

5

A obra paisagem

Na *Land Art*, como introduzido no segundo capítulo, as obras são o resultado de uma interferência direta na paisagem. Embora lembrem inicialmente formas minimalistas, sua implantação e método de produção são particularmente diferentes, na medida em que se distanciam do espaço do atelier, das galerias e da cidade.

A obra não é simplesmente uma escultura transportada para uma área remota. As ações e atitudes que interferem na paisagem original terminam por elaborar a própria paisagem, não sendo possível uma separação entre intervenção e paisagem. Deste modo, mesmo que este gesto não tome grandes proporções físicas, sua potência transforma a paisagem como um todo, sendo a obra, por fim, a paisagem alterada. Assim, como resume Ben Tufnell: “as obras da *Land Art* caracterizam-se por uma interação imediata e visceral com a paisagem, a natureza e o meio ambiente”.¹

O encontro com as obras da *Land Art* trazem novas experiências ao âmbito da escultura, aproximando-as de obras arquitetônicas e dos jardins paisagísticos. Por serem interferências diretas na paisagem, estas obras são situadas em um local específico; assim, para encontrá-las deve-se percorrer uma determinada distância. No local, devido à sua extensão, muitas vezes não é possível apreendê-la em uma única visada, a não ser a partir de um ponto de vista muito alto. Desta maneira, a melhor forma de experimentá-las *in situ* é percorrendo a sua extensão. O tempo e o movimento tornam-se fatores decisivos na descoberta da obra, não só pela necessidade de vencer um percurso, como também pelas constantes mudanças e variações intrínsecas à própria dinâmica da paisagem.

Por serem as obras da *Land Art* parte da paisagem alterada, muitos historiadores da arte, assim como Tufnell, alegam que a *Land Art* nega a lógica do museu. Além de não serem instaladas nas galerias, não podem ser comercializadas como “objetos da arte”. Tal argumento, no entanto, não é verdadeiro, pois muitos

¹ TUFNELL, B. *Land Art*, p. 16. Tradução livre.

artistas recebiam subsídios e eram patrocinados para realizarem suas obras, não só por museus e galerias, mas também por patronos ou mecenas da arte.

Outro aspecto a ser analisado é o de que as obras da *Land Art* relacionavam-se com a instituição de arte de outra maneira. Devido a características como efemeridade e dificuldade de acesso, o encontro com o “exemplar real” de muitas das obras da *Land Art* não pode ser garantido. Muitas pessoas não poderão visitá-las, propriamente. Na tradição da paisagem, nos foi possível travar conhecimento de paisagens distantes na medida em que estas foram apresentadas em pinturas, na literatura, retratadas na descrição dos viajantes e, posteriormente, na fotografia, no plano do filme e de recursos auditivos. Contudo, os registros visavam apenas a descrição e a ilustração.

A partir da década de 1960, principalmente a partir da *Land Art*, os artistas começaram a recorrer aos registros de um modo inovador. Estes não mais tinham a função de ilustrar algo que se encontrava distante, mas causar e requisitar uma aproximação com a paisagem obra. A obra de fato, apesar de realizada *in situ*, por uma alteração na própria paisagem, não se limita apenas a esta estrutura.

Devido à relação intrínseca entre a obra e o seu local de origem, a apresentação das obras da *Land Art* dentro das galerias aconteceu, por exemplo, por meio de elementos iconográficos: na fotografia, no filme, em registros sonoros, escritos e em desenhos, mapas e na transposição de materiais retirados do sítio natal da obra. É importante frisar que estas possibilidades não pretendiam simplesmente representar ou descrever um sítio ou uma paisagem original. Muito além disso, carregavam em sua potência a unidade do todo da obra, reapresentando-a.

Deve-se ter em mente que tal movimento de abertura de possibilidades para a obra passa por um questionamento sobre a própria dinâmica do acontecer da paisagem. A experiência paisagística *in situ* muitas vezes esteve envolta pela presença da arte. Como visto anteriormente, diante da paisagem de sua *villa* na Toscana, Plínio a admirou *como se* esta fosse uma pintura. Ao percorrer uma paisagem não percebemos apenas suas qualidades, apreendemos também instâncias muitas vezes distantes dela, que participam deste acontecimento pela

própria requisição do pensamento. Assim, a experiência paisagística não se detém àquilo que está dado imediatamente, mas o extrapola por incluir em sua unidade a reunião de diversas instâncias. O encontro com a paisagem, deste modo, revela em sua potência inúmeras outras paisagens possíveis.

A preocupação dos artistas da *Land Art* passa pela necessidade de reconstrução da obra paisagística em situações extremamente distantes dela. Passa, também, pela investigação de remontar uma experiência paisagística ao contrário. Se em um movimento anterior a obra *in situ* evoca naturalmente elementos externos, agora, pela apresentação de “fragmentos”, evoca-se a potência criadora da própria paisagem obra, na concretização de uma obra que reinstaura a paisagem no espaço do museu.

Um dos artistas que mais se destacou, por colocar em xeque justamente a relação intrínseca entre as diferentes instâncias da obra e sua paisagem natal, foi o americano Robert Smithson. Veremos, a seguir, a maneira como Smithson explora em seus trabalhos as possibilidades de recriação da paisagem, por meio de diferentes apresentações e vias de encontro, denominados pelo autor de *sites* e *non-sites*.

A partir do encontro com a obra de Smithson, melhor compreenderemos como o conceito heideggeriano de habitação pode, e muito, esclarecer aquilo que é próprio da experiência paisagística como um acontecimento espacial. Ou ainda, por outro lado, o modo como na própria essência da paisagem está um acontecimento de ordem espacial.

5.1

Robert Smithson: novas possibilidades espaciais para a paisagem

Embora, inicialmente, cause estranheza pensar Robert Smithson a partir de uma perspectiva mais ampla das artes paisagísticas, como proposto nesta pesquisa, o próprio artista faz incontáveis menções a esta tradição. Para exemplificar este pensamento, podemos apontar, no artigo *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* (1968), a passagem sobre o modo como as construções arquitetônicas esculpem o solo, ou, mais diretamente, quando revisita o conceito dos jardins franceses e ingleses do século XVIII e os compara com as obras da

Land Art. A seu ver “a consciência inglesa da arte sempre foi mais bem exposta em seus ‘jardins de paisagem’. A ‘escultura’ foi mais usada para *gerar uma série de condições*”.²

Do mesmo artigo, temos dois outros famosos trechos nos quais Smithson se refere aos jardins: “os jardins da história estão sendo substituídos por *sites* do tempo” e “Será possível dizer que a arte se degenera à medida que se aproxima da jardinagem?”.³ Sobre estas, Gary Shapiro comenta que as obras de Smithson, de diversas maneiras, opõem-se conceitualmente aos jardins paisagísticos do século XVIII. Não são facilmente acessíveis, tampouco se destinam a uma tentativa de escapismo. As obras de Smithson não são voltadas para o prazer estético, mas sim para uma ação reveladora. Na forma, elas dão a ver a ação entrópica do tempo, a materialidade e o processo construtivo em sua verdade. Atitude contrária aos paisagistas antigos, que escondiam, por meio de diversos artifícios, o caráter físico da obra, tendo em vista uma suspensão da ação humana e do tempo. Segundo Shapiro, os *sites* do tempo relacionam-se mais com a verdade do que com o belo, e ressalta que para Smithson a arte tem por vocação ser reveladora da verdade.⁴

Quando Smithson diz “os jardins da história estão sendo substituídos por *sites* do tempo”, ele está delineando um paralelo entre tipos de situações e organizações espaciais e temporais. Os “jardins da história” são situados, apesar de sua pretensa ideologia de suspensão temporal, na história; eles refletem métodos específicos de construção da natureza e da terra que agora estamos em posição de criticar e analisar. Não há escapatória do tempo e da história, pois somos reféns da temporalidade. Os “*sites* do tempo” são aqueles locais que manifestam as forças do crescimento, das mudanças, da decadência, destruição, das interações, e da deriva. Eles confirmam, ao invés de contestar, a temporalidade a qual estão (todos, incluindo nós mesmos) sujeitos.⁵

A referência aos jardins paisagísticos, além de constar em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra projects*, aparece também em outro importante artigo, *Um tour pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey* (1967), no

² SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (orgs). *Escritos de Artistas: anos 60 e 70.*, p. 187.

³ Idem. *Ibidem*, p. 188.

⁴ SHAPIRO, G. *EarthWards: Robert Smithon and Art after Babel*, p. 119. Tradução livre.

⁵ Idem. *Ibidem*, p. 120. Tradução livre.

qual revisita as teorias do pitoresco ao tratar da paisagem entrópica do canteiro de obra abandonado. Em *Frederick Law Olmstead e a paisagem dialética* (1973), estabelece o *Central Park* de Nova Iorque como a primeira obra da *Land Art*, não só dilatando a dimensão da obra de Frederick Law Olmsted e Carl Vaux, mas fazendo menção direta a importantes autores da tradição paisagística como William Gilpin e Uvedale Price. Assim, Smithson situa-se neste contexto amplo da arte paisagística, não só como um artista, mas também como um importante pensador da paisagem por atualizar questões que já vinham sendo trabalhadas desde o século XVII na esfera das artes da paisagem.

