

**PERCURSOS PARA ACHAR-SE:
OS DESLOCAMENTOS DE ROBERT SMITHSON**

Anelise Tietz¹

Resumo: Este artigo discute a prática artística de Robert Smithson, com ênfase nas obras que apresentam deslocamentos, sejam físicos, sejam de trânsito entre espaço institucional e não-institucional, relacionando-os com uma experiência romântica, principalmente com a figura do *flâneur*. Entendemos que o deslocamento em Smithson busca uma experiência de individualidade e, portanto, intitulamos de percursos para achar-se.

Palavras-chave: Robert Smithson; Deslocamento; *Flâneur*; Arte Contemporânea.

**ROUTES TO FIND YOURSELF:
ROBERT SMITHSON'S DISPLACEMENTS**

Abstract: This article discusses the artistic practice of Robert Smithson, with emphasis on the works that present displacements, whether physical or in transit between institutional and non-institutional space, relating them to a romantic experience, especially with the figure of the *flâneur*. We understand that Smithson's displacement seeks an experience of individuality, it is called "routes to find yourself".

Key-words: Robert Smithson; Displacement; *Flâneur*; Contemporary Art.

¹ Doutoranda em Artes Visuais na linha História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre no mesmo programa, Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio, Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela UFRJ. Professora de Arte no IFFluminense, onde atua no Ensino Médio Integrado e no curso de Licenciatura em Teatro.



A ideia de deslocamento supõe um ponto de partida e um ponto de chegada. A forma mais intuitiva de entendermos a atividade do deslocamento é como um modo de chegar a algum lugar ou achar alguma coisa. Achar-se em um deslocamento – o que este artigo pretende discutir – pode ser entendido de forma literal, como se o indivíduo pudesse se encontrar em meio à desorientação, como quando se desloca em um local desconhecido. Porém podemos entender o achar-se em um sentido metafórico, como se o mover-se permitisse colocar em movimento os pensamentos, lembranças, desejos ou projetos, o que, enfim, faria do deslocamento um instrumento quase terapêutico. Neste segundo grupo, existem diversas modalidades de deslocamentos, como as peregrinações, longos e tortuosos trajetos feitos a pé que objetivam algum sentido espiritual.

Diferentemente de uma peregrinação, podemos pensar o achar-se como um modo de percepção de si próprio. Ao escrever sobre a ação de caminhar, Rebecca Solnit oferece relatos de caminhadas realizadas em diferentes períodos de sua trajetória pessoal. Conta que em diversos momentos, diante de algum impasse ou dúvida, se colocava a caminhar como um modo de movimentar também suas percepções.

Quando nos entregamos aos lugares, eles nos devolvem a nós mesmos. (...) os lugares novos oferecem novos pensamentos, novas possibilidades. Explorar o mundo é uma das melhores maneiras de explorar a mente, e o caminhar percorre as duas topografias.¹

Refletir sobre o deslocamento como uma forma de percepção de si pode ser entendido como uma sobrevivência do espírito romântico, na medida em que este atribui valor e significado às experiências subjetivas. Ao escrever sobre o Romantismo, Benedito Nunes aponta para a “hegemonia da subjetividade no Romantismo - da dominância da experiência individual subjetiva”². Se na sociedade ocidental contemporânea predomina uma ênfase no individualismo, manifestos em todas as esferas do cotidiano - basta verificar a quantidade de espaços e atividades que prometem proporcionar uma conexão do indivíduo consigo mesmo, o que transforma as experiências do achar-se em produto e mercadoria, quase um clichê mercadológico -, isso não quer dizer que sempre foi assim. A conquista e a valorização da individualidade foram construções sociais que atenderam a interesses e necessidades específicas, em termos gerais, relacionada ao Romantismo



e ao espírito romântico.

O filósofo brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002) escreve sobre a filosofia romântica e traça um percurso que aponta para o desejo de unidade do pensamento romântico. O mundo da natureza e o mundo da espiritualidade estavam cindidos em Kant, que os opõem diametralmente. O primeiro é o mundo sensível e que pode ser objeto da ciência; esse mundo é regido por leis determinadas, às quais a humanidade está submetida. No segundo, não haveria leis determinadas e é onde se localiza a ética e a moral. Os filósofos pós-kantianos realizam tentativas de superação dessa dicotomia. Uma dessas tentativas de superação é realizada pelo filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), e seria a anulação da oposição criada por Kant. Ao invés de cindir o mundo em dois pólos opostos, o filósofo procura um princípio primeiro capaz de abarcar a compreensão do todo. Esse princípio, Fichte chama de Eu.

Como pode o filósofo alcançar o Eu puro? O caminho está na intuição intelectual. Um dos méritos da filosofia romântica foi a revalorização dessa forma de conhecimento, negada, de modo especial, por Kant. Para este, como se sabe, por ser ilegítima a intuição intelectual, também é ilegítima a metafísica. Os românticos, contudo, justamente através dessa forma de intuição, pretendem voltar à via de acesso a toda metafísica. Para Fichte, isso quer dizer que a atitude inicial do filósofo deve consistir num esforço de pensar-se por dentro; toda filosofia depende desta atitude: pensa-te a ti mesmo.³

Fichte não está falando das experiências internas de um indivíduo exclusivo, mas da necessidade de um “inventário ou a história do Eu - mas uma história intemporal, que transcende o tempo”⁴. O que este filósofo faz é reabilitar o Eu como uma fonte de conhecimento.

Essa discussão não cessa em Fichte e assume diversas configurações ao longo da história do pensamento ocidental. Mais recentemente está o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1930-) que ao consolidar o campo da geografia humanística escreve sobre a importância da experiência como fonte de conhecimento a respeito dos espaços e lugares (TUAN, 1983). Se a experiência individual foi por muito tempo subjugada em detrimento do pensamento científico, a geografia humanística se basearia no princípio de que experimentar os lugares seria também uma forma de



os conhecer. Ao geógrafo não cabem apenas os mapas e informações técnicas do lugar, mas também o experimentar tal qual ele se apresenta aos sentidos.

