

Paisagem e ficção nos deslocamentos poéticos de Robert Smithson

TATIANA DA COSTA MARTINS

Tatiana da Costa Martins é professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ . Pós-doutora pela UNIRIO, Musealização e Patrimonialização de bens culturais e naturais (2014). Doutora em História Social da Cultura pela PUC-RJ, na linha de pesquisa de História da Arte e Arquitetura (2009), com especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil (1999) e mestrado em História Social da Cultura pela mesma instituição (2002). Museóloga formada pela UNIRIO (1997). Atualmente, é professora do Departamento de História e Teoria da Arte da EBA/UFRJ e professora convidada do PPGAV/UFRJ. Autora do livro Jorge Guinle: líquido e tátil da série Artistas Brasileiros: monografia de bolso e colaboradora da Revista DASARTES.

■ RESUMO

O tema circunscreve os trabalhos e escritos do artista americano Robert Smithson. Em suas propostas o artista articula noções de paisagem e ficção. Nesse quadro a fundamentação teórica inclui o campo da Arte, da História e da Filosofia. O objetivo se voltou para identificar, analisar a relação entre concepção de criação e efetiva influência da literatura na produção do artista, visando caracterizar o deslocamento e suas adesões às concepções contemporâneas da arte. A metodologia envolveu análise dos termos paisagem e ficção. O resultado verificou a inclusão das expressões paisagem e ficção na poética do artista.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, paisagem, Robert Smithson, deslocamento, ficção.

■ ABSTRACT

The subject involves the works and writings of the american artist Robert Smithson. In its proposals the artist articulates landscape and fiction. In this framework the theoretical basis includes the field of the art, history and philosophy. The goal turned to identify and analyze the relationship between the conception of creation and effective influence of literature in the production of the artist, aiming to characterize the displacement and its adhesions to the conceptions contemporaries of the art. The methodology involved the analysis of the terms landscape and fiction. The result of research indicates the inclusion of the expressions landscape and fiction in the poetical of the artist.

■ KEYWORDS

Art contemporary, landscape, Robert Smithson, displacement, fiction.

419 ■

1. Introdução

Robert Smithson, artista americano, associado à Land Art, reflete sobre certos aspectos da paisagem ao longo da sua produção artística e textual. Sua concepção de paisagem coloca-se, preferencialmente, como modo de fabular. Nos trabalhos *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, de 1969, Um passeio pelos monumentos de *Passaic*, 1967, em *Broken Circle/Spiral Hill*, de 1970, *Spiral Jetty*, de 1970, e, no texto *Frederick Law Olmsted and The dialectical Landscape*, de 1973, Smithson oferece deslocamentos e o estado de deriva como experiência artística. Em suas propostas artísticas e considerações poéticas, o artista aborda o aspecto ficcional da paisagem. Para ele, a paisagem deixa de ser um objeto isolado – concebida como espaço fixo - para atuar como rede de transitividade, de passagem, de deslocamento sobretudo. A paisagem se torna mediata e imediata, ativa, passiva, literal, irreal, quer seja, invenção. Dela se pode dizer que foi escrita, criada, construída, fabulada, fotografada, veiculada como imagem, como panorama; não obstante, em todas suas realidades, reside a qualidade da transubstanciação.

A transitividade dos campos do conhecimento e a fabulação do panorama zero – destituição das categorias e conceitos da arte tradicionais -, estão alinhadas ao apreço do artista pela literatura. Sua biblioteca, extensa e amplamente divulgada, ganha ares de *topos* poético. As poesias e prosas de Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, T. S. Eliot, etc subsistem em sua verve ficcional. A materialidade dos seus trabalhos importa na medida em que nela residem notas poéticas. E a concretude

do sistema de arte se apoia na fragilidade dos reflexos dos espelhos. Resume-se desse modo a estratégia de atuação do artista.

A associação de Smithson às questões da paisagem e seu desdobramento poético-ficcional orienta a fala dos seus comentadores. James Lingwood, britânico e especialista em trabalhos cuja dinâmica reside nos *sites specifics*, atribui aos deslocamentos de Smithson o caráter da paródia. Maggie Gilchrist, curadora, cuja leitura sobre as ações de Smithson está fortemente ancorada no contexto de arte dos anos 60 e 70. Suzaan Boettger, crítica de arte, e Gary Shapiro abordam os aspectos filosóficos que circunscrevem o deslocamento do artista: a dimensão da ausência. A análise do filósofo Gilles Tiberghien perfaz a assimilação de Robert Smithson à paisagem com seus traços pitorescos. Por fim, Jennifer Roberts, historiadora da arte, atesta a estratégia do artista frente à arte contemporânea.

