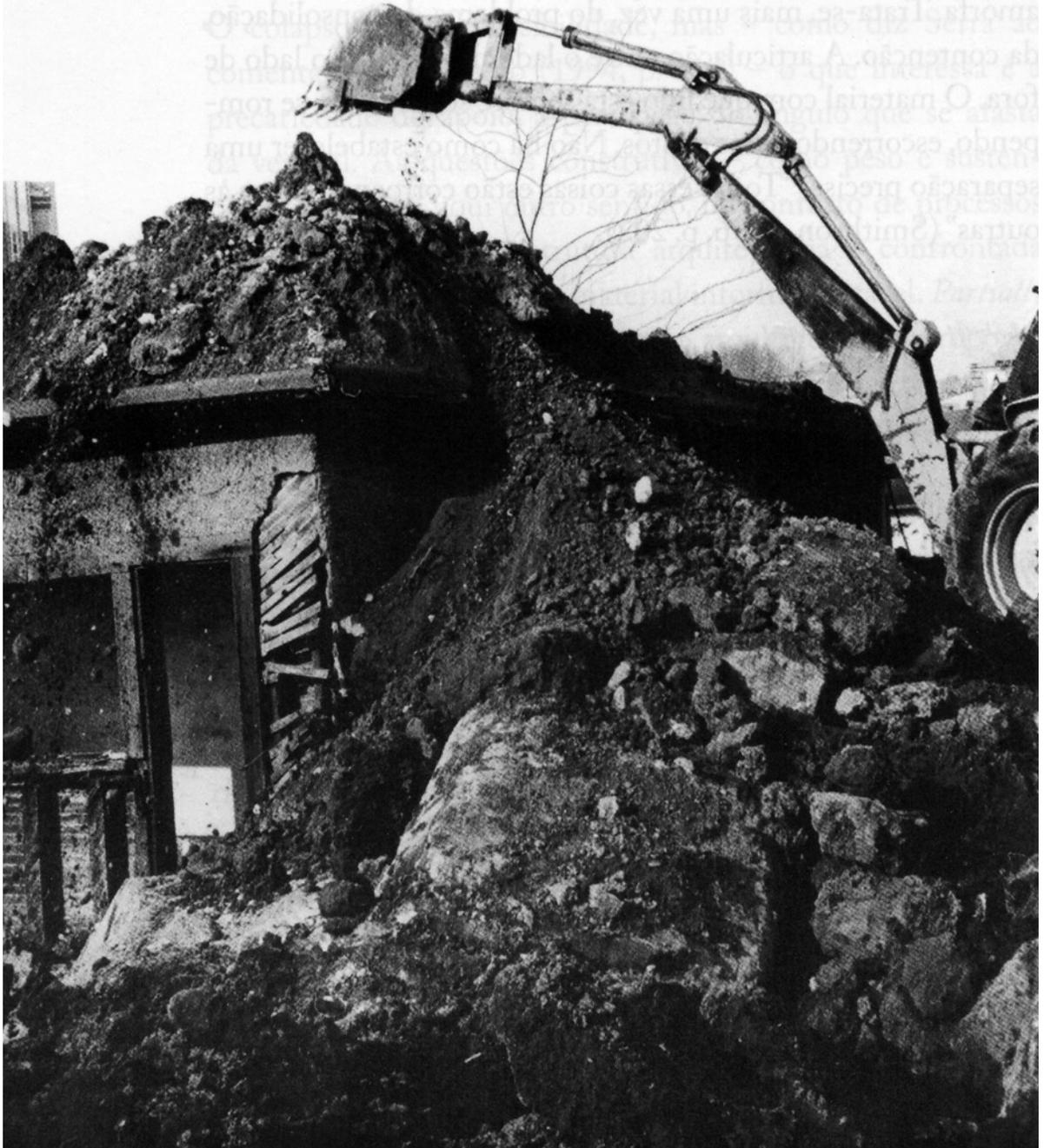


Partially Buried Wood Shed - Kent State
Earth deposited onto roof until
central beam cracks - January 1970

R. Smith



ROBERT SMITHSON: UMA VISÃO PITORESCA DO PITORESCO

Gilles A. Tiberghien

Robert Smithson estética do pitoresco
land art arte e paisagem

O ensaio aborda a linguagem land art em Robert Smithson a partir de sua livre apropriação da estética oitocentista do pitoresco. Elaborada por ensaístas ingleses (Price e Gilpin), a categoria pitoresco referia-se à visão da natureza e a sua representação em arte (desenho, pintura, relato escrito etc.). Aplicava-se também à experiência da paisagem no curso do passeio ou da viagem turística e à arte dos jardins ingleses, reeditada no paisagismo norte-americano do século 19. O pitoresco enfatizava o espontâneo, o movimento e a ação contínua do tempo sobre as formas naturais – segundo Tiberghien, temas atualizados nos conceitos essenciais à linguagem contemporânea de Smithson (dialética site-non site, entropia, deslocamento etc.).

