

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

MARILDA BIANCHI

Arte e Meio Ambiente nas Poéticas Contemporâneas

São Paulo

2012

MARILDA BIANCHI

ARTE e MEIO AMBIENTE NAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arte

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Katia Canton Monteiro

São Paulo

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Bianchi, Marilda.

Arte e meio ambiente nas poéticas contemporâneas / Marilda Bianchi ; orientadora Kátia Canton Monteiro. -- São Paulo, 2012.

76 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2012.

1. Arte Ambiental. 2. Arte Efêmera. 3. Arte Contemporânea. 4. Land Art. 5. Baltar, Brígida, 1959-. 6. Goldsworthy, Andy, 1956-. 7. Vergara, Carlos, 1941-. I. Canton, Katia. II. Título.

CDD 709.04076

Nome: BIANCHI, Marilda

Título: Arte e Meio Ambiente nas Poéticas Contemporâneas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arte

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Que esta seja uma forma de homenagem à minha linda família, em especial aos meus avós Rosa e Demitri.

Aos meus pais, Valter e Zina, e aos meus filhos, Mariana e Samuel, que acreditando em mim fazem com que eu também acredite.

Ao Euclides, meu amado marido, por sua dedicação e paciência constantes. Sem ele, eu não chegaria aqui.

Dedico meu estudo aos artistas ambientais, em todo o sentido aqui expresso, que têm feito de sua arte um ato de amor à arte e à vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Universo pela concessão da vida e da consciência.

À Prof^a. Dr^a. Kátia Canton Monteiro, por todo o apoio durante o processo de orientação.

Aos professores do MAC e da ECA, em especial à Prof^a. Dr^a. Carmem Aranha, que muito contribuíram para meu desenvolvimento acadêmico.

Ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Aos colegas do programa e pessoal interno, companheiros de jornada.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Desenhar com flores.
Pintar com as nuvens.
Escrever com água.
Gravar o vento de maio ou
o caminho de uma folha caindo.
Trabalhar em uma tempestade.
Antecipar uma geleira.
Organizar água e luz
Tomar de uma floresta ou uma pradaria

Para abrir a vida,
espaços tridimensionais da Natureza.
Com a menor intervenção possível,
eletrificar e transformar os espaços da Natureza
para os espaços da arte ...

Nils Udo

RESUMO

BIANCHI, M. **Arte e Meio Ambiente nas Poéticas Contemporâneas**. 2012. 76 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este é um estudo sobre o desenvolvimento e a prática de arte voltada para questões ambientais, cujo objeto de arte possa ser o próprio ambiente, por meio de ações ou intervenções em espaços públicos ou privados, construções de objetos de arte com utilização de materiais não convencionais, com proposta de foco ou crítica a questões ambientais. A pesquisa estabeleceu investir em um levantamento de artistas cuja poética se envolva com o meio ambiente, como um exercício de crítica de arte. Escolhi os artistas Brígida Baltar, Andy Goldsworthy e Carlos Vergara pelas poéticas. A análise da pesquisa caracterizou-se por um levantamento das principais características das obras escolhidas, as analogias estabelecidas entre a proximidade e as singularidades da poética de cada artista/obra analisadas com o meio ambiente. Considero que a crise ambiental pela qual passa o planeta pede uma nova postura dos artistas, uma necessidade de estar aberto às possibilidades de um fazer artístico junto ao meio ambiente natural, um fazer crítico, consoante com os novos tempos, reafirmando-se na função social da arte.

Palavras Chave: Arte Ambiental, Arte Efêmera, Arte Contemporânea, Land Art.

ABSTRACT

BIANCHI, M. **Art and Environment in Contemporary Poetics**. 2012. 76 f.
Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This is a study on the development and practice of art focused on environmental issues, whose object of art may be the environment itself, through actions or interventions in public or private spaces, construction of art objects using unconventional materials, including proposals of focus or critical environmental issues. The research established to invest in a survey of artists whose poetic engages with the environment, as an exercise in art criticism. I chose the artists Brígida Baltar, Andy Goldsworthy and Carlos Vergara by poetic. The research analysis was characterized by a survey of the main characteristics of the chosen works, the analogies made between the proximity of the poetic and the singularities of each artist / work analyzed with the environment. I believe that the environmental crisis in which the planet is a new approach calls for artists, one need to be open to the possibilities of an artwork with the natural environment, to do with a criticism way, according to the new times, reinforcing its position in the function social of art.

Key words: Environmental Art, Art Ephemeral, Contemporary Art, Land Art.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1 ARTE AMBIENTAL	12
1.1 O que é arte ambiental?	12
1.2 Características da arte ambiental.....	16
1.3 Arte Ambiental: Termos e Conceitos	20
1.4 Um Olhar para a Arte Ambiental no Brasil.....	29
2 BRÍGIDA BALTAR	37
2.1. Projeto Umidades (1994 – 2001).....	42
3 ANDY GOLDSWORTHY	46
3.1. Rios e Marés.....	51
4 CARLOS VERGARA.....	56
4.1. Monotipias do Pantanal: Pinturas Recentes.....	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
Apêndice.....	73
A. Um pouco do meu trabalho	73

INTRODUÇÃO

Nasci e cresci no bairro da Moóca, em São Paulo, entre quintais com frutas e obras de construção de avenidas, ao som da resistência de pássaros à fumaça de caminhões. Muita fumaça e pouco horizonte. Para meu alívio, viajávamos todos os finais de semana para Sumaré ou Peruíbe. Encantada pelas histórias de meus avós e aventuras vividas nestes finais de semana, encontrei a liberdade de estar junto à natureza, em contato com bichos, águas e terra, além das árvores “de verdade” para escalar, não a pequena e inesquecível quaresmeira roxa do nosso jardim.

Assim fui me interessando pelas questões ambientais, a partir da visão de morte vivenciada no cotidiano do crescimento de minha cidade e da visão de vida oferecida quando estava fora dela.

Bem mais tarde, quando comecei a viver o caminho da arte como artista plástica e arte educadora, percebi a forte influência que esse contato exerce sobre minha vida e meu trabalho e pesquisas para o desenvolvimento de minhas obras.

Das fortes lembranças de minha infância criou-se em mim essa necessidade de contato constante com o ambiente natural. Hoje, como escolha de vida, moro na zona rural de São Roque, uma cidade de interior de belas paisagens serranas, próxima à São Paulo.

Na intenção de investigar a influência que a preocupação com o meio ambiente vinha causando sobre meu trabalho, passei a pesquisar outros artistas que também buscavam influenciar-se pelo contato direto com a natureza e fazer desse contato a essência de seu trabalho.

Ao iniciar minhas pesquisas observei a enorme abrangência do tema ambiental na contemporaneidade, em diferentes caminhos que a temática vai trilhar de acordo com as poéticas singulares de diversos artistas. Percebi que poderia ser esta uma temática que vinha sendo explorada desde meados dos anos 60 por artistas americanos ligados à *Land Art*, ou por artistas europeus ligados à Arte Povera ou ligados ao *Novo Realismo*, assim como por alguns artistas brasileiros nos anos 70, um posicionamento em relação à arte que se relaciona com *atitude*, e

questionamentos que estabelecem relações com *arte e vida*. Este território vou explorar no primeiro capítulo.

Diferentemente da tradição do novo, que engendrou experiências que tomaram corpo a partir do século XX com as vanguardas, a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte. Nesse campo de forças, artistas contemporâneos buscam um sentido, mas o que finca seus valores e potencializa a arte contemporânea são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano.¹

Assim situei minha pesquisa no universo da arte contemporânea, por sua opção experimental, muito além dos suportes convencionados à realização de objetos de arte, pela convergência entre a arte contemporânea e os espaços cotidianos.

Uma apreciação renovada da relação entre arte e vida cotidiana põe em conexão as obras aparentemente muito diversas associadas ao *Pop* e ao Minimalismo. A investigação dos interesses comuns por trás destas duas tendências proporciona um entendimento do amplo espectro da realização pós-minimalista, que inclui o Conceitualismo, a *Land Art*, a Performance e a *Body Art* e os começos da Instalação (...). Uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contida nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte dos anos 70 (...).²

Sendo meu foco a arte contemporânea, uma vez que é em nosso tempo que cada vez mais fica expressa a necessidade de alerta e de mudanças em relação ao nosso trato com as questões ambientais, optei por estudar as obras de três artistas contemporâneos cuja poética me toca não apenas pelo gesto, sua delicadeza, sutileza ou efemeridade, mas pela consistência da influência que o contato direto com a natureza exerce sobre seus trabalhos. Escolhi para isso Brígida Baltar e sua obra *Coletas*, Carlos Vergara e sua obra *Monotipias do Pantanal* e Andy Goldsworthy e o conjunto de seu trabalho descrito no filme *Rivers and Tides*. Para tanto, utilizei como principal fonte de pesquisa e referencial teórico os textos dos artistas citados, publicados em livros ou sites de sua própria autoria, bem como entrevistas concedidas à imprensa, biografias desses artistas, artigos e monografias de críticos e historiadores de arte com comentários a esses artistas e suas obras.

¹ CANTON, K. Coleção Temas da Arte Contemporânea - Do moderno ao contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 49.

² ARCHER, M. Arte Contemporânea: Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 10.

Conheci o trabalho *Coletas* de Brígida Baltar durante a exposição *Poéticas da Natureza* (MAC USP Ibirapuera, 04/2008 a 08/2008) sob a curadoria de Katia Canton. A obra *Coletas* impressionou-me pelo tempo suspenso capturado pela sutileza do gesto, pela total efemeridade do material apreendido para a linguagem apresentada. Acima de tudo, por sua interação com o ambiente na execução da obra. Esse trabalho será apresentado no segundo capítulo.

Um aspecto significativo em minhas escolhas é a efemeridade dos materiais utilizados e técnicas empregadas nas poéticas contemporâneas voltadas à natureza. No documentário *Rivers and Tides* (Alemanha, 2001) do escultor britânico Andy Goldsworthy, pode-se ver o processo de criação desse artista que executa seu trabalho tendo em vista as questões de temporalidade e efemeridade. Andy Goldsworthy será apresentado no terceiro capítulo.

Tomei conhecimento da obra *Monotipias do Pantanal* de Carlos Vergara durante um curso sobre monotipias. Fiquei fascinada ao descobrir a forma escolhida pelo artista para executar esse trabalho com a intervenção direta dos bichos do pantanal. A obra de Carlos Vergara será apresentada no quarto capítulo.

Minhas considerações finais irão salientar a importante discussão do assunto e a grandiosidade do tema que muito ainda tem a ser explorado, inferindo em questões reflexivas sobre a função social da arte e o papel do artista na sociedade contemporânea. No apêndice apresento alguns dos trabalhos que venho desenvolvendo.

1 ARTE AMBIENTAL

1.1 O que é arte ambiental?

Não é exagero contar as dificuldades em definir *arte ambiental*. Não podemos, sequer, situá-la como movimento artístico que possa ter existido em certo período na história da arte, uma vez que muitos dos artistas com esse tipo de poética não se apropriaram do termo enquanto movimento, alguns até tendo curtos períodos em sua obra marcados por essa poética, ou ainda não queriam pertencer a uma classificação. Esse é o caso de Christo e Jeanne Claude, que mesmo alegando serem artistas ambientais, esclarecem que preferem não utilizar rótulos para o seu trabalho.

Artistas Ambientais: Sim – porque foram criadas muitas obras nas cidades – em ambientes urbanos – e também em ambientes na zona rural, mas nunca em lugares desertos, e sempre em locais já modificados e utilizados por pessoas, administrados por seres humanos para seres humanos. Portanto, não somos artistas "*Land Art*". Nós acreditamos que os rótulos são importantes, mas principalmente para garrafas de vinho.³

Os primeiros eventos no campo da arte ambiental deram-se nos anos 60 e 70. Num contexto de efervescência de ideias no campo da política e turbulências sociais dos anos 60, várias transformações são vistas no campo da arte. Para a autora Anne Cauquelin, “há, de fato, ruptura entre os dois modelos apresentados, o da arte moderna, pertencente ao regime de consumo, e o da arte contemporânea, pertencente ao da comunicação”⁴. Segundo Cauquelin, tem sido Duchamp a maior influência na arte contemporânea, situa o artista como embreante da arte atual, o grande transformador, por sua obra conter em germe “os desenvolvimentos que os artistas que virão dele impulsionarão: arte conceitual, o minimalismo, a *pop art*, as instalações, até mesmo os *happenings* que ele tanto apreciava.”⁵

³ JAVACHEFF, C. Artistas Ambientais. Disponível em: <http://christojeanneclaude.net>

⁴ CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea: Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 85.

⁵ Ibid., p 102.

O surgimento de novas proposições artísticas ligadas à paisagem pode ser creditado à preocupação com o meio ambiente natural, a grande urbanização e a ameaçadora perda de contato do homem com a natureza. Além disso, muitos artistas queriam mais independência em sua prática, questionando as condições de produção da obra ou apresentando seu trabalho fora dos espaços convencionais.

A terminologia *arte ambiental* hoje utilizada foi apresentada pela primeira vez por críticos de arte nos anos 70, porém, com definição ampla, abrigando-se aí várias obras e movimentos, como *Land Art*, *Eartwork*, etc.⁶

Podemos situar a arte ambiental como uma escolha artística presente nos processos de criação de artistas contemporâneos, com sua poética de ampla multiplicidade na utilização de técnicas e materiais dos mais variados, incluindo-se aí o próprio ambiente.

