reflexivo que o espaço do jardim, sua atmosfera em livres associações sugere. As palavras que surgem da contemplação de um jardim Zen são: calma, paz, relaxamento, serenidade. Os mesmos sentimentos que Bachelard lembra em Baudelaire: “vasto” (BACHELARD, 2000, p. 201).

Diferente da situação em que nos encontramos presos em um engarrafamento, com dezenas de quilômetros de carros parados, ficamos estressados, o tempo cresce, mas não de forma prazerosa, e sim angustiante, tediosa, labiríntica.

Quando em nossa obra propomos uma expansão do tempo, imaginamos a sua retroação meditativa. A ampliação do tempo pode acontecer na expectativa da chegada de um relâmpago, na obra Campo Relampejante de Walter De Maria: a queda do raio tem a duração de poucos segundos, frações, porém, a expectativa que provoca, estimula em nossa percepção a tentativa de prolongá-lo. As horas passam em minutos quando estamos tendo uma visão prazerosa do mundo, ao

contrário, os minutos parecem horas ao estarmos parados no congestionamento de um trânsito, com necessidade de cumprir horários.

Considerando o tempo não apenas como transcurso ou intensidade, mas, igualmente como extensão – ou espacialidade, dirão outros – ficamos perto de entender, de um ponto de vista geográfico, essa noção de extensão de um evento. (SANTOS, 1996, p. 119).

O tempo do corpo no meio da natureza pode ser medido na forma como este corpo se movimenta no espaço. O caminhar é o pulso, a principal maneira de locomoção humana. No meio da natureza, caminhar pode representar escala de medida espaço/temporal, um evento. O evento acontece no presente, sobre o espaço que lhe abraça, resultado das ações do homem. Quando o evento age sobre o espaço natural, este lugar torna-se testemunha de história passada e futura. “Os eventos são, simultaneamente, a matriz do tempo e do espaço.” (SANTOS, 1996, p. 115). Lembrando-se de Heráclito, Maurice Merleau-Ponty assinala:

A água que passará amanhã está neste momento em sua nascente, a água que acaba de passar está agora um pouco mais embaixo, no vale. Aquilo que para mim é passado ou futuro está presente no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 552).

5 - O corpo “participador”

Estamos procurando estabelecer nesta pesquisa, relações entre espaço natural, tempo e o corpo: corpo do artista e/ou do partícipe. Os impressionistas foram os primeiros a buscarem algo mais que a representação do espaço, suas pinturas ao ar livre envolviam o corpo em caminhadas no meio da natureza, uma busca pela melhor luz. A mesma paisagem pintada pela manhã, tarde e noite, numa preocupação com a luz natural. Assim como a natureza passou de sua representação para sua apropriação, o corpo deixou de ser espectador, tornou-se partícipe.

Na Arte Moderna do século XX, as formas de apreciação da arte bidimensional ou tridimensional envolviam museus e galerias com espectadores parados em frente a quadros, ou andando em volta de uma escultura. No final da década de 60, novas formas de criação começaram a surgir fora destas instituições. A busca por espaços e materiais naturais, geraram obras fora do contexto

mercadológico e social da arte. Como vender uma obra que estava no meio do deserto, e agora já nem existe mais? Arte precisa de mercado?

Quando estas obras estão próximas e podem ser vivenciadas, são múltiplas as experiências sensoriais do público. Desenvolvemos experiências em nossa pesquisa praticando o caminhar descalços em terreno arenoso, principalmente praias e dunas, procurando sentir a obra com o tato, ouvido, olfato e visão. A pele, maior órgão do humano, é a fronteira entre o espaço do corpo e o espaço do mundo natural. O corpo é um “participador”, componente que, utilizando todos os seus sentidos dialoga com a obra no espaço/tempo. “Não há evento sem ator. Não há evento sem sujeito.” (SANTOS, 1996, p. 117).

O Neoconcretismo foi um movimento das Artes plásticas brasileiras com repercussão internacional. Depois da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, o Brasil ingressou na tendência da Arte Concreta, resultado da premiação do artista plástico Max Bill com sua obra *Unidade Tripartida*. Entretanto, sob influência do pensamento de Maurice Merleau-Ponty e a fenomenologia da percepção, o poeta Ferreira Gullar e os artistas plásticos Hélio Oiticica, Ligia Clark e Ligia Pape lançaram o Manifesto Neoconcreto, mais ligado às características tropicais de nossa cultura e participativo, aberto a novas formas de percepção da obra e do mundo, sem tantos rigores matemáticos na sua criação. Ligia Clark inventou os *Bichos* com dobradiças e chapas de metal, o espectador é estimulado a manusear, dobrar as peças, criando novas formas constantes nesta interação (a obra em contínuo processo). Ligia Pape inaugura o *Divisor* na favela, em 1968. Esta obra foi refeita para a abertura da 29ª Bienal de São Paulo: um tecido branco com furos para passar somente a cabeça dos “participadores” é esticado, os duzentos partícipes entram por baixo, só podem ver a cabeça uns dos outros, não vêm os seus corpos submersos no tecido. Esta obra altera a visão do espaço, criando uma nova atmosfera para os ocupantes da obra e para quem observa.

Imagem 29 - Hélio Oiticica, Tropicália, 1968.



Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-RXIGJzZ7r9U/T4iRWpxPaol/AAAAAAAAAD9U/RWkZjgQoGtg/s1600/Tropic%25C3%25A1lia.3.jpg>

Hélio Oiticica chamava o espectador de “participador”, e realizou vários trabalhos procurando estimular a participação pública em suas obras. As séries *Bólides*, *Penetráveis* e *Parangolés* atestam sua preocupação com estas novas práticas artísticas. Dentre os *Penetráveis*, *Tropicália* foi construída para ser atravessada, desenvolvendo percepções sensoriais na sua interação. Seus *Parangolés* representam uma perfeita união entre arte e vida: segundo depoimento do artista, estas obras só existem enquanto vestidas pelo “participador”.

Os eventos realizados por Hélio Oiticica assemelham-se aos do músico John Cage e do dançarino Merce Cunningham: transdisciplinar, agindo como um mestre de cerimônias. Hélio Oiticica faz narrativa da obra *Tropicália*:

Tropicália é uma espécie de labirinto fechado, sem saída. Quando você entra, não tem teto e os espaços onde o espectador circula estão cheios de elementos táteis. Conforme você penetra mais além, começa a ouvir sons que vem de fora e de dentro também. E mais tarde se revelam como sendo sons de um aparelho de televisão que está colocado no extremo fim dele. A estrutura fixa geométrica lembra casas japonesas mondrianescas, as imagens táteis, o senso do tato, como pisar no chão, pois tem areia dentro dos sacos, pedrinhas e tapete. Eu queria neste penetrável fazer um exercício de imagens em todas as suas formas. (ZILIO, 1983, p. 30).

Este caminhar, não é um simples caminhar atravessando um espaço. Esta travessia impõe um ritmo, diferente de um deslocamento rápido com destino final, há uma necessidade de superação do tempo, de apuração mais delicada de nossos sentidos. Ouvir com os olhos, ver com os ouvidos.

As reflexões que fizemos neste capítulo sobre o tempo/espço e o corpo servirão de fundamento para melhor compreendermos o norteamento de nossa pesquisa. As apresentações de nossas obras nas páginas seguintes estabelecerão relação constantemente com este tema.

CAPÍTULO III

A Poética da Natureza e do Tempo em nossa Produção

1 - Das fibras e folhas desidratadas ao espaço natural

Nasci em Santo Estêvão, Bahia, em 27 de junho de 1964. Até os quatro anos de idade morei na casa de meus avós maternos, Km 51, zona rural do município atravessado pela BR-116, ainda existem casas dos dois lados da pista asfaltada, na época umas vinte casas. Avô Roque era dono de uma mercearia do lado esquerdo de quem vai para São Paulo, vendia pão, bolacha, refrigerante, querosene, fumo de corda, cachaça, carne seca, farinha, rapadura. Morávamos em frente, do outro lado da pista, na casa ao lado do colégio. Meus avós paternos moravam no Pereira, localidade a uns dois quilômetros do Km 51. A casa onde nasci ficava na Fazenda Campo Novo, um quilômetro por uma estrada sem pavimentação entre o Km 50 e o Km 51. Sua sede, assim como a “matinha” que existia em volta da lagoa próxima foi destruída pelo novo proprietário na década de 1990. O principal marco, “prótese” da civilização era a BR-116, no mais, as estradas eram “de chão”, não tínhamos energia elétrica, nem água encanada. Hoje está diferente, tem água, luz, pavimentação. O bioma da caatinga é único no planeta, sobreviver nesta região semidesértica exige muito esforço do corpo humano. Conseguir água é uma luta diária. Bebíamos água das lagoas, dos açudes, caldeirões (pequenos reservatórios de água em região pedregosa), e armazenadas da chuva pelo telhado em grandes tonéis ou tanques construídos para este fim. Na cozinha, tanto de minha avó Adélia, quanto de minha avó Tercília, o fogão era à lenha; a água era guardada em dois potes grandes de cerâmica: um para lavar as mãos e o rosto com a pequena bacia ao lado, outro com água para beber e fazer a comida. Na maioria das vezes as águas das lagoas eram barrentas, água cristalina só dos caldeirões de pedra e quando recolhida da chuva; servida na “moringa” (vaso de cerâmica) torna-se refrescante, fria, em meio a tanto calor. Para conseguir esta água, caminhávamos diariamente até as lagoas, na minha infância e mesmo depois quando voltamos de São Paulo para lá, foi difícil a readaptação a estas caminhadas em busca de água. As chuvas são primordiais no nordeste brasileiro. Em 2012/2013 a seca assolou vários estados do nordeste, classificada como a maior seca em setenta anos. Vários municípios baianos decretaram Estado de Calamidade Pública. Este ambiente

ressequido, de cor cinza, terra e palha, impressionam por sua resistência ao sol escaldante.

Imagem 30 - Paisagem da seca no nordeste brasileiro, 2012/13.



Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-acTT396TM4A/T3YMI-elyj/AAAAAAAAAFg/O3VTsr2JJvo/s320/sertao_brasil.jpg

Uma lembrança da infância é a visão da várzea do planalto da Cabeça da Vaca (localidade de Santo Estêvão) cheio de água depois de dias de chuva: água azulada. Depois dessa enchente nunca mais acumulou água nesta lagoa. Relaciono essa lembrança infantil com o trabalho de Washington Santana (1952, Salvador), no Dique do Tororó, talvez por sua característica pueril na forma, que lembrava um jogo (pega-varetas?), uma brincadeira e a vontade de uma criança brincar. Em junho de 1987, Washington instalou no dique algumas centenas de tubos infláveis multicoloridos. Ele denominou esta ação artística de *Aquabella*. Na época, as categorias da *Land Art* e *Site-specific Art* (o espaço como elemento da obra), intervenção, instalação, e apropriação, não eram ainda conceitos em ebulição entre nós.

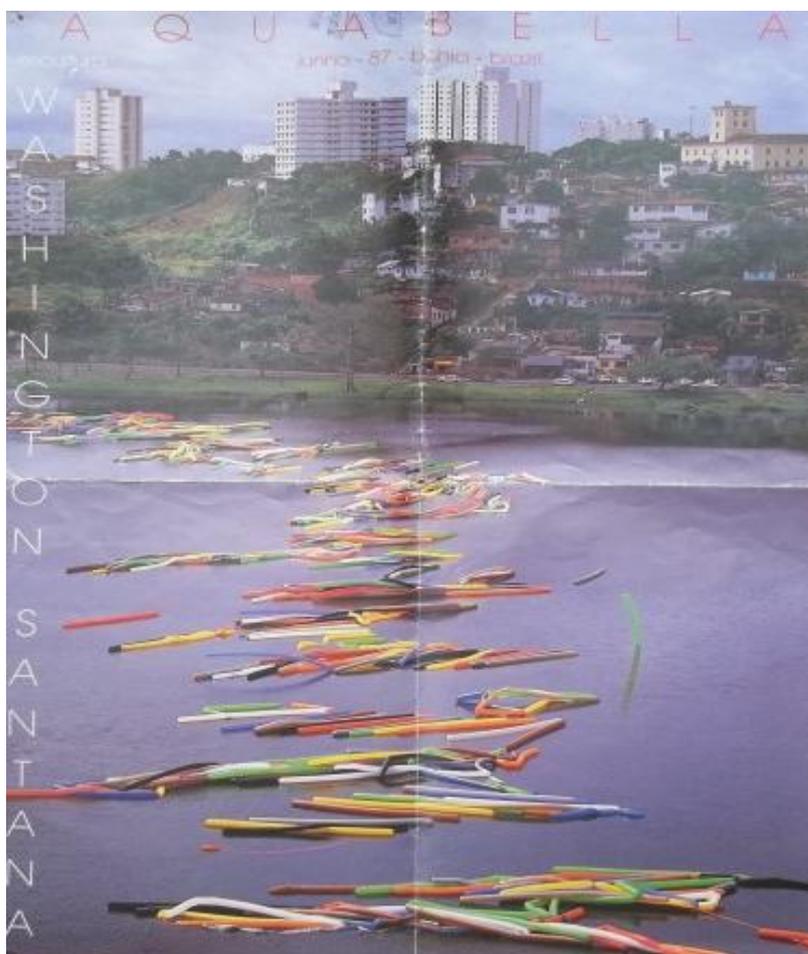
Quando Rosalind Krauss reflete sobre o conceito de passagem nesta nova escultura no “campo expandido”, que surgia fora das galerias, no meio da natureza, ela exemplifica:

Essa idéia de passagem, com efeito, é uma obsessão da escultura moderna. Encontramo-la no *Corredor* de Nauman, no *Labirinto* de Morris, no *Desvio* de Serra e no *Quebra-mar* de Smithson. E, com essas imagens de passagem, a transformação da escultura – de um veículo estático e

idealizado num veículo temporal e material –, que teve início com Rodin, atinge sua plenitude. (KRAUSS, 1998, p. 341/342).

Acredito que esta “escultura” seja um marco na passagem do moderno para o contemporâneo nas artes plásticas baianas. Lembro-me de ver Washington enchendo estes tubos e soltando-os na água. Esse trabalho temporário, de características lúdicas, foi envolvente (de qualquer parte do dique podia se ver detalhes em seu percurso), transformou a paisagem, trouxe dinâmica, ritmo, e mesmo caos, desordem ao ambiente, pois eram soltos aleatoriamente naquelas águas calmas (Zen), plácidas, alterando a pacífica linearidade da superfície do dique.

Imagem 31 - Washington Santana, Aquabella, Dique do Tororó, 1987.



Fonte: Cartaz expositivo, acervo Ramiro Bernabó.

Meu pai foi para São Paulo em 1968. A BR-116 facilitando a viagem e, a promessa de muito trabalho na construção de São Paulo estimulou o jovem pai de família nordestino. Um ano depois ele voltou para nos buscar: eu e minha mãe

Marly. Fomos morar em Novo Osasco, Rua Projetada A, meu pai José comprou terreno e construiu casa, um sobrado com o passar do tempo; tínhamos um pé de ameixa na frente do terreno, nossa única árvore. Éramos vizinhos da “casa do prefeito”, uma chácara com imensos pés de jabuticaba em volta de um lago. Costumávamos visitar esta chácara no tempo da safra da jabuticaba, ou nos finais de semana para pescar e fazer piquenique. No caminho recolhíamos amoras silvestres. Em volta desta chácara começou a ser implantado um loteamento para pessoas de alto poder aquisitivo. Máquinas niveladoras de solo (estas que recolhem terra pela “barriga”), junto a tratores imensos, trabalharam por meses na remoção de toneladas de terra deste loteamento, alterando a morfologia do terreno. Vera Maria Pallamin ao escrever sobre a formação da territorialidade urbana, em a Arte Urbana, demonstra a “compreensão destes lugares como espaços produtivos” (PALLAMIN, 2000, p. 32), que sofrem mutações físicas e urbanas.

