

Entre vidraça e paisagem: o lugar da arte e do mundo depois da fotografia.

Between the window pane and the landscape: the place of art and world after photography.

Ricardo Maurício Gonzaga¹

Resumo: A partir da percepção da duplicação do real em imagem, produzida pelo advento das imagens técnicas, o texto procura problematizar o 'lugar' da arte como questão central enfrentada inicialmente pelos artistas da *land art* norte-americana em sua divisão - ou multiplicação - da realidade do trabalho em sua instalação efetiva e seu registro fotográfico. Com a elaboração do par conceitual (dialético) *site specific/nonsite* e sua percepção acentuada da realidade em aproximação à imagem fotográfica, Robert Smithson aparece como figura central do enfrentamento simultaneamente poético e teórico do problema. Por fim, a análise se detém sobre momentos de emergência do paradigma fotográfico na obra de artistas direta ou indiretamente ligados a *land art*, e sua oposição dialética à vertente que dava sequência à afirmação da materialidade bruta do trabalho transposta radicalmente para o interior da galeria.

Palavras-chave: *land-art*, fotografia, realidade, reprodutibilidade, exposição de arte.

Abstract: From the perception of duplication of the real on image, produced by the advent of technical images, the text seeks to problematize the 'place' of art as a central issue faced initially by North American land-artists in its division - or multiplication - of the reality of the work in its effective installation and its photographic record. With the development of the conceptual (dialectical) pair site specific/nonsite and his perception of reality into sharp approach to the photographic image, Robert Smithson appears as the central figure of coping simultaneously poetically and theoretically the problem. Finally, the analysis stops on times of emergency paradigm in photographic work of artists directly or indirectly connected with land art, and its dialectical opposition to strand sequence that led to the assertion of brute materiality of the work radically transposed into the gallery.

Keywords: *land-art*, photography, reality, reproducibility, art exhibition.

¹ Professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo.

Segundo Vilém Flusser, “imagens são mediações entre homem e mundo”. Flusser acrescenta: “o homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente” (FLUSSER, 2002), por isso cria imagens e textos, formas de mediação com o real, que permitem seu acesso. Significativamente, no entanto, Flusser alerta que estas formas de mediação com o real, recorrentemente, passam a ser confundidas com ele, em processos de *feedback*, tomando mesmo seu lugar. A invenção da fotografia seria então, ainda segundo Flusser, um evento determinante, à medida que implicaria na superação da paralisia gerada pela textolatria, que impediria que a forma de mediação que caracterizava o período anterior, histórico, o texto, continuasse apto a produzir mediações com o real. Evento fundamental, portanto, fundador de uma nova fase da história do Ocidente - a pós-histórica -, para Flusser, a invenção da fotografia, a primeira das imagens técnicas, teria surgido em resposta à necessidade de superação do momento de paralisia da cultura, gerado pelo impasse da falência do texto escrito (FLUSSER, 1996).

Assim, a democratização do acesso a câmaras fotográficas e a conseqüente proliferação da produção em massa de imagens estabeleceu, segundo Flusser (2002), uma ruptura com o período anterior, definido como histórico, instituindo o que se poderia chamar de “sociedade das imagens”. Segundo ele, se a situação anterior era caracterizada por um modelo linear de desenvolvimento histórico, cujo paradigma estrutural seria a escrita, a nova é moldada pela relação simultânea e não hierárquica com que as imagens operam entre si e com o mundo (FLUSSER, 1996). Portanto, a partir de sua invenção, a fotografia - assim como as demais imagens técnicas de posterior invenção - viria estabelecer mudanças significativas em nossa percepção do real e, conseqüentemente, a partir do

momento em que estas foram introjetadas pelos indivíduos e grupos sociais, na forma de se pensar e fazer arte.

Fotografia como paradigma: uma dupla distância

Mas em que consiste este dado novo que, a partir da fotografia, teria resultado em efeito paradigmático generalizado e determinante, a atuar sobre todo o desdobramento do processo artístico? Thierry de Duve sugere que, a partir de sua existência física como realidade visível e de sua ontologia própria, a imagem fotográfica estabelece uma “ruptura do *hic et nunc* que constitui o espaço-tempo ‘normal’” (DE DUVE, 1987) definido pela fenomenologia clássica, afetando diretamente nossos modos de percepção do real.

Mas o quê na fotografia estabelece essa ruptura? De acordo com o sistema da semiótica de Pierce, a imagem fotográfica, enquanto signo, por sua relação de conexão física contígua e causal com o real, define-se como índice. Ou seja, como a pegada que assinala a passagem de um determinado ser vivo no solo da floresta ou a fumaça que aponta para a presença de fogo, a fotografia atesta, na expressão de Roland Barthes, que “isso-foi (*ça y est*)” (BARTHES, 1984).