⁶ No Brasil, as primeiras manifestações da arte ambiental foram levadas às Bienais dos anos 70 por artistas do grupo Etsedron e por Frans Krajceberg (1977).

Em seu trabalho *A Line Made By Walking* (Imagem 1) de 1967, Richard Long nos dá um exemplo da simplicidade com que o artista rompe com as formas tradicionais de arte ligada à paisagem.



Imagem 1: *A Line Made By Walking*
Richard Long, Inglaterra, 1967

Foto: Richard Long © Courtesy the artist and Haunch of Venison, London

O processo utilizado por Long para esse trabalho foi andar para trás várias vezes em um caminho pré-definido, marcando o gramado com as passadas de seus pés. A linha resultante era então fotografada. Long é um dos precursores do trabalho ambiental: seu trabalho não só deixa marcas de sua passagem no local, mas

também revela a relação de espaço e tempo em uma nova forma de escultura. Em suas palavras: "um retrato do artista tocando a terra"⁷.

Esta nova forma de escultura demarca o lugar, sinaliza-o, nos termos de Rosalind Krauss *marked-sites*, uma escultura no campo expandido, completamente distinta da categoria historicamente delimitada "escultura". Segundo Krauss,

Na medida em que os anos 1960 começaram a se alongar nos anos 1970 e "escultura" passou a ser montes de fibras sobre o solo, ou madeiras serradas de sequoia roladas até a galeria, ou toneladas de terra escavadas do deserto, ou paliçadas de tronco cercadas por poços de fogo, a palavra escultura se foi fazendo mais difícil de pronunciar. [...] O campo expandido que caracteriza este âmbito da pós-modernidade apresenta os traços implícitos na descrição anterior. Um deles corresponde a prática de cada um dos artistas; o outro tem a ver com o assunto do meio. Em ambos os casos, as limitadas condições da arte moderna sofreram uma ruptura logicamente determinada.⁸

Rosalind Krauss descreve a marcação de lugares ou *marked-sites* como um termo que remete a manipulações físicas de lugares, marcando-os de modo permanente ou temporário, mas também ao amplo uso da fotografia, esse é o caso de Long que focou-se na experiência fotográfica de *marked-sites*. *A Line Made by Walking* (1967) pode ser categorizada como uma escultura no campo expandido.

Várias formas de apresentação e apropriação da natureza surgiram nos anos 60. A obra de arte ganhou novo espaço, forma e expressão. Obra – artista – espectador agora poderiam partilhar ao mesmo tempo do mesmo espaço, numa co-existência participativa. Essa co-existência deu-se, não só em museus e galerias, ruas e edifícios, mas também em todo e qualquer espaço, interior ou exterior. Aqui, o espectador e o local são a referência e o direcionamento da obra.⁹

A aspiração da neo-vanguarda em ultrapassar as limitações dos meios tradicionais, como a pintura e a escultura, bem como a sua configuração institucional, o desafio epistemológico para realocar significado dentro do objeto de arte com as contingências de seu contexto, a reestruturação radical do sujeito a partir de um antigo modelo cartesiano para um fenomenológico de experiência corporal vivida; e o desejo de auto-consciência para resistir às forças da economia de mercado capitalista, em que circulam obras de arte como commodities transportáveis e bens de troca de todos esses imperativos reuniram-se na arte como novo anexo para a realidade do local.¹⁰

⁷ ROELSTRAETE, D. *Richard Long: A Line Made by Walking*. Afterall Books: 2010. p. 35.

⁸ KRAUSS, R. *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol. 8. The MIT Press: 1979, pp. 33, 41-42. Disponível em <http://www.jstor.org>. Tradução da autora.

⁹ Segundo Cauquelin (2005) "os trabalhos da Land Art fazem do espectador não mais um observador-autor como queria Duchamp, mas uma testemunha de quem se exige a crença. p. 141.

¹⁰ KWON, M. *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. October, Vol. 80. Massachusetts: MIT Press, 1997, pp. 85-110. Disponível em <http://www.jstor.org>. Tradução da autora.

1.2 Características da arte ambiental

Algumas características das propostas artísticas de caráter ambiental são citadas no *Greenmuseum*, uma entidade virtual que se dedica a divulgação de artigos, eventos e publicações. Tais características seriam a interpretação da natureza por meio de obras que informam sobre seus processos, como as forças ambientais - vento água, luz, sismos, ou ainda demonstrem problemas ambientais que enfrentamos, propondo uma revisão de nossa relação com a natureza e sugerindo uma co-existência sustentável. Um trabalho de caráter ambiental pode ser o reaproveitamento de materiais ou a restauração estética de ambientes danificados.

Time Landscape (Imagem 2), localizada na esquina nordeste de La Guardia Place e West Houston Street, em Manhattan, é uma mini floresta pré-colonial replantada.



Imagem 2: Time Landscape
Alan Sonfist, 1965-1978 - Vista aérea
Foto: New York Daily Photo

Desde a proposição inicial do projeto em 1965 até 1978 foram replantadas árvores e gramíneas nativas daquele lugar, sendo que muitas delas já se encontravam em extinção na natureza. A intenção do artista foi revelar o ambiente físico de Manhattan anterior ao processo de urbanização, como um monumento vivo.

Todo o tempo decorrido no processo de replantio das mudas aliado àquele tempo remoto, passado, a que Sonfist nos remete nessa obra, leva à reflexão sobre

questões temporais sugeridas em muitas poéticas contemporâneas. A memória aliada ao espaço físico cria um novo espaço, o *lugar*, segundo Anthony Giddens “um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo”.¹¹

Por se tratar de uma arte efêmera, a arte ambiental muitas vezes concebida para um local específico, geralmente envolve a participação colaborativa de outros profissionais como engenheiros, cientistas, educadores e a comunidade local.

Como qualifica a crítica de arte Suzi Gablick¹², diz-se de efêmera um tipo de arte idealizada a fazer pequenas alterações a um cenário natural e deixá-los para, eventualmente, voltar a sua antiga condição. Por esse motivo, o rumo tomado por vários artistas ambientais é o da fotografia: documentam com fotografias suas criações que minutos depois podem já não existir mais, compelidas pela intervenção da natureza – vento, chuva, sol, ou neve.

Podemos ainda caracterizá-las como obras didáticas que aspiram a educar-nos sobre crises ambientais.

É importante distinguir a arte ambiental do conceito que se tinha sobre a arte pública até meados do séc. XX. A arte pública sob a ótica da arte contemporânea se relaciona diretamente com a arte ambiental, embora há que se fazer alguma distinção entre os fazeres desse tipo de proposição. As esculturas e os *graffittis* possam estar inseridos em um ambiente urbano, como praças e vias públicas, não podem ser considerados como obras de arte ambiental quando não expressam a relação do homem com a natureza ou com seu ambiente, ou ainda quando poderiam ser produzidas ou locomovidas para qualquer outro espaço sem perda de contexto.

Na prática, a arte pública atual tem seu caráter estampado em sua própria terminologia: pública, ou seja, encomendada por organizações governamentais para um espaço determinado, agregando espaço e comunidade, utilizando-o como matéria. Nesse sentido, a arte pública contemporânea aproxima-se do conceito de *site-specific*, como relata Miwon Kwon “arte *site-specific*, se interruptiva ou de assimilação, entregou-se ao seu contexto ambiental, sendo formalmente

¹¹ GIDDENS, A. in CANTON, K. *Coleção Temas da Arte Contemporânea – Espaço e Lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p 15.

¹² GABLICK, S. *A Crítica de Arte*. Disponível em <http://greenmuseum.org>. Tradução da autora.

determinada ou dirigida por ele”. Segundo M. Kwon, Rosalyn Deutsche¹³ foi quem melhor distinguiu entre “um modelo de assimilação da especificidade do *site* em que a obra de arte é voltada para integração no ambiente existente, produzindo uma unificação, o espaço ‘harmonioso’ da totalidade e coesão e um modelo interruptivo, onde as funções da arte funcionam como uma intervenção crítica sobre a ordem existente de um local.”¹⁴

¹³ DEUTSCHE, R. *Tilted Arc e os Usos do Espaço Público*, Resenha Design, n° 23 (Inverno 1992), p. 22-27 apud KWON, M. October, Vol. 80. The MIT Press: 1997, p 85).

¹⁴ Para mais detalhes sobre arte pública: FUREGATTI, S. *Arte e Meio Urbano. Elementos da Estética Extramuros no Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 2007. Disponível em www.teses.usp.br.

1.3 Arte Ambiental: Termos e Conceitos

Podemos definir *Land Art* como o movimento dos artistas ambientais dos anos 60. Seus eventos se dão principalmente nos EUA e Europa, com reflexos percebidos em outros países como México e Brasil. O espaço físico do ambiente natural como desertos, lagos, planícies e cânions bem como as forças da natureza como o vento ou relâmpagos passam a ser trabalhados de modo a integrarem-se à obra. É o caso da obra *The Lightning Field* (Imagem 3) de Walter de Maria, 1977.



Imagem 3: The Lightning Field
Walter de Maria, 1977

Foto: John Cliett. Copyright Dia Art Foundation

The Lightning Field, encomendada e conservada pela *Dia Art Foundation*, situa-se em Quemado, Novo México, em pleno deserto. Composta por 400 postes de aço inoxidável fixados no solo perpendicularmente, dispostos em linhas com um espaçamento de 220 m de distância numa área total de aproximadamente um km².

A proposta da obra é de captar os raios de grande incidência naquele local e observar o desenho que por eles é feito no céu.

Um marco para o estabelecimento deste conceito de obra ambiental foi a exposição organizada pela Dwan Gallery, Nova Iorque, EUA, em 1968. Virginia Dwan, proprietária da Dwan Gallery, patrocinou os pioneiros projetos em *Land Art*. Segundo Suzaan Boettger¹⁵, Dwan comprava as terras em que os artistas criaram seus projetos, num trabalho de anos de pesquisa, aquisição de espaços e produção de obras. A exposição de 1968 na Dwan Gallery foi feita com fotos, desenhos e documentação dos projetos concluídos ou previstos e instalações onde os artistas dispunham porções de terra, pedaços de rocha e outros objetos retirados do ambiente onde as obras haviam sido realizadas. Entre as obras ambientais representados na exposição *Earth Works – Dwan Gallery/1968* destacam-se os artistas: Carl André, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Sol LeWitt, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim e Robert Smithson. Para a divulgação da exposição, Dwan mandou fazer um gigantesco cartaz com a foto da obra de Heizer, *Double Negative* (Imagem 4), e o espalhou por galerias e museus da América e da Europa.



Imagem 4: Double Negative
Michael Heizer
Pôster original Dwan Gallery 1970.
Dimensões 96,52 cm x 160,02 cm

Fizemos um enorme cartaz para Michael Heizer – Double Negative (1969). Creio que deve ter cerca de 50 polegadas (127 centímetros), que estava em

¹⁵ BOETTGER, S. Art in America, 2004. *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. University of California Press: 2005, pp 229-238.

sintonia com o empreendimento monumental deste trabalho. Não era apenas pelo gigantismo dos seus méritos próprios e que realmente fez o trabalho e dizem respeito a toda forma de obtê-lo. Assim, comunicamos a todos os povos - colecionadores em todo o país e na Europa estavam recebendo este enorme cartaz. Tínhamos principalmente apenas fotografias para a exposição, mas a intenção era a de comunicar que a verdadeira exposição foi em Nevada. Tudo bem, foi sob a égide da Dwan Gallery; Dwan Gallery foi a principal instalação em Nova York, mas também havia esse espaço lá fora, que era uma obra de arte, e se você realmente queria ver a mostra, você deverá estar lá fora. E isso era revolucionário, ao meu conhecimento.¹⁶

Várias das obras exibidas ou apresentadas, assim como em outras grandes escavações de terra e montes produzidos posteriormente, localizaram-se nos desertos e nas montanhas do oeste dos EUA. Entre as obras apresentadas estava a instalação *Nonsite Franklin* de Smithson, 1968 (Imagem 5), uma série de cinco caixas em forma de trapézio progressivamente maiores, contendo calcário coletado em um depósito mineral em Franklin, Nova Jersey. A peça foi acompanhada por um mapa do lugar cortado em cinco peças trapezoidais correspondentes às tulhas, vinte fotos instantâneas do local e um parágrafo descritivo que oferecia passeios para a locação.