Os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem. Estas ações associam-se às condições de inserção econômica deste lugar na malha urbana e sua importância estratégica enquanto alvo (ou não) de investimentos. (PALLAMIN, 2000, p. 32-33).

Este território de terra “rasgada” era o “meu quintal”. Nós crianças adorávamos jogar bola no terreno planejado pelas máquinas, brincar de bolinha de gude, soltar pipa e papagaio. A paisagem criada com a remoção de toneladas de terra gerou um ambiente solitário, somente a terra cortada, nenhuma vegetação. Nessa paisagem “lunar” e silenciosa, “solitária”, desértica, ainda por ser descoberta, sentia-me estimulado a entrar nos canais provocados pelas máquinas, e, conseqüentemente, pela erosão das chuvas, envolvido por esta atmosfera desolada, observando as cores e formas desse solo, desse novo espaço. Ainda natural?

Imagem 32 - Terraplenagem em Patamares, 2012.



Fonte: autor.

São Paulo foi construída também com a ajuda da cultura japonesa. Em Novo Osasco não foi diferente. A cultura japonesa estava presente em nosso dia a dia. Existia uma feira semanal perto do Colégio Quintino Bocaiuva (onde estudei) de produtos hortifrutigranjeiros da colônia japonesa; a fonética de suas línguas chamava atenção enquanto caminhava com minha mãe dentro da feira. Outras influências da época em São Paulo foram as revistas em quadrinhos e os projetos arquitetônicos de meu pai: “Ninho” é Mestre de Obras e ilustrava seus projetos desenhando paisagens com árvores e plantas em harmonia com as construções, valorizando o paisagismo já na década de 70. Acredito que estas sejam as principais influências da minha infância em São Paulo que posso mencionar nesta pesquisa: a transformação topográfica que aconteceu na região, alterando percepções no corpo do tempo/espço ao ressignificar definitivamente a paisagem; a cultura japonesa que estimulou relações com a filosofia Zen-budista em nosso processo criativo; as revistas em quadrinhos, adorava desenhar os personagens da Disney em meus cadernos escolares e acompanhar Tintim, do Hergé, em suas aventuras pelo mundo; também a literatura de Júlio Verne, suas estórias com base nos avanços

científicos da época, proporcionaram deleites, viagens em minha mente, principalmente Vinte Mil Léguas Submarinas e Viagem ao Centro da Terra.

1.1 - Don Quixote e seu Fiel Escudeiro

Depois de passar no vestibular em 1983 para o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica, na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), fui morar na Residência Universitária nº1 (R1) no Corredor da Vitória, próximo ao Museu de Arte da Bahia (MAB). Ao fundo desta residência existe uma grande encosta com escadaria que leva até a praia de Shangrillá. Na época, esta encosta era repleta de bananeiras. Na companhia de outros estudantes ocupamos, abaixo do restaurante, um local que era utilizado para guardar alimentos. Transformamos este espaço no Atelier R1, destinado aos estudantes de artes da UFBA. Em 1989 o grupo Atelier R1 realizou a exposição itinerante VIR-VER¹³. Nessas exposições apresentei esculturas com folhas secas de bananeiras: *Don Quixote e seu Fiel Escudeiro*. César Romero, crítico de arte baiano, membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), escreve para o convite da exposição Vir-Ver:

Baldomiro realiza esculturas com folhas de bananeiras, o caule e suas inflorescências, utilizando o lixo como complementar. Nele o lixo é um luxo. Sua proposta está no recado que estas esculturas efêmeras dão, o que elas dizem enquanto duram. O que vem da natureza volta a ela, mas fica em nossa consciência o registro e a ação da obra de arte. Também desenhista, com grande desenvoltura linear, extremada leve, faz anotações que servem de referências para seu trabalho de escultor. São Dons Quixotes, armados de arte, digladiando com o espectador possibilidades. (COSTA, 2008, p. 25).

¹³ VIR-VER, Exposição Coletiva Itinerante: Oficina do Perdiz (DF), Galeria Cavalete (BA), Galeria Solar Ferrão (BA), Faz Arte Galeria de Arte (BA), 1989. Integrantes: Baldomiro, Delma Dias, Joãozito, Mauritano, Zau Seabra.

Imagem 33 - Baldomiro, Don Quixote e seu Fiel Escudeiro, Atelier R1, 1988.



Fonte: autor

Na frente do Atelier R1 foi criada a obra *Don Quixote e seu Fiel Escudeiro*, com 3 metros de altura. Estas peças foram criadas utilizando antigos canos de água e esgoto que existiam na parede local como estrutura interna. Foram utilizadas todas as partes da bananeira encontradas secas na encosta de Shangrillá. As peças da exposição VIR-VER seguiam o mesmo princípio da obra *Don Quixote e seu Fiel Escudeiro*: possuíam forma humana estilizada e, internamente uma estrutura de madeira amarrada ou apregoada; externamente a forma era estabelecida pelas folhas e fibras secas das bananeiras. Mais tarde, em 2004, na exposição Tributo a Itapuã¹⁴, exponho esferas com 80 cm de diâmetro, confeccionadas enrolando unicamente as folhas secas de bananeiras, uma ponta na outra ponta, uma única

¹⁴ Tributo a Itapuã: Homenagem a Carlos Bastos, Casa de Vinícius de Moraes, Hotel Mar Brasil, 2004. Integrantes: Anton Schultz, Baldomiro, Bel Borba, Calasans Neto, Dauri Diogo, Fred Shaeppi, Ives Quaglia, Pascoalino, Sival.

linha, como um grande novelo. Oito peças espalhadas pelo gramado do jardim da casa de Vinícius de Moraes. Este trabalho estabelece bases no desenvolvimento dos conceitos operacionais: *enrolamento* e *desenrolamento* em nosso processo criativo, utilizado em vários momentos da obra *100 Metros de Tecido Vermelho*.

Neste mesmo ano de 1989, caminhando da R1 até a EBA, na esquina do Campo Grande, deparo-me com a SUMAC, órgão da prefeitura encarregada da manutenção de parques e jardins, limpando as Palmeiras Africanas do Largo do 2 de Julho, parque central de Salvador mais conhecido como Campo Grande. Esta palmeira (*Borassus aethiopum*) tem as folhas que se abrem em forma de leque e dão um fruto amarelo do tamanho de uma laranja grande. Da mesma maneira que as folhas de bananeiras me estimularam a criatividade por sua plasticidade, aconteceu com aquele amontoado de folhas daquela palmeira. Logo foi estabelecida uma atração com as formas, cores e texturas desta planta. Reivindiquei aquele material, que foi cedido gentilmente. As folhas desta palmeira são grandes, aproximadamente 300 cm de altura e um leque de mais de 200 cm de largura. Depois que seca, sua tonalidade varia entre o marrom claro do leque e o marrom mais escuro de sua haste. Muito resistente, sua haste possui material duro, afiado e cortante. Para facilitar o transporte, os funcionários da SUMAC cortam a folha ao meio, separando o leque da haste. As hastes, separadas das folhas, são o principal elemento destas intervenções, tanto na área externa da EBA, quanto nos espaços da R1, no MAM, ECO92, e nas dunas e lagoa de Abaeté.

1.2 - Galeria do Aluno

A exposição individual na Galeria do Aluno da EBA aconteceu no primeiro semestre de 1990, foram utilizadas folhas da Palmeira Africana do Largo do Campo Grande, e flores de uma paineira que existia no fundo da sala de gravura. A escolha por trabalhar com fibras e folhas desidratadas dentro da galeria levantou o título de obra efêmera para essa exposição. Porém, esta mesma palmeira produz coquinhos que são muito resistentes, utilizados na fabricação de dados e bolas de bilhar; salvaguardados no “cubo branco”, este “marfim vegetal” pode durar tanto quanto outro material “nobre”. Na década de 90, as exposições em Salvador ainda eram de características modernas: desenho, pintura, escultura, gravura. Apresentar fibras

vegetais e folhas como elementos da obra de arte, dentro da galeria, envolveu ineditismo perante as exposições da época. Professor Hebert Magalhães escreve sobre a exposição Ponto de Equilíbrio:

Quanto a ser ou não rapidamente perecível a sua arte, isto não lhe preocupa. Prefere que o impacto visual da mesma afete de tal maneira o observador a ponto deste guardar na memória a experiência estética, tornando-a, nesse caso, verdadeiramente imperecível para si mesmo. (COSTA, 2008, p. 16).

Imagem 34 - Baldomiro, Galeria do Aluno, 1990.



Fonte: fotografia Cícero Bernardes.

A Galeria do Aluno tem aproximadamente vinte metros quadrados, localizada no térreo e centro do prédio principal da EBA, é local de fluxo dos estudantes que por lá circulam ao saírem das salas de aula ou atravessarem o prédio em direção ao pátio Alberto Valença. O público atravessava a obra, pisava nela, era estimulado a tirar os calçados e andar descalços sobre o piso de flores aveludadas. Uma

funcionária da escola disse ter “voltado” à infância no campo com esta experiência. Ela tinha sorriso ingênuo, pueril no rosto, dançava rodopiando com os braços abertos, parecia conter-se para não sair rolando pelo chão. Abraçou-me agradecendo.

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço deste tipo. (BERGSON, 1999, p. 90).

1.3 - MAM-BA

A exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia foi planejada para acontecer de dezembro de 1990 a janeiro de 1991. Essa exposição seguiu as mesmas características da exposição na Galeria do Aluno da Escola de Belas Artes: a diferença estava no material utilizado no piso, mais uma vez o apoio da SUMAC foi vital para a sua concretização. Desta vez o material utilizado foi grama aparada pelos funcionários deste órgão em vários locais da cidade: parques e jardins. Caminhões carregados de grama aparada foram cedidos para esta exposição, uma dezena deles. A grama foi espalhada em toda a área externa do museu: de sua entrada até o estacionamento; de frente ao chafariz até a capela.

Imagem 35 - Baldomiro, Museu de Arte Moderna da Bahia, 1990.



Fonte: fotografia Arão Mário.

No final de 1990 o MAM estava em condições precárias, com telhados destruídos e total descaso por parte do Estado. Alguns funcionários julgaram perigo na grande quantidade de grama seca espalhada no piso e o risco de incêndio. Com a urgência em desmontar a exposição que durou apenas quatro dias, convoquei o fotógrafo Arão Mário para fazer os registros; a partir daí nos apropriamos também da praia, onde crianças da comunidade e filhos de pescadores ajudaram. Esta praia da Gamboa não tem areia, é formada de seixos, mesmo assim as folhas da palmeira alcançaram equilíbrio neste terreno e flutuaram na água da Baía de Todos os Santos. Essa exposição demonstrou uma busca por espaços diferentes, ela aconteceu no museu, mas não dentro de suas galerias e sim em sua área externa.

Imagem 36 - Baldomiro, MAM-BA (Praia da Gamboa), 1990.



Imagem 37 - Baldomiro, MAM-BA (Praia da Gamboa), 1990.



Imagem 38 - Baldomiro, MAM-BA (Praia da Gamboa), 1990.



Fonte: Fotografia Arão Mário.

1.4 - ECO92

Por estar desenvolvendo um trabalho artístico que envolve também questões ecológicas, fui convidado para fazer parte da comitiva baiana no RIO ECO 92. Nossa exposição recebeu o nome de Parque das Árvores Queimadas e aconteceu no edifício Gustavo Capanema, no centro do Rio de Janeiro, perto da Cinelândia e do Aterro do Flamengo, local aonde aconteceu o encontro das Organizações Não Governamentais (ONGS) do mundo inteiro. Foi um momento especial nesse desenvolvimento por uma “consciência planetária”.

Embora países como Estados Unidos e China (os maiores poluidores do planeta) ainda não tenham assinado os tratados de redução de emissão de poluentes na atmosfera. Questões financeiras ainda são mais importantes que o bem comum, o futuro da humanidade.

A convivência com as ONGS do mundo inteiro, instaladas em barracas no Aterro do Flamengo foi memorável. Além do Brasil, o país que mais instalou barracas foi o Japão, demonstrando a preocupação que este povo tem com o meio ambiente. Estar envolvido naquela atmosfera de Babel, em busca de uma linguagem única para o bem estar da “bolinha azul” foi um bom exemplo de união da humanidade.

Tuvalu é um país, uma ilha no meio do Pacífico. Este território está sendo submerso pela ação do mar (efeito estufa), sua paisagem está desaparecendo no mapa geográfico do planeta Terra.

Esse fato ainda é pouco para alertar nossa possível “consciência planetária”?

Para essa exposição coletiva levei para o Rio de Janeiro cinco hastes da Palmeira Africana do Largo do Campo Grande, que, instaladas buscando um “Ponto de Equilíbrio”, desenvolveram suas últimas participações em exposições. No edifício Gustavo Capanema, essa mostra ocupou o pátio do prédio. Com as cinco peças, formas semelhantes aos dois modelos de postais/convite que também levei para esta mostra, foram apresentadas: duas imagens no estacionamento do MAM-BA, uma em forma piramidal, outra fálica, demonstrando formas contrárias na utilização do mesmo múltiplo.

Imagem 39 - Baldomiro, Cartões postais/convite RIO ECO92.



Imagem 40 - Baldomiro, Cartões postais/convite RIO ECO92.



Fonte: Fotografia Arão Mário.

1.5 - CASULOS

O projeto Casulos tem o objetivo de realizar obras com fibras da natureza. A fibra vegetal desidratada, sua cor e resistência, é a base inicial desta pesquisa com relação à natureza, tentativa de construir uma obra de arte utilizando somente um único elemento da natureza. A aridez da caatinga de Santo Estevão exerce influência na escolha por este material: a fibra vegetal seca, desprovida de água, com tonalidades cinza, marrons e alaranjadas. Na fazenda Campo Novo, localidade onde nasci, existia uma lagoa rodeada por uma pequena mata. As vegetações do

cipó “escada de macaco” e as parasitas das árvores, “barba de véio”, despertavam a minha curiosidade. Também certo fascínio nas cores das plantações de milho secas, e nos amontoados de pés de feijão postos para secar e prontos para a “bata de feijão”¹⁵.

Imagem 41 - Baldomiro, *Casulos Capim*, 2004.



Fonte: fotografia Zé Maria.

O projeto *Casulos* nasce com a fibra do capim retirado do terreno ao fundo da Escola de Belas Artes. Este foi coletado após o corte, poda realizada pela Prefeitura de Campus da UFBA. Depois de seco, realizo formas acasulares entrelaçando o capim. Nenhum outro elemento é utilizado na construção da obra, somente o capim seco. Esta série de *Casulos* realizados com capim participou da VII Bienal do Recôncavo em 2004, e da exposição coletiva *Natureza Reverenciada*.¹⁶

¹⁵ As batatas são realizadas em mutirão com os agricultores vizinhos que, em volta deste grande monte de pés de feijão seco, começam a bater sobre ele com pedaços de paus (galhos de madeira), a intenção é debulhar as vagens. Todo este processo é acompanhado de cânticos de trabalho, comidas e bebidas. Existem regiões da Bahia que utilizam um processo semelhante com o milho, na minha região o milho era debulhado com as mãos.