Na fração de segundo do clique que a produz, a fotografia preserva uma relação com o real marcada pela imediaticidade (DUBOIS, 1993). Se até este ponto e imediatamente após, esta imagem se relaciona com todos os códigos que tornaram possível o ato de sua produção e recepção, naquele momento único esta imagem adere ao referente real, passando a fazer parte, na expressão de Roland Barthes, dessa “classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem” (BARTHES, 1984). Acontece que, em seguida e inexoravelmente - e aí reside tanto sua maior força quanto sua maior fragilidade, a imagem fotográfica começa a se distanciar do referente real graças ao qual se produziu. Esta distância - que aumenta progressivamente no tempo e no espaço - é determinada pela paralisação na imagem fotográfica (na “série superficial” como define Thierry de Duve (1987) daquilo que no mundo (a “série referencial”) se dá como continuidade espaço-temporal.

Philippe Dubois afirma ser “até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no movimento que vai desse aqui (do signo) até aquele ali (do referente)”. O interesse despertado pela imagem fotográfica se alimentaria então “da tensão, da distância entre o visível e o intocável” (DUBOIS, 1993).

Portanto se a imagem fotográfica é, por um lado, firmemente (indicialmente) conectada ao real, por outro se distancia paulatina, mas inexoravelmente, dele. Além disso, é próprio a sua natureza indicial que a imagem fotográfica não forneça qualquer dado sobre o referencial fotografado além do que nela é dado ver. Ou seja, na ausência de informações adicionais sobre o que vemos na superfície da foto, não podemos contar exclusivamente com a imagem, por si só, para suprir esta lacuna. Daí decorre a importância da legenda, em sua função contextualizante, que exerce por meio da definição da relação que estabelece entre imagem e referente, inscrevendo-a no tempo e no espaço. Nesta perspectiva, seria possível afirmar ser por meio da legenda que a imagem recupera sua possibilidade de (re)inserção histórica.

No percurso daquela dupla distância (no espaço e no tempo) opera-se uma perda e um ganho: ao dissociar-se do referente real, a imagem se emancipa, mas, simultaneamente, se descontextualiza. O processo de reprodução técnica da imagem produzida pelo ato fotográfico implica, de modo abrangente, na perda daquilo que Walter Benjamin descreveu como sendo a ‘aura’ do objeto, ou seja “a única aparição de algo longínquo, por mais próximo que possa estar” (BENJAMIN, 1975), atributo outrora exclusivo da sua presença, doravante desvinculado - ou, pelo menos, não necessariamente vinculado de modo exclusivo a esta.

Ao estabelecer a possibilidade de dissociação da relação única de conexão da coisa com sua imagem, a fotografia impunha também a ruptura do *hic et nunc*, definido pela fenomenologia como dado essencialmente constitutivo do ato perceptivo. A partir de então o olhar poderia, por meio da imagem e a distância, tanto temporal quanto espacial, estabelecer contato com a coisa na sua ausência. Mas este contato, definido e restringido inapelavelmente por essa dupla distância através da qual a imagem fotográfica se conecta a seu referencial, caracteriza-se, como vimos, por ser precário e parcial.

Neste ponto da reflexão arrisca-se a seguinte hipótese: com a *land art*, intensificar-se-ia a compreensão do efeito radical que teria tido como agente fundamental e paradigmático a imagem fotográfica e que, recalcado durante toda a modernidade, viria a eclodir neste momento histórico, desembocando afinal na chamada desmaterialização por que passa o objeto de arte, que teria, como consequência histórica natural e situação limite a arte conceitual. No centro da questão, onde o problema parece ser enfrentado com total propriedade, estaria o trabalho de Robert Smithson. Se não, vejamos.

A Fronteira Longínqua da Presença

A *land art* expande o espaço conquistado pela instalação minimalista e parte em busca dos amplos espaços abertos da paisagem norte-americana. Mas, na tradição cultural estadunidense, estas imensidões não são apenas físicas: são espaços míticos fundamentais à formação da identidade cultural daquele país. Do mito do pioneiro como desbravador e ampliador de fronteiras ao do caçador solitário, selvagem e completamente adaptado ao ambiente natural, cujos equivalentes modernos são o motociclista ou o viajante *on the road* que parecem ter como única preocupação a própria continuidade da experiência de liberdade (valores diretamente relacionados ao Expressionismo Abstrato), o ideal desta América mítica alimenta-se romanticamente de distâncias inatingíveis, de fronteiras longínquas a serem perseguidas, mas nunca alcançadas.

Porém, como demonstra Alberto Velasco (1991), em texto sobre Robert Smithson, esta conceituação de fronteira, ao expressar algo da ordem do inalcançável, impõe e depende necessariamente da distância, exigindo, inclusive, afastamentos simbólicos equivalentes, frente a toda e qualquer tentativa de aproximação.

