



Primeira montagem de Tropicália, de Hélio Oiticica. Mostra Nova Objetividade Brasileira no MAM-RJ, 1967.
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/2007_09.html>.

PAISAGEM

KRAJCBERG E OITICICA: PRECURSORES DA ARTE NA PAISAGEM NO BRASIL

KRAJCBERG AND OITICICA: PRECURSORS OF ART IN THE LANDSCAPE IN BRAZIL

Cristiana Bernardi Isaac*

RESUMO

Analisar semelhanças entre a arte de Frans Krajcberg (1921) e a de Hélio Oiticica (1937-1980) pode parecer, à primeira vista, pouco usual. A aproximação, no entanto, da produção destes artistas permite encontrar obras estreitamente ligadas a questões da produção e representação de identidade da paisagem. Ambos, a partir da década de 1960, passam a trabalhar diretamente em paisagens até então à margem dos debates da arte: aquelas dos desmatamentos e das favelas, abrindo fronteiras para refletir, por meio da arte, um Brasil além do tropical. Sendo consideradas as singularidades de suas poéticas, os artistas compartilham o fato de terem participado da expansão do campo artístico brasileiro apropriando-se de objetos e materiais não tradicionais, além de terem se alinhado com posturas políticas que se tornariam visíveis em suas obras. Tal expansão, que abarca o cotidiano e alcança dimensões políticas, resultou em interagir com a paisagem. Também apresentam em comum o fato de trabalhar e conceber suas obras a partir dos significados e das configurações da paisagem, valendo-se dos elementos naturais e culturais que a constituem, assim como refletem sobre a “maneira de olhar” própria que a origina. Sobretudo, são parcelas significativas das obras destes artistas – em diferentes linguagens – que traduzem intensamente suas vivências na paisagem.

Palavras-chave: Arte. Paisagem. *Land Art*. Frans Krajcberg. Hélio Oiticica. Arte ambiental brasileira.

ABSTRACT

Examining similarities between Frans Krajcberg and Hélio Oiticica artworks could be, at first glance, unusual. This approach, however, permit us to find out that some of their artworks are strictly engaged with landscape production and identity representation issues. Both artists, since de 1960's, begin to work in landscapes which were, by that time, put aside from the art context and discussions: landscapes of burned-over lands, deforestation and the favela's, opening frontiers to make us consider carefully, through art, a Brazil besides the tropical. Reflecting the singularities of their processes, these artists share the fact that they have participated in the expanded field of the brazilian art as they appropriated from daily objects and non-traditional materials and, especially, they assumed political positions that were revealed in their artworks. This art expansion, that enclose daily life with its objects and social interaction reaching political dimension resulted, for these artists, in interfering directly with the landscape. They also share the way of working and conceiving their artworks starting from the senses and forms of the landscape, using its natural and cultural aspects as well as considering the proper "way of seeing" that is in the landscape's origin. Especially, expressive parcels of their artworks - in distinct languages - intensely manifest their experiences of life within the landscape.

Keywords: Art. Landscape. *Land Art*. Frans Krajcberg. Hélio Oiticica. Environmental brazilian art.

* Graduada em Arquitetura e Urbanismo e em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Mestre em Arquitetura e Urbanismo – Área de Concentração Projeto, Espaço e Cultura – pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).
criisaac@uol.com.br

1 INTRODUÇÃO

As influências e relações diretas entre arte e paisagem retroalimentam-se, e podemos dizer que datam do Renascimento, a partir de meados do século XV, quando surge uma pintura e uma intencionalidade em ordenar que elevam a paisagem à condição de tema pictórico por si só, deixando de ser apenas um pano de fundo. Assim também, as regras de composição da paisagem pictórica passam a ser aplicadas em jardins e parques. A arte da paisagem – seja a pintura que a retrata ou idealiza, seja a arte contemporânea da paisagem (designada também por *Land Art*), que se faz diretamente nela e a partir de seus elementos – torna mais visível a compreensão e apropriação que uma sociedade faz do seu ambiente.

Quando pensamos nos exemplos da arte contemporânea ligados à paisagem, comumente referimo-nos a obras que agem em uma interação física sobre a paisagem, ressaltando suas características naturais e culturais. A paisagem deixa de ser tema para ser meio. Através destas obras, nas quais a paisagem é parte constitutiva e indissociável, podemos refletir sobre a produção e apropriação da paisagem, da natureza e do meio ambiente, além de lançar luz sobre seus aspectos físicos e humanos, formadores da paisagem.

Esta arte contemporânea da paisagem abrange desde os grandes trabalhos de terra [*earthworks*], as “terraplanagens esculturais”, que representam a produção inicial norte-americana, até obras envolvidas com requalificação urbana. Tal produção, que expandiu literalmente o campo¹ da arte, é apresentada em bibliografias sobre a arte contemporânea, assim como em uma já vasta bibliografia específica a respeito de *Land* e *Environmental Art*², na qual se destacam obras dos Estados Unidos, da Inglaterra, Holanda e Alemanha.

Alguns dos precursores desta prática são os artistas ingleses Richard Long, com suas fotografias, poesias e mapas que representam andanças em regiões desabitadas da Terra e instigam a refletir sobre a maneira de “enquadrar” uma paisagem, Robert Smithson e Michael Heizer, nos desertos norte-americanos, interferindo concretamente em paisagens já antes habitadas pelo imaginário popular. Ainda devemos considerar outros artistas não inseridos no chamado grupo de *land artists*, a exemplo do alemão Joseph Beuys, que apresentou o plantio e a *performance* coletiva dos *7000 Carvalhos*

¹ Refiro-me ao termo consagrado por Rosalind Krauss (1979) ao tratar a escultura contemporânea em sua diversidade plástica e conceitual. São, principalmente, artistas representativos da *Land Art* que a autora cita para exemplificar sua teoria: Mary Miss, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Richard Long, Hamish Fulton, Christo, Walter de Maria. Podemos, então, considerar que a arte que se constrói com os elementos da paisagem, sua estrutura política e cultural e seu imaginário é fundamental para, de fato, ampliar o campo de ação da arte.

² São exemplos da bibliografia especializada em arte contemporânea e paisagem: TUFNELL, Ben. **Land Art**. London: Tate Publishing, 2006; LAILACH, Michael. **Land Art: the earth as canvas**. New York: Taschen, 2007; BEARDSLEY, John. 4th ed. **Earthworks and beyond**. New York: Abbeville Press, 2006 [Beardsley adiciona um capítulo sobre arte ativista.]; GOODING, Mel; FURLONG, William. **Song of the earth: european artists and the landscape**. London: Thames & Hudson, 2002; KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. **Land and environmental art**. London: Phaidon, 1998.; MALPAS, William. **Land Art: a complete guide to landscape environmental, earthworks, nature sculpture and installation art**. London: Crescent Moon Publishing Phaidon, 2007 (U.K.) e 2008 (U.S.); ELKINS, James; DELUE, Rachael. **Landscape theory: the art seminar**. N.Y., London: Phaidon, 2008; ANDREWS, Malcom. **Landscape and western art**. New York: Oxford University Press, 1999; DEMPSEY, Amy. **Destination art**. London: Thames & Hudson, 2006.