Se a geografia humanística, em meados da década de 1960, pretende experimentar os lugares a fim de conhecê-los, podemos pensar que os românticos e os indivíduos orientados pelo espírito romântico já vinham realizando essas experiências no espaço há bastante tempo, mas com outras finalidades. Basta pensar na figura poética do *flâneur*, personagem que aparece de muitas formas na literatura mundial. A fim de delimitarmos a discussão do *flâneur*, que é por si só complexa, na presente abordagem partiremos dos textos de Charles Baudelaire (1821-1867), posteriormente analisados por Walter Benjamin (1892-1940), e do conto *O Homem da Multidão* (1840) de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Tanto na literatura de Baudelaire como em Poe, é impossível dissociar a figura do *flâneur* de uma discussão sobre a cidade. No conto *O Homem da Multidão*, o personagem narrador *flâneur* está sentado em um café na cidade de Londres e se presta a observar os passantes na rua. No conto, é possível entender as mudanças que ocorrem na cidade que se moderniza. O autor revela que primeiro não diferenciava os pedestres entre si, estes compunham uma massa. Aos poucos, nota a individualidade na massa, os agrupa em coletivos menores que compartilham semelhanças, nota seus gestos. Observa a pressa naqueles que passam, até que um rosto lhe chama atenção. Resolve segui-lo e seguindo-o passa a madrugada. O desfecho do conto é a sensação de desencontro que se vivencia na cidade todos os dias. Sensação que também está presente na poesia de Baudelaire intitulada *A uma passante*⁵.

A ensurdecadora rua em torno uivava.
Longa, esbelta, enlutada, uma dor majestosa,
Passava uma mulher, que com a mão faustosa,
O festão e a bainha erguia e balançava;

Ágil e nobre, com a perna escultural.
Eu sorvia, crispando como um beberrão,
Em seu olhar, céu lívido de furacão,
O dulçor que fascina e o prazer mortal.

Um raio...a noite cai! - Fugitiva beldade
Cujo olhar me causou um renascer dos dias,



Não te vereis jamais, senão na eternidade?

Alhures, não aqui! Tarde! Talvez jamais! Pois
 não sabes de mim, eu não sei aonde vais, Ó tu
 que eu amaria, ó tu que o sabias!

Por detrás da sensação de inacessibilidade, está a ideia de que a cidade oferece uma quantidade excessiva de estímulos e que o indivíduo, em um tempo de vida, não é capaz de abarcar a todos eles. Não poderá conhecer o homem da multidão, não poderá reencontrar a passante, assim como não poderá conhecer todos os endereços, referências, marcos e monumentos. Algo sempre escapa. Ao indivíduo resta a possibilidade de experimentar o que está acessível.

Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire indica a relação entre o artista e a modernidade. O artista é aquele que deve procurar a modernidade - “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável”⁶. Para que a modernidade possa um dia se tornar antiguidade é necessário, antes, que se extraia beleza do cotidiano moderno. Por isso, Baudelaire caracteriza o artista enquanto um homem da multidão, não é apenas um especialista de sua palheta, mas é um homem que compreende o mundo. Baudelaire cita o conto de Poe e afirma que o artista está constantemente no estado do *Homem da Multidão*, está permanentemente interessado no mundo.

O *flâneur* de Baudelaire é uma criação da cidade de Paris, é aquele personagem que se opõe ao tempo rápido da cidade que se moderniza. A ação do *flâneur* transforma a rua em interior, pois se sente em casa em qualquer lugar e leva para a rua uma experiência doméstica, lenta e íntima. Ao invés do flâneur se distanciar dos outros e da rua - estratégias das massas para sobreviver nas grandes cidades - ele se entrega a essa experiência. É por se colocar inteiramente presente que o *flâneur* é capaz de conhecer a multidão em seus detalhes, como afirma Benjamin⁷, “a fantasmagoria do flâneur: a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter”.

A modernização das grandes cidades no final do século XIX e início do século XX fornece condições para grandes mudanças no campo social. Se o Romantismo está relacionado a uma concepção de mundo de um período de transição entre o antigo regime e o liberalismo⁸, as grandes transformações urbanísticas tem efeito similar e



fundam um indivíduo marcado pela contradição. Convive a esperança utópica no futuro e o pessimismo e a nostalgia por um tempo do passado que não mais volta. A cidade que se moderniza começa a se consolidar como um espaço que dificulta a experiência da alteridade. Os habitantes das grandes cidades gradativamente se tornam seres desprovidos de sensibilidade com o outro, que não enxergam o espaço à sua volta, que não conhecem seus pares. Para sobreviver nesse ambiente inóspito, o habitante da cidade se fecha ao transitar no espaço público, passa a adotar uma norma tácita de convivência, onde fará o máximo para ser minimamente notado na multidão. O espaço público é ocupado por essa multidão que tenta se invisibilizar e invisibilizar o outro.

Sobra ao indivíduo atender a uma lógica hegemônica de uso do espaço sem refletir muito sobre os impactos dessa lógica em si mesmo e em seu próprio corpo. A atividade do *flâneur* funciona como uma espécie de freio a esse movimento. Esses indivíduos percebem em si mesmos o protagonismo que necessitam assumir em suas vivências e, portanto, acham em si mesmos as velocidades, as temporalidades, as direções e os interesses que regem sua relação com o espaço público.

O espírito romântico e o *flâneur* se colocam em uma posição de confronto com o mundo real e desafiam as estruturas; porque inconformados com a realidade, buscam na arte, na literatura, no misticismo, alguma experiência que está além. Como escreve Nunes⁹, “o próprio elemento romântico seria (...) o perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece”. A melancolia e a ironia desses indivíduos provêm daí: sabem que buscam algo que não pode mais ser encontrado, algo que está sutilmente saindo de cena.

Para Bornheim¹⁰, é possível pensar o Romantismo a partir do desejo pela unidade. Se voltarmos ao pensamento de Fichte, a proposta de um princípio primeiro - o Eu - como solução da oposição entre mundo da natureza e mundo da sensibilidade de Kant, podemos relacionar o desejo pela unidade com a necessidade de um princípio básico organizador da realidade. Mas essa unidade também se expressa pelo conflito entre a “limitação do real e a infinitude do ideal”¹¹. É daí que se origina o sentimento nostálgico que predomina no espírito romântico. O indivíduo que se sabe finito, que



está condenado à finitude, mas consegue sentir e imaginar o infinito.

O tempo no espírito romântico é essa nostalgia, esse desejo de unidade diante de um impasse que a própria realidade apresenta ao indivíduo - sua finitude. O *flâneur*, como personagem da modernidade e do espírito romântico, se distancia do uso normativo do espaço urbano porque propõe uma outra temporalidade para esse espaço. De uma certa forma, o caminhar despreocupado atua como uma resistência ou como um ato subversivo a favor de um outro tempo, como indaga Nunes¹², “que maior afronta do que o exibicionismo do ócio?”. E como complementa Gros¹³,

caminhar é pôr-se fora do caminho: ocupar uma posição marginal com relação aos que trabalham, marginal às autoestradas de alta velocidade, marginal aos produtores de lucro e de miséria, aos exploradores, aos trabalhadores esforçados.

O deslocamento visando o achar-se pode ser lido, então, como uma atividade dentro de uma linhagem de valorização da subjetividade e da individualidade que explora, entre outras coisas, um tempo individual e subjetivo.