*Jostled as are the waters approaching the brink,
his thoughts
interlace, repel and cut under,
rise rock-thwarted and turn aside
but forever strain forward – or strike
an eddy and whirl, marked by
leaf or curdy spume, seeming
to forget*

William Carlos Williams, *Paterson*¹

Em artigo intitulado *Earth Works and the new picturesque* (1968), publicado pela revista *Artforum*, Sidney Tillim vê na atualização da categoria do pitoresco por parte dos artistas da Land Art uma ofensiva contra a arte modernis-

ROBERT SMITHSON: A PICTURESQUE VIEW OF THE PICTURESQUE | *The essay addresses the land art language in Robert Smithson based on his free appropriation of the 19th century aesthetics of the picturesque. Created by English essayists (Price and Gilpin), the picturesque category referred to the view of Nature and its representation in art (drawing, painting, written accounts etc.). It was also applied to the experience of the landscape in the course of the pleasure touring or excursion, and to the art of the English gardens, reissued in the 19th century North American landscaping. The picturesque emphasises the spontaneous, the movement and constant action of time over natural forms – according to Tiberghien, themes updated in the concepts essential to Smithson’s contemporary language (site-non site dialectics, entropy, displacement, and so on). | Robert Smithson, aesthetics of the picturesque, land art, art and landscape.*

Robert Smithson, Partially buried woodshed, 1970

ta. Por sua vez, Robert Hobbs, no catálogo da retrospectiva de Smithson (1980), observa que esse artista é “o grande redescobridor do pitoresco”.² É necessário saber, no entanto, que uso esses autores fazem dessa categoria, pois, de fato, o sentido do termo não é unívoco. Na origem, o pitoresco designava algo digno de ser pintado: definição demasiado genérica, mas que não deixa de ter interesse no caso que nos ocupa, pois trata-se, simultaneamente, do problema de representação e de transformação do objeto ou, para retomar a distinção proposta por Alain Roger, da paisagem *in situ* e *in visu*.³

Leitor voraz e combinatório, Smithson conhecia bem os textos de Gilpin (*Observations relative to the picturesque beauty*, 1789) e de Price (*Essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful*, 1794), ambos citados em seu ensaio sobre Frederick Law Olmsted.⁴ Sua reflexão sobre o pitoresco desenvolve-se a partir da leitura desses textos – e não de acordo com a tradição da arte dos jardins, tal como ocorreria no caso de alguns artistas ingleses.

Por um lado, o pitoresco opõe-se ao sublime. De fato, ao contrário do sublime, nem a grandeza, nem a potência (Kant) ou o terror (Burke) o caracterizam, pois, pequenos objetos e paisagens capazes de emanar um sentimento de alegria, por exemplo, podem ser pitorescos. Se, como afirma Price, “a infinitude é uma das causas mais eficientes do sublime”, será necessário, inversamente, destruir essa causa para obter um efeito pitoresco, visto que, “em larga medida, o pitoresco depende da forma e da disposição de seus limites”.⁵ Por outro lado, o pitoresco contrasta com o belo; se este último possui as qualidades do uno, claro e liso,

o pitoresco remete, sobretudo, ao rústico e ao irregular: “Não hesitamos em afirmar que a diferença mais fundamental entre o belo e o pitoresco é a rusticidade, pois essa parece ser a qualidade mais adequada para tornar os objetos particularmente agradáveis em pintura”.⁶

Materialismo e entropia

Tais considerações merecem esclarecimento mais preciso, pois Gilpin afirma que, “examinando o objeto em si, encontraremos uma fonte do belo na espécie de elegância que denominamos uniformidade ou clareza”. Ora, aquilo que é belo na natureza não o é do mesmo modo em pintura. A arquitetura de Paládio é admirável, “mas, se transposta para a tela de um quadro, de imediato, torna-se um objeto rígido e afetado, e deixa de agradar. Para lhe conferir belezas pitorescas deveríamos utilizar não um cinzel, mas, um martelo destruidor para, em sequência, derrubar uma das suas metades, deformar a outra e dispersar em volta seus membros mutilados. Em resumo, seria preciso fazer de uma construção acabada, uma ruína agreste”.⁷

Igual procedimento deveria ser aplicado a um jardim composto por elegantes canteiros simetricamente arranjados. Em seu lugar, Gilpin recomenda: “recortem o terreno e, sobre esse fundo desigual, plantem carvalhos tortuosos em vez de arbustos floridos; desfaçam os contornos das aleias para que adquiram a irregularidade de uma estrada; marquem esses caminhos com sulcos e distribuam a sua volta pedras e moitas”.⁸

Em poucas palavras, para fazer uma paisagem pitoresca será preciso desfazer uma paisagem naturalmente bela, destruindo a beleza na-

tural, como se quebra uma concha para dela obter sua representação. Porém, isso só é possível porque, segundo Gilpin, o pitoresco é parte do belo, enquanto, de acordo com Price, o pitoresco opõe-se ao belo tanto quanto ao sublime.⁹ Na opinião de Gilpin, é o olho que detecta o pitoresco nos objetos; Price, por sua vez, o concebe como qualidade inerente aos próprios objetos.¹⁰ O uso do “martelo destruidor” recomendado por Gilpin é apenas metafórico, o que também ocorre com respeito a seus conselhos sobre a transformação do terreno e das aleias que o atravessam. Não é a mão do jardineiro o instrumento requisitado para esse gênero de operações, mas sim o olhar do pintor. Esse olhar é verdadeiramente pitoresco, e a visão do espectador o suplementa.¹¹