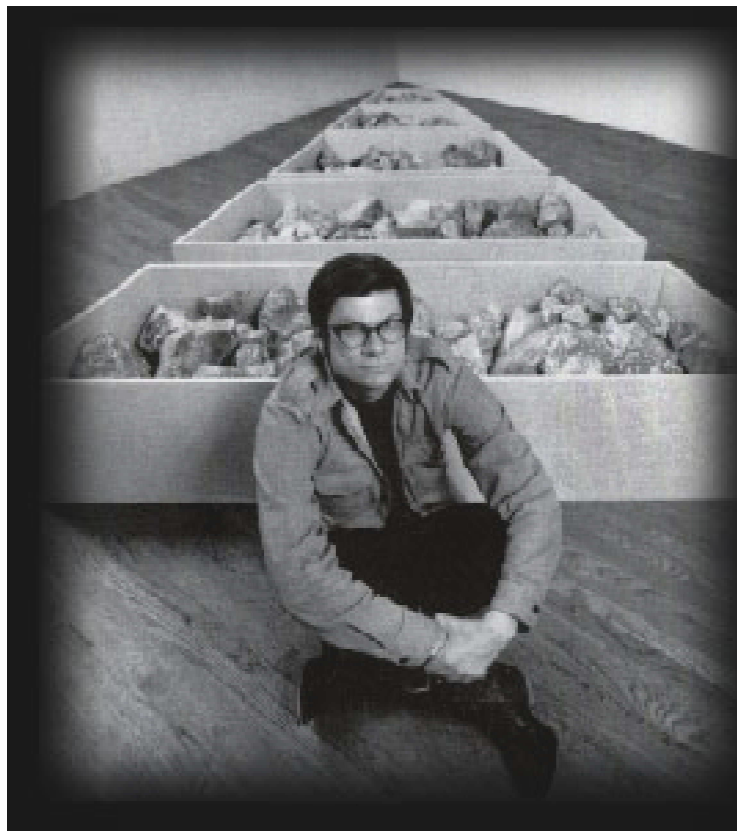


Imagem 5: “Nonsite – Franklin”

¹⁶ DWAN, Virginia. Entrevista concedida a Charles Stuckey, maio, 1984. *Archives of American Art*. Disponível em <http://findarticles.com>. Tradução da autora.

Robert Smithson, Nova Jersey, 1968
Collection Museum of Contemporary Art, Chicago, Foto © MCA, Chicago

Smithson classifica como *nonsite* esse material no espaço da galeria com que ele representa aquele espaço que está lá fora, ou seja, uma *representação* da obra propriamente dita, sendo aquela que está lá fora considerada a obra, ou *site*.

A ligação de Robert Smithson com o meio ambiente se deu de modo menos superficial do que possamos desvelar aqui. Seu posicionamento em face à degradação do ambiente o faz refletir sobre a irreversibilidade do processo de perda de energia dos elementos, espaços e ambientes. Smithson associa a arte à ecologia como uma importante ferramenta, em suas palavras: “A arte pode se tornar um recurso que faz a mediação entre o ecologista e o industrialista. Ecologia e arte não são ruas de sentido único, mas devem ser uma encruzilhada.”¹⁷.

Sua obra *Spiral Jetty* (Imagem 6) de 1970, localizada no Great Salt Lake, em Utah, foi construída à partir de pedras de basalto e terra vermelha do próprio local.



Imagem 6: Spiral Jetty
Robert Smithson, 1970
Great Salt Lake – Utah – EUA
Foto: George Steinmetz - Copyright Dia Art Foundation

Com 1500 metros de comprimento por 15 metros de largura tem a forma de uma espiral em sentido anti-horário e foi construída próximo às instalações de perfuração de petróleo abandonadas. Como um imenso monumento à beleza, *Spiral*

¹⁷ HOLT, N. Smithson, R. *The Writings of Robert Smithson*. New York University Press: 1979, p 22.

Jetty pode ser considerado um exemplo de arte ambiental: além de se tratar de uma obra *site-specific*, tem o caráter efêmero pressuposto nos trabalhos de arte ambiental.

Desde as primeiras obras da *Land Art*, as instalações ou intervenções têm sido marcas frequentes nos trabalhos ambientais. São usados os termos instalação ou intervenção para denominar uma produção feita em um determinado lugar e, quase sempre, especificamente para ele.

Em toda a história da arte podemos ver exemplos de trabalhos *site-specific*. Se levarmos em consideração as pinturas executadas nos tetos de igrejas ou nos relevos dos portais palacianos, certamente iremos identificá-los como projetos executados para aquele local específico, porém, é na arte contemporânea que projetos *site-specific* se afirmam como primeira escolha de linguagem de muitos artistas, principalmente os ambientalistas, pelo fato de que, ao produzirem um projeto *site-specific*, o espaço é utilizado como matéria e chama-se a atenção para aquele lugar.

Os artistas Christo Vladimirov Javacheff (Imagem 7) e Jeanne-Claude Denat de Guillebon (Imagem 8) são grandes exemplos de interventores da arte contemporânea, não só pelo gigantismo de suas obras, mas pela constância de seu trabalho.



Imagem 7: Christo em Running Fence

Foto: Adam Kazimir Ciesielski, 1976

Imagem 8: Jeanne-Claude em Running Fence

Foto: Adam Kazimir Ciesielski, 1976

Christo e Jeanne-Claude têm emprestado ao mundo a generosa forma de encantamento característica da arte ambiental, sua estética efêmera, temporal, e

seu compromisso por deixar o ambiente como antes, após o período destinado à instalação.¹⁸

Embora a exposição do trabalho de Christo e Jeanne-Claude seja a conclusão de um projeto, este mesmo projeto pode ser repetido em outras partes do mundo, de formas diferentes, adaptadas ao *site* em questão, como *The Gates* (Imagem 9), em que foi utilizado o mesmo tecido usado na obra *Valley Curtain*, 1972 (Imagem 10).



Imagem 9: Christo e Jeanne-Claude em *The Gates*
Central Park, New York City, 1979-2005
Foto: Wolfgang Volz – 2005

¹⁸ Sobre *Running Fence*, Rosalind Krauss (1979) comenta: “A “*Running Fence*” de Christo pode se considerar um exemplo efêmero, fotográfico e político de sinalização de um lugar.” p. 41.



Imagem 10: “Valley Curtain, Rifle, Colorado”

Foto: Wolfgang Volz ©1972 Christo

É fator importante na maioria das instalações ou intervenções a necessária coexistência com o espectador. É o público que circula, aprecia e, em alguns casos, interfere nesse tipo de obra que lhe proporciona sua completude. É por esse mesmo motivo que Christo e Jeanne-Claude afirmam não serem artistas conceituais, seu projeto não é feito para que sejam expostos apenas os croquis em mostras, museus ou galerias. Projetam para que sejam realizados, e se não forem, sua obra não estará concluída.¹⁹

Este é o caso do projeto *Wrapped Trees* (Imagens 11 e 12).

¹⁹ GUILLEBON, J.D. Most Common Errors. *Conceptual Artists?* No. 1988. Disponível em <http://www.christojeanneclaude.net/common-errors>



Imagem 11: *Wrapped Trees* (ao sol)
Fundação Beyeler e Berower Park, 1997-1998 - Riehen, Suíça
Christo e Jeanne-Claude, Foto: Wolfgang Volz – 1998



Imagem 12: *Wrapped Trees* (sob a neve)
Fundação Beyeler e Berower Park, 1997-1998 - Riehen, Suíça
Christo e Jeanne-Claude, Foto: Wolfgang Volz – 1998

Os primeiros projetos para *Wrapped Trees* datam de 1966. Ano após ano, projetaram para variados lugares e árvores diferentes o “embrulhamento”, sem nunca conseguirem a realização durante mais de 30 anos, a não ser de forma simplista, em duas ou três árvores. O grande projeto *Wrapped Trees* (Fundação Beyeler e Parque Berower, Riehen, Suíça, 1997-1998) foi realizado em 178 árvores com 55.000 metros de tecido de poliéster e 23,1 km de cordas. Com uma equipe de cerca de quarenta trabalhadores entre alpinistas e podadores de árvores, foram

usados 10 dias na execução do projeto, que teve o início dos estudos no ano anterior. Através da transparência do tecido pode-se ver as ramificações das árvores em crescimento empurrando o tecido, a paisagem se transforma com a projeção da luz natural por entre os galhos cobertos ou com o movimento inesperado que o vento provoca na nova forma adquirida pela soma do tecido e cordas às árvores.

Wrapped Trees ficou em exposição durante um mês e, como em todos os trabalhos dos artistas, o material utilizado foi retirado em seguida e reciclado. A instituição lhes pediu que mantivessem a instalação por mais tempo, mas os artistas negaram, reafirmando assim o caráter efêmero da arte ambiental:

A temporalidade de uma obra de arte cria um sentimento de fragilidade, vulnerabilidade e uma urgência de ser vista, bem como uma presença da perda, porque sabemos que terá partido amanhã. A qualidade do amor e da ternura de que os seres humanos têm em relação àquilo que não vai durar - por exemplo, o amor e ternura que temos pela infância e por nossa vida - é uma qualidade que queremos dar ao nosso trabalho como um adicional de qualidade estética.²⁰

Se nos anos 1960, o que motivou os artistas ambientais foi o questionamento sobre a restrição dos suportes convencionais e as estruturas institucionais de divulgação e comércio das obras, hoje os artistas se vêem na necessidade de responder às questões culturais coletivas e desenvolver um papel ativo nas questões sociais e ambientais. Hoje as preocupações mundiais com temas como o desmatamento e conseqüente aumento de epidemias, a poluição, o aquecimento global, esgotamento de espécies, novas tecnologias genéticas, novas e velhas doenças, são os reflexos de um novo mundo. Em face de um novo mundo, uma nova demanda: a função da arte em destacar da natureza o belo e a idéia de um artista preso em seu ateliê soa romântico demais para os dias atuais. A Arte Ambiental atual propõe uma arte engajada, participativa e comunitária, a serviço da comunidade mundial, em busca de novos valores e jeitos de se viver.

²⁰ Christo e Jeanne-Claude, 1998, Disponível em <http://christojeanneclaude.net>. Tradução da autora.

1.4 Um Olhar para a Arte Ambiental no Brasil

Visto que uma das características da arte é a de absorção do contexto de situações cotidianas e expressão das preocupações pessoais de cada artista, as questões ambientais têm se apresentado na produção de muitos artistas durante o processo de transformações ambientais ocorridas nos últimos anos.

No Brasil dos anos 60 e 70, muitas foram essas transformações, e muitos artistas manifestaram-se, cada qual em sua linguagem, quer seja em prol de crítica, defesa de valores e comportamentos ou de educação ambiental. Vivemos num contexto político de ditadura militar, sob as restrições de um Ato Institucional cerceante (AI5), momento em que despontam práticas artísticas de contestação. Destacam-se neste panorama e em exposições nas Bienais de São Paulo o coletivo de artistas Etsedron e Frans Krajceberg como os precursores da arte ambiental no Brasil com proposições de forte conotação sócio-política.

O coletivo de nome Etsedron, em um anagrama da palavra *nordeste* escrita de trás para frente, o nordeste pelo avesso, teria como mote principal a ideia de denunciar a real situação social das regiões norte e nordeste do Brasil na contramão da realidade imposta que era exibida ao público.

Entre as propostas que surgiram na contramão do circuito oficial de arte, encontra-se o Etsedron, criado em 1969 por alunos dos cursos regulares e dos cursos livres da EBA - Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Sua formação inicial incluiu os artistas plásticos Edison da Luz, Vera Lima, J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos (embora ele, especificamente, não conste dos catálogos em que o grupo é citado).²¹

Segundo Mariano (2005) o grupo Etsedron teve maior destaque no panorama das artes no Brasil a partir da seleção para participar da XII Bienal Internacional de São Paulo em 1973 com *Projeto Ambiental I* (Imagem 13), sua primeira participação entre várias outras bienais.

²¹ MARIANO, W. Etsedron. Salvador: UFB, 2005. P. 69



Imagem 13: Projeto Ambiental I
Revista Manchete ano 21, nº. 1.122, 20 out 1973
Foto: Nicolau Drei – 1973

O grupo ainda participaria das Bienais de 1975, 1977 e 1979, ano em que o grupo foi desfeito em virtude da falta de apoio.

Outro artista de grande importância no panorama da arte ambiental brasileira é Frans Krajceberg (Imagem 14).



Imagem 14: Frans Krajcberg
Foto: Carlos Piratininga – Planeta Sustentável
Editora Abril, 2006

Conhecer Frans Krajcberg (1921) e sua trajetória é conhecer o amor de um artista por uma causa: salvar a natureza – “O meu trabalho é mostrar a minha revolta. Gritar cada vez mais alto pra mostrar esse massacre que tão fazendo com a natureza.”²²

Durante o período da Segunda Grande Guerra (1939-1945), entre fugas e batalhas, o polonês Krajcberg começou a desenhar e pintar. Em 1941, foi para Stuttgart, onde estudou na Escola de Belas Artes com professores da Bauhaus, mas em seguida foi enviado para a frente de combate. Perdeu toda a sua numerosa família no holocausto. Auxiliado por artistas consegue chegar a Paris em 1945, para encontrar-se com Fernand Léger (1881-1955). Em Paris encontra Marc Chagall (1887-1985), um antigo amigo da família, que o encaminha para o Brasil.

Carregado de duras memórias da guerra e dos campos de concentração, chega ao Brasil em 1948, e é auxiliado por Lasar Segall (1891-1957) e Francisco Matarazzo (1854-1911). Maravilhou-se com a natureza do Brasil onde permanece até hoje. Quando aqui chegou, reencontrou-se com a vida, como ele mesmo relata em seus livros. Porém, é aqui também que nasce sua revolta.

Meu primeiro pensamento foi: "A guerra continua". Havia dias em que era tanta fumaça que não se conseguia ver a luz do sol. O cenário, aquela terra arrasada pela destruição, era o mesmo dos campos de batalha. E me perguntava que ser terrível era o homem, capaz de fazer aquilo. A arte foi a maneira que encontrei para reagir.²³

²² KRAJCBURG, F. A Natureza de Krajcberg. Rio de Janeiro: GB Arte, 2005.