Entendemos também que o tempo é uma importante questão para a *Land Art*, tendência contemporânea à qual o artista americano Robert Smithson pode ser vinculado. Em geral, obras da *Land Art* são definidas como obras de arte que propõem reflexões sobre o espaço e o tempo, porque ocorrem em espaços distintos dos habituais destinados à arte e porque são efêmeras e/ou experimentam a passagem do tempo. Sobre o primeiro aspecto, a historiadora da arte Tonia Raquejo (2015) salienta que as viagens espaciais e, principalmente, o registro do primeiro homem a pisar na lua, em 1969, constroem aquilo que ela intitula de cultura do cósmico na sociedade americana. Essa cultura estaria manifesta na cultura popular - a autora cita o filme *2001 - Uma Odisséia no Espaço*, de 1968 - e também nas manifestações artísticas americanas da época, como a *Land Art*. A fotografia da pegada do homem na lua, esse grande passo para a humanidade, viria a representar o domínio de um território que antes era apenas imaginado. Para Raquejo, essa fotografia também diz sobre a forma com que a sociedade americana se relaciona com o espaço, seu desejo de conquistar e deixar sua marca no território como uma forma de apropriação e domínio.



Na *Land Art* essa cultura cósmica se manifestaria na busca pelos espaços vazios, abandonados, desérticos, que se assemelhariam ao espaço e a superfície lunar. A busca por esses espaços também reflete o segundo grande interesse dessas obras, o tempo. A *Land Art* parece propor uma proximidade com tempos remotos e culturas extintas, como o neolítico e o período pré-colombiano, interesse que pode ser constatado na quantidade de publicações feitas à época e que se tornaram largamente populares¹⁴.

No entanto, o entendimento do tempo na *Land Art* não é cronológico, nem biológico. No livro *Chronophobia*, a historiadora da arte Pamela Lee escreve sobre a compreensão de tempo do historiador da arte americano George Kubler (1912-1996) aplicada a seus estudos da arte pré-colombiana e como essa compreensão foi apropriada pelos artistas americanos dos anos 60, aos quais a autora atribui um grande interesse pelo tempo. Kluber propõe um entendimento topológico do tempo, onde haveria uma sobreposição de diferentes momentos e, portanto, uma proposta de leitura crítica de Hegel, para quem o futuro será sempre uma superação do presente. Para Kluber, a produção artística seria como um jogo entre os diferentes tempos. Ao invés de pensar a arte através do tempo biológico - nascimento, auge e superação -, a produção artística seria orientada pelo tempo não-linear. Essa compreensão não é orientada pela lógica do progresso e, portanto, não reproduz a crença no futuro como uma superação. O futuro nada mais é do que desdobramentos possíveis do passado e do presente.

É nessa direção que se localiza a obra *The Monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson, trabalho composto de seis fotografias feitas em uma caminhada em Passaic, no estado de Nova Jersey, EUA, cidade natal do artista. Passaic é, então, uma cidade em pleno processo de industrialização e Smithson caminha pela cidade em um sábado, dia em que as máquinas e as atividades nas construções estão paradas. Nessa paisagem, o artista se dedica a encontrar cenas e objetos que intitula de monumentos e fotografa.

Smithson também escreve um texto onde relata seu trajeto por Passaic, que se intitula *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey* e que foi publicado na



revista *ArtForum* em 1967. Ele inicia seu relato com o seu percurso até Passaic. Quando está dentro do ônibus, se depara com o primeiro monumento (fig. 1), uma ponte, a qual ele intitula *Monumento de Direções Deslocadas*, uma alusão à movimentação dos eixos da ponte que se suspendem em direções opostas (Norte e Sul) para possibilitar a passagem de embarcações. O segundo monumento apresentado são “suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma nova rodovia em processo de construção”¹⁵. E ao olhar para as máquinas de construção, paradas - pois caminha em um sábado - remete a animais pré-históricos e dinossauros. Caminhando pela estrada em construção, identifica o terceiro monumento,

uma draga com um longo cano acoplado. O cano era sustentado em parte por uma armação de pontões, enquanto o resto dele se estendia por aproximadamente três quarteirões ao longo da margem do rio até desaparecer dentro da terra¹⁶.



Figura 1: SMITHSON, Robert. *Monuments of Passaic (The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks)*. Nova Jersey. 1967. 1 de 6 fotografias. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway. Altura: 300 pixels. Largura: 289 pixels. 21,5 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/photoworks/300/monument-passaic_300.jpg>. Acesso em: 10 nov. 2018.

E então a fonte monumental (fig. 2),

seis canos largos esguichando a água do tanque para o rio. Constituíam-se assim uma fonte monumental, de onde saíam seis chaminés horizontais que pareciam estar inundando o rio com fumaça líquida. O grande cano estava conectado de algum modo enigmático à fonte infernal. Era como se o cano estivesse secretamente sodomizando algum orifício tecnológico escondido, levando um monstruoso órgão sexual (a Fonte) ao orgasmo¹⁷.

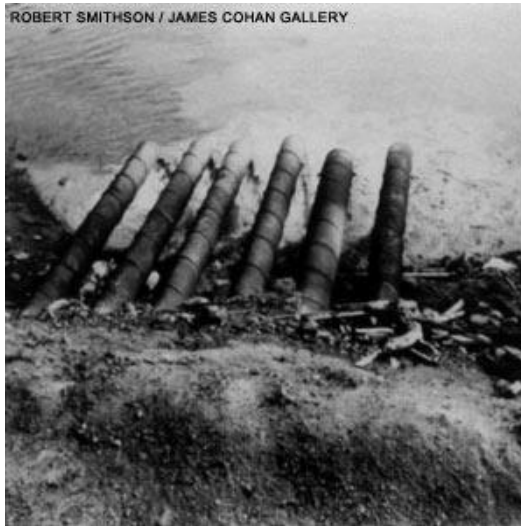


Figura 2: SMITHSON, Robert. Monuments of Passaic (The Fountain Monument-Bird's Eye View). Nova Jersey. 1967. 1 de 6 fotografias. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway. Altura: 300 pixels. Largura: 297 pixels. 22,4 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/photoworks/300/monument-passaic-det3_300.jpg>. Acesso em: 10 nov. 2018.