Dentre as obras de Smithson, pretende-se dar destaque à *Spiral Jetty*, de 1970, construída em Utah, nos EUA, uma de suas obras mais importantes e, com certeza, a mais conhecida. A *Spiral Jetty* situa-se no Grande Lago Salgado, um lago com características peculiares. O tom da água é de um vermelho intenso, próximo à cor do molho de tomate. Apresenta, ainda, uma alta concentração de sal, depositando cristais brancos sobre as rochas basálticas de cor negra, que formam o seu leito. Devido à alta salinidade, peixes não sobrevivem nestas águas, nem mesmo barcos navegam. A paisagem por si só é marcada por uma grande desolação e abandono. Smithson descreve seu primeiro encontro com esta paisagem nas seguintes palavras:

Aos poucos, nos aproximamos do lago, que lembrava uma impassível e pálida lâmina violeta presa em uma matriz pedregosa, na qual o sol derramava sua luz esmagadora. Uma extensa área de sal bordeava o lago, e retidos em seus sedimentos encontravam-se incontáveis pedaços de entulho. Atracadouros antigos foram abandonados. A simples visão dos restos de lixo e resíduos encalhados, nos transportavam ao mundo da pré-história moderna. Os produtos da indústria devoniana, os restos de uma tecnologia do Silúrio, todas as máquinas do Período Carbonífero Superior perdidas nesses vastos depósitos de areia e lama.⁶

⁶ Para evitar o risco de perda poética, ofereço ainda o original, em inglês, das passagens que não tiveram ainda uma tradução oficial para o português: “Slowly, we drew near to the lake, wich resembled an impassive faint violet sheet held captive in a stoney matrix, upon wich the sun poured down its crushing light. An expanse of salt flats bordered the lake, and caught in its sediments were countless bits of wreckage. Old piers were left high and dry. The mere sight of the trapped fragments of junk and waste transported one into a world of modern prehistory. The products of denovian industry, the remais of a Silurian technology, all the machines of the Upper Carboniferous Period were lost in those expansive deposits of sand and mud.” In: FLAM, J. (org). *Robert Smithson: the collected writings.*, p. 146. Doravante referido como RSCW.

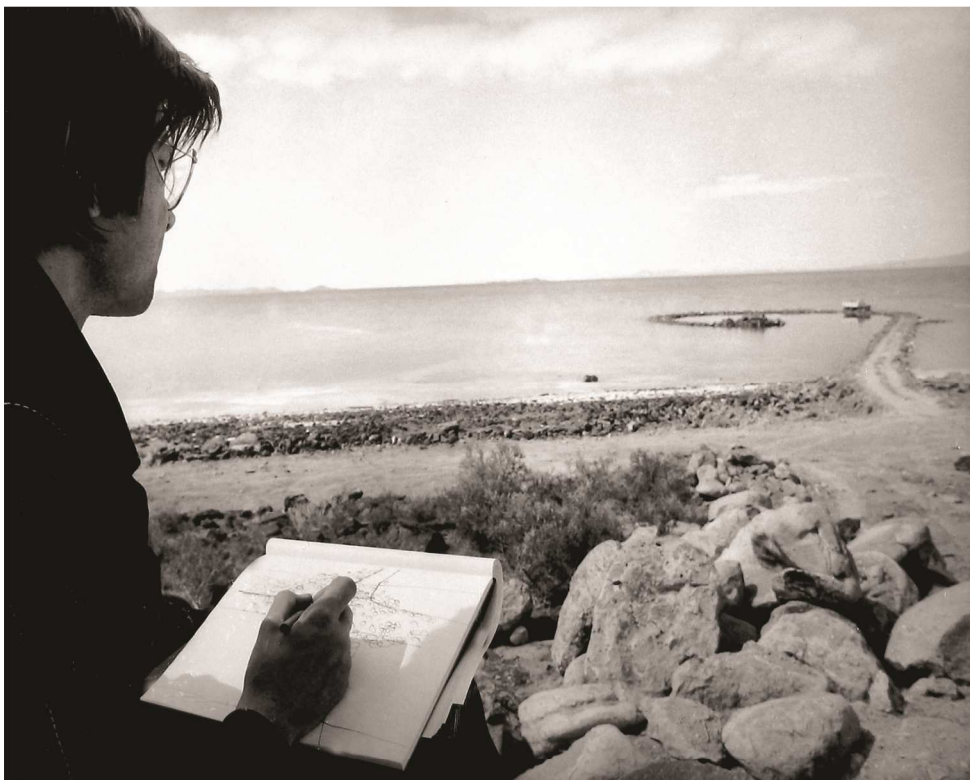


Fig. 40 - Smithson no dia da construção da Spiral Jetty em 1970.



Fig. 41 - Spiral Jetty, 1970

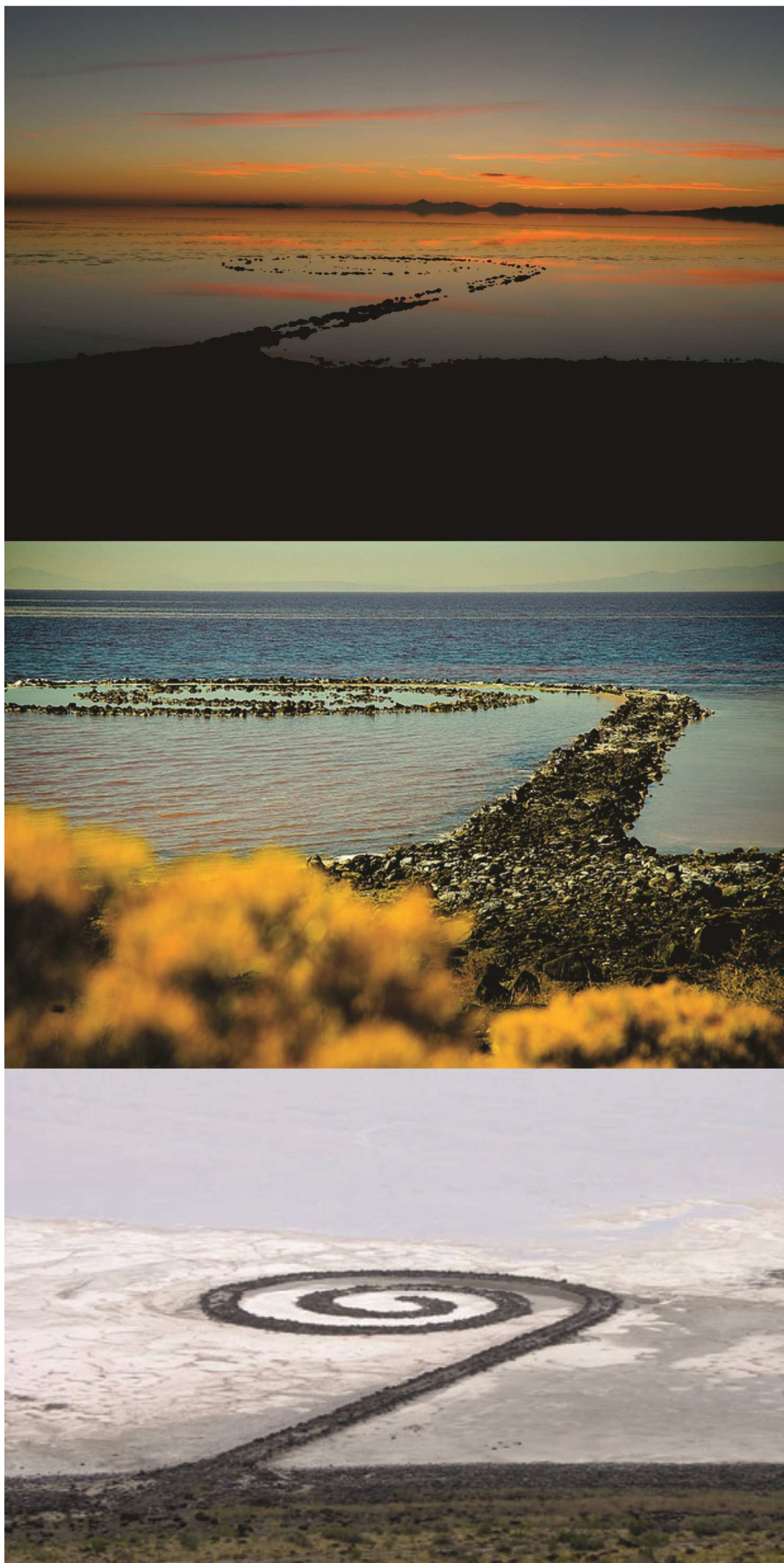


Fig. 42, 43, 44 - Spiral Jetty com níveis de água diferentes. Quase submersa, emersa e completamente seca.

