

ESPELHAMENTOS ENTRE VER E LER, EXPERIÊNCIA E IMAGEM: A APROPRIAÇÃO DA ESTÉTICA DO PITOESCO POR ROBERT SMITHSON

Patrícia Dias Guimarães¹

Paisagem e natureza

A paisagem – contra a suposição comum -, não diz respeito apenas ao registro visual do ambiente natural e humano. Arte, literatura, crenças, saberes e técnicas superpõem-se à visão imediata da natureza e\ou do ambiente urbano, atestando a inscrição viva e histórica do olhar. Eis por que a noção ocidental de paisagem se confunde com a imagem pintada no quadro, o panorama das cidades, o terreno administrado dos jardins e parques públicos, a cena descrita na literatura². Parece que “só podemos ver aquilo que já foi antes representado e concebido, isto é, contado, desenhado, pintado”³ argumenta Anne Cauquelin em *A Invenção da Paisagem*, sublinhando a ideia de que a visão do real em si é filtrada pela sobreposição em palimpsesto de múltiplas imagens multissensoriais e verbais. Dotada de sintaxe e vocabulário próprio, a paisagem se organiza “como uma sentença” (proposição verbal), cuja construção mais essencial está no arranjo de quatro elementos-signo: água, ar, terra, luz. Influente na reflexão teórica atual e nas práticas da arte contemporânea, a filosofia de Wittgenstein observa a propósito da relação entre ver e ler: “ler uma sentença equivale a olhar uma figura, não no sentido lógico, mas imagético”⁴, subtendido, em contrapartida, que “um pensamento ecoa no ver”⁵.

A paisagem aponta sim para uma visão\concepção de mundo histórico-cultural, atravessada pela linguagem – portanto, de uma só vez, oculta e revela a natureza. De fato, segundo Cauquelin, a noção moderna de paisagem nasce no contexto do Renascimento italiano com a invenção do objeto-quadro e da *perspectiva artificialis*, invenção definida por Leon Battista Alberti, em *Da Pintura* (1435), como “janela aberta”⁶ para o mundo. Sob o princípio unificador da geometria, a o olhar perspectivo enquadra o espaço do mundo *como se* visto à distância através de uma janela. Assim a natureza torna-se ‘paisagem’, objeto de fruição estética e conhecimento para o olho de um sujeito racional, posicionado desde fora do mundo sensível. Definida por um enquadramento arquitetônico, a paisagem, em primeiro lugar, é paisagem urbana: avista-se a zona rural e os ermos selvagens desde a perspectiva da cidade. A perspectiva geométrica sugere, pois uma concepção

¹ Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio); pós-doutorado PPGAV-EBA UFRJ, na área de Pesquisa Teoria e Crítica de Arte, bolsa PNPd\Capes (2015).

² Cauquelin diz que a fotografia e cinema analógicos simulam o ponto de vista do sujeito, enquanto a imagem digital remete à pura concepção mental, independente do ato de ver.

³ Cf. CAUQUELIN, A. *A Invenção da Paisagem*, p 94.

⁴ GLOCK, Hans. *Dicionário Wittgenstein*, p 355.

⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, p 192.

⁶ ALBERTI, L. B. *Da Pintura*, p 88-89.

ontológica da visão (associada à perspectiva cartesiana) e da arte, sempre cindida entre categorias opostas: sujeito e objeto, razão e sensibilidade, interior e exterior, palavra e imagem, etc.

Várias leituras da história da arte atestaram a hegemonia plena da perspectiva na arte europeia até sua deposição definitiva, ao início do século XX, pela visão cubista do espaço, pronta a abolir o ponto de vista fixo e central. Versão corrigida em *The Down Cast Eyes* (1988), por Martin Jay, historiador da arte contemporâneo que observa a vigência problemática da perspectiva geométrica mesmo no âmbito do Renascimento italiano. Para Jay, o “regime escópico” perspectivado assumiu pelo menos duas variações na moderna cultura visual europeia: o “regime barroco”, aderente ao *pathos* e ao aspecto retórico da imagem; e o “regime descritivo”, típico da arte holandesa. Mais interessados em descrever a superfície do visível do que em garantir sua inteligibilidade através da geometria, os pintores holandeses limitaram-se a descrições fragmentárias da paisagem – na subcultura visual holandesa, a pintura renuncia a narrar histórias exemplares, tal como era próprio da arte italiana⁷, entendido que a narrativa abrange um desenvolvimento completo (começo, meio, fim) e sua causa implícita, enquanto a descrição limita-se ao relato parcial e aleatório. Jay argumenta que, se há um modelo para a arte holandesa, este é o mapa: representação esquemática da paisagem terrestre dissociada da experiência visual e pronta a incluir palavras e figuras no mesmo espaço gráfico e conceitual⁸. A seu ver, essa arte descritiva anteciparia a cultura visual do século XX, afim ao regime de representação gráfico e fotográfico – e, se, na Renascença, o desenvolvimento da cartografia dependeu do trabalho conjunto de artistas e primeiros cientistas, a partir de meados dos anos 1960, os artistas *Land Art*, recorreram, dentre outros registros, à fotografia e aos mapas imaginários para representar a paisagem terrestre sob o viés do pitoresco.

