

## DA “TERRA DOS CRISTAIS” A “ENTROPIA TORNADA VISÍVEL”: AS PAISAGENS DE ROBERT SMITHSON

Bráulio Romeiro<sup>1</sup>

### Resumo

O *Spiral Jetty* (1970) é um dos paradigmas da relação entre arte e paisagem, sendo imediatamente associada à simples menção do artista norte-americano Robert Smithson (1938-1973). Porém, esta relação é objeto de vivo interesse para o artista desde meados dos anos de 1960, tendo permeando grande parte de sua trajetória, e se desdobrando em várias dimensões. Esta comunicação pretende identificar as transformações do entendimento de paisagem por parte de Smithson, iniciada com reconhecimento da paisagem como uma linguagem, calcada nos modelos de estrutura cristalina da matéria, e, posteriormente, na implacável ação transformadora da natureza (seu entendimento sobre entropia). Ressalta-se uma inflexão em seus escritos (1968) em que sobressai o enfoque nos elementos construídos da paisagem como matéria propícia a receber um tratamento estético, e sua visão particular sobre a prática do então nascente campo de experimentação da *Land Art*, questionando as representações artísticas tradicionais de paisagem e propondo intervenções em locais marginalizados pelo circuito da arte.

**Palavras-chave:** Robert Smithson, trabalhos da paisagem, paisagem e linguagem

### Abstract

The *Spiral Jetty* (1970) is one of the paradigms of the relation between art and landscape, being immediately an associate to the simple mention of a North American artist Robert Smithson (1938-1973). However, this relationship is a subject of lively interest for the artist since the middle 60's, having permeating great part of his trajectory, and unfolding in several scopes. This communication intends to identify the transformations of Smithson's understanding of landscape, begun with recognition of the landscape as a language based on the models of crystal's structure of matter, and, subsequently, in the implacable transforming action of nature (his understanding on entropy). An inflection is emphasized in his writings (1968) when surpasses the approach in the built elements of the landscape as favorable matter to receive an aesthetic treatment, and his own vision about the practice of then rising field of experimentation of the *Land Art*, questioning the artistic traditional representations of landscape and proposing interventions in marginalized places by the art's circuit.

**Key Words:** Robert Smithson, landscape works, landscape and language

As relações entre Robert Smithson com a paisagem surgem de maneira enfática já em seus primeiros anos de produção madura. Em um de seus primeiros textos publicados, *The Crystal Land* (1966), o artista narra uma pequena viagem a algumas pedreiras nos arredores de Nova Jersey. Neste artigo, Smithson lança mão de uma forma particular de relato, a narração de uma viagem empreendida pelo autor – o *travelogue*, e que se tornará uma forma recorrente em sua escrita.

---

<sup>1</sup> Mestre pela Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Já na primeira das pedreiras, o texto deixa entender como os olhos do autor progressivamente sintonizam com as conformações minerais do terreno. A partir daí sua atenção viaja por cada formação geológica, reentrância ou acumulação mineral. Não tarda para que tal fascinação transborde, inesperadamente, em uma lista de nomes de minerais aflora em meio a um parágrafo, depositada como uma acumulação geológica, trazida sob o pretexto da citação de um livro de mineralogia que trouxera. Terminada a primeira visita propriamente dita, a sintonia alcançada pela visão de Smithson com as formas geométricas das formações cristalinas, não se esvai. Pelo contrário, o olhar não cessa. Ao varrer o ambiente a sua volta, descreve estruturas as cristalinas que reconhece nas construções suburbanas:

O terreno é plano e carregado com empreendimentos habitacionais [...], dispondo-se em diminutos arranjos em forma de caixa. [...] As rodovias cruzam-se sobre as cidades e tornam-se redes geológicas artificiais de concreto. [...] a paisagem inteira possui uma presença mineral. Desde as lanchonetes cromadas brilhantes até as janelas de vidro dos shopping-centers, um sentido do cristalino prevalece. (SMITHSON, 1966, p 8, livre tradução)

Embora parece desvairada, a visão do autor segue um propósito. Smithson quer realçar, pela reiteração, a onipresença da conformação cristalina no mundo. Interessa-lhe também promover a continuidade entre o mundo “natural,” a pedreira, e o “cultural,” construído pelo homem, e indicar a analogia entre conformação geométrica e conformação cristalina. Esta aproximação redundante na “mineralização” da paisagem.

