



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **A paisagem em Robert Smithson e a experiência da memória**

Martha Telles - UERJ

**Resumo:** A obra de Robert Smithson redefine e estabelece novas relações com a paisagem entrópica contemporânea. Nos relatos de deslocamentos imaginários ou reais, o artista elabora a sua dialética entre o mundo físico e a linguagem tendo o tempo e a memória como experiências constitutivas de sua definição de conceito artístico.

**Palavras-chave:** Robert Smithson; paisagem entrópica contemporânea; tempo; memória.

**Abstract:** Robert Smithson's works redefine and establish new relationships with the entropic contemporary landscape. Through descriptions of imaginary or real dislocations, the artist develops his dialectics between the physical world and language, with time and memory as constitutive experiences of his definition of his own concept of art.

**Key-words:** Robert Smithson, entropic contemporary landscape, time, memory

A reflexão sobre a paisagem contemporânea é um dos aspectos centrais na obra de Robert Smithson. Elaborado a partir de seu universo de estruturas cristalinas, do pensamento dialético fundamento de sua poética, a noção de paisagem contemporânea é redefinida em sua obra. Artificial, entrópica, natureza embricada na cultura, subúrbios conurbados às megalópoles desmesuradas, o espaço social humano passa a ser experimentado mais temporalmente do que fisicamente, embora último esteja presente como condição de possibilidade. No cenário das ruínas pós-industriais da segunda metade dos anos de 1960, o artista investiga o lugar do tempo e da memória em seu conceito de experiência estética. Aqui, não seria mais possível a experiência narrativa e de construção de sentidos pelo flaneur; um observador privilegiado que com seus passeios e sua escrita ainda conseguia organizar, ordenar e a atualizar as experiências em uma narrativa contínua capazes de construir sentidos a partir do espaço da paisagem urbana do final do século XIX. Em Smithson, o reconhecimento das inúmeras possibilidades temporais latentes na paisagem contemporânea, acontece ao acaso tal como a experiência da memória de duração de Bergson. Acima de tudo, dar-se nas experiências pedestres e cotidianas da existência. Deslocando-se nomademente pelas ruínas dos subúrbios ou de seu espelho dialético as metrópoles abandonadas, a estratégia do artista é articular os polos de tensão prevista em sua dialética, transformando esse cenário abstrato e caótico em uma espécie de caos organizado pela linguagem.

## Paisagem em mise en abîme

As primeiras experimentações de Smithson fora dos espaços institucionais exploram regiões isoladas ou marginais dos grandes centros urbanos. São trabalhos realizados na paisagem entrópica contemporânea como em sua incursão imaginária à *The Crystal Land*. Logo no início do ensaio, Smithson escreve: “a primeira vez que vi a “pink plexiglas box” de Judd, ele me sugeriu um cristal gigante de outro planeta”.<sup>1</sup> Nessa comparação, o cristal, material orgânico e biológico, passa a ser concebido como uma natureza artificial. Tal concepção de matéria é elaborada dentro de uma cadeia de analogias imagéticas de tal modo que os cristais refletem as imagens da cristalografia, da ficção científica e da paisagem urbana. Em *Crystal Land*, Smithson coloca uma das fotos de suas estruturas cristalinas espelhadas na qual o rosto do próprio artista aparece refletido. E tal como as estruturas cristalinas, o ensaio “refletem um número infinito de ready-mades refletidos”,<sup>2</sup> o que inclui a paisagem de New Jersey. Em *The Crystal Land*, o subúrbio de New Jersey ocupa a posição de espelho/ reflexo da megalópole de Nova York. Essa paisagem assume a função de estrutura cristalina enantiomórfica e sua infinita capacidade de criar imagens projetadas em uma cadeia de analogia sem fim.