Apesar de largamente explorado nos Países Baixos entre os séculos VI-VII, o pioneirismo no gênero paisagem é frequentemente atribuído ao quadro *A Tempestade* (1507) do pintor veneziano Giorgione (1477-1510): a paisagem noturna aqui ocupa dois terços da tela, predominando sobre a história humana, dado que, segundo os preceitos da época, tornava seu ‘tema’ incompreensível. Para G.C. Argan, importa que a estranha cena pintada por Giorgione assinalou a invenção da “pintura tonal”, “nova pintura, inteiramente de imagens”¹, autônoma em face ao aspecto real das coisas e à empresa cognitiva própria do *disegno* perspectivado. Desponta, pois com *A Tempestade* uma tecnologia do olhar propriamente “pictórica” e afim ao trabalho poético do imaginário, presumida a condição sensível comum ao sujeito e ao objeto da visão. Retorna na invenção pictórica veneziana o antigo princípio latino *ut pictura poesis*⁹, sugestivo do caráter

⁷ Martin Jay refere-se ao ensaio de Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir* (1986), tratando do *pathos* associado ao olhar barroco, e à leitura de Svetlana Alpers sobre o teor essencialmente descritivo da arte holandesa desenvolvida em *A Arte de Descrever* (1999).

⁸ JAY, M. “*Scopic Regimes of Modernity*.” In *Vision and Visuality*, p 12-13.

⁹ A expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.) quer dizer literalmente “como a pintura, é a poesia” e tem sido interpretada como princípio de similaridade entre a pintura e poesia.

imagético e ficcional, comum à poesia e à pintura, em detrimento do olhar\saber racional – princípio mantido em vigor na cultura visual do Barroco.

As paisagens pintadas pelo napolitano Salvatore Rosa (1615-1673) e pelo francês Nicolas Poussin (1594-1665), são exemplos de ‘imagens poéticas’ evocativas da natureza primordial e do mundo antigo povoado por personagens histórico-mitológicos, e diretamente inspiradas no repertório da arte & literatura humanista: Rosa pinta paisagens ficcionais no espírito barroco dramático, enquanto as cenas pastorais de Poussin elegem o viés “classicizante”. Em qualquer caso, essas paisagens setecentistas podem ser assimiladas à noção de “pitoresco”- além de pintor, Rosa era também poeta e já empregava o termo pitoresco significando a qualidade comum à pintura e à poesia. No entanto, esse termo foi sistematizado como categoria estética somente a partir de meados do século XVIII, sobretudo por pintores e ensaístas ingleses. E, como veremos adiante, entre os anos 1960-1970, a estética tradicional do pitoresco será apropriada criticamente por artistas *Land Art* em registros bem distintos da pintura - em especial, por Robert Smithson (1938-73), interessado na dinâmica intrínseca à paisagem terrestre e nos processos perceptivos e verbais que envolvem a possibilidade de sua representação em imagens múltiplas.