Todas estas características contribuíram para que Smithson decidisse intervir sobre a paisagem existente. Mas não apenas por elas. Smithson declarou que, previamente, a visita não tinha em mente uma forma para a obra. A forma resultaria do encontro com o próprio sítio: “vou deixar o *site* determinar o que irei construir”⁷. Tal determinação não significa a cópia ou uma ação mimética em relação à paisagem existente. Deixar que a paisagem determinasse a obra significa: deixar-se aberto para um modo de ver afetado pela própria *Stimmung* do lugar. Assim, a obra agudiza e revela instâncias pertencentes à própria paisagem existente. Afetado pela *Stimmung* daquela paisagem, Smithson reflete:

Enquanto eu olhava o *site*, este reverberava para o horizonte sugerindo um ciclone imóvel e uma luz tremeluzente parecia fazer com que a paisagem toda estremecesse. Um terremoto dormente se estendeu em uma trêmula quietude, em uma sensação em espiral estática. Este *site* era um redemoinho e se fechava em uma imensa circularidade. Deste espaço rodopiante emergiu a possibilidade da *Spiral Jetty*. Nenhuma ideia, nenhum conceito, nenhum sistema, nenhuma estrutura, nenhuma abstração poderia se manter frente à realidade desta evidência. Minha dialética de *site* e *non-site* mesclavam-se em um estado indeterminado, onde sólido e líquido se perdiam um no outro. Era como se o continente oscilasse em ondas e pulsações, e o lago permanecesse quieto como uma rocha. A margem do lago tornou-se a ponta do sol, uma curva efervescente, uma explosão alcançando a proeminência do fogo. Em colapso, a matéria era espelhada no lago em forma de espiral.⁸

A *Spiral Jetty* é uma obra constituída por um molhe de pedras basálticas, terra, cristais de sal, lama e água em forma de espiral. Um ciclone imóvel de 60 metros de diâmetro e 460 metros de comprimento que se lança sobre a água avermelhada do Grande Lago Salgado.

⁷ RSCW, 142.

⁸ Do original: “As I looked at the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a Rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of the *Spiral Jetty*. No ideas, no concepts, no systems, no structures, no abstractions could hold themselves together in the actuality of that evidence. My dialectics of site and non-site whirled into an indeterminate state, where solid and liquid lost themselves in each other. It was as if the mainland oscillated with waxes and pulsations, and the lake remained rock still. The shore of the lake became the edge of the sun, a boiling curve, an explosion rising into a fiery prominence. Matter collapsing into the lake mirrored in the shape of a spiral”. RSCW, p. 146.

A deposição e incrustação dos cristais de sal nas pedras basálticas de coloração negra alteram continuamente sua cor. Transformam também o tom avermelhado da água, que ao combinar-se com o branco dos cristais torna-se rosa. A construção da obra se deu em um momento em que o nível do espelho d'água estava muito abaixo do normal devido a uma grande estiagem. Com a regularização das chuvas, dois anos depois, a obra foi submersa para que apenas em 2004, com uma nova seca, voltasse a emergir. Desde então, o nível do espelho d'água varia. Em determinados momentos a *Spiral Jetty* está completamente submersa. Em outras situações, devido ao recuo do nível de água, encontramos a obra completamente emersa. O espaço antes ocupado pela água deixa à mostra os desenhos do fundo do lago – uma contínua teia de sal.

Dentro do âmbito escultórico a *Spiral Jetty* é uma obra de arte inovadora. Krauss nos lembra que, no início do século XX, a escultura, como uma categoria tradicional da arte, começou a tornar-se cada vez mais elástica e confusa. Apesar da elasticidade alcançada, a escultura é tradicionalmente uma categoria regida por um grupo de regras e limites internos, que pouco a pouco foram sendo desconstruídos.

A primeira regra a ser problematizada foi a intrínseca relação da escultura com o monumento, isso ainda no século XIX. A escultura perdia seu lugar no espaço público e seu significado cívico, ao mesmo tempo em que se deslocava para o ambiente privado da galeria. Por não pertencerem a um lugar específico, as esculturas passam a ser amplamente reproduzidas e deslocadas de



Fig. 45- Detalhe da incrustação de sal.



Fig. 46- Coloração avermelhada da água.

um museu ao outro. Outra importante ruptura foi a dissolução dos pedestais, que outrora funcionavam como intermediários entre a arte e o mundo circundante⁹.

Deve-se ressaltar que a *Spiral Jetty*, resgata a relação intrínseca da escultura com o seu local de origem por ser *site specific*. Ao mesmo tempo, participa de um movimento maior no âmbito da arte que questiona o lugar próprio da obra de arte, ampliando-o para fora do espaço institucional ou público.

A lógica do pedestal é completamente perdida, na medida em que a obra resulta da modelagem da própria paisagem existente. Este acontecimento termina por problematizar o papel do artista como aquele que produz a obra, pois, por ser inseparável da paisagem, sofre todas as modificações e alterações implícitas nesta relação.

Nesta pesquisa, a *Spiral Jetty* é inovadora dentro do âmbito das artes da paisagem não só por terem sido deslocadas toneladas de pedras na sua produção. A inovação não se deu, tampouco, pelo discurso de Smithson sobre o conceito da obra como algum tipo de *genius loci* guia. No âmbito da abordagem desta proposta, a obra é inovadora no sentido de que não é feita pretendendo um jardim, um parque, nem mesmo uma obra arquitetônica, mas sim uma escultura. Todavia, não podemos afirmar que a *Spiral Jetty* é somente uma escultura: vai além dessa percepção,, conforme veremos a seguir.

5.2

Non-site: o container da paisagem obra

Robert Smithson, alguns meses após a construção da obra no Grande Lago Salgado realizou uma exposição na Galeria Dawn, em Nova York, onde foram

⁹ Krauss, em *A escultura no campo ampliado* (1979), indica tal deslocamento nos seguintes termos: “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia. A arte de Brancusi é uma demonstração extraordinária de como isto acontece. Num trabalho como o Galo, a base se torna o gerador morfológico da parte figurativa do objeto; nas Cariátides e Coluna sem fim, a escultura é a base, enquanto que em Adão e Eva a escultura está numa relação de reciprocidade com sua base. Logo, a base pode ser definida como essencialmente móvel, marco de um trabalho sem lugar fixo, integrado em cada fibra da escultura”. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA – UFRJ. Ano XV, número 17, 2008, p. 132.

expostas diversas fotos da *Spiral Jetty*, de autoria de Gianfranco Gorgoni. Além disso, foi apresentado um filme feito pelo próprio artista.

O filme, também intitulado *The Spiral Jetty*, não segue uma linearidade, nem mesmo se prende a uma demonstração da escultura *in situ*. É muito mais uma sobreposição de imagens de sua construção física e sua origem conceitual. O filme de forma alguma pode ser compreendido como um documentário ou um *making-off*. De fato, retoma a paisagem obra e a apresenta cinematograficamente ao público, mas o faz ao modo da arte, reinstaurando um acontecimento perturbador.



Fig. 47 - Exibição do filme.



Fig. 48 - Story-board do filme.



Fig. 49 - Imagens do filme.

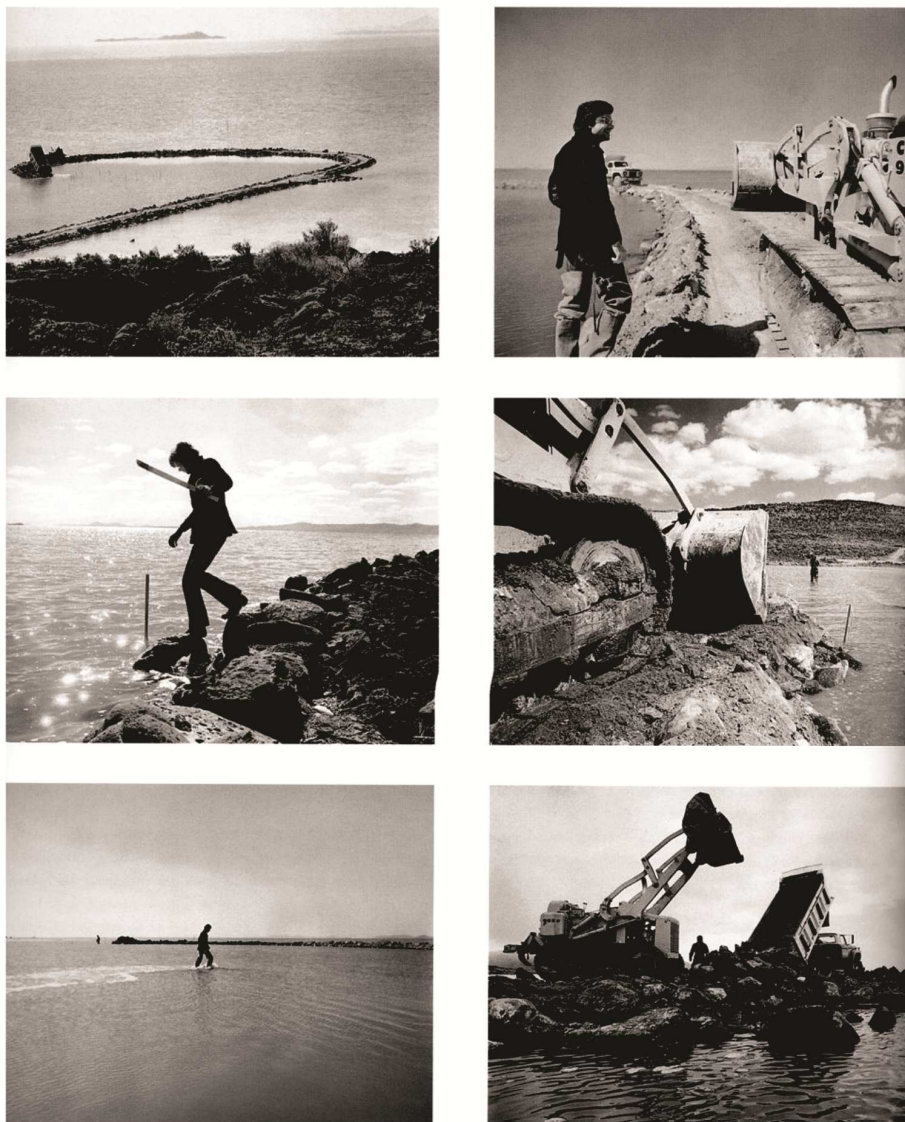


Fig. 50 - Cenas da construção da Spiral Jetty.