¹⁶ *Natureza Reverenciada*: EBEC Galeria de Arte, curadoria Matilde Matos, 2006. Integrantes: Adriano Castro, Baldomiro, Bel Borba, Josiltom Tonm, Juarez Paraiso, Juraci Dórea, Ramiro Bernabó.

A fibra do sisal (*Agave sisalana*) é uma das fibras mais resistentes encontradas na natureza. Originária do México, chegou ao Brasil na década de 20, rapidamente difundiu-se, transformando o Brasil e a Bahia nos maiores produtores do mundo desta matéria prima. Através do Edital Público Portas Abertas para as Artes Visuais do Governo do Estado da Bahia, fui selecionado para realizar exposição no Centro Cultural Amélio Amorim em Feira de Santana. Viajei até a cidade de Conceição de Jacuípe, vizinha de Riachão de Jacuípe, outra cidade do pólo do sisal, para comprar a fibra. Em Conceição de Jacuípe procurei pelas “batedeiras”: local onde o sisal passa por um “beneficiamento”. Esta região da Bahia tem um solo árido, chove pouco, semelhante ao território mexicano de onde veio o sisal, razão pela qual o sisal adaptou-se bem aqui. O estado de pobreza desta região é acentuado com a exploração da mão de obra para a lavoura do sisal. O sisal tem uma folha que pode alcançar mais de um metro longitudinal. Depois de recolhidas é necessário que estas folhas passem por uma máquina, utilizada para retirar o excesso de água da planta. Essa tarefa tem mutilado centenas de pessoas desde a década de 20 do século passado, quando da implantação do sisal no nordeste brasileiro. Durante essa viagem observei algumas pessoas com mãos e braços amputados naquela região. Essas amputações demonstram bem a condição de desprezo a que estes trabalhadores são submetidos. Mais intolerável ainda é imaginar que esta situação tem solução simples e não deveria envolver economia de recursos na busca para evitar as amputações: colocar uma peça, um dispositivo que evite a mutilação e até a morte de seus operários. Nas “batedeiras” comprei quatrocentos quilos de fibra de sisal, fretei um carro até Feira de Santana. Em Feira, meu tio Lito me esperava com sua caminhonete para levarmos o fardo para Santo Estêvão. Em Santo Estêvão construí quarenta e quatro peças na pousada de meu pai. O conceito operacional dessa obra está nos trançados indígenas e na cordoaria (o sisal é utilizado principalmente na fabricação de cordas), do entrelaçamento surge a forma, nenhuma ferramenta é utilizada, somente as mãos.

Imagem 42 - Baldomiro, Casulos Sisal, ICBA, 2009.



Fonte: fotografia AC.

A montagem da exposição CASULOS no Centro Cultural Amélio Amorim aconteceu com normalidade. As peças (Casulos) tinham tamanhos e formas variadas entre um e dois metros. A proposta é que ficassem pendurados à estrutura que encontrassem na galeria. Durante a abertura desta exposição foi lançado o catálogo/livro: Baldomiro: Arte Contemporânea Baiana, 1983-2008. Neste mesmo ano o Projeto Casulos foi premiado na IX Bienal do Recôncavo com Menção Especial.

Em 2009 o ICBA realizou a exposição CASULOS, as duas galerias foram utilizadas, na galeria menor os casulos foram agrupados em forma piramidal, criando um novo aspecto à forma, na galeria maior os casulos foram pendurados, vale ressaltar aqui a equipe de montagem de exposições do ICBA, que teve competência, simplicidade e arrojo para criar uma estrutura com cabos de aço discretos e eficientes para a mostra. Durante essa exposição foi feito um segundo lançamento do Catálogo/livro, Baldomiro: Arte Contemporânea Baiana, 1983/2008. O Projeto CASULOS recebeu convite também para participar de outras

exposições¹⁷, mas foi no Museu Geológico e no Espaço Bahvna, com a apropriação de suas respectivas mangueiras, que os *Casulos*, amarrados com sua própria fibra aos galhos da árvore, retomam a paisagem natural como evidência. Esse retorno à natureza (à árvore), alterando sua composição com elementos naturais (o sisal), volta a lembrar-nos do espaço natural, que é um dos principais objetivos desta pesquisa.

Imagem 43 - Baldomiro, Casulos Sisal, Bahvna Espaço Cultural, 2009/2010.



Fonte: autor.

¹⁷ 37ª Jornada Internacional de Cinema na Bahia, Exposição Coletiva Jornada Ecológica Move Arte, Galeria Cañizares, EBA-UFBA, 02-19/09/2010; Circuito das Artes, Museu Geológico da Bahia, 10-25/07/2010; Exposição Individual Flores, Bahvna Espaço Cultural, Salvador-BA, 10/12/2009-06/02/2010.

1.6 - O espaço natural: Lagoa de Abaeté

A primeira utilização do espaço natural aconteceu na Lagoa de Abaeté. Para realizar esta intervenção foi indispensável o apoio dos fotógrafos Yara e Cícero Bernardes. Eles moravam em Itapuã. Cícero era fotógrafo do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), mais tarde, durante a ECO92 no Rio de Janeiro, encontrei ele como fotógrafo do navio Greenpeace. Além de me ajudarem com o transporte das peças/hastes na caminhonete deles, Cícero e Yara fizeram o registro fotográfico dessa intervenção, em um domingo do segundo semestre de 1989.

Imagem 44 - Baldomiro, Lagoa de abaeté, 1989 (manhã).



Fonte: fotografia, Yara Bernardes.

Esse espaço surgiu como suporte para desenvolver idéias, como uma folha de papel ou uma tela em branco, um espaço natural, “neutro”, que destacaria as formas sobre ele colocadas. Ao falar sobre a função do paisagista, Anne Cauquelin alerta para não negligenciarmos o papel da paisagem, considerando-a “estetismo inútil” na articulação de diversos exercícios: “É sempre a ideia de paisagem e a de sua construção que dão forma, um enquadramento, medidas a nossas percepções – distância, orientação, pontos de vista, situação, escala.” (CAUQUELIN, 2007, p. 10/11).

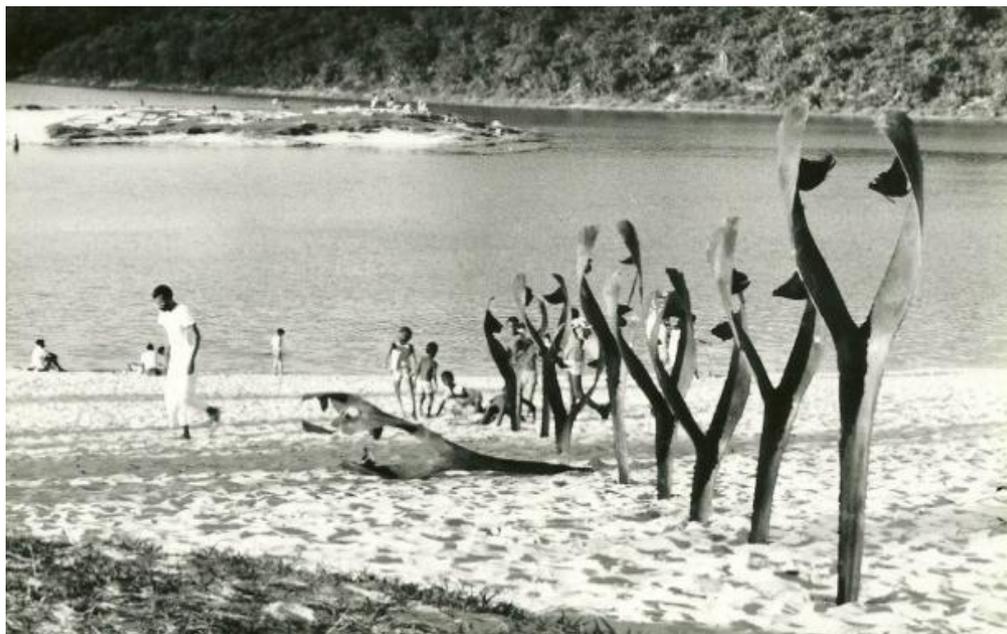
Quando chegamos pela manhã (na Lagoa de Abaeté), realizei ocupação com o conjunto das peças em frente à lagoa. As hastes eram enterradas na areia, pareciam “rabos” de sereias. Ao chegarmos, já estavam sobre a areia branca das dunas, algumas folhas da Palmeira Dendê (*Elaeis guineenses*) que passaram a fazer integração com as peças da Palmeira Africana: quatro pedaços ao chão formaram um quadrado, uma folha maior ficou instalada em “pé”, devia ter uns três metros de altura, lembrava um estandarte, uma lança de caboclo dos Maracatus¹⁸. Com outras folhas da Palmeira Africana construções piramidais foram criadas. Essas pirâmides buscavam um ponto de equilíbrio ao se tocarem, não foram amarradas ou coladas, um vento forte poderia derrubá-las. Uma efemeridade não somente no material, mas também na precariedade técnica de sua construção. Quando voltamos à tarde, depois do almoço, para terminar o registro fotográfico, a intervenção havia sido desmanchada e as peças colocadas no canto de uma casa próxima. Milton Santos escreve sobre a importância do espaço na existência humana:

Não há produção que não seja produção de espaço, não há produção do espaço que se dê sem o trabalho. Viver, para o homem, é produzir espaço. Como o homem não vive sem trabalho, o processo de vida é um processo de criação do espaço geográfico. A forma de vida do homem é o processo de criação do espaço. (SANTOS, 1988, p. 88).

Ao refazer a intervenção, contamos com a participação de uma dezena de crianças que nos ajudaram a reconstruí-la. Construimos uma “cerca”, uma fronteira, uma “linha”, enfileirando as peças do começo das dunas até dentro da lagoa.

¹⁸ Cortejo carnavalesco pernambucano que desfila ao som de instrumentos de percussão.

Imagem 45 - Baldomiro, Lagoa de Abaeté, 1988 (tarde).



Fonte: fotografia, Cícero Bernardes.

A paisagem foi dividida em dois lados. Ao chegar à água, e mais uma vez fazendo experiências com as possibilidades de flutuação das peças, ao se entrelaçarem, as hastes alcançavam equilíbrio em conjunto para flutuarem sobre as águas da Lagoa de Abaeté, semelhante à Praia da Gamboa no MAM. Mais de duas décadas depois daquele domingo, fico imaginando se alguma lembrança ficou na memória daquelas crianças que participaram daquele dia. “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce da minha relação com as coisas.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 551).

2 - Caminho e forma: “Desenhos” na areia.

Para quem nunca viu a praia, a visão do mar pode assombrar de “tamanho amplitude”. Depois da primeira intervenção na Lagoa de Abaeté, em 1989, com as folhas da Palmeira Africana, buscava ainda uma “técnica nova” no fazer arte. Com as folhas desta palmeira realizamos intervenções nas dunas, região arenosa semelhante ao deserto. Gaston Bachelard esclarece que a imensidão no deserto vivido, repercute numa intensidade do ser íntimo: “Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro de imaginação pura.” (BACHELARD, 2000, p. 190). Refletir sobre um grão de areia na praia, nas dunas ou no deserto,

implica em pensamentos sobre a própria existência humana. “De onde viemos, para onde vamos, quem somos nós?” Somos um grão de areia infinitesimal, poeira neste vasto universo.

Estamos em dezembro de 2002, são seis horas da manhã e já estou na Praia da Sereia em Itapuã, caminho até a Praia de Piatã. A maré estava baixa e um grande “lençol” de areia uniforme e compacta se desenvolvia. Ainda existiam as barracas de praia, que foram retiradas desta paisagem, destruídas por ordem judicial e, esta área do território brasileiro devolvido à Marinha do Brasil em 2010. Foi exatamente na praia de Piatã que observei um barraqueiro escrevendo na areia da praia. Ele riscava a areia com seu ancinho. Ato que lembrou o gesto de Jesus Cristo no seu encontro com Madalena e Padre Anchieta e seus poemas escritos também na areia da praia. Imediatamente estabeleci conexões com a obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson e as Linhas de Nazca, imaginando como desenvolver aquela inspiração. Voltei para o atelier e comecei a confeccionar uma ferramenta semelhante ao ancinho, mais larga, que teria a função de alcançar efeito visual ao sulcar a areia da praia.

Imagem 46 - Baldomiro, Praia de Placaford (01), 2003.



Fonte: Fotografia Márcio Gabriel.

2.1 - *Escarificador*: a ferramenta.

Construída com madeira, pregos e arames, esta ferramenta tem uma função específica: ajudar na realização das intervenções na praia. Ernst Fischer escreve sobre o planejamento do trabalho:

A experimentação espontânea – o “pensar com as mãos” – que precede todo pensamento como tal, começa a ser gradualmente substituída pela reflexão com um propósito. Essa inversão no processo cerebral é aquilo que chamamos trabalho, ser consciente, fazer consciente, antecipação de resultados pela atividade cerebral. (FISCHER, 1983, p. 27).

O artista norte americano Jim Denevan (1961, Califórnia) realiza desde 2005, intervenções nas praias da Califórnia semelhantes ao nosso trabalho nesta pesquisa. Em alguns momentos Denevan pega um galho e, riscando-o na areia, desenvolve trabalho de grandes proporções, em outros utiliza um ancinho, ou caminhões de limpeza de estradas com neve. Ele realiza “desenhos” nas areias das praias, desertos e lagos congelados. Suas “esculturas” não são colocadas na paisagem, a paisagem é o suporte de sua criação.

Imagem 47 - Jim Denevan, California, 2007.



Fonte: <http://bp.uuuploads.com/jim-denevan-sand-drawings/jim-denevan-sand-drawings-26.jpg>

Em 2010 realizou com ajuda de caminhões, no congelado Lago Baikal na Rússia, aquele que é considerado um dos maiores desenhos do mundo. Um documentário sobre essa intervenção foi feito com o título de *Arte Rígida*. Um curta deste filme foi lançado no Festival Internacional de Cinema de Hamptons.