²³ KRAJCBURG, F. Revolta. Rio de Janeiro: GB Arte, 2000.

Ao longo dos últimos 60 anos em que o brasileiro Krajcberg, naturalizado em 1958, o artista residente no Brasil produziu incessantemente, e sua temática sempre esteve ligada à natureza brasileira e a pesquisa de materiais naturais, traduzindo-se em uma poética de linguagem diversificada. Nesta produção, as características de escultor se revelam em objetos que expandem as fronteiras das telas, pinturas com pigmentos naturais, fotos que revelam esculturas da natureza, instalações com cinzas e objetos tridimensionais retirados das queimadas. Krajcberg utiliza-se de materiais e técnicas não convencionais, como folhas modeladas em argila (Imagem 15), troncos queimados, relevos do chão modelados em argila. Em suas viagens ao Amazonas, Bahia, Mato Grosso, Minas Gerais e Paraná coleta o material das queimadas que utiliza em suas obras. Seus trabalhos foram apresentados em importantes mostras, como a 1ª. Bienal Internacional de São Paulo (1951), que contou também com sua direção artística.



Imagem 15: Folhas Relevo, Frans Krajcberg, 1970.

Krajcberg parece incansável em sua luta pela defesa do meio ambiente. Escreveu vários livros, tem participado de muitas exposições, desenvolveu projetos no Brasil e na Europa, como mostras itinerantes sobre a arte ambiental e a degradação do planeta, além da criação de espaços para exposições e debates. O Instituto Frans Krajcberg (Imagem 16), em Curitiba, é um deles, inaugurado em 2003, conta com mais de cem obras doadoas pelo próprio artista.



Imagem 16: Espaço Frans Krajcberg
Jardim Botânico, Curitiba, Brasil

Nos livros escritos por Krajcberg, que não se define como fotógrafo, nos revela em sua poética o olhar que vê na floresta a escultura viva. Muitos livros a seu respeito têm sido editados, e até mesmo documentários foram feitos sobre sua vida e obra. O cineasta Walter Salles (1956) dirigiu dois documentários sobre o artista e tornou-se seu amigo íntimo. “Krajcberg - O Poeta dos Vestígios” (1987) conta a vida do artista, e mais tarde em 1995, “Socorro Nobre”, que relata a correspondência mantida entre o artista e uma presidiária.

Além dos artistas do grupo Etsedron e de Krajcberg, muitos outros artistas em algum momento de seus percursos pessoais optaram pelas poéticas da natureza, sendo que no Brasil outros artistas que não estes já citados têm em comum a temática ambiental em todo o seu percurso de trabalho.

Há muitos fatores que permeiam a atual situação das questões ambientais brasileiras.²⁴

O Brasil, como país subdesenvolvido, tem na agropecuária sua força econômica. Nas últimas décadas, a demanda mundial por alimentos tem feito com que haja um crescimento na exportação da produção, aumentando, conseqüentemente, a busca por novas áreas de plantio ou criação de animais.

Embora tenhamos um país com dimensões continentais, imensamente bem servido por rios e grandes áreas de florestas preservadas, temos visto muitas destas áreas serem devastadas para que sejam implantadas ali novas áreas de plantio de grãos ou pasto.

Neste caso, as políticas têm se mostrado favoráveis ao desenvolvimento agropecuário, quase sempre em detrimento das matas e seus ecossistemas. No entanto, esse aparente crescimento não traz os recursos para a população, que continua vivendo em desigualdade social.

Para o Brasil, podemos admitir a equação: desigualdade social + falta de infra-estrutura de saneamento + baixo fornecimento e qualidade de serviços educacionais = precárias condições de manejo ambiental pela população.

Existe ainda a demanda interna por energia. Devido ao aumento da população e sua concentração cada vez maior nas cidades e pela própria característica de favorecimento da bacia hidrográfica brasileira, embora de alto custo financeiro e maior impacto ambiental, têm se dado preferência à construção de gigantescas usinas hidroelétricas.

Há também a questão da exploração da madeira originária das florestas. Com leis que dificultam o manejo sustentável, sem arrecadação de impostos pelo material usurpado e comercializado, sem fiscalização nas áreas de risco, a extração de madeira nativa tem se tornado uma fonte de renda muito lucrativa.

²⁴ Alguns segmentos do texto fazem parte do comunicado sob o título de Arte Ambiental: Conceitos apresentado pela autora em:
AJZENBERG, E., MUNANGA, K. orgs. Arte, Cidade e Meio Ambiente. São Paulo: PGEHA/MACUSP, 2010. p. 239-244.

Sem dúvida existem inúmeros outros fatores, mas a forte pressão mundial pela compra do alimento, independentemente de como o país subdesenvolvido consegue levá-lo à alfândega, faz com que a população de países como o nosso arquem com o prejuízo ambiental maior. Tempos mais tarde, são esses próprios países desenvolvidos, mais ricos e mais desfalcados de reservas naturais, que nos batem à porta para exigir que cuidemos de nossa bio-reserva, nomeando-a como sendo mundial.

Acredito que tenhamos que encontrar, enquanto nação, nossa forma de resolver essas questões, porém, se a população não se manifestar, seja por ignorância, seja por não acreditarem na importância da manutenção desses recursos, ou pela ganância de empreendedores, em poucos anos nada mais poderá ser feito.

Como artistas ou como arte-educadores, potencialmente envolvidos com a formação de idéias e multiplicadores, devemos nos manifestar positivamente em prol da proteção de nosso ambiente e da geração de recursos de forma sustentável.

Contudo, há um marco no Brasil que aglutina as tendências ambientais na arte, trazendo a tona o desconforto do meio artístico com o descaso de autoridades mundiais em resolver as questões sócio-ambientais.

Em 1992, ano em que o Rio de Janeiro recebe a Conferência das Nações Unidas (ONU) sobre o meio ambiente, a RIO 92, internamente mais conhecida como Eco 92, a Editora Spala, patrocinada pelo Banco Bozano Simonsen, realiza o projeto ECO ART, uma exposição e a edição de um livro, visando mostrar a visão do artista sobre o meio ambiente.

A exposição temática concentrada na pintura reuniu 120 pintores das três Américas, dos quais 50 do Brasil. A ECO ART viajou pelo mundo juntamente com um livro trilingüe (português, espanhol, inglês) com reproduções das 120 obras.

Como exemplo da repercussão sobre curadores e instituições da temática ambiental pertinente aos espaços dedicados a obras de arte, o MAM/SP²⁵, em comemoração aos 60 anos do museu, apresenta uma grande mostra dos trabalhos de Frans Krajcberg na OCA (Parque Ibirapuera, SP). Foi uma oportunidade única para os paulistanos verem parte da necessária obra-protesto de Krajcberg reunida em São Paulo, este artista que é uma das maiores expressões da Arte Ambiental no

²⁵ Museu de Arte Moderna de São Paulo.

país e no exterior, o primeiro a ligar-se e a sua obra ao contexto da arte ambiental. A abertura da exposição contou também com a leitura do indispensável “Manifesto do Rio Negro”, do crítico francês Pierre Restany. A exibição contou com mais de 100 obras entre esculturas e fotografias selecionadas pelo próprio artista.

“Poéticas da Natureza” é o título da exposição que se deu no MAC²⁶ Ibirapuera de 26 de abril a 24 de agosto de 2008. Com 107 obras, a mostra abordou várias e inusitadas leituras contemporâneas de 48 artistas, alguns já conhecidos no circuito das artes e novos participantes. Com curadoria da educadora Kátia Canton, a exposição questiona se é real a noção da existência de uma natureza única, consistente e universal. Haveria, portanto, uma só forma consistente e universal de representá-la?

Paralelamente à exposição, realizaram-se oficinas pedagógicas, além do Congresso Poéticas e Políticas da Natureza, com intenção de refletir e discutir as questões do meio ambiente.

²⁶ Museu de Arte Contemporânea - SP

2 BRÍGIDA BALTAR

No fim da década de 60 o panorama das linguagens artísticas se abre como um leque de possibilidades experimentais, em que se pode ver num só projeto articulações de várias modalidades de arte como teatro, escultura, dança, pintura, além da conjugação de diversas áreas do conhecimento, aproximando cada vez mais o fazer artístico da realidade cotidiana.

É nesse contexto que surge a videoarte nos Estados Unidos, principalmente utilizada como forma de registro das variadas possibilidades exploradas pelos artistas naquele momento, como performances e happenings, como as realizadas por integrantes do *Fluxus*.

No Brasil, desde os anos 70, recursos audiovisuais estão presentes nas pesquisas de artistas como Hélio Oiticica, Antonio Dias e Regina Silveira.

Na esteira de pesquisas e experimentações dos artistas concretistas brasileiros, surge o nome Brígida Baltar no panorama da arte contemporânea brasileira.

Brígida Baltar (Rio de Janeiro, RJ – 1959) durante os anos 80 frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e participou com outros artistas do Grupo Visorama, voltado para a produção e reflexão em arte contemporânea.

Sua produção inicia-se em sua própria casa, espaço de moradia e ateliê, escavando as paredes ou recolhendo água de chuva das goteiras da casa. Seu trabalho se dá por suas ações e intervenções como nas escavações feitas nas paredes de sua casa e gestos intimistas que reconstroem a própria natureza primeira da moradia, como na obra *Abrigo* (Imagens 17 a 20), em que a artista utiliza seu corpo como parte integrante da obra.



Imagens 17, 18, 19 e 20: Abrigo, 1996.
Brígida Baltar
Fotos: Arquivo da artista
Revista Um Ponto e Outro, nº 7. Florianópolis, 2010
Museu Victor Meirelles

Ainda nesta casa, com o recolhimento de materiais extraídos das paredes, como tijolos e pó, Brígida constrói as obras *Torre* (Imagens 21 a 23) e *A Horta da Casa* (Imagens 24 a 26), esta última exposta na *Paralela 2008*, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo.



Imagens 21, 22 e 23: Torre, 1996.

Brígida Baltar

Fotos: Arquivo da artista

Revista Um Ponto e Outro, nº 7. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010



Imagem 24, 25 e 26: Horta da Casa, 1996.

Brígida Baltar

Fotos: Arquivo da artista

Revista Um Ponto e Outro, nº 7. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010

De suas ações nessa casa (Imagem 27), Brígida guarda os materiais que coleta para trabalhos posteriores, como desenhos com o pó de terra, ou calçando os

pisos de galerias com seus tijolos, além dos vídeos e fotos resultantes desses primeiros projetos. Das coletas de goteiras, viria a inspiração para a obra *Coletas*, com a utilização dos frascos guardados anteriormente. De suas ações e relatos pode-se perceber que em breve a artista romperia esse espaço primordial para alcançar outros espaços, romper esses limites.



Imagem 27: Ações na casa, 1996.

Brígida Baltar

Fotos: Arquivo da artista

Revista Um Ponto e Outro, n° 7.

Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010.

Depois de tirar alguns tijolos da parede maior do corredor, comecei a sentir um certo interesse pelos espaços vazios que restaram. Eles me sugeriram uma espécie de escada, onde cruzando minhas mãos e meus pés, eu podia experimentar um outro lugar, mais alto. Uma decolagem? Um pouso talvez. Eu pensava nas mariposas e lagartixas. E estava cada vez mais perto da luz que atravessava a telha de vidro do telhado. Enquanto subia, meus olhos estavam colados na parede e eu via tão de perto, que já não eram só tijolos, mas relevos, grutas, crateras, paisagens irreconhecíveis e estranhamente áridas. Quando desci, reparei os resíduos no chão - pareciam pedras, as paisagens vermelhas (...)²⁷

Das reflexões sobre casa e insetos surgiu a obra *Casa da Abelha*, que participou da 25ª. Bienal Internacional de São Paulo (2001). A obra engloba fotos, vídeos desenhos e até a confecção de uma vestimenta bordada em ponto “casinha

²⁷ BALTAR, B. Revista Um Ponto e Outro, n° 7. Museu Victor Meirelles: Florianópolis, 2010. p 33.

de abelha” em que Brígida se auto-retrata como parte integrante da colméia. Fazem parte deste projeto o mel derramado sobre a escada e sobre seu corpo, despejando-se pelo chão que ela pisa suavemente (Imagens 28 e 29).



Imagens 28 e 29: Casa de Abelha
Brígida Baltar

Fotos: Arquivo da artista

Revista Um Ponto e Outro, nº 7. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010

Seus projetos parecem fazer parte de sonhos, ou como numa fantasia criada lentamente, durante o processo. Suas experiências são vivenciadas, daí a importância da ação representada por vídeos, textos ou fotos. A artista é vista em seus vídeos como personagem da fantasia, e para esse universo de ficção, Brígida cria um figurino e utensílios que só têm sentido nesse universo. É importante ressaltar que sua ação se dá junto aos ambientes naturais ou urbanos, não em espaços criados como se fosse um set de filmagem, mas em espaços reais. Essa presença em sintonia com uma delicada subjetividade leva feminilidade a seus trabalhos.

2.1. Projeto Umidades (1994 – 2001)

Nada é para sempre, dizemos, mas há momentos que parecem ficar suspensos, pairando sobre o fluir inexorável do tempo²⁸.

Como capturar o intangível? Talvez essa tenha sido a pergunta que se fez Brígida ao iniciar seu projeto Umidades em 1994, apresentado em 1999 na mostra *Coleta da Neblina* no Museum of Contemporary Art – MOCA (Cleveland, EUA).