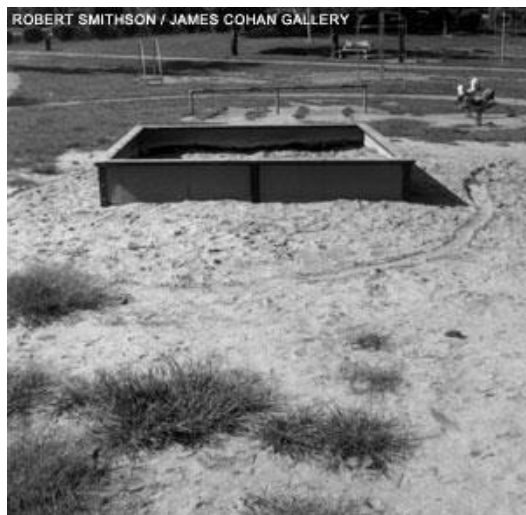


Figura 3: SMITHSON, Robert. Monuments of Passaic (The Sand-Box Monument). Nova Jersey. 1967. 1 de 6 fotografias. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway. Altura: 297 pixels. Largura: 300 pixels. 50 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/photoworks/300/monument_det4_300.jpg>. Acesso em: 10 nov. 2018.

Mas ao olhar para uma placa que indica tudo que ainda irá acontecer nessa paisagem, Smithson a associa a uma ruína ao avesso. A placa contém as informações técnicas de uma obra, e traz consigo tudo o que será realizado nesse espaço em plena transformação. A ruína ao avesso seria oposta à ruína romântica porque se degrada antes mesmo de existir e remete a uma temporalidade diferente. A ruína romântica se refere a um passado glorioso, a um momento histórico que queremos celebrar. Mas a ruína ao avesso não tem passado. Passaic não tem passado, apenas futuro, apenas uma placa indicando o que possivelmente virá a ser o futuro.

Após breve parada, Smithson continua sua trajetória em um desinteressante estacionamento, que identifica como um monumento plano. O último monumento

descrito é uma caixa de areia que poderia ser também uma maquete do mundo após a dissolução dos continentes e a extinção dos oceanos, onde apenas sobraria areia.

Todos esses monumentos estariam dentro de um campo expandido do tédio, segundo Jacopo Crivelli Visconti¹⁸. Essas paisagens de Passaic - onde nada acontece e mesmo assim são nomeadas monumentos, portanto dignas de serem lembradas - são paisagens absolutamente banais. A ação de Smithson poderia se assemelhar aos passeios dadaístas e aos *ready-mades* de Duchamp. Smithson e os dadaístas trabalham com a aleatoriedade em seus percursos e escolhem objetos de natureza industrial e banal. A obra *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp também se relaciona com os monumentos de Smithson por retomar a tradição no mundo da arte, principalmente do campo escultórico, a partir de seu título.

Robert Smithson tradicionalmente está vinculado à *Land Art*, principalmente devido a seu trabalho de maior notoriedade, *Spiral Jetty* (1970), espiral construída com rochas na margem do *Great Salt Lake* em Utah, nos Estados Unidos. No entanto, essa vinculação é uma simplificação da trajetória individual do artista que não permite uma abordagem que atenda à complexidade do conjunto vasto e diverso de suas obras, que inclui diferentes estratégias. Uma das estratégias de Smithson é o trânsito entre ambiente aberto e fechado, como ocorreu na série *Yucatan Mirror Displacements (1-9)*, conjunto de nove fotografias tiradas no México onde o artista dispôs espelhos em diferentes paisagens. Ao desenvolver essa série de fotografias, Smithson também escreve um texto onde narra seu percurso por Yucatan e descreve os nove sites que fotografa. Finaliza a narrativa com as observações:

If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased. (...) Yucatan is elsewhere.¹⁹

Quando Smithson opta por sair do espaço artístico dos museus e galerias comerciais, ele volta seu olhar para locais em deterioração, lugares isolados como o subúrbio da cidade de Passaic, para o México, para a Antártica e para lugares imaginários. Mas a ideia de que sua obra é uma crítica ao mercado e ao sistema de arte não se conclui porque o trabalho de Smithson é justamente esse ir-e-vir entre interior e exterior,



ou aquilo que ele chamou de *site* e *non-site*. O *site* é o lugar real onde a obra ocorreu. No caso da obra *Monuments of Passaic*, o *site* é o subúrbio de Passaic, local onde Smithson caminhou e encontrou seus monumentos. O *non-site* são as fotografias e os outros registros que ele realizou e expôs. A distinção entre esses dois lugares nos leva à compreensão de que algo se perde entre o *site* e *non-site*. A experiência de estar em Passaic e observar esses monumentos em seu local original não estará disponível para o espectador, que tem à sua disposição apenas as fotografias. O foco do trabalho não está nas fotografias, mas na experiência de realizar a obra, de escolher os monumentos, de caminhar por esse espaço, nas relações criadas entre Smithson, Passaic e os monumentos. Como Smithson escreve sobre a série *Yucatan Mirror Displacements*, Yucatan está em outro lugar, não está nas fotografias, nem no reflexo dos espelhos. O que temos a nosso alcance é apenas uma lembrança, vestígios da passagem do artista por este local.

No texto *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, de 1968, o artista escreveu sobre a arte como experiência.

A great artist can make art by simply casting a glance. A set of glances could be as solid as anything or place, but the society continues to cheat the artist out of his “art of looking,” by only valuing “art objects.” The existence of the artist in time is worth as much as the finished product.²⁰

Smithson não está escrevendo sobre *Monuments of Passaic*, mas esse trecho esclarece que a obra de arte poderia ser a sua própria jornada em Passaic e seu olhar sobre os monumentos. Os *non-sites* existem pela demanda de uma obra de arte material, física, palpável e que possa ser compartilhada, mas não são mais importantes do que o tempo vivido naquele local.

Quando Smithson volta-se para o subúrbio de Nova Jersey, ele entende esse espaço como a margem do grande centro que é Nova Iorque. Passaic é um lugar despersonalizado porque pretende ser um reflexo de Nova Iorque. Os subúrbios americanos poderiam se aproximar daquilo que o antropólogo francês Marc Augé (1935-) caracteriza como não-lugar. Não-lugares são espaços desprovidos de personalização, espaços normatizados e homogêneos, como aeroportos e hotéis. Nesses espaços homogeneizados, a individualidade e a subjetividade tendem a ser



anuladas em virtude do esvaziamento de significados no espaço. No texto *The Crystal Land* de 1966, Smithson oferece uma descrição de Passaic:

From the top of the quarry cliffs, one could see the New Jersey suburbs bordered by the New York City skyline. The terrain is flat and loaded with 'middle income' housing developments with names like Royal Garden Estates, Rolling Knolls Farm, Valley View Acres, Split-level Manor, Babbling Brook Ranch-Estates, Colonial Vista Homes-on and on they go, forming tiny boxlike arrangements. Most of the houses are painted white, but many are painted petal pink, frosted mint, buttercup, fudge, rose beige, antique green, Cape Cod brown, lilac, and so on. The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails.²¹

Ao estabelecer essa relação entre centro e periferia, Smithson debate as contradições que permeavam a sociedade americana da época. Como escreve Raquejo, “los artistas del land art americano se van a debatir entre una imagen de su país científicamente atractiva y otra imagen política y social cada vez más negativa y represora”²². Conviviam a cultura americana que promoveu a chegada do homem à lua e, portanto, renovava as possibilidades do futuro, e a cultura americana que presenciava a Guerra do Vietnã, em que se constatava aonde tecnologia e progresso poderiam levar a humanidade.