Artista de densidade e com propostas consolidadas, Smithson faz parte do sistema de arte, mas busca o retorno ao primordial – através da radical refundação da noção de paisagem – e, nele, já reconhece sua impossibilidade. A saída talvez seja transitar pela ficção. Assim, se pretende indicar que os modos de operar – estipular estratégias artísticas – refletem proposições da arte contemporânea.

2. Paisagem

A ficção fornece solo para se repensar a paisagem porque, a partir dela, Smithson assume um agir estético viável apenas como operação diagramática (formulações de ideias, resignificação da matéria, redefinição de temporalidades, ubiquidade dos significantes). Leitor do poeta americano T. S. Eliot, o artista celebra o parentesco no notório poema Terra Desolada de 1922. Nos versos finais do poema “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas/ pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu./ Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih shantih shantih” (2006, p.117), ecoam algumas notas características de *Spiral Jetty* e *Broken Circle*: “Segundo minha própria experiência, os melhores *sites* para a *Earth Art* são aqueles que foram remexidos pela indústria, por uma urbanização selvagem ou pelas catástrofes naturais” (SMITHSON, 1996, p.165). No território fragmentado da poesia, pode-se atribuir aos poemas de Eliot o próprio pensamento sobre poesia, linguagem que busca linguagem, e experiência que provoca experiência. Tal tessitura poética corresponde aos projetos de Smithson: deslocamento que gera deslocamento, texto que intui o trabalho, trabalho que se revela escrito, fala que vira escuta, *medium* que transforma *medium*.

As articulações de Smithson engendram uma paisagem sempre transitória que se faz em correspondência com o transporte das experiências poéticas. Do deslocamento (uma experiência estética para o artista) conforma-se a paisagem; revela-se, a partir deste ponto, um duplo movimento: a vivência do artista e a certeza da reformulação perceptiva – calcada em pequenas disrupções visuais. Artista e paisagem estabelecem um nexos relacional orientado pela experiência da ficção. A relação entre paisagem e homem não respeita hierarquias: um existe pelo outro ou um se mostra pelo outro. Não seria possível uma paisagem que não fosse constituída mentalmente pelo homem, mesmo aquelas cujas formações geográficas e geológicas não sofreram com suas ações interventoras. E a partir dessa caracteriza-

ção de paisagem, pode-se afirmar que o artista promove suas experiências. Os atos de Smithson, ao se movimentar por *Yucatan* (*Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, 1969) ou por *Passaic* (Um passeio pelos monumentos de *Passaic*, 1967), provocam passeios acidentais, sem propósito, que estabelecem, entre homem e paisagem, o sentimento de estar à deriva. O deslocamento do artista – condicionado pela ausência de rumo, pelo caminhar errático, livre, solto e perdido - propicia um estado poético que configuraria seu fazer artístico e constituiria a paisagem a partir de uma percepção móvel e oblíqua. Nas suas viagens, Smithson repõe em jogo tempo, passagem, estado perceptivo, ausência, presença, lugar e não-lugar. Parte do relato de *Yucatan*, México

Se você visitar os sites (uma probabilidade duvidosa), você encontrará apenas traços de memória, pois os deslocamentos foram desmantelados logo após terem sido fotografados. Os espelhos estão em alguma parte de Nova York. A luz refletida desapareceu. As lembranças são números de um mapa, memórias vazias constelando terrenos intangíveis nas proximidades apagadas. É a dimensão da ausência que permanece para ser descoberta. A cor expugnada que permanece para ser vista. As vozes fictícias dos totens esgotaram seus argumentos. *Yucatan* está em outro lugar. (1996, p. 133).

421 ■

Nos trabalhos *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, de 1969; Um passeio pelos monumentos em *Passaic*, de 1967; *Broken Circle/Spiral Hill*, de 1970; *Spiral Jetty*, de 1970, se encontram, desordenadamente, a mistura entre ironia e distanciamento, bem como, de imersão e dispersão. *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan* e Um passeio pelos monumentos em *Passaic* apresentam, por exemplo, o duplo acento poético: deslocamento e paródia e, ambos, atualizam a categoria moderna da monumentalidade nos trabalhos de arte. O deslocamento, um dos temas centrais da *Land Art*, seguramente, também o é para Smithson que sempre procura pelo descentramento da percepção. Porém, o que se pode dizer da paródia? Estaria no espírito do burlesco ou mesmo atrelado ao sarcasmo? Mecanismo irônico que opera uma circularidade fragmentária na experimentação da obra. James Lingwood observa que Um passeio pelos monumentos em *Passaic*: “ [...] série de clichês de 7,5 x 7,5 cm em preto e branco constitui, por assim dizer, o auge da paródia do pitoresco” (1995, p. 29).