(1982-86) na cidade de Kassel (Alemanha), propondo um caminho mais integrado da arte na paisagem com questões urbanas.

Tais obras do final dos anos 1960 iniciam a reflexão sobre possibilidades tecnológicas e artísticas de interferir em e criar paisagens. Desde esta época, posturas e vertentes ramificaram, tendo sido algumas mais politizadas, enquanto outras apresentaram enfoque estético sobre a paisagem – ora tensionando os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza³, como se observa na obra de Krajcberg, ora inserindo a cultura como mediadora ou potencializadora de conflitos urbanos, como na obra de Oiticica (FERREIRA, 2000).

Considerando o mesmo período, temos o questionamento: como, no Brasil, a arte começou a se envolver diretamente com a paisagem? A partir da década de 1960, os expoentes tradicionais da arte ocidental, Europa, Estados Unidos e também o Japão, a partir de 1968, com o Movimento *Mono-há*⁴, voltavam-se para a expansão de territórios na arte ocupando a paisagem natural – ou pouco urbanizada –, a paisagem periférica e a urbana, enquanto o Brasil, com sua vastidão territorial e foco de interesses ambientais, parece não ter sido um campo fecundo (ao menos de maneira articulada) para experimentações da arte na paisagem.

Deparamos-nos, primeiramente, com a considerável rede de influências culturais, políticas e econômicas que produzem a paisagem e, por consequência, também se faz visível e latente na arte que aborda as questões a ela relativas. A diversidade formal e conceitual desta arte evidencia, principalmente, as características culturais, além daquelas espaciais e naturais apresentadas por diferentes países, “[...] refletindo as complexidades das relações da sociedade com a paisagem e natureza [...]” (TUFNELL, 2006, p. 15). Por isto vislumbrarmos mais sobre uma cultura e seu tempo ao analisarmos algumas obras de arte envolvidas com as questões da paisagem.

Beardsley (1998, p. 34) ressalta a importância de observarmos as estruturas políticas e sociais que promoveram algumas das obras da *Land Art*. Para tanto, o autor utiliza como exemplo a obra *Running Fence* (1976), de Christo, na qual o artista, além da intervenção física, compilou as documentações de negociação para a implementação da obra de 40 quilômetros – executada, incluindo o projeto, em dois anos. O autor chama atenção para esta “[...] estrutura cultural que ajuda a determinar as formas visíveis das intervenções humanas [...]”.⁵ Estas reflexões vão ao encontro do que Leite (2006, p. 83) considera relevante ao analisarmos a paisagem, pois estão “[...] nos processos

³ FERREIRA, Glória. *Land Art: paisagem como meio da obra de arte*. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: CBHA/CNPq/Fapesp, 2000, p. 185-188.

⁴ *Mono-ha* (1968 a 1973) foi o movimento japonês de reação ao modernismo, que também se apoiou no retorno à natureza a fim de renovar significados da arte. Os elementos naturais, pedras, areia, algodão, madeira são apresentados quase ou sem alterações, considerando ao máximo suas qualidades físicas e significativas que “[...] aludem à paciência e reflexão [...]” (WALLIS, 2001).

⁵ “These are the cultural structures that help determine the visible form of human interventions in the landscape; revealing them was at least as important a part of the Fence to Christo as its physical configuration [...]” (BEARDSLEY, 1998, p. 34). O autor refere-se à obra *Running Fence* (1972-1976), que inclui relatórios de impacto ambiental e negociações jurídicas para que os 40 quilômetros da cortina [fence] de lona pudessem atravessar nove fazendas e rodovias da Califórnia. A obra evidencia, portanto, o quão afinados estavam os setores da arte e cultura, políticos e sociais que promoveram esta ação conjunta.

econômicos, políticos e culturais da sociedade os fatos que explicam e justificam essa forma e esse caráter [...]” (BEARDSLEY, 1998, p. 34). A arte na paisagem, afinada com a produção da paisagem a que se refere, evidencia e recria tais processos porque deles participa e molda-se, ou a eles se opõe.

Analisando o início da produção da arte contemporânea brasileira, observamos que obras que se apropriaram dos elementos da paisagem e abordam suas questões (produção, apreciação, representação) são mais esparsas e dependeram de iniciativas individuais, não sendo possível, portanto, agrupá-las em exposições.⁶ Tampouco estiveram engajadas em algum movimento. Atentar para a nossa estrutura política, social e cultural é determinante para considerarmos as diferenças e o modo particular da nossa arte contemporânea, efetivamente, interferir e envolver-se com a paisagem.

Neste quadro, aponto, como precursores da arte na paisagem brasileira, Frans Krajcberg (1921) e Hélio Oiticica (1937-1980), considerando suas trajetórias a partir de meados da década de 1960⁷, quando ambos abrem fronteiras de atuação da arte suscitando uma reflexão acerca das paisagens brasileiras além da ideia de tropical. As obras e projetos destes artistas resultam da ação direta na paisagem e na natureza. A produção deles nunca se aproximou (por serem diferentes) e suas poéticas são tão diversas que, talvez, possam constituir uma metáfora da complexidade e dificuldade da arte contemporânea brasileira em estabelecer contatos efetivos com a paisagem. A partir de Krajcberg e Oiticica, podemos refletir como a arte contemporânea brasileira que aborda as questões da paisagem tem se desenvolvido e quais desdobramentos ou características foram se sedimentando nestas décadas. Questões da paisagem têm impulsionado a nossa arte?

Frans Krajcberg e Hélio Oiticica compartilham o fato de introduzirem, no discurso das artes plásticas, paisagens até então à margem dos debates e exposições, mas já tradicionais na história da paisagem brasileira: a paisagem dos desmatamentos, das queimadas ilegais, e a paisagem das favelas cariocas, realidade à margem do urbanismo moderno. Assim, compartilham um modo de trabalhar em que recolhem objetos e materiais que constituem as paisagens e são, posteriormente, *rearranjados*, criando uma nova “natureza”: Krajcberg cria “árvores-esculturas” usando fragmentos de madeiras e cipós, enquanto Oiticica recria percursos labirínticos com tendas e nichos, com materiais de construção da favela e do conhecimento popular, aludindo à favela sem reproduzi-la, pois nela reconhece – assim como Krajcberg reconhece na insuperável forma de criação da natureza – sua originalidade, beleza e força de vida.

⁶ Como ocorreu com artistas (europeus e norte-americanos) envolvidos com a *Land Art* nas exposições *Earth-works*, 1968, N.Y., e *Earth Art Exhibition*, 1969, em Itahca, EUA. Tais exposições promoveram intercâmbio e aprofundaram a reflexão sobre a emergente arte da paisagem de diferentes países.