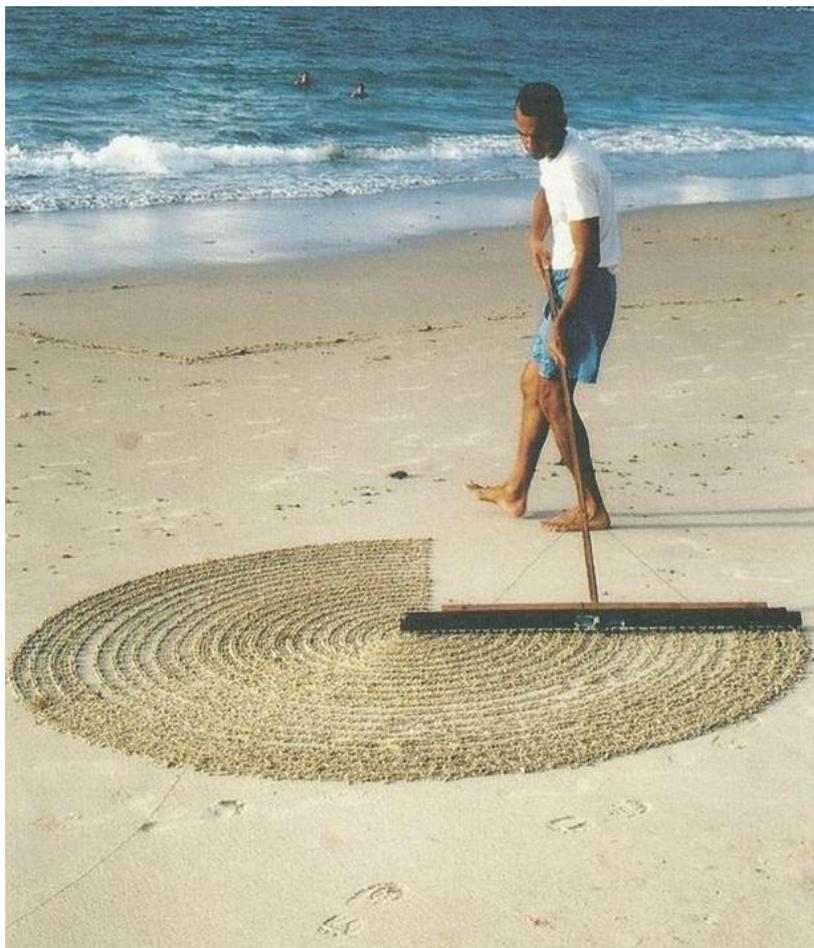
Uma diferença entre nossos trabalhos tão próximos é a ferramenta. As intervenções artísticas que realizo nas praias desde 2002, são executadas com uma ferramenta construída especificamente para este propósito. Outra diferença óbvia é geográfica, observo que a paisagem destas praias na Califórnia, utilizadas por Denevan, além de serem mais extensas, possuem morros, encostas íngremes e penhascos ao lado da costa, favorecendo aos registros fotográficos do alto próximo.

No dia seguinte a ferramenta já estava pronta, essa ferramenta protótipo que a partir de agora chamaremos de *escarificador*, mede 220x120x15cm. A primeira intervenção aconteceu em dezembro de 2002. Uma “linha”, da praia de Itapuã até a praia de Placaford. Coloquei a ferramenta na areia e arrastei-a até a praia seguinte, levantando-a da areia somente ao final da execução do “desenho”. Esse método assemelha-se ao que Paul Klee ensinava na Bauhaus: “desenhos de uma linha só”. Consiste em colocar o lápis sobre o papel e começar a desenhar, levantando-o apenas no final do desenho. Uma caminhada quilométrica foi desenvolvida na execução desta obra/trajeto. Preciso ficar atento durante o percurso, analisando a forma em construção. Esta preocupação com o presente, o momento em que construo a obra, faz lembrar uma importante técnica de expressão pictórica do tempo no Japão, o *emakimono*:

O *emakimono* é feito para ser apreciado cena a cena, ou seja, vê-se uma cena estendendo-se uma parte do rolo, enrola-se o desenho que se acabou de ver e desenrola-se a próxima cena. Com a mão direita é enrolada a parte já vista, e com a esquerda vai se desenrolando a parte ainda não vista. E nenhuma delas pode ser apreciada junto com a cena que está diante da visão no momento. O presente está separado tanto do passado quanto do futuro. (KATO, 2012, p. 120).

Uma ligação foi estabelecida entre as duas praias, união através de uma linha no espaço-tempo. Ao escrever sobre a “Forma-trajeto”, Nicolas Bourriaud atribui às arqueologias e ao turismo, as principais bases desta “nova” Arte Contemporânea. Viajamos no espaço (Geografia), em busca de um tempo passado (História). “A forma-trajeto, mesmo que expresse uma trajetória, põe em crise a linearidade ao injetar tempo no espaço e espaço no tempo.” (BOURRIAUD, 2011, p. 122).

Imagem 48 - Baldomiro, Escarificador. Praia de Placaford, 2003.



Fonte: fotografia Márcio Gabriel.

Outro modelo para a criação desta ferramenta/protótipo são os arados das plantações. Estima-se que o primeiro arado tenha sido de madeira e surgido por volta de 5500 a. C. entre os mesopotâmicos, sua evolução na história da humanidade passa por lâminas de ferro, ferro fundido, e aço. Sua tração era animal, puxado por um boi, por exemplo, e manobrado por uma pessoa atrás que direcionava e procurava fincar o arado no chão, provocando o sulco na terra. Várias “linhas” paralelas são feitas no chão para a plantação. Com o *escarificador* também é a unidade das linhas paralelas na areia que origina o traço largo. Reynivaldo Brito escreve em matéria de jornal da época:

O mar está manso, recua, levado pela baixa maré, deixando para trás um lençol branco de areia. Um espaço natural e ideal para Baldomiro, artista baiano, natural do município de Santo Estêvão, vizinho de Feira de Santana, criar e estampar na areia suas formas geométricas gigantes. São obras efêmeras que desaparecem seis horas depois com a chegada da maré alta. (COSTA, 2008, p. 38).

Essa intervenção compreende o tempo de uma maré, quando a maré sobe a obra transforma-se fisicamente. Outros fatores naturais ou causados pelo homem podem alterar a “vida” da obra também. Na verdade, ela começa a “morrer” no “evento” em que “nasce”, pois a simples ação do sol ou a mais leve brisa alteram a sua forma. Este processo criativo na obra impõe uma adaptação do homem ao tempo natural. O melhor momento é quando a maré está baixa pela manhã cedo, entre 5:00 e 8:00 horas. Neste horário o sol não está muito forte e o fluxo das pessoas é menor, pois um simples “baba”¹⁹ pode desfazer a obra mais rápido. No dia 07/01/2012 refiz esta intervenção e apareceram jogadores de futebol com as traves, redes e bola. Cavaram buracos e armaram as traves em cima dos “desenhos”. Em determinado instante um deles me pergunta se não quer que retire as traves, respondo que não, mais tarde ele diz: “Atrapalhamos a sua arte.” A partida de futebol na areia da praia, o baba, ilustra a questão da efemeridade desta obra, abrangente também nas ações do homem.

Imagem 49 - Arte e baba na praia de Piatã, 2012.



Fonte: autor.

¹⁹ Partida de futebol na praia.

Para a natureza não existem sábados e domingos. Para nós, um feriado na praia pode ser muito agradável. Digo isto pela dificuldade maior em realizar esta ação na praia com o grande número de banhistas e esportistas nos finais de semana soteropolitanos.

Imagem 50 - Baldomiro, Praia de Placaford (2), 2003.



Fonte: fotografia Márcio Gabriel.

Nas épocas de lua cheia acontecem as marés mais altas, neste período o mar com suas ondas consegue alcançar uma extensão maior da praia. Com o Sol, o vento, e as pegadas das pessoas, a areia da praia perde alisamento e umidade. Quando a maré sobe e submerge esta área, a superfície da areia volta a ser plana, uniforme e úmida. Um suporte perfeito para “desenhar”, realizar estas intervenções. Uma das características principais desta obra é a sua consecutividade, semelhante ao jardim Zen-budista, ela pode ser refeita diariamente, respeitando as intempéries e os ciclos da natureza.

Observo que o conceito de *Site-specific* relacionado a estas ações expandiu-se, pois existe a possibilidade de intervir com este conceito operacional (*escarificação*) na maioria das praias análogas.

No Roteiro Cultural do jornal A Tarde de 19/01/2003, foi publicada uma chamada no setor de Visuais que durou uma semana:

ARTE na Areia – Intervenção artística nas areias das praias entre a sereia de Itapuã e Placafor, feitas pelo artista plástico Baldomiro. O trabalho, efêmero, submete-se ao movimento das marés e a intempéries, como a chuva. Diariamente, das 8 às 10 horas, até hoje.

Assim como nas Linhas de Nazca e boa parte das obras da *Land Art*, estes “desenhos” na praia foram feitos para uma visão total do alto, de avião, voando ou flutuando, estabelecendo noventa graus em relação ao solo/forma. Como isto não é possível sem um veículo que sobrevoe o motivo, realizo uma compensação na execução da forma, expandindo-a em favor de uma melhor visão para quem está andando ao seu lado, anamorfose²⁰ ao contrário.

Para realizar estas intervenções na praia, é necessário caminhar arrastando o *escarificador* sobre a areia enquanto desenvolve uma forma. Estas formas são geométricas: círculos, espirais, zigzagues. Imagino uma forma, coloco o *escarificador* na areia e começo a arrastá-lo enquanto caminho, às vezes ando de costas para melhor observar a forma porvir.

Quando Rosalind Krauss fala do “campo expandido”, busca referência na obra *Spiral Jetty* de Smithson. Ela lembra que a obra deve ser percorrida, para sua total fruição. O público (pescadores, banhistas e esportistas) ao trafegar pela praia ou mesmo ao passar pelo calçadão, depara-se com estes “desenhos” que ocupam a areia da praia. Alguns pulam as “linhas”, outros não, passeiam por cima, acompanhando a forma, a pé ou de bicicleta. É uma participação direta, bem diferente daquela dentro dos museus, em posição estática. Aqui o espectador entra literalmente na obra e passa a ser parte integrante, acolhido pelo espaço dela.

²⁰ Técnica utilizada no Barroco para esconder na pintura, p. ex., formas que só podem ser vistas em determinada posição, ângulo, perspectiva.

Imagem 51 - Baldomiro, Praia de Itapuã, 2003.



Fonte: autor.

Em matéria do jornal Correio da Bahia, o repórter Mateus Ribeiro escreve:

‘Parece umas notas musicais’, arriscou o estudante Neuton de Andrade. ‘Já vi um S ali do meu nome’, brincou Jurandir Silva, dando uma parada de sua caminhada matutina. Estas foram algumas das explicações para uma intervenção artística realizada, na manhã de ontem, na praia de Itapuã, em frente à sereia, pelo artista plástico Baldomiro. Na medida que ia passando seu instrumento de trabalho – uma espécie de arado manual -, formas geométricas iam sendo desenhadas nas areias e chamando a atenção de banhistas, pescadores e até do pessoal do tradicional baba de praia. (COSTA, 2008, p. 36).

Esta obra implica em nova maneira de apreciação por parte do “participador”. Agora não basta somente ver o trabalho, é preciso senti-lo literalmente com todo o corpo, todos os sentidos.

2.2 - Sacharum BA

Sacharum BA foi uma exposição coletiva internacional que aconteceu no Museu de Arte Moderna da Bahia, no período de 15/06 a 26/07/09. Essa exposição

fez parte do projeto multidisciplinar A Rapadura e o Fusca: cana, cultura, sociedade, desenvolvido pelo instituto Goethe entre abril de 2008 e julho de 2009. De acordo com o convite para participar desta exposição, deveríamos realizar obras que a matéria ou o tema fosse o açúcar. Vários destes artistas já desenvolviam pesquisa artística tendo o açúcar como elemento principal, é o caso de Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Meschac Gaba e Shelley Miller. Vale ressaltar que a maioria das obras foram produzidas dentro do museu (*in situ*). Esta característica gerou dinâmica ao evento, porém também não faltou certo estresse na montagem; meu trabalho foi o último a ficar pronto, exatamente às 19 horas, horário e dia de abertura da exposição. Depois do convite para esta mostra, surgiu uma preocupação sobre o que fazer. No primeiro instante queria trabalhar com a fibra da cana, o seu bagaço depois de moída. A intenção era fazer três pirâmides, mas não estávamos na época da colheita da cana de açúcar. Em outro instante analisei a prática artística de Joseph Kosuth em suas obras *Uma e Três Plantas*. Nessa pesquisa Kosuth apropria-se de um elemento e o apresenta sob três aspectos: o objeto, a fotografia do objeto e o significado desse objeto na forma de verbete ampliado de um dicionário. Quando Kosuth apresenta esta proposta, ele nos fala de tautologia, ou seja, o título fala da essência da própria obra, eu sou o que digo que sou. *Uma e Três Plantas*, *Uma e três cadeiras* são exemplos desta pesquisa. Inspirado nesse conceito operacional pensei em coletar alguns “pés” de cana na BR116 (região de Feira de Santana), fotografá-lo e expô-lo da mesma maneira que Kosuth fazia. A tranquilidade sobre o que expor aconteceu uma semana antes, quando Alejandra Muñoz (a curadora), após vários contatos via e-mail e telefone, me sugeriu fazer um grande “desenho” numa caixa de açúcar, lembrando os desenhos que faço na praia. Esse trabalho sem título consiste em um retângulo no chão com 280x500cm, sua altura é de cinco centímetros. Entre o piso e os 500k de açúcar, existe um plástico. Espalhei 10 sacos de açúcar dentro deste espaço com um ancinho e um pedaço de madeira de aproximadamente 2x10x100cm. Realizei formas em ziguezague e círculos. Ao centro, a altura da obra é maior.

Imagem 52 - Baldomiro, s/título, Sacharum Ba, MAM-BA, 2009.



Fonte: fotografia, Márcio Lima.

As ferramentas, após a execução da tarefa, são expostas ao lado da obra, dentro da capela do MAM. Esse trabalho estabeleceu relações com os jardins Zenbudistas de “paisagens secas”, *Karesansui*, que aqui no ocidente tomou a característica de um jogo, um jogo para relaxar, composto de uma caixa de areia e um pequeno ancinho para com ele “desenhar” na areia.

A areia transformou-se

açúcar.

Açúcar, primeiro símbolo

capitalismo.

O açúcar transformou-se em deserto...

precisa ser atravessado?

Viagem sem volta:

escravidão.

Escravos do açúcar.

3 - *Birutas*: praias e dunas.

A biruta é um instrumento de navegação utilizado para indicar a direção do vento. De repente notei que já havia trabalhado com a terra, a água, e mesmo com o fogo, mas ainda não havia realizado um trabalho com o elemento ar. As *Birutas* nasceram para dialogarem com as dunas. Elas igualmente se movimentam devido à ação do vento. Existia uma necessidade em saber que direção os ventos tomavam; buscar diálogo com a atmosfera: para onde vamos? Também buscava alcançar um efeito gráfico no contraste cromático destas peças com o branco da areia. As *Birutas* foram objetos construídos com sacos de lixo preto de cem litros, fita adesiva transparente, cabos de vassoura com dois metros e arame. Cortando o fundo dos sacos de lixo, eles foram unidos com fita transparente, formando “tubos”. O arame servia para o círculo de entrada de ar. Um arame menor amarrava este círculo diametralmente em uma extremidade do cabo de vassoura, que foram pintados de preto para acentuarem o contraste com o branco das dunas. O primeiro ensaio fotográfico foi realizado no alto das dunas, em frente à Empresa Baiana de Desenvolvimento Agrário (EBDA), na Avenida Dorival Caymmi, Itapuã. Mas a ação do vento não estava satisfatória, fixadas na areia, ficávamos à espera de serem insufladas.

Imagem 53 - Baldomiro, *Birutas*. Dunas de Abaeté, 2007.



Fonte: fotografia Luiz Henrique.

Resolvemos ir em direção à Lagoa de Abaeté, porém lá, a ação do vento estava mais fraca que nas dunas. Foi então que surgiram crianças questionando sobre o que se tratava. Convidei-as a participarem da “brincadeira”, elas toparam: arte e vida completam-se novamente.

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousser²¹, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. (ECO, 1991, p. 41).

Umberto Eco aponta que a obra “aberta” sempre existiu, mas afirma que é entre os artistas contemporâneos que ela acontece conscientemente:

Hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. (ECO, 1991, p. 42).

Imagem 54 - Baldomiro, Birutas. Lagoa de Abaeté, 2007.



Fonte: fotografia, Luiz Henrique.

