



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

DO OUTRO LADO DO ESPELHO

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Carla Teresa de Oliveira Parrilha

Porto, novembro de 2021



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

DO OUTRO LADO DO ESPELHO

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Carla Teresa de Oliveira Parrilha

Trabalho efetuado sob a orientação de

Prof. Doutora Laura Castro

Porto, novembro de 2021

Dedicatória

Aos meus avós e aos meus pais.

Agradecimentos

À Professora Doutora Laura Castro pela excelente e dedicada orientação.

À minha família pelo apoio e carinho.

Aos amigos que me incentivaram, em especial, à Luísa Guedes e ao Gonçalo Ferreira.

Resumo

Este Relatório Final de Projeto procura investigar a fotografia como meio artístico, na sua relação com a natureza e a paisagem. O trabalho pretende explorar e reconhecer o valor das práticas artísticas dos anos 60 e 70 que se estendem até ao presente, com particular interesse na *Land Art / Earth Art / Environmental Art*, e refletir sobre a efemeridade e o tempo. Inspirado na obra *Yucatan Mirror Displacement*, do artista norte-americano Robert Smithson, o projeto artístico desenvolvido apresenta uma série de fotografias que tem como objetivo refletir sobre as potencialidades de reconfiguração da nossa relação com a paisagem, através da desconstrução de uma paisagem natural por um espelho redondo de 20 cm. Este espelho permite a criação de imagens fragmentadas, de caráter experimental e a possibilidade de explorar diversos pontos de vista. O espelho redondo representa uma espécie de objeto mágico ou portal (Lewis Carrol, *Alice do Outro Lado do Espelho*) que permite a visão e a desconstrução da paisagem.

Palavras Chave: arte, fotografia, paisagem, efémero, espelho

Abstract

This Final Project Report seeks to investigate photography as an artistic medium, in its relationship with nature and landscape. The work aims to explore and recognize the value of artistic practices from the 60s and 70s that extend to the present, with particular interest in Land Art / Earth Art / Environmental Art, and to reflect on ephemerality and time. Inspired by the work *Yucatan Mirror Displacement*, by the American artist Robert Smithson, the artistic project developed presents a series of photographs that aims to reflect on the potential for reconfiguration of our relationship with the landscape, through the deconstruction of a natural round mirror landscape 20 cm. This mirror allows the creation of fragmented, experimental images and the possibility of exploring different points of view. The round mirror represents a kind of magical object or portal (Lewis Carrol, *Alice Through The Looking Glass*) that allows the view and the deconstruction of the landscape.

Keywords: art, photography, landscape, ephemeral, mirror

Índice

Lista de Figuras	8
Introdução	10
PARTE I	11
1. Práticas e problemáticas de arte e paisagem a partir das décadas de 60 e 70 do século XX	
<i>Land Art / Earth Art / Environmental Art</i>	11
<i>Earth Art Exhibition (1968)</i>	13
Os conceitos de <i>Site</i> , <i>Non-Site</i> , <i>Site-Specific</i> e <i>Art in situ</i>	15
A efemeridade na arte	18
A recusa do Sistema Artístico e <i>Land Reclamation</i>	20
A prática da <i>Walk Art</i> (Long e Futon)	25
A fotografia e o vídeo na <i>Land Art</i>	29
2. O Caso de Robert Smithson	32
Percurso artístico e metodologia de trabalho.....	32
Análise da obra <i>Yucatan Mirror Displacements (1969)</i>	39
PARTE II	47
3. Projeto fotográfico <i>Do Outro Lado do Espelho</i>	
O elemento espelho	47
Referências artísticas relevantes.....	49
Trabalho de campo.....	52
Primeiras experiências e escolha de material	53
Pós-produção	55
4. <i>Do Outro Lado do Espelho</i>	57
Reflexão sobre as imagens fotográficas	58
5. Considerações Finais	63
Bibliografia e Webgrafia	64
Apêndice	68

Lista de Figuras

Figura 1 - Vista da exposição <i>Earth Art</i> , 1968.....	13
Figura 2 - Catálogo da exposição <i>Earth Art</i> , 1969.....	14
Figura 3 - <i>Earth Art Symposium</i> , 1969.....	14
Figura 4 - Robert Smithson e sua obra <i>A Nonsite</i> (Franklin, New Jersey), 1968.....	15
Figura 5 - A dialética do <i>Site</i> e <i>Nonsite</i> (Smithson, 1996, p. 152).	15
Figura 6 e 7 - Robert Smithson, <i>A Nonsite, Pine Barrens</i> , 1967.....	16
Figura 8 - Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970.....	18
Figura 9 - Andy Goldsworthy, <i>Screen</i> , 1998.....	19
Figura 10 - Richard Shilling, <i>Leaf Lightning</i> , 2009.....	20
Figura 11 - Robert Morris, <i>Untitled Earthwork (Johnson Pit #30)</i> , 1979.....	22
Figura 12 - Robert Morris, <i>Earthwork</i> , 1979.....	23
Figura 13 - Robert Morris, <i>Earthwork</i> , 1979.....	23
Figura 14 e 15 - Robert Smithson, <i>Broken Circle/Spiral Hill</i> , 1971.....	24
Figura 16 - Robert Smithson, Esquema da obra <i>Broken Circle/Spiral Hill</i> , 1971.....	24
Figura 17 - Richard Long, <i>Snowball Track</i> , 1964.....	26
Figura 18 - Richard Long, <i>A Line Made by Walking</i> , 1967.....	26
Figura 19 - Richard Long, <i>A Hundred Mile Walk</i> , 1972.....	27
Figura 20 - Hamish Fulton, Coleção <i>Ten Toes towards the Rainbow</i> , 1985-92.....	28
Figura 21 - Hamish Fulton, <i>A Six day 70 Mile walk on Baffin Island Canada Summer</i> , 1976.....	29
Figura 22 e 23 - Walter De Maria, <i>The Lightning Field</i> , 1977.....	30
Figura 24 - Nancy Holt, <i>Sun Tunnels</i> (filme), 1978.....	31
Figura 25 - Nancy Holt, <i>Sun Tunnels</i> , 1973-76.....	31
Figura 26 - Robert Smithson com a sua obra <i>The Cryosphere</i> , 1966.....	33
Figura 27 - Robert Smithson e Nancy Holt, 1970.....	33
Figura 28 - Robert Smithson e <i>Spiral Jetty</i> , 1970.....	34
Figura 29 - <i>Storyboard of the Spiral Jetty Film by Robert Smithson</i> , 1970.....	35
Figura 30 - Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> (video), 1970.....	35
Figura 31 - Robert Smithson, <i>Eight-Part-Piece (Cayuga Salt Mine Project)</i> , 1969.....	36
Figura 32 - Robert Smithson, <i>Eight-Part-Piece (Cayuga Salt Mine Project)</i> , 1969.....	37
Figura 33 - Robert Smithson, <i>Mirror with Rock Salt</i> , 1968.....	37
Figura 34 - Robert Smithson, <i>The Monuments of Passaic</i> , 1967.....	38
Figura 35 - Robert Smithson, <i>Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan</i> , 1969.....	40
Figura 36 - Mapa com os principais monumentos em Yucatan.....	40
Figura 37 - Ilustração de Frederick Catherwood, <i>Drawing From the Past</i> , 1843.....	41
Figura 38 - Robert Smithson, <i>Yucatan Mirror Displacements</i> , 1969.....	42

Figura 39 - Robert Smithson, <i>Second Mirror Displacement</i> , 1969.....	44
Figura 40 - Robert Smithson, <i>Earth Map (White Limestone) of the Hypothetical Ice Cap of Gondwanaland</i> , 1969.....	44
Figura 41 - Robert Smithson, <i>Seventh Mirror Displacement</i> , 1969.....	45
Figura 42 - Vista da instalação de Robert Smithson, <i>Yucatan Mirror Displacements</i> , 1969.....	46
Figura 43 - Ilustração de Sir John Tenniel, <i>Alice do Outro Lado do Espelho</i> , 1871.....	48
Figura 44 e 45 - Ângelo de Sousa, <i>Um Jardim Catóptrico (Teuseus)</i> , 2002.....	49
Figura 46 - Anish Kapoor, <i>Sky Mirror</i> , 2018.	50
Figura 47 - Anish Kapoor, <i>Sky Mirror</i> , 2018.	50
Figura 48 - Shirin Abedinirad, <i>Evocation</i> , 2019.	51
Figura 49 e 50 - Carla Parrilha, Fotografias do local do projeto fotográfico, janeiro de 2021.	52
Figura 51 e 52 - Carla Parrilha, Fotografias do local do projeto fotográfico, maio de 2021.	52
Figura 53 - Carla Parrilha, Esboço inicial, 2021.	53
Figura 54 e 55 - Carla Parrilha, Experiências com o espelho, 2021.....	54
Figura 56, 57, 58 e 59 – Carla Parrilha, Experiências com dois espelhos, 2021.....	54
Figura 60 - Carla Parrilha, Experiência de montagem 6 fotografias, 2021.	55
Figura 61 - Carla Parrilha, Experiência de montagem 6 fotografias, 2021.	56
Figura 62 - Carla Parrilha, <i>Do Outro Lado do Espelho</i> , 2021.....	57
Figura 63 e 64 – Carla Parrilha, fotografias da série <i>Do Outro Lado Do Espelho</i> , 2021.....	59
Figura 65 - Carla Parrilha, fotografias da série <i>Do Outro Lado Do Espelho</i> , 2021.....	60
Figura 66 - Carla Parrilha, <i>Do Outro Lado do Espelho</i> , 2021.....	62

Introdução

A arte nos anos 60 e 70 do século XX sofreu uma transformação no sentido da dimensão conceptual. Houve uma radicalização do questionamento da natureza da arte e do papel do artista, um novo estatuto do objeto artístico (desmaterialização, recurso a diversos materiais e suportes, recusa das disciplinas artísticas tradicionais em favor da procura de formas interdisciplinares e participação do público, ou seja, nova relação Arte/Vida), a recuperação do legado das vanguardas artísticas, o questionamento das categorias e o desmantelamento das fronteiras entre disciplinas e expressões artísticas. Isto possibilitou à arte assumir vários modelos de trabalho e de apresentação, e designações: *Happenings*, *Performance*, *Minimal Art*, Arte Conceptual, Arte Processual, Anti-forma, Arte *Povera*, Vídeo Arte e *Land Art*.

A *Land Art* insere-se no âmbito da crítica institucional, como uma crítica à comercialização da arte, à indústria cultural, à racionalidade formal e como forma de oposição à arte apresentada nos museus. A *Land Art* procurou uma nova relação entre arte e natureza. Vários artistas da *Land Art* emergiram da arte conceptual e do minimalismo, o que possibilitou à arte a sua expansão através de uma fusão interdisciplinar. Artistas como Robert Smithson são o exemplo desta expansão. É neste contexto que surge o projeto artístico que pretende abordar a problemática Natureza/paisagem e a desconstrução da paisagem através do uso de um espelho.

Este projeto envolveu as seguintes estratégias metodológicas:

- pesquisa teórica e a revisão de literatura;
- pesquisa de referências visuais e revisão de casos (obras e artistas);
- conceção do projeto prático que envolve: a definição de processos; trabalho de campo e produção fotográfica; trabalho de pós-produção (escolha e edição das fotografias); reflexão.

A metodologia utilizada respeita a especificidade da investigação no campo artístico (*Arts-Based Research Practice*). A pesquisa teórica contribui para a criação artística e esta gerou novas reflexões.

A tese encontra-se dividida em duas partes. A primeira parte aborda as principais práticas, problemáticas e conceitos implicados nas relações entre a arte e a natureza, passando por alguns ramos da *Land Art* e pela análise do percurso artístico do artista norte-americano Robert Smithson e da sua obra *Yucatan Mirror Displacements*.

A segunda parte aborda o projeto prático da tese *Do Outro Lado Do Espelho*, descreve e analisa as várias fases do projeto e a sua relação com as práticas artísticas dos anos 60 até hoje.

PARTE I

1. Práticas e problemáticas de arte e paisagem a partir das décadas de 60 e 70 do século XX

Este capítulo aborda as principais práticas, problemáticas e conceitos implicados nas relações entre a arte e a natureza. O texto apresenta um panorama, em breves parágrafos, que introduzem questões relevantes da época, artistas e intervenções emblemáticas.

Land Art / Earth Art / Environmental Art

A *Land Art* ou *Earth Art* surgiu nos anos 60, na Europa e nos Estados Unidos, a partir da fusão e integração da natureza na prática da arte. Impôs-se como uma arte onde a natureza, além de suporte, faz parte da criação artística. O termo *Land Art*, se traduzido, corresponde a “arte da terra” tendo como principal característica a utilização de recursos provenientes da própria natureza para o desenvolvimento da obra de arte. Segundo o historiador de arte americano John Beardsley (2006, p.7), a arte dos anos 60 ganhou uma nova visão da natureza, em vez de a tentar representar (o que fazia a pintura, por exemplo). Vários artistas decidiram integrar as suas obras na própria natureza, o que deu lugar a uma fusão entre estas duas entidades.

A *Land Art* emergiu da junção entre a Arte Conceptual, que valorizava o conceito em vez da forma e da materialização, e a *Minimal Art*, tradição que remonta aos *ready-made* de Marcel Duchamp, que desafiava os limites da arte. A utilização de materiais geológicos e orgânicos em escultura vieram substituir a utilização do aço na *Minimal Art*. Essa vertente minimalista produz objetos documentais e coloca em cheque as distinções arte/não arte, denunciando o sistema institucional de validação dos objetos artísticos. Maderuelo refere que nesta década os movimentos de arte deixam de ser facilmente distinguidos porque os conceitos começam a entrelaçarem-se entre si. Segundo o autor, *Land Art* assume-se como uma prática de Arte Conceptual e uma ação num território:

Por un lado reconoceríamos lo que se ha llamado el “arte conceptual”, por otro el happening y por otro el land art. Em realidad, estos términos se refieren a categorías convencionales que establecemos los críticos y los historiadores porque muy difícilmente se puede distinguir hasta que punto una obra es conceptual, se trata de un happening o es una obra de land art, ya que aparece siempre en este tipo de obras trazas de acciones, de conceptos, y de trabajos en el territorio, pero todo ello mezclado. Además se puede detectar también, en muchos casos, una influencia de otros movimientos que estaban latentes en esos años y de los cuales no se pueden zafar los artistas, como son el pop art o el minimal art. (Maderuelo, 1996, p.2)

Os artistas da *Land Art* encontraram-se confrontados com a limitação do espaço tradicional das galerias e transportaram as suas obras de arte para a natureza, mais em concreto para espaços remotos e despovoados. Neste contexto, a *Land Art* recusa as limitações impostas pelas galerias e museus, assim como o próprio carácter mercantilista da arte.

As práticas artísticas da *Land Art* consistem em intervenções dos artistas em localizações naturais específica e na criação de obras que se integram no ambiente e exploram a relação com a topografia, ou seja, as intervenções na natureza fundem-se com a paisagem. Como explica Beardsley:

Land art, to review, is in large measure about the landscape itself-its scale, its vistas, its essentially horizontal character, its topography, and its human and natural history. It is frequently made from the materials at hand. It reveals the changing characteristics that a work assumes in different conditions: diurnal or nocturnal light, winter glare or summer haze, full sun or cloud shadow. While any outdoor work will change appearance under different conditions, sited sculptures are less exclusively about the landscape itself. They are also about mass, form, volume, surface: that is, some of the traditional concerns of Sculpture. Alternatively, they are manifestations of the organization of space, both internal and external: that is, architecture. They are still made with a great sensitivity to the surroundings - and often, this is the landscape - but have an internal coherence that land art does not. With sited sculptures, there is often an explicit boundary between the work and the environment. Rather than being forms that have emerged from the landscape, they often have the look of objects that have been set down within it. (Beardsley, 2006, p. 103).