A estética do Pitoresco e sua “apropriação pitoresca” por Robert Smithson

No catálogo da primeira mostra retrospectiva internacional de Robert Smithson, exibida durante o ano de 1980, o crítico e curador Robert Hobbs escreveu que o artista foi “o grande redescobridor do pitoresco”¹⁰, referindo-se a sua versão oitocentista. Produto da cultura romântico-iluminista, a estética do pitoresco dizia respeito à visão da natureza e a sua representação em imagem visual e\ou palavra, abrangendo pintura, desenho, literatura e o paisagismo inglês, dissociado de toda ordenação perspectivada. Relacionava-se também ao passeio e à viagem turística, experiências sugestivas da intensificação do sentimento estético com relação ao ambiente natural e humano e da mobilidade do olhar, agora liberado da fixidez perspectiva. Associada à valorização romântica da natureza e das singularidades locais, a paisagem pitoresca oitocentista focalizava a variedade dos fenômenos, característica diretamente herdada da arte descritiva holandesa. Na palavra de C.G. Argan, pintores ingleses como Alexander e Robert Cozens, Gainsborough, Constable e Turner estudaram, de maneira sistemática, os elementos-tipo da paisagem natural (árvores, pedras, nuvens, etc.), portadores dos caracteres da singularidade e da generalidade¹¹, observando tanto os efeitos da incidência da luz sobre tais elementos, quanto os esquemas de sua representação no plano do desenho e pintura (traços ou manchas de cor): “Cada coisa, árvore, rocha, ribeiro tem seu próprio caráter; acorda-se com outras enquanto é verdadeiramente ela mesma, segundo o princípio da variedade pitoresca enunciado

¹⁰ Cf. TIBERGHIEN, G. Robert Smithson, “*Une vision pittoresque du pittoresque*”. In *Art, Nature, Paysage*, p X.

¹¹ Cf. ARGAN, G.C. *Arte moderna de Hogarth a Picasso*, p 229.

por A. Cozens”¹², diz Argan. Antecipado pela cultura iluminista, o entendimento romântico da origem natural da sociedade era então sugestivo da analogia entre a paisagem e a ordem humana, daí o pitoresco chegar a uma concepção estético-política da sociedade, segundo a qual as diferenças sociais mais drásticas harmonizam-se naturalmente.

O texto de Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beauty*, 1757), inspirou os ensaístas ingleses William Gilpin (1724-1804); e Uvedale Price (1747-1829)¹³, a desenvolver uma estética do pitoresco pensada como síntese entre o Belo e Sublime. O gosto pitoresco privilegiava o agradável, espontâneo, agreste, rústico, exótico e dinâmico, em detrimento da exigência de ordem e acabamento necessária ao Belo ou da desmedida e intensidade inseparáveis do Sublime, tidos por categorias universais. Importa que essa estética da variedade de alcance ético-social foi assimilada, já no século seguinte, pelo arquiteto norte americano Frederick Law Olmsted (1822-1903), co-autor do projeto do *Central Park* novaiorquino e de muitos outros projetos pioneiros de parques públicos. Precursor do planejamento urbano moderno, Olmsted indicava os textos de Gilpin e Price como “fundamento” de sua teoria de que a natureza, administrada em jardins pitorescos inseridos no espaço urbano, exerceria função terapêutica e promotora da civilidade regulada pela convivência democrática. Robert Smithson, por sua vez, inspirado na leitura combinatória de textos de Olmsted, Gilpin e Price, escreveu um ensaio intitulado *Frederick Olmsted and the dialectical landscape*, (*Artforum*, 1973), tratando da “dialética” em processo na realidade mesma da Terra, e não no plano ideal do Espírito, como queria Hegel. Bem conhecidos pelo artista, os escritos de Gilpin e Price, a seu ver, indicaram a síntese entre as qualidades do Belo e do Sublime existente no real concreto (*real world*), síntese pensada em íntima relação com o “acaso” e a “mudança” em ação na natureza empírica (*chance and change in material order of nature*). Para Smithson, a síntese pitoresca se contrapõe às visões idealistas e formalistas da natureza e da arte representadas tanto pelo “transcendentalismo de Thoreau” quanto pelo “modernismo formalista enraizado em Kant, Hegel e Fichte”¹⁴, invariavelmente cindidas entre as categorias opostas (sujeito-objeto, matéria-espírito, etc.). Sua poética *Land Art* aproxima-se das ideias comuns à dupla de ensaístas ingleses e ao arquiteto-paisagista americano, a seu ver, anunciadoras de um tipo de “materialismo dialético” (*dialectical materialism*) pitoresco que considera a dinâmica de relações entre os elementos da paisagem física, ao invés de abordá-los como objetos isolados, passíveis de ordenação racional a partir de um ponto de vista estável à maneira da perspectiva. Ao focalizar os processos ou “trabalhos da Terra” (*earthworks*) Smithson apropria-se da crítica ao perspectivismo, segundo Argan, já efetuada na arte do Barroco tardio oitocentista.