Para as *Coletas de Neblina* (Imagens 30 e 31), Brígida está lá, vestida de branco em meio à paisagem branca, com um avental feito de plástico bolha (sugestivo, pois também contém ar), Brígida aparece e some como num devaneio. Seu contato com o ambiente natural se dá de forma direta, uma vez que a artista, assim como em outros trabalhos, coloca-se como parte integrante do ambiente e personagem ativa dessa ficção.



Imagem 30: A Coleta da Neblina , 1998
Baltar, Brígida
fotografia: 63 x 94 cm
Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP)
Reprodução fotográfica Sérgio Guerini/Itaú Cultural

²⁸ SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*. Universidade da Califórnia: Caminho, 1994. 2ed. p 43.



Imagem 31: A Coleta da Neblina , 2002
 Baltar, Brígida
 fotografia: 63 x 94 cm
 Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP)
 Reprodução fotográfica Sérgio Guerini/Itaú Cultural

A fabulação está presente: para esse projeto, Brígida criou um arsenal de artefatos e vestuário próprio, adequados à prática de capturar orvalho, maresia, neblina.

Em entrevista concedida à Kátia Canton, a artista fala sobre o sentido das coletas:

Está num lugar muito mais existencial do que estético; um lugar de desmaterialização, que transforma algo que é efêmero, imaterial, não coletável, na idéia de contemplação, de subjetividade.²⁹

Há um aspecto importante na apreensão de algo que não se pode colecionar, como a neblina, mas há também esse “fazer parte” daquela natureza que incorpora subjetividade nos projetos, evocando sentimentos, despertando memórias de cheiros, como nas coletas de maresia (Imagem 32), e sensações térmicas, como na coleta de orvalho (Imagem 33).

²⁹ CANTON, K. Coleção Temas da Arte Contemporânea – *Espaço e Lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p 68.



Imagem 32: A Coleta da Maresia 1, 2001
Brígida Baltar
Fotografia: 70x100cm
Galeria Nara Roesler

Esse *fazer parte* é mais que interação quando dizemos das coletas de orvalho, pois o receptáculo para o material colhido, o orvalho, neste caso é o próprio corpo da artista.



Imagem 33: A Coleta do Orvalho, 2001
Brígida Baltar
Fotografia: 70x100cm
Galeria Nara Roesler

O projeto *Umidades* só pode alcançar toda sua plenitude porque a artista estava lá, naquele ambiente, não apenas interagindo, mas fazendo parte dele. Desse contato íntimo, Brígida dá o seu relato:

Esta obra produziu bons documentos: vídeos, filmes e fotografias, mas para mim, a experiência primeira, de estar lá, respirando as manhãs, aquele ar meio fresco, meio úmido, onde eu ia perseguindo as camadas de névoa branca que se deslocavam e se formavam novamente....neste momento meu projeto se realizava, enquanto ação.³⁰

Oferecendo um contraponto para o ritmo acelerado das grandes cidades, o projeto *Umidades* é lento e se desenvolve gradualmente para outros lugares e umidades. No vídeo desse trabalho é sensível a dilatação do tempo.

Na densidade/leveza da neblina, a suspensão do tempo é quase palpável. Interessante dicotomia entre o que é denso ou leve, o que é palpável ou impalpável, o que pode ser apreensível. No vídeo criado a partir das coletas podemos perceber a apreensão do tempo, de um tempo inexistente lá fora, longe desse lugar, quase como se não existisse um outro tempo ou um lugar lá fora. Existe um tempo lá fora que está desconexo com o tempo desses lugares. Brígida captura o tempo. Este é um tempo suspenso, que suspende o momento a um intervalo, oferecendo uma brecha na correria cotidiana, que de tão corrido esse tempo, já se esvaiu. Brígida, em seu vídeo sobre as coletas, nos oferece esse tempo suspenso apenas para contemplar e por um breve momento, estar com ela naquele lugar.

³⁰ BALTAR, B. MELIM, R. Revista Um Ponto e Outro, n.º. 7. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010. p 32.

3 ANDY GOLDSWORTHY

O artista britânico Andy Goldsworthy (1956), de ascendência escocesa, não é um escultor ou desenhista de paisagens naturais, ele desenha e esculpe “na” natureza, com o auxílio direto da mesma.

Quando adolescente, Goldsworthy trabalhou como lavrador no noroeste da Inglaterra e como jardineiro em Cumbria, região fronteiriça com a Escócia. Desse primeiro contato com a natureza surgiu seu fascínio pelo meio natural. Em suas palavras, "A agricultura em si é um processo de escultura. Os campos são lavrados, fardos de feno são empilhados, muros são construídos. O dia é gasto na formação e re-criação do que está em torno de você." ³¹

Nos anos 70 dedicou-se ao estudo de arte, frequentando a Bradford College of Art (1974-1975) e a Preston Polytechnic - University of Central Lancashire (1975-1978). Seus primeiros trabalhos em arte são de meados dos anos 70. Inspirado após conhecer o trabalho de Richard Long, Goldsworthy montou sua primeira escultura ao ar livre cortando a paisagem litorânea de Lancashire, com as pedras que encontrou espalhadas ao longo da Baía de Morecambe (Imagens 34 e 35).



Imagem 34: Stones sinking in sand, 1976 - Andy Goldsworthy
Foto: Time (2000), p. 181
Morecambe Bay, Lancashire

³¹ GOLDSWORTHY, A. em entrevista a Anna Murphy para o *Observer*. Londres: Observer, 01.dez.1996, p. 16.



Imagem 35: Detalhe de *Stones sinking in sand*, 1976
Foto: Time (2000), p. 181
Morecambe Bay, Lancashire

Nas palavras do artista sobre a obra *Stones Sinking in Sand*, podemos perceber sua forte preocupação em deixar que o ambiente, ao final do tempo esperado para que a maré a encobrisse, retornasse a seu estado anterior, ou o mais próximo possível deste:

Esta é uma peça muito física. Eu tive que mudar um monte de pedras em um dia, entre as marés. [...] A linha de pedras afetava fisicamente o lugar e as pessoas que caminhavam ao longo da praia. As pessoas tinham que passar por cima dele. Um cavaleiro saltou sobre ele. Eu revisei várias vezes e vi afundar na areia e desaparecer. Muitas vezes penso que ainda está lá, embora eu saiba que não está intacto.³²

Por não encontrar ressonância para sua obra ou retorno financeiro na Inglaterra, muda-se para a Escócia. O reconhecimento só viria após muitos anos. Os trabalhos de Goldsworthy despertaram maior interesse no meio artístico com o destaque obtido pela obra *Touching North* (Imagem 36), realizada no pólo norte em 1989.

³² GOLDSWORTHY, A. Penpont, 2003. Disponível em:
http://www.ucblueash.edu/artcomm/web/w2005_2006/maria_Goldsworthy/TEST/index.html



Imagem 36: Touching North
 Andy Goldsworthy
 Pólo Norte - 24 de abril de 1989
 Fotografia - Julian Calder

Durante toda sua carreira Goldsworthy tem desenvolvido a maioria de seu trabalho ao ar livre. Divide seu tempo em constante itinerância, entre trabalhos de campo realizados na Escócia, Inglaterra, Norte do Canadá, Japão, Austrália ou Pólo Norte, e o trabalho de estúdio montado em sua residência em Penpont, Dumfriesshire, na Escócia, onde organiza as fotos dos trabalhos realizados para posteriores publicações de livros ou mostras em galerias. Ali são arquivados slides, fotos, transparências e cadernos de notas de cada trabalho. Seu retorno financeiro vem diretamente dos livros que publica.

Ao fotografar todos os aspectos de sua produção extremamente efêmera e transitória, Goldsworthy documenta o processo do tempo decorrido desde o recolhimento dos materiais, a construção / ascensão e o decorrente declínio do trabalho.

Movimento, crescimento, mudança de luz e decadência são a força vital da natureza, as energias que eu tento tocar através do meu trabalho. Eu preciso do choque da realidade, da resistência do lugar, materiais e tempo, da terra como minha fonte. Eu quero ficar sob a superfície. Quando eu trabalho com uma lasca de pedra, uma folha, não é apenas o material em si, é uma abertura para os processos da vida dentro e em torno dele. Quando eu saio, esses processos continuam.³³

³³ GOLDSWORTHY, A. Penpont, 2003. Disponível em:
http://www.ucblueash.edu/artcomm/web/w2005_2006/maria_Goldsworthy/TEST/index.html

O trabalho com água e pedras tem suas raízes na região em que nasceu e viveu. Cercada por rios pedregosos, encontram-se terras com tendência natural e histórica para criação de ovelhas. Os sitiantes mantêm suas terras e pastos cercados por baixos muros construídos por pedras encontradas nessa mesma região. Esses são muros de interessante método de construção, cuja técnica chamada *drystone* não usa nenhum tipo de argamassa em seu assentamento, apenas as pedras agrupadas e dispostas quase que intuitivamente, arranjadas umas sobre as outras, independentemente de seu tamanho, peso, forma ou regularidade. Goldsworthy leva para muitos de seus trabalhos a influência da aproximação com tal construção, utilizando pedras que encontra nos locais que explora. É o caso da obra *The Wall* (Imagem 37) em que ele utiliza as pedras em estado bruto, sem que execute nelas qualquer grande transformação: apenas agrupa, amontoa e está pronto seu trabalho.



Imagem 37: *The Wall*, 1988-1989
Andy Goldsworthy
Fotografia: Joe Smith
Stonewood, Dumfriesshire

Graças a seu gosto pelo trabalho itinerante e em busca de fatores climáticos específicos, Goldsworthy cria um tipo de obra *site-specific*, tendo em conta não apenas o material encontrado no local, mas o histórico cultural daquele lugar. Esse é o caso de *The Storm King The Wall*, Mountainville (Imagem 38), situado na área do parque florestal que circunda o *Storm King Art Center*, em Nova York, no vale do rio Hudson. A obra recria neste muro de cerca de 2.000 metros, o princípio dos muros

históricos com a utilização da mesma técnica *drystone* da Inglaterra, trazida pelos primeiros colonos que ali chegaram. Numa importante analogia entre o passado e o presente daquele povo, sua obra se estabelece como um marco da memória. É válido ressaltar a demonstração da valorização e do respeito que o artista tem pela geografia do terreno ao contornar as árvores ou simular um mergulho do muro ao chegar à beira de um lago para que depois ressurgja na lateral oposta do lago.



Imagem 38: The Storm King Wall, 1997-1998

Andy Goldsworthy

Fotografia: Ann Broder

Storm King Art Center, Mountainville, Cornwall, NY

A graciosa forma orgânica que faz com que seus muros serpenteiem também está presente em muitas outras obras, incluindo as mais efêmeras e transitórias. Trata-se de uma imagem recorrente em sua memória do traçado de rios que serpenteiam. Mesmo ao executar seu trabalho junto a um rio com esse tipo de traçado, Goldsworthy reforça essa imagem com uma obra construída em forma de uma longa fita de folhas ou pétalas presas umas às outras, que, ao ser solta no rio, passa a serpentear juntamente com este (Imagem 39).



Imagem 39: Maple Leaf lines, 1987
Andy Goldsworthy
Canadá

3.1. Rios e Marés

Embora tenha grandes obras que estabelecem uma certa relação com a *Land Art*, o conjunto de sua obra aponta como especialidade a arte efêmera. Executa suas obras com materiais nada convencionais, como pétalas de flores e folhas, gravetos e espinhos, neve, ou o que encontrar em seu caminho. Muitas vezes ele agrega um material a outro de modo rudimentar, como fazendo fitas de pétalas ou de folhas costuradas com espinhos (imagem 40), ou colando gelo com saliva.



Imagem 40: Cena de Rivers and Tides: Folhas costuradas por espinhos
Alemanha, 2001
Skyline Productions

Para mim, olhar, tocar, material, local e forma são indissociáveis da obra resultante. É difícil dizer onde pára uma e começa a outra. O lugar é encontrado pela direção do caminhar, determinado pelo tempo e época. Gosto da liberdade de usar apenas minhas mãos e ferramentas "encontradas" - uma pedra afiada, uma pena, espinhos. Aproveito as oportunidades que cada dia oferece: se está nevando, eu trabalho com a neve, se há queda de folhas, será com as folhas, uma árvore caída se torna uma fonte de galhos e ramos. Eu paro em um lugar ou pego um material porque sinto que há algo a ser descoberto. Aqui é onde eu posso aprender."³⁴

Sobre o aspecto efêmero de suas esculturas vale ressaltar que o artista espera em seus registros fotográficos capturar a interferência do tempo em cada trabalho que desenvolve. As fotos não visam apenas o momento em que termina a

³⁴ GOLDSWORTHY, A. Disponível em:
http://www.ucblueash.edu/artcomm/web/w2005_2006/maria_Goldsworthy/TEST/index.html

disposição dos objetos em dado lugar, pois não considera este o momento em que a obra está concluída. Registra por meio de fotos ou filmes cada manifestação do tempo sobre seu arranjo. O tempo traz movimento à obra. Seja a interferência de um vento que sopra mais forte ou o riacho que leva pétalas ao encontro de uma queda mais acentuada, ou o sol sobre uma escultura de gelo, a luz que incide em determinado ângulo, tudo é movimento e todo esse conjunto é sua obra. Goldsworthy registra a impermanência.