Julgando que na praia seria melhor, marquei com o fotógrafo Luiz Henrique uma intervenção em Piatã no dia seguinte. Em frente ao mar a ação do vento foi mais propícia às *Birutas*, embora o contraste cromático não tenha sido tão

²¹ “La nuova sensibilità musicale”, in *Incontri Musicali*, nº 2, maio de 1958, pág. 25.

satisfatório quanto da proposta inicial. “No Abaeté tem uma lagoa escura, arrodeada de areia branca”²². Mais uma vez a alegria ficou por conta de um grupo de crianças que apareceu no final do ensaio fotográfico, participando efetivamente da intervenção.

Imagem 55 - Baldomiro, Birutas. Praia de Piatã, 2007.



Fonte: fotografia, Luiz Henrique.

Milton Santos escreve sobre a intencionalidade entre a ação e o objeto, e das mudanças que este toma.

O mesmo objeto, ao longo do tempo, varia de significação. Se as suas proporções internas podem ser as mesmas, as relações externas estão sempre mudando. Há uma alteração no valor do objeto, ainda que materialmente seja o mesmo, porque a teia de relações em que está inserido opera a sua metamorfose, fazendo com que seja substancialmente outro. (SANTOS, 1996, p. 78).

Essas crianças deram um significado novo ao objeto biruta, diferente de um indicador da direção do vento, vestindo-os, e/ou transformando-os em “canais/tubos” de comunicação. Essa participação espontânea das crianças deve-se, acredito, aos contextos espaço/temporais que estamos envolvidos.

²² Trecho de Letra da música, A Lenda do Abaeté (1954), de Dorival Caymmi.

O Estado da Bahia possui uma beleza natural impar, com a maior costa litorânea do Brasil, em especial nossa capital Salvador. Nosso clima favorece ao banho de mar basicamente em qualquer época do ano. Andamos descalços em nossas praias. Acredito nos fatores geográficos e históricos, como motivação de participação popular na construção e fruição de minhas propostas artísticas.

4 - Folhas Vermelhas

Em 2003, várias árvores da EBA foram decepadas pela Prefeitura de Campus da UFBA. Estávamos no período de férias, alguns estudantes manifestaram-se contra, mas não surtiu efeito, a mangueira centenária da EBA foi totalmente destruída. *Folhas Vermelhas* é uma reflexão sobre as florestas devastadas, o “sangue” das árvores derramado em nome de um “progresso” que, precisa destruir a natureza para dar espaço ao asfalto e ao concreto; uma arte denúncia semelhante ao trabalho de Frans Krajcberg em defesa de nossas florestas. Folhas secas de amendoeira são imersas em galão de tinta acrílica vermelha e postas para secar em varal, amarradas com barbante. Este trabalho participou do Salão Regional de Artes Visuais da Bahia/Itabuna em 2008, a forma expositiva foi a mesma utilizada na sua construção. Aqui começo a visualizar a cor vermelha que irá influenciar, potencializar a obra *Biruta Vermelha* e, conseqüentemente, a obra *100 Metros de Tecido Vermelho* (100MTV).

Imagem 56 - Baldomiro, Folhas Vermelhas, 2008.



Fonte: autor.

5 - Biruta Vermelha: a faixa de pedestres como *Site-specific*.

Depois das obras *Birutas Pretas*, e *Folhas Vermelhas*, surgiu a *Biruta Vermelha*, tentativa de estabelecer contraste cromático com o verde das florestas. A construção deste instrumento acontece com tecido sintético kami (o mesmo que utilizamos na obra 100MTV), arame, madeira e cola contato. A largura desse tecido é de um metro e quarenta centímetros. Com quatro metros fazemos um tubo colando suas extremidades, um aro com o mesmo diâmetro deste tubo é colado na parte mais larga e preso ao cabo de vassoura de dois metros de altura. Assim como as *Birutas Pretas*, a *Biruta Vermelha* acontece de duas maneiras: exposta às condições do vento, e/ou sendo manuseada pelo artista e/ou pelo “participador”.

Apesar das tentativas em expor esta peça em um espaço natural “verde”, parece que esta obra criou vida própria e, encaminhou-se para outro *site*. Este local específico é a faixa de pedestre. E, apesar de estar na cidade, a pesquisa continua refletindo sobre um elemento natural, o ar. A *Biruta Vermelha* tornou-se uma intervenção que pode acontecer em qualquer faixa de pedestres de qualquer cidade do mundo. Assim como nas intervenções *Desenhos na Praia*, o conceito de *Site-specific* ficou expandido também aqui. Na maioria das grandes cidades do mundo o trânsito transformou-se em um problema, com os automóveis sendo a principal causa de engarrafamentos. A *Biruta Vermelha* quer “dialogar” com os carros. Além de serem altamente poluentes por causa da queima de petróleo, os carros também ocupam muito espaço; uma das maiores preocupações de nossa arquitetura atualmente é com as garagens para abrigá-los.

O contraste do vermelho da biruta com o possível verde das matas cedeu lugar a uma dramaticidade provocada entre ela (a *Biruta*), o branco da faixa de pedestres intercalada, e o preto do asfalto. Dramaticidade percebida inclusive na relação de possíveis “diálogos” estabelecidos entre as partes que envolvem esta ação. Aqui as questões relativas ao espaço/tempo são sinônimas de disputas constantes.

Imagem 57 - Baldomiro, *Biruta Vermelha*. Canela, Salvador, 2011.



Fonte: fotografia, Mariana campos.

A metodologia desta ação acontece quando o sinal do semáforo está fechado, vermelho para a passagem dos carros. O artista atravessa a faixa de pedestres manuseando a *Biruta Vermelha*. Esse movimento, essa coreografia, assemelha-se à de um passista de escola de samba, ou de um torcedor em partida de futebol empunhando a bandeira de seu time. O tempo da ação é o tempo de duração do sinal vermelho. A *Biruta Vermelha* já estava pronta em 2008, mas só no ano de 2011 concluiu-se nestas intervenções.

A natureza conhece um processo de humanização cada vez maior, ganhando a cada passo elementos que são resultado da cultura. Torna-se cada dia mais culturalizada, mais artificializada, mais humanizada. (SANTOS, 1988, p. 89).

6 - 100 Metros de Tecido Vermelho (100 MTV)

Em 2008, durante uma visita ao atelier do artista plástico Ramiro Bernabó (1947, Buenos Aires), realizei desenho (acrílica sobre papel 20x15cm) de uma futura intervenção em que um tecido vermelho “abraça” alguns coqueiros. Ramiro gostou desse desenho e me pediu. Dei-lhe de presente. Três anos depois me lembrei desse

projeto, voltei ao atelier de Ramiro e tirei fotos do trabalho, refletindo sobre como executá-lo.

Imagem 58 - Baldomiro, 100 MTV: Desenho projeto s/papel, (20x15cm), 2008.



Fonte: autor, acervo Ramiro Bernabó.

Cecília Almeida Salles fala sobre esses desenhos e anotações no percurso da criação artística como base para o desenvolvimento da obra de arte:

A justificativa para se recorrer a desenhos é muitas vezes colocada em seu tempo de execução. O desenho é ágil, para Louise Bourgeois: tem “leveza plumária. Algumas vezes você pensa alguma coisa e é tão frágil e fugaz que você não tem tempo de anotar no diário. Tudo é transitório, mas o seu desenho serve de lembrete; senão seria esquecido”. (SALLES, 2006, p. 107).

As primeiras experiências plásticas aconteceram entre o branco da paisagem e o vermelho da “linha” na grande duna da Avenida Dorival Caymmi. O tecido tem um metro e quarenta de largura por cem metros de comprimento, enrolado em um tubo de papelão com oito centímetros de diâmetro. Davi Francisco de Araújo, morador vizinho de Itapuã ajudou na realização. A proposta era subir a duna com os cem metros enrolados no tubo e, lá de cima, em posição indicada, colocá-lo no

chão, direcioná-lo, pisar em suas extremidades e desenrolá-lo. Davi realizou essa tarefa. O problema é que o rolo de tecido, apesar da inclinação da duna, não desenrolou plenamente de cima abaixo, parando em várias partes da ladeira. Então foi necessário ajuda manual para desenrolar a peça. Enquanto Davi realizava esta tarefa, eu filmava do outro lado da Avenida. Concluindo a filmagem ao atravessar a pista e filmar aos “pés” da duna.

Por estar sem óculos e a luminosidade do sol estar a “pino” (sol de meio dia), interferindo no visor da máquina e gerando reflexos, as fotografias saíram em preto e branco, por erro de manuseio.

Imagem 59 - Baldomiro, Desenrolando 100 Metros de Tecido Vermelho (100 MTV). Abaeté, 2011.



Fonte: autor.

A fotografia sendo registrada em preto e branco quando (deveria?) ser colorida, criou na obra aspecto escultórico muito mais que os cromáticos, uma linha interferindo em um espaço geográfico, demarcando o território.

Ao analisar a linha, Kandinsky a considera resultado do ponto em movimento. “Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.” (KANDINSKY, 1970, p. 61). Como nas Linhas de Carnac, onde a sequência dos pontos (rochas) cria a dinâmica das linhas, sozinhas, cada rocha é um ponto estático.

6.1 - Exposição Quereres

A exposição Quereres²³ aconteceu na Galeria do Conselho. Composta pelos estudantes do Mestrado em Processos Criativos 2011, apresentamos obras de nossas pesquisas. Quando cheguei à tarde no encontro na galeria para discutirmos sobre a expografia das obras, notei que o tecido vermelho poderia atravessar pela fresta entre as portas de vidro blindex da entrada principal da galeria. Fiz proposta ao grupo: o tecido preso ao teto atravessa pela fresta da porta em direção a uma palmeira e uma árvore em frente à galeria, enrolando-se nelas. A tentativa foi de unir o espaço interno da galeria com o espaço natural fora dela. “No horizonte interior ou exterior da coisa ou da passagem, há uma co-presença ou uma co-existência dos perfis que se ata através do espaço e do tempo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 442).

²³ Exposição Quereres, Galeria do Conselho, Palácio da Aclamação, Av. Sete de Setembro, 1330, Campo Grande, 16/09-16/10/2011. Curadoria Eriel Araújo, participaram os oito estudantes do Mestrado em Artes Visuais MAV/EBA/UFBA, turma de Processos Criativos, 2011: Adriana Araújo, Baldomiro Costa, Joelma Félix, Josemar Antônio, Juan Noreña, Renata Voss, Tanile Pinheiro, Zé de Rocha.

Imagem 60 - Baldomiro, 100 MTV: Exposição Quereres, Galeria do conselho, 2011.



Fonte: autor.

Os *100 Metros de Tecido Vermelho* foram cortados ao meio: com cinquenta metros do tecido foi realizada a intervenção na Galeria do Conselho, com a outra metade, intervenções foram realizadas em Massarandupió. Apesar desta divisão, o nome da obra continua sendo *100 Metros de Tecido Vermelho (100MTV)*.

6.2 - Massarandupió.

Com Luciana Accioly²⁴, que morava na região, surgiu a possibilidade de concretizar a intervenção do tecido vermelho entre os pés de coqueiros de Massarandupió, semelhante ao desenho projetado no atelier de Ramiro.

Peguei um ônibus em São Cristóvão, desci em um posto de gasolina e caminhei alguns quilômetros por “estrada de chão” até a casa de Luciana, o que foi importante para observar outros locais. As intervenções em Massarandupió foram construídas para o registro em vídeo e fotografia. Três intervenções foram realizadas: no areal; entre os eucaliptos; e no coqueiral. No areal contei com a

²⁴ Luciana Accioly (1975, Salvador), jornalista, colega do Mestrado em Artes Visuais EBA-UFBA.

participação de Maxim Malhado²⁵ e Luciana Accioly, ajudando na construção da obra.

Imagem 61 - Baldomiro, 100 MTV: Eucaliptos de Massarandupió, 2011.



Fonte: autor.

Caminhando pela “estrada de chão” até a casa de Luciana, notei que dentro da plantação de eucaliptos existia a possibilidade de realizar uma intervenção. O método utilizado surgiu no momento: amarrando uma ponta do tecido em um pé de eucalipto, segurei o saco plástico contendo o tecido com o braço esquerdo e, com a mão direita fui soltando e esticando o tecido na altura do braço estendido (para cima) por entre as árvores. Andando em ziguezague por entre os pés de eucaliptos, uma forma dramática foi estabelecida neste grafismo que gerou tensão na angulosidade da linha. Retirando, desarmando esta intervenção, surgiu ao enrolar o tecido para guardá-lo, uma nova forma, uma esfera, semelhante em tamanho e conceito operacional das esferas com folhas de bananeiras instaladas no jardim da

²⁵ Maxim Malhado (1967, Ibicaraí), artista plástico baiano. Participamos da exposição Sacharum-BA (cf. cap. III).

casa de Vinícius de Moraes, na exposição Tributo a Itapuã, conforme citado anteriormente no início deste capítulo.

Imagem 62 - Baldomiro, 100 MTV: Coqueiros de Massarandupió, 2011.



Fonte: autor.

No Parque de Abaeté, o movimento provocado pelo vento transformou os cem metros de tecido, que eram planos (enrolados em tubo com 140 cm de largura), em uma linha ao serem desenrolados do alto de uma duna. A operação de desenrolá-lo aconteceu somente uma vez, sendo depois guardado dentro de um saco plástico de 200 litros. Na intervenção dos coqueiros em Massarandupió, o plano ainda aparece, mas a linha naturalmente se formava, também pela ação do vento. Entre os eucaliptos, e no areal, a linha foi uma constante. As três ações começam amarrando o tecido em uma árvore e, a partir dela é desenvolvida uma trajetória, um caminho. Retomando, foi quando estava desmontando o “tecido/linha” entre os pés de eucaliptos, que o ato de enrolá-lo como um novelo, formando uma esfera, tornou-se a maneira mais prática de guardá-lo. O *enrolamento* e o *desenrolamento* apresentam-se como conceitos operacionais da obra.

Podemos citar inúmeros exemplos na História da Arte, desde os conceitos que normatizam a produção artística durante séculos (conceito de

representação ou de *mimesis*, por exemplo) até as operações de artistas que, realizando deslocamentos prático-reflexivos através de sua obra, criaram seus próprios conceitos operacionais e acabaram por redirecionar o debate proposto pela arte em seu tempo: *ready-made* (Duchamp), *object-trouvé* (Picasso), parangolé, penetrável (Oiticica). (BRITES/TESSLER, 2002, p. 130).

6.3 - Linha, ponto e plano no Abaeté

Os cem metros de tecido vermelho voltam a se reunirem em *Linha e Ponto no Abaeté*. A inspiração está na obra *England* de Richard Long (imagem 14), onde ele constrói um X enquanto caminha e arranca as flores de um campo. Esta interseção também pode ser observada em obras de Dennis Oppenheim, como *Canceled Crop* de 1969 na Holanda, e *Relocated Burial Ground* de 1978 em deserto da Califórnia, (cf. cap. I).

Nessa intervenção (*Linha e Ponto no Abaeté*), os dois pedaços de tecido vermelho formaram um grande X na parte alta e plana das dunas da Dorival Caymmi. Cada extremidade é amarrada a um pedaço de madeira, imperceptivelmente enterrado na areia para evitar as ações do vento sobre a forma do tecido.

Imagem 63 - Baldomiro, 100 MTV: Interseção. Dunas de Abaeté, 2011.



Fonte: autor.

Este X marca um local, uma demarcação geográfica, marca identitária. Mesmo por alguns segundos me senti profundamente ligado naquele espaço, e, através da arte queria dar-lhe outro significado, ressignificá-lo sob o meu livre arbítrio. Um pertencimento, não como um latifundiário, mas sim, como posse de memórias, lembranças de minhas vivências, relações com este território.