Ao transitar entre Nova Iorque e Passaic, Smithson também aponta para o contraste entre o grande centro onde se concentram os serviços, os produtos e todo o estilo de vida que os Estados Unidos exportam e, do outro lado, o subúrbio, que se encontra em plena reforma para atender aos interesses dos grandes centros. O subúrbio, por mais que tenha suas características próprias, está sempre à margem do centro, tem sempre como referencial o centro - o outro, tudo aquilo que ele não é, mas no qual se espelha.

A imagem espelhada é frequente na produção artística de Smithson, além da série *Yucatan Mirror Displacements (1-9)*, diversos *non-sites* são produzidos utilizando espelhos. Uma possível leitura para esse material pode ser feita a partir do desejo romântico de unidade descrito por Bornheim. De uma certa forma, a obra de Smithson é permeada de dualismos: periferia e centro; *site* e *non-site*; progresso e entropia. O uso desse material permitiria aproximar diferentes espaços e, portanto,



diferentes tempos, como uma tentativa de construção de unidade. Com os *non-sites*, Smithson cria uma situação onde estes dois opostos - interior e exterior - não se anulam, mas convivem em uma terceira categoria que supõe a unidade.

Se pensarmos esses dualismos de Smithson aplicados à ideia de tempo - finitude e infinitude - os *non-sites* podem ser entendidos como tentativas de tornar infinito aquilo que é finito - a experiência. Com isso, volta-se novamente a Baudelaire e sua compreensão do artista como homem da multidão, aquele que capta o eterno em meio ao fugidio. A trajetória de Smithson tem como característica o deslocamento físico, suas ações ocorreram em diversos territórios e o artista se desloca em uma ação próxima a *flânerie*. Transita se deixando impressionar pelas possibilidades dos diferentes lugares. Mantém um olhar atento para o que o lugar pode lhe oferecer, quais possibilidades artísticas o lugar lhe oferece. Sua postura se assemelha a de um cientista ou de um pesquisador: fotografa, registra, coleta, faz anotações, tece relações entre diferentes áreas. Se deixa levar pela experiência de estar em algum lugar. Essa postura de cientista se manifesta também no texto de Smithson que se assemelha a um diário de bordo.

Finitude e infinitude aparecem no texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic* em diversos momentos. No monumento do estacionamento, ele reflete sobre esse futuro que pode ser tedioso e, portanto, fazer ecoar a eternidade, como uma sensação de repetição eterna.

Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em espelho e reflexo – mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava. Não havia nada de interessante ou mesmo estranho a respeito daquele monumento plano; contudo, ele ecoava um tipo de ideia-clichê da infinidade.²³

Novamente se retoma a imagem do espelho, nesse caso para ressaltar a imagem repetitiva, onde não é possível identificar o que é estímulo e o que é reflexo. A imagem de futuro de Smithson é assoladora, nada mais do que uma sucessão de algo sempre igual, o futuro é tedioso, tal qual o monumento do estacionamento. A sensação de infinidade tem origem na percepção de uma paisagem apática e repetitiva.



Ao escrever sobre o caminhar, Gros aponta para a sensação de eternidade que essa atividade proporciona.

A primeira eternidade com que deparamos é a das pedras, do movimento das planícies, das linhas do horizonte: tudo isso resiste. E estarmos confrontados a essa solidez proeminente acima de nós é que faz com que os fatos miúdos, as pobres novidades fiquem parecendo grãos de poeira varridos pelo vento. É uma eternidade imóvel, que vibra sem sair do lugar. Caminhar é passar pela experiência dessas realidades que insistem, sem fazer barulho, humildemente - a árvore que cresceu em meio aos rochedos, o pássaro à espreita, o riacho encontrando seu curso - sem qualquer expectativa. (...) Estou diante dessa montanha, ando em meio a altas árvores e penso: eles estão aí. Estão aí, não me esperaram, aí desde sempre. Anteciparam-se a mim indefinidamente, continuarão muito depois de mim. Há de qualquer maneira de chegar o dia em que nós também deixaremos de ser preocupados, monopolizados por nossas incumbências, aprisionados por elas - não esquecendo que, em grande parte, nós é que as inventamos e as impomos a nós próprios. Trabalhar, amontoar economias, estar perpetuamente à espreita para não perder nada no que diz respeito às oportunidades de crescer na carreira, para cobiçar tal posição, acabar às pressas, ficar preocupado pelos outros. Fazer isso, dar uma passada para ver aquilo, convidar fulano: obrigações sociais, modas culturais, assoberbamentos... Estar sempre a fazer alguma coisa, mas ser? Deixa-se isso para mais tarde: há sempre algo mais importante para fazer. Vamos deixar para amanhã. Mas amanhã já chega com a carga de tarefas de depois de amanhã. Túnel sem fim. E chamam isso de viver. (...) A tal ponto que, no final das contas, a única saída que resta é a melancolia ou a morte. Não se faz nada ao caminhar, só se caminha. Mas não ter nada para fazer exceto caminhar permite resgatar o puro sentimento de ser.²⁴

Esse trecho de Gros reflete sobre a possibilidade de se desligar do cotidiano e se conectar com sua própria existência através da caminhada, se encontrar com aquilo que é eterno, ou seja, aquilo que se contrapõe às efemeridades do mundo ordinário. A caminhada de Smithson não objetiva um desligamento das pressões cotidianas, mas ele esbarra com efemeridades e eternidades que se contrastam o tempo todo. Nesse ponto, cabe ressaltar que as observações de Smithson sobre o tempo são sobrepostas àquilo que ele vê. Em *Monuments of Passaic*, Smithson encontra seus monumentos e estes funcionam como gatilhos que acionam reflexões interiores. Além dos objetos físicos, Smithson encontra uma experiência.

Se voltarmos à ideia de Solnit, de que andar é explorar as topografias do mundo e da mente, ao caminhar por Passaic, Smithson caminha também sobre si mesmo. Em uma leitura mais objetiva, o artista caminha em sua cidade natal, uma paisagem bastante familiar, que muito possivelmente traz recordações de tempos passados.



Em uma leitura metafórica, se deslocar e escolher monumentos é também falar de si mesmo porque as escolhas dos caminhos e as escolhas dos monumentos são ações absolutamente individuais e refletem os interesses e as percepções desse artista. As relações que Smithson cria nos dizem muito sobre o próprio Smithson. Há uma fusão entre a topografia geográfica, o espaço físico e a topografia mental, as reflexões de Smithson.