Fig. 51 - Espirais, desenhos de Robert Smithson.

O filme começou como um jogo de desconexões, um emaranhado de fragmentos estabilizados retirados de coisas obscuras e fluidas, ingredientes presos em uma sucessão de slides, um fluxo de viscosidades simultaneamente estáticas e ativas.

[...] O filme revisa a escala da *Spiral Jetty*. Elementos disparatados assumem coerência. Lugares e coisas improváveis estavam presos entre seções do filme que mostravam um trecho de uma estrada empoeirada que corria para e desde o *site* real em Utah. Uma estrada que vai para frente e para trás entre coisas e locais que estão em outros lugares.

[...] um filme é uma espiral feita de slides.¹⁰

No filme vemos os caminhões cheios de entulho e lama derramando o material sobre o lago salgado, o artista a caminhar sobre o espelho d'água marcando com varas o limite a ser aterrado, imagens aéreas da espiral ao pôr do sol, enquanto o helicóptero que a circunda provoca, pelo movimento de suas hélices, vórtices sobre a água. Apresenta, ainda, outros trechos enfocando sua materialidade densa e cambiante. Em contraste, aparecem também imagens de mapas, erupções solares, livros lidos por Smithson, dinossauros e o Museu de História Natural de Nova Iorque.

Durante o filme, ao fundo, escutam-se pegadas na água, o som dos caminhões e da matéria inerte caindo sobre o lago, e também, por vezes, o som rítmico produzido pela hélice do helicóptero que filma a obra. Tanto o ruído quanto a imagem produzem vertigem, um movimento circular inebriante. Em uma das passagens, escutamos Smithson recitando em uma voz monótona, algo parecido com um poema – palavras sobre a espiral e sua paisagem:

Do centro da *Spiral Jetty*:

Norte – lama, sal, cristais, pedras, água.

Norte por leste – lama, sal, cristais, pedras, água.

¹⁰ Do original: “The movie began as a set of disconnections, a bramble of stabilized fragments taken from things obscure and fluid, ingredients trapped in a succession of frames, a stream of viscosities both still and moving.”/ [...] “The movie recapitulates the scale of the *Spiral Jetty*. Disparate elements assume a coherence. Unlikely places and things were stuck between sections of film that show a stretch of dirt road rushing to and from the actual site in Utah. A road that goes forward and backward between things and places that are elsewhere.” RSCW, p. 151./ [...] a film is a spiral made up by frames.” RSCW, p. 148.

Nordeste por Norte – lama, sal, cristais, pedras, água.

Nordeste por leste – lama, sal, cristais, pedras, água.

Leste – lama, sal, cristais, pedras, água.

Leste por Sul – lama, sal, cristais, pedras, água.

Sudeste por Sul – lama, sal, cristais, pedras, água. [...] ¹¹

Na tomada final, como salienta Ann Reynolds, importante estudiosa das obras de Smithson, aparece uma das mais emblemáticas fotos da *Spiral Jetty* pendurada no fundo de uma sala, cercada por equipamentos de filmagem e edição. Esta cena é calma e silenciosa. Na medida em que a imagem ao fundo é focada, não se ouve nada além do silêncio da própria sala e dos ruídos do equipamento de filmagem. Assim, o filme não põe em questão apenas a construção da obra em sua paisagem natal, mas também a própria edição do material cinematográfico. Esta última cena enfatiza ainda a distância em relação ao Grande Lago Salgado, por evidenciar que esta paisagem está sendo apresentada por meio do filme. Soma-se a isso o fato de que nesta cena o filme apresenta a *Spiral Jetty* através de uma foto. Este encadeamento de apresentações sugere novamente um movimento circular, a espiral, no qual uma obra – ou modo de apresentação – sempre está numa relação intrínseca com a outra.

Em 1972, dois anos após a execução da obra e da exibição na Galeria Daw, Smithson publica ainda um icônico artigo na revista *ArtForum*. Neste, combina a narrativa da busca e encontro do local para a execução da obra com um discurso mítico e poético envolto nos mistérios de sua concepção, e também sobre a execução e concepção do filme. As passagens citadas anteriormente provêm deste interessante texto. Aqui transcrevo mais um trecho, de forma a reforçar a ideia de movimento em espiral que caracteriza também este modo de apresentação da *Spiral Jetty*, assim como os laços que unem a escultura, o filme e o artigo:

¹¹ Do original: “From the center of the Spiral Jetty: North – Mud, salt, crystals, rocks, water/ North by east – Mud, salt, crystals, rocks, water/ Northeast by North – Mud, salt, crystals, rocks, water/ Northeast by East – Mud, salt, crystals, rocks, water /East – Mud, salt, crystals, rocks, water/ East by South – Mud, salt, crystals, rocks, water / Southeast by South – Mud, salt, crystals, rocks, water.” RSCW, p. 149.

O helicóptero manobrava o reflexo do sol através da *Spiral Jetty* até chegar ao centro. A água funcionava como um vasto espelho termal. A partir deste ponto o reflexo incandescente sugeria a fonte de íon de um ciclone que se expandia em uma espiral de matéria arrasada. Todo o senso de energia acelerada terminou em uma quietude ondulante do calor refletido. Uma luz minguante engoliu as partículas pedregosas da *Spiral*, enquanto o helicóptero ganhava altitude. Toda a existência parecia hesitante e estagnada. O ruído do motor do helicóptero tornou-se um gemido primal ecoando em tênues vistas aéreas. Era eu apenas uma sombra flutuando em uma bolha de plástico em um lugar fora da mente e do corpo?¹²

Todas estas obras, inclusive o texto, recebem o nome “*The Spiral Jetty*” e, embora possam ser compreendidas como coisas isoladas, evocam sua unidade uma em relação às outras. Shapiro, em *EarthWards*, sugere que podemos pensar a *Spiral Jetty* como uma obra que existe simultaneamente em inúmeros modos de apresentação diferentes. Poderia, assim, uma mesma obra apresentar-se em diferentes pares de matéria e forma, ou seria a obra o resultado dessa composição? Segundo Reynolds, Smithson problematiza a tendência de se perceber a realidade por meio de imagens isoladas ao introduzir na própria realidade outras imagens externas e ao mesmo tempo intrínsecas a ela. Nesta atitude, novas imagens são criadas e relacionadas às anteriores, criando uma teia de tensões produzidas e reveladas por estas sobreposições.¹³

Na concepção de Smithson, o artista, mais do que executor da obra é aquele que vê além dos limites do habitual. Dessa maneira, a potência de seu trabalho está em provocar uma visão que ultrapasse os limites cotidianos, por criar novos paradigmas. Ao fazê-lo, Smithson força os limites da arte. O interessante é que este processo perpassa o diálogo com a própria paisagem. Pois, como coloca Shapiro, Smithson preocupava-se em questionar os limites da arte, suas instituições e seus formatos, ao levar suas obras para paisagens remotas, na medida em que desenvolveu o diálogo entre o *site*, ou a paisagem obra, e o *non-*

¹² Do original: “The helicopter maneuvered the sun’s reflection through the *Spiral Jetty* until it reached the center. The water functioned as a vast thermal mirror. From that position the flaming reflection suggested the ion source of a cyclotron that extended into a spiral of collapsed matter. All sense of energy acceleration expired into a rippling stillness of reflected heat. A withering light swallowed the rocky particles of the spiral, as the helicopter gained altitude. All existence seemed tentative and stagnant.” RSCW. p. 149.

¹³ REYNOLDS, A. *Robert Smithson: Learning From New Jersey And Elsewhere*,. p. 222.

site, seu paralelo inverossímil. Sobre isso, em seu artigo *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, Smithson expõe:

Contudo, se a arte é arte, deve ter limites. Como alguém pode conter uma paisagem oceânica? Desenvolvi os *non-sites*, que de certo modo físico contém a disrupção do sítio em si. O próprio recipiente é, de certo modo, um fragmento, algo que poderia ser chamado de mapa tridimensional. Sem apelar para ‘gestalt’ ou ‘antiforma’, ele existe de fato como um fragmento de uma fragmentação maior. É uma perspectiva tridimensional que foi quebrada, quando contém a falta de sua própria contenção.¹⁴

Compreenderemos melhor a relação entre *site* e *non-site* a seguir.

5.3

A obra paisagem, o *non-site*, sob uma perspectiva heideggeriana

De fato, a escultura, o filme e o artigo são possíveis modos de criar ou de apresentar a obra *Spiral Jetty* e deixar aparecer paisagens a partir delas – assim como Heidegger nos explicou com a ideia da obra templo em *A Origem da Obra de Arte*.

Todas estas possibilidades de “*Spiral Jettys*” nos fazem voltar àquele lugar onde a obra paisagística primeiramente se efetivou. Segundo Smithson, nos *non-sites* não se pretende a reconstrução fidedigna de um sítio ou de uma obra, mas, por meio da transferência de elementos deste – pedra, areia – e a apresentação de fotos, mapas, desenhos e textos revelar certas instâncias que permaneceram invisíveis em sua antiga configuração. Com isso, se reconstrói a obra ao revelarem-se novas possibilidades de abertura de significado e espaço – um panorama zero. Em suas palavras, um panorama zero significa “zerar aqueles aspectos da experiência mental que de alguma forma coincidem com o mundo físico”¹⁵. Assim, a paisagem aparece em um âmbito aberto, livre de pré-concepções.