A *land art*, ao evocar este aspecto mítico da cultura, resgata, numa certa medida, a herança do Expressionismo Abstrato - notadamente da energia vital de um Pollock em seu contato com uma América selvagem e mítica, xamânica. Por outro lado, é da percepção da impossibilidade de conformar concreta e absolutamente num objeto esses valores transcendentais que, em continuidade ao minimalismo, ela se constitui em toda

sua radical novidade. Portanto, é assim que, por meio de uma variada gama de procedimentos, o efeito paradigmático da imagem fotográfica sobre a percepção vai se desenhar na forma complexa em que os trabalhos vão se constituir fisicamente, como resposta estética àquela ruptura mencionada.

Alguns exemplos podem servir como marcos orientadores para mapear o desdobramento específico dos modos de enfrentamento do problema. Num deles, partimos da seguinte percepção: a profusão de imagens produzidas pelo ato fotográfico geraria uma sociedade “cega pelo excesso de luz”, em que a superabundância daquelas passaria a inflacionar o ‘mercado do olhar’, por assim dizer, levando à conseqüente desvalorização de qualquer imagem; por outro lado, a imagem, como vimos, não apareceria mais como garantia da presença da coisa, manifestação de sua aparição única. A essa multidão de imagens fantasmáticas não corresponderia mais, portanto, em termos absolutos, um mundo tangível. Como superar esta intangibilidade e recuperar para as coisas o sentido de sua presença? Cristo Javascchef parece ter uma resposta: ocultando-as, acentuando pela negação da imagem a dissociação entre esta e a coisa, que passa a ter então sua presença reafirmada (fig. 1). Porque, se, por meio da reprodução técnica (fotográfica ou não), podemos ver a coisa na sua ausência, não seria da impossibilidade de vê-la realmente, de tê-la como imagem, que poderíamos resgatar a força de sua presença? Como quem tivesse perdido a visão e a recuperasse, passaríamos então a compreender em nível profundo a importância e o valor do olhar.

Nesta nítida abordagem do tema da dissociação entre coisa e imagem, Christo opta pela primeira: a única garantia de sua presença é o estranhamento proporcionado pela negação daquilo que anteriormente era a principal afirmação de sua existência: a imagem. O ocultamento físico do objeto constitui, portanto, a estratégia de Christo que visa resensibilizar o olhar e repotencializar o desejo de captar na plenitude do *hic et nunc* a presença da coisa, ou de constatar a impossibilidade disto se dar de forma imediata.



Figura.1 Christo e Jeanne-Claude. A Pont Neuf embrulhada, 1975-85.

Se Christo oculta a coisa para reforçar sua presença a partir da negação da imagem, Nancy Holt, num processo simetricamente oposto, mas de resultado equivalente, resgata o poder da imagem, fazendo com que ela apareça onde não a esperaríamos encontrar. Um trabalho como *Views through a sand dune* (fig. 2) isola a imagem de seu contexto: como uma fotografia, ‘enquadrada’ – apesar de sê-lo em formato circular - ela se apresenta de modo inusitado à nossa atenção, devido ao deslocamento efetuado.



Figura 2: Nancy Holt, *Views through a sand dune*, Narragansett Beach, Rhode Island, 1972.

Recupera-se, assim, para a visão, através de um olhar mediatizado (aqui, pela arte), a possibilidade de um olhar primeiro, diria até primal, em toda sua pujança. A questão intrigante que o trabalho apresenta com clareza é que, tratando-se de uma visão de um trecho banal do real (diria até: “de um trecho real do real”), por que faz-se necessária uma ação mediadora para que ela se livre da película de banalização que impede que seja fruída normalmente em toda sua plenitude? Como uma revelação, por via do estranhamento proporcionado por seu gesto, o trabalho procura recuperar o *hic et nunc* perceptivo rompido: à maneira da imagem fotográfica, a imagem se revela indicialmente num espaço geometricamente delimitado e isolado de seu contexto, imagem portanto parcial, condicionada - também de modo análogo ao da fotografia - por um determinado ponto de vista fixo. Ao criar uma situação em que a imagem ‘real’ se comporta como imagem fotográfica, sem de fato sê-lo, este trabalho se relaciona às questões desenvolvidas do seguinte modo: o fato da imagem nesta situação se renovar tornando-se mais significativa que fora dela, reafirma a hipótese apresentada acima. Não existe percepção que não seja mediatizada, inscrita em códigos culturais.

Ou seja: toda percepção é parcial e, se descontextualizada, depende de recontextualização definidora; todo olhar é, agora - se não foi o sempre, de todo, por não ter a consciência de sê-lo - histórico, codificado e cultural, por isso depende de referência, ao modo da fotografia: de ‘legenda’ que o defina.

Outros artistas da *land art* adotaram como principal estratégia a construção do trabalho propriamente dito em lugares distantes, aliada ao recurso a fotografias - e a mapas, anotações - como elemento fundamental à apresentação do trabalho, já que constituíam o que seria efetivamente exposto no interior da galeria ou do museu. Estas imagens, sem serem ‘únicas’, eram, literalmente, “manifestações visuais de coisas distantes”. Mas a compreensão da importância da fotografia para além de sua função tópica - evidente na riqueza de soluções em que o recurso à imagem fotográfica constitui elemento fundamental do trabalho, documental ou não - como causa primeira e fundamental do problema, variou muito de artista para artista.