Imagem 64 - Baldomiro, 100 MTV: Linha e Ponto no Abaeté, 2011.



Fonte: autor.

Durante o recolhimento desta intervenção, o processo inverso da linha transformando-se em ponto ficou intuitivo, o ato de enrolar o tecido para guardar a obra ficou mais fácil o manuseio, prático. A desconstrução da obra transformou-se em processo de construção dela. As duas linhas que formavam o X, ao serem desfeitas geram a intervenção *Linha e Ponto*, ao recolher a segunda linha do X, a intervenção transforma-se em *Dois Pontos no Abaeté*. Um vídeo com 27 segundos foi feito soltando estas esferas do alto das dunas. Sem edição e sem cortes, esse vídeo procura mostrar o tempo de filmagem igual ao tempo real, natural. Os “pontos” descem rolando até o meio do campo de futebol abaixo, formam duas “linhas” nesta trajetória.

Imagem 65 - Baldomiro, 100 MTV: Dois Pontos no Abaeté, 2011.



Fonte: autor.

Apesar de o tempo de filmagem desse vídeo ser igual ao de exibição, não podemos dizer que exista uma relação entre os dois tempos, ou que a atmosfera natural, sons, cheiros, tato e mesmo visão, tenham sido captados na filmagem. O tempo do relógio (apesar de cronometrar), não é o mesmo da natureza. O contexto da galeria é outro. No conforto de uma sala de projeção, outras percepções são despertadas, diferentes do espaço natural. Neste cenário natural, sentimentos de identidade e memória são estabelecidos.

Vera Maria Pallamin escreve:

A territorialidade associa-se à produção de identidade. Neste sentido, agencia solidariedades e arregimenta interesses, criando campos de ação balizados e, por vezes, inéditos em relação àqueles envolvidos, delineando-lhes um lastro de relações simbólicas que os situa social e culturalmente. (PALLAMIN, 2000, p. 31).

6.4 - Ponto em Itatim.

Viajando com o artista plástico Ramiro Bernabó para a cidade de Itatim²⁶, levei uma das duas esferas dos *100 Metros de Tecido Vermelho* (100MTV).

²⁶ Cidade da Bahia próxima de Castro Alves e Milagres

Imaginava terminar este projeto em cidade vizinha a Santo Estêvão (onde nasci) tanto geográfica, quanto memorialmente (as paisagens da minha infância não existem mais). *Ponto em Itatim* foram apropriações urgentes da paisagem natural: na estrada “de chão”; em uma pedreira; aos “pés” do umbuzeiro, do mandacaru; da quixabeira; e do licouri, árvores símbolos da região. Esta região é muito parecida com Santo Estêvão de infância. As intervenções nesse espaço buscaram resgatar um local, lembranças na minha memória.

Não somente o tempo mudou, tornando impossível revivê-lo, é passado, o espaço também sofreu mudança. Sua paisagem não é mais a mesma, vegetação e topografia foram alteradas. A sombra da velha quixabeira refrescante, com seus frutos negros, ao lado da casa de meus avós paternos no Pereira, e o umbuzeiro na casa de meus avós maternos no Km 51, ao lado do colégio, eram as árvores da minha infância e juventude. Hoje estas árvores/símbolos não existem mais. *Ponto em Itatim* é uma tentativa de finalizar esta pesquisa tentando recriar esses espaços imaginários, onde as imagens criadas sejam portadoras de semelhanças com a natureza que vivenciei.

Imagem 66 - Baldomiro, 100 Metros de Tecido Vermelho: Ponto em Itatim, 2012.



Fonte: autor.

CAPÍTULO IV

EXPOSIÇÃO NATUREZA AMPLIADA

1 - Introdução

Um dos principais objetivos desta pesquisa é valorizar o espaço natural como elemento compositivo da obra de arte, estabelecendo inserções do corpo temporariamente neste espaço. Este corpo participa do evento através do movimento, “o movimento do corpo próprio é para o tato aquilo que a iluminação é para a visão”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 422).

A percepção do espaço natural, se possível, deve acontecer ao vivo no local, a amplitude que pode acalmar, necessita de interação física para maior apreciação. Gaston Bachelard ao discorrer sobre a Imensidão Íntima escreve sobre Baudelaire:

Para Baudelaire, o destino poético do homem é o de ser o espelho da imensidão; ou, mais exatamente ainda, a imensidão vem tomar consciência de si mesma no homem. Para Baudelaire o homem é um ser vasto. (BACHELARD, 2000, p. 201).

Neste trabalho o tempo é contemplativo, reflexivo, sinônimo da palavra vasto: paz. Talvez somente na obra *Biruta Vermelha* este tempo seja tenso: resultado do convívio urbano.

2 - Exposição na Galeria Cañizares (projeto)

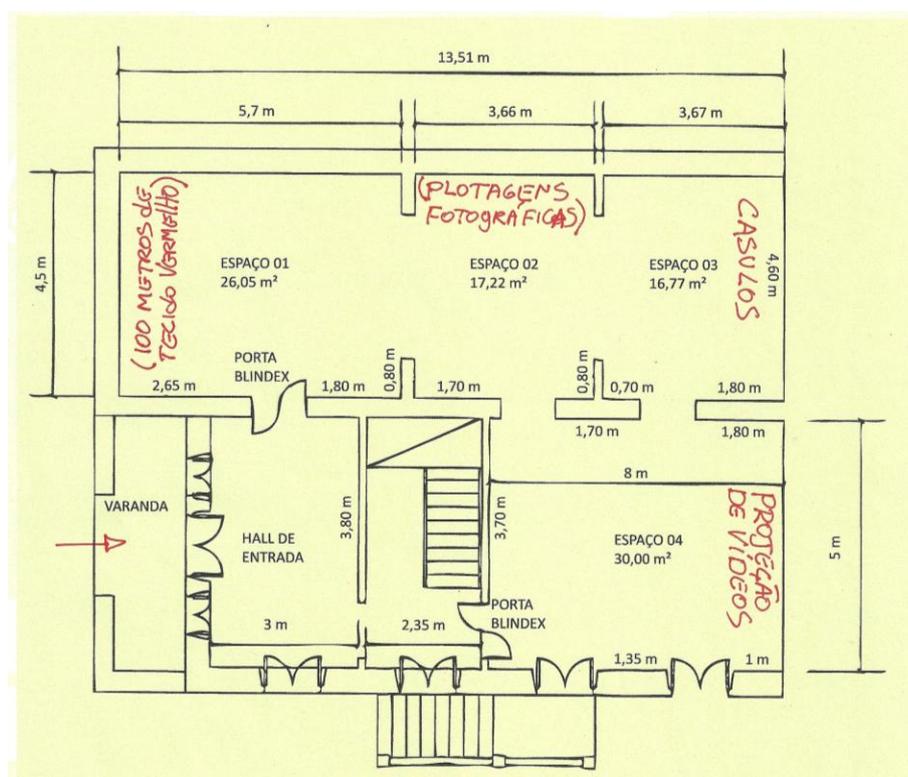
Difícilmente conseguiremos captar a linha do mar em sua plenitude, tampouco toda a atmosfera de um ambiente natural: cheiros, aromas, sons e texturas. Os avanços constantes das tecnologias possibilitam um manuseio cada vez melhor da imagem. Apresentar estas imagens como registros é um dos recursos que utilizaremos nessa mostra. Em banners de lona plástica específica (*night and day*), fotografias são ampliadas para o tamanho de 150X200cm e expostas na parede. Faremos também um plano de ação semelhante à prática artística utilizada na Galeria do Conselho, durante a exposição *Quereres*, ou seja, estabelecer diálogo entre o espaço interior da galeria e o espaço exterior natural, no caso, uma pitangueira que fica em frente da Galeria. O tecido vermelho “abraça” a árvore, entra na galeria por uma fresta da janela, é fixado na parede e teto da primeira sala à

esquerda da entrada principal. No lado oposto desta sala, *Casulos* de sisal ocupam espaço, pendurados com sua própria fibra ao teto. A outra sala foi utilizada para a projeção dos vídeos que foram realizados durante o processo desta pesquisa.

3 - Projeto Expográfico

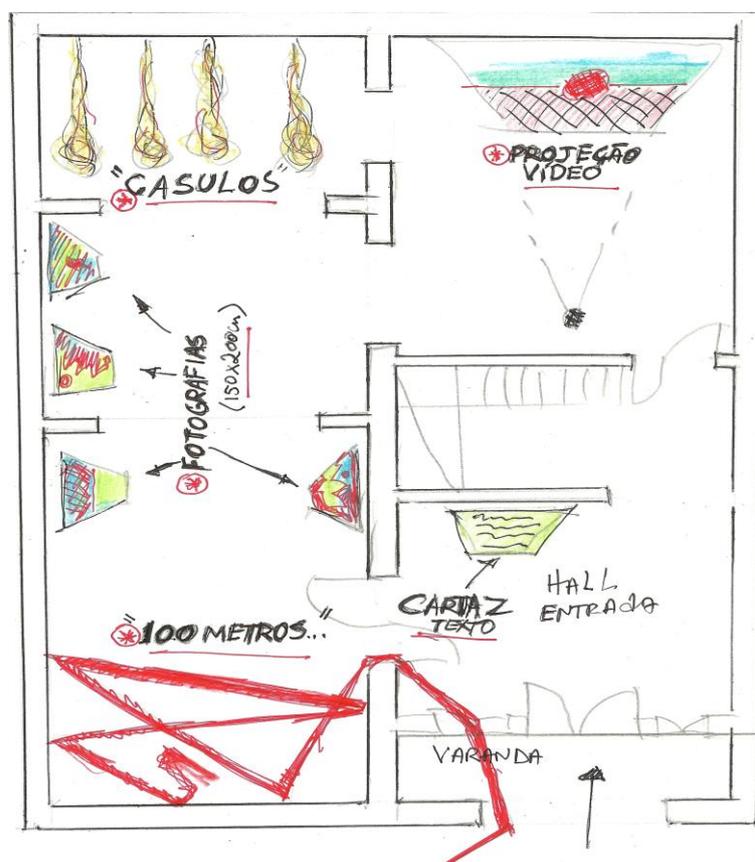
A diagramação desta exposição foi realizada dividindo as salas da galeria em blocos de exposição. Na primeira sala da entrada à direita ficou a projeção dos vídeos (espaço 4). A sala principal foi dividida em três partes: na entrada à esquerda (espaço 1) ficou a obra *100 Metros de Tecido Vermelho* dialogando com a área externa da galeria; na outra extremidade da sala (espaço 3) ficaram os *Casulos* de sisal; entre estes dois espaços, no centro da sala (espaço 2), foram instalados registros fotográficos impressos em lonas (150x200cm).

Imagem 67 - Planta baixa Galeria Cañizares. Exposição Natureza Ampliada, 2012.



Fonte: autor.

Imagem 68 - Ilustração expográfica, Natureza Ampliada, Galeria Cañizares, 2012.



Fonte: autor.

Depois de realizada esta exposição (Natureza Ampliada) e relendo este capítulo sobre a expografia desta obra, conclui junto com meu orientador mantermos esta primeira escrita antecedente ao projeto de exposição, para que o leitor possa estabelecer diálogo entre o projeto e sua realização.

4 - Exposição Natureza Ampliada

A Exposição Individual de Conclusão do Mestrado em Artes Visuais aconteceu na Galeria Cañizares, de 26 a 30 de novembro de 2012. Natureza Ampliada procurou mostrar as principais obras desta pesquisa em registros fotográficos, vídeos, instalações e intervenções. Em relação à proposta anterior, as mudanças aconteceram basicamente na troca de salas que os vídeos fizeram com as fotografias.

A instalação *100 Metros de Tecido Vermelho* aconteceu semelhante à exposição *Quereres*, discutindo sobre a percepção desta “nova” obra de Arte Contemporânea, não mais representativa, impondo ao “participador” abertura de

todos os sentidos para sua melhor recepção/transformação. Enquanto que na exposição *Quereres* foram utilizados somente cinquenta metros de tecido, pois a outra metade desenvolveu no mesmo instante intervenções em Massarandupió, na exposição *Natureza Ampliada* estas duas metades da obra *100 Metros de Tecido Vermelho* voltam a se encontrar, de maneira semelhante à obra *Linha, Ponto e Plano no Abaeté* (cf. cap. III).

Na frente da Escola de Belas Artes tem uma praça, nesta praça tem uma Palmeira Elegante (*Ptychosperma elegans*). Amarro uma ponta dos cinquenta metros de tecido vermelho nesta árvore a aproximadamente quatro metros de altura. Uma ponta de tecido de um metro fica solta ao vento. Pelo alto sigo até o portão principal, que tem umas dezenas da Palmeira Areca-bambu (*Dypsis lutescens*, a mais cultivada no mundo). Passo por entre elas e, ainda pelo alto, vou ao encontro de um jovem exemplar da Palmeira Africana (*Borassus aethiopum*), a mesma espécie velha companheira do Largo do Campo Grande, dou-lhe um “abraço” com o tecido, dirigindo-me à pitangueira na frente da galeria.

Imagem 69 - Exposição Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).



Imagem 70 - Exposição Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).



Fonte: autor.

Na pitangueira (*Eugenia uniflora L.*) acontece a camuflagem da emenda dos dois pedaços de cinquenta metros de tecido vermelho (no ziguezague da intervenção entre os galhos da árvore), que segue para o alto da balaustrada e varanda da Cañizares, entrando por frestas na janela e porta de vidro blindex.

Imagem 71 - Exp. Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).



Imagem 72 - Exp. Natureza Ampliada: 100 MTV (área externa).



Fonte: autor.

Ao entrar na galeria o tecido não toca o chão, fica instalado suspenso no teto (as paredes não são utilizadas como no projeto inicial). Entrelaçando-se na estrutura de iluminação, a forma aberta, para fora, estimula ser adentrada construindo uma linha/trajeto. Presente, passado, futuro. Início, meio e fim, a depender da posição do “participador” e sua direção de deslocamento. Ao descrever sobre locais sagrados na cultura nipônica, Shuichi Kato lembra que o “lugar mais ao fundo” (KATO, 2012, p. 187), escondido, não representa um lugar em si, mas sim um deslocamento, a natureza direcional do movimento: “quanto mais se avança, mais aumenta a natureza sagrada do espaço.” (KATO, *ibid.* p. 188).

Imagem 73 - Exposição Natureza Ampliada: 100 Metros de Tecido Vermelho (área interna).



Fonte: autor.

Ainda fazendo parte da exposição, na área externa, três *Casulos* de sisal foram instalados nos galhos da pitangueira, reforçando os questionamentos relativos ao tempo/espaço. Outros *Casulos* ficaram dentro da galeria (espaço 03).

Imagem 74 - Casulos e 100 MTV na Pitangueira (ao fundo Palmeira Africana).



Fonte: autor.

Imagem 75 - Casulos.



Fonte: autor.

No centro da sala principal (espaço 02) foram exibidos os oito vídeos desta mostra em projeção constante. Estes vídeos foram “colhidos”, captados durante esta pesquisa em vários locais e períodos distintos. A união de alguns deles por temática, geraram possibilidades nestas edições. Logo depois da abertura desta exposição disponibilizei-os no *youtube*, em pasta com o meu nome: Baldomiro Costa.