⁷ É, coincidentemente, em 1964, que Krajcberg cita como marco do fim de sua pintura gestual, quando, então, desenvolve suas impressões sobre rochas e quadros de terra com os quais participa da Bienal de Veneza de 1964. Não mais representa elementos da natureza, mas utiliza-os diretamente e, com eles, cria outra realidade. A partir deste momento, começa a excursionar pelo Brasil e exterior e é nos lugares que visita ou mora que recolhe materiais e faz registros sobre as queimadas e desmatamentos. No mesmo ano de 1964, segundo Jacques (2003, p. 46), Hélio Oiticica “descobre” a favela e a escola de samba da Mangueira, fato que influenciaria toda a sua produção: dos *Parangolés* aos *Penetráveis* (*Tropicália* e *Éden*), das experiências do corpo em ritmo aos percursos sensoriais.

Em especial, os artistas reinventam e questionam uma identidade brasileira *através da paisagem*, dos “pedaços de país”, à medida que elegem paisagens antagônicas àquelas do imaginário consolidado desde os registros de artistas viajantes e reiteradas com a arte moderna do início da década de 1920: a paisagem de natureza exuberante, que representa grandeza e prosperidade. Vale ressaltar que as poéticas dos artistas aqui em estudo se nutrem, de modo direto, de paisagens fortemente brasileiras, no sentido de enraizamento histórico, além de seus processos de trabalho estarem *imersos na paisagem*, impregnando dela suas obras.

A arte, na paisagem de Krajcberg e Oiticica, acontece na fase madura de suas produções, como desdobramento de trajetórias que fizeram convergir arte à vida, até abarcarem a paisagem. Contudo, eles não eram alheios às produções artísticas da época. Krajcberg, quando participou da Bienal de Veneza, esteve próximo da *Arte Povera*, que compartilhou com a *Land Art* alguns artistas e modos de produção, pois também se valia da natureza como meio e matéria-prima⁸, incluindo plantas e animais, como fez Oiticica em *Tropicália* (1967). Na mesma esfera de atuação também esteve Oiticica quando expôs suas críticas em relação à *Land Art*⁹ e à *Arte Povera*¹⁰, buscando analisar e diferenciar a produção que ele próprio realizava.

2 A PAISAGEM VIVENCIADA DE FRANS KRAJCBERG

Para pintar a natureza em toda sua grandeza não se deverá então ficar simplesmente nos fenômenos exteriores; será preciso também representar a natureza tal como ela se reflete na interioridade dos homens [...] (HUMBOLDT, 1845 apud RITTER, 1963, p. 14).

Em amplo sentido, as obras de Krajcberg nos falam de morte e renascimento. É assim que o artista apresentou suas esculturas e fotografias que são registros das queimadas e desmatamentos ilegais em diversos Estados brasileiros por onde viajou e morou. A natureza, suas transformações e apropriações, são objeto e meio para sua reflexão. É a partir da natureza que o artista pondera: “Cresci neste mundo chamado natureza, mas foi no Brasil que ela me provocou um grande impacto. Eu a compreendi e tomei consciência de que sou parte dela [...]”.¹¹

⁸ Quando Krajcberg participa da Bienal de Veneza, em 1964, com suas “pinturas de terra e pedra”, a postura de adotar materiais não industriais ou tecnológicos estava em alta, pois, na Itália, já se formava um grupo de artistas, que emergiriam em 1967 sob o rótulo *Arte Povera*, movido pela reação à industrialização, ao mercado e ao capitalismo. Alguns artistas estão presentes tanto em bibliografias da *Land Art* como da *Arte Povera*.

⁹ Oiticica comenta o fato de a paisagem tornar-se “espetáculo” mediante a produção de obras de artistas americanos (em específico, ele refere-se à obra de Christo). Levar o espetáculo para a natureza, para fora, é exatamente o que o artista não queria fazer, mas sim “naturalizar” o espaço da arte (AMARAL, 2006, p. 103-125).

¹⁰ “[...] a tal arte povera italiana é feita com os meios mais avançados: é a sublimação da pobreza, mas de modo anedótico, visual, propositalmente pobre [...]” (OITICICA, 1968 apud FAVARETTO, 1992, p. 183).

¹¹ BINDO, Márcia. Poder da arte: Frans Krajcberg. *Revista Vida Simples*, janeiro, 2007. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/conteudo_231786.shtml>. Acesso em: 2 dez 2012.

O crítico Jayme Maurício escreve, em 1976, que, a despeito do aprendizado artístico europeu, “[...] foi a paisagem brasileira que realmente marcou o artista.”¹² Não há uma crítica da arte que aproxime a produção de Krajcberg com a paisagem, mas existem textos que a apresentam associada às questões da natureza, ao meio ambiente e, até mais recentemente, ao tema da sustentabilidade. Para o artista, sua grande motivação e inspiração é a própria ligação indissociável da natureza. Há, talvez, desde a Eco 1992 – *Earth Summit* –, quando Krajcberg exibiu paralelamente ao evento a exposição *Imagens do Fogo*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), causando grande impacto e ganhando repercussão internacional – maior tendência a ligá-lo às questões do meio ambiente.

Estendo sua arte à paisagem, a essa natureza transformada – depredada ou reinventada – que, por sua ação histórica desde o nosso período colonial, é formadora de uma paisagem nacional. A obra de Krajcberg, contudo, não deseja representá-la tal como as paisagens históricas de palmeiras de Castro Alves ou aquelas de Tarsila do Amaral, em busca dos elementos formadores do país. Mesmo que o seu trabalho seja associado à “floresta”, está distante das paisagens que desde o século XVIII habitam o imaginário e a produção artística, de campos, marinas e, no caso brasileiro, das florestas habitadas pelo “bom selvagem”.

Mas não se trata de tentar adequar a arte de Krajcberg à natureza, à paisagem ou ao meio ambiente, uma vez que a vinculação da arte a um tema, em voga ou não, faz pouco sentido no caso de um artista cuja pesquisa estética se mantém fiel há mais de cinco décadas. Interessa, pois, refletir onde está a compreensão de paisagem através das apropriações da natureza pela sociedade ao longo do tempo. Neste ponto, recorro ao pensamento do geógrafo Cosgrove (1998), quando explica que o que nos une e nos torna cômicos da totalidade da natureza é a paisagem. É através desta “maneira de ver” que projetamos técnicas para nela interferir, levando em consideração que “meio ambiente” e “espaço” são abstrações que podem nos distanciar da consciência de nossas ações.

Ao contrário do conceito de lugar, [a paisagem] lembra-nos sobre a nossa posição no esquema da natureza. Ao contrário de meio ambiente ou espaço, lembra-nos de que apenas através da consciência e razão humanas este esquema é conhecido por nós, e apenas através da técnica podemos participar dele como seres humanos. (COSGROVE, 1998, p. 100).