Ao escrever sobre Frederick Law Olmsted, Smithson cita uma passagem de texto em que Price compara os estragos feitos pelas inundações no flanco de uma colina às feridas abertas no corpo de um animal vivo. Os efeitos do tempo atenuam essas marcas, tal como ocorre num processo de cicatrização, e “no seguimento desse processo natural, a deformidade converte-se em pitoresco: também é assim no caso das zonas de extração mineral, pedreiras etc.”. De fato, Smithson prefere optar por uma concepção materialista e dialética do pitoresco, que não se restringe nem à visada, nem à disposição mental:

o pitoresco, ele escreve, longe de ser um movimento do espírito, está fundamentado na realidade da terra, e precede o espírito, dado que existe materialmente no exterior. Segundo essa dialética, não pode haver visão unilateral sobre a paisagem. Um jardim não pode mais ser visto como “coisa em si”. Antes, deve ser considerado de acordo

*com as incessantes inter-relações processadas em uma região física: o jardim torna-se “coisa para nós”.*¹²

No espírito de Smithson, essa categoria resulta de uma dinâmica que põe em jogo o acaso e a necessidade, as transformações desejadas pelo homem e aquelas que resultam da natureza.

*Minha experiência pessoal, ele acrescenta, me diz que os melhores locais para a Earth art são aqueles arrasados pela indústria e pela urbanização descontrolada ou atingidos pelas forças destruidoras da própria natureza. Por exemplo, Spiral Jetty (1969) foi construída sobre um mar morto enquanto Broken Circle & Spiral Hill (1971) ergueu-se sobre uma zona de extração de areia”.*¹³

Para compreender de que modo esses trabalhos remetem ao pitoresco é preciso dizer algo sobre a noção de entropia. Para o artista norte-americano, essa noção consiste em uma variante moderna da categoria pitoresco, da qual, por uma espécie de enxerto teórico, ele produz a extensão. Analogia, associação e deslocamento conceitual são estratégias de pensamento típicas de Smithson: sua visão “híbrida” libera as categorias intelectuais e rompe as fronteiras dos gêneros discursivos com firme insolência, lembrando, dois séculos mais tarde, a vontade de ecletismo tão cara aos românticos do *Athenäum*. A entropia, ou seja, a ideia segundo a qual a desordem no universo é sempre crescente, cuja formulação científica pertence ao segundo princípio da termodinâmica, tornou-se o parâmetro central na reflexão de Smithson sobre a arte, a cultura e a época em que vivia. Resultantes da degradação associada à exploração selvagem e descontrolada do território, os sítios pós-industriais são entrópicos, assim como as paisagens das minas a céu aberto e das zonas de extração de areia.

Esses sítios degradados estimulavam a imaginação e a prática de Smithson que, a partir deles, realizou uma série de desenhos e fotomontagens. A ficção científica – no cinema, com filmes como *The day the Earth stood still*, de Robert Wise, *The Thing (from another world)*, de Cristhian Nyby e *Howards Hawks*, ou *I was a teenage werewolf*, apenas para citar alguns, e também na literatura, com os romances de Brian Aldiss, John Taine e, em particular, de J. G. Ballard – alimentou suas reflexões e enriqueceu seu gosto por essas imagens do fim do mundo.

O movimento

A mudança, a mobilidade e a transformação fascinam Smithson. A seu ver, “o fracasso da dialética potencial inerente ao pitoresco provém do fato de que, assim como é de costume ocorrer em inúmeras classificações, os processos naturais foram considerados enquanto elementos isolados”.¹⁴

Ora, a mobilidade é um aspecto do pitoresco, sendo mesmo possível afirmar que “o pitoresco se funda na impressão de movimento”.¹⁵ Essa impressão pode ser produzida de diferentes maneiras, tal como se vê nos exemplos da escultura e da arquitetura do barroco. Os reflexos e suas variações também constituem uma modalidade do pitoresco. Nas palavras de Gilpin, “o espelho também pode ter efeitos pitorescos, mas os obtém somente a partir dos reflexos que produz. Se o colocarmos em um lugar onde nada reflete, seu efeito pitoresco desaparece imediatamente”.¹⁶

A importância dos espelhos, para Smithson, é bem conhecida, seja no caso das superfícies refletoras formadas pela água em *Broken Circle & Spiral Hill* ou em *Spiral Jetty*; sejam os espelhos utilizados em suas primeiras instalações de estilo minimalista, aqueles dos quais se serviu em seus *non-site*;

ou, ainda, os que foram “deslocados” pelo artista em seu percurso de viagem pelo México. Muito presente nas instalações dos anos 1967 e 1968, o espelho é emblema da dialética do *site* e do *non-site*; um remete ao outro sem que seja possível determinar qual é o reflexo e qual o objeto refletido, a exemplo daquele estacionamento (*parking*) a respeito do qual, em seu texto sobre Passaic, Smithson escreveu: “(o *parking*) dividia a cidade em dois, assim como um espelho e seu reflexo, o espelho trocando de lugar, incessantemente, com a imagem refletida”.¹⁷