¹² Idem

¹³ Outro ensaísta inglês dedicado a teorizar o pitoresco foi Sir Richard Payne Knight (1750-1824), arqueólogo e erudito, mas seus textos não são mencionados por Smithson.

¹⁴ Cf. “*Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*” (1973). In *Robert Smithson : The Collected Writings* (1996), p 159-160.

No ensaio “*Robert Smithson: Une vision pittoresque du pittoresque*”(1997), Gilles Tiberghien retoma o argumento de Roberts Hobbs, anunciando que o artista norte americano procedeu à livre apropriação da estética do pitoresco, deslocando-a, sucessivamente, por entre diferentes contextos. Mantido o foco pitoresco na relação entre natureza e arte, Smithson descarta os enquadramentos artísticos tradicionais para produzir “paisagens” nos mais diferentes registros e escalas: mapas, relatos escritos, desenhos, fotografias, instalações em galerias e intervenções ambientais. Investe, pois na transposição pitoresca entre visão e palavra, objeto e imagem, realidade física e representação mental, etc., resumida na dialética *site\ non site*. Tiberghien sugere traduzir esses termos antitéticos- porém, mutuamente reversíveis-, por “situação no espaço\situação mental”-, ambos sugestivos do espelhamento mútuo entre os vários registros da experiência e da linguagem (objeto-texto; objeto-imagem, visão-leitura, etc.).

Dispositivo móvel de enquadramento, apto a refletir imagens cambiantes da paisagem, o Espelho é emblema do pitoresco tradicional e figura central na poética do artista – vide os espelhos formados pela superfície da água em *Spiral Jetty* (1970) e em *Broken Circle e Spiral Hill* (1971), servindo a duplicar essas paisagens construídas, e aqueles ‘deslocados’ pelo artista em viagem através do deserto mexicano, experiência registrada em fotografias e relato textual intitulado *Incidents of a mirror travel in the Yucatán* (1969), onde o artista observa: “É preciso lembrar que escrever sobre arte é trocar a presença pela ausência, substituindo a coisa real pela abstração da linguagem. Se, de início, havia conflito entre o espelho e a árvore, agora há desacordo entre linguagem e memória”¹⁵.

Importa que Smithson dirige seu olhar para um tipo de paisagem terrestre que dificilmente seria considerada pitoresca aos olhos da estética oitocentista: territórios drasticamente atingidos pela violência das forças naturais, como os desertos, e\ou áreas de mineração a céu aberto; zonas de extração de sal e pedra; subúrbios em construção e já arruinados de antemão pela ocupação desordenada do solo. *Spiral Jetty* foi construída sobre um lago salgado (*Great Salt Lake*) em meio ao deserto de Utah e *Broken Circle e Spiral Hill* (1971) sobre uma zona de extração de areia desativada no município de Enmen, Holanda. Trabalhos esses submetidos às forças atuantes na natureza: ventos, cheia e vazante das águas, variações de cor e turbidez na massa líquida, etc. Tratadas, por vezes, como “esculturas” em escala ampliada, construídas em ‘lugar específico’ (*site specific*) de acordo com padrões do Minimalismo, essas intervenções ambientais parecem sim remeter criticamente ao paisagismo inglês antiperspectivo e ao passeio pitoresco: traçam no solo caminhos em curva, a serem percorridos em experiência de deslocamento contínuo de pontos de vista, variando os enquadramentos da paisagem. Aliás, essas paisagens são ora inacessíveis, caso da *Spiral* , ora

¹⁵ SMITHSON, R. “*Incidents of a mirror travel in the Yucatán*”(Artforum, 1969).In *Robert Smithson :Collected Writings*, pp 119-133.

pouco agradáveis e de acesso limitado, no que diz respeito a área que sedia *Bronken Hill*. A melhor ‘vista’ dessas ‘esculturas’ em escala ampliada é obtida por registro fotográfico em perspectiva de sobrevoos.

Na paisagem terrestre, a poética pós-minimalista de Smithson procura sim as evidências do processo entrópico, trabalho material inerente à Terra. Termo do vocabulário científico aplicado à arte, **entropia** é a noção formulada no segundo princípio da termodinâmica, segundo a qual a desordem no universo é crescente, atuante sobre as formações geológicas desde tempos imemoriais – e posto em evidência nas zonas urbanas e sítios pós-industriais rapidamente degradados pela atividade humana predatória. Na leitura de Tiberghien, a entropia tornou-se parâmetro para o artista *Land Art* pensar a condição precária e transitória da arte e da paisagem contemporânea, afim ao pitoresco e em tudo avessa às categorias ideais do Belo e do Sublime.