Uma das passagens mais interessantes do texto de Smithson, onde ele oferece sua percepção do que seria o futuro, ocorre ao olhar a paisagem repetitiva do estacionamento.

Estou convencido de que o futuro está perdido em algum lugar nos depósitos de lixo do passado não histórico; está nos jornais de ontem, nos anúncios insípidos de filmes de ficção científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados.²⁵

Nesse trecho fica clara sua visão de um futuro que não existe, uma crença no progresso e no futuro que não poderá ser alcançada simplesmente porque não está ao alcance. A ideia de futuro nada mais é do que as expectativas que se criam, mas que não se consolidam porque o presente trata de construir novas expectativas.

Em certa altura do texto em que relata sua caminhada por Passaic, Smithson escreve “não vou chegar a essas crassas conclusões antropomórficas. Vou simplesmente afirmar: ‘Era isso que estava lá’”²⁶. De fato, os monumentos já estavam lá e continuaram depois dele. A existência destes objetos e deste espaço físico não necessitavam do artista. Mas essa separação entre o que estava lá e Smithson não existe no momento da experiência. Neste momento, essas duas instâncias estão fundidas, os monumentos e a caminhada se constroem nessa relação de mútua interferência. A paisagem suscita reflexões e percepções em Smithson; Smithson constrói essa paisagem com seu olhar.

Os trajetos do *flâneur* em Paris e os de Smithson em Passaic não nos dizem muito sobre esses lugares. Para conhecer Passaic, a experiência de Smithson oferecerá apenas a percepção de Smithson sobre esse espaço, aquilo que movimentou alguma reflexão do artista. Ao lermos o texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, New Jersey* e vermos as imagens dos monumentos, entramos em contato com as



elaborações de Smithson sobre esse espaço, a paisagem construída pelo artista.

No subúrbio, esse não-lugar, o artista propõe uma relação com os diversos tempos existentes em Passaic. No entanto, essa relação não é um desejo de um tempo que não volta, um saudosismo de outra época. A relação de Smithson com a paisagem não é a mesma que a dos românticos do século XIX, de uma grande consternação diante da paisagem, do sublime. Embora se entenda que exista uma sobrevivência do espírito romântico nas ações de Smithson, isso não quer dizer que seu entendimento da paisagem, do tempo e da nostalgia sejam os mesmos.

Partindo da ideia de tempo topológico de Kluber - sabe-se que Smithson foi leitor do livro *Shape of Time* deste autor - o que Smithson faz é uma sobreposição de tempos. Sobre essa ideia, escreve Raquejo,

Através de su relación con la Naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos. Este aparente regreso a culturas primigenias no ha de entenderse como una proyección nostálgica del pasado, sino como una mirada crítica que revisa la actualidad con cierta sospecha. (...) Es decir, la consigna para los artistas del land art no sería tanto un regresar nostálgico a los orígenes de la Humanidad, sino una alarma que se dispara para indicarnos que todavía somos tal y como fuimos, y que en el hecho de ser así radican misteriosamente las posibilidades de nuestro futuro.²⁷

Desse modo, se chega ao conceito de entropia de Smithson que implica em perceber que a Terra possui recursos limitados e que em algum momento entrará em colapso, inevitavelmente. Diante disso, o campo da arte deveria aprender a lidar com a entropia e não buscar formas de evitá-la ou desacelerá-la. Um dos caminhos seria a reabilitação de ruínas industriais. Em uma sociedade que produz dejetos na mesma medida em que produz objetos de consumo caberia ao artista propor soluções para esses dejetos, não para torná-los outra coisa, não como recicladores, mas sim para encontrar algo poético ou estético em tudo aquilo que foi desprezado, inutilizado, esquecido. Trata-se de perceber que o processo entrópico é irreversível e que caberia à sociedade, e à arte em específico, buscar uma experiência em meio a transitoriedade. Abandonar o estado de *oblivion* e fazer emergir uma possibilidade de encontrar-se presente no fluxo do tempo.



Suas reflexões sobre a entropia ocorrem a partir de seu último monumento, uma caixa de areia ou uma maquete do deserto. Esse monumento serve para apresentar um possível futuro de destruição a partir de um objeto lúdico para crianças. Para entender a entropia, Smithson propõe uma experiência: imaginar a caixa de areia dividida com areia branca de um lado e areia preta do outro. Se uma criança correr no sentido horário, as areias se misturam. Se a criança voltar a correr, mas no sentido anti-horário, a areia não retornará ao seu estado original, pelo contrário, se misturará cada vez mais. E ainda vai além em suas reflexões: se a experiência for filmada, possibilitando ver a ação em seu sentido oposto, a mídia que armazena a ação um dia entrará em deterioração e se perderá. Não existem mecanismos que impeçam o movimento entrópico.

Smithson e o *flâneur* se aproximam devido ao desvio em relação a uma norma hegemônica. De uma certa forma, ambos se localizam em tempos de transição. O *flâneur* em uma Paris que se moderniza, Smithson em uma Passaic que se industrializa. Em ambos os espaços, não estava claro para onde essas transformações levariam a sociedade, como se fossem momentos de suspensão. Mas ambos se colocam à margem desse processo e compartilham uma postura *blasé*, indiferente, irônica: estão envolvidos em suas próprias reflexões e percepções enquanto o mundo à sua volta continua em seu tempo fugidio. Ambos se relacionam com o tempo de modo distinto do comumente propagado; ao invés de uma esperança utópica em um futuro próspero, olham para o tempo com uma espécie de desconfiança.

Também é possível pensar ambas as figuras como criadoras de micronarrativas individuais. Se a pós-modernidade é o momento de crise nas grandes narrativas como escreve Jean-François Lyotard (1924-1998), os monumentos de Smithson - e também a experiência na cidade do *flâneur* - podem ser lidas como tentativas de construção de micronarrativas. Tradicionalmente, os monumentos representam os eventos e os personagens históricos de um grupo social, aquilo que constrói a memória coletiva do grupo. Quando Smithson acha seus monumentos, escolhidos e nomeados a partir de uma lógica que é somente sua, ele se opõe a essa grande



narrativa de eventos que consolidam um tempo progressivo que deve ser lembrado. Os sentidos construídos por Smithson só possuem validade para ele mesmo, não servem para construir a memória de Passaic, dos Estados Unidos ou da América. Seus monumentos são um voltar-se para si mesmo, para pensar a si mesmo.

O texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic*, escrito em primeira pessoa, evidencia que se trata da percepção de Smithson ao caminhar por Passaic, se assemelha a uma espécie de diário de bordo. As referências literárias são várias e se mesclam às suas próprias narrativas. O artista inicia o relato com duas citações literárias. A primeira é do escritor americano Henry Kuttner (1915-1958), autor de ficção científica e fantástica, e retirada do livro *Jesting Pilot*, ficção sobre um futuro apocalíptico.