Em *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* (1969), texto cujo título alude ao livro de viagens de John L. Stephens, *Incident of travel in Yucatán* (1843), Smithson joga, de uma só vez, com a mobilidade dos espelhos e com o movimento do céu neles refletido: “Essas superfícies refletoras não podem ser apreendidas pela razão. Quem poderia afirmar de que parte do céu provém a cor azul? Quem seria capaz de dizer por quanto tempo a cor existiu? (...). Trata-se de questões paralisantes que colocam nosso entendimento em situação difícil. As perguntas formuladas pelo espelho sempre permanecem sem resposta.”¹⁸

Aqui, a arte de Smithson situa-se em pleno pitoresco, assumindo um movimento de inversão do qual ele detém o segredo. A noção de pitoresco e sua origem pictórica – pressuposta a apreciação subjetiva com o fim de eleger, entre os elementos da natureza visível, aquilo que merece, ou não, ser pintado ou representado – tornam-se, em si mesmas, algo como o espelho móvel do mundo. O caráter pitoresco do espelho mede-se, precisamente, por sua capacidade de captar reflexos cambiantes. Quem seria capaz de traçar uma fronteira nítida entre o que vemos e o que recordamos, permitindo sua elaboração no discurso?



Robert Smithson, *Asphalt rundown*, 1969

“É preciso lembrar que escrever sobre arte é trocar a presença pela ausência, substituindo a coisa real pela abstração da linguagem. Se antes havia conflito entre os espelhos e a árvore, agora há desacordo entre a linguagem e a memória.”¹⁹

A memória funciona por estratificações e, assim como a paisagem, manifesta e dissimula os movimentos geológicos que contribuíram para sua formação. A linguagem funciona, igualmente, como uma paisagem de palavras na superfície da qual afloram as regras sintáticas que organizam as frases compreensíveis. *A heap of language* (1966)

– Um monte de palavras – é o título dado por Smithson a um texto disposto em formato de pirâmide, constituindo um conjunto visual e significativo. Acontece o mesmo em *Strata: a geographic fiction* (1970), em que camadas de texto e (fotos de) camadas minerais estratificadas intercambiam suas propriedades; o geológico torna-se textual, e o texto, sedimentário. Daí essas *Earthwords* de que fala Smithson, transformadas em título de um artigo de Craig Owens que analisa a troca constante entre o visual e o verbal como componente do chamado impulso alegórico conferido à arte por Smithson. Mas a alegoria e o pitoresco reú-



Robert Smithson, Asphalt rundown, 1969

nem-se em um mesmo subconjunto em que a ruína e o fragmento são os elementos mais destacados.²⁰ Aliás, ao permitir que um deus fale por si mesmo em *Incidents of a mirror-travel in the Yucatán* – a figura de Tezcatlipoca aparecia no espelho retrovisor para declarar que todos os manuais são inúteis e que, para fazer arte, é preciso entregar-se à aventura –, Smithson adequa-se à ideia do pitoresco alegórico proposta por Gilpin.²¹ No entanto, ele nunca recebe as noções exatamente como lhe são oferecidas: seu interesse pelo pitoresco torna-se, em si mesmo, pitoresco, no sentido de que, para o artista, essa categoria se apresenta enquanto moldura em cujo interior seu pensamento se reflete sem limites.

Em 1970, Smithson foi convidado, juntamente com Allan Kaprow e o poeta John Ashbery, a realizar uma obra durante um festival de “arte criativa” organizado pela Universidade de Kent. Depois de ter abandonado a ideia de produzir uma torrente de lama por receio de que as baixas temperaturas do mês de janeiro prejudicassem a empreitada – na sequência das torrentes de cimento (Chicago), de cola (Vancouver) e de asfalto (Roma) que havia realizado no ano anterior –, Smithson fez despejar 20 caminhões de terra sobre uma construção de madeira existente no *campus* da universidade até que a viga central do edifício cedesse. Entropia, arquitetura enterrada, dialética interior-exterior, reencontramos aqui, tal como indica, com precisão, Robert Hobbs, todos os temas caros a Smithson. O interesse desse trabalho intensifica-se porque, ao soterrar a arquitetura, Smithson não produz apenas uma ruína, mas cria também uma escultura capaz de manifestar as tensões internas entre a forma e o informe, a massa e a estrutura, a inércia e o impulso de ascensão.