Poderíamos, então, através das obras de Krajcberg, analisar como têm sido produzidas e projetadas as nossas paisagens, a natureza transformada e simbólica e as contínuas interferências da cultura. A natureza, através da arte é, invariavelmente, uma visão estetizada, além de ser estreitamente vinculada à cultura, pois compartilha pesos e valores com questões sociais, políticas, científicas e culturais de sua época. Sobre

¹² GALERIA ARTE GLOBAL. **Frans Krajcberg**. Catálogo com texto de Jayme Maurício, São Paulo, outubro/novembro, 1976.

ela, Krajcberg analisa sua própria trajetória, a começar da visão romântica que nela encontrava o antídoto para os males da sociedade (e talvez para sua história pessoal), até sua profunda indignação diante do descaso em relação a queimadas e desmatamentos ilegais:

As montanhas eram tão belas que me pus a dançar. Elas passam do negro ao branco, passando por todas as cores. As ondas convulsivas de vegetação crescendo nos rochedos me maravilharam, eu fiquei emocionado com a beleza e me indagava como fazer uma arte tão bela. A gente se sente pobre diante de tanta riqueza. Minha obra é uma longa luta amorosa com a natureza, eu podia mostrar um fragmento dessa beleza. E assim fiz. Mas não posso repetir esse gesto até o infinito. Como fazer meu esse pedaço de madeira? Como exprimir minha emoção? Mudei minha obra sempre que senti ser preciso. Mudei? Não. Apenas encontrei uma outra natureza. Cada vez que ia a lugares diferentes, minha obra mudava. Eu recolhia troncos mortos nos campos mineiros e com eles fiz minhas primeiras esculturas, colocando-os com a terra. Eu queria lhes dar uma nova vida. Foi minha fase *naïve* e romântica (KRAJCBERG. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/nucleos/cms>>. Acesso em: 20 mai. 2012).

A natureza era, em princípio, fonte de formas, cores e matéria-prima quando o artista, na década de 1950, trabalhava com pinturas e gravuras em relevos naturais. Gradualmente, a defesa da natureza matiza-se com princípios éticos e a síntese de tal pensamento está no **Manifesto do Naturalismo Integral** ou **Manifesto do Rio Negro** (RESTANY, 1978), que Krajcberg cria ao lado de Pierre Restany e Sepp Baendereck. A partir da década de 1980, inicia suas esculturas com árvores queimadas (figura 1), quando a natureza seria, também, meio de enfrentamento político. Esta “arte-denúncia” consolida-se na fotografia, meio que, a partir dos anos 1990, o artista elege como o mais eficaz para expressar a realidade e a revolta por ele sentida.

Neste ensaio, não caberia apresentar a trajetória e extensa produção do artista, contudo, uma breve introdução do seu trabalho já nos revela que sua interação com a natureza é fruto de vivências diretas em paisagens pouco ou ainda não urbanizadas (o artista excursiona pelo sertão, pelo litoral e pelas florestas brasileiras), mas sempre em contato com a *urbs*, para onde sua arte se destina. Tais paisagens do meio ambiente natural são “[...] símbolos poderosos em si mesmos [...]” (COSGROVE, 1998, p. 108), são emblemáticas, mesmo não sendo por nós conhecidas.

É por volta de 1954 que o artista começa, no Paraná, sua intervenção sobre a natureza e na natureza. Nesta fase, pinta *Samambaia*, ganhando com ela o prêmio de melhor pintor na Bienal de São Paulo de 1957. É também no Paraná que presencia a primeira queimada, sobre a qual afirmou: “As árvores eram como homens calcinados pela guerra. Não suportei. Troquei minha casa por uma passagem de avião para o Rio [...]”¹³. Krajcberg inicia, então, uma série de viagens pelo Brasil e pelo exterior.

¹³ CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Paisagens ressurgidas**. Frans Krajcberg. Catálogo com texto de Denise Mattar, São Paulo, 2003.

Em 1959, visita a Amazônia, mantendo sempre contato com Paris, onde seu ateliê se tornaria, em 2003, o museu *L'Espace Krajcberg*. De 1959 a 1964, reside ora em Paris, ora em Ibiza, onde inicia sua pesquisa de pigmentos e texturas minerais e vegetais com os chamados “quadros-de-terra” e as “impressões-relevos” (figura 2) sobre rochas e solos. Neste período, o artista desprende-se do gestual pictórico e passa a interferir diretamente na natureza. Desde esta época, a natureza torna-se sua matéria-prima essencial. Obras desta fase são expostas na Bienal Internacional de Veneza de 1964, mesmo ano em que retorna ao Brasil.



Figura 1 Montagem de escultura a partir de fragmentos de madeiras. Sítio Natura, Nova Viçosa (BA).
Fonte: VENTRELLA; BORTOLOZZO, 2006.



Figura 2 As “impressões-relevos”. Frans Krajcberg fazendo o negativo do relevo da areia em gesso para depois gravar no papel. Nova Viçosa (BA), 1975.
Fonte: VENTRELLA; BORTOLOZZO, 2006.

É por volta de 1966 que Frans Krajcberg conhece, por intermédio do amigo arquiteto Zanini Caldas, o município de Nova Viçosa, no sul da Bahia, onde fixa residência: a "casa na árvore" e ateliê, batizado de Sítio Natura. Neste período, iniciou a série *Sombras Recortadas* e, posteriormente, as esculturas com restos de desmatamentos, permanecendo sempre com a fotografia.

As fotografias deste período, até meados dos anos 1980, foram publicadas no catálogo **Krajcberg: natura** (1987), em que podemos ver, claramente, o livre trânsito do artista entre natureza e paisagem. Capturando em imagens as surpresas de quem adentra o meio ambiente natural, o artista revela os detalhes de desenhos delicados de teias ou nervuras de folhas contra a luz do sol, até paisagens desoladas por queimadas, mas, também, a beleza de uma paisagem rochosa com sutis gradações do areia ao vermelho. O catálogo termina com a fotografia de uma queimada banhada em uma névoa avermelhada e, ao fundo, um arco-íris. Há, na paisagem de Krajcberg, um discurso ético e estético que revela a denúncia contra as destruições ilegais, assim como mostra a renovação da vida, a beleza e o sublime expressos através da natureza que nos transcende.

Uma ressalva: a fotografia não seria, por si só, um exemplo da arte contemporânea da paisagem, uma vez que não age por interação física na paisagem, conforme definição de Tufnell (2006, p. 16). Mas devemos atentar às exceções que se utilizam da fotografia para a representação da paisagem, como as de Krajcberg, que são meios de apreender a realidade para denunciá-la. Assim também as fotografias das paisagens dos artistas viajantes ingleses Richard Long e Hamish Fulton, que as registram, por vezes em conjunto, com diários e poesias, indo além da mera representação de uma composição ao ar livre, pois exprimem suas imersões na paisagem: é o conjunto de paisagens vivenciado por eles que confere às suas fotografias o caráter de arte.