Como Heidegger comenta, no âmbito de *A Origem da Obra de Arte*, no choque acontece o combate original entre Terra e mundo. Neste evento, tudo alcança nova compreensão pelo fato de a obra nos colocar em um lugar diferente

¹⁴ RSCW, p. 146

¹⁵ RSCW, p. 109.

do qual “habitualmente cuidamos de estar”. Como visto, para Heidegger uma obra de arte é aquela que resguarda um choque de compreensibilidade. Este acontecimento repentino, o choque, desencadeado pela obra de arte, manifesta o que até então passa despercebido no dia a dia. Nas palavras de Heidegger: “o artista traz o invisível essencial para a configuração e, se ele corresponde à essência da arte, deixa ver, a cada vez, o que nunca foi visto até então.”¹⁶

Smithson propõe, com palavras mais próximas a Heidegger, por meio da obra, levar o pensamento a um grau de estranhamento em que possam ser rompidas as barreiras da obviedade e cotidianidade, deixando a paisagem aparecer sob um panorama zerado pela alteração e problematização da própria cadeia velada de compreensão situada na obra de arte. Assim, surpreendentemente, Smithson se aproxima do pensamento de Heidegger.

Para Smithson, a conjunção do *site* e dos *non-sites* criam algo com uma potência inovadora no âmbito da arte, pois são obras que servem como mapas sinalizadores que atuam na dimensão do pensamento. Ou seja, em seu conjunto, as diversas formas da *Spiral Jetty* situam um determinado tipo de encontro com a paisagem do Grande Lago Salgado, que é revelado sob a luz do espaço aberto pelas obras.

Smithson indica que, através de “coordenadas tridimensionais”, somos lançados novamente à paisagem obra *in situ*. Dado que o *non-site* contém uma espécie de fissura que lança mão de diferentes possibilidades, inclusive as que não foram premeditadas pelo artista, mas que estão na própria potência de abertura da obra. Penso que diante dos *non-sites* nós nos transportamos até a obra paisagística e junto a ela nos colocamos. A obra, deste modo, anula distâncias, retomando a paisagem remota e instalando-a no espaço institucional da arte: no museu, nas revistas e livros de arte.

Em *A coisa* (1950), Heidegger trata justamente da questão da distância e de como a tecnologia e os meios modernos de comunicação tendem a anular aparentemente toda e qualquer distância no menor tempo possível, apresentando o que está a quilômetros de distância como se estivesse a poucos centímetros de nós. No ensaio lê-se:

¹⁶ HEIDEGGER, M. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, p. 20.

Todo distanciamento no tempo e todo afastamento no espaço estão encolhendo. Ontem, o homem levava semanas, senão meses para chegar onde, hoje, o avião o leva da noite para o dia. O que, outrora, somente depois de anos, se sabia ou até nunca se vinha a saber, agora, o rádio toda hora anuncia, no mesmo instante. Os processos de germinação e desenvolvimento de tudo, que nascia e crescia na vegetação, se mantinham escondidos durante as estações do ano, hoje o filme leva a público num minuto. Os lugares afastados das culturas mais antigas, os filmes nô-los mostram como se estivesse no trânsito das ruas e avenidas. E ainda o comprovam, apresentando, junto em plena atividade, as filmadoras e os técnicos que as operam. [...]

O homem está superando as longitudes mais afastadas no menor espaço de tempo. Está deixando para trás de si as maiores distâncias e pondo tudo diante de si na menor distância.¹⁷

Segundo Heidegger, o fato de podermos ver algo apresentado, por meio da televisão ou do filme, não significa uma aproximação em relação a algo que permanece fisicamente distante. Em suas palavras: “O que, na perspectiva da metragem, está perto de nós, no menor afastamento, como na imagem do filme ou no som do rádio, pode estar longe de nós, numa grande distância.”¹⁸ Assim, por si só, a apresentação de uma obra de arte, como a *Spiral Jetty*, por meio de um filme não garante que nós nos aproximemos da obra e da paisagem do Grande Lago Salgado.

A simples apresentação televisiva pode, ao contrário, segundo Heidegger, distanciar-nos ainda mais daquilo que se faz vigente na coisa. Para o filósofo, a supressão apressada de todo distanciamento por meio dos meios modernos de comunicação pode significar mesmo o risco da perda da possibilidade de aproximação.

Distância e proximidade para Heidegger não se articulam em função de algo que se possa medir com o metro, como no espaço cartesiano. Ainda em *Ser e Tempo*, Heidegger diz que a proximidade e a distância são estipuladas a partir da circunvisão. Nesta, o martelo e o sol estão igualmente à mão e, assim, igualmente próximos, na compreensão daquele que age. Desta maneira, o que está “aqui” perante a mim e o que está lá recebem sua definição de acordo com o seu contexto referencial. Logo, a proximidade a uma paisagem não se estabelece pela posição

¹⁷ HEIDEGGER, M. EC, p. 143.

¹⁸ EC, p. 143.

que ocupamos corporalmente em relação a ela, mas no modo como nos relacionamos e interagimos com a mesma.

Em *A coisa*, para guiar e desenvolver seu pensamento, Heidegger utiliza-se do exemplo de uma coisa de uso cotidiano, no caso uma jarra, para demonstrar o que é próprio do espaço e da proximidade. A jarra é pensada por Heidegger em termos daquilo que em sua origem é: um recipiente que recebe algo dentro de si – um receptáculo. Contudo, o que torna a jarra um receptáculo não é a sua materialidade, nem mesmo sua forma, mas sim o vazio que tais materialidade e forma abrigam.

Heidegger diz: “o oleiro, que molda, no torno, parede e fundo, não fabrica, propriamente, a jarra; ele molda, apenas, a argila. Pois é para o vazio, no vazio e do vazio que ele conforma, na argila, a conformação de receptáculo.”¹⁹ A jarra, assim, se concentra na possibilidade que há no vazio em receber. Receber, por sua vez, significa para Heidegger acolher e reter aquilo que é doado:

Na água doada, perdura a fonte. Na fonte perdura todo o conjunto das pedras e todo o adormecimento obscuro da terra, que recebe chuva e orvalho do céu. Na água da fonte, perduram as núpcias de céu e terra. As núpcias perduram no vinho que a fruta da vinha concede e no qual a força alimentadora da terra e o sol do céu se confiam um ao outro. Na doação da água, na doação do vinho, perduram, cada vez, céu e terra. A doação da vaza é, porém o ser-jarra da jarra. Na vigência da jarra, perduram céu e terra.²⁰

No vazio da jarra recebe-se e doa-se um lugar *entre* céu e terra. Em seus limites, no vazio da jarra abre-se a possibilidade para que se aproxime e reúna a unidade integradora do mundo. Como vimos na citação acima, o vazio doa a possibilidade para que uma rede de pertencimentos mútuos se faça visível. Assim, a jarra reúne integrando todas as coisas que, em seu campo de jogo, lhe dizem respeito e concernem. A jarra evoca a rede de significados da qual ela mesma pertence e que através dela é revelada.

Heidegger afirma que “coisa”, no alemão antigo, significa “reunião”. Reunir significa estar na proximidade do mundo. A obra de arte, por excelência, é

¹⁹ EC, p. 147.

²⁰ EC, p. 150.

aquela coisa que reúne e revela, mas sempre de um modo inaugural. A obra dá novo significado e nova medida ao espaço de jogo no qual aquela rede invisível de significados se faz vigente.

A obra de arte reúne, em sua vizinhança, coisas próximas no sentido métrico – o ambiente imediato da obra –, mas também aquelas coisas apenas próximas por via do pensamento. Segundo Heidegger, por esta via podemos estar muito mais próximos às coisas em si, do que alguém que apenas está diante a ela fisicamente. Isso não significa, esclarece Heidegger, que representamos algo em nossas cabeças, nem mesmo que nos aproximamos a um conteúdo de representação armazenado em nossa consciência²¹. Na memória, para Heidegger, o pensamento é concentrado naquelas coisas que cuidadosamente conservamos próximas de nós. Ela é aquele tipo de pensamento que recorda coisas queridas, “a palavra conselheira de nosso próprio ser.”²²

No momento, é o próprio pensamento do filósofo, apresentado por via escrita, que nos aproxima da jarra, na medida em que nos situa no modo certo de pensar sobre esta coisa. Segundo Heidegger, “o pensamento é uma tal apresentação do que está presente, que entrega o que é vigente em sua vigência e, assim, o põe a nossa frente.”²³ Em *Serenidade* (1955), Heidegger faz a ressalva de que não existe apenas um modo de pensar sobre as coisas. Em um mundo dominado pela técnica, onde as coisas sempre aparecem em virtude de um *para quê*, corre-se o risco de que outros modos de pensar sejam esquecidos. Para Heidegger, é um modo sereno e meditativo de pensar que resguarda a aproximação das coisas, mesmo daquelas mais distantes do ponto de vista da quilometragem.

Estar à frente significa estarmos na verdadeira proximidade da coisa, assim, por via do pensamento podemos estar muito mais próximos da *Spiral Jetty* do que um morador vizinho que simplesmente passa por ela todos os dias. Sintonizados pelos *non-sites* nos aproximamos e habitamos esta obra, a *Spiral Jetty*, que é revelada à luz de uma cadeia de reminiscências que Smithson mesmo intensifica ao inserir novos modos de apresentação da obra. Smithson parece

²¹ EC, p. 136.