Ao retomar a estratégia duchampiana nas estruturas cristalinas, cada objeto passa a refletir sua imagem e seu

---

<sup>1</sup> SMITHSON, Robert. *The Crystal Land*( 1966). In FLAM, Jack( org.) Op.cit. p. 7

<sup>2</sup> *A Short Description of Two Mirrored Crystal Structures*(1965). In FLAM, Jack( org.) op.cit.p, 328.

reflexo em uma cadeia infinita, de tal modo que o universo passa a ser concebido como um “hall de espelhos. Reflexos refletindo reflexos”,<sup>3</sup> o que inclui a paisagem de New Jersey. Esse subúrbio, espelho e reflexo da megalópole de New York, é tanto um espaço abstrato quanto real. Em sua definição de paisagem Smithson parece refletir não apenas sobre os subúrbios em escombros pelas transformações modernistas, como termina por identificar a condição de uma espécie mise en abîme da construção de sentido na experiência das cidades contemporâneas. De acordo com Henry Lefebvre, pensado como mercadorias, o espaço das cidades contemporâneas tornou-se abstrato e homogêneo, passando a ser manipulados, controlado e trocado. São ainda caracterizados pelo seu poder de expansão por áreas distintas a partir de fragmentos de suas partes intercambiáveis, umas após as outras numa progressão infinita.

Participes da sociedade do espetáculo, da lógica do entretenimento e do turismo, tal espaço suburbano ou metropolitano é vivido pelo sujeito como um fluxo de imagens incessantes, restando-lhe a experiência turística e do nomadismo espacial. Em uma paródia dos anúncios publicitários See The Monuments of Passaic New Jersey (1967) Smithson escreve sobre as condições de possibilidades para a realização do passeio pelos monumentos contemporâneos: “não esqueçam suas câmeras [fotográficas]”, diz o artista. O aviso lembra a necessidade de aceitação de tal paisagem em seus novos

---

<sup>3</sup> SMITHSON, Robert. Robert Smithson on Duchamp. In FLAM, Jack( org.) Op.cit.p.310

termos, mas indica, sobretudo indica a possibilidade de friccionar os polos dialéticos de sua poética em busca de novos e inéditos sentidos.

## **Paisagem artificial**

No texto *The Crystal Land* “as highways cruzam as cidades e se tornam geológicas cadeias de concreto feitas pelos homens”.<sup>4</sup> Toda a paisagem tem a presença do mineral, Do brilho cromado dos restaurantes de beira de rodovia aos espelhos dos shopping centers, o sentido de cristalino prevalece”.<sup>5</sup> Nessa realidade, as tradicionais oposições entre natureza e cultura perdem a validade. Como analisou Fredric Jameson, em um mundo mais completamente humano, a natureza encontra-se eclipsada pela cultura, que passa a ser sua verdadeira “segunda natureza”.<sup>6</sup> Tais experimentações são realizadas numa realidade sob profundo processo de transformação, na qual as tradicionais definições de natureza e cultura, cidade e campo, centro e subúrbio, perdem suas validades. Invalida-se, da mesma maneira, a distinção entre natureza, ermo, a paisagem e um artefato cultural. Nesse cenário, a paisagem alarga sua concepção, inclui situações urbanas, suburbanas, rurais.

Em *The Crystal Land*, a comparação das estruturas cristalinas de Judd com a de outro planeta, bem com a sugestão de que Jersey Meadows poderia ser uma

---

<sup>4</sup> SMITHSON, Robert. *The Crystal Land*. In FLAM, Jack( org.) op.cit. p.8.

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> FREDRIC, Jameson. *Pós-modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. p. 13.

boa localização para um filme sobre a vida em Marte, apontam para o uso da narrativa da ficção científica como a articulação de uma natureza artificial, recalcada no modernismo, tanto da paisagem como do próprio homem. A ficção científica é uma narrativa que problematiza as fronteiras entre subjetividade, tecnociência e espaço-tempo como estratégia de interrogar o humano.<sup>7</sup> Assim como a natureza da cristalografia e o universo das narrativas da ficção científica, o artista aponta para uma realidade na qual natureza e artifício, homens, animais e máquinas encontram-se imbricadas.