A este respeito vejamos alguns depoimentos: Michael Heizer “disse que para ele a fotografia tinha a função de uma lembrança (um auxílio à memória), e que seria então apenas um ‘resíduo’, cujo uso ele tinha que controlar, por medo de ver as revistas transformarem-no num material exótico” (TIBERGHIEEN, 1995). Já Nancy Holt “explica claramente ao final de seu texto em ‘Sun Tunnels’ que a fotografia não é apenas um substituto para o trabalho, mas também um atrativo para que se visite o lugar” (TIBERGHIEEN, 1995). Apesar de “ambos terem feito uso variado da fotografia” (TIBERGHIEEN, 1995), percebe-se que não chegaram a mencionar as imagens fotográficas como elemento propriamente constitutivo do trabalho.

Por sua vez, o escultor Richard Serra, que era muito próximo aos artistas da *land art*, sem nunca ter sido propriamente um, parece localizar aí um problema:

trabalhos em paisagens remotas envolvem uma contradição que nunca fui capaz de resolver. O que a maioria das pessoas conhece de *Spiral Jetty*, de Smithson, por exemplo, é uma imagem tirada de um helicóptero. Quando se vê realmente o trabalho, ele não tem nada daquele aspecto puramente gráfico, mas **quase ninguém realmente o viu** [o grifo é meu]. De fato ele submergiu logo após ter sido completado (SERRA apud TIBERGHIEEN, 1995).



Figura. 3: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah, EUA.

Esta constatação, por si só, ainda que de forma inconsciente, embute um redimensionamento da importância da fotografia em relação à natureza da ‘realidade’ do trabalho: se este, em si, permanece distante e o contato mais frequente se dá no museu ou na galeria, principalmente por meio de fotos, mapas, etc., será que ele pode ser

reduzido exclusivamente a sua existência ‘real real’, que situa-se em lugar ermo e que a maior parte das pessoas nunca verá ‘ao vivo’?

Este desdobramento se apresenta de forma igualmente interessante num trabalho de Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, de 1970 (fig. 4), que consiste em grandes círculos desenhados na paisagem por uma motocicleta amarrada a um ponto fixo, que, a partir deste centro, como um compasso, inscreve a marca de seu percurso no espaço.

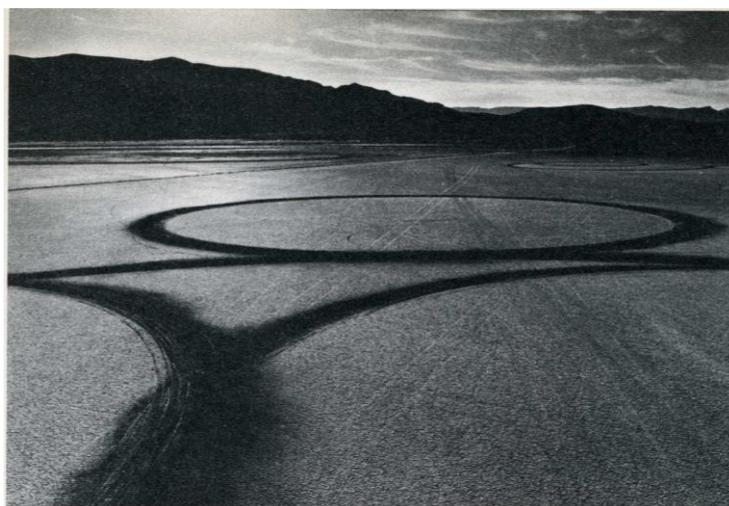


Figura. 4: Michael Heizer - *Circular surface planar displacement drawing*, 1970

Acontece que, neste caso, a imagem só aparece à distância, caso se sobrevoe o trabalho ou por meio de uma fotografia obtida nesta ocasião. Em contato direto com o trabalho podemos depreender sua constituição física, mas não perceber sua imagem total. Ou seja, em nenhuma das situações temos o trabalho na sua totalidade: ou ele se dá como coisa - mundo - ou como imagem. A conclusão parece mais uma vez evidente: o trabalho não está nem num lugar nem no outro: ele existe na distância entre as duas situações.

Também Dennis Openheim parece lidar com a dualidade implícita à relação imagem referencial/imagem representacional segundo a lógica de funcionamento dos termos propostos pela fotografia. Em *Identity Stretch 1970-75*, (fig. 5) a questão é elaborada em termos do problema da escala na fotografia. Oppenheim trabalha em duas situações, no

espaço interno da galeria, com a fotografia (e mapa) como suporte e no externo, tendo como suporte a paisagem referencial da foto (e do mapa).