○ **Manifesto do Naturalismo Integral** ou **Manifesto do Rio Negro** (RESTANY, 1978), relido em ocasião da recente exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), *Krajcberg: Natura*, em 2008¹⁴ (figura 3), afina-se, amplamente, com outros pensamentos da arte contemporânea ligados às questões da paisagem, como a não mercantilização da arte, propondo engajá-la com os lugares, o meio ambiente e a sociedade. O **Manifesto...** propõe o fim de uma arte a serviço de outros poderes, explicando que "[...] naturalismo [...] [é a] [...] oposição à tradição do realismo na história da arte [...]", que sempre se atrelou com o poder, seja religioso, político, ou do consumo. A arte, do renascimento, realismo social à *Pop Art*, teria sido sempre metáfora de formas de poder. O naturalismo buscava pensar a arte como "[...] o avesso ao poder [...]", é a conscientização de uma totalidade (natureza) e "[...] um outro estado da sensibilidade [...]" (RESTANY, 1978).

Algumas destas afinidades são apresentadas pelos artistas norte-americanos na entrevista *Discussões com Heizer, Oppenheim e Smithson* (1970), que foi uma amostra

¹⁴ A Exposição *Krajcberg: Natura* (2008) fez parte de um conjunto de exposições do MAM-SP que, visando discutir arte, ecologia e meio ambiente, apresentou também as exposições *Ecológica* (2010), *Festival de Jardins* (2010) e *Morada Ecológica* (2011), em uma sequência temática.

das ideias latentes da *Land Art* na época. Nela, questionavam o essencial papel da arte na sociedade¹⁵. Dennis Oppenheim, por exemplo, expõe seu desinteresse em adicionar uma nova escultura – um artifício a mais. Sua intenção estava em transformar e refletir sobre as formas e objetos já existentes. Similarmente, Krajcberg e Oiticica, a partir da segunda metade da década de 1960, não inserem o artifício, mas, sim, recriam e apropriam-se dos elementos naturais e culturais da paisagem.



Figura 3 Fotografia: Frans Krajcberg. Exposição Krajcberg: Natura, MAM-SP, 2008. Fonte: VENTRELLA; BORTOLOZZO, 2006.

Alinhavo semelhanças na obra de Krajcberg e de Oiticica com a fala de Smithson e Heizer, nesta entrevista de 1970, quando disseram que a arte não é qualificada por estar *fora ou dentro* da galeria, pois não se trata de uma arte inserida *posteriormente* na paisagem e, sim, que reflete sobre a produção e percepção da paisagem, apresentando limitações quer intervenha *in loco*, quer seja instalada na galeria.

Apesar das obras de Krajcberg, assim como as de Oiticica, não terem a merecida inserção e manutenção em espaços públicos urbanos – o que reflete a estrutura cultural formadora da nossa paisagem –, a paisagem está na gênese de suas obras, no vínculo com o meio e com sua história. Em 2007, o Estado da Bahia criou ferramentas legislativas¹⁶ para garantir o *Sítio Natura* de Krajcberg como patrimônio cultural e ambiental, o que inclui sua casa na árvore, o ateliê e o terreno, além de todo o conjunto de sua obra ali guardado. A paisagem, que compreende um trecho da mata atlântica de Nova Viçosa, no entanto, está há pelo menos cinquenta anos sendo transformada em plantação de

¹⁵ Textos e documentação em imagens sobre a arte na paisagem contemporânea são, em grande parte, americanos e ingleses. Discussions with Heizer, Oppenheim and Smithson (publicado originalmente na **Revista Avalanche**, outono de 1970) é como um manifesto da *Land Art* que traz a reflexão crítica dos próprios artistas envolvidos. O texto aborda modos de a arte relacionar-se com a paisagem e o que isto significava como ação política na época (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 275-288).

¹⁶ “Em 2003, o Museu Ecológico Krajcberg foi proposto pelo Governo do Estado da Bahia, mas nada de concreto foi feito até agora. No ano seguinte, Krajcberg iniciou as obras, com recursos próprios.” (MENDONÇA, 2008). O Governo do Estado da Bahia transformou o terreno em Reserva Particular de Proteção da Natureza (RPPN) em 2007.

eucalipto – e o município cresce em processo de periferização, como já criticado pelo artista. Tanto Krajcberg como Oiticica, veremos a seguir, compartilham com outros artistas contemporâneos da paisagem a preocupação de envolver a arte com as necessidades sociais e de seus lugares de vida, questionando apropriações da natureza ou resultantes da cultura, instigando o quão significativas podem ser nossas paisagens.

A natureza na paisagem na arte brasileira contou, desde o período colonial, com a interpretação e o registro de artistas estrangeiros. Dos naturalistas que a esmiuçavam aos mestres da Pintura da Paisagem na Academia Real de Belas Artes, que, aqui, inovaram ao propor aulas de pintura de paisagem ao ar livre. A visão do estrangeiro oscilava entre domesticar a paisagem em técnicas e modelos já conhecidos ou entregar-se à novidade, encontrando, na natureza e na paisagem, meios de reconhecer o território e até de exprimir livremente estados de espírito. Krajcberg trouxe à contemporaneidade esta tradição renovada, nos provocando a repensar, através da natureza transformada, valores sociais e da própria arte.

3 A PAISAGEM VIVENCIADA DE HÉLIO OITICICA

Eu não quero mais fazer coisas que as pessoas vejam como se fosse uma exposição, mesmo que seja do lado de fora. Eu acho que os americanos fizeram muito isso, aquelas cortinas do Christo, não sei o quê, você vai para a natureza para ver uma exposição (OITICICA, 1977 apud AMARAL, 1977, p. 106).

As obras de Hélio Oiticica que abarcam a paisagem integram seu *Projeto Ambiental*. São elas os *Penetráveis*, *Tropicália* (1967), *Éden* (1969) e *Magic Square* (1977-1978), e, de forma embrionária, o *Projeto Cães de Caça* (1961)¹⁷. Esta fase coincide com a ligação do artista com a escola de samba e a favela da Mangueira, a partir de 1964. A propósito, o termo “vivência” na arte foi empregado por Oiticica ao propor para estas obras ambientais uma nova possibilidade para o público. Nas palavras do artista: uma “[...] vivência total do espectador, que chamo participante.” Segundo Silva (1991, p. 99), vivência e participação são os “[...] princípios da poética de Oiticica na tentativa radical de integrar arte e vida”.