A contemporaneidade artística de Smithson atesta a impossibilidade da transcendência porque seu solo pertence ao panorama zero – espécie de tabula rasa das categorias de arte – anunciado pelo artista. Massa textual composta de latente crença na fragmentação do homem contemporâneo - do seu desencontro com os intensos condicionamentos impostos por um mundo tão especializado e funcional -, a escritura do artista propõe, não como solução, mas como dimensão poética, uma natureza mais ampla sobretudo quando imaginada e reapresentada através da relação entre formulação e reformulação

Imagine-se no *Central Park* há um milhão de anos. Você estaria sobre uma imensa placa de gelo, uma parede glacial de 6.4000 km, de 600 metros de espessura. Sozinho sobre a vasta geleira, você não sentiria

o lento processo de compressão, de deslizamento, de ruptura que ela sofreu no curso do seu deslocamento para o sul, deixando em seu lastro grandes quantidades de resíduos rochosos. Sob as profundezas geladas, lá onde se encontra agora o carrossel de cavalos de madeira, você não notaria o efeito sobre as pedras rochosas do próprio gelo arrastado (SMITHSON, 1996, p. 157).

Smithson inicia o texto com a inflexão do afeto; o tom íntimo conduz a fala de sujeito para sujeito; apela para a imaginação, para que o leitor-fruidor, seu confidante, reporte-se à fictícia era glacial; para que ele sinta a textura irregular das rochas; Smithson faz o transporte poético. O relato de Smithson leva o leitor-espectador pelos caminhos do parque; o passeio parece ser mapeado: as coordenadas seriam então as proposições estéticas, o sentimento poético e a materialidade do terreno. A cada acidente, a cada parada: um autor, um pensamento, uma correspondência. Smithson lê a paisagem, transcreve o panorama

Penetrando no parque na altura da *96th Street* do *Central Park West*, eu caminhei para o sul ao oeste do reservatório na pista de equitação. [...] Se tem a sensação de estar numa floresta submersa. Nessa zona, se experimenta um sentimento de afastamento. Do próprio desaparecimento, ao passo que a folhagem sugere as harmonias, tonalidades e o ritmo da música de Charles Ives, em particular, *Three Outdoor Scenes*, *Central Park at Night* e *The Unanswered Question*, subintitulada *A Cosmic Landscape* (SMITHSON, 1996, p.168):

Os registros fotográficos, que se espalham pelo texto, induzem à reflexão sobre temporalidade já que remetem ao passado ao mesmo tempo que se acomodam ao presente. O efeito é alcançado pela diagramação de duas fotos do mesmo local, tiradas no intervalo de um pouco mais de um século. *The Vista Rock Tunnel*, de 1862 e de 1972, transbordam materialidade bruta que equivale, em um primeiro momento, à cristalização do tempo, à solidificação da matéria e, depois, à entropia acometida pela natureza e pelo homem. Outros registros do *Central Park* revelam seu processo de construção: um de 1858, o terreno descampado antes da construção, outro de 1885, o canteiro de obras da construção do Parque. A vitalidade do processo acontece na justaposição temporal. Smithson, atento ao tratamento rústico concebido por Fredrick Law Olmsted, revela sua astúcia e descreve as trajetórias tortuosas e sinuosas, as pontes construídas com o material bruto, as escadas escavadas na pedra: “Toda rudeza do processo surge no estado primitivo do parque.” (1996, p. 165) A natureza do parque é construída como arquitetura humana. Porém, uma construção labiríntica, cujo descentramento perceptivo faz o homem deslizar, ao acaso, por seus caminhos: “A rede de caminhos que ele [Olmsted] retorceu no local em-labirintou [*out-labyrinthed/sur-labyrinth*] os labirintos. Pois o que é um passeio se não um lugar no qual se pode caminhar sem objetivo preciso?” (1996, p.169).