²² EC, p. 112.

²³ EC, p. 122.

compreender este acontecimento espacializante das obras de arte, que nos aproximam e anulam distâncias em relação às suas paisagens originais. Seus *non-sites* nos convidam por meio do conjunto de textos, das fotografias e do filme a pensar de um modo particular sobre a *Spiral Jetty*, nos aproximando dela e de sua paisagem de origem.

Para Heidegger, o pensamento, como um modo de apresentação privilegiado “libera o que é vigente na relação conosco; ele põe de volta para nós.”²⁴ Assim, enquanto caminhamos sobre o molhe, as pedras onde os pés pisam podem parecer aquilo que está mais próximo. Contudo, elas podem estar muito mais próximas de mim, mesmo estando a milhares de quilômetros de distância, que as penso a partir de um estado de espírito sintonizado pela obra de arte.

A relação intrínseca entre *sites* e *non-sites* parece, a uma só vez, problematizar duas preocupações de Heidegger: a desconfiança nos meios de comunicação e na instituição da arte como possíveis alienadores da obra de arte. A primeira é problematizada no modo como os *non-sites* operam na maneira como estes meios resguardam um tipo particular de aproximação das coisas. A segunda – relativa aos museus – é trabalhada pela maneira como as obras da *Land Art* pertencem às galerias do mesmo modo que à sua paisagem original. Porque dentro deste quadro referencial é que as obras atuam, e é a partir dele que operam toda uma ressignificação da obra de arte e sua paisagem original.

Embora a *Spiral Jetty* seja irrevogavelmente relacionada à paisagem do Grande Lago Salgado em Utah, sua interação com os *non-sites*, e aquilo que estes vêm a adicionar no contexto referencial da obra, estabelece ainda outras circunvizinhanças para esta obra. Os *non-sites* circunscrevem, no âmbito da paisagem obra o Museu de História Natural de Nova Iorque, o sol e o sistema solar, o sangue e nossa própria corporalidade, lendas indígenas antigas, máquinas abandonadas, o desenho da orelha de James Joyce de Brancusi, Pollock, diferentes períodos da Terra, dinossauros, entre outros.

Os *non-sites* instalam principalmente a *Spiral Jetty* no contexto das instituições da arte, ampliando o que seria aquilo que entendemos como o lugar de origem da obra, ou mesmo o que Heidegger compreende como solo pátrio. Desta

²⁴ EC, p. 122.

forma, a obra está para a paisagem do Grande Lago Salgado, assim como está para o museu. A obra é instalada no espaço externo e amplo da paisagem e ao mesmo tempo no espaço confinado entre as paredes brancas das galerias. Tal modo de instalação põe em questão os limites da obra de arte e da paisagem. A interação entre *site* e *non-site* é esclarecida por Smithson da seguinte maneira:

Eu estava interessado no diálogo entre interior e exterior e em mim mesmo, após ser envolvido desta maneira, desenvolvi um método ou dialética que fala sobre o que eu chamo de *site* e *non-site*. O *site*, de certa forma, é a realidade física, crua – a terra ou o solo do qual nós não estamos realmente conscientes quando estamos no interior do museu ou do estúdio ou algo como isso – e assim decidi que iria colocar limites nos termos deste diálogo (no ritmo do ir e vir que se estabelece entre interno e externo), e assim, ao invés de colocar algo na paisagem, decidi que seria mais interessante transferir o terreno ao interior, para o *non-site*, que é um container abstrato.²⁵

Da passagem acima, podemos depreender a interessante semelhança dos termos que Smithson usa para falar da relação entre *site* e *non-site* com os termos que Heidegger utiliza para tratar do que é próprio da jarra. Em outro trecho, o artista se pergunta: “Como *conter* uma paisagem oceânica?”²⁶. Na citação acima, diz que sua obra transfere a paisagem para o museu através de um *contêiner* – o *non-site*. No entanto, deixa de ser importante que Smithson diga que este contêiner é algo abstrato. O *non-site* contém a paisagem, em um sentido muito próximo do modo como a jarra recebe aquilo que lhe é doado – como um receptáculo para a doação reveladora de toda uma rede de co-pertencimentos mútuos.

De fato, o *non-site* não configura formalmente um vazio, como a jarra, para que funcione ele mesmo como receptáculo. Mas segundo Smithson, o museu

²⁵ Do original: “I was sort of interested in the dialogue between the interior and the outdoor and on my own, after getting involved in it this way, I developed a method or a dialectic that involved what I call site and non-site. The site, in a sense, is the physical, raw reality – the Earth or the ground that we are really not aware of when we are in an interior room or studio or something like that – and so I decided that I would set limits in terms of the dialogue (it’s back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors), and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the non-site, which is an abstract container.” RBCW, p. 178.

²⁶ SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (org). *Escritos de Artistas: anos 60 e 70*, p. 187.

é o próprio vazio²⁷. Heidegger sempre se mostrou preocupado com a instituição da arte e como, a seu ver, esta alienava a obra de seu solo pátrio. Smithson também se preocupava com a nulidade do espaço do museu. Em um dos seus artigos, lê-se: “uma obra de arte *quando colocada* em uma galeria perde sua força, e torna-se um objeto portátil ou uma superfície alienada do mundo externo. Uma sala branca vazia e iluminada é ainda uma submissão à neutralidade.”²⁸

Entretanto, Smithson irá reavaliar o modo como a nulidade e a neutralidade do espaço da galeria afetam a obra de arte. Em outro momento, a sala branca aparece, em sua nulidade, como a configuração para um vazio libertador, uma vez que o vazio evoca configurações e situações anteriormente invisíveis. Uma obra de arte não deveria, desse modo, simplesmente ocupar o vazio da sala do museu: na medida em que é instalada, deve esvaziá-lo por completo²⁹. Para Smithson, o *non-site* é o próprio vazio, como receptáculo, situado dentro de um segundo vazio – o museu.

O *non-site* é um receptáculo que doa espaço para a abertura de uma paisagem. Assim, o *non-site* aponta para uma realidade externa ao museu, superando a dicotomia entre interior e exterior. O *non-site* aponta para a *Spiral Jetty*-paisagem do Grande Lago Salgado retomando-a ao estabelecer limites para o diálogo entre o espaço interno do museu e o espaço aberto da paisagem. Todavia, Smithson entende que quando somos lançados ao *site*, somos lançados para além de todo e qualquer limite. Aqui, é merecido um aprofundamento, por isso cito o próprio:

O interessante sobre o *site* é que, ao contrário do *non-site*, ele nos lança para a fronteira. Em outras palavras, não há nada em que se agarrar, exceto as cinzas e não há como focar em um determinado lugar. Pode-se mesmo dizer que o lugar desapareceu ou se perdeu. Este é um mapa que vai levá-lo a um lugar, mas quando você chegar lá, você realmente não sabe onde está. Em certo sentido, o *non-site* é o centro do sistema, e o *site* é, ele mesmo, a margem ou o limite.³⁰

²⁷ Shapiro faz uma interessante abordagem do tema em *EarthWards* nas páginas 49, 50, 51. Smithson explora esta questão em *Some void thoughts on museums* (1967) e *What is a Museum?* (1967).

²⁸ RBCW, p. 132. Tradução livre. Grifos meus.

²⁹ RBCW, p. 44. Tradução livre.

³⁰ RBCW, p. 176. Tradução livre.

O *site* para Smithson é um limite, que contraria a compreensão comum de limites, pois se expande de tal maneira que parece perder todo seu contorno. No encontro com o *site*, a amplitude da paisagem faz perder o foco diante das inúmeras visadas possíveis. O limite flerta com o indeterminado por sugerir o aberto e não o encerrado. Se o *non-site* é um espelho direcionado ao *site*, a imagem refletida não poderia ser mais difusa posto que ilimitada em possibilidades.

A discussão sobre o que significa limite e como o limite está para a obra de arte, como vemos acima no discurso de Smithson, se aproxima daquela proposta por Heidegger sobre o espaço, sobretudo como discutida em dois de seus ensaios tardios, *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* (1969) e *Arte e Espaço* (1969). Partindo destas perspectivas que agora retomaremos a análise sobre a *Spiral Jetty*.

5.4

A *Spiral Jetty* e a abertura de espaços em Heidegger

Primeiramente, penso ser oportuno trazer à discussão um interessante artigo de Ann Reynolds, no qual é posta em destaque suas impressões quando de sua primeira visita à *Spiral Jetty*, em 2004.

Antes da visita, Reynolds questionava a necessidade da viagem ao Grande Lago Salgado para que a *Spiral Jetty* se fizesse vigente. Alegava que a distância criava empecilhos logísticos à visita. Além disso, o encontro com a *Jetty* não era garantido, pois o nível da água poderia subir e encobrir completamente a obra. Ademais, a quantidade de registros, somados ao filme, as fotos e aos textos de Smithson pareciam suprir a necessidade do encontro com a obra *in situ*.