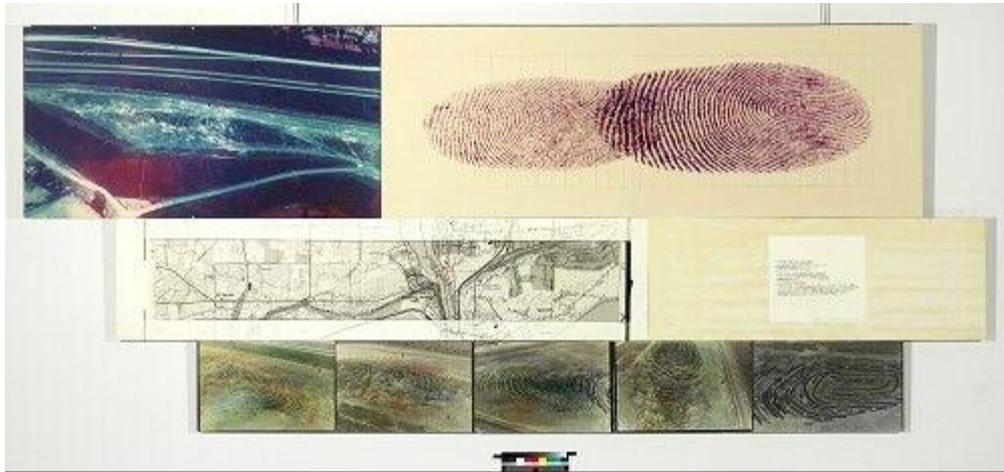


Figura. 5: Dennis Oppenheim, *Identity Stretch*, 1970-1975, Artpark, Leviston, Nova York.

Neste trabalho produz-se uma inversão de dimensões entre duas realidades a partir da ampliação da imagem fotográfica. Openheim apoia-se no princípio de que esta imagem, como apontou Argan (1992), não tem escala definida, ou seja, sua escala é qualquer que se queira produzir por meio do processo de revelação e ampliação. Já o corpo tem seu tamanho real definido pelo lugar que ocupa no mundo, servindo, inclusive, como unidade padrão para relações escalares diversas. Para Openheim parece ser exatamente esta medida que o corpo é a única base segura de investigação do mundo: imprimir sua marca digital numa imagem fotográfica - impressão indicial de sua presença e de sua identidade – e depois ampliá-la proporcionalmente à escala da foto em relação ao referencial fotografado, configuraria a única tentativa possível de apropriação daquele espaço: a que define o próprio corpo como referência. Neste processo de ampliação literal, o índice impressão digital, que na imagem fotográfica está para seu referencial - por conexão física direta, indicial - na relação 1:1, é ampliado na proporção escalar inversa à envolvida na redução pela imagem fotográfica do tamanho real da paisagem fotografada. Em consonância com a afirmação de Craig Owens de que

se a realidade mesma já aparece constituída como imagem, então a hierarquia entre objeto e representação – o primeiro sendo a fonte de autoridade do segundo – entra em colapso. A

representação não pode mais se fundamentar, como queria Husserl, na presença (OWENS apud TIBERGHIEEN, 1995),

este trabalho parece apontar para a noção de que, a partir deste colapso, à feição da imagem fotográfica, todas as coisas reais - o mundo - e o corpo inclui-se neste universo - ficariam em tese sujeitas a um princípio de desmaterialização, livres para transitar entre as duas realidades, material e imaterial. O problema aí é que talvez seja o corpo (ainda) a última fronteira dessa desmaterialização - apesar deste limite parecer depender cada vez mais de convicções éticas e - até e cada vez mais- ideológicas que sobre ele possam incidir.

As palavras do próprio Oppenheim -“há áreas onde (o exterior e a galeria) começam a se fundir” (OPPENHEIM apud TIBERGHIEEN, 1995) - parecem sugerir que haja uma contaminação desta desmaterialização do mundo pela imagem. Mas o corpo na sua presença é ainda, mesmo para ele, garantia de um limite: “geralmente quando estou no exterior, estou completamente no exterior” (OPPENHEIM apud TIBERGHIEEN, 1995), constatação que parece demonstrar sua compreensão, ainda que paradoxal, do corpo como este limite aos processos imateriais de ampliação e redução que tem na imagem técnica seu paradigma.

Por sua vez, em debate com Heizer e Oppenheim, Robert Smithson revela levar além sua compreensão da complexidade do problema: “Eu pensava desta maneira também, Dennis”, diz ele. “Eu projetei trabalhos exclusivamente para o exterior. Mas o que eu quero enfatizar é que se você quer se concentrar exclusivamente no exterior, tudo bem, mas **você provavelmente vai voltar para o interior de alguma maneira**” [é meu o grifo] (SMITHSON, apud TIBERGHIEEN, 1995).