A sensibilidade de Smithson - a quase materialização imaginativa do lugar e a recriação de arabescos – pode ser correspondente às intuições do romântico

americano Edgar Allan Poe em seu conto O Domínio de Arnheim ou o Jardim-paisagem. O título do conto indica a fusão romântica entre arte e natureza. Os jardins são considerados exemplos artísticos quando se pensa na separação das esferas e na gradação entre as qualidades estéticas. Distantes da nobreza da pintura, arquitetura ou escultura, os jardins se diferenciam como tipologia de arte. Neste conto de Poe, o entrecruzamento da paisagem e do homem pertence à convivência essencial entre as obras do espírito e a formação da natureza. Seria, pois a partilha exata da construção pitoresca do homem e do lado selvagem da natureza, reassumindo a mística fusão romântica, na qual o artifício – obra construída – coincide em igualdade com a obra da natureza

Repito que só nos arranjos paisagísticos é a natureza suscetível de superação e, em consequência, sua suscetibilidade de aperfeiçoamento nesse único ponto era um mistério, que eu fora incapaz de decifrar. Meus pensamentos próprios a respeito descansavam na ideia de que a primitiva intenção da natureza teria arranjado a superfície da terra, de modo a preencher todos os pontos do senso de perfeição do homem no belo, no sublime ou no pitoresco; mas que essa primitiva intenção tinha sido frustrada pelas conhecidas perturbações geológicas, perturbações de formas e matizes, na correção ou suavização das quais jaz a alma da arte (POE, 1944, p.173).

423 ■

Paisagem correlata à artificialidade da obra humana funde-se em um só estado: ficção. A operação ficcional do poeta Edgar Allan Poe, resumida em pequeno trecho de Julio Cortázar, evidencia a assimilação do sujeito-escritor às suas circunstâncias: “Poe procura fazer com que ele diz seja presença da coisa dita e não o discurso da coisa” (1993, p.125). A presença inaudita dos sentimentos se desgarras das nomeações e significações, geralmente representativas, e percorre a prosa do contista dando-lhe a densidade da flexão poética: aquilo que se abre para a fruição, melhor dizendo, para a imersão. Assim, assimilado à proposição de Cortázar sobre a poesia romântica de Poe, Smithson faz o espectador experimentar.

Sobreposição de universos, afinidades na escrita, relatos da imaginação, estado poético do sujeito, são as circunstâncias do ambiente artístico de Smithson. A materialidade da ficção se liquefaz em correntes de pensamento. A reversibilidade que orienta as proposições do artista pode ser descrita também como o movimento de estranhamento do mundo pelo ficcionista no mesmo momento em que este lhe pertence. Talvez seja possível aproximar o estranhamento do mundo no ato da criação com a percepção reduplicada da imagem invertida do espelho. São, para Smithson, as imagens enantiomórficas¹ que se apresentam no conto O Retrato Oval, de Edgar Allan Poe, no qual a vida é dragada pela arte. E os espelhos dos contos do escritor argentino Jorge Luís Borges que são suporte para a reverberação do duplo ou do múltiplo. São, pois, imagens da transitividade.

¹ Imagens Enantiomórficas são os reflexos invertidos de uma imagem do espelho. Na atuação de Robert Smithson, são formas inversas de um mesmo elemento: o reflexo do espelho e a supressão do ponto projetivo, substituído, metaforicamente, pela região cega e indistinta.

3.Ficção

A poética de Smithson e a singularidade do seu modo de engendrar confirmam a adesão ao espaço entre – ou seja, a essência constitutiva daquela área indistinta que se situa no limiar das coisas, na qual percepção e afeto se entrelaçam e da qual resulta, portanto, a ideia de ruptura. Ao lado das esculturas em grande escala (*Broken Circle, Spiral Hill, Spiral Jetty, Amarillo Ramp, Asphalt Rudown, Glue Pour*, realizados entre 1969 e 1973), Robert Smithson produz trabalhos que contêm a forma de diários entremeados por fotografias. Os mais marcantes decorrem da visita que fez a Nova Jersey, em 1967, e da viagem para o México, em 1969. Não obstante, apresentar a contiguidade do relato *Frederick Law Olmsted and The dialectical Landscape*, de 1973, com os dois trabalhos anteriormente indicados *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan* e *Um passeio pelos monumentos em Passaic*, adensa a relação matéria e mente e radicaliza a ubiquidade dos significantes do trabalho do artista.

No primeiro relato, o artista indica cada passo do processo de constituição do trabalho que consiste em revelar pormenores de monumentos no subúrbio. Nos subúrbios, os fluxos entrópicos se avolumam, reforçando a ideia do território poético. Suas reflexões sobre o subúrbio se encontram em *Entropy and new monuments*, artigo escrito em 1966

Os *slurbs* que se propagam e a proliferação descontrolada de casas do pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia. (...) Na proximidade das auto-estradas que contornam a cidade, nós achamos os hiper-mercados e as lojas de atacado [*cut-rate store*] com suas fachadas estéreis. No interior desse tipo de lugar, há um labirinto com pilhas de anúncios cuidadosamente acumulados; corredor depois de corredor, a memória do consumidor se perde. A complexidade lúgubre desses interiores suscitou nos artistas uma consciência nova do insípido (SMITHSON, 1996, p.13).