A paisagem de Oiticica é essencialmente urbana. É a das favelas cariocas e, em especial, a da Mangueira, com construções espontâneas e forma orgânica de ocupação territorial. As formas, configurações e características de precariedade ou instabilidade – os elementos culturais da paisagem – são recriadas pelo artista tanto esteticamente quanto no processo de trabalho. Ao mesmo tempo, podemos dizer que Oiticica incorpora em suas obras paisagens simbólicas que já povoam o imaginário (os nomes das obras já trazem símbolos). Outra característica desta paisagem, que se enraizaria na

¹⁷ *Projeto Cães de Caça* (1961), de Hélio Oiticica, foi um projeto para o espaço público urbano, um conjunto composto por cinco *Penetráveis* e um *Poema Enterrado* (de Ferreira Gullar), unificados por um jardim. Conforme Pedrosa (1961, apud Favaretto, 1992, p. 75): “[...] tratar-se-ia, digamos, de um jardim abstrato, que lembra o Rioanji, de areia e pedra, de Kioto, no Japão.”

obra de Oiticica, é a experiência da coletividade, um dos fenômenos da contracultura. Aludindo às comunidades alternativas e, ao mesmo tempo, influenciadoras da cultura brasileira, o artista incluiu no catálogo de sua primeira exposição individual (em 1969, Londres) imagens de ocas, da favela da Mangueira, de rodas de samba, do carnaval e até de um funeral indígena.

Ao apropriar-se do modo de construção, dos materiais e das composições, e incorporando a dinâmica social das favelas cariocas, o artista trata de uma paisagem local e, ao mesmo tempo, reconhecível como “brasileira”, pois que se estende ao país inteiro. Sobre esta característica de representar uma identidade brasileira, Jacques (2003, p. 10) descreve a experiência que teve de “[...] um sentimento de lugar familiar [...]” ao visitar uma exposição do artista em Paris: “[...] era como se a galeria tivesse se transformado, subitamente, em um pedaço do Rio.” Esta identidade, reconhecível aos olhos e à memória, é a nossa paisagem concreta, assim como aquela cultivada em um imaginário popular e caracterizada pela ginga, irreverência, exuberância e informalidade. No entanto, devemos atentar que Oiticica buscava fragmentar esta identidade, pois se opunha à arte que almejava uma realidade brasileira ou uma “linguagem universal”. Ressaltando o óbvio do “tropical”, por exemplo, o artista criticava a “[...] tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa [...]”, considerando que a obra “[...] devora a própria imagem do Brasil e da tropicalidade [...]” (JACQUES, 2003, p. 81).



Figura 4 Primeira montagem de *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Mostra Nova Objetividade Brasileira no MAM-RJ, 1967.

Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/2007_09.html>. Acesso em: 1 abr. 2013.

Compreendendo que “[...] a paisagem exprime concretamente o tipo de relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza [...]” (BERQUE, 1998, p. 84), *Tropicália* (1967) (figuras 4 e 9) e *Éden* (1969) (figuras 5 e 6) são “obras-paisagens”, posto que exprimem e suscitam certo tipo de relação entre as pessoas com o espaço e a natu-

reza. Oiticica, ambigualmente, trabalhou com as marcas e matrizes da paisagem¹⁸ e, talvez por isto, estas obras reverberam, sutilmente, entre o reconhecível da forma e da memória e a estranheza de sua originalidade.

A dualidade poderia atenuar a crítica política e social. Em *Tropicália*, por exemplo, os suportes são manufaturados de madeira propositalmente deixados à vista, enquanto os materiais suportados são industrializados (tecidos, plástico). Assim, “[...] metaforicamente, Oiticica fazia alusão à estrutura econômica nacional [...]” (SILVA, 1991, p. 110), em que o desenvolvimentismo se fazia à custa de camadas empobrecidas. A obra consiste em dois *Penetráveis PN2* (1966) – *Pureza é um mito* – e *PN3* (1966-1967) – *Imagético* –, mais plantas, araras, areia, poemas-objeto, parangolés e um aparelho de televisão. Exposta na Mostra Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ, em 1967, encontrou eco no cinema, com Glauber Rocha, no teatro, com o Grupo Oficina, e na nova música popular, com Caetano Veloso – que veste o parangolé de Oiticica e com o nome *Tropicália* batiza o álbum musical, nomeando, em seguida, um movimento cultural mais amplo, o Tropicalismo. Oiticica, em sintonia com outros artistas contemporâneos, relacionava obra, espectador e espaço exterior, o da realidade. Esta multidisciplinaridade da arte reforça sua tendência à paisagem: ligar-se ao espaço de fora da galeria, assim como à política, à história (incluindo da arte) e às ações sociais gradativas que atribuem espessura à paisagem.

Mas a dualidade também tende a diluir sua proposição. Para Naves (2007, p. 87), as obras de Oiticica evidenciam “[...] a nossa vida social pouco estruturada, carente de instituições fortes e organizações civis [...]”, sendo, portanto, facilmente experimentadas como acolhedoras – são, a propósito, *Ninhos*, *Tendas*, *Penetráveis*, *Núcleos* – ou “familiares”, o que contradiz incitar uma dinâmica social. A contribuição na análise de Naves (2007), e mesmo as contradições na obra de Oiticica, reforçam certo espelhamento de sua arte com a formação da paisagem urbana brasileira. Há certo projeto, um ideal, que para o artista estava na coletividade da Mangueira – e, ao mesmo tempo, este projeto não coeso é matizado de experiências sensoriais subjetivas, memória e afetividade que ecoam para além da forma.

Em 1969, na galeria Whitechapel (figura 6), em Londres, Oiticica apresenta *Éden* e sobre ele comenta ter atingido uma liberdade nunca antes experimentada. Permanece a influência do morro carioca, somada à das comunidades *hippies* de Londres. O foco era exatamente explorar a liberdade do indivíduo na comunidade, o que é bastante contestável, uma vez que a favela não é opção ideológica. O nome das obras já evoca símbolos e significados. *Tropicália* continha crítica e nos remete à reflexão do histórico de nossa “paisagem brasileira tropical”; já *Éden* agregava o imaginário do jardim frutífero como paraíso, a sensorialização e a ideia da natureza primordial, quase esquecida.

Éden (1969) consistia em tendas, tanques de areia, terra, palha e pedriscos para serem pisados por pés descalços, e sua proposta era aguçar as sensações de contato

¹⁸ Segundo Berque (In: CORRÊA; ROSENDHAL, 1998, p. 86), a paisagem é marca e matriz. Marca, “[...] pois expressa uma civilização [...]”, são as formas, objetos, elementos culturais e naturais que compõem a paisagem, é a grafia humana ao longo do tempo sobre a superfície terrestre. Matriz, porque “[...] participa de esquemas de percepção, de concepção e de ação [...]”, como o conjunto de condicionantes sociais, culturais, políticas, que moldam e até determinam tais formas. Marcas e matrizes agem concomitantemente.

com a terra. Mas a obra assemelha-se, também, a um canteiro de obras ou um acampamento, algo que está por vir. Pode-se experimentar, nesta “obra-paisagem”, os modos com os quais o público participador interage com o espaço e com o elemento natureza.

Parece que, quando estamos no estrangeiro, percebemos melhor nossas paisagens. Talvez, haja a necessidade da distância para apreender melhor o seu conjunto e a sua identidade. Em Londres, Oiticica escreve sobre *Éden*:

[...] o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver, no útero do espaço aberto construído que, mais que “galeria” ou “abrigo”, era esse espaço. (OITICICA [entre 1954 e 1969] apud FAVARETTO, 1992).