Segundo Craig Owens, “para Smithson o real adquire a contingência tradicionalmente atribuída à cópia; a paisagem aparece a ele, não como natureza, mas como uma espécie particular de heliotropia” (OWENS, apud TIBERGHIEEN, 1995). Nas palavras do próprio Smithson: “o lugar (site) aparece como uma espécie de miragem e nós não sabemos se ele é uma pura projeção da mente ou se é o oposto; se somos nós que somos transformados por ele”(SMITHSON, apud TIBERGHIEEN, 1995). Esta constatação parece

convergir para o jogo de desmaterialização aparente do corpo intuído por Oppenheim. São inúmeras as sentenças de Smithson a apontar para trocas de lugar entre imagens bi e tridimensionais, sendo a mais impressionante aquela em que ele diz ter sempre identificado as imagens aéreas de seus trabalhos com imagens fotográficas. Nessa perspectiva, de um olhar cartesiano, a olho-de-pássaro, o corpo se anularia, como se a visão pertencesse a um espírito em sobrevoo. Porém, para o bem ou para o mal, um espírito não está sujeito às consequências de um acidente aéreo, nem a queda sobre uma fotografia chega a gerar a destruição física de um corpo. Limite cruel, fronteira final para a questão da desmaterialização do mundo pela imagem e da consequente confusão entre as duas instâncias, o acidente que vitimou fatalmente Smithson quando sobrevoava um de seus trabalhos parece confirmar da maneira mais drástica possível a hipótese de o corpo se apresentar como limite último, antídoto final à percepção radical e indistinta do mundo como imagem.

A analogia de Smithson entre imagem aérea e imagem fotográfica pode ser estendida para uma situação geral: no olhar mediatizado, pós-imagem fotográfica, toda visão direta confunde-se com sua re-presentação. Isto é: ao olhar para uma paisagem ‘real’, vemos simultaneamente ela mesma e todas as reproduções fotográficas - reais ou potenciais - dela.

Para Mary Jane Jacob “a arte de Smithson é do mundo: a terra no lado de fora, o fragmento deslocado no lado de dentro” (JACOB, 1988). “ O artista deu forma a sua dialética em seus lugares/não lugares” continua ela. “Num certo sentido”, diz ele, “ o lugar é a realidade nua e crua (...) em vez de colocar alguma coisa na paisagem, decidi que seria interessante trazer a terra para dentro, para o não lugar que é o **contêiner abstrato** [o grifo é meu]”, mas, lá, percebe-se que este elemento deslocado adquire a realidade de uma existência parcial: “o não lugar existe como um tipo de mapa abstrato, tridimensional e profundo, que indica um lugar específico na face da terra.” (SMITHSON apud JACOB, 1988).

Uma análise dos termos que definem o par dialético “*site/non-site*” de Smithson parece apontar para uma interessante semelhança. Vejamos:

Site (lugar)	Non-site (não lugar)
1- limites abertos	1 - limites fechados
2- uma série de pontos	2- um punhado de matéria
3- coordenadas externas	3- coordenadas internas
4- subtração	4- adição
5- certeza indeterminada	5- incerteza determinada
6- informação dispersa	6- informação confinada
7- reflexo	7- espelho
8- borda	8- centro
9- algum lugar (físico)	9- nenhum lugar (abstrato)
10- muitos	10- um

(SMITHSON apud TBERGHIEN, 1995)

A semelhança mencionada acima diz respeito a outro par dialético, composto por: imagem fotográfica e referente real. Ao deslocar concretamente parte desta realidade para o espaço da galeria, o *nonsite* indica, por meio de mapas - e imagens fotográficas - sua relação com aquele lugar específico, o *site*. Não fica evidente, neste processo que denota talvez um desejo de rematerialização do real convertido em signo, sua analogia com a operação fotográfica, que, por meio da legenda, define sua relação com um referencial específico?

Jacob menciona que: “Smithson começou por conter uma parte do mundo dentro da geometria e ao resultado chamou de arte. ‘Não creio que seja possível escapar da supremacia do retângulo’” (JACOB, 1988). Também a fotografia aceita esta supremacia como limite constitutivo. As equivalências entre os termos dos pares dialéticos *site/non site*, referencial/imagem fotográfica poderiam continuar por mais alguns exemplos;

fundamental, no entanto é que há apenas uma inversão, da qual parece resultar toda a complexidade da solução encontrada: à imagem fotográfica, que se distancia, como vimos, progressivamente de seu referente, Smithson (no *nonsite*) contrapõe a *coisa em si* que se afasta de seu lugar de origem (o *site*). Destacada de sua referência contextual, o lugar específico, a ‘coisa-em-si’ pode ser percebida na plenitude de sua presença física, aqui e agora, por se submeter a um deslocamento (para o espaço cultural institucionalizado) que, ao modo da fotografia, constitui-se como operação mediática. É um efeito que se desdobra: se, na galeria, a pedra impõe sua materialidade à percepção, tornando-se mais pedra que nunca (como no efeito de reapresentação do trecho de paisagem do trabalho de Nancy Holt), a paisagem, inversamente, rarefaz-se, confundindo-se com sua imagem e desmaterializando-se na distância.