A *Land Art* desenvolveu-se genericamente em duas correntes diferentes, a *Land Art* americana e a *Land Art* inglesa. As obras da *Land Art*, tanto a americana como a inglesa, estão sujeitas à erosão e aos efeitos do clima, o que tem reflexos na sua permanência. A principal diferença entre as duas resultará, talvez, das características físicas da respetiva paisagem. A *Land Art* americana tende a ser localizada em lugares remotos como os desertos, e a *Land Art* inglesa, em florestas e campos típicos das zonas rurais.

A *Land Art* americana, ao contrário da inglesa, recorreu ao uso de maquinaria pesada, como retroescavadoras, de maneira a deslocar grandes quantidades de materiais, moldando os espaços e os seus materiais da forma desejada; recorreu ainda à escolha de locais remotos, afastados das cidades, usando o que o local tem para oferecer, e ampliando-se à escala da paisagem.

A *Land Art* inglesa procurou uma prática menos invasiva na natureza e mais baseada no improvisado e com preferência pela efemeridade. Por seu lado, o conceito *Walk Art* nasceu da prática dos artistas ingleses, Richard Long e Hamish Fulton, e também demonstrou uma

sensibilidade diferente da dos artistas americanos, como refere o teórico de arte John Beardsley (2006, p. 41). Estes casos serão abordados mais adiante.

Todos os trabalhos de *Land Art* exigem a percepção do observador. A enciclopédia Itaú Cultural expõe a importância da percepção do observador na formação da *Land Art*:

O trabalho artístico dirige-se à natureza, transformando o entorno, com o qual se relaciona intimamente. As obras, de grandes dimensões, resistem à observação distanciada, a não ser por meio de fotografias e filmes. Para experimentá-las, é preciso que o sujeito se coloque dentro delas, percorrendo os caminhos e passagens que projetam. Ancorados num tempo e espaço precisos, os trabalhos rejeitam a sedução do observador ou as sugestões metafóricas. Põem ênfase na percepção, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta. O trabalho de arte é concebido como fruto de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador. (Fonte: https://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2675)

Earth Art Exhibition (1968)

O conceito de *earthwork* surgiu em 1968 na exposição *Earth Art*, organizada pela Cornell University's Andrew Dickson White Museum of Art, e teve origem no minimalismo dos anos 1960, no qual se filiam Carl Andre (1935-), Dan Flavin (1933-1996) e Robert Morris (1931-2018).



Figura 1 - Vista da exposição *Earth Art*, 1968.

Autor não identificado.

Fonte: <https://ext.maat.pt/bulletin/earth-works>

Willoughby Sharp (1936–2008), curador independente, editor e artista, organizou a exposição apresentando instalações *site-specific* de nove artistas: Jan Dibbets (1941-) da Holanda, Hans Haacke (1936-) e Günther Uecker (1930-) da Alemanha, Richard Long (1945-) da Grã-

Bretanha, David Medalla (1942-2020) das Filipinas, e Neil Jenney (1945-), Robert Morris (1931-2018), Dennis Oppenheim (1938-2011), e Robert Smithson dos Estados Unidos.

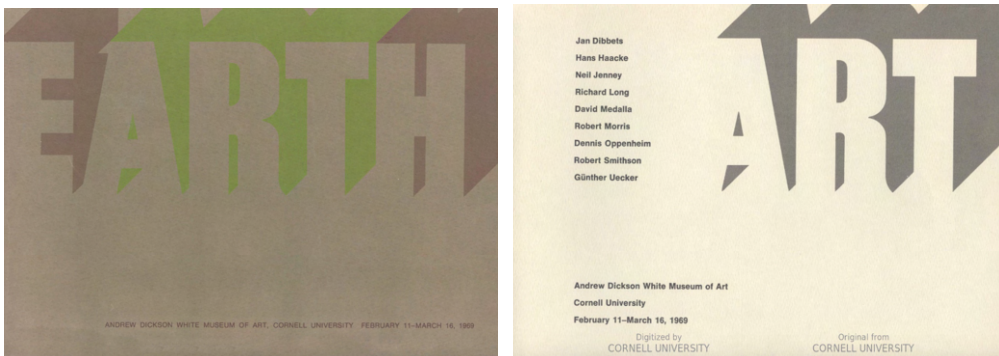


Figura 2 - Catálogo da exposição *Earth Art*, 1969.

Organizada pela Cornell University's Andrew Dickson White Museum of Art.

Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924020514380&view=2up&seq=1>



Figura 3 - Earth Art Symposium 1969, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University.

Neil Jenney, Dennis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long, e Robert Smithson (da esquerda para a direita) e o diretor Thomas W. Leavitt (em pé).

Fonte: <https://museum.cornell.edu/earth-art-1969>

Robert Smithson (1938-1973) é um dos mais importantes precursores da estratégia vivencial e artística da *Land Art*. Apresentou nesta exposição a obra *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, (1968), um dos seus primeiros *nonsite*. Smithson continuou a desenvolver a ideia do *nonsite* com a realização de outras obras, inspirando-se em vários locais como Nova Jersey, Oeste dos Estados Unidos e Europa. Algumas foram exibidas na exposição individual na Dwan Gallery, no início de 1969.



Figura 4 - Robert Smithson e sua obra *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*, 1968

© Holt/Smithson Foundation, Licensed by VAGA at ARS, New York

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968>

Os conceitos de Site, Non-Site, Site-Specific e Art in situ

Entre os conceitos que resultam da prática da *Land Art* está o de *nonsite*, definido e problematizado por Robert Smithson. *Nonsite* corresponde a uma ideia de espaço abstrato que nos remete para um lugar distante do espaço da exposição. Os seus materiais são a prova desse espaço e remetem para o mesmo. A relação entre *site* e *nonsite* é direta. O *nonsite* corresponde à intervenção ou abordagem artística de um lugar (*site*). Deste modo, é gerado pelo artista a partir do *site*. O *nonsite* é a única forma de apresentar o *site* numa galeria afastada dele.

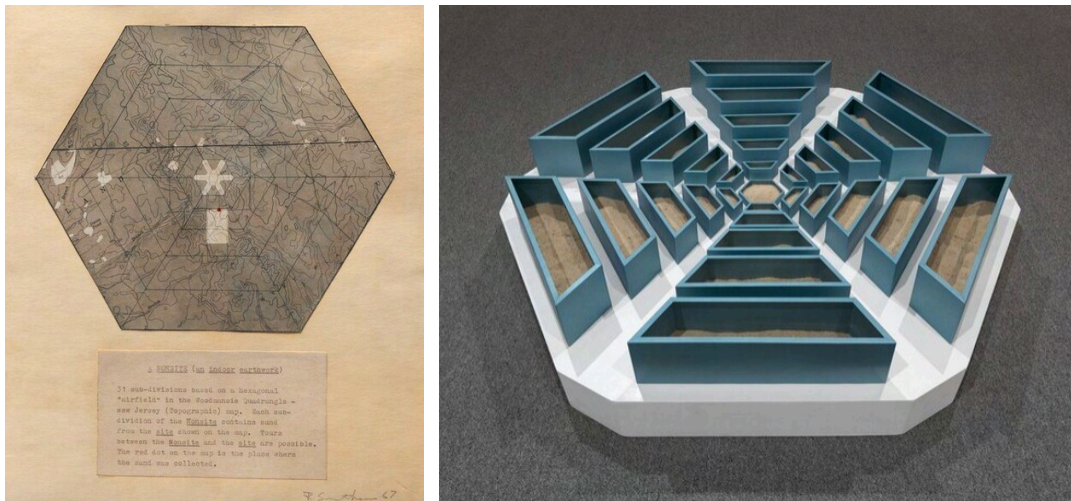
Smithson esquematiza as características de *site* e *nonsite*, num dos seus textos:

<i>Site</i>	<i>Nonsite</i>
1. <i>Open Limits</i>	<i>Closed Limits</i>
2. <i>A Series of Ponds</i>	<i>An Array of Matter</i>
3. <i>Outer Coordinates</i>	<i>Inner Coordinates</i>
4. <i>Subtraction</i>	<i>Addition</i>
5. <i>Indeterminate</i>	<i>Determinate</i>
<i>Certainty</i>	<i>Uncertainty</i>
6. <i>Scattered</i>	<i>Contained</i>
<i>Information</i>	<i>Information</i>
7. <i>Reflection</i>	<i>Mirror</i>
8. <i>Edge</i>	<i>Center</i>
9. <i>Some Place</i>	<i>No Place</i>
<i>(physical)</i>	<i>(abstract)</i>
10. <i>Many</i>	<i>One</i>

Figura 5 - A dialética do *Site* e *Nonsite* (Smithson, 1996, p. 152).

O *site* apresenta os seus limites em aberto, as suas coordenadas são externas e encontra-se num espaço físico. O *nonsite* apresenta os seus limites fechados, as suas coordenadas são internas e encontra-se num espaço abstrato. O *site* é a reflexão e o *nonsite* é o espelho. Como explica Leslie Ryan:

Smithson developed "Site/Nonsites" as a methodology that grounded a dialectic relationship between the gallery interior and the physical ground outside... Site and nonsite were interdependent and interrelated. The work remained open-ended because the qualities or definition of one inferred the continuing presence of the other. Site/nonsite works existed in the reverberation between the site's resistance to containment and the boundedness of the gallery. While the site was expansive and approaching boundaries (that it could not possess), the nonsite was a contraction and containment of the site. (Ryan, 2007, p.3)



Figuras 6 e 7 - Robert Smithson, *A Nonsite (Pine Barrens)*, 1967.

Esquerda: Fotostática aérea do mapa com texto, 18,4×27,1cm.

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.161688.html>

Direita: Alumínio pintado, areia, madeira pintada, 30,48×166,37×166,37 cm.

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.161688.html>

O primeiro *Nonsite* de Robert Smithson foi em Pine Barrens, a sul de Nova Jersey. No debate *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson* (1970), organizado e editado por Liza Bear e Willoughby Sharp e publicado na revista *Avalanche* (Fall 1970), Smithson explicou a escolha do lugar para o seu *site* e descreveu o seu primeiro *nonsite*:

The first non-site that I did was at the Pine Barrens in southern New Jersey. This place was in a state of equilibrium, it had a kind of tranquility and it was discontinuous from the surrounding area because of its stunted pine trees. There was a hexagon airfield there which lent itself very well to the application of certain crystalline structures which had preoccupied me in my earlier work. A crystal can be mapped out, and in fact I think it was crystallography which led me to mapmaking. Initially I went to the Pine Barrens

to set up a system of outdoor pavements but in the process I became interested in the abstract aspects of mapping. At the same time I was working with maps and aerial photography for an architectural company. I had great access to them. So I decided to use the Pine Barrens site as a piece of paper and draw a crystalline structure over the landmass rather than on a 20 x 30'' sheet of paper. In this way I was applying my conceptual thinking directly to the disruption of the site over an area of several miles. So you might say my non-site was a three-dimensional map of the site. (Smithson, 1996, p. 244).

O historiador de arte alemão Johannes Stuckelberger (2006) compara o conceito de *site / non site* de Smithson com os conceitos de utopia e heterotopia abordados pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), no seu artigo *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (1984). Smithson e Foucault refletem sobre a noção de espaço e a dialética entre lugar / não lugar. Aquilo a que *Foucault* se refere como *other spaces*, segundo a terminologia de Smithson, seria um *nonsite* que remete para o *site* real. Para além disso, Foucault ainda distingue dois tipos de espaço ou de lugar. As utopias representam um espaço ficcional e as heterotopias representam um espaço real. Nas palavras de Stuckelberger:

In the same year, 1967, that Smithson travelled to Passaic and studied the dialectic of site and nonsite, Michel Foucault gave a lecture in Paris about a similar subject: "Of Other Spaces." Not published until 1984, today this lecture finds a lively reception in the context of recent discussions of the problem of space. There are certain parallels between Foucault's and Smithson's conceptions of space, which - I believe - have not been discussed up until now. With this comparison I am not assuming there was a dependency between them. But the parallels are more than coincidence, considering the wide reading of the artist and the fact that Smithson and Foucault were contemporaries. Like Smithson, Foucault was interested in space in terms of its dialectic of site and nonsite. "Other spaces" he defines as being characterized by the fact that they refer to all other spaces, in the sense that they simultaneously represent and criticize the conditions of these places. In Smithson's terminology, Foucault's other spaces are nonsites referring to real sites. Foucault distinguishes two types: utopias and heterotopias. In his lecture he is exclusively interested in heterotopias, defining them as real spaces, in contrast to the unreal spaces of utopias. (Stuckelberger, 2006, p. 91).

Associado ao conceito de *site / non site* está o de *site-Specific* que remete para o próprio lugar (*site*) e para as características naturais e específicas do mesmo, aproveitadas no local. Uma intervenção *site-specific*, por definição, não pode ser deslocada do local em que surgiu. Outro conceito associado é o de *art in situ*. *Art in situ* é um processo artístico em que se concebe uma obra de arte no seu local de exposição, pelo que se assume uma característica não transportável. O conceito *site-specific* remonta às experiências de intervenção em espaços naturais ou urbanos nos anos 60 e 70. Segundo o historiador de arte Nick Kaye (2000), as obras

site-specific configuram uma situação espacial específica, tendo em conta as características do local, e não podem ser apreendidas senão ali. Deste modo, as obras *site-specific* assumem um posicionamento crítico do sistema da arte devido à recusa das limitações impostas pelas galerias e museus, questionando também o caráter mercantilista da arte.



Figura 8 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.
Great Salt Lake, Utah.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

A obra *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, é um dos maiores exemplos de uma obra de arte *site-specific*. Situa-se no Great Salt Lake, no Utah, nos Estados Unidos da América. Construída num lago artificial numa escala gigantesca, *Spiral Jetty* tem 475 metros de comprimento e 4,5 metros de largura. Nem sempre é visível, devido ao funcionamento natural do ecossistema do lago. Representa o crescimento orgânico e contraria a esterilidade precoce e a aridez geológica, ou seja, a decadência da entropia.

A efemeridade na arte

A utilização de recursos naturais pela *Land Art* tem, como consequência, a efemeridade da arte que é desgastada pelos elementos naturais, como a chuva, a neve, a erosão...). A efemeridade da arte é uma das problemáticas importantes dos anos 60 e 70. A palavra “efémero” deriva do grego e significa coisas que não duram mais do que um dia. No caso da arte, a palavra refere-se a criações artísticas que existem por um curto espaço de tempo. Entretanto desaparecem, são destruídas ou desgastadas pelo tempo. Existem várias formas da arte efémera passando pela escultura e *happenings*, como podemos constatar na seguinte definição:

There are many forms of ephemeral art, from sculpture to performance, but the term is usually used to describe a work of art that only occurs once, like a happening, and cannot be embodied in any lasting object to be shown in a museum or gallery. Ephemeral art first came to prominence in the 1960s with the Fluxus group, when artists like Joseph Beuys were interested in creating works of art that existed outside the gallery and museum structure and had no financial worth. Happenings, performances and sound sculptures were all part of ephemeral art, as were flyers and cheap mass-produced items that carried subversive messages out into the world. (fonte: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/ephemeral-art>)

Entre os artistas que exploram a efemeridade da arte estão Andy Goldsworthy (1956-) e Richard Shilling (1973-). A arte efêmera de Goldsworthy parece mais espontânea, enquanto a arte de Shilling requer planejamento prévio, como escolha de materiais e construção.