Em *100 MTV nos Coqueiros de Massarandupió* o tempo de projeção é igual ao tempo de filmagem. A utilização de uma música de Franz Liszt, *Hugarian Rhapsody nº 2*, parece ter acelerado seu tempo. A cor vermelha, a aparência de acampamento na obra, e o constante movimento/caminhar (nomadismo) da intervenção, reforçaram o tema da música, inspirada na cultura cigana (3:28”);

No vídeo *Persistência da Memória*, exploro a consecutividade do movimento. Inspirado no vídeo *Mão agarrando Chumbo*, 1969, de Frank Stella, onde a repetição é utilizada na construção da forma. A câmera registra, focalizada na areia, o movimento das marés em seu perímetro máximo na praia. Meus pés aparecem realizando traços paralelos com as pontas dos dedos polegares fincados na areia, a

onda do mar sobe e desmancha os riscos. Volto a repetir a mesma ação, esperando o retorno da ação das marés, e de novo retomando o mesmo ato. A edição deste vídeo segue uma regressão periódica: começa acelerado, sempre que chega à metade de sua duração, sua velocidade é reduzida pela metade, até chegar ao final com sua velocidade normal. Realizei esta aceleração na edição com objetivo de alterar o tempo para o “participador”. Este vídeo originalmente tem mais de seis minutos, depois de editado ficou com (1:56”).

Biruta Vermelha foi editado por Bruno Barbosa e Mariana Campos, dois estudantes da Faculdade de Comunicação da UFBA. Como já foi dito (cap. III), esta obra “nasce” para “dialogar” com o vento, estabelecendo contrastes cromáticos na paisagem natural: praias, dunas brancas, e verdes florestas. No entanto, como se tivesse “vida” própria, “ela” encaminhou-se para a faixa de pedestres. Manuseada pelo artista ou partícipe, continua a discutir questões ligadas ao ar (elemento natural) e ao nosso tempo nas cidades. Esta obra expande o conceito de *Site-specific Art*, pois a sua realização e questionamentos podem acontecer em qualquer faixa de pedestres de qualquer cidade do planeta. Os contrastes cromáticos planejados para acontecerem entre o objeto artístico e o espaço natural, agora acontecem entre a *Biruta Vermelha* e a dramaticidade das listas brancas da faixa de pedestres em cima do asfalto negro, (2:32”).

Caminho com os Meus Pés, (3:17”), apresenta a obra *Desenhos na Praia*. Começa mostrando somente meus pés, logo depois, pedalando bicicleta na praia, mostro a paisagem natural perto do mar, para em seguida mostrar os *Desenhos* sobre a areia. A trilha sonora é de Louis Armstrong: *Lazy River*.

Das Folhas e Fibras ao Espaço Natural (3:35”), é um vídeo composto de imagens fotográficas de obras da pesquisa. Busca demonstrar a transição que levou ao espaço natural.

Linha, Ponto e Plano no Abaeté (4:43”), foi editado com imagens colhidas nas dunas de Abaeté com a obra *100 Metros de Tecido Vermelho* (100 MTV) e seu desdobramento em outras obras: *Interseção*; *Linha e Ponto*; e *Dois Pontos no Abaeté*. Os conceitos operacionais, *enrolamento* e *desenrolamento*, encontram nestas obras bases para seus desenvolvimentos. No final deste vídeo solto as duas esferas do tecido vermelho ladeira (duna) abaixo, demonstrando em tempo real as explicações de Kandinsky quanto à transformação do ponto em linha, lembrando os

Desenhos na praia, (cf. cap. III), quanto ao conceito operacional de Paul Klee: “desenhos de uma linha só”.

Meu Jardim é o Mundo (4:12”). O vídeo começa mostrando o jardim de minha casa, logo após apresento a obra *100 MTV nos Eucaliptos de Massarandupió*. Esta paisagem dos eucaliptos, assim como meu jardim, são artificiais. Os sons e imagens mais naturais possíveis são conseguidos com próteses que ampliam a capacidade humana. O ziguezague do tecido entre as árvores e a música *Evocação das Montanhas* de Milton Nascimento, garantiram toque melancólico à narrativa.

O Tempo e o Vento: Movimento, (2:47”), aconteceu sobre a *Pedra da Goodyear* (uma grande rocha em frente ao mar), perto do Farol de Itapuã. Nessas imagens de Wellington Ferreira, a desenvoltura da obra está ligada à forte ação do vento. Os conceitos operacionais de *enrolamento* e *desenrolamento* auxiliaram na performance artística.

Imagem 76 - Monitor dos vídeos exibidos.



Fonte: autor.

Imagem 77 - Visão ampla da exposição.



Fonte: autor.

No espaço 04, ficaram expostas as fotografias/registros em plotagens entre 150 cm e 200 cm: *Ponto em Itatim*; *Desenhos na Praia*; *Birutas*; *Interseção no Abaeté*.

Imagem 78 - Visão geral das fotografias/registros.



Fonte: autor.

No hall de entrada ficou o livro de assinaturas (assinaram 132 pessoas); uma plotagem com aproximadamente 150 cm e 200 cm da obra *100 MTV nos Eucaliptos*

de *Massarandupió* foi instalada na parede de frente; ao lado, um cartaz da exposição; sobre a mesa da recepção, catálogos e postais foram distribuídos gratuitamente, na varanda outro cartaz convidava para entrar.

Imagem 79 - 100 MTV: Eucaliptos de Massarandupió e cartaz da exposição.



Fonte: autor.

Imagem 80 - 100 MTV: Natureza Ampliada (Galeria Cañizares)



Fonte: fotografia, Cristiano Piton.

Imagem 81 - Exposição Natureza Ampliada.



Fonte: fotografia: Cristiano Piton.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa exploramos questões espaço/temporais nas Artes visuais. Procuramos apresentar movimentos, obras e artistas que se debruçaram sobre esta temática. Apontamos a predileção por este tema nos fatores de minha origem em Santo Estevão com a caatinga e São Paulo com os serviços de terraplenagem. A vegetação ressecada pelo sol escaldante e a falta de água no nordeste brasileiro, propiciam o surgimento de plantas resistentes às estiagens. A criação de obras com fibras vegetais desidratadas começam com *Don Quixote e seu Fiel Escudeiro*. Analisando esta obra, notamos tentativas (do homem) na compreensão da natureza (folhas secas de bananeiras tentam instaurar uma figura humana). A efemeridade dessas fibras relativiza o tempo na construção do espaço do homem no planeta.

No sonho, o tempo pode retroceder ou acelerar, e, ao acordarmos, uma eternidade foi vivida em um segundo. De onde viemos, para onde vamos, quem somos nós? Somos tão pequenos, e no mesmo momento tão grandes; fortes e frágeis ao mesmo instante.

Casulos são formas de representação do tempo. Uma gestação em que ocorre uma metamorfose. Um ser transforma-se durante um período. As paredes do casulo são as fronteiras de espaço onde a transformação acontece. Na “roça” de Santo Estêvão existem uns casulos que a lagarta faz cortando pequenos pedaços de madeira para utilizar na sua construção, são estranhas e instigantes suas formas. Interessante é que de certa maneira, estes casulos me assustavam enquanto criança. Como criança do campo nós sabíamos dos cuidados que deveríamos ter com plantas urticárias (urtiga e cansanção), e a lagarta de fogo, seus pelos vermelhos eriçados podem causar a morte. Contudo, aquele ser que rasteja e é perigoso, depois de encapsular-se em uma gestação, ressurgiu outro, que voa, é belo, alegria a alma, desperta a vida. Os casulos são formas do espaço e do tempo.

Na cultura japonesa, tempo e espaço têm o mesmo ideograma, o mesmo símbolo. Os *Desenhos* que realizamos nas praias de Salvador e Lauro de Freitas também são portadores destas referências. Neles, o tempo e o espaço são simultâneos.

A ocupação geográfica implica num processo para sua realização, esta instauração conclama os ciclos, movimentos da natureza como partes fundamentais da obra. Refazer esta ação todos os dias, outorga novos “poderes” a esta obra: o renascimento. Notamos que apesar dessa proposta estar submetida aos ciclos da natureza, ela desenvolve a apreciação de outro tempo: retroação da velocidade, superação do tempo. Esses *Desenhos* são “linhas” que “rasgam” a superfície da areia úmida em seu processo construtivo, absorvem o presente, o passado e o futuro. A utilização do caminhar nesse movimento, proporciona ao artista e aos “participadores”, “devaneios” na percepção da imagem.

As *Birutas* na cidade, nas praias e dunas, reafirmam o propósito de nossa pesquisa com questões espaço/temporais. Percebemos nas *Birutas* relações com os jardins Zen-budistas e, o significado entre os seixos e o vento estabelecidos. O vento que trará o futuro. Quando estas ações acontecem em espaços naturais, a interação com o público partícipe é maior. Na cidade, na faixa de pedestres, o relacionamento e tenso entre a *Biruta Vermelha* e os automóveis, o espaço e o tempo são reduzidos e disputados nestes locais.

Na obra *100 Metros de Tecido Vermelho (100MTV)*, a “linha” vermelha demarca vários locais entre as dunas e as praias. Esta “linha” é uma extensão visual do tempo/espaço. “Linha”: imagem do tempo. Estas intervenções apresentam distâncias geográficas percorridas. Nesta obra procuramos criar ambientes ficcionais que pudessem transportar o fruidor para um “mundo paralelo”, escondido em sua memória, entre um passado cada vez mais esquecido e um futuro em construção incerta. De onde viemos, para onde vamos, que somos nós?

Acreditando que na paisagem natural, na imensidão da paisagem, o ser humano possa encontrar bases para o desenvolvimento de maior percepção do mundo, procuramos na História da Arte momentos em que o homem constrói seus primeiros “monumentos naturais”, exploramos as Linhas de Carnac, Linhas de Nazca e jardins Zen-Budistas. Analisando as novas práticas artísticas que começaram a surgir a partir de 1950, 60 e 70, observamos nestas décadas que o espaço passa a ser elemento discursivo da obra de arte: *Land Art, Earth Art, Environmental Art, Site-specific Art*. Assim a obra ultrapassa sua condição de objeto

artístico, abrindo caminho para uma arte que trabalha o processo e o contexto, estreitando as relações entre arte e vida.

A arte permite que percebamos o mundo de formas diferentes. A mesma arte vista pela mesma pessoa em momentos diferentes, suscita emoções/percepções diferentes do contato anterior. Estas reflexões acontecem tendo a filosofia como mediadora nas relações do homem com o mundo. Isto porque a Arte Contemporânea não é um processo de comunicação simples, não quer apontar para uma única direção, mas sim gerar um clima, criar um ambiente, situações e percepções que coloquem o espectador em outro lugar. Agora o espectador não é mais simples contemplador e/ou consumidor, agora ele é “participador” reflexivo.

Esta pesquisa propôs a apresentação da paisagem natural como parte compositiva da obra visual, elemento fruidor que altera a percepção do ser humano. Através das obras apresentadas estabelecemos possibilidades criativas em territórios geográficos.

Misturando fronteiras disciplinares, constatamos que em obras dos artistas analisados, assim como em nossos trabalhos, privilegiamos no espaço da natureza a impermanência, subvertendo a ideia de protagonismo especial da obra.

Atribuímos a participação pública que acontece naturalmente em nossa pesquisa à nossa cultura e geografia. Esta interação, principalmente com as crianças, como demonstrado nas imagens e textos, assinalam características lúdicas em alguns trabalhos.

Constatamos segundo Bachelard, Merleau-Ponty e Thoreau, entre outros, que o espaço natural e amplo, tem a capacidade de gerar em seu observador o sentimento de “vasto”: reflexivo, calmo, sereno, tranquilo, e que uma simples caminhada no meio da natureza pode despertar livres associações criativas no corpo.

Ao escrever sobre Juraci Dórea, Frederico Morais coloca-o “entre outros, que imaginaram ocupar continentes inteiros com obras de arte, indicando aos homens os caminhos da paz e da fraternidade.” (MORAIS, 1987, p. 22). E conclui em última análise sobre a “função” da arte:

[...] a de recuperar para a arte o seu papel unificador, a arte posta a serviço do homem, do seu imaginário, servindo como elo entre o homem e a natureza, entre a terra e o céu, entre o quotidiano e a magia, entre a realidade e a magia. A arte não como luxo ou decór, mas como instrumento de coesão social, tal como ocorre nas sociedades tribais e religiosas. (MORAIS, 1987, p. 22).

Os trabalhos que desenvolvemos no campo modificam visualmente a natureza do ambiente com formas e cores, alterando também a percepção que temos do mundo: “parecem notas musicais”, disse o estudante ao ver os *Desenhos na praia* (cf. p. 85). A utilização do espaço natural como componente da obra, estimula nos corpos dos partícipes percepções sensoriais: tato, audição e olfato, não somente visual. Estes espaços têm a possibilidade de estimular o “vasto” em nossa existência íntima, operando em benefício de uma paz interior através de uma intrincada relação do corpo em movimento neste espaço.

Os conceitos operacionais que surgiram em nossa pesquisa demonstraram eficiência nas ocupações de solo. O *enrolamento* e o *desenrolamento* dos *100 Metros de Tecido Vermelho* (100MTV) ao serem aplicados, facilitaram a execução de novas obras (cf. *Ponto, Linha e Plano no Abaeté*, cap. III, e o vídeo: *O Tempo e o Vento*, cap. IV). A ferramenta criada para as intervenções *Desenhos na Praia* (o *escarificador*), depois de algumas adaptações, proporcionou resultados esperados nas ações e nos contrastes cromáticos da areia revolvida, contribuindo para a ampliação do conceito de *Site-specific Art*, como demonstrado também em relação à faixa de pedestres e a obra *Biruta Vermelha*.

Esta proposta estabelece relações transdisciplinares principalmente com a Geografia. Mistura fronteiras do conhecimento, estimula os artistas a criarem novas formas de atuação no espaço natural, onde o tempo é a quarta dimensão, que o corpo absorve em movimento.

Quando criança em Santo Estêvão, gostava era de caminhar no meio dos matos em noites de lua cheia, com o sereno da noite fresca (diferente do dia quente e seco; as plantas têm outro cheiro, mais aromáticas); a luz tênue da lua despertava uma interação com a natureza muito agradável. As caminhadas naquele ambiente eram tão prazerosas que poderiam durar a noite inteira. O tempo parecia parar, absorvido por aquela atmosfera fictícia.

O tempo de infância com bolas de gude, castanhas de caju e pipas norteadas por relações geográficas não existem mais. Com os videogames e celulares alterando nosso tempo natural, perdemos contato com o mundo natural que nos rodeia. Estamos nos tornando seres biotecnológicos. Ironicamente, estes aparelhos criados para diminuir distâncias e aumentarem o nosso tempo, estão cada vez mais nos distanciando uns dos outros: telemensagem com o quarto ao lado. O tempo “lento” da roça, sem energia elétrica, acontecia em função do sol. Dormíamos e acordávamos com as galinhas, o galo cantou de madrugada e já estávamos em pé, tirando leite das vacas no curral. Em nossa pesquisa tentamos resgatar este espaço/tempo perdido na memória, reconstruí-lo como elemento da obra de arte, conclamando o “participador” a fruir.

Percebemos que o crescimento das cidades implica em desflorestamentos, aterramentos de lagoas e fontes de água limpa, transformação radical da topologia local, poluição de rios e seus afluentes, extinção de espécies.

De onde viemos, para onde vamos, quem somos nós?