Tais ideias se desdobram na sua deriva por *Passaic* na qual define seus monumentos: a ponte entre *Bergen County* e *Passaic Country* a qual se refere como Monumento de Direções Deslocadas, Monumental Cano, um duto abandonado às margens do rio *Passaic*, Monumento Fonte, canos de emissão de esgoto, Monumento Caixa de Areia, caixa de areia de um parque abandonado. O gesto de Smithson fere as concepções dos monumentos ditos clássicos ou mesmo modernos. Talvez, seu feito seja comparável à subversão de Constantin Brancusi com sua Coluna Infinita de 1937-38, em uma radical proposta de inversão do sentido de coluna, tratando-se, pois, de um anti-monumento.

Perscrutar uma cidade, ato caro e essencial para Smithson, aguça sua percepção: “Na verdade, o centro de *Passaic* não era um centro – em vez disso, era um típico abismo ou vácuo comum. Que ótimo lugar para uma galeria!” (2001, p.47). Nova Jersey existe como tempo erodido, em ruínas, e equivale à Cidade dos Imortais de Borges, com as diversas eras sobrepostas, que teria, em sua existência, o mesmo motivo da sua inexistência, porque é tempo

Entre os imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos (1996, p.603).

No passeio por *Passaic*, a intenção do artista consiste em apontar para objetos aparentemente desinteressantes, abandonados e destruídos que revelariam uma materialidade plástica da arte afinada ao pensamento contemporâneo, numa variação entre estruturas cartográficas e espelhos. Aqui, novamente, o traço-paródia, descrito por Maggie Gilchrist a respeito do “Um passeio pelos monumentos de *Passaic*”: “Em 1967, no ‘passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey’ traço-paródia da caminhada nos arredores” (1995, p.19). Todavia, ela estabelece a correlação com *Entropy and the New Monument* – texto que alude, entre outras coisas, à ausência de saturação dos materiais e, novamente, às situações entrópicas -, na qual acrescenta ao traço-paródia à escatologia dos filmes de Roger Cormac, cineasta americano especializado em filmes B, e aos eventos do início dos anos 60

Em 1961 e 1962, a URSS enviou o homem ao espaço; um ano antes, o filme *Marienbad* de Alain Resnais, que nega toda cronologia, foi levado às telas; Martin Ryle contestou a teoria da criação contínua concluindo, a partir de observações radio-astronômicas, que o universo estava em evolução constante; um foguete americano partiu para Vênus; cientistas afirmaram terem reanimado algas fósseis de 250 milhões de anos (GILCHRIST, 1995, p.19).

425 ■

As leituras, teorias e filmes estabelecem um nexos temporal e material que funde o passado no futuro, traduzido por Smithson como o ficcional panorama zero ou, ironicamente, ruína em reverso: “Essa *mise-en-scène* anti-romântica sugere a desacreditada ideia de tempo e muitas outras coisas ultrapassadas” (2001, p.46).

Mesmo que o passeio constitua um relato-paródia, salta aos olhos a invocação de certo distanciamento, o espaço da irrealidade, do lugar deslocado da arte. O relato adere à porosidade entre fictício e literal trabalhada por Smithson. O artista toma consciência do universo secreto, do devir, cravado na carnadura – pavimento - da cidade. Entretanto, Smithson procura outro sentido constituído para os monumentos, transformando-os em metáfora seu processo operatório

Desci por um terreno de estacionamento que cobria os velhos trilhos da estrada de ferro, os trilhos que algum dia passaram no meio de Passaic. Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em um espelho e um reflexo – mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava (2001, p.47).

A intervenção poética de *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* - decorrente da viagem realizada em 1969 com Nancy Holt, esposa de Smithson, artista e cineasta - é potencialmente deriva. Em cada deslocamento, o artista carrega consigo a periferia - uma circunscrição móvel. Da bela passagem de Jorge Luís Borges "Ele está no centro do deserto - no deserto sempre se está no centro" (1996, p. 253) ecoam as primeiras palavras de *Yucatan*

Um horizonte, é outra coisa além do horizonte; é a interrupção na abertura, é um país encantado onde o baixo está no alto. [...] o tempo desprovido de objetos quando se desloca para todas as destinações. O carro continuava sobre o mesmo horizonte. (1996, p.119).