Neste momento o olhar de Smithson tende a ser cego quanto às dimensões políticas, sociais, econômicas que conformam o local. Privilegiava, portanto, o fator físico/material que constituía a paisagem. E o que ele via era uma grande estrutura cristalina, com diferentes gradações de regularidade e de escala, que estava na essência de toda a organização da matéria.

Este modo particular de enxergar a cidade foi o motivo do convite para sua palestra no seminário *Art in the City*, na Universidade de Yale (1966). E que deu lugar a outro convite, desta vez para um trabalho como “artista consultor” no projeto do aeroporto de Dallas-Fort Worth. Seu envolvimento neste projeto incorre no contato tanto com diferentes processos de representação da paisagem, quanto com o aspecto material da construção. Simultâneo a isto temos sua aproximação à autores que teorizavam sobre o campo da Linguagem.

Estes aportes constituem a base de seus trabalhos com os mapas (1967) e *nonsites* (1968), cujos desdobramentos indiretos aparecem em textos como *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey* (1967). A visão da paisagem, tal como delineada neste artigo, é marcada por uma tensão constante, ou melhor, por um movimento oscilatório nunca resolvido entre o material e o mental. A paisagem é experimentada como uma linguagem (que tem correlação com outras, como o da linguagem escrita, mapas, ou mesmo com a pintura ou afotografia) que possui elementos (edifícios, estradas ou acidentes geográficos), que igualmente podem ser analisados como palavras, frases ou pausas. O tempo todo, olhar de Smithson oscila entre desvendar as possibilidades desta como linguagem e seus intercâmbios com as outras dimensões da cultura. A partir dos meios que dispõe: a escrita, o mapa e a câmera fotográfica, Smithson nos leva em sua busca para delinear os contornos de Passaic. O que se prova uma tarefa árdua, e por fim malograda.

A escrita, permeada por referências literárias (Aldiss e Nabokov) ou literais (propagandas e placas de sinalização), não nos permite fixar uma imagem sobre a cidade.

Fica difícil formar uma figura de Passaic quando a descrição de um edifício é assaltada por mensagens em letras garrafais: “PONTIACS DE RODA LARGA [...] NÃO ABRA ESTE CARTUCHO OU SUAS FOTOGRAFIAS PODEM SE DANIFICAR.” (SMITHSON, 1967, p127)

Smithson lança mão sistematicamente deste recurso de contaminação para ressaltar, por um lado, a continuidade entre as linguagens – um edifício é feito de alvenaria e concreto e também de “texto” e, por outro, a imaterialidade reinante na paisagem, uma impressão devida possivelmente a nossa incapacidade de articular signos que a representem apropriadamente – a imagem de Passaic se forma nesta lacuna.

Já as fotografias retratam cenas isoladas cuja única conexão visível é a forma com que o artista as dispõe na diagramação do artigo. As cenas que enfocam “monumentos” tristonhos contrastam com as descrições que procuram dar-lhe um ar de dignidade.

Alguns anos mais tarde, Smithson (1971, p 254) fez uma breve consideração a respeito da falha da fotografia como representação, pois reduzem a paisagem a uma abstração, podendo possuir até mesmo um efeito maléfico: “em algum lugar, há uma tribo que acredita que a câmera arruína a paisagem. Pode haver razões profundas para este comportamento. Afinal, a câmera é um mecanismo – um olho cartesiano.” De fato, este olho cartesiano nos afasta ainda mais da compreensão do que seja a paisagem, pois a congela e a abstrai.