Figura 9 - Andy Goldsworthy, *Screen*, 1998.

Escultura com ramos de árvores.

Fotografia do artista, 17,5x17,5 cm.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/screen-nmre3r9mr44D-3tY7qZAGQ2>

Em 1998, o artista inglês Andy Goldsworthy construiu uma escultura a partir de ramos de árvores na margem de um lago. Esta escultura apresenta a forma de um semicírculo. A superfície da água permitiu o efeito de espelho que reflete a escultura. Assim, esta aparenta uma forma circular, quando observada do ponto de vista em que o artista tirou a fotografia.



Figura 10 - Richard Shilling, *Leaf Lightning*, 2009.
Lama e folhas de árvores. Fotografia de Richard Shilling.
Fonte: <https://www.richardshilling.co.uk/decay.html>

O artista inglês Richard Shilling construiu as suas obras com materiais provenientes da natureza e através da fotografia registou os efeitos do passar do tempo sobre o seu trabalho. Como podemos ver na sua obra *Leaf Lightning* (figura 10), o artista fotografou ao longo de seis semanas as alterações resultantes da passagem do tempo.

Para Shilling, o caráter efêmero da arte é uma das suas principais dimensões, como afirma: *Forme, ephemeral nature art, is a search for a deep connection and through it a method to reveal cycles, processes and features of nature, often unseen but we are within the midst of in any case.* (Fonte: <https://www.richardshilling.co.uk>)

A recusa do Sistema Artístico e *Land Reclamation*

Ao mesmo tempo que a *Land Art* se desenvolvia, as práticas artísticas dos anos 60 e 70 expandiam-se para vários campos como a geologia, biologia e ecologia. Estas novas práticas artísticas usaram vários estudos sobre a relação entre as percepções do ser humano e a natureza. Um dos seus principais teóricos foi o crítico de arte norte americano Jack Burnham (1931-2019). Burnham propôs uma nova definição para uma estética que descrevia obras de arte não

convencionais, produzidas fora das galerias e que, por vezes, não eram objetos artísticos materiais.

No ensaio *Systems Esthetics*, publicado na Artforum em 1968, Burnham pretendia criar um sistema de validação de obras de arte. Burnham declarou no seu ensaio que a arte reside na relação criada entre as pessoas (espetadores) e os componentes do seu ambiente: *Art does not reside in material entities, but in relations between people and the components of their environment.* (Burnham, 1968, p. 2).

De acordo com Ryan, este sistema tinha em conta a relação das obras de arte com o seu processo de desenvolvimento, a sua interação com o público (redes de feedback) e a capacidade de contornar a autonomia formal do objeto (Ryan, 2007, p.9). Burnham criara um vocabulário crítico para os não-objetos: *Using the perspective of systems, he established a framework for a “critical vocabulary” around contemporary art practices that were “unobjects”: things without spatial or temporal boundaries, such as environments, ephemeral and recursive events and elements.* (Ryan, 2007, p.9)

Os conhecimentos ecológicos e a interdependência dos ecossistemas passam a estar presentes num novo discurso estético e práticas artísticas politicamente implicadas.

É assim que, no verão de 1979, vários membros da comunidade e artistas reuniram-se para a organização do projeto *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture* em Seattle, Washington, organizado pela King County Art Commission e sete artistas. Dennis Oppenheim (1938-2011), Beverly Pepper (1922-2020), Herbet Bayer (1900-1985), Richard Fleischner (1944-), Lawrence Hanson (1936-), Mary Miss (1944-) e Robert Morris foram convidados a apresentar propostas para a realização de obras integradas em sítios abandonados na cidade de Seattle, com o intuito de reabilitação de terras tecnologicamente abusadas. Neste projeto pretendia-se que os artistas trabalhassem em colaboração com outras pessoas fora do mundo da arte como agrimensores, engenheiros e geólogos.

Como explica Bearsley:

The sites included a landfill, an eroded creek bed, three gravel pits, an abandoned naval air station. And a noise-control free zone surrounding the Seattle - Tacoma airport. The designs for all these proposals were exhibited for six weeks from August 17, 1979, at the Modern Art Pavilion of the Seattle Art Museum; during the same time, the Arts Commission hosted a symposium to discuss in detail the implications of the project.

As a practical demonstration, Robert Morris was selected to implement a proposal for a 3.7-acre abandoned gravel pit in southern King County. Morris presented a plan for the site in April of 1979, which was reviewed and subsequently approved by the King County Arts Commission and the County Department of Public Works. Construction was funded in part by the Art in Public Places program at the National Endowment for the Arts, the Department of

Public Works, and the County Arts Commission; it began in August and was completed in November. (Bearsley, 2006, p. 90)

O conceito de *Land Reclamation* surgiu, assim, a partir do interesse dos artistas pela ecologia e recuperação de áreas não utilizadas. Os principais artistas que desenvolveram este conceito foram Robert Smithson, Robert Morris, Helen Mayer Harrison e Newton Harrison.

Javier Maderuelo no seu ensaio *Marcar, Ocupar, Tallar y Transformar el Territorio* refere que o artista Robert Morris realizou uma obra que pretendia reclamar certos territórios abandonados para a arte. Nesta prática, inicialmente explorada por Smithson, o artista recuperava sítios abandonados como pedreiras, minas e lixeiras. Pouco depois de Smithson ter falecido, Robert Morris continuou com esta prática artística, como explica Maderuelo:

Smithson perdió prematuramente la vida en un accidente de avioneta en 1973 y no pudo llevar a cabo algunos proyectos como éste, pero su amigo Robert Morris realizó pocos años después, en 1979, algo parecido cuando, a través de un programa que pretendía “reclamar el territorio para el arte”, realiza en las afueras de la ciudad de Seattle, en un terreno rural donde se encontraba también una cantera abandonada, una obra que tiene un parecido con Bingham Cooper Mining Pit y con otras obras de Robert Smithson. Morris alisa y regulariza los taludes de la cantera para hacer transitable este espacio y convertirlo, al final, en un lugar de recreo público cargado de significación. (Maderuelo, 2006, p. 7)

Robert Morris apresentou uma proposta, no âmbito do projeto *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, para a manipulação de um terreno (Johnson Pit #30) que era usado como lixeira. O seu projeto foi aceite tendo em consideração o estatuto do artista, a sua experiência de trabalho em terrenos de grande dimensão, o potencial do artista em desafiar os limites da noção pública de escultura e a possibilidade do uso da *Land Art* como *Land Reclamation*.



Figura 11 - Robert Morris, *Untitled Earthwork (Johnson Pit #30)*, 1979.

Proposta apresentada por Morris e aprovado pela King County Arts Commission and the County Department of Public Works.

Fonte: <https://kingcounty.gov/depts/records-licensing/archives/exhibits/earthworks.aspx>



Figura 12 - Robert Morris, *Earthwork*, 1979.

Fotografia a preto e branco, de Colleen Chartier.

King County Archives Series 1747.

Fonte: <https://kingcounty.gov/depts/records-licensing/archives/exhibits/earthworks.aspx>



Figura 13 - Robert Morris, *Earthwork*, 1979.

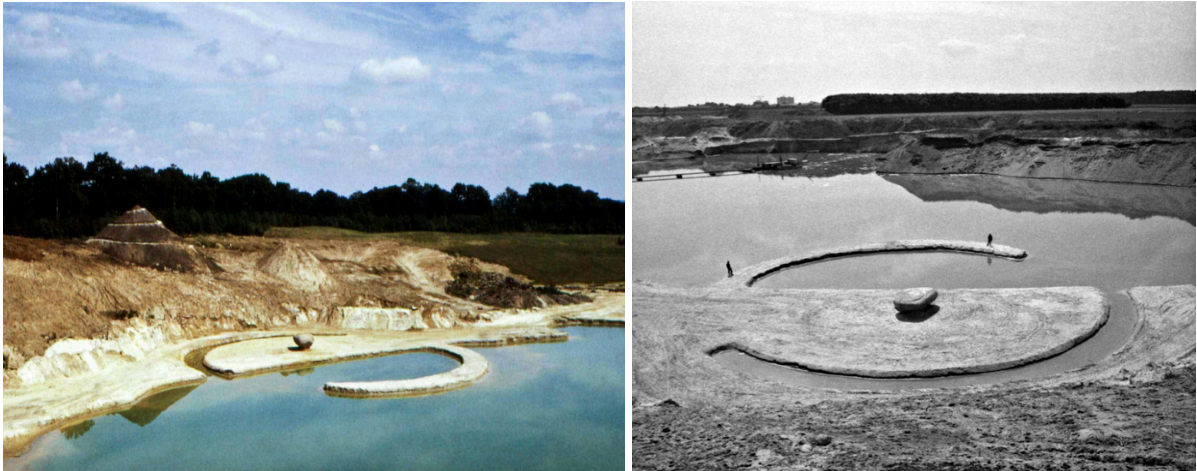
Fotografia aerea, de Colleen Chartier.

King County Archives Series 1747.

Fonte: <https://kingcounty.gov/depts/records-licensing/archives/exhibits/earthworks.aspx>

Robert Morris, no ensaio, elaborado para o projeto *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, aponta dois elementos estéticos primários para definir *earthworks*: os elementos formais, espaço, a escala e o tempo necessário para a compreensão da obra; e os elementos de potencial transformador [no original *transformat*], específicos da localização do próprio *site*, como o tempo e outros fenômenos que não podiam ser reproduzidas num museu. Para além destas características, Morris salienta, ainda, que a questão de ética também deve ser um elemento importante dos *earthworks*. Na proposta original, Robert Morris afirmava que, uma vez semeado com relva, o trabalho de terraplenagem não precisaria de manutenção além de corte periódico.

Para além do trabalho de Morris, um dos exemplos mais pertinentes do conceito *Land Reclamation* são as obras *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) de Robert Smithson.



Figuras 14 e 15 - Robert Smithson, *Broken Circle/Spiral Hill*, 1971.

Emmen, Holanda.

© Holt/Smithson Foundation, Licensed by VAGA at ARS, New York.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circlespiral-hill>

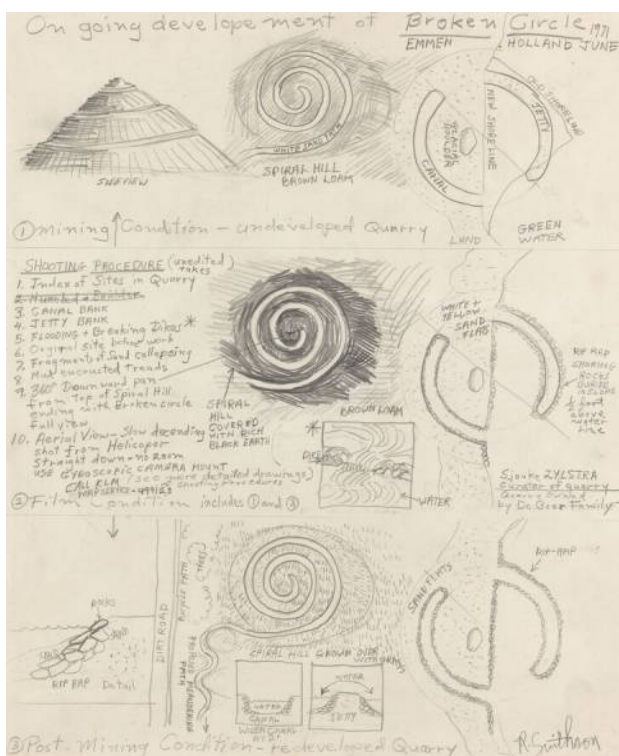


Figura 16 - Robert Smithson, Esquema da obra *Broken Circle/Spiral Hill*, 1971.

Lápis sobre papel, 32x39,5 cm.

© Holt/Smithson Foundation, Licensed by VAGA at ARS, New York.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circlespiral-hill>

Num projeto que tinha como objetivo a reabilitação de uma pedreira abandonada em Emmen, na Holanda, Smithson construiu na margem de um lago um canal com forma de semi-círculo

e no lago construiu um cais. No centro do círculo, formado pelo canal e o cais, encontra-se uma rocha glacial. Esta rocha glacial faz referência a marcas pré-históricas encontradas na região. Na encosta, Smithson construiu um monte com um caminho em espiral, no sentido contrário aos ponteiros do relógio. Segundo Beardsley (2006, p. 22), esta obra alerta para o impacto irreversível da indústria e pede uma reavaliação da relação entre natureza e construção. Na sua proposta Smithson salienta: *Our ecological awareness indicates that industrial production can no longer remain blind to the visual landscape.* (Smithson, 1996, p.379)

Neste contexto, a arte tem o poder de renovar a paisagem destes locais. Contudo, John Beardsley afirma que, apesar dos artistas tentarem sensibilizar o público, os problemas relacionados com o depósito de lixo e a exploração dos recursos naturais continuam:

Clearly, the use of art in land reclamation and environmental restoration is an idea that has fired many imaginations. One senses that enthusiasm for this sort of work comes less from some quixotic yearning of the artist to feel needed than from a pressing awareness – among artists and the general public like – of the complex problems generated by waste disposal and by continued exploitation of natural resources. The potential of art to assist in the renewal of landscape has been amply demonstrated; it needs now to be developed to the greatest possible advantage. (Beardsley, 2006, p. 103).

A prática da *Walk Art* (Long e Futon)

Os novos modelos de articulação entre arte e natureza levaram os artistas ingleses Richard Long e Hamish Fulton a desenvolver a prática da *Walk Art*. Esta surge como uma ação performativa sobre o território que não deixa quaisquer marcas na paisagem, além das pegadas feitas pelo artista. Long, por vezes, reorganiza elementos da paisagem, como pedras e ramos, mas de uma maneira pouco intrusiva. Sobre este modo de trabalhar, diz John Beardsley:

In England, circumstances similar to those in the United States prevailed in the latter half of the 1960s. A group of younger artists, dissatisfied with the current forms of painting and sculpture, opted for alternatives to the precious object in environmental and performance art... But what they did when they got there displayed a sensibility quite unlike that of their American contemporaries. They barely intruded upon the landscape at all. Indeed, Fulton made no mark other than footprints and took nothing but photographs. Long also made photographs, and while he sometimes reorganized landscape elements - rocks and sticks- he did so in ways that were hardly discernible. Walking was the principal form of artistic activity for both these men. (Beardsley, 2006, p. 41)



Figura 17 - Richard Long, *Snowball Track*, 1964.

Fotografia a preto e branco, 276 x 276 mm.

Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/snowball.html>

Em 1964 Richard Long, com dezoito anos, enquanto caminhava num campo coberto de neve, na zona rural de Bristol, começou a fazer uma bola de neve. Quando já não conseguia empurrar a bola, decidiu tirar uma fotografia. No entanto, em vez de tirar uma fotografia à bola de neve, tirou a fotografia ao rastro preto que ela tinha deixado.

Long desenvolveu os seus trabalhos à volta dos conceitos de percorrer, deambular, passear, andar. Realiza obras transitórias e passageiras, que apenas marcam a sua trajetória no território.