Contrariamente ao esperado, em *At the Jetty* (2006)³¹, Reynolds declara que a visita à obra reforçou o íntimo pertencimento da *Spiral Jetty* à sua paisagem original. Para a pesquisadora, no percurso da espiral, mesclavam-se *site* e *non-site* como em uma vertigem mental e física, espacial e temporal. Reynolds diz: “inicialmente, ao caminhar ao longo da espiral, eu também me senti como se

³¹ REYNOLDS, A. Ann Reynolds. In: BAKER, George Thomas e COOKE, Lynne (orgs.). *Robert Smithson: Spiral Jetty*.

estivesse atravessando a superfície de uma fotografia gigante ou um de filme belíssimo e bizarro, parte *National Geographic*, parte ficção científica.”³²

Segundo Reynolds, a cadeia referencial criada a partir das diferentes apresentações da *Jetty* criou uma realidade por si só. A visita à espiral no Grande Lago Salgado ganhava medida em relação a este cruzamento de referências. Mas, ao mesmo tempo, a escultura reestruturava a própria compreensão deste quadro referencial ampliando seus limites, abrindo novas zonas de conflito. Tal compreensão da escultura como um lugar a partir do qual se concede um âmbito aberto que opera no próprio modo como compreendemos as coisas se aproxima do pensamento de Heidegger.

Em *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* (1969), Heidegger esclarece que uma escultura, dentre as artes espaciais, confronta-se privilegiadamente com o espaço. Assim, dentre os artistas, o escultor é aquele que preferencialmente lida com este embate, visto que o espaço, em sua essência, é corporificado na própria construção escultórica. Heidegger formula a questão da seguinte forma:

As formas da escultura são corpos. Seu material, composto de diferentes matérias, estruturam-se variadamente. A formação ocorre num delimitar, como um incluir e excluir limites. Com isso entra em jogo o espaço. Ocupado pela forma escultural, o espaço é definido por um volume acabado, penetrado e vazio.³³

O espaço foi compreendido como a definição dos limites de um corpo por um largo período de tempo. Nesse sentido, a escultura é pensada inicialmente como um volume resultante da adição e subtração de limites definidos em seu contorno. No entanto, segundo Heidegger, para os gregos, limite não significava um fim ou um término, mas sim um ponto a partir do qual algo começa. Deste modo, Heidegger encaminha a pergunta sobre o espaço para um âmbito inédito:

O que é um espaço como espaço? Resposta: o espaço espaça. Espaçar significa desbravar, libertar, liberar um âmbito livre, um aberto. Na medida em que o espaço espaça, libera um âmbito livre, ele concede,

³² REYNOLDS, A. *Op cit.*, p. 208. Tradução livre.

³³ HEIDEGGER, M. *A arte e o espaço* apud SARAMAGO, L. *Sobre A Arte e Espaço*, de Martin Heidegger, p. 69.

apenas com esse âmbito livre, a possibilidade de regiões de encontro, de pertos e de longes, de direções e limites, a possibilidade de distâncias e grandezas.³⁴

Como a escultura como algo acabado, definido pela contraposição de cheios e vazios pode conceder um âmbito livre? Lembremos que em *A coisa*, Heidegger defende que não é a forma que dita a essência do ser-jarra. Esta, como um receptáculo, funda-se no vazio que acolhe a doação. Assim, é tomando o limite, como a fronteira a partir de onde se concede um âmbito livre, que se ilumina aquilo para que o vazio doou espaço.

Heidegger se utiliza do exemplo do próprio homem. O homem, a seu ver, não é limitado pela superfície de um corpo: simultaneamente estamos “aqui”, num dado espaço, mas estamos também “lá”, onde nosso pensamento está. “Estou aqui, mas estou junto à janela”: janela esta que dá a ver uma rua, uma cidade, um mundo. O homem *é* no mundo.

A escultura do mesmo modo não termina nos limites de seu contorno, mas a partir deste, dando a possibilidade para que aquelas coisas dispostas no espaço aberto pela própria se façam visíveis pela primeira vez.

Para Heidegger, enquanto o escultor entalha um modelo, ele não simplesmente lhe dá forma, mas dá a ver em sua essência aquilo que é apresentado na forma escultórica. Por esse motivo, quando um artista esculpe uma cabeça, por exemplo, “ele plasma o que é propriamente invisível, a saber, o modo como essa cabeça olha no mundo, como ela detém-se no aberto do espaço no qual ela é solicitada pelos homens e pelas coisas.”³⁵

A escultura, desta maneira, dá espaço ao desbravar um âmbito aberto no qual se faz visível o modo como algo é encontrado pelo homem em meio à rede referencial a que pertence e na qual ganha sentido. “O espaço apenas espaça”, diz Heidegger, “na medida em que o homem instala o espaço, doa esse liberar e nele imiscui-se, nele arranja a si e às coisas.”³⁶ Doar, liberar e arranjar espaços é, assim, uma possibilidade do habitar humano.

³⁴ HEIDEGGER, M. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, p. 19.

³⁵ Idem. *Ibidem*, p. 20.

³⁶ HEIDEGGER, M. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, p. 20.

Nos ensaios de Heidegger da década de 1950, embora a obra humana seja percebida como um lugar privilegiado para o qual o desvelamento da verdade é direcionado, não é apenas a partir do choque de compreensibilidade operado pela obra que a aproximação da essência das coisas é possível. Esta se dá por meio de um acontecimento reunidor e integrador que aparece em Heidegger principalmente a partir do desenvolvimento da leitura das poesias de Hölderlin. Em diversos momentos Heidegger cita o poeta: “poeticamente o homem habita”³⁷.

A preocupação de Heidegger com a questão do habitar remonta ao início de seu pensamento. Mesmo anteriormente a *Ser e Tempo* o encontramos em sua filosofia. Mas na década de 1950 “habitar” toma uma nova formulação a partir da proximidade com as ideias do poeta alemão. “Habitar” para Hölderlin não significa apenas residir ou “tomar como domicílio”, mas refere-se a um traço fundamental do modo de ser humano. Heidegger esclarece que no alemão antigo *Ich bin* (Eu sou), significava também *eu habito*. Habitar para Heidegger será assumido como uma condição da própria existência humana. Em *Construir, Habitar, Pensar* (1951), lemos: o homem é na medida em que *habita*.³⁸ E mais, *o homem habita poeticamente*.

Como vimos, *poiesis* em grego é um modo de produção revelador. Assim, o homem é à medida que produz e desvela poeticamente. Heidegger faz ainda uma alusão à antiga palavra alemã *bauen*, que tinha por significado construir. Entende-se, contudo, construir como um modo de produção daquele que habita poeticamente. Ou seja, daquele que ao construir é comprometido com o acontecimento da verdade. A construção, como uma produção poética, ao desvelar a verdade, dá instância e circunstância ao que antes era apenas espaço indeterminado. O homem constrói, ao passo que espaços são arrumados e abertos. Somente por isso é que é possível que se abram espaços ao se produzir uma obra de arte, construir uma ponte ou modelar uma jarra.

Voltemos à *Spiral Jetty*. Tratamos de uma escultura construída com terra e pedras, um molhe que se lança sobre as águas vermelhas de um lago remoto. A obra se lança, pois a espiral não se inicia na margem existente, ela adentra o lago e

³⁷ HEIDEGGER, M. EC, p. 131.

³⁸ EC, p. 127.

já em meio à superfície de água se volta novamente para o continente. Em um movimento circular ela circunda a água e a terra.

Ao se percorrer a espiral, não se tem em vista o molhe propriamente dito, mas o que este movimento em espiral dá a ver: a paisagem. A obra é, antes de tudo, um mirante. Um redemoinho é lançado sobre os limites da própria paisagem: o céu, o horizonte, o espelho d'água, as montanhas. Limites estes que lançam mão de novos limites: a cidade, a indústria, a casa, o museu.

A obra é uma espiral, e embora se diga que ela é o resultado da conformação do molhe, a água que penetra no vazio, resultado negativo da forma, também se mostra em espiral. Da mesma forma, o céu e as nuvens que refletem na água estão em espiral. O limite da forma do molhe é o início da espiral de água que dá superfície para que o céu seja refletido. A obra reúne o céu, a terra e a água, enquanto os separa. Em contraposição estes elementos aparecem como são. A *Spiral Jetty* é a própria margem delimitadora.

A espiral, embora não assuma a forma convencional de uma moldura, emoldura o próprio acontecimento da paisagem na maneira em que suporta as variações que lhe são particulares. A obra não é afetada por essas alterações, pois participa deste movimento. Assim, o sol e a chuva, a estiagem e as cheias do lago pertencem à própria materialidade da obra. Mesmo quando submersa, a obra ali está como uma lembrança que mantém em nossa memória os limites a partir do qual as coisas ganham sua medida.

Por mais remota que seja, a *Spiral* conduz os caminhos em torno de si, arranjando os seus arredores. A partir da espiral as coisas ganham o seu lugar: ao norte, ao sul, à direita e à esquerda da obra. A partir da espiral as margens do lago testemunham sua distância: o lado oposto está longe, os depósitos de antigas máquinas estão próximos, assim como as paredes do museu. Desta maneira, a obra reúne em sua vizinhança instâncias próximas e distantes do ponto de vista da metragem. A espiral reúne e integra a paisagem e o museu em torno de si na medida em que concede e dispõe em uma vizinhança lugares de encontro.

A exposição acima nos faz lembrar do templo grego em *A Origem da Obra de Arte*. Assim como o templo, a espiral ilumina sua paisagem, trazendo-a à aparição. Em torno da espiral, aquelas vias que definem o destino dos homens são

reunidas em uma só unidade. Elas não são necessariamente as estradas circundantes, mas a própria rede de significado na qual a obra se insere. Ao ser instalada, a obra instala, por sua vez, uma localidade. Esta é entendida como um ponto focal no qual os lugares da existência são incorporados.