De resto, o aspecto ficcional nunca é negligenciado por Smithson. Em uma fotomontagem sua, vê-se, de um lado da imagem, uma grua funcionando em

posição simétrica àquela que vai operar nas fotos de *Partially Buried Woodshed* (1970) e, de outro lado, um macaco gigante vestido de armadura caminhando em direção à máquina. O conjunto intitula-se *King Kong Meets the Gem of Egypt* (um nome de rainha dado às enormes gruas existentes nas minas a céu aberto).²² Por certo, a ironia, aliada ao mau gosto e à confecção barata tornou a arte de Smithson indigesta para os modernistas da época, mas essa associação, sobretudo, evidencia o papel ficcional dos conceitos que ele importa das ciências: o uso desses conceitos não tem outro fim senão o de permitir a produção renovada de objetos plásticos cada vez mais desconcertantes. Assistimos ainda a um jogo com a escala dos objetos, jogo que nos instala, em definitivo, na dimensão do “incomensurável” (*the surd*) onde se dá, por exemplo, a *Spiral Jetty*, distinta de construções monumentais como a *Double Negative*, de Heizer, que privilegia a questão do tamanho.²³

Em outro artigo, *A sedimentation of the mind: Earth Projects* (1968), Smithson menospreza as ruínas românticas, essas ruínas “melancólicas” admiradas por uma aristocracia nostálgica do passado. A ruína, para Smithson, não tem qualquer valor quando preserva o passado; a seus olhos, a virtude da ruína consiste, de algum modo, em “aspirar” ao futuro. Portanto, enquanto observa a paisagem do subúrbio de Passaic, ele escreve: “Esse panorama esvaziado parecia conter *ruínas ao inverso*, ou seja, todas as construções que ainda seriam edificadas ali. Trata-se do oposto das ‘ruínas românticas’, pois, aqui, os edifícios não se *desfazem* em ruínas *depois* de construídos, mas erguem-se em ruínas antes mesmo de existir.”²⁴

Passeios e viagens

Outro aspecto do pitoresco reteve a atenção de Smithson: a viagem, ou passeio, transformada em

uma espécie de gênero no século 19, em particular, sob a iniciativa de Gilpin e de Price. Esses passeios vêm ao encontro do sentido de movimento, ou seja, da mobilidade característica do pitoresco. A mesma referência pode ser cruzada com as excursões da *beat generation*, da qual o romance de Kerouac *On the road* (1957) é a expressão literária emblemática: a paisagem vista do automóvel desfila um frenesi de deslocamentos, atuando como o equivalente visual de uma melodia jazzística à procura do hit – algo que teria a ver com a perseguição da baleia branca por Ahab em *Moby Dick*.²⁵ Essas comparações literárias não são fortuitas, pois, em muitos aspectos, a paisagem para Smithson é um texto²⁶ e, às vezes, uma narrativa, como no exemplo do espelho romanesco, caro a Stendhal, conduzido ao longo de uma estrada. Uma geografia imaginária contamina a paisagem real; Paterson, a pequena cidade industrial ao norte de Passaic, é o ponto de partida de *On the road*, lugar onde vive o narrador e de onde Dean Moriarty, seu *alter-ego maldito*, vai arrancá-lo. *Paterson* é também o título da grande epopeia de William Carlos Williams (que era médico de família de Smithson), livro de cabeceira de Smithson, lido com fervor.²⁷ Nas primeiras linhas de *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey* (1967), Smithson relata a compra de um romance de ficção científica de Brian Aldiss, *Earthworks*, cujo título, pertinente ao vocabulário da engenharia civil, será apropriado para dar nome à exposição da Dwan Gallery (1968) e designar suas últimas obras monumentais.²⁸ Os minerais coletados pelo herói do romance de Aldiss – fragmentos de quartzo e alabastro, cristais de sal, turmalina e tório –, estão presentes em alguns *non-sites* – por exemplo, *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey* (1968).²⁹

A paisagem, portanto, é algo a ser percorrido tanto mental quanto fisicamente; algo que só adqui-

re sentido quando nomeado e cuja realidade se esclarece à luz da ficção que a organiza. Richard Serra, aliás, não se engana quanto a esse assunto, demonstrando que o pitoresco consiste em um modo de descrever a paisagem por meio de uma série de enquadramentos. Em uma entrevista a Peter Eisenman (1983), Serra declara: “Smithson se interessava pelo pitoresco. *A Spiral Jetty* nos conduz em espiral na paisagem, sobre a qual enquadrava várias perspectivas, e nos leva também, à medida que se curva sobre si mesma, à concentração em sua estrutura interna (...) Trata-se de uma noção interessante com respeito ao relato do que é visto, porém, para mim, não apresenta qualquer interesse particular.”³⁰

Ao comentar a entrevista de Tony Smith concedida a Sam Wagstaff (1966), Smithson compara a estrada a uma frase extensa, ao longo da qual as coisas se organizam como signos de pontuação: as torres são pontos de exclamação; as chaminés, travessões; as espirais de fumaça, pontos de interrogação, e o horizonte constitui a sintaxe que unifica o todo. Aqui, a linguagem articula a paisagem, enquanto os elementos naturais têm a capacidade de deslocar a sintaxe e erodir o pensamento. Mais do que uma simples comparação, trata-se de uma semelhança, demonstrada, com clareza, em *A sedimentation of the mind: Earth Projects* (1968), texto em que Smithson menciona “rios mentais [que] carregam margens abstratas”; de “falésias de pensamento” e de um amplo movimento que “encobre a paisagem da lógica sob devaneios glaciares”.³¹