Se as fotografias, ao tentar retratá-la, apenas realçam o caráter fragmentário da cidade de Passaic e terminam por nos afastar dela, talvez a solução esteja por fim no mapa? Mas mesmo este, de quem poderíamos esperar a totalidade desejada, é apresentado em um estado semelhante à decomposição, como uma malha retangular (a cidade) que se dissolve no papel (o vazio).

Das tentativas de definição desta paisagem suburbana, resta a certeza de que se trata de algo incerto. Ela está entre a existência e a ausência, pois sua presença, ainda que inegável, desvanece por detrás da aparente homogeneidade e banalidade. A visão da paisagem como linguagem, com seu dinamismo e todas as outras implicações, permanecerão e se intensificarão em seus textos posteriores.

Os artigos que acabamos de analisar são da época em que Smithson dedicava-se à leitura de textos sobre linguagem e se empenhava na criação de seus *nonsites*. Um importante momento de inflexão ocorre quando se aproxima dos artistas que constituirão o que posteriormente se denomina *Land Art*. Percebemos então uma nítida mudança em seus escritos sobre a paisagem: ao invés de explorar nossa (in)capacidade de representação, Smithson redireciona sua discussão para os modos de intervir nesta paisagem.

Em *A Sedimentation of Mind, Earth Projects* (1968), artigo publicado a reboque da exposição *Earthworks*, em que foi responsável pela curadoria, Smithson lança o que seria algo semelhante a uma fundamentação para seus próprios trabalhos bem como os da *Land Art*, de maneira geral, não perdendo a oportunidade de atacar àqueles que considerava estarem confinados a um tipo de pensamento: artistas e críticos que reproduziam a visão corrente (e idealizada) da natureza. Smithson (1968, p 100, livre tradução) afirma que os “artistas mais convincentes hoje estão envolvidos com ‘place’ e ‘site’”, apontando como os locais mais propícios para serem trabalhados aqueles ainda não “idealizados”, ou seja, aqueles marginais ou banais.

Neste artigo, Smithson empreende uma larga teorização sobre o então crescente campo de atuação artística fora dos espaços expositivos, procurando definir o espaço dos

*earthworks*, física e conceitualmente. Sua argumentação se pauta nos termos do tensionamento dos limites estabelecidos na produção artística. Limites que a seu ver são colocados pelas convenções, ou seja, o limite da arte é tão somente o entendimento sobre o que é arte.

Como exemplo, Smithson explica o que entende por “paisagem pastoral” ao traçar comentários sobre uma escultura de Anthony Caro, apontando que, tanto por seu isolamento (como um adorno) na paisagem, quanto por sua aparência “industrializada,” a obra do escultor inglês está inserida em uma visão idealizada de natureza, domesticada pela tradição. Esta escultura encontra-se tão desconectada do entorno quanto uma obra de arte em um museu. O entorno, a paisagem, na verdade, constitui-se como um espaço artificial, “no sentido de ter sido criado pela ação material do homem. Mesmo, apesar do fato de ter sido simultaneamente idealizado por uma concepção de Natureza. Não é um espaço natural (no sentido de oposto à civilização), mas uma “representação” desta idealização.

Insinua ainda o parentesco existente entre a paisagem idealizada (o jardim ou o campo inglês, por exemplo, cuja origem remonta ao final do século XVIII), e os espaços protegidos da arte (o museu, onde se cultiva uma arte atemporal e autônoma) quando obliquamente se refere à noção de paisagem abraçada por Clement Greenberg:

As noções de Clement Greenberg sobre “a paisagem” revelam-se como ecos de T.S. Elliot em um artigo, “Poetry of Vision” [...]. Aqui “gostos anglicizantes” são evocados em suas descrições sobre a paisagem irlandesa. “Os castelos e abadias arruinados,” diz Greenberg, “que se espalham sobre o belo campo são cinzentos e escuros”, mostra que ele possui “prazer em ruínas”. De qualquer maneira, o “pastoral”, ao que parece, está obsoleto. Os jardins da história estão sendo substituídos por sítios do tempo. (SMITHSON, 1968, p 105, livre tradução)

Greenberg desfruta da presença das ruínas como na frente de pinturas. Para esclarecer a concepção de “pastoral”, Smithson (1968, p 105) comenta ainda a clássica oposição entre o paisagismo francês e o inglês, no sentido em que este último seria uma reação ao caráter “não natural” do primeiro, para afirmar em seguida que esta oposição não faz qualquer sentido, pois o paisagismo inglês continua sendo da mesma maneira uma visão ideal.

Em suma, seria preciso, argumenta o artista, um melhor entendimento da natureza, que, sempre está em transformação e deve ser tratada a partir desta constituição mutável, e por vezes, violenta e agressiva. Outro aspecto que nos chama a atenção é o da obsolescência. Podemos observar claramente que, para o artista, não há qualquer significado em corroborar uma idéia de paisagem que vem do século XVIII, calcada na absoluta oposição entre campo e cidade. Esta oposição não pode ser aplicada à paisagem contemporânea, na qual foram borrados limites de qualquer ordem, sejam espaciais ou temporais.

Em um artigo posterior Smithson (1972, p155) retoma esta questão e afirma ironicamente que estes jardins e parques, que trazem materializados um idealismo clássico, são lembranças do Éden. Ele mostra sua opção: trabalhar as “regiões horrendas – escoriais, áreas de mineração e rios poluídos” que permanecem excluídas até hoje da condição de objetos de meditação devido à concepção idealista dominante no mundo artístico, atualmente “nebuloso com abstrações e conceitos.”

O direcionamento para um novo tipo de prática artística também passa necessariamente pela revisão dos suportes, dos materiais, dos processos e dos instrumentos a serem empregados. Os artistas que planejam realizar *earthworks* devem deixar o estúdio e

criar outra situação lá fora.

A terra, bem como os instrumentos que lidam com ela, constitui o foco de sua atenção: “as ferramentas da arte estiveram por muito tempo confinadas 'no estúdio'. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe. Heizer chama seus projetos de terra 'A alternativa para os sistemas urbanos absolutos.'”(SMITHSON, 1968, p 102, livre tradução). Smithson discorre sobre as grandes máquinas que realizam movimentações de terra como um escultor divaga sobre seus mais diletos instrumentos, e completa dizendo que:

Com tais equipamentos a construção toma aparência da destruição; possivelmente por isso certos arquitetos odeiam retroescavadeiras [...]. Elas parecem converter o terreno em cidades inacabadas de destroços organizados. Um sentido caótico de planejamento engolfa sítio após sítio. [...] As escavações formam montículos informes de entulho [...] “o mundo mais belo parece-se com uma pilha de pedregulhos lançados em confusão” (SMITHSON, 1968, p103, livre tradução)

Até este momento, observamos o artista proceder à definição do local a ser trabalhado por um recurso argumentativo de negação – é contra a “paisagem idealizada”. Suas proposições aparecem de maneira ainda vaga, como trabalhar no espaço “real,” ou seja, no campo de ação das forças entrópicas (lembrando que isto inclui a indistinção entre natureza e civilização) e, fazendo uma indicação um tanto mais concreta, de se trabalhar em “áreas remotas e periféricas.” (SMITHSON, 1968, p119, livre tradução)

A fundamentação de um “modo” de intervenção para Smithson pode ser lida nas entrelinhas de seus comentários, quando menciona um depoimento de Tony Smith (SMITHSON, 1968, p102) em que este relembra seu passeio por uma rodovia ainda em obras, ressaltando que fora “uma experiência reveladora,” pois aquela paisagem (a estrada e seu entorno imediato) era constituída por elementos artificiais, projetados, construídos e “ainda sim, não podia ser chamada de trabalho artístico.” Smithson interpreta este relato como um bom exemplo da situação em que se encontra a paisagem na etapa anterior à sua formalização estética, portanto, ainda fora dos limites da arte.