A arte “ambiental” de Oiticica – obra a ser experimentada, adentrada – era a derrocada das antigas modalidades da pintura e escultura, porque tinha a finalidade de ser “[...] uma manifestação total, íntegra do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador [...]” (OITICICA, 1986, p. 78). Este “ambiental” de Oiticica é influência direta do morro da Mangueira e das ruas cariocas, e não tem relação com o *environmental* biofísico recorrente na arte internacional ligada às questões da paisagem. O artista dizia que seu ambiental era mais “sintético” ou, como Amaral (2006) sugere, era “mágico” e menos “espetáculo”.



Figura 5 *Éden*, de Hélio Oiticica. Montagem na galeria Whitechapel, Londres, 1969.
Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/1652_tropicalia/page3.shtml>.
Acesso em: 1 abr. 2013.



Figura 6 *Éden*, de Hélio Oiticica. Montagem na galeria Whitechapel, Londres, 1969.
Disponível em: <<http://www.wdw.nl/event/helio-oitica/oitica-eden-whitechapel-2-2/>>.
Acesso em: 1 abr. 2013.

Importante destacar o quanto a rua é, nesta fase de Oiticica, direta ou indiretamente referenciada na obra. Foi assim que ele criou o *Parangolé*, a partir de uma tenda adornada com fitas avistada em um terreno baldio – nela se lia “parangolé”. Uma visão fantástica com que ele próprio se espantou quando, ao retornar ao lugar, a tenda “não estava mais lá”.

Oiticica reconhecia a importância do lugar que recebe a obra, uma vez que as características culturais do lugar matizam a interpretação e a participação do público, assim como as características dos espaços livres e museus em diferentes culturas. Por isto, a obra, que é um “espetáculo na natureza”, pareceria estar, segundo ele, em concordância com os espaços urbanos de New York, onde uma ação artística tem menos facilidade de receber participação espontânea, sendo institucionalizada mais facilmente.

Ressaltando as diversidades culturais das paisagens que se apropriam de sua obra, Oiticica desdenha as ideias nacionalistas e reacionárias incutidas “[...] de maior floresta do mundo, o maior rio do mundo, o maior não-sei-o-quê do mundo [...]” (OITICICA, 1977 apud AMARAL, 2006, p. 124). Isto é de importância para atentarmos que a paisagem, na nossa arte contemporânea, desvincula-se de um projeto nacional para criar uma representação de paisagem brasileira, proposta que estivera em pauta até com os artistas modernos. Neste mesmo período, enquanto analisava criticamente os *earthworks*, o artista estudava como inserir suas obras no Brasil em espaços públicos urbanos. O público, com sua dinâmica e participação, já era o mote da arte ambiental e o desejo de Oiticica de fazer obras nas áreas públicas já existia desde 1961, com o *Projeto Cães de Caça*, mas permanecia ainda como projeto. Oiticica reconhecia a

fragilidade de um *Penetrável* estar na rua, do lado de fora da galeria, onde se diluiria em meio à força e diversidade do espaço público urbano.

Na confluência da necessidade de renovar a linguagem e de como inserir a obra nas áreas comuns da cidade, o artista projeta *Invenção da Cor, Magic Squares* (1977-1978) (figuras 7 e 8) em uma poética mais construtivista e menos comportamental, primeiramente elaborando maquetes. A relação com a paisagem nas *Magic Squares* é bem mais formal: por entre as alvenarias de cinco metros de altura e largura, pintadas com cores puras e espaçadas de modo a criar labirintos e praça, vemos fragmentos do exterior. O chão de areia branca (ou pedriscos) reflete o sol, que ressalta as cores dos planos. As *Magic Squares* são uma mistura de praça e escultura – assim como a praça e a geometria do quadrado (*square*), conforme aludido pelo artista –, mas apesar de projetos para inseri-las em áreas livres, como no Parque Ecológico do Tietê¹⁹, em São Paulo, as obras estão em museus e instituições. De modo amplo, é a retomada da pesquisa da cor, espinha dorsal de toda a criação de Oiticica e a continuidade em sua pesquisa comportamental. Para Braga (2007), entrar em uma *Magic Square*, que tem “ares de ruína”, é como ir a uma praça em uma época futura. Oiticica experimentara de modo agudo as conquistas e dificuldades da arte pública brasileira contemporânea em relação à paisagem. Em que medida a obra pode ser prevista e em que medida pode se fundir à vida e seus lugares em detrimento da forma?



Figura 7 *Magic Square # 5, De Luxe*, de Hélio Oiticica, 1977.

Fonte: Arquivo pessoal, outubro, 2011. Instituto Inhotim, Brumadinho (MG).

¹⁹ O Parque Ecológico do Tietê, em São Paulo, previu receber uma *Magic Square*, assim como outras obras “[...] que pudessem oferecer algo mais que a simples contemplação passiva do espectador. Pensamos em obras que possibilitem eventual participação ativa do visitante [...]”, escreveram os organizadores do projeto cultural, Aracy Amaral e Ruy Ohtake, em carta para Oiticica de 1978. No entanto, a inserção das obras não ocorreu e as *Magic Squares* permaneceram em maquetes por duas décadas”. (BRAGA, Paula. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-quadro-virou-praca>>. Acesso em: 10 jun. 2012.



Figura 8 Magic Square # 5, De Luxe, de Hélio Oiticica, 1977.
 Fonte: Arquivo pessoal, out. 2011. Instituto Inhotim, Brumadinho (MG).

Enquanto em *Tropicália* (1967) e *Éden* (1969) o artista estava imerso na vivência da paisagem – e tais obras apresentam-se saturadas de seus elementos e questões formadoras –, em *Magic Square* (1977-1978), que Oiticica começou a formular enquanto morava em New York, a obra parece retornar à geometria e à composição. A paisagem como visualidade pode ser vista em fragmentos por entre as alvenarias através de diferentes molduras. Nas duas primeiras, o artista trabalha em *integração*²⁰ e *envolvimento* com a paisagem: a obra e a paisagem possuem os mesmos elementos e dinâmicas parecidas, e há também o ritual, a *performance* que une corpo à paisagem. Em *Magic Square*, em contrapartida, o artista trabalha em *interrupção* com a paisagem ao inserir elementos sintéticos, alterando a ordem e a configuração do meio. Em síntese, estas obras são composições ambientais que se relacionam com o exterior da galeria e tiram partido do percurso e da experimentação sensorial do participante, que pode sentir esteticamente a obra como quem apreende ou experimenta uma paisagem, apreciando a sucessão de perspectivas e abrigos, seus nichos, tendas, relacionando-a com música, poesia, dança ou pintura, que agregam valores estéticos e afetivos.

²⁰ Kastner e Wallis (1998) agrupam as obras contemporâneas da arte na paisagem – *Land Art* – em categorias que dizem respeito ao modo de inserção na paisagem: integração, envolvimento, interrupção, implementação, imaginação.