Em dezembro de 1967, Smithson publicou na revista *Artforum* o relato de um passeio, realizado três meses, antes pelo subúrbio de Passaic (*A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*), espécie de paródia dos relatos de excursões pitorescas do século 19. O texto inventaria monumentos ali exis-



Robert Smithson, Partially buried woodshed, 1970

tentes e inclui suas fotografias. Importante do ponto de vista de sua reflexão sobre o *site*, a escultura monumental e a fotografia, esse texto caracteriza a relação que Smithson mantém com a paisagem. O subúrbio industrial deixado ao abandono é ali descrito como um tecido esburacado: “Passaic aparece cheio de “buracos”; em certo sentido, esses buracos são lacunas monumentais que, involuntariamente, remontam aos vestígios de um conjunto de futuros abandonados. Encontramos esses futuros nos filmes “B” de ficção científica, logo imitados pelos habitantes do subúrbio.”³²

Ao final do passeio, Smithson pergunta-se sobre o que viu e conclui que a paisagem que teve sob os olhos não era, de fato, uma paisagem. Era antes, ele afirma, retomando uma imagem de Nabokov, “um tipo específico de heliografia”. E acrescenta: “Eu andei a esmo em um mundo imaginário que não conseguia bem imaginar.”³³

Se, aceitarmos o fato de que, assim como todo artista, Smithson desloca o olhar que lançamos sobre as coisas e, em particular, sobre a paisagem, podemos deduzir que ele também possui a singular capacidade de nos revelar o avesso da paisagem. Por um momento, ele bloqueia nossa visão de tal modo, que olhamos o futuro sem o passado, a profundidade sem a superfície. Smithson não modifica verdadeiramente a paisagem, mas desenvolve suas potencialidades de uma maneira física (o que tem em comum com os melhores paisagistas) e também mental, produzindo blocos de imaginário cuja força sugestiva é extraída de reservas arcaicas muito profundas. A grande força de Smithson reside em sua dinâmica do olhar; o tamanho dos objetos, fixo em uma dada medida, não lhe interessa; o que o fascina é sua escala. O tamanho impressionante de seus últimos *earthworks* não altera em nada esse foco, pois, ao

caminhar sobre *Spiral Jetty*, somos transportados para “um mundo que nenhum número ou racionalidade pode exprimir”.³⁴

A escala da *Spiral* é a mesma dos filmes, das fotos ou dos textos que a evocam, é também sua representação em nosso imaginário e no imaginário do artista, o qual, a partir de um movimento entrópico, dispõe em um plano único imagens pertencentes a registros, às vezes, completamente opostos. A arte estimula o desejo de palavras, mas nos remete a nosso próprio silêncio. Nas águas do grande lago salgado, uma paisagem outra está refletida. Ora, o que é interessante na origem pictórica da noção de pitoresco é que a paisagem vista sempre faz referência, mesmo que imprecisa, à paisagem pintada ou a pintar: a outra face do visível que é sempre o Outro da arte, a parte ausente que habita nossa pulsão de ver.

Tradução Patrícia Dias Guimarães

Revisão técnica Cezar Bartholomeu

NOTAS

O texto foi publicado originalmente em: Tiberghien, Gilles A., *Nature, art, paysage*. Versailles, Marseille: Actes Sud, Centre du Paysage, École Nationale Supérieure du Paysage, 2001.

1 William Carlos Williams. *Paterson*, Book I. New York: New Directions Books, 1995: 7-8. Tradução livre: Assim como as águas do rio se agitam quando tocam as margens, seus pensamentos/se entrelaçam, repelem e sobrepõem/escalam as rochas ou passam ao largo/mas seguem sempre adiante, ou escavam/redemoinhos e giram sobre si, observados por/uma folha ou pela espuma coagulada, parecendo/esquecer seu rumo.

2 Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. New York: Smithmark Pub: 29. Dito isso, Ron Graziani em Robert Smithson's picturable situation: blasted landscapes from the 1960's, *Critical Inquiry*, XX, 3, printemps 1994: 419-451, discordando dos redatores da revista *October*, sinaliza que a publicação de várias obras sobre o tema do pitoresco, nos anos 60, atesta que Smithson não era o único a se interessar pela retomada dessa noção.

3 Ver Alain Roger, *Le paysage occidental: Rétrospective et prospective. Art et anticipation*, Paris: Carré, Collection Arts & esthétique, 1997. Ver também seu *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard, 1998, capítulo I. John Dixon Hunt lembra que, "de início, o termo *picturesque*, em inglês (assim como seus equivalentes em francês e italiano), foi utilizado para descrever os elementos materiais que convinha incluir em um quadro, ou, por extensão, os elementos do mundo real que podiam ser concebidos ou vistos como se já fizessem parte de uma imagem". O termo não faz, necessariamente, referência a uma paisagem, e podemos julgar pitoresco um indivíduo, desde que sua atitude possa convir a uma pintura de história. Ver John Dixon Hunt. *Ut pictura poesis: jardins et pittoresque em Angleterre (1710-1750), Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. Paris: Flammarion, 2002: 227.