A dialética *site\ non site* sugere que situações espaciais ou mentais nunca se configuram como espaços ou sentidos fixos, e sim desdobram-se sucessivamente, em registro simultaneamente diacrônico e sincrônico, em séries de imagens inapreensíveis à lógica comum. A paisagem *Land Art* remete sim ao espaço atravessado pelo tempo, dotado de sinais que reenviam, sucessivamente, a outras eras e conformações do espaço, físicas e\ou mentais. Inspirado nos mapas hipotéticos, representativos de paisagens geológicas desaparecidas, Smithson decide materializar e cartografar continentes imaginários, além de escrever relatos pseudo-científicos sobre sua formação: *The Hypothetical Continent of Lemúria* (1969) é esquematizado em desenho de mapa baseado nas ilustrações do livro *The Lost Lemúria* (1904) de William Scott-Elliot, relato que mistura dados ‘científicos’ e especulações da teosofia sobre o continente desaparecido. O mapa ficcional é também ‘materializado’ num arranjo de conchas recolhidas na Ilha de Sanibel, Califórnia – o arranjo foi disposto sobre o chão arenoso da ilha e fotografado, de tal modo que sua imagem evoca Lemúria em outro registro da representação. Baseado em outro livro de Scott-Elliot, *Story of Atlantis* (1869), Smithson escreve as seguintes palavras sobre sua versão material do mapa da Atlântida: “Desde o Timeu de Platão ao *Codex Vaticanus A*, proliferaram documentos sobre a ilha de Atlântida, espécie de paraíso perdido. No território de *Loveladies* em *Long Beach Island, New Jersey*, um mapa corpóreo, material, construído com toneladas de vidro quebrado transparente, desdobra o mapa da Atlântida desenhado por Scott”¹⁶ - trata-se do *Map of Broken Glass(Atlantis)*, realizado em 1969, e seu desdobramento em desenho e colagem sobre papel está, hoje, no acervo da Dia Art Foundation, em Beacon, Nova Iorque.

¹⁶Cf. Catálogo *Robert Smithson : une retrospective: le paysage entropique*, 1960-1973, p 203.



Figura 1 Luciano Laurana, A Cidade Ideal (c. 1420 – 1479).



Figura 2 Salvator Rosa, Paisagem c\Tobias e o Anjo (c.1660-1673).



Figura 3 Nicolas Poussin, Paisagem c\ Polifemo (1649).



Figura 4 Alexander Cozens (1717–86), Esquema de Nuvens.