Figura 18 - Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

Fotografia, impressão de prata gelatinosa sobre papel e grafite, 375 x 324 mm.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Durante uma viagem de comboio de Waterloo, em Londres, para o sudoeste britânico em 1967, Long avistou um campo inspirador que seria o local perfeito para a sua obra. Foi aí que criou *A Line Made by Walking*, o seu primeiro de muitos trabalhos que envolvia o ato de andar. Nesta obra, Long andou em linha reta para a frente e para trás até deixar a marca do seu percurso na erva calcada. O elemento principal na construção desta obra é a repetição. Apesar de a fotografia não apresentar nenhuma figura humana, podemos sentir a escala do artista e a sua presença. Embora o campo em si seja um campo indiferente, Long sugere o caminho para ir a lado nenhum (*the path of nowhere*). Assim, o artista apresenta ao mundo uma nova maneira de caminhar e fez do ato de caminhar uma forma de arte.

Long não só tirava fotografias para documentar os seus percursos, como também assinalava em mapas e tirava notas escritas representativas das suas caminhadas.

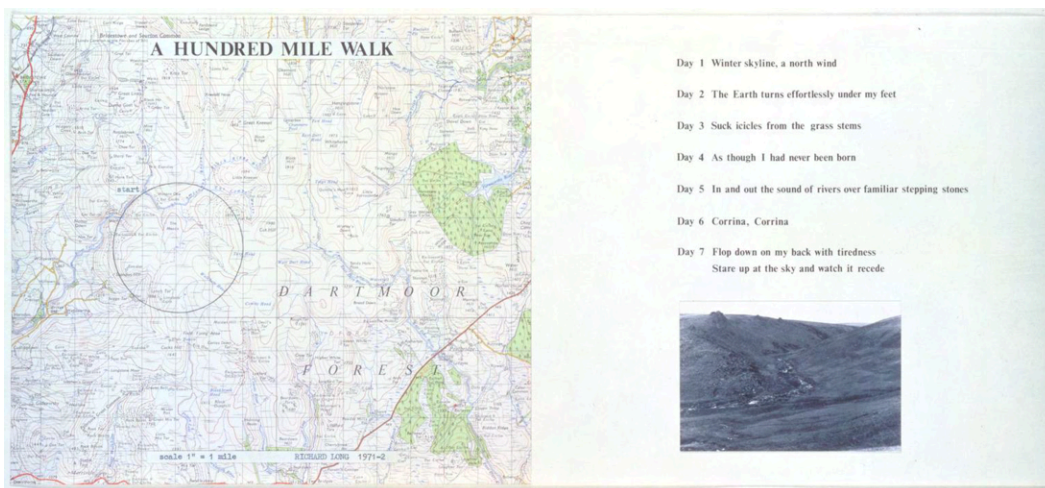


Figura 19 - Richard Long, *A Hundred Mile Walk*, 1972.

Mapa com círculo a grafite, texto datilografado, fotografia, impressão em prata gelatinosa em papel 634x914x12 mm.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-hundred-mile-walk-t01720>

Na obra *A Hundred Mile Walk* podemos ver, assinalado no mapa, um círculo que representa o percurso de 160km. À direita, vemos apontamentos relativos a cada dia do percurso que transmitem sensações e experiências processuais, incluindo tempo, espaço, movimento, visão, som, toque, gosto, ilusão. Hamish Fulton também explorou a caminhada como arte.



Figura 20 - Hamish Fulton, Coleção *Ten Toes towards the Rainbow*, 1985-92.
Serigrafia em papel, 631 × 931 mm.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-ten-toes-towards-the-rainbow-65986/3>

A coleção *Ten Toes towards the Rainbow* de Fulton (1946-) refere-se a uma caminhada de sete dias em que o artista percorreu as montanhas de Cairngorn na Escócia. Para Fulton, o número sete é mágico e aparece em várias das suas obras. A palavra *rainbow*, arco-íris em português, contém sete cores e a própria palavra contém sete letras. Na legenda de uma das suas obras em exposição, em 2004, assinala-se:

'If in doubt. Keep walking'. Hamish Fulton added these words to his series of prints called Ten Toes towards the Rainbow. The title refers to ten seven-day walks he made in the Cairngorm mountains in Scotland. Fulton sees seven as a magic number, and it recurs frequently in his work. Here it appears in the 'rainbow' of the title: rainbows have seven colours, while the word itself has seven letters. This series is more romantic and pastoral than much of Fulton's earlier work. Titles such as Song Path evoke his observations and emotions during these long, solitary walks. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-the-crow-speaks-p77616>)

A partir de 1973, Fulton decidiu que o ato de andar era crucial para a sua arte e o que realmente importava era o percurso individual de cada caminhada. Assim, começou a organizar caminhadas de vários dias, em diferentes países, sempre acompanhado de câmaras fotográficas, mapas e diários.

Fulton viajou até aos lugares mais inóspitos e desabitados e este sentimento de desolação é transmitido através das suas fotografias, como podemos verificar na sua obra *A Six day 70 Mile walk on Baffin Island Canada Summer 1976*.

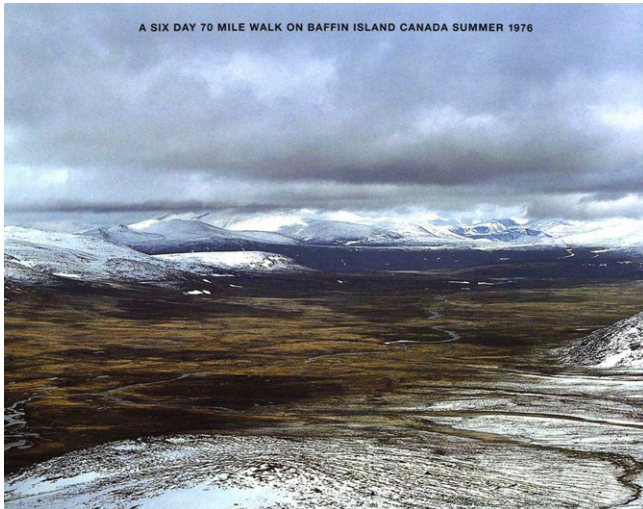


Figura 21 - Hamish Fulton, *A Six day 70 Mile walk on Baffin Island Canada Summer*, 1976.
Fotografia do artista.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/hamish-fulton-1133>

Maderuelo (1996) dá o exemplo das obras de Fulton para mencionar a importância da fotografia como um veículo de tomada de consciência:

La fotografía es el vehículo idóneo de esta toma de consciencia. Fulton ha visitado los lugares más apartados y más solitarios del mundo y lo que transmite a través de sus fotografías no son solamente imágenes de aquellos lugares sino la idea de soledad, de desolación, que consigue mostrando una piedra en el centro de un enorme desierto con unas montañas que parecen encontrarse a una distancia gigantesca. Las obras de Fulton no son la mera imagen fotográfico sino que se complementan con toda una serie de elementos, como son el marco, los textos, las fechas, con las que se ha forjado la imagen del paisaje como arte. Y éste es el lugar al que estoy intentando llegar: cómo todas esas experiencias sobre el territorio y sobre el arte confluyen en la idea de paisaje. (Maderuelo, 1996, p. 11)

A fotografia e o vídeo na *Land Art*

Como se pode perceber pelos vários exemplos que já foram mencionados, a fotografia e o vídeo foram meios bastante importantes na arte dos anos 60 e 70. Sem estes meios de documentação, muitas das obras que consideramos importantes na *Land Art* não poderiam ser visualizadas e expostas nos museus. Esta circunstância reforçou o estatuto artístico da fotografia. Por outro lado, sem esta dimensão, a *Land Art* apenas seria conhecida através de desenhos, esboços e notas manuscritas. A fotografia e o vídeo, para lá de possibilitarem a exposição e a

musealização destas práticas, fazem parte integrante delas. Assim a fotografia e o vídeo são parte desta arte que valoriza a dimensão de processo.

Vários artistas da *Land Art* documentavam a construção das obras através do vídeo e da fotografia, como aconteceu, por exemplo, com *The Lightning Field* de Walter De Maria.



Figuras 22 e 23 - Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977.

Deserto do Novo México, EUA.

Fotografias de John Cliett, 1978/79.

© Estate of Walter De Maria.

Fonte: <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field/>

A obra *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria, é composta por 400 vigas de aço inoxidável instaladas no deserto do Novo México, local com grande incidência de relâmpagos em época de tempestades. As fotografias mostram a obra e a natureza am ação, De Maria pretendia que a sua obra atraísse os relâmpagos de forma a demonstrar o seu esplendor visual e o seu poder. Beardsley afirma sobre este projeto:

It is probable that De Maria intended to evoke the sublime; yet it seems unlikely that he was aware of how exactly he employed its attributes as defined by Hussey. His Lightning Field is obscure, both in the sense of being difficult to perceive- especially at midday - and in being remote and troublesome to reach. Its central image is power - the sometimes lethal power of lightning. (Beardsley, 2006, p.62)

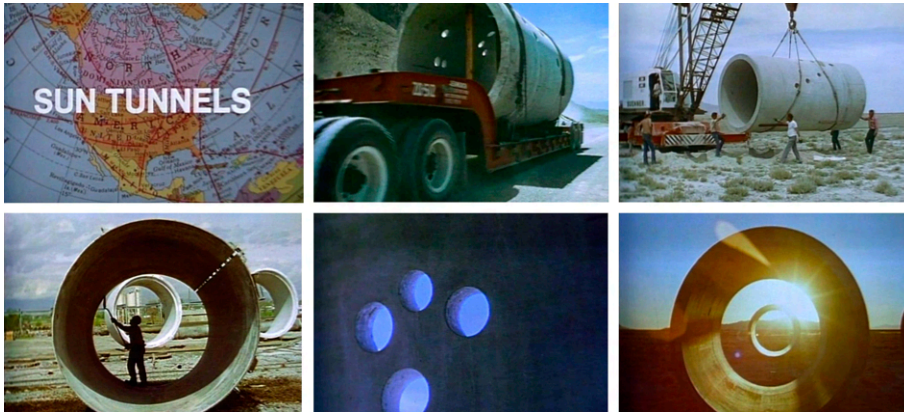


Figura 24 - Nancy Holt, *Sun Tunnels* (filme), 1978.

Cor, som, filme de 16 mm em vídeo HD.

Duração: 26 minutos 31 seconds.

© Holt/Smithson Foundation, Licensed by VAGA at ARS, New York. Distributed by Electronic Arts Intermix, New York.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels-film>

Também Nancy Holt, quando construiu a instalação *Sun Tunnels* no deserto Great Basin, no Utah, recorreu ao registo de imagens de processo. Na *Artforum* Vol.15 Nr.8 (Abril 1977) publicou um artigo sobre a realização deste trabalho, acompanhado de um conjunto de fotografias e mapas da construção. Para além do artigo, produziu ainda um vídeo da obra gravado a cores e narrado pela mesma.



Figura 25 - Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76.

Great Basin Desert, Utah.

Collection Dia Art Foundation with support from Holt/Smithson Foundation.

© Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation, licensed by VAGA at ARS, New York
Fotografia do solstício de verão.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>

A obra *Sun Tunnels* consiste em quatro túneis de cimento, cada um com o comprimento de 5,5 metros e 2,7 metros de diâmetro, dispostos em forma de X. Cada túnel está alinhado com o nascer e o pôr do sol nos solstícios de verão e inverno. Pequenos círculos foram adicionados em cada túnel para representar as constelações Draco, Perseu, Columbae e Capricórnio. O diâmetro de cada círculo difere em relação à magnitude das estrelas representadas. John Beardsley salienta que, apesar dos grandes túneis industriais serem de carácter bruto, *Sun Tunnels* não deixa de revelar um carácter poético na transição do dia para a noite, tendo Holt comparado a sua obra a um poema de T.S. Eliot:

As Holt herself has nicely explicated, "Day is turned into night, and an inversion of the sky takes place: Stars are cast down to earth, spots of warmth in cool tunnels."
A surprising lyricism is achieved by Holt's rough pipes, which barely disguise their industrial origin. They provide welcome shelter, cool solace from the desert sun. Likewise, they offer a reassuring indication of direction in a trackless landscape and frame vistas within the disconcerting vastness. Holt compares the site with a passage from T. S. Eliot's Four Quartets (1943): "Dawn points, and another day/ Prepares for heat and silence." Her Sun Tunnels is a dignified humanly scaled setting in which to experience the grand awfulness of the natural surroundings." (Beardsley, 2006, p.34)

2. O Caso de Robert Smithson

Percorso artístico e metodologia de trabalho

Já atrás mencionei o caso do artista norte-americano, Robert Smithson, nascido em 1938, em Passaic, New Jersey, como um dos mais importantes para a Land Art. É também um dos artistas que considero como referência fundamental para o meu projeto artístico. Por isso, lhe dedico um ponto específico desta primeira parte do meu relatório.

Smithson viveu a sua infância em Ruthrford e em 1955 mudou-se para Nova York onde estudou pintura e desenho na Art Students League of New York e na escola Brooklyn Museum. As suas pinturas eram associadas ao Expressionismo Abstrato. Os seus primeiros trabalhos exibidos foram pinturas e colagens influenciadas pela ficção científica e pela fase inicial da *Pop Art*.

Em 1963 casou com a artista Nancy Holt (1938-2014), abandonou o desenho e interessou-se por esculturas geométricas integradas na *Minimal Art*. Começou a usar vidro e tubos de luzes néon para explorar a refração visual. Estes trabalhos foram expostos em 1966, na exposição *Estruturas Primárias*, em conjunto com outros artistas da Arte Conceptual e *Minimal Art*.

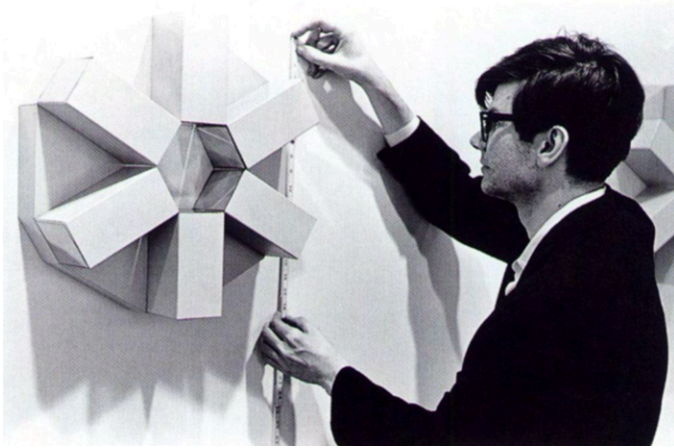


Figura 26 - Robert Smithson com a sua obra *The Cryosphere*, 1966.
Exposição *Primary Structures*, The Jewish Museum, New York, 1966.
Fotografia de Dan Graham.

Fonte: <https://krollermuller.nl/en/robert-smithson-the-cryosphere>



Figura 27 - Robert Smithson e Nancy Holt, 1970.
Fotografias de Gianfranco Gorgoni.
© Estate of Robert Smithson, New York /DACS London, 2007.
Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

Smithson, ao confrontar-se com a limitação do espaço tradicional das galerias, transportou a sua arte para a natureza, à imagem de outros artistas da *Land Art*, já referidos.

Em 1964, começou a usar a paisagem e os elementos da natureza como materiais em bruto. Inspirou-se em materiais naturais como madeira, terra, pedras, areia, vento, fogo, água... e começou a usá-los para intervir na própria natureza. A escolha dos locais para as suas obras recaí sobre regiões despovoadas, lagos artificiais, espaços pós-industriais e zonas mineiras, que estão sujeitos às forças da natureza. Escavadoras Caterpillar e camiões foram usados para transportar e escavar terra. O resultado foi uma expansão da arte, na qual a paisagem, a formação de terreno, o horizonte, o tempo e a erosão se tornam materiais autênticos. Círculos

e espirais na terra são mais do que uma extensão da arte minimalista. A *Land Art* de Smithson invoca a força primordial do cenário, as camadas geológicas, a erosão da terra e efeitos climáticos.