Figura 9 *Tropicália-Penetráveis PN2 e PN3*, de Hélio Oiticica, 1967. Montagem para a XXIVª Bienal Internacional de São Paulo, 1998. Fundação Bienal, São Paulo, Brasil. Fotografia: César Oiticica Filho. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/preview.php?ref=3>>. Acesso em: 1 abr. 2013.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste ensaio foi trazer à tona discussões sobre como a arte brasileira começou a envolver-se diretamente com a paisagem a partir da década de 1960, em que a expansão do campo artístico, desde então, entrelaçava a arte e a vida, a arte com o cotidiano e os seus lugares.

Não tivemos, neste estudo, a pretensão de abordar todos os artistas do período que tiveram, na paisagem, fonte de inspiração ou objeto de pesquisa, ou mesmo aqueles que levaram suas obras para a paisagem. Apenas nos voltamos a dois artistas que, de modo contínuo e vivenciado, produziram obras e reflexões sobre a paisagem. Para Krajcberg e Oiticica a paisagem é um meio.

Frans Krajcberg e Hélio Oiticica são apontados como precursores por abrirem caminhos de uma arte engajada com as questões da produção e representação da identidade de paisagens brasileiras, questionando a formação, ou consolidação, de um imaginário da paisagem brasileira tropical, exuberante, fecunda.

Analisando o início da produção nacional e de demais países, a fim de clarear os modos diversos com que diferentes culturas abordam o meio e a natureza e concebem as paisagens a seu redor, percebe-se que os elementos naturais parecem ter destaque na arte internacional ligada às questões da paisagem. Contudo, no Brasil dos anos 1960 aos 1990, os interesses, inspirações e motivações parecem ser mais de cunho político, social, cultural, e menos ligados a uma aproximação com a natureza. Mais visivelmente, é a partir de meados dos anos 1990 que a arte brasileira na paisagem

passa a destacar o elemento natureza, por vezes mediante um discurso político sobre meio ambiente.

As obras de Krajcberg alimentam-se da natureza e com ela dialogam. Os elementos da natureza são o foco da reflexão estética e ética do artista e também sua matéria-prima principal. Contudo, diferentemente de alguns artistas da arte da paisagem em outros países, que fazem dos fenômenos naturais suas obras de arte, Krajcberg tem, impregnada em sua matéria-prima de troncos, cipós, terra e pigmentos minerais de restos de desmatamentos e queimadas, a marca da intervenção humana.

As obras que integram o projeto ambiental de Oiticica se relacionam mais diretamente com as condicionantes culturais que produzem a paisagem, as *matrizes*, nos termos de Berque (1998). Oiticica recria a partir das ações, percepções e de imagens de uma paisagem de favela já *artificializada*, conforme termo de Roger (2000), ou transformada pela arte. Tais paisagens já habitavam a música, a literatura e a pintura.

Como pares que se somam, ambos abriram fronteiras na arte brasileira, ocupando outros territórios, como o político, social, cultural, urbano. Trouxeram para a arte paisagens conhecidas, mas pouco compreendidas como, de fato, estes artistas resolveram compreender, pois suas experiências de vida estavam arraigadas nos *significados das paisagens* que elegeram, e suas obras são essas paisagens rearranjadas, assim como transformadas por seus olhares, que nelas lançaram luz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. Hélio Oiticica: tentativa de um diálogo. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**, vol. 3, Artigos e ensaios (1980-2005): bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 103-125.
- BEARDSLEY, John. **Earthworks and beyond**: contemporary art in the landscape. N.Y. Abbeville Press, 1998.
- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zenny (Org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, p. 84-91. Original publicado em *L'Espace Géographique*, vol. 1, 19, p. 334, 1984.
- BRAGA, Paula Priscila. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- _____. O quadro virou praça. **Revista de História**, n. 86, 10 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-quadro-virou-praca>>. Acesso em: 28 nov. 2012.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zenny (Org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.
- COSGROVE, Denis. A geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zenny (Org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, p. 92-122. Original publicado em **Horizons in Human Geography**, vol. 1, 19, p. 334, 1984.
- FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Discussões com Heizer, Oppenheim e Smithson. **Escrito dos artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. Original: Discussions with Heizer, Oppenheim and Smithson, 1970, **Revista Avalanche**, 1970.
- _____. Land Art: paisagem como meio da obra de arte. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 2000, p. 185-188.
- GALERIA DE ARTE SÃO LUIZ. **Krajcberg**. Catálogo. São Paulo, 1962.
- GALERIA STRUTURA. **Krajcberg**. Catálogo com texto de Jayme Maurício, São Paulo, 1979.

HOUAISS, Antônio; RESTANY, Pierre; FILHO, João Meireles. **Krajcberg**: natura. Rio de Janeiro: Index, 1987. Catálogo.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da estética de Hélio Oiticica. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. **Land and environmental art**. London: Phaidon, 1998.

KRAJCBERG. **Obras recentes**. Catálogo. Vitória (ES), setembro de 1988.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 87-93. Original: Sculpture in The Expanded Field. In: **The anti-aesthetic**: essays on postModern culture. Washington: Bay Press, 1979.

LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. **Destrução ou desconstrução?** Questões da paisagem e tendências de regionalização. São Paulo: Hucitec, 2006.

MENDONÇA, Tatiana. Gênio indomável. A Tarde, Salvador, 27 jul. 2008. **Revista Muito**, p. 31-39. Disponível em: <<http://revistamuito.atarde.uol.com.br/wp-content/uploads/2009/08/krajcberg.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

NAVES, Rodrigo. Hélio Oiticica: entre violência e afeto. In: _____. **O vento e o moinho**: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RESTANY, Pierre. **O Manifesto do Rio Negro**, 1978. Disponível em: <<http://www.frans-krajcberg.com/fkmanifestoportugues.html>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

RITTER, Joachim. **Paisagem**: função estética na sociedade moderna (1963). Tradução do francês para o português de Vladimir Bartalini para uso exclusivo na disciplina Paisagem e Arte - Intervenções Contemporâneas, do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), 2011. Versão francesa de Gerard Raulet.

ROGER, Alain. O nascimento da paisagem no Ocidente, 1999. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Org.). **Paisagem e arte**: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: CNPq/FAPESP/CBHA, 2000. Tradução de Vladimir Bartalini para uso exclusivo na disciplina A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano, do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP), 1º semestre de 2009.

SILVA, Renato Rodrigues da. **Hélio Oiticica**. 1991. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

SONFIST, Alan (Org.). **Art in the Land**: a critical anthology of environmental art. New York: Dutton, 1983.

TUFNELL, Ben. **Land Art**. London: Tate Publishing, 2006.

WALLIS, Stephen. Mono-ha Movement. **Revista Art in America**: New York, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/features/mono-ha-moment>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

VENTRELLA, Roseli; BORTOLOZZO, Sílvia. **Frans Krajcberg**: arte e o meio ambiente. São Paulo: Moderna, 2006.