4 O livro de Gilpin foi publicado em 1792 (embora ele o tenha escrito em 1776), e o de Price, em 1796. Provavelmente, foi lendo *The brown decades*, de Lewis Mumford, que Smithson passou a interessar-se por esses autores. De fato, no capítulo intitulado A renovação da paisagem, Lewis Mumford, que cita Smithson em seu artigo sobre Olmsted, escreve: "ainda menino, ele toma emprestado, na biblioteca pública, dois livros do século 18 que o influenciaram profundamente: *Le*

Pittoresque, de sir Uvedale Price, e *Scènes de forêt*, de Gilpin. E os tem em alta conta" (Mumford, Lewis. *The brown decades: a study of the arts in America, 1865-1895*, New York: Dover, 1971: 37).

5 Uvedale Price. *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful* (1794). London: J. Mawman, 1796-1798, t. I: 99, citado por Jean Claude Lebensztejn em *L'art de la tache*. Paris: éditions du Limon, 1990: 129; na edição inglesa de 1810, consultada por Gilles A. Tiberghien, a página é 84.

6 William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque* (1792), traduzido do inglês pelo barão de Blumenstein em 1799. Paris: éditions du Moniteur, 1982: 15.

7 Idem, *ibidem*: 15.

8 Idem, *ibidem*: 15-16.

9 É verdade também que o pitoresco pode "misturar-se" ao sublime, se o tamanho dos elementos que compõem a cena aumenta e ela muda de escala. E pode "unir-se" ao belo, caso possamos encontrar nele doçura suficiente e formas arredondadas (*softness and smoothness*). Ver Price, 1810, op. cit.: 90-91.

10 Ver Lambin, Denis. Uvedale Price et le pittoresque. *Urbi*, Liège, n.8, automne 1983: L-LVII. No mesmo número, encontram-se extratos do texto Troisième essai sur l'architecture et les bâtiments, do Livro II de *Na essay on the picturesque*, 1810, op.cit.: 171ss.

11 Ver Manton, Jean-Rémy. L'oeil pittoresque. *Critique*, n. 461, oct. 1985: 993. "O pitoresco vem acrescentar-se ao belo como um suplemento. Mas, se, como constatamos, a diferença suplementar deve ser encontrada nas "fontes genéricas do belo", somente graças à fratura (*bris*) pitoresca, o belo pode realizar-se e oferecer-se enquanto dom".

12 Smithson, Robert. Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique. In: Tiberghien, Gilles A. *Land Art*. Paris: Carré, 1993: 296.

13 Idem, ibidem: 299. [*Broken Circle & Spiral Hill*, projeto construído em Emmen, Holanda, integrou a mostra de arte contemporânea Sonsbeekbuiten de perken (Beyond the Pale), ocupando espaços institucionais, ou não, em diversas localidades do país, de 19 de junho a 24 de agosto de 1971. Hoje, esse é o único *earthwork* de Smithson ainda existente fora dos EUA (N.T.).]

14 Idem, ibidem: 298.

15 Wölfflin, Heinrich. *Renaissance et baroque*. Paris: Gerard Montfort, 1988: 50. “Em primeiro lugar, lembremos que é usual classificar como pitorescas todas as formas que visam à impressão de movimento, mesmo se o objeto (que lhes corresponde) é imóvel”. Ver também, do mesmo autor, *Principes fondamentaux de l’histoire d’art*. Paris: Gallimard, 1966: 34.

16 Gilpin, 1982, op. cit.: 29.

17 Smithson, Robert. Une visite aux monuments de Passaic. *Robert Smithson: le paysage entropique, 1960-1973*. Musées de Marseille, 1994: 182. Título da primeira publicação em inglês: The monuments of Passaic. *Artforum*, dez. 1967.

18 Idem, ibidem: 200.

19 Idem, ibidem: 201.

20 Cf. Owens, Craig. Earthwords. *October*, outono 1979. Trad. fr. de Larry Frogier em *C’est pas la fin du monde*. Rennes: Centre d’Histoire Contemporaine, 1992. Craig Owens, que para isso se apoia nas análises de Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*, considera um impulso alegórico da arte contemporânea também aquilo que concerne a um certo modo

de perenização do transitório, característico dos antigos *memento mori* (naturezas mortas). Owens escreve: “Smithson muitas vezes considerou parte de suas obras as próprias forças que as consomem e, finalmente, as reintegram à natureza. Desse modo, a obra de um *site specific* torna-se o símbolo da natureza transitória, do caráter efêmero de todo fenômeno”. Considerando o papel que desempenha nessa perenização, o caráter alegórico da imagem fotográfica torna-se evidente. *L’impulsion allégorique: vers une théorie du post-moderne*, *October*, n.12, 1980. Tradução francesa parcial de Frédéric Lemmonier et Veronique Wiesinger, em *L’époque, la mode, la morale, la passion*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987: 496.