Na obra de Smithson, *New Jersey* é uma função, um espaço vazio e sem profundidade. É um nonsite, um lugar-outro na infinita cadeia de deslocamentos de sua poética. Local onde nasceu e cresceu o artista, em sua infância, as pedreiras foram áreas de exploração de curiosidades geológicas de onde mais tarde ele retiraria os nonsites. Em tal paisagem mais completamente humana, na qual a natureza se encontra eclipsada pela cultura, o mundo é concebido como uma infinita rede de linguagem. Na paisagem-linguagem de Smithson, “uma pedra pode ser comparada a uma palavra”,<sup>8</sup> articulando sintaxe de separação, rupturas e vazios. Aqui, a matéria impressa desempenha um papel entrópico no qual mente e matéria acham-se num fluxo constante de colisões e produção de

---

<sup>7</sup> Diferentemente do sujeito da modernidade cujos limites não humanos estão estabelecidos e, em grande parte, subjugado, na ficção científica ao especular sobre o futuro, o presente da ficção científica gira em torno de possíveis, onde os limites dos humanos e do não humano se apagam, sem, no entanto, garantir que, o sujeito da modernidade se sustente.

<sup>8</sup> SMITHSON, Robert. *Four Conversation Between Dennis Wheeler and Robert Smithson*(1969-1970). In FLAM, Jack( org.). op. cit. p. 209.

novos sentidos. Mapas, gráficos, textos, dentre outros, assemelham-se à definição de Borges do universo, ou a de McLuhan em Gutenberg galaxy: McLuhan em Gutenberg Galaxy:” uma infinita “biblioteca de babel”.<sup>9</sup>

## **Reconhecendo a paisagem em meio ao caos**

O reconhecimento e a aceitação dessa paisagem artificial e entrópica é tema recorrente da arte de Smithson. Em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* – uma narrativa imaginária do deslocamento espaço-temporal entre Nova York e New Jersey, publicado na *Artforum* em 1967 –, Smithson identifica a paisagem contemporânea da metrópole e do subúrbio e as suas possibilidades estéticas. Com uma câmera fotográfica e um bloco de notas, o artista passa parte do dia explorando o centro da cidade e a região ao longo do Passaic River, áreas em processo de escavação para a construção de uma nova highway. Como observador privilegiado, o deslocamento dentro do ônibus prossegue até o centro de Passaic. O artista desce na esquina da Union Avenue e da River Drive. O primeiro monumento, uma ponte, é localizado. Nele, a paisagem é definida em termos fotográficos: “o brilho diurno do sol cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma fotografia super exposta. Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia”.<sup>10</sup> O sol, como uma lâmpada monstruosa, projetava uma série

---

<sup>9</sup> Idem.p.18

<sup>10</sup> “SMITHSON, Robert. *A Tour of The Monuments of Passaic, Ney Jersey*. In FLAM, Jack( org.) op. cit p.70.

de imagens separadas através da Instamatic nos olhos do artista. Em Passaic, a paisagem é artificial. No uso da câmera de fotografia Instamatic, o sol torna-se uma lâmpada,<sup>11</sup> passando a explicitar sua imbricação com os artifícios da cultura.

Para Smithson, a fotografia tornou o conceito de natureza inviável. Assim como espelhos, as câmeras “tem algo de abominável, porque elas possuem o poder de inventar muitos mundos”.<sup>12</sup> Tais artifícios transformam qualquer coisa, mesmo uma situação estereoscópica, em uma situação enantiomórfica, escreve o artista. Como analisado anteriormente, é por meio da visão dual das câmeras enantiomórficas que o artista passa elaborar grades, mapas e seus nonsites, estabelecendo uma relação dialética na entre linguagem e natureza. A natureza depois da fotografia poderia ser pensada como um processo de constante transformação no qual a duplicação ao infinito das lentes instaura a dialética entre linguagem e o mundo físico. “Quando andei sobre a ponte, pensei: era como se eu estivesse andando sobre uma enorme fotografia feita de madeira e de aço, e por baixo do rio existisse um enorme filme de cinema que não mostrava nada, a não ser um contínuo vazio”,<sup>13</sup> escreve o artista. Ao localizar tais vazios o artista instaura a identificação dos monumentos contemporâneos vazios cercados de temporalidade a partir dos quais novas experiências estéticas envolvendo a memória de duração são propostas.