REFERÊNCIAS

- ABNT NBR 14724:2011.
- AMARAL, Aracy. *Arte Para Que?* São Paulo: Nobel, 1984.
- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: Uma história concisa.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma arqueologia da supermodernidade.* São Paulo: Papirus, 1994.
- AVANZO, Paulo Eduardo. *Importância da Geologia nos Estudos de Impacto Ambiental: Abaeté: um exemplo.* Salvador: UFBA, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BANDEIRA, Cláudio; MASCARENHAS, Fabiana. *Desastres Naturais são Afetados Pelo Clima.* Salvador: A Tarde, 22/08/2010.
- BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira: Pintura, escultura, arquitetura, outras artes.* São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEZERRA, Ângela Maria Grando; CIRILLO, José. *Arqueologias da Criação: Estudos sobre o processo de criação.* Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: Por uma estética da globalização.* São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas.* Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- BRITO, Reynivaldo. - *Arte na Areia,* Salvador: A Tarde, 13/01/2003.
- *Instalação.* Salvador: A Tarde, 16/07/2002.
- BRITO, Ronaldo. *Espaços da Arte Brasileira/Neoconcretismo.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BRITO, Ronaldo; VENÂNCIO FILHO, Paulo. *O Moderno e o Contemporâneo: O novo e o outro novo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CAUQUELIN, Anne.- *A Invenção da Paisagem.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- *A Arte Contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANONGIA, Ligia. *O Legado dos Anos 60 e 70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COLI, Jorge. *O Que é Arte.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CORTÉS, José Miguel G. *Políticas do Espaço: Arquitetura, gênero e controle social.* São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- COSTA, Baldomiro. -*Signos de Areia.* Salvador: Dendê, Cultura e Arte, nº17, 2003.
-*Baldomiro: Arte Contemporânea Baiana,* 1983/2008. Salvador: Baldomiro Costa, 2008.
- *Território Biruta.* Salvador: Ateliê: A revista do Colégio Módulo, nº 06, 2011.

- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O Que Vemos, O Que Nos Olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOMINGUES, Diana. Arte e Vida no Século XXI. São Paulo: Editora Unespe, 2003.
- ECO, Umberto. Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo: Arte conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GMÜNDER, Ulrich. A Rapadura e o Fusca: Cana, cultura, sociedade. Salvador: Goethe-Institut (ICBA), 2009.
- GOLDSWORTHY, Andy. Wood. New York: Time Mirror Company, 1996.
- GORNIK, Veranice. +100 Artistas Plásticos da Bahia. Salvador: Prova do Artista, 2001.
- GUATTARI, Felix. Caosmose: Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- HAWKING, Uma Breve História do Tempo: Do big bang aos buracos negros. Rio de Janeiro: 1989.
- HERGÉ. As Aventuras de Tintim: A ilha negra. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. Iniciação à História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JUNG, Carl. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KANDINSKY, Wassily. - Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Ponto Linha Plano. Lisboa: Edições 70, 1970.
- KATO, Shuichi. Tempo e Espaço na Cultura Japonesa. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KLEE, Paul. A linha em Movimento. O Correio da UNESCO, ano 1, nº 1. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1973.
- KRAJICBERG, Frans. Galeria, nº 29. São Paulo: Área Editorial, 1992.
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAMBERT, Rosemary. A Arte do Século XX. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MAGALHÃES, Hebert. Paineis: Em busca do ponto de equilíbrio. Salvador: A Tarde, 04/08/1990.
- MARINHO, Justino; ROMERO, César. Artes Plásticas: Um vídeo sobre a nova arte baiana. Salvador: Correio da Bahia, 05/08/2003.
- MATOS, Matilde. - Arte/90: Mérito para quem seguiu a onda. Salvador: A Tarde, 29/12/1990.
- 50 Anos de Arte na Bahia. Salvador: EPP, 2010.

- MELO, Ramon. Tamplastia. Salvador: Braskem, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORAGAS, Elvira de. Dicionário Larousse Ática Mini: Espanhol Português/Português Espanhol. São Paulo: Ática, 2001.
- MORAIS, Frederico. A Arte Popular e Sertaneja de Juraci Dórea: Uma Utopia? Salvador: Edições Cordel, 1987.
- NORBERT, Elias. Sobre o Tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- NOVAES, Adauto; OSTROWER, Fayga. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NOVAIS, Nanci Santos. Poéticas Urbanas em la Escultura Contemporánea: Actitudes de preservacion y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010.
- O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- OLIVIERI-GODET, Rita; PEREIRA, Rubens Alves. Memória em Movimento: O sertão na arte de Juraci Dórea. Feira de Santana: UEFS, 2003.
- OSTROWER, Fayga. Acasos e Criação Artística. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- PALLAMIN, Vera Maria. Arte Urbana: São Paulo: região central (1945-1988): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- PARAÍSO, Juarez. A Obra de Juarez Paraíso. Salvador: Juarez Paraíso, 2006.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Críticas: Robert Smithson- Arte, ciência e indústria. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- READ, Hebert. Arte de Agora. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- RIBEIRO, Mateus. Arte na Praia Atrai Banhistas e Pescadores. Salvador: Correio da Bahia, 04/01/2003.
- ROCHA, Wilson. Artes Plásticas em Questão. Salvador: OmarG, 2001.
- SALLES, Cecilia Almeida. - Gesto Inacabado: Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2009.
- Redes de Criação: Construção da obra de Arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SANTOS, Milton. - A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.
- Manual de Geografia Urbana. São Paulo: Hucitec, 1989.
- Metamorfoses do Espaço Habitado. São Paulo: Hucitec, 1988.
- O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.
- STORNIOLO, Ivo; BALANCIN, Euclides Martins. Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulus, 1991.
- TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- THOREAU, Henry David. Andar a Pé. Rio de Janeiro: ebooksbrasil.com, 2003.
- TORREÃO, Luisa. 700 Mil Veículos Emperram Tráfego. Salvador: A Tarde, 15/03/2009.
- VERNE, Júlio. Vinte Mil Léguas Submarinas. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
- VIANA, Vivina de Assis. Pindorama. São Paulo: Mercedes-Benz do Brasil, 1993.
- VON HAGEN, Victor Wolfgang. Los Reinos Americanos del Sol: Aztecas, Mayas, Incas. Rio de Janeiro: Editorial Labor S.A., 1964.
- WALKER, John A. A Arte Desde o Pop. Barcelona: Labor, 1977.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Paisagens Sígnicas: Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

WESTWOOD, Jennifer. Lugares Misteriosos: Os lugares sagrados inexplicáveis, paisagens simbólicas, cidades antigas e as terras perdidas de todo o mundo. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.

ZAMBONI, Silvio. A Pesquisa em Arte: Um Paralelo entre Arte e Ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZILIO, Carlos. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes plásticas. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANEXOS

- A- http://amplios.net/yahoo_site_admin/assets/images/Earth_from_Apollo_XVII.11347365_std.jpg
- B- <http://4.bp.blogspot.com/-W1WltUANifg/Tcll3kvm3wI/AAAAAAAAAks/ZuaXIAP-Zd4/s1600/11.jpg>
- C- <http://www.sitedecuriosidades.com/im/g/FFAF9.jpg>
- D- http://flatrock.org.nz/static/frontpage/large_heizer_monument.jpg
- E- http://www.joeberardo.com/wp-content/uploads/2011/01/jardim_zen.jpg
- F- <http://thehive.files.wordpress.com/2012/07/sculptures-art-alan-gibbs-19.jpg?w=919&h=462>
- G- <http://www.vulgare.net/wp-content/uploads/grandview1.jpg>
- H- <http://uploads6.wikipaintings.org/images/robert-smithson/asphalt-rundown-1969.jpg>
- I- http://www.sfmoma.org/images/artwork/medium/2000.597_01_d02.jpg
- J- <http://www.c4gallery.com/artist/database/robert-smithson/smithson-spiral-jetty-aerial-photo.jpg>
- K- http://3.bp.blogspot.com/-Gt9DzE2tKLg/TaBaYogVQ7I/AAAAAAAAA2k/X3Op_m_ELyg/s1600/heizer_doublenegative-web.jpeg
- L- <http://rolu.terapad.com/resources/648/assets/richard%20long%20walking%20a%20line%20in%20peru%201972.jpg>
- M- <http://tooxclusive.com/wp-content/uploads/2011/03/Richard-Long-England-1968>
- N- http://25.media.tumblr.com/tumblr_mastw8zc001qei3cco1_500.jpg
- O- <http://shellvpower.files.wordpress.com/2009/12/dibbets03-798189.jpg>
- P- http://4.bp.blogspot.com/_GaEmeDsbVLM/Swd5yJf-Hbl/AAAAAAAAAKY/z8eF7U8hnFY/s1600/christo_slide_06.jpg
- Q- http://www.lostatsea.net/LAS/archives/features/media/christo/christo_img_islais.gif
- R- http://christinaissa.com/wp-content/uploads/2012/03/pond_gates_plaza-600x375.jpg
- S- http://files.archinect.com/uploads/ai/aiu_012711_075224.jpg

- T- http://www.diaart.org/media/transfer/img/beuys_7000_oaks.jpg
- U- <http://urchinmovement.files.wordpress.com/2011/12/andy-goldworthy-rain-shadow-1.jpg>
- V- http://3.bp.blogspot.com/-l84STpzwlKY/TdwiQXZztCI/AAAAAAAAUfA/JF89iffIfUQ/s1600/42650019_-_ESCULTURA_DE_CANUDOS_1984.JPG
- W- http://cherrycadaver.files.wordpress.com/2011/11/1253054235-hamish_fulton13.jpg
- X- <http://www.clicrbs.com.br/anoticia>
- Y- <http://3.bp.blogspot.com/-RXIGJzZ7r9U/T4iRWpxPaoI/AAAAAAD9U/RWkZjgQoGtg/s1600/Tropic%20C3%25A1lia.3.jpg>
- Z- http://1.bp.blogspot.com/-acTT396TM4A/T3YMI-elyj/AAAAAAAAAFg/O3VTsr2JJvo/s320/sertao_brasil.jpg

Fontes consultadas em 19 de março de 2012 e 20 de abril de 2013.

APÊNDICE

DVD contendo oito vídeos realizados durante a pesquisa e apresentados na exposição de conclusão do Mestrado em Artes Visuais: Natureza Ampliada, Galeria Cañizares EBA-UFBA, 2012 (cf. Cap. IV).

BREVE CURRÍCULO DO AUTOR

Baldomiro da Cruz Costa

BALDOMIRO

Santo Estevão, Bahia, 27/06/1964.

Cursos:

- Licenciatura em Desenho e Plástica EBA-UFBA, 1991.
- Mestrando em Artes Visuais EBA-UFBA, 2011/2013.

Individuais:

- NATUREZA AMPLIADA, Galeria Cañizares, EBA-UFBA, 2012.
- CASULOS, ICBA, Salvador-Bahia, 2009.
- CASULOS, Centro Cultural Amélio Amorim, Feira de Santana-Bahia, 2008.
- Soterópolis TVE, Cenário do programa, Salvador-Ba. 2006.
- Casa 8 Café Atelier. Salvador-Ba, 2001.
- Museu de Arte Moderna da Bahia, 1990.
- Galeria do aluno, EBA-UFBA. Salvador-Ba, 1990.
- Fergo Multiformas, Salvador-Ba, 1989.
- Museu Regional de Feira de Santana-Ba, 1987.
- Galeria Malhoa, Gabinete Português de Leitura, Salvador-Ba, 1985.

Coletivas:

- Exposição QUERERES, Galeria do Conselho, Salvador-Bahia, 2011.
- SACHARUM-BA, Museu de Arte Moderna, Salvador-Bahia, 2009.
- Projeto Praia 24h. Praça dos Artistas, Bahiatursa, Salvador-Bahia, 2008
- Exposição EBA 130 - Instituto Goethe, Salvador-Ba, 2008.
- Exposição Com Planta - Casarão 65, Salvador-Ba, 2007.
- Natureza Reverenciada - EBEC Galeria de Arte, Salvador-Ba, 2006.
- Tributo a Itapuã - Casa de Vinícius, Hotel Mar Brasil, Salvador-Ba, 2004.
- Exposição Hospital da Criança (Martagão Gesteira) MAM-BA, 2002.
- Paisagens de Santo Estevão - Foyer Teatro do Irdeb, Salvador-Ba, 2001.
- Exposição Vir-Ver - Oficina do Perdiz, Brasília-DF, 1989;
 - Fazarte Galeria de Arte, Salvador-Ba, 1989;
 - Galeria Cavalete, Salvador-Ba, 1989;
 - Galeria Solar Ferrão, Salvador-Ba, 1989.
- Exposição Pró-Fundação Deraldo Lima - Foyer TCA, Salvador-Ba, 1986.
- Feira de Arte Integrada - Escola de Belas Artes-UFBA, Salvador-Ba, 1985.

Salões:

- Jornada Ecológica Move Arte, Galeria Cañizares, EBA-UFBA, 2010.
- Circuito das Artes, Museu Geológico da Bahia, 2010.
- 29º Salão Internacional de MiniPrint, Cadaqués, Espanha, 2009.
- 28º Salão Internacional de MiniPrint, Cadaqués, Espanha, 2008.

- Salão Regional de Artes Visuais da Bahia, Itabuna e Vitória da Conquista, 2008.
- 25º Salão Internacional de MiniPrint - Cadaqués, Espanha, 2005.
- Arte Postal - Florean Museum, Romênia, 2005.
- II Salão de Maio - Grupo GIA, Salvador-Ba, 2005.
- Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana-Ba, 1996.
- XI Salão Regional de Artes Plásticas da Bahia - (Menção Honrosa), 1995.
- VI Salão Regional de Artes Plásticas da Bahia - (Artista Premiado), 1993.
- ECO 92 - Palácio da Cultura, Rio de Janeiro-RJ, 1992.
- Festival Vídeo Tokyo - Japão, 1992.
- II Salão Universitário de Artes Visuais, UFBA - Foyer TCA, Salvador-Ba, 1990.
- Salão Gaivota - Escola de Belas Artes - UFBA. Salvador-Ba, 1990.
- 25 Anos da galeria 13 - TCA, Salvador-Ba. (Menção Honrosa), 1989.
- II Salão Sergipano de Artes Plásticas - São Cristovão-SE, 1986.
- I Encontro de Artistas Plásticos Contemporâneos em Santo Estêvão, BA, 1984.

Bienais:

- IX Bienal do recôncavo, São Félix-Bahia, 2008 (Menção Especial).
- Bienais do Recôncavo: VIII-2006; VII-2004; VI-2002; IV-1998; III-1995.
- I Bienal do Interior, Vitória da Conquista-Bahia, 1993.
- III Bienal Nacional de Santos, São Paulo, 1991.
- I Bienal do Recôncavo, São Félix-Bahia (Menção Especial), 1991.

Seminários:

- ACTA – Semana de Arte, Cultura, Ciência e Tecnologia. Seminário Nacional de Pesquisa em Artes Visuais. CAPES, CNPQ: Arte e Natureza:”O Caminhar Auxiliando na criação e fruição da obra de arte”. EBA-UFBA, 2011.
- Seminário de Arte Contemporânea. “Caminhante não há caminho, se faz caminho ao andar.” PPGAV-EBA-UFBA, 2011.
- Seminário de Arte Urbana. ARTE AMBIENTAL: Espaços Alternativos (Paisagem Natural), PPGAV-EBA-UFBA, 2011.
- Seminário de Arte Urbana. Efêmero: Intervenções na Natureza - PPGAV-UFBA - Teatro ACBEU, 2003.