21 Sobre essa questão, ver Graziani, op. cit.: 445. O texto de Gilpin, que evoca duas maneiras de tratar do pitoresco, uma histórica e outra alegórica, é *Observation relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1776, on several parts of Great Britain, particularly the High Lands of Scotland*, London, 1789.

22 Smithson, 1994, op.cit.:126-127.

23 A propósito da relação entre escala e tamanho, ver o capítulo Art du paysage, art dans le paysage, em Tiberghien, G.A. *Nature, art, paysage*. Arles: Actes Sud/École Nationale Supérieure du Paysage, 2001. Nota do tradutor: a escala é relativa, pois varia segundo uma proporção dada; o tamanho, por sua vez, corresponde a uma medida exata.

24 Smithson, 1994, op. cit.: 182. Ver também outra tradução desse texto no número 43 dos *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, 1993, com a impecável Introdução de Jean-Pierre Crique: Ruines à l’envers.

25 Essa comparação é explícita no romance de

Kerouac, grande admirador de Melville. E o texto da primeira página de *Moby Dick*: “*Quand je me sens les plis amers de la bouche, quand mon âme est un bruineux et degoulinant novembre (...) je comprends alors qu’il est temps de prendre le large*” (“Quando sinto a boca amarga, quando minha alma se torna úmida e escorregadia como um dia de novembro (...) então sei que é hora de sair para o mar”). Tradução francesa de Lucien Jacques, Joan Smith e Jean Giono, Paris: Gallimard, NRF, 1941. Esse texto não pode deixar de ser comparado também ao início da quarta parte de *Sur la route/On the road*: “*Chaquefois que le printemps vient sur New York, je ne puis résister aux appels de la terre qui viennent du New Jersey avec les brises du fleuve et il faut que parte*” (“Quando a primavera chega a Nova York, não consigo resistir aos apelos da terra que vêm de New Jersey com as brisas do rio, então é preciso partir”). Tradução francesa de Jacques Houbard, Paris: Gallimard, 1972: 353.

26 Sobre esse modo de considerar a paisagem como texto, ver também, em *Sur la route/ On the road*, o narrador que, ao viajar para o Oeste sentado em um ônibus, em vez de ler o exemplar do *Le Grand Meaulnes* de Alain Fournier, encontrado em um sebo, declara: “Eu preferia ler a paisagem americana que percorríamos”, op. cit., p. 148.

27 Smithson disse: “De certo modo, o artigo que escrevi sobre Passaic poderia ser considerado um tipo de apêndice a *Paterson*, o poema de William Carlos Williams. O artigo fala a respeito de uma região de Nova Jersey em que tudo está arruinado. Nova Jersey aparece como uma Califórnia destruída, uma Califórnia deixada ao abandono”. Cf. *Conversation in Salt Lake City*, entrevista a Gianni Pettena (25 jan. 1972), em *The writings of Smithson*. New York: New York University Press,

1970: 187. O texto de *Paterson*, em sua estrutura e em seus procedimentos de composição, provavelmente exerce influência importante na escrita de Smithson. Ver William Carlos Williams, *Paterson*, New York: New Directions Books, 1995.

28 Esse vocabulário pertence a Smithson, embora seja De Maria quem primeiro falou em Land Art. Por sua vez, Heizer qualifica a maior parte de suas obras como “esculturas negativas”.

29 Ver Hobbs, op. cit.:89.

30 Entretien avec Peter Eisenman. Tradução francesa de Gilles Courtois em *Richard Serra: écrits et entretiens*. Paris: Daniel Lelong, 1990: 227-228.

31 Smithson, 1994, op. cit.: 192. Sobre a paisagem enquanto frase pontuada, ver também Yves-Alain Bois. *Promenade autour de Clara-Clara*. In: *Richard Serra*, Paris: Centre George Pompidou, 1984.

32 Smithson, 1994, op. cit.: 182.

33 Smithson, 1994, op. cit.: 181.

34 Smithson, 1970, op. cit.: 112-113.

Gilles A. Tiberghien, nascido na França, em 1953, é filósofo e ensaísta. Ministra conferências sobre estética na *Université de Paris 1 Pantheon-Sorbonne*, e é professor na *École Nationale Supérieure du Paysage (Ensp)* em Versailles e no *Institut d’Architecture*, em Genebra. É membro do comitê de redação dos *Cahiers du Musée d’Art Moderne* e da revista *Carnets du Paysage*, editada pela *Ensp (Versailles, Marseille)*. Entre outras obras, publicou *Land Art (Carré, 1993)*; *Land art travelling (Erba, 1996)*; *Nature, art, paysage (Actes-Sud/Ensp, 2001)*; *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses (Le Félin, 2005)*; *La nature dans l’art sous le regard de la photographie (Actes Sud, 2005)*; *Paysages et jardins divers (Mix, 2008)* e *Biodiversité, art et paysage (Bayard, 2009)*.