Na vastidão, os limites se pulverizam, retrato da distância cuja medição é inexequível, enfim, sublime. A viagem abarca o desejo de descentramento, razão primeira do deslocamento. No início do relato, Smithson já demonstra o desejo de se perder no infinito "Saindo de *Merida* pela *Highway 261*, nota-se o horizonte indiferente. Com uma espécie de apatia, ele permanece no solo, devorando tudo que parece alguma coisa. Atravessa-se constantemente o horizonte, mas ele permanece sempre distante" (1996, p.119). Smithson transparece para seu leitor uma realidade física e outra inteligível. São as linhas do horizonte traçadas no mapa que os orienta na viagem. Entre o desenho gráfico do mapa e as linhas imaginárias do horizonte, o efeito poético: "Como o carro estava todo o tempo sobre o horizonte residual, pode-se dizer que o carro estava aprisionado em uma linha, uma linha que não tem nada de linear" (1996, p.119). Assim, a dissolução do sensível se dá na ideia gráfica. Reflexo enantiomórfico lançado do mapa para o espaço: "Olhando para o mapa, tudo estava lá, um emaranhado de linhas do horizonte sobre o papel" (1996, p.119). O trabalho se solidifica em imagens, cores e sensações. O tempo da narrativa irrompe como os *frames* de um filme

Através do para-brisa, a estrada apunhalava o horizonte, fazendo-o sangrar numa incandescência ensolarada. Não se podia deter a impressão de se efetuar uma expedição sobre uma lâmina coberta de sangue solar. Como ela fatiava o horizonte, a disrupção tomou lugar (1996, p.120)

Para cada corte na sequência fílmica, um deslocamento. Dividido em nove etapas, *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* incorpora a pluralidade perceptiva: "Os artistas não são motivados pela necessidade de comunicar, viajar além do insondável é a única condição" (1996, p.132). A analogia entre o deslocamento e a percepção se realiza nos espelhos que o artista dispõe em cada parada. São doze espelhos distribuídos de modo a acionar repetidamente a experiência de deriva.

Para Suzaan Boettger, a transposição física do artista e os espelhos, juntos, assimilariam a dissolução: "Os espelhos não são apenas silenciosos, como afirmado na seção quatro [quarto deslocamento], mas seus reflexos são efêmeros e não podem ser tocados. Parece que ele quis que o que fosse mostrado pelos reflexos, não poderia ser objetivado" (2005, p.204). Smithson - para quem a materialidade

dos objetos corresponderia ao fluxo da paisagem – parece inverter sua própria lógica, pois, neste processo, a materialidade do objeto seria seu próprio evanescimento. O filósofo Gary Shapiro aborda *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, questionando o lugar do trabalho: “A questão convencional que se pergunta nesse caso seria o que exatamente é um trabalho de arte aqui? Ou melhor, onde está o trabalho de arte?” (1995, p.98). Certamente essas questões já foram lançadas anteriormente, pois esse trabalho de 1969, junto ao “Um passeio pelos Monumentos de *Passaic*”, de 1967, forma, por assim dizer, o conjunto que revela – a partir do encontro equilibrado entre as proposições teóricas e a execução de estratégias poéticas - a potência estética de Robert Smithson da qual se pode dizer antes uma evidenciação do circuito da arte do que propriamente um embate ou seu questionamento. Desses trabalhos-textos eclode a possibilidade efetiva do desdobramento dos seus trabalhos de *Land Art*. As perguntas de Shapiro ressaltam o entrelace entre tempo, espaço e deslocamento. O aqui [*here*], para ele, dificilmente é proferido sem ironia, pois: “Aqui tudo é deslocamento” (1995, p.98). Ou seja, não existe o aqui, sua condição não se sustenta; “Os espelhos são temporariamente colocados em vários *sites*; aos quais não pertencem” (1995, p.98). A partir dos infinitos reflexos especulares, desloca-se novamente o trabalho. As fotografias do trabalho funcionam como eco que reverbera um som há muito tempo proferido, também elas uma alusão ao deslocamento: “Nosso acesso a tudo isto só pode ser através da reprodução fotografada e escrita que aparece nas páginas de uma revista publicada em Nova York, distribuídas em várias cópias e dispersas em diversas localidades” (1995, p.98). Ora, a (des)localização é o vórtice de trabalho, então não existe uma definição exata para o que seja esse aqui “O trabalho está nesses efêmeros incidentes, em sua documentação fotográfica, ou no ensaio que o descreve e que contém fotografias?” (1995, p.99). O trabalho está portanto em qualquer lugar.