Atraído por registrar essa impermanência das obras realizadas quase sempre em locais inacessíveis ao público, o cineasta Thomas Riedelscheimer acompanha as excursões do artista durante um ano e registra vários momentos do trabalho de Goldsworthy, apresentados no documentário *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy, Working with Time*, Alemanha, 2001. A capa do DVD do filme traz a foto de uma de suas obras que reproduz o mesmo traçado sinuoso de outras construções. Trata-se de um desenho feito na superfície de um rio congelado ligando uma margem à outra (Imagem 41).



Imagem 41: Capa do DVD *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy, Working with Time* Alemanha, 2001
Skyline Productions

No filme podemos ver a força da arte de olhar a natureza com olhos de artista. Ao utilizar resíduos orgânicos coletados nos locais que escolhe para seu trabalho, Goldsworthy revela a beleza intrínseca daqueles materiais, uma beleza que estava ali o tempo todo, e que ele apenas reagrupa e dispõe diretamente no chão do qual retirou, outras vezes faz molduras em fendas que se abrem como olhos no caminho. Goldsworthy destaca a intensa coloração de variados estágios do tempo expressos em folhas caídas, como na cena *Folhas* (Imagem 42).



Imagem 42: Cena de Rivers and Tides - Folhas
Alemanha, 2001
Skyline Productions

Pela qualidade transitória e temporalidade de seu trabalho, é fundamental o registro de cada etapa desse processo de criação. Suas esculturas efêmeras têm na ação esperada do tempo uma solubilidade quase que instantânea, ou ainda que permaneçam, integrando-se ao espaço transformam-se em outras formas ou cores.

Assistir ao filme é ter o prazer em ver todo o processo de criação do artista, desde a coleta, a disposição do material coletado, suas reflexões sobre sua necessidade, as tentativas frustradas que ocorrem quando a natureza dos objetos

aliada a processos do tempo desmorona antecipadamente (Imagem 43), seu aprendizado, a conclusão e reflexões posteriores.



Imagem 43: Cena de *Rivers and Tides*: Momento antes do colapso
Alemanha, 2001
Skyline Productions

O filme *Rivers and Tides* foi vencedor do prêmio *Golden Gate* no Festival Internacional de São Francisco/2002 como melhor documentário. Thomas Riedelscheimer por meio deste documentário ajuda a divulgar o movimento ambiental na arte, fazendo com que um número maior de pessoas estabeleça contato com a poética de Andy Goldsworthy, uma poética da natureza e do tempo.

4 CARLOS VERGARA

A partir da arte moderna, a pintura ganha uma nova dimensão, uma dimensão atemporal, cujo futuro de incertezas não nos dá parâmetros para dizer o que lhe ocorrerá. No entanto, a pintura traduz a contextualização do presente, e se ela é finita enquanto linguagem representativa passa a apresentar a poética do artista, com suas influências e inquietações inseridas na atualidade.

É no contexto da arte ambiental que se busca visualizar a nova pintura, retrato de nosso tempo de necessidade de mudanças, em que a arte atenda a essa necessidade sob uma nova perspectiva. Nesse sentido, escolhi o artista Carlos Vergara (Imagem 44) como referência na pintura.



Imagem 44: Carlos Vergara em seu ateliê
Rio de Janeiro, 2008

A pintura, quando deixa de ser enigma, catalisadora de áreas mais sutis do teu ser, deixa de ser necessária. Só é necessária uma arte que, por ser mobilizadora, justifique sua existência. É essa capacidade expressiva que lhe dá razão de ser.³⁵

Embora quando jovem tivesse formação em técnico em química (1954, RJ) sem nunca exercer tal função, foi ali que teve suas primeiras atividades em artes.

³⁵ VERGARA, Carlos & OSORIO, Luiz Camilo. *Conversa entre Carlos Vergara e Luiz Camilo Osorio*. In: Carlos Vergara: 89/99. São Paulo : Pinacoteca, 1999, p. 5-6, 21-22, 32.

Em 1965 passa a ter aulas com seu único mestre, Iberê Camargo. Esse encontro deixou marcas expressionistas em seus primeiros trabalhos, e ainda mais profundas em sua atitude de apreciação sócio-cultural.

Nesta época, integrou-se às vanguardas e participou de importantes mostras como as *Opinião 65* e *Opinião 66* (Mam/RJ e MAM/SP – 1965/66).

Uma de suas principais influências deste período foi o Carnaval do Rio de Janeiro, estudava através de imagens que fotografava a massa uniforme com características de individualidades.

A diversidade de materiais, técnicas e meios marcou sua carreira. Sua trajetória vai desde criador de jóias (7ª Bienal Internacional de São Paulo/1967), gravador, a ilustrador de capas de discos, cenógrafo e figurinista de teatro, fotógrafo, cineasta com trabalhos em *Super 8*, instalações, monotípias e a pintura, sua linguagem por excelência, que passa de uma fase inicial figurativa e transcende à abstração, geometrização e experimentação.

A culminância das transformações em sua pintura se deu nos anos 80. Suas telas passam a ter maiores dimensões, a experimentação ganha espaço juntamente com pigmentos naturais, minérios, pedras e elementos orgânicos como folhas e variações nos suportes (Imagem 45).

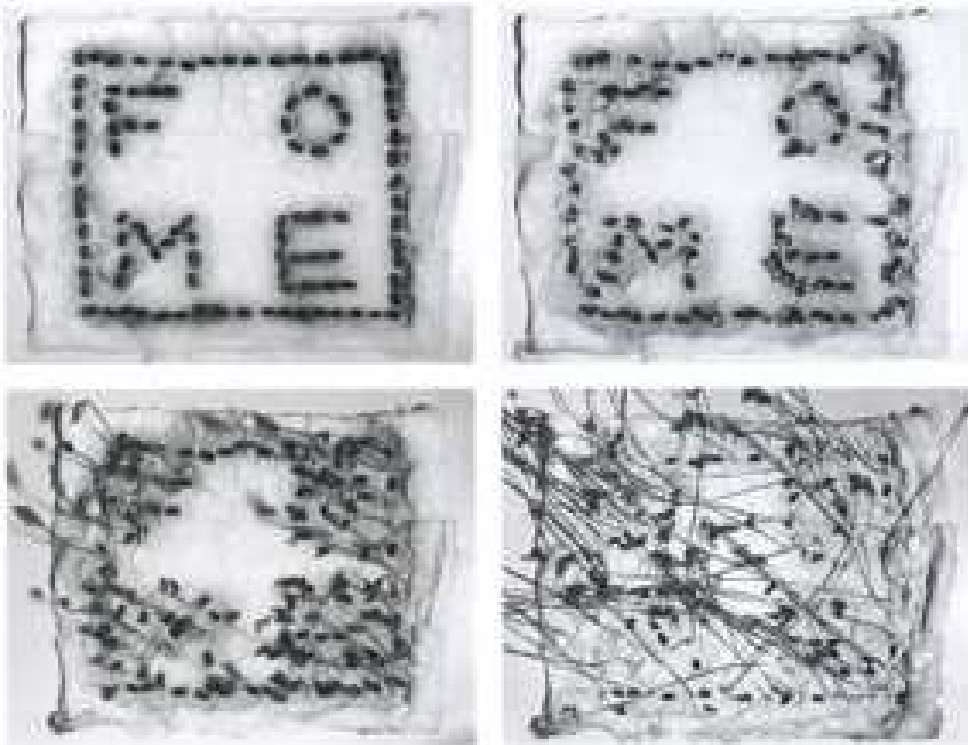


Imagem 45: Fome
Carlos Vergara, 2008
Feijão, algodão, dimensões variáveis

Desde 1966 Vergara participou de inúmeras exposições individuais e coletivas, no Brasil e na Europa, salões nacionais e bienais internacionais, entre elas a emblemática *ECO ART*, projeto de exposição itinerante iniciada no MAM Rio de Janeiro (1992), paralela a II Conferência Mundial para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, sediada pelo Rio de Janeiro e lançamento do livro de mesmo título. Com curadoria de Geraldo Edson de Andrade, participaram 120 artistas na exposição temática que dirigia a forma e o assunto das obras que foram apresentadas: pinturas relacionadas com questões ambientais (Imagem 46).

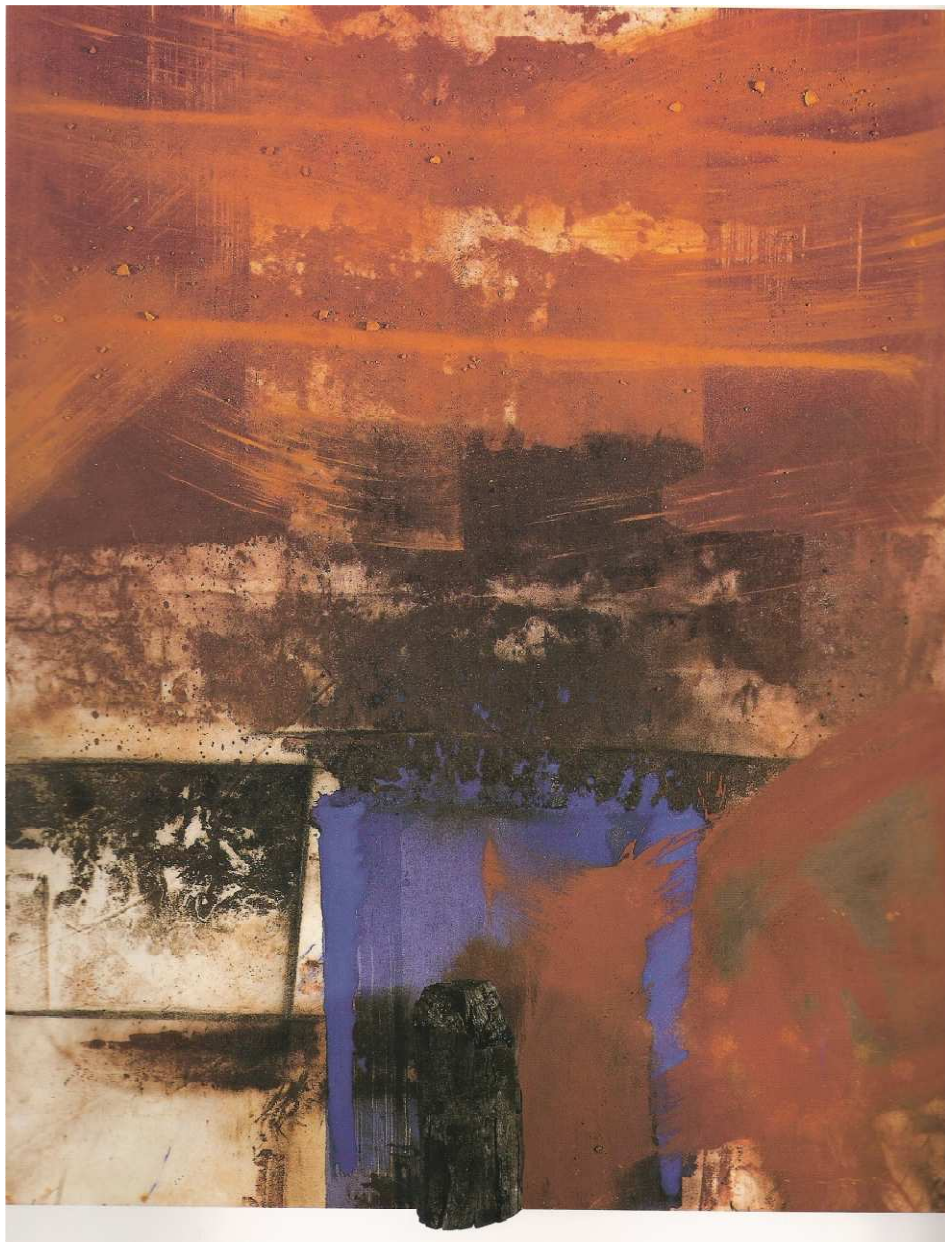
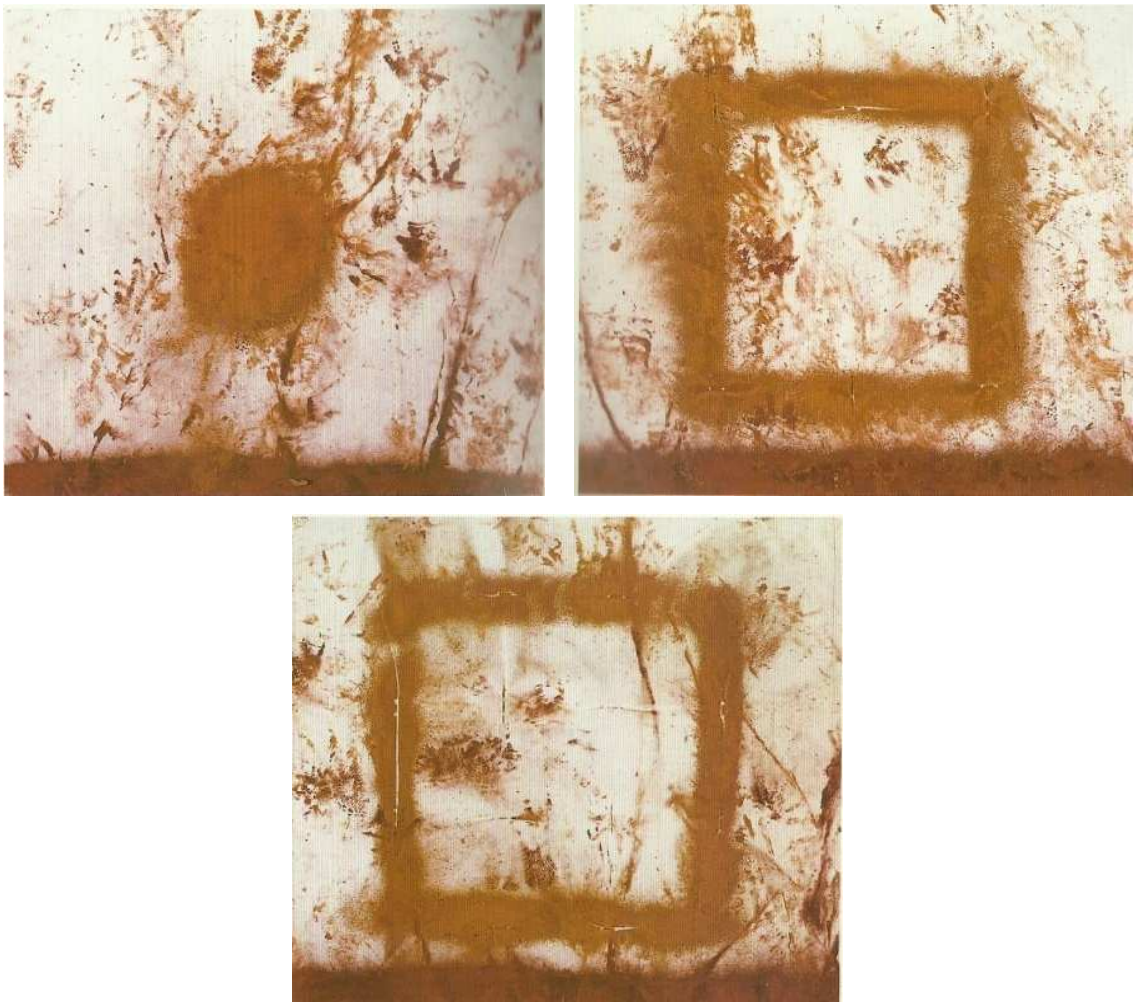