Smithson morreu precocemente num acidente de helicóptero em 1973, no Texas, enquanto inspecionava o seu último trabalho, *Amarillo Ramp*. No entanto, as suas obras não ficaram esquecidas graças ao impacto que causou no mundo da arte, devido não só às suas obras físicas de escala paisagística, mas também ao seu contributo para a criação de novos conceitos e para a articulação entre a arte e áreas da ciência.

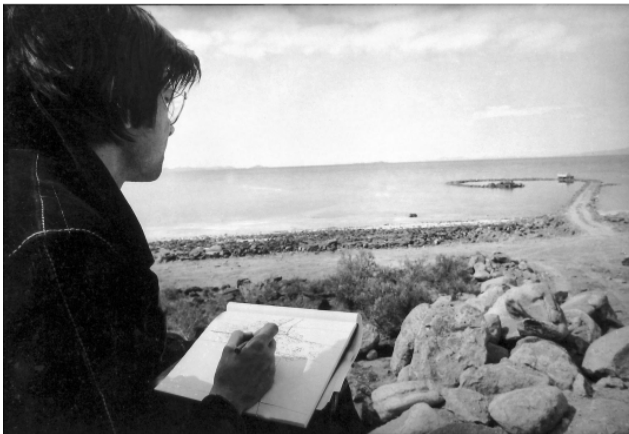


Figura 28 - Robert Smithson e *Spiral Jetty*, 1970.
Great Salt Lake, Utah.

Fotografia de Nancy Holt.

© Holt/Smithson Foundation, Licensed by VAGA at ARS, New York.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

A *Land Art* de Robert Smithson derivou de uma estratégia social de sensibilização do público e, portanto, não de uma forma de fuga como possa parecer. Além disso, todas as suas obras são estudadas e refletidas, criando novos conceitos e expandido a arte para outras disciplinas. Um dos exemplos mais pertinente é o uso do conceito de entropia adjacente às obras que Robert Smithson, nos seus textos e entrevistas faz questão de frisar que é um elemento crucial a toda a sua produção. É um aviso de que os recursos naturais se esgotam, tornam-se estéreis e que sem eles a vida na terra não será mais possível, e o planeta Terra não conseguirá sustentar-nos. No fundo, além de uma chamada de atenção e talvez uma crítica, algo com significado omitido que não é perceptível à primeira vista, mas que está lá.

Smithson demonstrou interesse em estruturas cristalinas e no conceito de entropia. Para Smithson, entropia, a segunda lei da termodinâmica, que aborda o grau de irreversibilidade de um sistema, afirma que a energia é mais fácil de se perder do que de se ganhar. Na entropia,

ele viu uma forma de transformação da sociedade e da cultura. Na narração de um filme sobre a obra *Spiral Jetty*, pode ouvir-se:

One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain.

Robert Smithson, fragmento de texto lido em *Spiral Jetty* (film), 1970. (Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-film>)

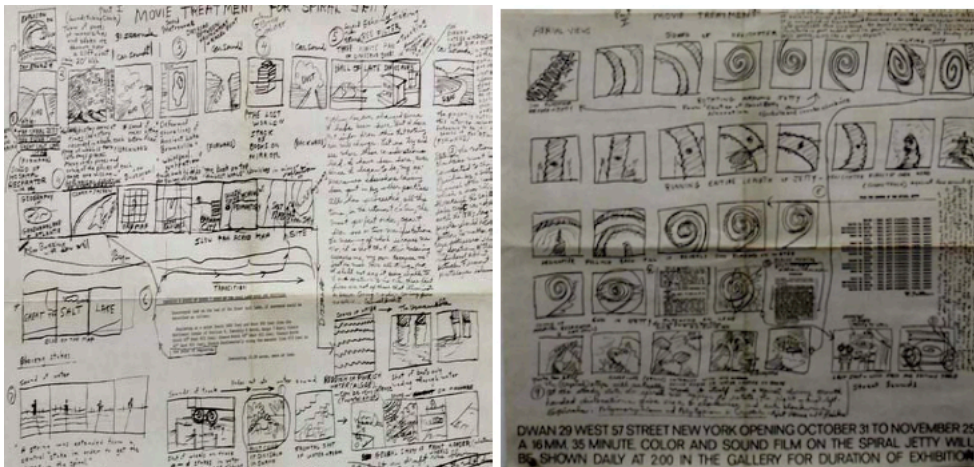


Figura 29 - Storyboard of the *Spiral Jetty* Film by Robert Smithson, 1970.

Fonte: https://specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=42666#.YUy-dGZufDI

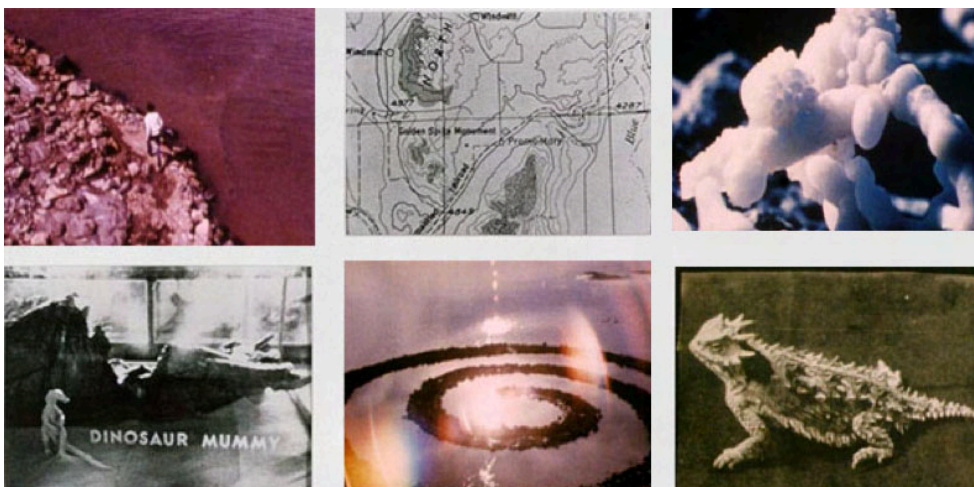


Figura 30 - Robert Smithson, *Spiral Jetty* (video), 1970.

Vídeo em película 6 mm film a cores e narrado.

Duração: 35 minutos.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-film>

Assim, como podemos reparar na obra em cima, a construção da obra *Spiral Jetty* também envolveu a realização de um vídeo de 32 minutos filmado em película a cores por Smithson e pela sua mulher Nancy Holt. Neste vídeo-documentário, Smithson combina o seu interesse por geologia, paleontologia, astronomia, mitologia e cinema. Este vídeo, narrado por Smithson, pretende refletir a história da terra, o papel das instituições e dos museus, assim como o estatuto do objeto artístico e a sua validação fora das instituições.



Figura 31 - Robert Smithson, *Eight-Part-Piece (Cayuga Salt Mine Project)*, 1969.
Instalação com pedras de sal e espelhos.

Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cayuga-salt-mine-project>

Na exposição *Earth*, em fevereiro de 1969, Robert Smithson expôs os seus *Mirror Displacement*, instalações *non-site* com cinco espelhos de grande escala e pedras de sal originárias da mina de sal Cayuga. Foram também expostas fotografias a preto e branco dos espelhos colocados nos túneis da mina Cayuga Rock Salt Company e um mapa topográfico da região, acompanhado de fotografias a cores dos espelhos ao longo do percurso da mina até ao White Museum.



Figura 32 - Robert Smithson, *Eight-Part-Piece (Cayuga Salt Mine Project)*, 1969.

Fotografias da instalação dos *mirror displacements* e mapa.

Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cayuga-salt-mine-project>

Na abertura da exposição Smithson deu uma entrevista em que menciona:

Then what I'm doing here I'm going to use a room and a salt mine (It's out here on Lake Cayuga, Cayuga Salt Mines) and tomorrow I'll go down there and put on an exhibition in the salt mines and arrange these mirrors in various configurations, photograph them, and then bring them back to the interior along with rock salt of various grades. As you can see, the interior of the Museum somehow mirrors the site and I'm actually going to use mirrors. Most sculptors just think about the object, but for me there is no focus on one object so it is the back-and-forth thing. (Smithson, 1996, p. 178)

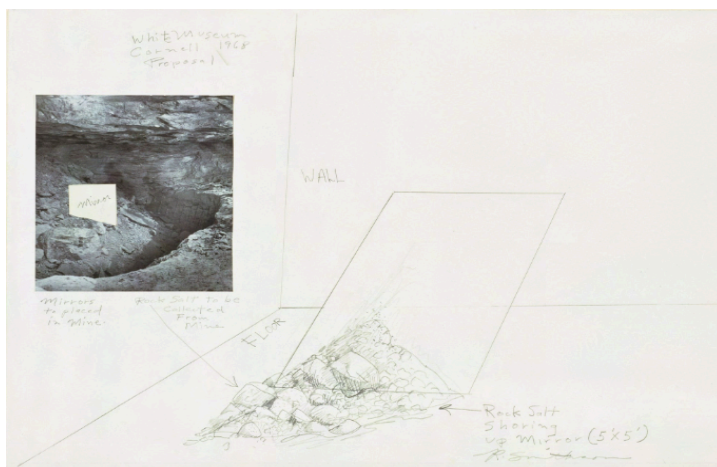


Figura 33 - Robert Smithson, *Mirror with Rock Salt*, 1968.

Esboço da proposta de museu do *nonsite* (espelho e solo da mina de sal).

Desenho de grafite em papel e fotografia, 45,1 x 60,8 cm.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/37629>

Todos os trabalhos de Smithson são fotografados e documentados. Pedacos de rocha e materiais do local da obra são trazidos para as galerias. Também são expostos mapas que ilustram o local onde estão situadas as obras e desenhos esquemáticos, esboços e apontamentos que completam as imagens fotográficas e de vídeo.

Smithson menciona no ensaio *Art Through the Camera's Eye* (1971) a sua relação de artista com a câmara fotográfica:

There is something abominable about cameras, because they possess the power to invent many worlds. As an artist who has been lost in this wilderness of mechanical reproduction for many years, I do not know which world to start with. I have seen fellow artists driven to the point of frenzy by photography ... Artists suffering from a sense of unreality suspect the camera's eye.
(Smithson, 1996, p. 371)

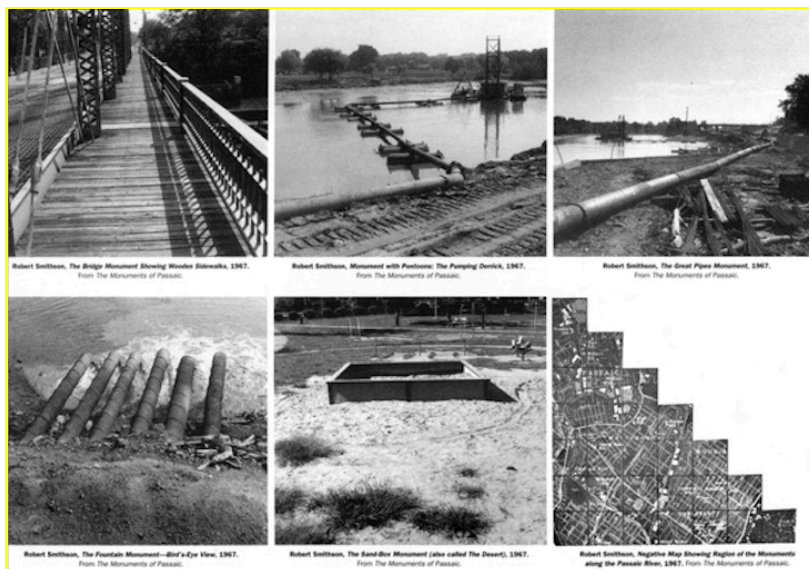


Figura 34 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, 1967.

Passaic, New Jersey, USA.

Seis fotografias a preto e branco.

© Holt/Smithson Foundation, Licensed by VAGA at ARS, New York.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic>

The Monuments of Passaic (1967) é outro trabalho em que o uso da fotografia é determinante. Consiste num conjunto de seis fotografias a preto e branco, publicado na *Artforum*, acompanhado de um ensaio. Smithson reflete sobre a sua terra natal e sobre os sítios escolhidos para as fotografias de carácter industrial. O próprio título desta obra faz-nos repensar o conceito

de monumento. Smithson não só descreve a sua visita anos após ter deixado Passaic mas também reflete sobre o passado e futuro:

I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's news-papers, in the jejune advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into things, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs. (Smithson, 1996, p. 68)

Stuckelberger (2006) refere que Smithson descreve a sua visita quase como um guia de uma viagem e que os monumentos visitados são apenas monumentos temporários descritos com o termo *ruins in reverse*, referindo-se a sítios simultaneamente num estado de decadência e de renovação. Smithson reflete, ainda, sobre o conceito de espaço, dando como exemplo o centro e a periferia de Passaic. Como explica Stuckelberger:

His observations and experiences during this excursion he described in a kind of travelogue, titled "The Monuments of Passaic". The photos accompanying the article, taken by the artist himself, show the monuments he visited, among them many industrial constructions connected to the building of a highway. These are temporary monuments, which he describes as "ruins in reverse ..., the opposite of 'the romantic ruin because the buildings dont fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.'" This idea brings him to question whether Passaic has replaced Rome as the Eternal City. The question itself can be interpreted as a dual reflection: on the one hand as a reflection of time, which is the reflection of past and present; on the other as a reflection of space in which Smithson exchanges the periphery with the centre, interpreting the nonsite Passaic as a site - as the centre that at one time was Rome. (Stuckelberger, 2006, p.90)

Análise da obra *Yucatan Mirror Displacements* (1969)

O conjunto fotográfico *Yucatan Mirror Displacements* de Robert Smithson reflete sobre a fotografia como medium, as propriedades do espelho e desconstrução da paisagem, assim como a cultura Maya e Azteca. Este ponto pretende analisar a construção da obra artística e o ensaio *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* de Robert Smithson, publicados na *Artforum* no mesmo ano.



Figura 35 - Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 1969. (Smithson, 1996, p. 119)

Yucatan, península do México, é famosa pelas ruínas dos templos Mayas e Aztecas. Em 1969, Robert Smithson e a sua mulher Nancy Holt viajaram de carro por Yucatan ignorando os guias turísticos. No ensaio *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, Smithson descreve o seu percurso como aleatório, defendendo que para fazer arte é preciso perder-se.

Podemos verificar, no mapa apresentado em cima, os locais assinalados onde os espelhos foram dispostos ao longo da viagem.