Ele riu com brandura: 'Eu sei: Não há saída. Não pela Barreira. Talvez isso não seja o que eu queria, afinal. Mas isso... isso... - Ele olhou fixamente para o Monumento - Parece tudo errado algumas vezes. Eu simplesmente não consigo explicar. É a cidade toda. Isso faz com que eu me sinta fora de controle. Então fico tendo esses flashes...' ²⁸

Diante de um futuro com guerras e destruição, um grupo de construtores desenvolve uma cidade nova e a separa do restante do mundo por uma barreira intransponível. Para que os sobreviventes possam viver de modo saudável, sem neuroses, nesse ambiente confinado, os construtores optam por manter os habitantes da cidade em uma constante hipnose, que é renovada com os monumentos espalhados pela cidade.

A civilização é um ambiente artificial. Com as máquinas que eram necessárias, a cidade tornou-se tão artificial que ninguém poderia viver nela. Os construtores obtiveram sua eficiência; eles fizeram a cidade para que ela pudesse existir indefinidamente, fornecendo todo o ar, água, comida e energia necessária. As máquinas cuidaram disso. Mas essas máquinas! A energia necessária e liberada foi ligeiramente inconcebível. Tinha que ser liberado, é claro. E foi. Em luz e som e radiação - dentro da área de cinco milhas sob a Barreira. Qualquer um que vivesse na cidade teria desenvolvido uma neurose em dois minutos, uma psicose em dez, e teria vivido um pouco mais do que isso. Assim, os construtores tinham uma cidade eficiente, mas ninguém podia usá-la. Houve uma resposta. Hipnose. Todo mundo na cidade estava sob hipnose. Era a hipnose telepática seletiva, com os chamados Monumentos - poderosas máquinas hipnópédicas - como os dispositivos de controle. ²⁹



O trecho que Smithson opta por citar em seu relato é quando o personagem Bill Norman dá indícios de que a hipnose não o havia dominado. Ele olha o Monumento e percebe que há algo errado. De fato, na narrativa descobre-se que o Monumento não tivera efeito em Bill, de modo que ele conseguia ver a cidade como ela de fato era, inabitável. O monumento nesta cidade ficcional de uma certa forma se assemelha ao que o monumento é para a nossa cidade - uma lembrança daquilo que somos, um discurso que reforça a ideia de coletividade. Apesar desta realidade ficcional possuir um sentido perverso - os habitantes desta cidade viviam em hipnose contínua -, os nossos monumentos também reforçam quem somos, onde estamos e a que grupo pertencemos. Eles nos contam uma história, uma narrativa, e muitas vezes não somos capazes ou não temos os meios para verificar sua credibilidade.

O monumento dessa ficção dialoga com o que Smithson considera que é o novo tipo de monumento que se opõe ao tradicional. O monumento tradicional é aquele que nos remete a um passado, nos faz lembrar uma tradição, indica os principais personagens de uma narrativa histórica. O novo monumento, ao contrário, nos faz esquecer de um futuro. Os monumentos da ficção mantinham os indivíduos em um permanente estado de hipnose, impedidos de se relacionar com o seu tempo, impedidos de realmente conhecer o espaço em que estão - um estado de *oblivion*, completo desconhecimento da situação em que se está, um esquecimento de si. A monotonia e a repetição, tradicionais nos subúrbios pobres em estímulos, são espaços ideais para esse estado de *oblivion*.

Existem diversas outras referências textuais na narrativa de Smithson. Na segunda frase do texto, ele revela que comprou o New York Times e o livro *Earthworks* e sua primeira ação é folhear esse material e nos indicar seu percurso entre imagens e textos. Na verdade, o primeiro percurso relatado é este, entre as páginas do livro e do jornal, onde Smithson leva o olhar do leitor para seus pontos de interesse: a seção de artes, a liquidação de obras de arte, a exposição a que foi convidado, uma descrição da pintura de paisagem que ilustra a reportagem, as manchetes, as propagandas, a capa do livro. Nesse percurso, há também uma passagem pelo



tempo. Com a narrativa de Smithson somos levados a diversos tempos - o futuro, a exposição que o artista ainda visitará, o mobiliário dos séculos XVIII e XIX, os edifícios góticos. Circulamos por essas imagens em uma sobreposição de temporalidades, onde todas coexistem e se organizam a partir da narrativa do artista.

Além das citações literárias, Smithson insere o conteúdo de placas e do aviso da caixa do filme fotográfico da Kodak. Essas leituras contrastam os textos de Smithson com os textos da própria Passaic. Nota-se que ele não está alheio ao ambiente a sua volta, utiliza esses conteúdos que o lugar lhe oferece para construir suas próprias observações. É a partir da leitura de uma placa que chega a seu conceito de ruína ao avesso. Do mesmo modo que o *flâneur*, Smithson se entrega e se encontra nesse percurso, esbarra propositalmente nos estímulos que esse espaço pode lhe oferecer e os utiliza como fonte de suas reflexões.

Se o subúrbio é formado por uma série de não-lugares que estimulam uma relação de esquecimento, seja pelo excesso de estímulos, seja pela ausência destes, a experiência de Smithson no espaço público nos parece ser uma espécie de resistência e convite a uma vivência subjetiva nesses não-lugares. Como afirma a pesquisadora Martha Telles³⁰,

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

Apesar de Smithson nos oferecer uma espécie de convite à experiência individual em não-lugares e apesar de entendermos que ele encontra a si mesmo enquanto caminha por Passaic, a ideia do achar-se não pode ser entendida apenas pelo prisma otimista de uma experiência positiva. Há um sentido trágico e, portanto, romântico, na experiência do deslocamento de Smithson. O que o artista nos diz é que o mundo



tal qual o conhecemos está em deterioração, inevitável e irreversivelmente. Absolutamente tudo está em vias de ser perdido. O que o artista faz é tentar se agarrar a algo, tentar encontrar algo, que possibilite a experiência em um mundo fadado à perda.

Na obra *Spiral Jetty*, Smithson construiu um píer de pedras nas margens de um lago. Por estar à mercê dos fenômenos naturais, a espiral já esteve em diversas condições, experimentou diferentes níveis de água, inclusive chegou a desaparecer por longos períodos, e atualmente está coberta de sal dos resíduos da água. Devido às mudanças do lago, hoje se localiza a mais de 1 km das margens no sentido do continente de modo que não é mais tocada pela água (fig. 4). Smithson criou uma situação onde podemos ver a passagem do tempo e dos fenômenos, e nos diz que nessa obra - e no mundo - tudo pode ser perdido, a obra experimenta sua própria entropia. A experiência do público de entrar dentro do lago através da espiral e vislumbrar uma paisagem que não poderia ser vista no estado natural da paisagem não existe mais. O píer de Smithson é atualmente uma espiral de pedras cobertas de sal a 1 km da margem de um lago.