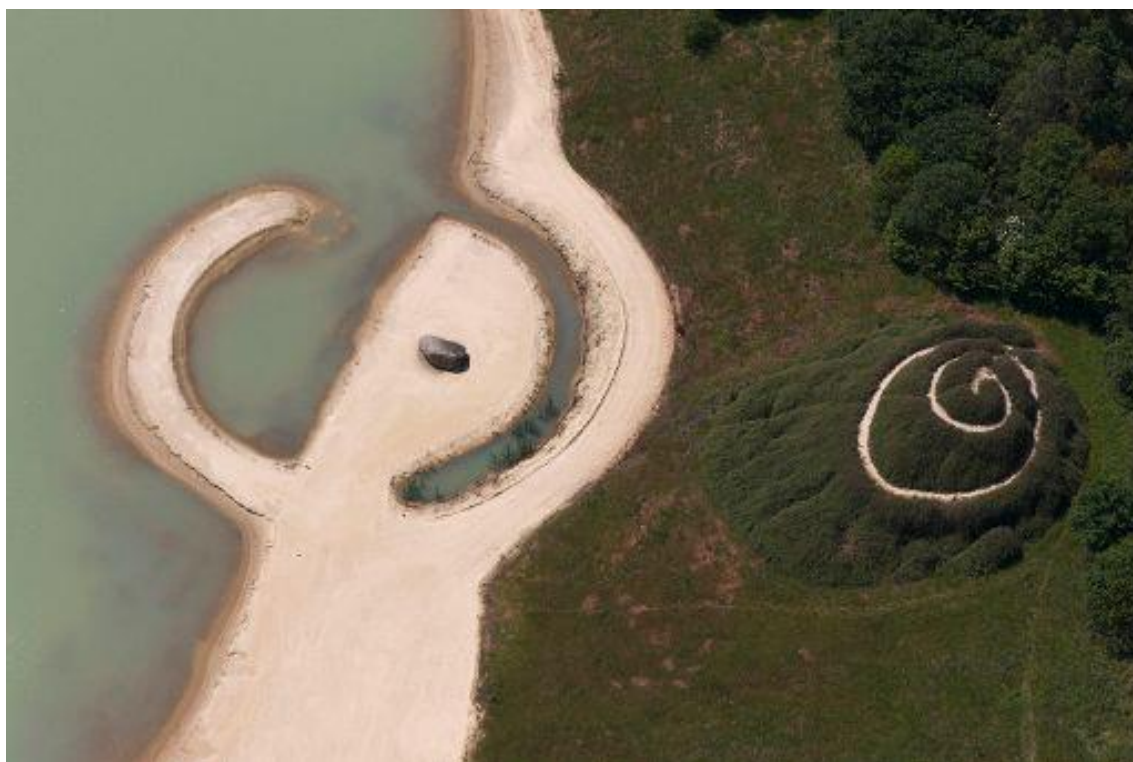


Figura 5 Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970).



Figura 6.*Broken Circle* (1971).