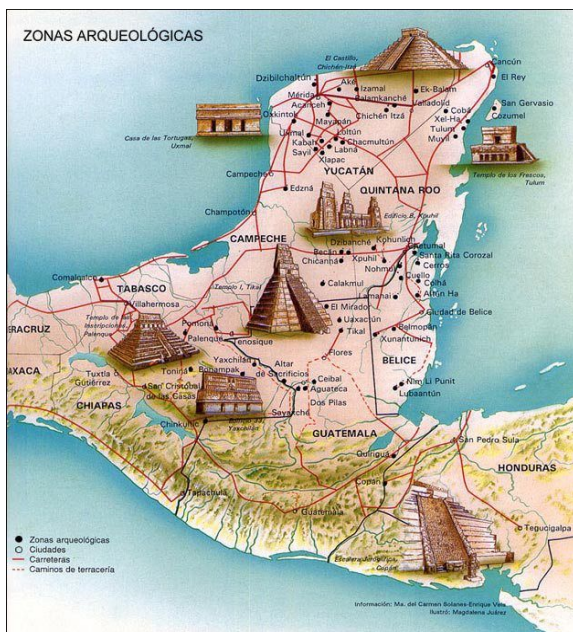


Figura 36 - Mapa com os principais monumentos em Yucatan. Fonte: <https://www.reydekish.com>



Figura 37 - Ilustração de Frederick Catherwood, *Drawing From the Past*, 1843.
Maya Antiquity Through the Eyes of Frederick Catherwood.
Plate 9 and 10, Archway, Casa del Gobernador, Uxmal.
Fonte: <https://www.smith.edu/libraries/libs/rarebook/exhibitions/catherwood/>

Nesta viagem ao México, Smithson inspirou-se no trabalho de John Lloyd Stephens, explorador, escritor e diplomata, figura central na redescoberta da civilização Maya, na América Central, e no planejamento da linha ferroviária do Panamá. Viajou pela primeira vez para Yucatan em 1839 numa expedição e publicou o livro *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* com ilustrações de Frederick Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* (Nova York, 1844).

Assim, Smithson inspirado pela cultura Maya, viu nos espelhos uma forma de portal do tempo. Os espelhos uma vez em contacto com a terra obtêm propriedades que evocam quatro divindades Mayas, a tradição, a religião e a linguagem.

Smithson's report on the performance in the Yucatan is full of references to the history of the area. As the text encourages us to believe, the old gods who were worshipped by the Mayans in these places accompanied the artist's every step. For example, he describes how he looked into his rear-view mirror and saw Tezcatlipoca, demiurge of the "smoking-mirror," who told him: "You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art." The mirror, usually known as a symbol of truth because of its enlightening function, mutates Smithson's text as well as in his mirror displacements into the opposite. It becomes an instrument that confronts the artist with the infinite vastness of the heavens, and also, as he himself says, brings him "into a groundless jungle. (Stuckelberger, 2006, p.94).



Figura 38 - Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements*, 1969.

Nove impressões a cores de slides a cores (126 formato) 61 x 61 cm cada.

© Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322>

Assim Smithson instalou espelhos quadrados de 61cm em nove sítios diferentes ao longo da sua viagem. A escolha do espelho para esta obra deveu-se às qualidades do mesmo: *both the physical mirror and the reflection: the mirror as a concept and abstraction; then the mirror as a fact within the mirror of the concept. So that's a departure from the other kind of contained, scattering idea. But still the bipolar unity between the two places is kept.* (Smithson, 1996, p. 190).

Esta obra é efêmera pois após cada fotografia ter sido tirada os espelhos foram retirados do local, como explica R. Linsley: *The original works, the mirror placements, were ephemeral, and so the article itself became another piece of art, an art of glances presented in the canonical form of review but enriched by its articulation with other literary.* (Linsley, 2000, p.10)

Para além da efemeridade adjacente nas instalações, as fotografias seriam apenas um médium de documentação, mas ganharam um outro estatuto como explica Stuckelberger: *Because all traces of the mirror displacement were removed, the report serves as more than just documentation; it becomes itself a part of Smithson's work by performing the function of a nonsite that makes references to a site by reflecting it.* (Stuckelberger, 2006, p.93).

A primeira série de 9 fotografias foi publicada pela *Artforum* acompanhada pelo ensaio de Robert Smithson *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969).

Segundo Robert Linsley, ao usar os espelhos, Smithson estabelece uma relação entre a pintura e a arte conceptual. Os espelhos funcionam para além de simples pinturas, pois permitem uma construção mental do espaço que neles se encontra refletido. O ensaio de Smithson não é apenas uma descrição da viagem, experiências e encontros, mas contém também uma reflexão conceptual. Smithson assume uma posição crítica, o espelho é referido como uma metáfora da arte segundo R. Linsley (2000, p.8). Para além da obra de Smithson, Linsley desenvolve um paralelo entre Smithson e Foucault (1984). Ambos usam o espelho como metáfora para explicar a dialética dos conceitos do espaço ou lugar. Para Foucault o espelho pode ser comparado a utopias ou heteropias:

Like Foucault on "other spaces," Smithson interprets the relation between art and world, not by assigning the art to fiction and the world to reality, but in terms of a permanent interchange between fiction and reality. At one moment the mirror is perceived as reality, and what it reflects seems unreal. In another moment, it is the reflection that represents reality, and the mirror seems to be a fiction. By virtue of the double sense of the term "reflection", the Yucatan piece is both painting and conceptual art; its positioning somewhere between the two antagonistic practices keeps both of them alive, but as conceptual art, it is also engaged in a struggle to establish its own identity with respect to criticism. In "Incidents" Smithson is pouring art out of its containers. The gallery is an obvious one. (Linsley, 2000, p.9)

O uso dos espelhos, da fotografia, de mapas e textos escritos como médium para uma obra de arte, reflete não só todo o trabalho conceptual de Smithson, mas a grande expansão que o campo da arte alcançou nos anos 60 e 70. Estas mudanças no paradigma da arte quebraram as barreiras interdisciplinares e contestaram as regras das instituições, galerias e museus. É com o artigo *Sculpture in the Expanded Field* (1978), da crítica de arte norte americana Rosalind Krauss, que surgem as bases da teoria para entender a *Land Art* como uma extrapolação do campo tradicional da arte. Krauss explica:

For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium-sculpture-but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium-photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself-might be used... Thus the field provides both for an expanded but finite set of related positions for a given artist to occupy and explore, and for an organization of work that is not dictated by the conditions of a particular medium. (Krauss, 1978, p.42)

Smithson, ao relacionar os espelhos e a fotografia, cria um curioso conceito bipolar. Os espelhos refletem o passar do tempo e a fotografia consegue suspender esse tempo. Assim como refere Nancy Spector, curadora do Guggenheim Museum:

The mirrors reflected and refracted the surrounding environs, displacing the solidity of the landscape and shattering its forms. Part Earthwork and part image, the displacements contemplate temporality; while the mirror records the passage of time, it's photograph suspends time. (Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322>)



Figura 39 - Robert Smithson, *Second Mirror Displacement*, 1969.

Localização: Uxmal, Yucatan, México.

Nove impressões a cores de slides a cores (126 formato).

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322>

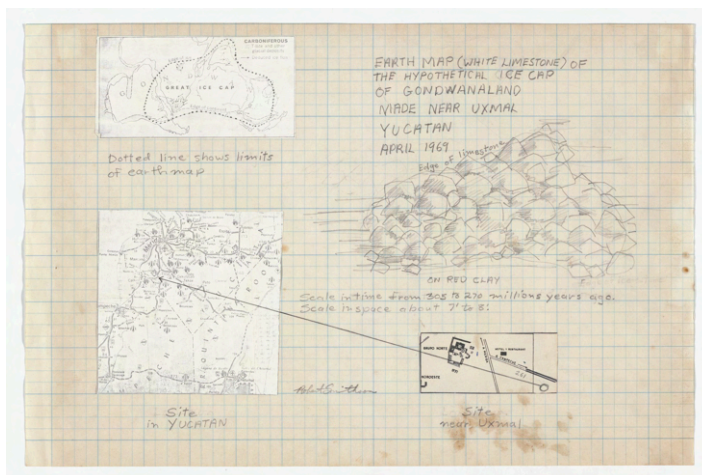


Figura 40 - Robert Smithson, *Earth Map (White Limestone) of the Hypothetical Ice Cap of Gondwanaland*, Uxmal, Yucatan, 1969.

Lápis e papel impresso recortado e colado em papel milimetrado e transparência de formato original 126.

Desenho: 24.4 x 37.1 cm; slide: 5.1 x 5.1 cm.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/137422>

Para além dos textos que descrevem e refletem todo o processo criativo, Smithson também elabora esquemas e estudos do que era pretendido com cada disposição dos espelhos, como podemos ver na imagem em cima.

In general, they reflect the sky or the sunlight. While the photographs of the mirror displacements are shot facing the earth, the mirrors direct our perception in the opposite direction by bringing the sky into the picture. In their materiality the mirrors, along with the soil, the sand, and the rocks that surround them, mark a centre, a site, at the same time as they make visible the periphery: nonsites like the sky and the light. The mirrors displacements in natural settings gave Smithson access to the open, irrational, mysterious aspects of each site, which at the same time made nonsites of them. (Stuckelberger, 2006, p. 94).



Figura 41 - Robert Smithson, *Seventh Mirror Displacement*, 1969.

Localização: Yaxchilan, Yucatan, México.

Nove impressões a cores de slides a cores (126 formato).

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322>

No ensaio já citado, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan (1969)*, Smithson reflete sobre relação entre os espelhos e a árvore:

The mirrors where balanced in a tentacle tree... Sunrays filtered into the reflections... The mirror surfaces being disconnected from each other 'destructuralized' any literal logic. Up and down parallels were dislocated into twelve centers of gravity One must remember that writing on art replaces presence by absence by substituting the abstraction of language for the real thing. There were a friction between the mirrors and the tree; now there is a friction between language and memory. A memory of reflections becomes an absence of absences. (Smithson, 1996, p. 128)

Smithson ao referir que *One must remember that writing on art replaces presence by absence by substituting the abstraction of language for the real thing*, defende que escrever sobre arte não proporciona a mesma experiência que a que é proporcionada pela experiência da própria arte. Ou seja, o importante é a experiência vivida da obra.



Figura 42 - Vista da instalação de Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements, 1969*.

Nove impressões de slides a cores (126 formato).

Dimensão de cada imagem 61 x 61 cm.

Exposição Time Crystal, The University of Queensland Art Museum, Brisbane, Australia, 2018.

Fonte: <https://www.artandaustralia.com/online/discursions/robert-smithson-time-crystals-curated-amelia-barikin-and-chris-mcauliffe>

Nas esculturas *non-sites* de Smithson percebemos que um *non-site* possibilita uma compreensão parcial de um sistema complexo, que nos leva de volta ao local original da obra sendo que os problemas em questão residem no contexto da obra. Como Stuckelberger refere, a multiplicação das imagens e espelhos dá ênfase à ação e à problemática: *In the multiplication of images in his presentation of his works, Smithson echoes and emphasizes the multiplication already present in his initial act of displacing multiple mirrors and of repeating the ritual of the displacement not once, but nine times.* (Stuckelberger, 2006, p. 95).

PARTE II

Projeto fotográfico *Do Outro Lado do Espelho*

Esta parte aborda o projeto prático que desenvolvi. É constituída por um conjunto fotográfico intitulado *Do Outro Lado do Espelho* (2021) que decorreu em paralelo com a investigação teórica. Este projeto teve como ponto de partida a obra de Robert Smithson *Yucatan Mirror Displacements* (1969) e os vários conceitos desenvolvidos pelos artistas da *Land Art*, analisados no capítulo anterior.

Assim, a partir de um conjunto de 24 fotografias, realizadas com a instalação de um espelho circular, plano, num pinhal, pretendo refletir sobre a problemática natureza/paisagem, o efémero e o conceito de tempo, o elemento espelho e os seus significados.

Durante a pré-produção foi realizada uma vasta pesquisa sobre o tema da *Land Art*, tendo em conta a fotografia como meio artístico. A primeira abordagem foi tentar perceber a importância da fotografia para os artistas da *Land Art*.

A obra *Yucatan Mirror Displacements*, de Robert Smithson, foi a referência fundamental para a realização do projeto de investigação, não só pelo rico contexto histórico e análises escritas pelo próprio Smithson, publicadas na *Artforum*, mas também pela inovação na utilização de materiais como os espelhos e o uso da fotografia como médium principal. A razão pela qual escolhi este tema deveu-se ao facto de a arte efémera sempre me fascinar em oposição ao carácter permanente da fotografia e ao facto de um espelho poder enriquecer qualquer ponto de vista, possibilitando infinitos planos.

O elemento espelho

O espelho é o elemento principal das imagens fotografadas. Um espelho consiste num objeto de vidro ou de metal polido que reproduz nitidamente as imagens que o defrontam. Trata-se de qualquer superfície lisa que reflete a imagem dos objetos.

Na fotografia, o espelho tem a capacidade de refletir algo que não se encontra enquadrado na imagem. Neste contexto, o espelho ajuda a revelar algo que, por natureza, não devia ser visível, pois mostra outro ponto de vista oposto ao que é visível. O espelho revela uma realidade aparente refletindo-a de forma invertida.

O espelho pode funcionar como um objeto mágico que permite uma visão diversa da que o

simples olhar obtém. Na literatura, o espelho tem vários significados como por exemplo:

A tradição dos espelhos mágicos é muito antiga e remonta muito provavelmente à antiga Pérsia. Dizia-se que Pitágoras sabia ver o futuro através dos espelhos. Na Ásia, os espelhos são utilizados nos rituais de feitiçaria para adivinhação, virando-os para o Sol ou para a Lua para ler o futuro. Na Índia de tradição védica, o espelho assume todas as formas através de uma miragem proporcionada pela luz solar e exprime a sua natureza mutável e perene. O espelho é um símbolo solar, na medida em que reflete a inteligência suprema, mas também é um símbolo lunar, porque a lua funciona como um espelho da luz do Sol.

(Fonte: [https://www.infopedia.pt/\\$espelho-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$espelho-(simbologia)))

A obra literária que inspirou este projeto foi o conto de Lewis Carrol, *Alice Do Outro Lado Do Espelho*, de 1871, continuação do célebre *Alice no País das Maravilhas*, de 1865.

Alice do Outro Lado do Espelho (Carrol, 2007) conta a história do regresso de Alice ao País das Maravilhas. Alice, na sala da sua casa, brincava com as suas gatas quando se questionou como é que seria o mundo do outro lado do espelho. Assim, descobre que consegue atravessar o espelho que se encontrava em cima da lareira na sala, onde estava um livro que só pode ser lido através do seu reflexo. Para Alice, atravessar o espelho simboliza deixar o real e entrar no mundo do imaginário.

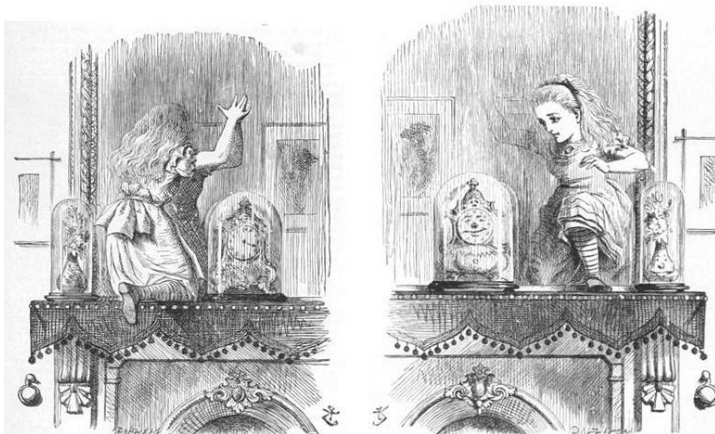


Figura 43 - Ilustração de Sir John Tenniel, *Alice do Outro Lado do Espelho*, 1871.