Os espelhos são materiais cujas superfícies apresentam a oscilação entre presença e ausência, em *Yucatan*, eles indicam uma paisagem quase inexistente, isto é, o limite entre visível e invisível; uma paisagem que se oferece através de outra paisagem infinitamente. Gilles Tiberghien percebe que:

A paisagem identificada aqui ao horizonte no interior do qual eu percebo os objetos do mundo. Se eu me concentrar num deles, então ‘eu torno a fechar a paisagem e abro o objeto.’ São as facetas internas desses objetos, não visíveis imediatamente, que os fenomenólogos nomeiam de ‘horizonte interior’ (2001, p.200).

Região desértica, erma - com variações climáticas e geológicas que englobam a superfície do terreno e a atmosfera -, o horizonte: “Nessa linha onde o céu encontra a terra, os objetos param de existir” (2001, p.119). A evanescência do aspecto físico coaduna-se ao componente mental caro ao artista. A cada etapa prevalece o entendimento do artista sobre o funcionamento do espelho, seu reflexo torna-se o outro da mente e o outro da matéria sem contradições. A fusão aqui é desdobramento. Desse modo, o espelho reverte-se em metáfora, em transporte para lugar nenhum. Nos termos de Smithson: deslocamento perceptivo. O duplo que se oferece a partir desse gesto – arranjo dos espelhos - aponta ora para uma insu-

bordinação ao tempo, duração esvaziada, ora para a literalidade da reflexão, uma ação cognitiva. Smithson revolve espaço e tempo para apresentar a materialidade plástica do terreno pelo traço-paródia.

Os intervalos entre os deslocamentos são, por assim dizer, a irrupção da distância ou mesmo a imobilização do corpo. Assim, com cada espelho colocado cuidadosamente, o artista induz o sentido do afastamento e de aproximação. Boettger aponta a correlação entre as disposições dos espelhos e os próprios deslocamentos: “O contraste entre essas reiterações de inacessibilidade e a confiança na existência de algo real conduz a reflexões sobre o que o era desejado experimentar” (2005, p.204).

Jennifer Roberts refere-se à viagem de Smithson como um processo anti-arqueológico porque o artista teria removido ou recoberto o passado dos monumentos dos Maias. O projeto de Smithson, segundo a autora, apresentaria a negatividade, pois, sua preocupação não guarda o sentido de preservação das ruínas ou de algum tipo de valorização patrimonial. Seu interesse postula a duplicidade das enantioformas: desvio perceptivo que, paradoxalmente, reforça o circuito da arte contemporânea, por escapar a ele. Cabe ressaltar sua tese

O deslocamento do espelho de Yucatán apresenta dois campos simultaneamente: a vista de uma paisagem para onde a câmera aponta, parcialmente, encoberta por espelhos e, outra vista (apontando para o alto), parcialmente, refletida no espelho. Nenhuma das vistas está completa, nem podem ser consolidadas numa unidade espacial homogênea. A referência dos espelhos às ruínas (em sua arrumação dispersa e semi-enterrada) estende os seus efeitos sobre o seu espaço circundante. Eles agem literalmente para decompor ou desfazer a ilusão de espaço contínuo (2005, p.100).

Monumento contemporâneo, invisível, que resguarda, para Smithson, a presença da temporalidade alargada. A tarefa de relacionar as temporalidades sugere um retorno à mitologia. Não a partir do projeto nostálgico, mas como possibilidade de fabulação. No quinto deslocamento, outra descoberta se coloca. Em uma espécie de transe, Smithson procura inverter sua percepção de artista ao propor um veículo perceptivo insólito: “Se um artista puder ver o mundo através dos olhos de um lagarto, talvez ele fosse capaz de fazer um trabalho fascinante” (1996, p.126). Assim, imerso no deserto, Smithson escuta novamente o sussurro entre Chronos e Coatlicue que entrelaçam passado, futuro e memória, sobreposto talvez ao jogo dialético entre ausência e presença

Chornos: Assim é Palenque.

Coatlicue: Sim, assim que ele recebeu um nome, cessou de existir.

Chronos: Você crê que suas pedras reviradas existem?

Coatlicue: Elas existem como existem as luas ignoradas em órbitas desconhecidas.

Chronos: Como podemos nos falar do que existe quando nós mesmos dificilmente existimos?