Smithson (1968, p103) procura ainda estabelecer uma sintaxe para os trabalhos que lidam com a terra. Esta sintaxe deveria estar intrinsecamente ligada com a matéria e vice-versa, pois “impressões lingüísticas, e não categorias racionais são o que estamos investigando [...] sem consciência lingüística não há consciência física.” Sobre esta investigação, o artista recupera outro trecho da fala de Smith, descrevendo a rodovia: “um pavimento negro [...] pontuado por chaminés, torres, fumaça e luzes coloridas.” Smithson elogia a precisão do termo “pontuar”, uma vez que estabelece uma correlação entre uma rodovia e uma “frase longa” em que os elementos descritos encontram seus análogos na escrita. “Pontuação refere-se às interrupções na 'matéria impressa.' Sendo usada para enfatizar e clarificar o sentido das partes específicas empregadas. Sentenças como 'skyline' são feitas de coisas separadas que constituem uma sintaxe integral.” Ou seja, esta “pré-linguagem”, a paisagem, precisa da intervenção do artista para articulá-la, para adensar significados latentes, adicionar outros.

Outra questão relevante ainda se apresenta: quais são os limites conceituais e perceptivos de um trabalho na paisagem, ou melhor, qual o campo de atenção que o trabalho deve englobar? Entre os materiais do pintor está a tela – na verdade, ela é a materialização do campo de atenção, o campo visual dentro do qual se centra a atenção do espectador, é onde a obra acontece. Neste sentido qual a “tela”, como caracterizar o campo espacial, no sentido de perceptivo, dos *earthworks*?

Sobre os limites destes trabalhos, Smithson (1968, p109, livre tradução) clama pelo deserto, que “significa menos ‘natureza’ do que um ‘conceito,’ um local que engole os limites.” O deserto promove o apagamento de qualquer tipo de fronteira pré-estabelecida para a atividade e a percepção artística – terra virgem para a emergência do novo, nele não há nada estabelecido.

Abre-se assim uma gama de possibilidades, que vai desde incrustar um “objeto” sobre a paisagem ou uma inscrição no sítio que organiza o espaço onde se insere, adicionando-se a ele como mais uma camada conformadora. A percepção do trabalho pode se fiar a um recorte limitado da paisagem, ou incorporar as diversas escalas de percepção neste trabalho, detendo-se em dados sensíveis ou também abarcar dados abstratos.

Observamos em Smithson, por um lado, sua vontade explícita de escapar às convenções, de superar a idéia de paisagem enquanto suporte ou mero pano de fundo para as obras de arte. Por outro, seu clamor por uma reflexão sobre a especificidade da apropriação contemporânea da paisagem e sobre as possibilidades estéticas advindas destas transformações.

### Referências bibliográficas

- SMITHSON, R (1968), A Sedimentation of the Mind: Earth Projects, In: \_\_\_\_\_ & FLAM, J. D. (1996). **Robert Smithson, the Collected Writings**. Berkeley: University of California Press, pp. 100-113
- \_\_\_\_\_ (1972), Cultural Confinement, In: \_\_\_\_\_ (1996) Ibid, pp. 154-156.
- \_\_\_\_\_ (1966), The Crystal Land, Ibid, pp. 07-09
- \_\_\_\_\_ (1971), ...The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master, Ibid, pp. 253-261.
- \_\_\_\_\_ (1967), Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey, In: **Espaço & Debates** (2003), Vol. 23, No. 43-44, Jan/Dez., trad. Agnaldo A. C. Farias, pp 121-129.