(Fonte: https://www.alice-in-wonderland.net/rl_gallery/through-the-looking-glass-illustrations/)

No instante, Alice passou através do vidro, e saltou agilmente para a sala do Espelho. A primeira coisa que fez foi ver se havia lume na lareira, e ficou muito contente por descobrir que havia um fogo verdadeiro, ardendo em grandes labaredas como o que ela deixara para trás. "Então estarei aqui tão quentinha como na velha sala", pensou Alice, "ou até mais quente, na realidade, porque aqui não haverá ninguém para me mandar afastar do fogo. Oh, que divertido vai ser quando me virem aqui através do espelho, sem me poderem apanhar!" (Carrol, 2007, p. 19).

Referências Artísticas Relevantes

No contexto da utilização do espelho, surgiram várias referências visuais que são pertinentes para a produção deste projeto. O que me interessou nestes casos foram os diferentes contextos em que as obras surgiram e as formas de introdução do espelho na própria paisagem. Apesar das diferenças, foi importante a compreensão das potencialidades do espelho e a sua relação com a paisagem, o que possibilita novas leituras e diferentes narrativas. As duas primeiras obras escolhidas foram cruciais para o projeto, uma vez que tive a oportunidade de experiênciá-las nos jardins do museu de Serralves.



Figuras 44 e 45 - Ângelo de Sousa, *Um Jardim Catóptrico (Teuseus)*, 2002.

Conjunto de 11 espelhos verticais.

Fonte: <https://retrievo.serralves.pt/record?id=MPLUS:oai:PT/MPLUS:68599&s=%27mR6pO%27>

A obra *Um Jardim Catóptrico (Teuseus)*, do artista português Ângelo de Sousa (1938-2011), surgiu por encomenda para o programa Porto 2001: Capital Europeia da Cultura e foi instalada no parque de Serralves em 2002, espaço onde se encontra hoje. Esta obra consiste num conjunto de onze pares de espelhos verticais retangulares e cada par faz um ângulo reto entre si. Os espelhos refletem o Parque e os seus visitantes. De acordo com o artista:

A ideia era realizar uma instalação que fosse muito discreta, que ficasse escondida, perdida na natureza em que se encontra (...). Em resultado do reflexo da luz (daí o 'catóptrico' no título), o meio circundante reflete-se em várias superfícies espelhadas que se tornam um jogo nos pontos em que a imagem do visitante é continuamente revelada e ocultada, fundindo-se com a paisagem.

(Fonte:

<https://retrievo.serralves.pt/record?id=MPLUS:oai:PT/MPLUS:68599&s=%27mR6pO%27>
27)

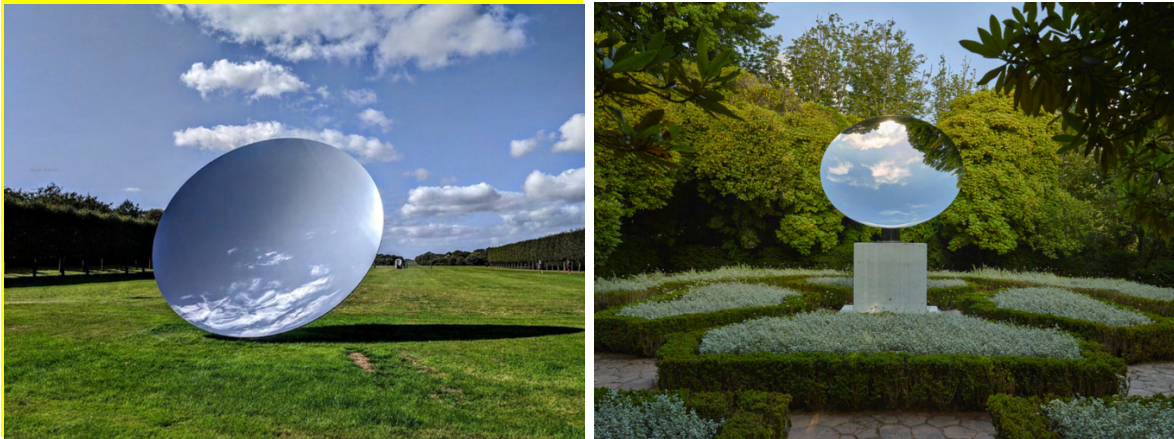


Figura 46 - Anish Kapoor, *Sky Mirror*, 2018.
Esquerda: Houghton Hall, Norfolk, Inglaterra.
Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/anish-kapoor/>

Figura 47 - Anish Kapoor, *Sky Mirror*, 2018.
Direita: Museu de Serralves, Porto, Portugal.
Fonte: https://www.lissongallery.com/artists/anish-kapoor/artworks/sky-mirror?image_id=15375

O artista indo-britânico Anish Kapoor (1954-) construiu a obra *Sky Mirror* que consiste num disco côncavo de aço inoxidável polido, que funciona como um espelho. Assim, a obra reflete na sua superfície o seu espaço envolvente e todos aqueles que o visitam. Esta obra encontra-se permanente nos jardins do museu de Serralves, mas também já passou por outros espaços como os jardins do palácio rural inglês Houghton Hall em Norfolk na Inglaterra, como podemos ver nas duas imagens acima. Num artigo sobre a obra, a fundação Serralves menciona que:

através do reflexo de uma realidade em permanente mudança, o artista alude àquilo que poderíamos assumir como um “terceiro espaço”, um espaço que se poderia dizer que interliga o céu e a terra, o material e o não-material, aquilo que é feito pelo homem e aquilo que se faz por si próprio — o transitório e o mutável.

(Fonte: https://www.serralves.com/FLIPBOOK/ReC_2020/_2021%2005%2026_Serralves)

Inserido num ambiente completamente diferente das obras de Ângelo de Sousa e Anish Kapoor, a artista iraniana Shirin Abedinrad (1986-) criou, no deserto central do Irão, uma instalação *site specific* com vários espelhos redondos que refletem uma parte não visível da natureza. Esta obra diferencia-se das outras, pois não apresenta o carácter permanente presente nas duas obras anteriormente referidas.



Figura 48 e dois pormenores - Shirin Abedinirad, *Evocation*, 2019.
Iran Central Desert.
Fonte: <https://www.shirinabedinirad.com/portfolio/evocation/>

Na obra *Evocation* os espelhos redondos foram instalados enfileirados numa vasta extensão de areia. Cada espelho possibilita uma sensação de miragem graças às suas propriedades refletoras que, ao reproduzirem o azul do céu, criam a sensação de poças de água na areia. Estas instalações carregam uma aura surrealista que renova a natureza que nos rodeia. Alguns dos espelhos encontram-se parcialmente cobertos com areia e só após um breve momento é que nos apercebemos que, na realidade, o que vemos é o reflexo do céu inserido nas dunas. Deste modo, a nossa perceção da natureza é alterada, o espelho oferece uma nova visão que, sem ele, não seria possível. Como menciona a artista: *By altering our perception of nature and offering us a false narrative, I challenge the relationship between the human mind and the fundamental elements of nature.* (Fonte: <https://www.stirworld.com/see-features-mirrors-in-the-art-of-shirin-abedinirad-and-ratna-khanna-reflect-an-unseen-landscape>).

Graças aos espelhos, é possível modificar a natureza, mesmo sem realmente a adular, criando novas imagens. O respeito pela natureza demonstrado nesta obra é essencial pois fazemos todos parte dela. Assim, como Shirin explica numa entrevista, *We are part of nature and I reflect it in my artworks, so naturally, people feel part of my artworks. I intend to create a deeper connection between nature and human beings.* (Fonte: <https://www.stirworld.com/see-features-mirrors-in-the-art-of-shirin-abedinirad-and-ratna-khanna-reflect-an-unseen-landscape>).

Trabalho de campo

As fotografias realizadas foram produzidas através de um trabalho de campo onde foram escolhidos o local e os materiais a serem usados. O local eleito para a prática fotográfica foi um espaço rural, de fácil acesso, devido às restrições da pandemia de COVID 19 vividas no momento. Este espaço natural é caracterizado por uma vegetação de pinheiros, eucaliptos e carvalhos. Apesar de haver uma ou outra casa por perto, não existem construções a envolver o espaço.

Foi feito um trabalho de *repérage* prévia, documentado através de fotografias para que pudesse compreender como é que a folhagem das árvores e a própria luz eram condicionadas pela hora do dia e a altura do ano.



Figuras 49 e 50 - Carla Parrilha, *Fotografias do local do projeto fotográfico*, janeiro de 2021.

As primeiras fotografias foram realizadas no início do projeto, em janeiro de 2021 (figuras 48 e 49). Aqui algumas árvores apresentavam-se despidas e as folhas caídas no chão eram secas e de tonalidade castanha. Estas características facilitaram as fotografias que pretendia fazer ao fim da tarde, pois era mais fácil identificar o céu e os ramos das árvores.



Figuras 51 e 52 - Carla Parrilha, *Fotografias do local do projeto fotográfico*, maio de 2021.

Com a chegada da primavera revisitei o mesmo local para observar as diferenças provocadas pela forte vegetação verde. As árvores encontravam-se com muitas folhas o que dificultou a captura das fotografias do céu e a passagem da luz. O espaço tornou-se mais cheio e fechado, o que dificultou a nitidez das fotografias feitas ao fim da tarde.

Primeiras experiências e escolha de material

A câmara fotográfica usada foi uma câmara digital de mão, sony cybershot. A câmara de mão foi utilizada por permitir e facilitar encontrar o enquadramento desejado. Neste enquadramento pretendia-se a visualização do espelho inserido na natureza e a visualização da paisagem que se encontra refletida no próprio espelho. Neste contexto não foi usado nenhum tripé, pois dificultava a mobilidade e a espontaneidade pretendida. A luz usada foi sempre a luz natural para melhor retratar cada fase do dia. Em algumas situações o espelho serviu de refletor pois direcionado para o céu conseguiu refletir a luminosidade do mesmo.

O espelho é o elemento principal da composição das fotografias realizadas. É através do espelho que a paisagem se desconstrói. Assim o espelho introduz uma certa estranheza na imagem.



Figura 53 - Carla Parrilha, Esboço inicial, 2021.
Caneta e aguarela em papel.

Como se verifica no esboço acima, a ideia seria fotografar o espelho inserido na natureza, no chão ou apoiado no tronco de uma árvore, e que refletisse o céu ou a copa das árvores. Deste modo, cada fotografia apresentaria uma espécie de dualidade, por exemplo, chão e céu.



Figuras 54 e 55 - Carla Parrilha, Experiências com o espelho, 2021.

Nas primeiras experiências, o espelho foi usado de maneira a conseguir completar um segmento natural da paisagem. Como se pode ver nos exemplos das imagens acima, tentei completar a copa das árvores com o reflexo de outra árvore oposta, ou tentei continuar o segmento do tronco da árvore. Esta abordagem foi abandonada pois não era esta a intenção que pretendia explorar com as fotografias, mas sim um jogo de opostos.



Figuras 56, 57, 58 e 59 – Carla Parrilha, Experiências com dois espelhos, 2021.

Ao longo do projeto decidi fazer algumas experiências com dois espelhos em simultâneo. O resultado foi interessante, pois cada espelho refletia pontos de vista diferentes e, em certos casos, parecidos com o erro de paralaxe, erro que ocorre pela observação errada na escala de gradação devido a um desvio óptico causado pelo ângulo de visão do observador. No entanto, a presença do segundo espelho desviava a atenção do observador e, assim, era feita uma comparação entre as imagens refletidas em cada espelho. Esta comparação não era o pretendido neste projeto, mas sim a reflexão sobre o espaço envolvente do espelho e do que é refletido no mesmo. Deste modo, as experiências com os dois espelhos foram abandonadas.

Pós-produção

A seleção das imagens foi feita ao longo do projeto. A ideia inicial seria retratar as variações da mudança da luz ao longo de um dia. As primeiras imagens foram tiradas em janeiro. Nestas imagens pode observar-se que a luz do sol é relativamente fraca, típica de um dia de inverno, e a vegetação é bastante seca e castanha. A luz do pôr do sol agradou-me bastante pois era uma luz quente e suscitou-me a ideia de outono. As fotografias captadas ao fim da tarde também ficaram do meu agrado pois o espelho refletia a luminosidade do céu em contraluz com os ramos das árvores.



Figura 60 - Carla Parrilha, Experiência de montagem 6 fotografias, 2021.

A decisão do conjunto final contar com 24 fotografias foi tomada mais tarde. O número 24 remete para as 24 horas do dia e a sequência das imagens reforça a ideia de um ciclo.

As estações do ano poderão constituir uma proposta das possíveis leituras do conjunto final das fotografias. Este conjunto poderá ser dividido em três partes. As primeiras oito imagens representam a primavera ou o verão devido à predominância de folhagem verde, as nove imagens seguintes representam o outono, e as últimas sete representam o inverno. Estas três partes também correspondem às fases do dia devido à mudança da luz, manhã, tarde e noite. Com estas narrativas pretendi reforçar a ideia de ciclo, fazendo referência aos ciclos naturais da natureza e às suas características.



Figura 61 - Carla Parrilha, Experiência de montagem 6 fotografias, 2021.

Para além da reorganização, as fotografias foram todas editadas individualmente no Photoshop, utilizando a ferramenta *levels* para controlar as altas e baixas luzes, e a ferramenta *crop*, de maneira a encontrar um formato para que o conjunto das 24 fotografias fosse constituído por fotografias do mesmo tamanho e proporcionais aos típicos tamanhos de impressão.

Do Outro Lado do Espelho



Figura 62 - Carla Parrilha, *Do Outro Lado do Espelho*, 2021.
24 fotografias digitais.

Reflexão sobre as imagens fotográficas

Neste projeto, sem dúvida que a primeira coisa em que se repara é no estranho objeto que aparece em todas as imagens. Após serem examinadas com mais atenção podemos reparar que este objeto é de facto um espelho. Este espelho é o elemento crucial do projeto, graças a ele podemos compreender melhor o espaço devido aos fragmentos da paisagem refletidos. Esta paisagem natural é caracterizada por árvores, plantas e folhas. O local é semelhante a qualquer floresta comum, pois o que importa é a relação criada entre o espaço em que o espelho se encontra inserido e o que é refletido no espelho. O espelho funciona como um objeto mágico, muitas vezes utilizado em contos tradicionais. Ele permite a visão de algo que não se encontra no mesmo plano, ou seja, outro ponto de vista. Sem ele seria impossível observar estas duas realidades em simultâneo.

No início do século XX vários filósofos começaram a ponderar o lugar da fotografia e da imagem no campo da arte. O filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1892-1940) elaborou ensaios sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte e sobre a história da fotografia. Um dos principais conceitos de Benjamin é a noção de aura. Benjamin defende que os meios técnicos de reprodução de imagem, ou seja, a fotografia e o cinema, levaram à perda da aura das artes tradicionais pois abalaram o seu valor de culto. No entanto, Benjamin defende que certos objetos artísticos têm a capacidade de *retribuir o olhar* (Benjamin, 2015, p. 143). No livro *O que vemos, o que nos olha* (1988), o filósofo e historiador da arte francês Didi-Huberman convida-nos a *abrirmos os olhos para experienciar o que não vemos* (Didi-Huberman, 2011, p. 15), referindo-se à nossa incapacidade de compreender uma imagem na sua totalidade pois um detalhe parece sempre escapar-nos. Com base no conceito imagem dialética, de Walter Benjamin, o autor defende que *uma imagem é originalmente dilética, crítica* (Didi-Huberman, 2011, p. 142). Didi-Huberman refere-se ao termo imagem crítica, pois esta requer o trabalho crítico da memória. Para ele, *a imagem produz ela própria uma leitura crítica do seu próprio presente* (Didi-Huberman, 2011, p. 156).