---

<sup>11</sup> Idem

<sup>12</sup> SMITHSON, Robert. Art through the Camera's eyes. In FLAM, Jack( org.) op. cit. p. 371.

<sup>13</sup> Idem.

## **Monumentos contemporâneos**

Os inúmeros deslocamentos aos monumentos contemporâneos, presentes em excursões, viagens, passeios reais ou imaginários podem ser entendidos como um convite ao espectador para a realização de uma espécie de arqueologia no presente. Nessas “viagens-tempo” ocorrem o recolhimento e o processamento de informações latentes na paisagem entrópica contemporânea. Identificar e adicionar temporalidade aos entulhos, à arquitetura local, enfim, aos elementos que compõem a paisagem suburbana, as periferias de espaços reais e imaginários é uma estratégia para transformar esse cenário abstrato e caótico em um espaço de experiência pessoal e, posteriormente, em uma espécie de caos organizado pela linguagem, permitindo manter os polos de tensão de sua dialética.

Em *Um tour pelos monumentos de Passaic* (1967), em um tom planar e monótono algo semelhante aos filmes de Warhol, Smithson descreve a paisagem decadente e deteriorada pelo crescimento industrial. Definida como “panorama zero”, a região é um canteiro de obras devastado. Ruínas que se erguem sobre ruínas, por se tornarem ruínas antes mesmo de serem construídas. Passaic vivia sob as transformações do mundo das vias expressas iniciada na década de 1950. Personificada na figura de Robert Moses, tais construções foram responsáveis pela mudança radical do tecido urbano norte-americano. Era difícil distinguir a nova highway da antiga estrada, pois estavam ambas

confundidas em um único caos. Os rastros do modernismo urbanístico e a arquitetura nascida nos subúrbios americanos com o boom expansionista do pós-guerra de casas semelhantes e descaracterizadas espelhavam, em suas ausências de cores, um cenário caótico e ilegível.

Smithson participa de uma geração de intelectuais que aborda a paisagem contemporânea como uma realidade inalienável. Compartilha com pensadores como Venturi, Brown e Koolhaas a crítica ao idealismo moderno, momento no qual, como escreveu, a “cultura perde seu sentido de morte”.<sup>14</sup> Menos do que mera constatação e celebração de tal realidade, Smithson percebe nos fragmentos da modernidade novos temas de trabalho. A noção de monumento contemporâneo aparece pela primeira vez em *Entropy and the new monuments* (1966). Nela, novas relações entre espaço, arquitetura e tempo apontam a redefinição da escultura. Escreve Smithson, referindo-se a artistas como Judd, Morris, Sol Le Witt, Flavian e a alguns artistas do “Park Place Group”:

Muitos conceitos arquitetônicos encontrados na ficção-científica não têm nada a ver com ciência e ficção, ao revés, eles sugerem um tipo de monumentalidade que é um objetivo comum nos artistas de hoje.<sup>15</sup>

Tal concepção rompe com a lógica do monumento tradicional, explica o artista: Ao invés de nos fazerem lembrar o passado como os antigos monumentos, os novos monumentos parecem nos fazer esquecer o futuro. No lugar

---

<sup>14</sup> SMITHSON, Robert. *A Sedimentation of The Mind: Earth Projects*. (1968). SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack. (org.) op.cit. 107.

<sup>15</sup> SMITHSON, Robert. *Entropy and the New Monuments*(1966). In FLAM, Jack( org.) op.cit. p. 10.

de serem feitos com material natural, tal como mármore, granito ou outras formas de pedras, os novos monumentos são feitos de material artificial, plástico, cromo e energia elétrica. Eles não são construídos para as eras, mas, ao contrário, contra as eras.<sup>16</sup>

## **A paisagem contemporânea e a memória**

O monumento contemporâneo é pensado em termos das diversas temporalidades encontradas no cotidiano e da memória de duração. Em suas palavras, “esses vazios são, num sentido, vacâncias monumentais que definem rastros de memória (“memory-trace”) sem nenhum espaço de duração ou de movimento – neles existe a apreensão da memória da memória”.<sup>17</sup> Trata-se de lugares imersos em oblivion, “um estado em que não se está consciente do tempo e do espaço onde se encontra”<sup>18</sup> Isso pode ser percebido em lugares com ausência de sentido, completa o artista. O subúrbio norte-americano do final dos anos de 1960 seria o melhor exemplo de espaços imersos na experiência de vazio e alheamento, de oblivion.