Ou seja: seria apenas nos limites de condensação da operação estética que, mesmo mantidos os termos - irreversíveis por sinal - da percepção mediatizada - vale dizer: do mundo como simulacro - tornar-se-ia possível talvez restituí-lo integralmente à percepção na plenitude de sua realidade.

Com o par conceitual *site/nonsite*, Smithson parece afirmar que o trabalho da *land art* não está exclusivamente ‘na terra’, mas tampouco está apenas na galeria. Parece também deixar implícito que a função da fotografia não pode ser apenas servir como referência inicial para a realização do trabalho no exterior e depois como registro documental, informação subsidiária, no espaço interno da galeria. Não: o trabalho existe na distância entre as duas situações, talvez ele seja, de fato, a realização da plena problematização desta distância, que se manifesta por meio da complexidade de apresentação da relação entre estes dois elementos (fig. 6).

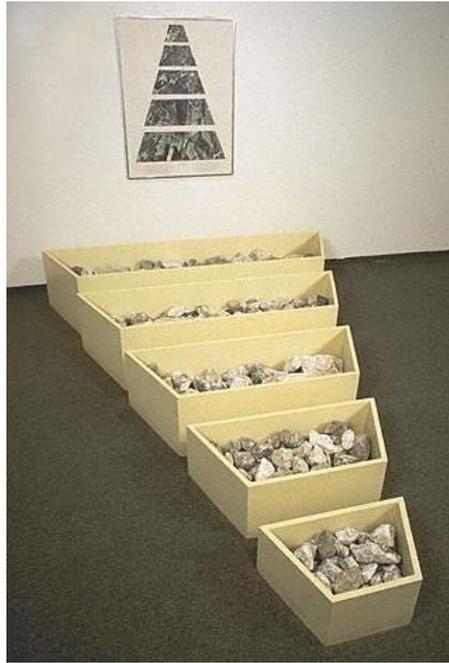


Figura. 6: Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968, mapa aéreo, madeira e pedra.

Portanto, aqui, a fotografia não tem sua função reduzida a atuar topicamente (por mais rica e variada que tenha sido a utilização de imagens fotográficas por outros artistas da *land art*) como elemento apenas subsidiário, ainda que, em certo grau, constitutivo, do trabalho. Ela de fato aparece como fator causal inicial e fundamental, paradigmática e historicamente condicionante de todo o problema, o que redimensiona a própria importância da *land art*, especificamente em Smithson: para além de uma manifestação artística particular determinada por características locais da cultura norte-americana. Nesta perspectiva a *land art* pode ser lida como etapa histórica inapelável do percurso da arte ocidental, que, ressalve-se, adquire, sim, características singulares em função da circunstância cultural na qual emerge. Etapa de transição, portanto, nesta perspectiva, (para a arte conceitual) que se define por uma atuação num lugar específico, imaterial, estabelecido por certa distância indicial, que, agora, parece competir exclusivamente à linguagem habitar.

Estabelecida, esta distância, sabemos agora, não pode ser superada, mas, a partir da consciência de sua 'materialidade' problemática e espacialidade singular, ser elaborada e simbolicamente apropriada. Da tentativa de dar concretude a esta distância por meio da

linguagem depende a possibilidade de rematerialização tanto da coisa-em-si quanto da imagem, ainda que fora dos parâmetros propostos pela fenomenologia clássica. “Para estes artistas (Smithson e [Jan] Dibbets),” observa Gilles Thiberghien, “a fotografia serviu como instrumento para questionar a realidade e as convenções que usamos para representá-la” (TIBERGHIEEN, 1995).

Entre vidraça e paisagem

“Em 1963, estava escrito na caixa postal de Dibbets em Amsterdam: ‘Jan Dibbets - Desmaterializador’. Em 1971, Jan Dibbets escreve [em carta para Lucy Lippard, de setembro de 1971]: esta desmaterialização de que você fala vai ser para mim (em contraste com muitos outros artistas) mais e mais visual” (LIPPARD, 1997). Apesar do resultado formal diverso, as intervenções de Jan Dibbets têm muito mais em comum com as de Robert Smithson do que aparentam. Em Dibbets a relação com a fotografia explicita-se formalmente: o equivalente à distância entre o *site/nonsite* de Smithson, ou seja, entre mundo e representação, é elaborado por ele no âmbito do próprio funcionamento do processo que leva à produção da imagem fotográfica.