Imagem 46: Sem título, 1992
Carlos Vergara
Técnica mista sobre tela, 195 x 155 cm
Editora Spala – 1992

4.1. Monotipias do Pantanal: Pinturas Recentes

Ao longo de sua carreira Vergara recebeu vários prêmios nacionais e internacionais importantes, como o Prêmio de Aquisição na IX Bienal de São Paulo (1967) e o prêmio Mário Pedrosa, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) por sua série *Monotipias do Pantanal: Pinturas Recentes*, 1998 (Imagens 47 a 49). Nessa série, Vergara utiliza pigmentos naturais e minérios e realiza os procedimentos de monotipia em ambientes naturais, como o Pantanal Mato-Grossense.



Imagens 47, 48 e 49: Tríptico Sem título
Carlos Vergara, 1996/1997
Monotipia sobre tela – 100 x 290 cm
Catálogo Monotipias do Pantanal, pinturas Recentes – MAM-SP
Foto: Carlos Vergara, João Vergara e Paulo Scheunsthul
Coleção Aniela e Mauro Moniz Sodré, Rio de Janeiro

Como quem respira, ele arranca a própria vida à força de unir esse gesto à natureza, de onde extrai seus pigmentos de cor e uma energia que age como um halo que perpassa suas telas e que nelas une forma, cor, luz, calor, matéria, ação e inação [...] ele pinta como quem extrai das entranhas da natureza o mineral mais precioso, constrói uma impressionante gama de cores terrosas que acrescenta uma notável dose de dramaticidade a sua obra.³⁶

Sua obra é contagiada pelas viagens que efetua por todo o país, e é influenciada por marcas culturais dos lugares por onde passa, e pelas marcas da natureza, como nas monotipias em que permite a intervenção das patas dos animais na primeira construção de suas telas. Em várias pinturas dessa época, o artista deixa pedaços de lona sobre o chão da floresta e aguarda que animais caminhem sobre o tecido, compartilhando do processo do artista ao pisarem sobre ela (Imagens 50 a 54). Em pinturas dessa fase é possível ver pegadas de tatus ou jacarés.



Imagens 50, 51, 52, 53 e 54:
Tríptico: exposição do tecido de lona às interferências naturais
Carlos Vergara, 1996/1997
Catálogo Monotipias do Pantanal, pinturas Recentes – MAM-SP
Foto: Carlos Vergara, João Vergara e Paulo Scheunsthul

³⁶ ARAUJO, Emanuel. Carlos Vergara: à procura da cor brasileira. In: Carlos Vergara: 1989-1999. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca, 1999, p. 3.

Algumas obras da série *Monotipias do Pantanal* foram feitas a partir da técnica de cobrir um espaço do chão com pigmentos naturais que ao serem pressionados sob a lona gravam nesta as texturas de folhas, galhos e pedras que se depositaram naturalmente no chão daquele lugar (Imagens 55 e 56).



Imagens 55 e 56: *Monotipias*
 Carlos Vergara, 1996/1997
 Catálogo *Monotipias do Pantanal*, pinturas Recentes – MAM-SP
 Foto: Carlos Vergara, João Vergara

Fazer pintura significa aceitar o peso histórico de uma atividade que só não é anacrônica se contiver uma aventura, que supere a questão da imagem, que mexa com o procedimento e tenha um projeto, mesmo assim a pintura de sempre que o suporte determina. Portanto, é preciso 'ler' o projeto e o procedimento para saber se não é só mímica, historicamente superada. (...)³⁷

Carlos Vergara é um artista cujo envolvimento com a sociedade e o meio ambiente brasileiro o torna um dos grandes nomes na arte ambiental.

³⁷ VERGARA, Carlos & OSORIO, Luiz Camilo. *Conversa entre Carlos Vergara e Luiz Camilo Osorio*. In: Carlos Vergara: 89/99. São Paulo : Pinacoteca, 1999, p. 5-6, 21-22, 32.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sou a favor de uma arte [...] que faz algo mais do que sentar seu traseiro num museu.*³⁸

Nos idos anos 60 já ficou claro que a função da arte e o papel do artista jamais seriam os mesmos. Ao buscarem um tipo de arte que fugisse ao aspecto comercial, saísse dos locais reservados pela sociedade para sua produção e veiculação (museus, exposições, galerias e ateliês), ao coletarem materiais não convencionais e muitas vezes efêmeros para o seu fazer, o artista promove um novo pacto com a sociedade: o de sua adesão às questões pertinentes ao seu tempo – espaço, e caracteriza um novo e necessário conceito ao objeto de arte, sua função junto a arte, e a inter-relação com outras áreas do conhecimento bem como com outros profissionais dessas áreas.

A crescente demanda pela urgência de mudanças que esta sociedade impõe por sua própria insatisfação relacionada com as questões ambientais credita ao artista a nova e inevitável função de ativista. Como Brígida Baltar, ao mostra-nos o simples, o natural, o efêmero, aponta-nos os direcionamentos complexos; Andy Goldsworthy ao instaurar a discussão sobre a preciosidade do objeto de arte reeduca-nos o olhar, alerta-nos sobre os danos impostos relativos à exclusão do acesso a arte à maioria da população, causada por anos de influência da economia industrial. Carlos Vergara expressa com sua poética em múltiplas técnicas a necessidade de mudanças. A arte ambiental atual propõe uma arte engajada, participativa e comunitária, a serviço da comunidade mundial, em busca de novos valores e jeitos de se viver.

As poéticas da natureza reveladas por Brígida Baltar, Andy Goldsworthy e Carlos Vergara nos apresentam um contraponto para a turbulenta vida urbana, com seu tempo marcado apenas por atitudes cotidianas, muitas vezes executadas automaticamente. A vida contemporânea bombardeia as pessoas com imagens, sons, tecnologias que nos são colocadas como a última palavra, o *up-to-date* se dá

³⁸ OLDENBURG, C., 1961 in DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas e Movimentos. São Paulo: Cosac Naify, 2003.p 263.

a todo segundo, é preciso se atualizar. Vive-se o momento e perde-se o sentido espacial, temporal, perde-se a memória e o senso de pertinência.

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento.³⁹

Acredito no caráter educativo da arte ambiental, no sentido em que esta pode conscientizar pela sensibilização, alertar pela comunicação e gerar amplas reflexões.

Resta-nos como artistas, educadores, pesquisadores e espectadores desse maravilhoso universo da arte, buscar integrar-nos a esse manifesto implícito de uma 'Arte pelo Mundo', e ainda o apelo a que outros artistas, educadores, escritores, historiadores, pesquisadores, cidadãos busquem aderir à nova demanda social: a 'Arte pela Vida'.

³⁹ CANTON, K. *Coleção Temas da Arte Contemporânea – Tempo e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p 20

Referências⁴⁰

ADAMS, C. *A Brief Introduction*. Disponível em:

<http://greenmuseum.org/writings_index.php>. Acesso em 29 jul.2008.

AJZENBERG, E., MUNANGA, K. orgs. *Arte, Cidade e Meio Ambiente*. São Paulo: PGEHA/MACUSP, 2010. p. 239-244.

AMARAL, A. (org); PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AMARAL, R. *Carlos Vergara*. Disponível em: <<http://www.artbr.com.br/carlosvergara/>>. Acesso em: 18 out.2008.

ANDY GOLDSWORTHY DIGITAL CATALOGUE. Volume : 1976 – 1986. Disponível em: <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>. Diversos acessos.

ANJOS, M. *Artista – Texto Crítico sobre Brígida Baltar – Pó de Casa*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2007. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Diversas consultas.

ARCHER, M. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____, G. C. *Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1993.

BALTAR, B. *Neblina Orvalho e Maresia – Coletas*. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

_____, B.; MELIM, R. *Revista Digital Um Ponto e Outro, n.º. 7*. Museu Victor Meirelles: Florianópolis, 2010. Disponível em:

⁴⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

<http://www.museuvictormeirelles.org.br/umpontoeoutro/revista%20numero%2007%20brigida%20baltar%202.pdf>.

BIJVOET, M. *Art as Inquiry*. Disponível em: <<http://www.stichting-mai.de/hwg/amb/aai/anm/biblioen.htm>>. Acesso em: 29 jul.2008.

BOETTGER, S. *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. University of California Press, 2004.

BOLSA DE ARTE DE PORTO ALEGRE. *Carlos Vergara*. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=35#qr>. Acesso em: 18 out.2008.

BOWER, S. *Grab Some Stones: Andy Goldsworthy's Rivers and Tides*. Disponível em: <http://www.greenmuseum.org/writings_index.php>. Acesso em: 15 out.2008.

BRETT, G. *Artista – Texto Crítico sobre Brígida Baltar – Topofilia*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2006. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Diversas consultas.

CAMPOS, M. *Artista – Texto Crítico sobre Brígida Baltar - E agora toda terra é barro*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2008. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Diversas consultas.

CANTON, K. (org.). *Poéticas da Natureza*. São Paulo: PGEHA ECA/USP, 2009.

_____. *Coleção Temas da Arte Contemporânea – Do Moderno ao Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Coleção Temas da Arte Contemporânea – Espaço e Lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Coleção Temas da Arte Contemporânea – Tempo e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CATÁLOGO ECO ART – Rio de Janeiro: Spala Editora, 1992.

CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURI, I. *Arte Pública Contemporânea no Brasil e o Problema do Lugar*. Campinas, 2004. Tese (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000343034>>. Acesso em: 28 set.2008.

DAIRY, M. *Words to Live By*. Disponível em: <http://greenmuseum.org/writings_index.php>. Acesso em 04 mai.2008.

DEMPSEY, A. *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DUARTE, L. *Artista – Texto Crítico sobre Brígida Baltar – Utopias Possíveis*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2005. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Diversas consultas.

DUARTE, P. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Santander Cultural, 2003. P 94.

_____. *Estranha Proximidade*. Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a9003>>. Acesso em: 18 out.2008.

_____. *Uma Noite Matriz do Dia*. Disponível em: <<http://www.carlosvergara.art.br/pt/textos/index.php?idx=a9001>>. Acesso em: 18 out.2008.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso: 01 mar.2008.

ENCYCLOPEDIA OF WORLD BIOGRAPHY. Disponível em: <http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2007-Co-Lh/Goldsworthy-Andy.html>. Diversos acessos.

FARIAS, A. *Artista – Texto Crítico sobre Brígida Baltar – Aqui*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2001. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Diversas consultas.

FIGUEIREDO, M. *Viajante*. Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?c...>. Acesso em: 18 out.2008.

FOLIE, S. *Hans Haacke*. Disponível em:

<http://foundation.generalist.at/index.php?id=390&L=1&tx_pksaw_pi3%5BshowUid%5D=188&tx_pksaw_pi3%5Bmode%5D=bibl>. Acesso em: 04 mai.2008.

FUNDAÇÃO BIENAL. *Robert Smithson*. Disponível em:

<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/nuh_biografias.htm#hesmit>. Acesso em: 12 mai.2008.

FUREGATTI, S. *Arte e Meio Urbano. Elementos da Estética Extramuros no Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 2007. Disponível em www.teses.usp.br.