A discussão sobre a relação da memória com a experiência de arte aparece pela primeira vez na elaboração de suas estruturas duais, em *The Eliminator* (1964). Nessa obra, na qual Smithson explora a noção de “cegueira estrutural”, observa-se o esmaecimento da presença da memória sob superexposição aos estímulos

---

<sup>16</sup> Idem. p.11.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> SMITHSON, Robert. *Fragments of conversation*( 1969). FLAM, Jack. op.cit. p. 190.

óticos. The Eliminator sobrecarrega os olhos onde estejam os flashes de neon vermelho, e ao fazer isso diminui a dependência da memória do espectador ou dos traços. A memória se esvai, enquanto se olha para Eliminator”.<sup>19</sup> Aqui, as convergências visuais dependem da memória para preencher os gaps perceptuais e pontos cegos, fixando na mente a imagem e os objetos, pois eles aparecem e reaparecem em diferentes posições. Ao experimentar um vazio perceptivo, constata-se o enfraquecimento da capacidade de concentração, logo, de atenção, bem como da articulação da memória. A experiência da dispersão e do esquecimento são as características marcantes da sociedade do espetáculo e seu bombardeio de estímulos experimentados diariamente.<sup>20</sup>

Essas mudanças encontram uma relação estreita entre a experiência da lembrança e do esquecimento e os hábitos culturais da sociedade de massas. Em Espetáculo, atenção e contramemória, Jonathan Grary<sup>21</sup> aponta os efeitos das práticas culturais emergentes como responsável por um processo que poderíamos chamar de mutação na natureza da atenção. De acordo com Grary, tais mudanças conheceriam sua origem nos anos de 1920, com a invenção do cinema falado. A sincronização entre o som e a imagem produziu alterações significativas na subjetividade do homem moderno, transformando,

---

<sup>19</sup> SMITHSON, Robert. *The Eliminator* (1964). In FLAM, Jack( org.) op.cit. p. 327.

<sup>20</sup> O termo *espetáculo* surgiu nos anos de 1960, com os movimentos situacionistas, como uma crítica radical à sociedade de consumo, bem como às práticas políticas e sociais em emergência na época. Entretanto, a noção de sociedade do espetáculo ficou mais conhecida com a publicação em 1967 do livro *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord.

<sup>21</sup> GRARY, Jonathan. *Spectacle, Attention, Counter-Memory*. In *October File*. Vol.50. n p.87

especialmente, a natureza da atenção que era exigida do espectador. A coincidência entre o som e imagem, a criação de uma figura com voz, foi não apenas crucial para a organização do espaço, do tempo e da narrativa, bem como instituiu uma autoridade maior de comando sobre o observador, forçando um novo tipo de atenção.

A experiência da atenção na sociedade de massas será problematizada por Walter Benjamin, que a relacionará com o choque e a distração vivida nas grandes metrópoles modernas. Um dos efeitos mais marcantes do que Benjamin descreveu como “uma crise de percepção” era o crescente estado de inibição e empobrecimento da memória na standartização e desnaturalização da percepção das massas. A atenção é especialmente importante para construção do processo mnemônico na filosofia de Bergson. Em *Matéria e Memória*, a atenção é elemento crucial para a recuperação da percepção e de seu status como um evento psicológico completo, uma vez que a atenção é uma questão de engajamento do corpo, uma inibição do movimento, um estado de consciência capturado no presente. Para o filósofo, a atenção poderia se transformar em algo produtivo apenas quando ligado a uma atividade profunda da memória.