É, assim, próprio do dar-espaco da obra a doação de lugares da existência?

Heidegger expõe a questão do seguinte modo:

Pensado em sua propriedade, o espaçar é a livre doação de lugares, em que os destinos do homem em sua habitação voltam para a graça de um abrigo, para a desgraça do desabrigo ou até para a indiferença de ambos. Espaçar é a livre doação dos lugares em que surge um deus, dos lugares em que os deuses fugiram, dos lugares em que o aparecer do divino há muito se retraiu. Espaçar instala a localidade que, cada vez, prepara um habitar. Espaços profanos são sempre a privação de espaços sagrados há muito abandonados. Espaçar é a livre doação de lugares.³⁹

“Habitar” significa demorar-se junto a alguma coisa, dar abrigo à sua essência e permanecer na proximidade da quadratura – sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses e com os mortais. Segundo Heidegger, a quadratura equivale a uma unidade originária que constitui a base ontológica da própria existência. A Terra é aquela que a tudo dá sustento e condição de vida no ritmo próprio da natureza. O céu é a conjuntura do tempo, o percurso do sol, o curso da lua e das estrelas, as viradas das estações do ano e as mudanças do clima. Os deuses correspondem à dimensão do sagrado, alentando nossas vidas e nos dando confiança no porvir. Os mortais somos nós, seres finitos por natureza, e únicos capazes de morrer, por sermos também os únicos dotados de existência.

A unidade da quadratura reflete o pertencimento mútuo entre estas quatro instâncias. Terra, céu, homens e deuses estão intrinsecamente ligados, embora mantenham suas diferenças. Assim, a proximidade que caracteriza esta unidade não exclui a distância. Resguardar a diferença entre os quatro é garantir que cada uma destas individualidades apareça sob seu próprio brilho. Dar medida consiste, justamente, em corresponder à distância e diferença *entre* céu e Terra, mortais e

³⁹ HEIDEGGER, M. *A Arte e Espaço*. apud SARAMAGO, L. *Op. cit.*, p. 68.

divinos: “entre” indica aquele lugar em que aquilo que é revelado aparece como o que se oculta. Deste modo, a quadratura é um jogo de espelhos e remetimentos. Quando se pensa na individualidade de um dos quatro, por reflexo, os outros estão também vigentes. Tal rede múltipla de relações que entrelaçam as coisas é o que possibilita a elas abrir um lugar para que este jogo de espelhos, que é o próprio mundo, se faça visível.⁴⁰

Heidegger diz que: “no habitar, a quadratura se resguarda à medida que leva para as coisas o seu próprio vigor de essência. As coisas elas mesmas, porém, abrigam a quadratura apenas quando deixadas como coisas em seu vigor.”⁴¹ Igualmente, coisas deixadas em seu pleno vigor são tais como as obras de arte. A obra de arte reúne a quadratura integrando uma unidade ou totalidade de maneira a não estar localizada em um “espaço”, pois espaços são abertos a partir dela. Ou seja, a partir da obra se configura uma situação singular destacando-a do que antes eram apenas posições indefinidas. A obra paisagem inaugura, deste modo, um lugar.

Heidegger esclarece a linha de pensamento acima mais claramente em *Construir, Habitar, Pensar* (1951). Entretanto, é necessário esclarecer e enfatizar que ele comenta o modo como lugares são instalados não a partir da obra de arte em si, mas por meio da ponte de Heidelberg. No ensaio, encontramos suas análises nos seguintes termos:

A ponte é, sem dúvida, uma coisa com características próprias. Ela reúne integrando a quadratura de tal modo que lhe propicia estância e circunstância. Mas somente isso que em si mesmo é um lugar, pode dar espaço a uma estância e circunstância. O lugar não está simplesmente dado antes da ponte. Sem dúvida, antes da ponte existir, existem ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa. Dentre essas muitas posições, uma pode se tornar um lugar e, isso, através da ponte.⁴²

Da passagem acima, podemos depreender claramente que não são os espaços que abrem a possibilidade de existência para os lugares. Mas o contrário, lugares arrumam e abrem espaços. Para Heidegger não há algo como um espaço

⁴⁰ EC, p. 165.

⁴¹ EC, p. 165.

⁴² EC, p. 133.

abstrato, homogêneo e regular para ser posteriormente ocupado por um volume – como supõe o pensamento técnico-científico –, mas apenas espaços habitados, fundados através de coisas que são em si mesmas lugares. Assim, o espaço existe sempre em relação direta aos lugares da existência. É através da coisa-lugar – a jarra em *A Coisa*, a ponte em *Construir, Habitar, Pensar*, e a escultura em *Arte e Espaço* – que se desencadeia um movimento de congregação e reunião daquilo que se encontra em seu âmbito de influência.⁴³

Por conseguinte, homem e espaço não estão opostos, como em uma equação. Quando, em momento anterior, dissemos que é possível ao homem se aproximar de coisas distantes pelo modo como o espaço espaça, tínhamos em consideração o homem como aquele que habita, e a quadratura como a reunião integradora que aproxima o homem das coisas.

Mesmo quando nos relacionamos com coisas que não se encontram numa proximidade estimável, demoramo-nos às coisas elas mesmas. O que fazemos não é simplesmente representar, como se costuma ensinar, dentro de nós coisas distantes de nós, deixando passar em nosso interior e na nossa cabeça representações como sucedâneos de coisas distantes. Se agora – nós todos – lembrarmos em pensamento da antiga ponte de Heidelberg, esse levar o pensamento a um lugar não é meramente uma vivência das pessoas aqui presentes. Na verdade, pertence à essência desse nosso pensar sobre essa ponte o fato de o pensamento poder ter sobre si a distância relativa a um lugar. A partir desse momento em que pensamos, estamos juntos daquela ponte lá e não junto a um conteúdo armazenado em nossa consciência.⁴⁴

Muito se discute sobre o modo como a *Spiral Jetty* assumiu um status legendário no âmbito das artes contemporâneas. Segundo Vik Muniz, a obra está tão presente em nossa imaginação que termina por ser um monumento em nossas mentes. Na passagem acima, vemos que ao nos aproximarmos de uma coisa por via do pensamento, como o fazemos em relação à *Spiral Jetty*, isso não significa que ela seja uma representação abstrata e nem mesmo a lembrança de uma mera vivência. De fato, para muitos, a *Spiral Jetty* nunca será uma lembrança de uma experiência vivida *in situ*.

⁴³ SARAMAGO, L. *Sobre A Arte e Espaço, de Martin Heidegger*, p. 69.

⁴⁴ EC, p. 136.

Para Heidegger, pertence à essência do habitar a possibilidade de um construir, mas isso não significa apenas a produção de algo a partir do arranjo do par matéria *versus* forma. Devemos lembrar que, para Heidegger, todo construir é fundado no modo de produção que traz a verdade à revelação – na *poiesis*. O homem, como Hölderlin dizia, habita poeticamente. Contudo, a poesia não é em si produzir ou construir no sentido de trazer algo à concretude, “enquanto medição propriamente dita da dimensão do habitar, a poesia é um construir em sentido inaugural. É a poesia que permite ao homem habitar sua essência.”⁴⁵

A *Spiral Jetty* é uma escultura construída às margens do Grande Lago Salgado em Utah que dá a ver uma paisagem existente à luz do aberto do mundo. Mas, ao mesmo tempo, é um monumento constituído por uma rede de significados, imagens, lembranças e memórias que terminam por criar uma outra paisagem tão real quando a primeira. Uma paisagem poeticamente construída que somente existe em nossas mentes. Heidegger diz ser a memória, um tipo de pensamento privilegiado, a fonte da própria poesia.⁴⁶ A obra, desta maneira, é justamente esse *entre* que dá medida não somente a um lugar na superfície da terra, mas também à nossa própria compreensão de uma obra de arte e da paisagem.

Heidegger, no encerramento de *Arte e Espaço* cita Goethe:

Não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo; já basta que plane como espírito e provoque harmonia; que como o toque dos sinos, se espraie nos ares, sorrindo, em sua gravidade.⁴⁷

Assim, em Heidegger, o que a escultura – como aquela entre as artes que, de forma privilegiada, confronta-se com o espaço – revela é que o próprio do espaço não se dá, necessariamente, a partir de algo construído. Ou, como conclui Maria Villela-Petit: “a compreensão da verdade que revela o espaço na obra de arte pode se fazer sem qualquer suporte, sem qualquer corporificação plástica, e simplesmente flutuar no ar”⁴⁸.

⁴⁵ EC, p. 178.

⁴⁶ EC, p. 118.

⁴⁷ HEIDEGGER, M. apud SARAMAGO, L. *Sobre A Arte e Espaço, de Martin Heidegger*, p. 71.

⁴⁸ VILLELLA-PETIT apud SARAMAGO, L. *Op. cit.*, p. 71.

Penso, a partir de uma abordagem explicitamente heideggeriana, que o mais interessante sobre a *Spiral Jetty* é o modo como esta trouxe à tona a possibilidade de uma obra paisagística dar a ver uma paisagem, através de algo que em si mesmo não tem corpo – o pensamento. E como esta obra veio a clarificar que o encontro com a paisagem é sempre envolto em instâncias “fisicamente” invisíveis, mas tão reais quanto o céu, a terra e a água do Grande Lago Salgado.