GABLICK, S. *A Crítica de Arte*. Disponível em:

<http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=22>. Acesso em: 15 abr.2008.

GIANOTTI, M. *Indagações sobre a Pintura Contemporânea*. São Paulo, 2007. Projeto de Pesquisa de Docente (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em:

<<http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/visuais/organizacao/pp-ppgartesvisuais/indagacoes-sobre-a-pintura-contemporanea>>. Acesso em: 19 out.2008.

GOLDSWORTHY, A. *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with the Time*. Alemanha: Skyline Productions, 2001. 1DVD.

_____. *Time*. London: Thames & Hudson, 2000.

HARRISON, C.; WOOD, P. *ART IN THEORY. 1900 – 2000: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, 2ed.

HOLT, N.; SMITHSON, R. *The Writings of Robert Smithson*. New York University Press: 1979.

JAVACHEFF, C. *Biography*. Disponível em: <<http://www.christojeanneclaude.net/bio.shtml>>. Acesso em: 01 mar.2008.

KRAUSS, R. *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol. 8. The MIT Press: 1979. pp. 30-44. Disponível em <http://www.jstor.org>. Diversas consultas.

KRAJCBERG, Frans. *A Natureza de Krajcberg*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2005.

KRAJCBERG, Frans. *Revolta*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2000.

KWON, M. *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. October, Vol. 80. The MIT Press: 1997. pp. 85-110. Disponível em <http://www.jstor.org>. Diversas consultas.

LAGNADO, L. *Artista – Texto Crítico sobre Brígida Baltar – O Processo de Fabulação*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2004. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Diversas consultas.

_____.; PEDROSA, A. *27ª. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

MARIANO, W. *Etsedron*. Salvador: UFB, 2005. 100 p. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_arquivos/9/TDE-2008-04-16T112936Z-531/Publico/Etsedronparte1pdfseg.pdf

MURPHY, A. *Entrevista*. Observer. Londres: Observer, 01.dez.1996. Disponível em <http://observer.guardian.co.uk/flash/page/0,,2030260,00.html>. Diversas consultas.

MCMILLAN, A. *Strict Rules* (Hodder and Stoughton, 1988). Disponível em: http://www.informationbrazil.com.au/diversao/musica/paginas_bandas_html/banda_midnight_oil.html. Acesso em: 01 mar.2008.

OLDENBURG, C. *Store Days: Documents from The Store*. New York: Something Else Press, 1967.

ORICCHIO, L. *Entrevista: Carlos Vergara*. São Paulo: O Estado de São Paulo - Caderno 2, pp. 6-7, Ed. 19.julho.1999.

PAISAGEM SECRETA: www.editoracircuito.com.br/_books/brigida.pdf

PECCININI, D. *Figurações Brasil Anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural / EDUSP, 1999.

PLANETA SUSTENTÁVEL. *A Natureza da Arte*. Disponível em: <http://www.superinteressante.com.br/blogs/planeta/52840_post.shtml>. Acesso em: 18 jul.2008.

ROELSTRAETE, D. *Richard Long: A Line Made by Walking*. Afterall Books: 2010. p. 35.

ROSS, S. *What is Environmental Art?* Disponível em: <<http://www.helsinki.fi/jarj/iiaa/io1998/ross.html>>. Acesso em 04 mai.2008.

SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*. Universidade da Califórnia: Caminho, 1994. 2ed.

SKYLINE. *Rivers and Tides*. Disponível em: <<http://www.riversandtides.co.uk/>>. Acesso em: 15 ago.2008.

STUCKEY, C.; DWAN, V. Entrevista, 1984. Archives of American Art. Disponível em <http://findarticles.com>. Tradução minha.

TREVISAN, P. *Arte Brasileira Contemporânea: Anos 70: Carlos Vergara*. Disponível em: <<http://artebrasileira1970.blogspot.com/2007/10/carlos-vergara.html>>. Acesso em: 19 out.2008.

TRINDADE, D. *Escultura Contemporânea: Acontecimento e História*. Rio de Janeiro, 1997. Tese (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/infotec/teses97-99/trindade-ufrj97.htm>>. Acesso em: 19 out.2008.

TRIPOD. *Escultura*. Disponível em: <<http://arteseccx.tripod.com/escultura.htm>>. Acesso em: 25 out.2008.

UDO, N. *Declaração do Artista de 2005*. Disponível em: <www.clemson.edu/scbg/art/sculptures/udo.htm>. Acesso em 19 mai.2008.

VERGARA, C. *Breve Visão do Percurso de Vergara*. Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/pt/percurso/>>. Acesso em: 18 out.2008.

_____. *Catálogo: Carlos Vergara 89/99*. Curadoria Emanuel Araújo. São Paulo: Pinacoteca, 1999.

_____. *Monotipias do Pantanal: Pinturas Recentes*. São Paulo : MAM, 1997.

VISCONTI, J. *Movimento*. Disponível em: <<http://www.artepelaamazonia.art.br/sobre.php>>. Acesso em 07 abr.2008.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Artistas e Obras*. Disponível em: <<http://www.artepelaamazonia.art.br/sobre.php>>. Acesso em 07 abr.2008.

ZANINI, Walter. *Bienal Brasil Século XX. Duas Décadas Difíceis: 60 e 70*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

Referências de Imagens

CARLOSVERGARA_OBRASNOATELIE_2008.JPG. Altura: 242 pixels, Largura: 400 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 33,7 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/arte-e-patrimonio/projetos-1/o-sagrado-coracao-missao-de-sao-miguel-arcanjo/imagens/Carlos%20Vergara%20obras%20no%20atelie_2008.JPG/image_preview>. Acesso em: 19 out.2008.

CHRISTOTHUMB.JPG. Altura: 229 pixels, Largura: 288 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 24,3 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://www.christojeanneclaude.net/sharedMedia/christoThumb.jpg>>. Acesso em: 03 jun.2008.

DOUBLENegative.JPG. Altura: 255 pixels, Largura: 432 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 130 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://nottobereproduced.com/wp-content/uploads/2008/03/mail-1.jpg>>. Acesso em: 13 mai.2008.

FKRAJCBBERG.JPG. Altura: 167 pixels, Largura: 325 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 15,3 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/imagem/o_mundo_de_krajcberg_abre_325x167.jpg>

FOME-VERGARA.JPG. Altura: 238 pixels, Largura: 300 pixels. 300 dpi. 24 BIT. 36,5 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://artebrasileira1970.blogspot.com/2007/10/carlos-vergara.html>>. Acesso em: 19 out.2008.

GATES-1THUM.JPG. Altura: 178 pixels, Largura: 275 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 20,8 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://www.christojeanneclaude.net/sharedMedia/gate/thumb/Gates-1thum.jpg>>. Acesso em: 20 out.2008.

GOLDSWORTHY_MOMENT_BEFORE_COLLAPSE.JPG. Altura: 148 pixels, Largura: 250 pixels. 72 dpi. 24 BIT. 72,6 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <http://young.anabaptistradicals.org/images/Goldsworthy_moment_before_collapse.jpg>. Acesso em: 14 out.2008.

GOLDSWORTHY_YELLOW_AND_RED.JPG. Altura: 354 pixels, Largura: 387 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 48,9 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://otherself.chattablogs.com/archives/goldsworthy%20yellow%20and%20red.jpg>>. Acesso em: 14 out.2008.

JCTHUMB.JPG. Altura: 288 pixels, Largura: 210 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 23,2 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://www.christojeanneclaude.net/sharedMedia/jcThumb.jpg>>. Acesso em: 03 jun.2008.

LEAF_SCULPTURE.JPG. Altura: 354 pixels, Largura: 387 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 86,8 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://www.artbrush.net/archchive/user-scenario/images/andy.jpg>>. Acesso em: 14 out.2008.

RL_A_LINE_MADE_BY_WALKING_1967.JPG. Altura: 356 pixels, Largura: 300 pixels. 72 dpi. 24 BIT. 103,0 KB. Formato JPEG imagem. Richard Long © Courtesy the artist and Haunch of Venison, London. Disponível em: <<http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibition/5:368/3655/3781>>.

SKYLINE.JPG. Altura: 400 pixels, Largura: 406 pixels. 400 dpi. 8 BIT. 23,6 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <<http://www.stichting-mai.de/hwg/amb/aai/ill/jpg/haacskyl.jpg>>. Acesso em: 12 mai.2008.

SMI_SPIRALJETTY_STEINMETZ_LOW.JPG. Altura: 264 pixels, Largura: 348 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 21,1 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em: <http://www.diacenter.org/media/transfer/img/smi_spiraljetty_steinmetz_low.jpg>.

SONFIST_TIME.JPG. Altura: 240 pixels, Largura: 240 pixels. 96 dpi. 8 BIT. 53,0 KB. Formato JPEG imagem. New York Daily Photo. Disponível em: <http://www.nnyn.org/jpgs/sonfist_time.gif>.

THELIGHTNINGFIELD1977_CLIETT.JPG. Altura: 264 pixels, Largura: 348 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 25,3 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em:

<http://www.diacenter.org/media/transfer/img/thelightningfield1977_cliett.jpg>.

VALLEYCURTAIN.JPG. Altura: 231 pixels, Largura: 275 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 24,9 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em:

<<http://christojeanneclaude.net/sharedMedia/vc/thumb/vcDthumb.jpg>>. Acesso em: 01 jun.2008.

VOTE.JPG. Formato JPEG Imagem. Disponível em:

<<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/emfoco/>>. Acesso em 08 dez.2009.

WDMCOLOR.GIF. Altura: 137 pixels, Largura: 400 pixels. 96 dpi. 8 BIT. 33,9 KB. Formato GIF imagem. Disponível em: <[http:// www.artsjournal.com/man/WdMColor.gif](http://www.artsjournal.com/man/WdMColor.gif) >. Acesso em: 25 out.2008.

WRAPPED_97-98_1.JPG. Altura: 228 pixels, Largura: 330 pixels. 96 dpi. 24 BIT. 32,6 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em:

<<http://www.christojeanneclaude.net/sharedMedia/wtree/thumb/wt04thumb.jpg> >. Acesso em: 19 out.2008.

WRAPPED_97-98_2.JPG. Altura: 218 pixels, Largura: 330 pixels. 72 dpi. 24 BIT. 16,7 KB. Formato JPEG imagem. Disponível em:

<<http://www.christojeanneclaude.net/sharedMedia/wtree/thumb/wt12thumb.jpg> >. Acesso em: 19 out.2008.

Apêndice

A. Um pouco do meu trabalho

Há muito tempo tenho me preocupado com as questões ambientais. Sempre imaginei que tudo o que pudesse fazer seria policiar meus comportamentos para ter uma atitude em relação à vida condizente com minhas preocupações.

Hoje sei que minha atitude em relação à vida pode ser minha atitude em relação à arte.

Amo a arte.

Arte para mim é necessidade, busca, objetivo... Vida.

Amo o fazer na arte. Nem sempre o produto final é tão prazeroso quanto o processo.

Em minha prática apreendo técnicas e materiais variados, sempre em busca de processos que me permitam dar expressão à minhas inquietações.



Imagem 57: Apenas Folhas, 2006

Mari Bianchi

Empasto à óleo e textura acrílica sobre tela, 50 x 70 cm

Arte é método. Sou pesquisadora. Quando tenho um projeto quero conhecer tudo o que se possa a respeito daquele assunto, é quando me aproprio. Quando me envolvo com um projeto não sinto falta de nada, não sinto fome ou sono, nada me desfoca.

Sou a favor de uma arte dos objetos perdidos ou atirados fora [...] ⁴¹



Imagem 58: Natureza Morta, 2006
 Mari Bianchi
 Objetos - Instalação
 Museu Darcy Penteado, São Roque, SP.

Como educadora sou motivada e motivadora. Sei que contagio os meus alunos com meu amor ao que faço.



Imagens 59 e 60: Preservação, 2004
 Mari Bianchi
 Técnica mista, galhos e sementes sobre tela e madeira, 40 x 60 cm

⁴¹ OLDENBURG, C. *Store Days: Documents from The Store*. New York: Something Else Press, 1967, pp 8 , 39-42.

A crítica estimula meu trabalho. Busco a evolução.

Não sei exatamente como se dá a idéia criativa, mas sei que ela não tem um botão de liga. Procuro organizar este processo para compreender. Minhas pesquisas me auxiliam na construção de referencial e repertório.



Imagem 61: Hera, 2007
Mari Bianchi
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm

O surgimento de temáticas ligadas a questões ambientais em minhas obras se deu de forma progressiva, juntamente com um crescente interesse em me aproximar do meio ambiente natural, afastando-me das áreas urbanas.

Vejo na arte ambiental o meio para levar as pessoas a reflexões sobre sua atitude em relação à vida e a questionamentos geradores de transformação.



Imagem 62: Folhas
Fotografia: Mari Bianchi, 10 jul.2007

Esse, a meu ver, é o papel do artista. Deve encontrar formas para que sua poética possa interagir com o cotidiano das pessoas, que possa abrir-lhes os olhos, para enfim, enxergarem o mundo com olhos de artista.



Imagem 63: I-tree-painting by Mondrian, 2009.
Mari Bianchi
Fotomontagem digital

Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida.⁴²

⁴² OLDENBURG, C. *Store Days: Documents from The Store*. New York: Something Else Press, 1967, pp 8 , 39-42.