Em trabalhos como *Perspective Correction*, de 1969 (fig. 7), Dibbets intervêm de forma crítica de modo a tornar visível o espaço teórico compreendido entre o referencial fotografado e a imagem fotográfica. Através de um artifício de correção ótica que tira partido do sistema de perspectiva monocular renascentista do qual deriva a fotografia, Dibbets executa uma forma geométrica na realidade tridimensional, em função da distorção que vai se produzir em sua inscrição na realidade bidimensional do plano da foto, a tal ‘correção perspectiva’. Num primeiro olhar, o que se vê é um quadrado que parece inscrito na superfície literal do papel fotográfico. Em seguida, se a observação insistir, o quadrado revelará sua verdadeira localização: foi fotografado, ou seja, existia de fato, no entanto, como trapézio, no plano horizontal do referente fotografado. Conseqüentemente, a reflexão recupera, por meio da desconstrução do processo de produção do trabalho, seu funcionamento crítico: a forma geométrica foi projetada (e realizada) para aparecer como um quadrado na superfície da imagem fotográfica. O

trabalho, portanto, insere-se - também ele - **entre** as duas situações; onde ele existe 'realmente', como coisa, não é significativo, não existe como signo, seu significado se elabora prospectivamente em função da imagem que será produzida na superfície do papel fotográfico.

A intenção crítica parece evidente: o meio é a linguagem e pode ser manipulado em função do resultado que se pretende produzir.

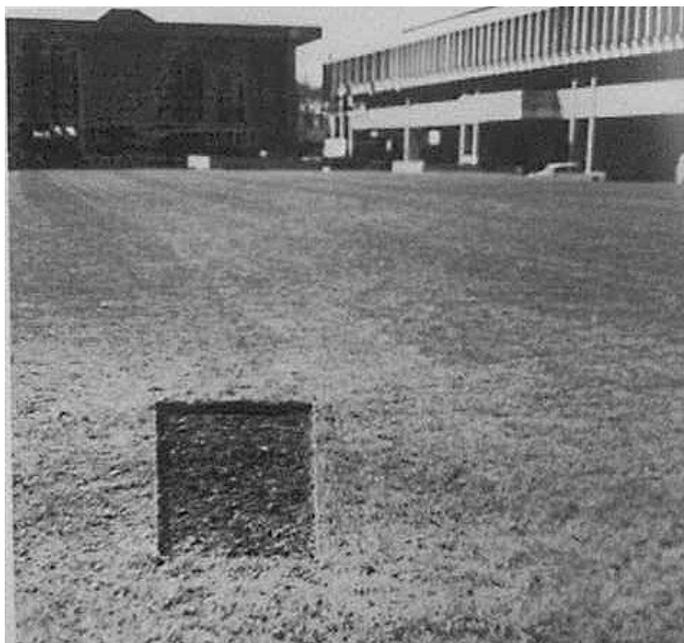


Figura 7: Jan Dibbets, *Perspective Correction*, Vancouver, 1968.

O lugar onde opera a intervenção de Dibbets não é fundamentalmente diverso do da atuação de Smithson: ambos atuam na distância - que ativam - entre a imagem e a coisa, problematizando a questão da mediatização do olhar. Com a diferença de que esta distância manifesta-se fisicamente e desdobra-se no espaço real em Smithson (apesar de seu funcionamento ser simbólico), ao passo que em Dibbets ela se reduz ao mínimo: o espaço 'achatado', por assim dizer, entre "a vidraça e a paisagem" de Barthes, ou seja, um espaço desmaterializado, teórico, o espaço da linguagem. Este espaço reduzido ao máximo, quase ao limite da inexistência - no entanto ainda (visualmente) perceptível, permite a Dibbets investigar o modo como, no olhar, estão entrelaçados e imbricados

noção e percepção: vejo porque olho, conheço porque vejo, só posso ver - e não apenas olhar - porque conheço.

Como já havia percebido Robert Smithson (e, num certo sentido, toda uma genealogia: Brancusi, Duchamp, Magritte, Jasper Johns, Warhol e os minimalistas) o espaço possível de atuação da arte é o que articula a imagem à coisa e ao qual vai se associar um terceiro elemento, o texto, elaborando o sentido a partir desta tríplice articulação e revelando o funcionamento do processo cognitivo a partir de sua desconstrução crítica.

Num mundo em que toda percepção é mediatizada, onde impera o simulacro, essência e aparência confundem-se e tendem a se identificar e interagir mutuamente.

Não há mais - se é que já houve - paisagem independente da vidraça.

Referências bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In *Os Pensadores*, volume XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

DE DUVE, Thierry, *Pose et instantané, ou le paradoxe photographique*, in *Essais Datés –I: 1974/1986*, Paris : Éditions de La Différence, 1987.

DUBOIS, Philippe, *O Ato Fotográfico*, Campinas: Papyrus, 1993.

FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Texto/ Imagem enquanto dinâmica do Ocidente*. In: *Cadernos RioArte*, ano II, nº 5, 1996.

JACOB, Mary Jane, *Contenção e Caos: Eva Hesse e Robert Smithson* in *Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismos*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley: University of California Press, 1997.

TIBERGHIEEN, Gilles. *Land Art*, New York: Princeton Architectural Press, 1995.

VELASCO, Alberto, *Robert Smithson, une critique en acte de la photographie*, in *Histoire de l'Art*, n : 13-14, 1991.