Bergson aponta a vitalidade do momento no qual a fissura da consciência ocorre entre a memória e a percepção. Esse é o momento em que a memória é capaz de reconstituir o objeto da percepção. Esse tipo de redundância da representação que acompanha inibição e empobrecimento da memória é o que Benjamin via

como standartização da percepção, ou que podemos chamar de efeitos da atual cultura do espetáculo e da imagem. Caracterizada por Deleuze como uma sociedade de controle, a cultura contemporânea, para além das superfícies das imagens, investiria profundamente na administração do corpo e conseqüentemente na da própria atenção.

Os inúmeros deslocamentos aos monumentos contemporâneos podem ser percebidos como um convite ao espectador para uma espécie de arqueologia no presente. Pensadas em termos de “viagem-tempo”, a experiência de recolhimento e processamento de informações latentes na paisagem contemporânea possibilitaria uma forma outra de experimentar do mundo. Identificar e adicionar temporalidade aos entulhos, à arquitetura local, enfim, aos elementos que compõem a paisagem suburbana, é uma estratégia para transformar este cenário abstrato e caótico em um espaço de experiência pessoal e, posteriormente, em uma espécie de caos organizado pela linguagem, permitindo manter os polos de tensão de sua dialética.

Em Passaic, a própria paisagem é definida em termos fotográficos. “o brilho do sol de meio dia cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma fotografia super exposta. “Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia”.<sup>22</sup> Para Smithson, a fotografia tornou a natureza obsoleta.<sup>23</sup> Assim como espelhos, as câmeras “tem algo de abominável, porque

---

<sup>22</sup> Idem, 70

<sup>23</sup> SMITHSON, Robert, Discussions with Heizer ,Oppenheim, Smithson. In FLAM, Jack(org.)op.cit.p.246

elas possuem o poder de inventar muitos mundos”.<sup>24</sup> É por meio da duplicação ao infinito das lentes que o artista passa a elaborar suas estruturas cristalinas, grades, mapas e seus nonsites, estabelecendo uma relação dialética entre linguagem e mundo físico.

“Não esqueçam suas câmeras”, diz Smithson. Não somente as câmeras transformam situações unitárias (estereoscópicas) em situações duais (enantiomórficas), mas são máquinas de tempo. O uso dos instantâneos das fotografias ou a edição da moviola de cinema é uma estratégia de localização e incorporação dos diferentes tipos de temporalidade e memórias latentes no cotidiano, experimentando o futuro e o passado no tempo-real. Como escreveu Smithson:

“A mente do viajante”, assim como ele avança profundamente no futuro, descobrindo um movimento progressivo estado de “slow motion”, percebe os pedregulhos e poeira da memória nos limites vazios da consciência.<sup>25</sup>

Ao invés de descobrir ou recorrer a qualquer corpo de conhecimento, “definitivo” ou pré-existente, Smithson entra quase que mecanicamente no espaço cotidiano. Nesse espaço, ele junta informações temporais dos fatos geológicos, científicos, dos resíduos urbanos e da percepção do tempo. Suas viagens acumulam o tempo em forma de memória. Ela não se restringe ao presente. O tempo do dia-a-dia comporta muitos tempos e com

---

<sup>24</sup> SMITHSON, Robert. Robert Smithson on Duchamp. In FLAM, Jack( org.) op. cit. p. 371.

<sup>25</sup> SMITHSON, Robert. *The Shape of the Future and Memory* (1966). In FLAM, Jack( org.) op.cit. p. 332.

diferentes experiências de percepções e memórias de duração. O artista parece nos dizer que em uma realidade desrealizadora de nossa percepção, em seu excesso de estímulos e controles, novas formas de resistências da memória possibilitariam uma experiência mais completa e intensa da própria experiência da arte.

**Referências Bibliográficas:**

GRARY, Jonathan. Spectacle, Attention, Counter-Memory. In October File. Vol.50

JAMESON, Frederic. A lógica do capitalismo tardio. São Paulo .Editora Atica.1997

FLAN, Jack(org.) Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley/ Los Angeles/ London. University California Press.1996.