Coatlicue: Você não precisa ter existência para existir. (1996, p.126)

O solo, a água dos lagos, o terreno ressecado formando polígonos – derivação da forma facetada dos cristais, a vegetação, os monumentos históricos que não existem isoladamente, os espelhos – superfície lisa e pura – contaminam-se com a presença elementar dos materiais. Existe possivelmente uma fabulação – abstrata e material - que se desenrola infinitamente dentro do trabalho, tornando-o pulsante. No sétimo deslocamento, Smithson reescreve, em seu trabalho-diário de *Yucatan*, os incidentes, as surpresas, e, em cada relato, o olhar desconstruído. São as intrincadas relações entre percepção, arte, escrita, deslocamento que se reorganizam constantemente, na medida em tais termos se confundem intencionalmente com o tópico presença e ausência

Os resíduos de coisas vistas se acumulavam até que os olhos fossem tragados pelos reflexos desordenados. O que se via se rebobinava em zonas indecisas. [...] Todos os reflexos expiraram nas matas de *Yax-chilán*. E necessário lembrar-se que escrever sobre arte, é substituir a presença pela ausência, transformando a abstração da linguagem em coisa real. Havia uma fricção entre os espelhos e a árvore, agora, há uma fricção entre a linguagem e a memória. Uma memória de reflexos torna-se uma ausência da ausência (1996, p.129).

429 ■

Ensaio-registro, álbum fotográfico com legendas, situação de deriva? Esses aspectos transcorrem como diário de bordo e se assimilam à reconstrução da narrativa literária, esta agora, aderida à arte contemporânea.

4. Último deslocamento

A característica comum do movimento *Land Art* talvez seja a prática dos artistas se deslocarem para *sites* ermos, longínquos e de difícil acesso, re-configurando o circuito artístico. O deslocamento para Robert Smithson se converte em um estratema poético, por assim dizer. No deslocamento, o artista faz reverberar a contiguidade entre paisagem e narrativa para colocar em circulação seus projetos. Smithson procura cultivar certa indiferença entre os meios artísticos utilizados, pois, desse modo, havia a certeza da suspensão da hierarquia entre as categorias artísticas, permitindo plena expressão contemporânea.

Robert Smithson trabalha a partir a intensidade das narrativas ficcionais. Sua concepção de paisagem aposta na recriação do *site*. A paisagem pertence à escrita e suas narrativas se revelam materialidade. A reversibilidade entre materialidade e imaginação indica o tom das suas propostas. Fragmentos dos artigos de Smithson e poemas do seu universo literário são revisitados de modo a entrelaçar o sujeito, a atemporalidade, a paisagem para formular um só problema: a poética contemporânea. Esta última escapa às épocas históricas, aos discursos analíticos para se refazer conhecimento artístico.

O corpus textual do artista não apresenta conteúdo programático ou disciplinar. Ao longo da sua narrativa ecoam aspectos de uma poética singular, despreocupada em definir categorias para a prática da arte contemporânea. A característica móvel e quase inapreensível do discurso do artista encontra sustentação no universo ficcional.

Referências

- BORGES, Jorge Luís. Pesadelo In: **Obras Completas III**. Rio de Janeiro: Globo, 1996. p. 247-259.
- BORGES, Jorge Luís. O Imortal In: **Obras Completas I**. Rio de Janeiro: Globo, 1996. p.599-607.
- BOETTGER, Suzaan. In the Yucatan : mirroring presence and ausence In: TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (orgs.). **Robert Smithson**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2005. p. 198-211.
- CORTÁZAR, Julio. **A Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELIOT, T. S. **Terra Desolada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- GILCHRIST, Maggie. Ruine des anciennes frontières In: **Robert Smithson: le paysage entropique: 1960-1973**: Marseille: MAC, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995. p. 15-25.
- LINGWOOD, James. L'Entropologue In: **Robert Smithson: le paysage entropique: 1960-1973**. Marseille: MAC, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995. p. 26-34.
- POE, Edgar Allan. O domínio de Arnheim ou o jardim-paisagem In: **Poesia e Prosa: obras completas. Vol II**. Porto Alegre: Edição da livraria Globo, 1944. p. 265-272.
- ROBERTS, Jennifer. Mirror-travels: Robert Smithson and history In: TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (orgs.). **Robert Smithson**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2005. p. 91-105.
- SHAPIRO, Gary. **Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel**. Berkley: University of California, 1995.
- SMITHSON, Robert. Entropy and the New Monument [1966] In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1996. p. 10-23.
- SMITHSON, Robert. Incidents of Mirror-travel in the Yucatan [1969] In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1996. p. 119-133.
- SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty [1972] In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1996. p. 143-153.
- SMITHSON, Robert. Frederick Law Olmsted and The dialectical Landscape [1973] In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1996. p. 157-174.
- SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic [1968]. **Nó Górdio**, ano 1, nº 1, Dez. 2001. p. 40-47.

TIBERGHIEU, Gilles. **Art, Nature et Paysage**. Paris: Actes Sud, 2001.

Recebido em: 14/03/2016 - Aceito em: 16/10/2016