Smithson encontra uma experiência nos sites, mas *Spiral Jetty*, *Passaic*, *Yucatan* estão em outro lugar. O *flâneur* e Smithson são melancólicos e irônicos porque, no fundo, buscam algo que talvez não possa mais ser encontrado. Achar-se é apenas outra faceta de perder-se.

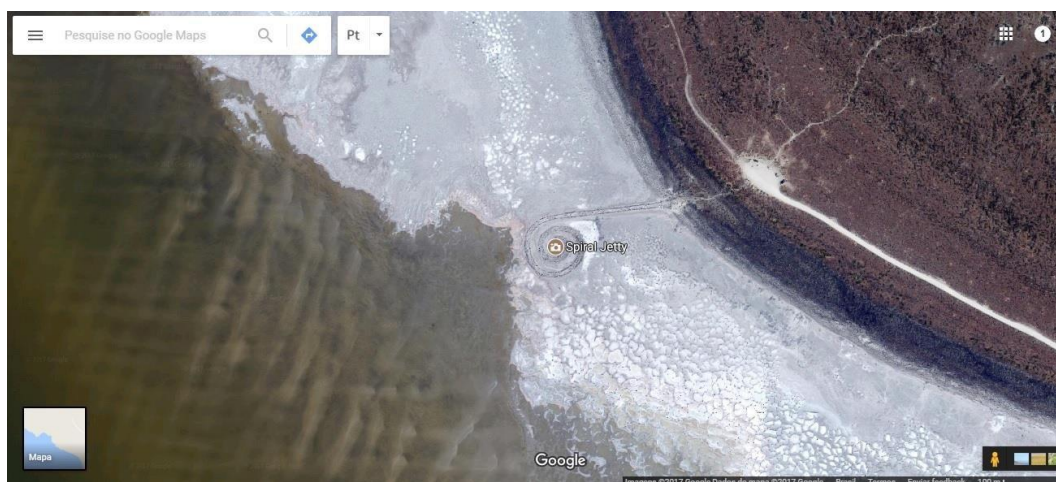


Figura 4: Imagem de satélite Spiral Jetty, no Great Salt Lake, Utah, EUA, retirada do Google Maps. 2017. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@41.437698,-112.6709945,17.03z>>. Acesso em: 07 de novembro de 2017.

Notas

¹ Solnit, 2016, p. 34.

² Nunes, 2013, p. 58.

³ Bornheim, 2013, p. 86.

⁴ Ibidem.

⁵ Baudelaire, 2011, p. 121.

⁶ Baudelaire, 2010, p. 35.

⁷ Benjamin, 2007, p. 217.

⁸ Nunes, 2013, p. 53.

⁹ Ibidem, p. 68.

¹⁰ Borheim, 2013, p. 91.

¹¹ Idibem, p. 92.

¹² Nunes, 2013, p. 69.

¹³ Gros, 2010, p. 98.

¹⁴ Raquejo, 2015, p. 19.

¹⁵ Smithson, 2012, p. 164.

¹⁶ Idibem, p. 165.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Visconti, 2014, p. 64.

¹⁹ Se você visitar os sites (uma probabilidade duvidosa), você não encontrará mais do que traços de memória, pois os deslocamentos do espelho foram desfeitos logo após serem fotografados. Os espelhos estão em algum lugar em Nova York. A luz refletida foi apagada. (...) Yucatan está em outro lugar. (Smithson, 1996, p. 132-133, tradução nossa).

²⁰ Um grande artista pode fazer arte simplesmente lançando um olhar. Um conjunto de olhares pode ser tão sólido quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a enganar o artista de sua "arte de olhar", apenas valorizando "objetos de arte". A existência do artista no tempo vale tanto quanto o produto acabado. (Ibidem, p. 112, tradução nossa).

²¹ Do topo das falésias da pedra, podia-se ver os subúrbios de Nova Jersey, limitados pelo horizonte da cidade de Nova York. O terreno é plano e carregado com empreendimentos habitacionais de "renda média" com nomes como Royal Garden Estates, Rolling Knolls Farm, Valley View Acres, Split-level Manor, Babbling Brook Ranch- Estates, Colonial Vista Homes, e assim por diante eles seguem, formando pequenos arranjos em forma de caixa. A maioria das casas são pintadas de branco, mas muitas são pintadas de pétala rosa, menta fosco, buttercup, fudge, rosa bege, verde antigo, marrom Cape Cod, lilás e assim por diante. As rodovias atravessam as cidades e se tornam redes geológicas de concreto construídas pelo homem. Na verdade, toda a paisagem tem presença mineral. Das lanchonetes brilhantes a janelas de vidro dos centros comerciais, prevalece um senso de cristalino. (Ibidem, p. 8, tradução nossa).

²² "Os artistas da *Land Art* norte-americana vão debater entre uma imagem cientificamente atraente de seu país e outra imagem política e social cada vez mais negativa e repressora". (Raquejo, 2015, tradução nossa).

²³ Smithson, 2012, p. 166.

²⁴ Gros, 2010, p. 86-87.

²⁵ Smithson, 2012, p. 167.

²⁶ Ibidem, p. 165.

²⁷ Através de seu relacionamento com a natureza, o artista se associa a um mundo remoto, a suas origens primitivas. Este retorno aparente as culturas primitivas não deve ser entendido como uma projeção nostálgica do passado, mas como um olhar crítico que analisa o presente com alguma suspeição. (...) Ou seja, o slogan para os artistas da *Land Art* não seria tanto um retorno nostálgico às origens da Humanidade, mas um alarme que indica que ainda estamos como estávamos, e que de fato se assim for, as possibilidades do nosso futuro são misteriosas. (Raquejo, 2015, p. 65, tradução nossa).

²⁸ Kuttner apud Smithson, 2012, p. 163.

²⁹ Kuttner, 2014, tradução nossa.

³⁰ Telles, 2010, p. 83-84.



Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *As Flores do Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2011. (Coleção a obra prima de cada autor; 52).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014. CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- KUTTNER, Henry. *Jesting Pilot*. Star Books: 2014.
- LEE, Pamela M. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's*. MIT Press, 2004.
- NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Madrid: Editorial Nerea, 1998.
- ROSSETTI, Micaela Lüdke. Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime. *Palíndromo*, v. 6, n. 12, p. 22-40, 2014.
- SMITHSON, Robert. Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey. In: *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, p. 162-167, 2009.
- _____; FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- TELLES, Martha. Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea. In *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 21, p. 78-85, 2010.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.



Recebido em: 13/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018