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

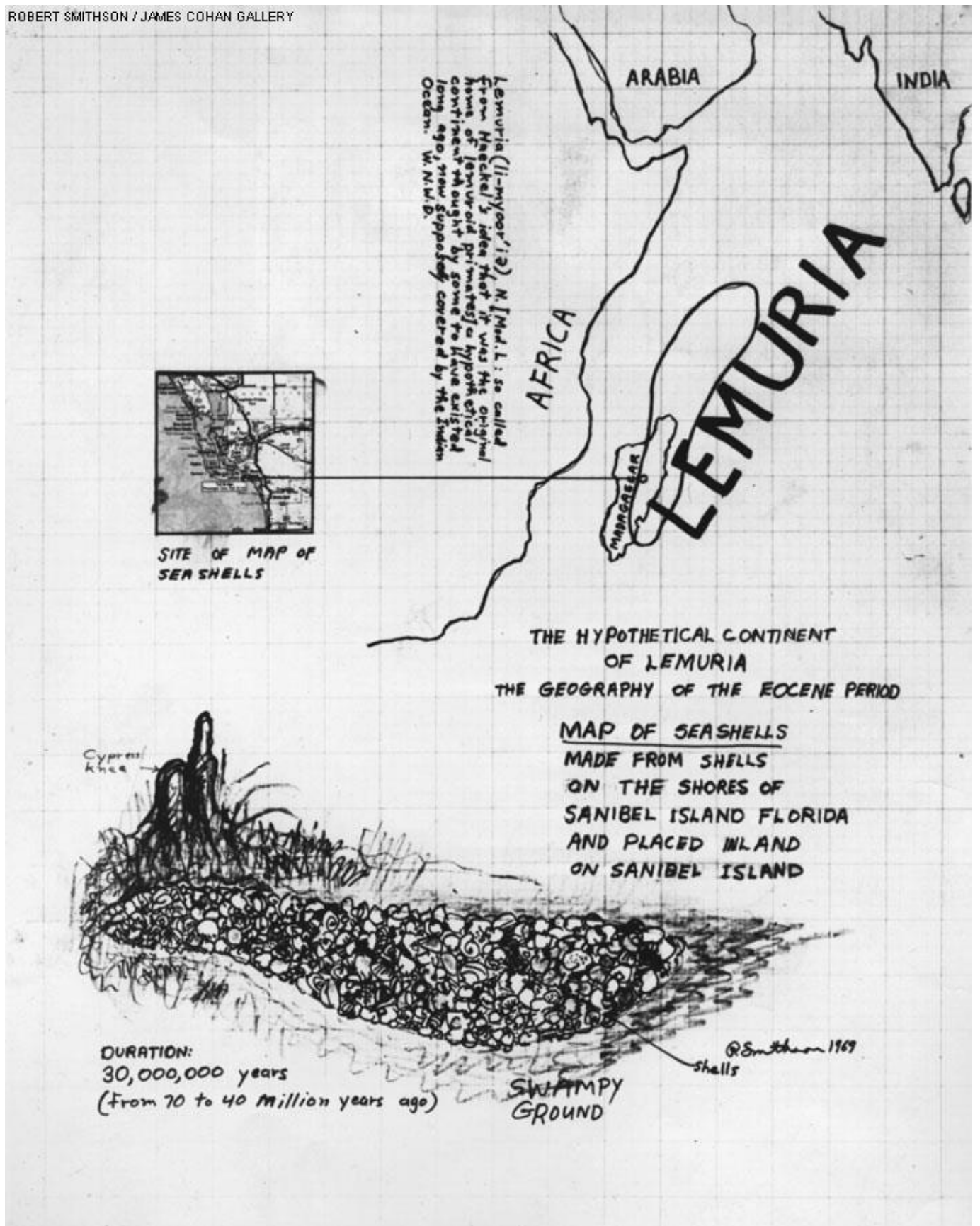


Figura 7 Spiral Hill (1971)



Figura 8 Map of The Hypothetical Continent of Lemúria (1969)

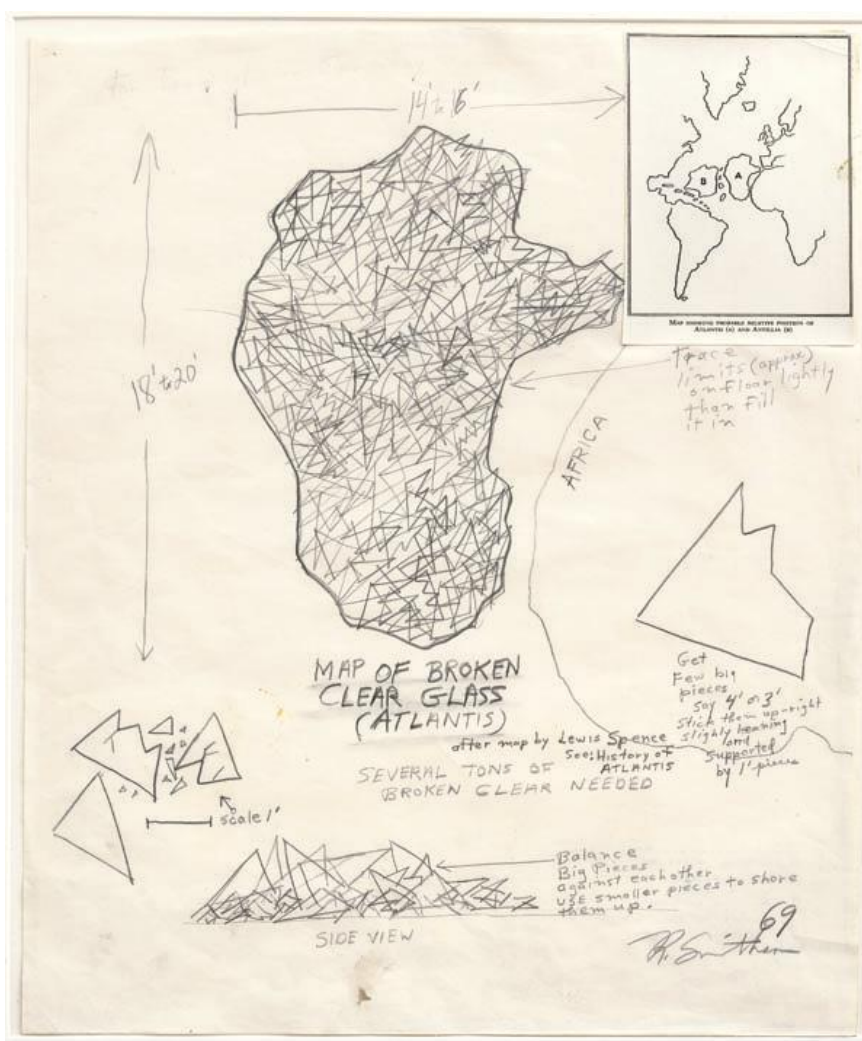


Figura 9 Map of Broken Glass(Atlantis),(1969). (instalação).

Referências Bibliográficas

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GILCHRIST, M., BOULAN & LINGWOOD, J. *Robert Smithson: une retrospective, le paysage entropique, 190-70, cat. Expos. M.A.C.- Marseille, 1994*.

GLOCK, Hans. *Dicionário Wittgenstein*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JAY, Martin. “*Scopic Regimes of Modernity*.” In *Vision and Visuality*, Bay Press, 1988.

SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Nature, Art, Paysage*. Versailles: Centre du Paysage, Ecole Nationale Supérieure de Paysage, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Rio de Janeiro: ed. Abril, 1975.