Neste caso, o que faz das imagens fotografadas imagens críticas é a introdução do espelho. O espelho obriga o observador a descodificar o que se encontra refletido no mesmo, criando assim um diálogo crítico entre ambos. Segundo Didi-Huberman: *um diálogo crítico em que cada uma das partes envolvidas se tornava capaz de pôr em dúvida e de modificar a outra, modificando-se a si mesma* (Didi-Huberman, 2011, p. 161).



Figuras 63 e 64 – Carla Parrilha, fotografias da série *Do Outro Lado Do Espelho*, 2021.

Em alguns casos, como por exemplo na imagem 63 o espelho encontra-se camuflado. Nesta imagem o espelho está apoiado na vertical. Este ângulo permite que o espelho simplesmente reproduza o que se encontra em frente, mas invertendo a imagem.

Penso que, de todas as 24 imagens, a fotografia 62, será a que mais facilmente ajuda o observador a compreender o sítio e as suas características. Aqui podemos reparar que o espelho encontra-se no chão, onde existem folhas e vegetação verde. O espelho reflete claramente o que se encontra em oposição, neste caso são as copas de vários pinheiros.

À semelhança da obra *Yucatan Mirror Displacements* de Robert Smithson, estudada em capítulos anteriores, o espelho permite desconstruir a paisagem. Ou seja, a paisagem capturada aparece fragmentada pois apenas conseguimos ver partes do seu todo. Smithson para além de usar espelhos físicos em algumas das suas obras, também explorou o conceito de espelho. No seu ensaio sobre Passaic, Smithson descreve a sua experiência comparando a cidade a um espelho e ao mesmo tempo ao reflexo do espelho para referir que nem sempre era possível saber de que lado do espelho é que se estava. Assim, criou uma dialética entre o espaço real e não real, um espaço onde a realidade e a ficção se unem, à semelhança do que acontece nos livros de Lewis Carrol. Como Stuckelberger explica:

In his report about his trip to Passaic, there is a passage in which Smithson explicitly addresses this dialectic of real space. He describes an experience that took place in the centre of Passaic, in a large parking lot. It seemed to him as if this place in the city was transformed into a mirror and at the same time a reflection, mirror and reflection becoming interchangeable so that "one never knew what side of the mirror one was on." I assume it was the monotonous form of the

row of houses surrounding this area, or the reflective bodies of the parked cars, or perhaps the shimmering light that helped to create the artists vision of a place that in no time changed to a nonsite and back: a place that was mirror and reflection at the same time; a place where reality and fiction interchanged. Alices Adventures in Wonderland and Alice Through the Looking Glass by Lewis Carroll - favourites of the artist - give their regards. (Stuckelberger, 2006, p. 91).

Stuckelberger (2006, p. 92) estabelece uma relação entre os conceitos de *Other Spaces* de Foucault e os conceitos de *site/nonsite* de Smithson. Defende que os *Other Spaces* a que Foucault se refere seriam um *nonsite* que remeteria para o *site* real, segundo a terminologia de Smithson. Para além disso, Foucault distingue dois tipos de espaço ou lugar: as utopias, que são um espaço ficcional, e as heterotopias, que são um espaço outro. Para Foucault, o espelho pode ser comparado com as utopias ou com as heterotopias:

I believe that between utopias and these quite other sites, these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror. The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there. Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me, from the ground of this virtual space that is on the other side of the glass, I come back toward myself; I begin again to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am. The mirror functions as a heterotopia in this respect: it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there. (Foucault, 1984, p. 4)



Figura 65 - Carla Parrilha, fotografias da série *Do Outro Lado Do Espelho*, 2021.

Para compreender o espaço é preciso contemplá-lo, é assim que surge a questão da distinção entre natureza e paisagem. Segundo Georg Simmel, na sua obra *A Filosofia da Paisagem*:

A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de "paisagem". (Simmel, 1913, p. 7)

Assim a paisagem é natureza, mas a natureza não é paisagem. Como refere Adriana V. Serrão:

Da mesma forma, espaço não é paisagem, mas a compõe. A paisagem é materialidade vivenciada, pensada, construída, seja em seus constituintes naturais ou sicionaturais. natureza é tudo aquilo que foi produzido sem intencionalidade humana, inclusive no próprio humano. a paisagem carrega consigo aspectos naturais e também aspectos culturais ou humanizados. (Serrão, 2013, p. 116).

Mas para podermos observar uma paisagem é preciso compreendê-la, uma paisagem é apenas um fragmento da natureza. De acordo com Simmel: *observar como paisagem uma parcela de solo com o que se encontra por cima significa considerar uma secção da natureza, por sua vez, como unidade – o que se afasta inteiramente do conceito de Natureza. (Simmel, 2013, p. 43).* O conceito de paisagem é uma construção cultural, pois na realidade a natureza não se encontra fragmentada. Para Maderuelo, uma paisagem necessita de um observador que a contemple e que a interprete a um nível emocional:

A paisagem não é um mero lugar físico, senão o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem, com uma letra a mais que paragem, reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um carácter e a presença de uma emotividade. (Maderuelo, 2006, p. 38)

Em conclusão, é preciso experienciar a natureza como um todo, compreendê-la e disfrutar livremente, pois nós seres humanos também fazemos parte dela e dependemos dela no futuro. Como afirma Adriana V. Serrão, *A paisagem não é o natural nem o humano, mas o ponto de encontro de homem e natureza. (Serrão, 2013, p. 116).*



Figura 66 - Carla Parrilha, *Do Outro Lado do Espelho*, 2021.
Conjunto de 24 fotografias digitais.
Dimensão total 60x80cm.
Exposição Panorama 21- Escola das Artes UCP.

Finalmente, dois tipos de expositivos de visualização física surgiram do projeto fotográfico, o quadro da exposição (figura 66) e o livro de artista (apêndice). O quadro apresenta o conjunto completo das fotografias e foi exibido na exposição Panorama 21, na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, nos dias 16, 17 e 18 de setembro de 2021.

O livro de artista é exemplar único que serve como outro meio de visualização das fotografias. O livro apresenta as imagens, uma em cada página, mas com tamanhos diferentes de maneira a criar um ritmo visual e não monótono. A ordem das imagens mantém-se igual à do quadro. Este tipo de visualização é interessante pois o observador cria uma relação diferente com as imagens individualmente, em contrário do quadro completo.

Considerações Finais

Este projeto final atingiu os objetivos propostos, apesar de terem surgido alguns constrangimentos. O projeto prático sofreu um ligeiro atraso devido às restrições impostas pela pandemia. Apesar das restrições de deslocação e dos atrasos na entrega de alguns livros fundamentais para o desenvolvimento do trabalho teórico, penso que o resultado final foi bastante interessante, tendo sido abordados alguns aspetos importantes no campo da arte contemporânea. Questões como a relação entre paisagem/natureza ou a importância da fotografia na *Land Art* arte são problemáticas abordadas neste projeto.

O meu trabalho de investigação iniciou-se com o estudo das práticas artísticas dos anos 60 e 70, a *Land Art* e os seus vários ramos, a vida e a obra do artista Robert Smithson. A obra *Yucatan Mirror Displacements* de Robert Smithson surgiu como inspiração para o projeto prático graças ao uso da fotografia como meio artístico e à utilização do espelho. O espelho possibilitou a visualização de outro ponto de vista que, por natureza, não se encontrava enquadrado nas imagens. Assim, foi possível uma melhor compreensão da paisagem através dos seus fragmentos. O uso da fotografia permitiu revelar uma visão pessoal através de uma escolha espontânea, mas também consciente do que pretendia mostrar o que se reflete no espelho.

Podemos concluir que as fotografias do projeto *Do Outro Lado Do Espelho*, assim como as obras de *Land Art*, criam uma relação com a paisagem e necessitam da presença do observador. Para isto é fundamental a perceção do observador. A obra, mesmo que exposta numa galeria, remete sempre para o local exterior onde foi concebida. Neste caso a obra é efémera, à semelhança da obra *Yucatan Mirror Displacements*, este carácter efémero dialoga com o carácter permanente da fotografia.

Bibliografia e Webgrafia

- Beardsley, J. (2006). *Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape*. Michigan: Abbeville Press.
- Benjamin, W. (2015) *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Carrol, L (2000) *Alice No País Das Maravilhas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Carrol, L. (2007) *Alice Do Outro Lado Do Espelho*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora.
- Foucault, M. (1984, October). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. Paris: Architecture /Mouvement/ Continuité n.º 5.
- Foucault, M. (1969, November). *The Foucault Reader*. London: Penguin Books, pp. 101-120.
- Holt, N. (1997, April). *Sun Tunnels*. Artforum Vol.15, n.º 8.
- Kastner, J. (1998). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press.
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*. London and New York: Routledge.
- Krauss, R. (1982). *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*; Art Journal, Vol. 42, n.º 4, winter.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol. 8, Spring, pp. 30-44.
- Linsley, R. (2000). *Mirror Travel in the Yucatan: Robert Smithson, Michael Fried, and the New Critical Drama*. RES: Anthropology and Aesthetics, (37), pp. 7-30.
- Maderuelo, J. (1996). *Earthworks-Land Art: Una Dialéctica entre lo Sublime y lo Pintoresco*. Lanzarote: Fundacion César Manrique.
- Maderuelo, J. (1997). *El Paisaje: Arte Y Naturaleza*. Huesca: Diputación Huesca.
- Maderuelo, J. (1996). *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Teguiuse: Fundación César Manrique.
- Maderuelo, J. (2006). *Paisaje y Pensamento*. Madrid: Abada Editores.
- Morris, R. (1978). *Robert Morris Keynote Address*. Earthworks: Land Reclamation

as Sculpture. Exhibition Catalog. Seattle: Seattle Art Museum.

Robert Smithson: The Collective Writings. (1996). Flam, J., ed. University of California Press.

Roberts, J. L. (2000). *Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán*; *The Art Bulletin*, Vol. 82, n.º 3, May, pp. 544-567.

Ruhrberg, K., & Schneckenburger, M., & Fricke, C., & Honnef, K. (2010). *Minimalistas Americanos e Europeus*. *Arte do Século XX*. Vol. 2. Köln: Taschen, pp. 524-558.

Ryan, L. (Spring/Fall 2007). *Art + Ecology: the land reclamation work of artists Robert Smithson, Robert Morris, Helen Mayer Harrison and Newton Harrison*. *Environmental Philosophy*, Vol. 4, n.º 1 & 2, Special Issue: Environmental Aesthetics and Ecological Restoration. Philosophy Documentation Center.

Serrão, Adriana V. (2013). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Simmel, G. (2009) [1913]. *A Filosofia da Paisagem*. Universidade da Beira Interior. Covilhã: LusoSofia:press

Stückelberger, J. (2006). *Mirror Reflections: Robert Smithson's Dialectical Concept of Space*. *RACAR: Revue d'art Canadienne/ Canadian Art Review*, Vol. 31, n.º 1/2, pp. 90-99. Universities Art Association of Canada.

Tufnell, B. (2007) *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. London: Haunch of Venison.

Webgrafia:

Abedinirad, Shirin (2019) *Evocation*. Disponível em:
<https://www.shirinabedinirad.com/portfolio/evocation> Consultado a 25-01-21

Bhullar, Dilpreet (2020). *Mirrors in the art of Shirin Abedinirad and Ratna Khanna reflect an unseen landscape*, *Stir World*. Disponível em: <https://www.stirworld.com/see-features-mirrors-in-the-art-of-shirin-abedinirad-and-ratna-khanna-reflect-an-unseen-landscape>
Consultado a 27-02-21

Funderburg, Lise (2015) *Andy Goldsworthy: Natural man*. Disponível em:
<https://www.architecturaldigest.com/gallery/andy-goldsworthy-book-ephemeral-works>
Consultado a 7-03-21

Goldsworthy, Andy (1998). *Screen*. Artnet. Disponível em:
<http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/screen-nmre3r9mr44D-3tY7qZAGQ2>
Consultado a 25-01-21

Espelho (simbologia). Dicionário Porto Editora. Disponível em:
[https://www.infopedia.pt/\\$espelho-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$espelho-(simbologia)) Consultado a 23-04-21

Fulton, Hamish (1991) *Ten Toes towards the Rainbow*. Tate. Disponível em:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-ten-toes-towards-the-rainbow-65986>
Consultado a 8-03-21

Holt, Nancy (1978) *Sun Tunnels* (film). Holt Smithsonian Foundation. Disponível em:
<https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels-film> Consultado a 23-03-21

King County Earthworks: Land Reclamation as Sculpture. Disponível em
<https://kingcounty.gov/depts/records-licensing/archives/exhibits/earthworks.aspx> Consultado
a 23-04-21

Ivo, Leonardo (2020) Anish Kapoor, DASARTES 100 (EDIÇÃO ESPECIAL 12 ANOS)
Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/anish-kapoor/> Consultado a 25-01-21

Leeuw, Sajda (2019) *BROKEN CIRCLE / SPIRAL HILL – ROBERT SMITHSON*. Disponível
em: <http://landart-netherlands.nl/broken-circle-spiral-hill-robert-smithson> Consultado a 22-
03-21

Lopes, Domingos (2015) *O Parque de Serralves: a Integração da Arte na Envoltente
Natural, Paisagem & Landscape*. Disponível em:
[https://evoralandscapearchitecture.wordpress.com/2015/02/02/o-parque-de-serralves-a-
integracao-da-arte-na-envolvente-natural/](https://evoralandscapearchitecture.wordpress.com/2015/02/02/o-parque-de-serralves-a-integracao-da-arte-na-envolvente-natural/) Consultado a 6-03-21

Long, Richard (1994) *Snowball*. Disponível em:
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/snowball.html>
visitado a Consultado a 4-01-21

Long, Richard. *Tate Modern*. Disponível em: [https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-
1525](https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525) Consultado a 4-01-21

Maria, Walter De (1977) *The Lightning Field*, DIA ART. Disponível em:
<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field>
Consultado a 22-03-21

Morris, Robert (1969) *Drawing for Earth Project*, Whitney Museum of American Art.
Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/1801> Consultado a 27-03-21

Shilling, Richard. *Decay*. Disponível em: <https://www.richardshilling.co.uk/decay.html>
Consultado a 18-04-21

Stewart, Jessica (2018). *Interview: Ephemeral Land Art by a Man Who Discovered His Creativity in Nature*. My Modern MET. Disponível em: <https://mymodernmet.com/richard-shilling-land-artist/> Consultado a 18-04-21

Smithson, Robert. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/> Consultado a 06-01-21

Smithson, Robert. Guggenheim Museum. Disponível em:
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/robert-smithson> Consultado a 12-01-21

Smithson, Robert (1967) *Non-Site*, National Gallery of Art. Disponível em:
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.161764.html> Consultado a 27-01-21

Smithson, Robert (1967) *Monuments of Passaic*. Holt Smithson Foundation. Disponível em:
<https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic> Consultado a 8-03-21

Rizzalli, Christian (2018) *Robert Smithson: Time Crystals, Curated by Amelia Barikin and Chris McAuliffe*. Disponível em: <https://www.artandaustralia.com/online/discursions/robert-smithson-time-crystals-curated-amelia-barikin-and-chris-mcauliffe> Consultado a 08-05-21

Robert Morris Earthwork, Washington Trust For Historic Preservation. Disponível em:
https://preservewa.org/most_endangered/robert-morris-earthwork/ Consultado a 27-01-21

Apêndice

Carla Parrilha, *Do Outro Lado Do Espelho*, 2021.

Livro de Artista, 32 páginas, 13,5x19 cm.

