



O SUBLIME NOS TRABALHOS DE ROBERT SMITHSON

Martha Telles ¹

THE SUBLIME IN THE WORKS OF ROBERT SMITHSON

LE SUBLIME DANS LES ŒUVRES DE ROBERT SMITHSON

¹ Professora no Departamento de Teoria e História da Arte da UERJ, doutora pelo Departamento de História Social da Cultura da PUC-Rio, tendo realizado estágio de pesquisa na CUNY (City University of New York) e pós-doutorado na USP (Universidade de São Paulo). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2427315705620000> Orcid: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-6449-3244> E-mail: mtellesm@uol.com.br

RESUMO

Investigamos a possibilidade de pensar a categoria do sublime nas obras do artista contemporâneo Robert Smithson. A noção de sublime moderno passou a circular na Europa no século XVIII entre os filósofos do iluminismo e do romantismo alemão, sendo atualizada no século XX por pensadores como Lyotard e Fredric Jameson. As obras de Smithson refletem sobre a relação entre o homem e a natureza. Propondo a reconceitualização da natureza, da paisagem e do próprio objeto de arte, seus trabalhos articulam diferentes mídias e suportes em trabalhos que passam a ser processuais e incorporam múltiplas temporalidades. Suas obras públicas de escalas gigantescas, como *Spiral Jetty*, evocam no espectador o sentimento de maravilhamento, de tal sorte que nos perguntamos sobre a possibilidade de pensar um sublime contemporâneo em sua produção.

Palavras-chave: arte contemporânea, sublime, Robert Smithson, sublime contemporâneo

ABSTRACT

We examine the possibility of conceptualizing the category of the sublime in the work of the contemporary artist Robert Smithson. The notion of the modern sublime emerged in Europe in the 18th century within Enlightenment philosophy and German Romanticism, and was subsequently reformulated in the twentieth century by thinkers such as Jean-François Lyotard and Fredric Jameson. Smithson's oeuvre reflects critically on the relationship between humanity and nature. By proposing a reconceptualization of nature, landscape, and the art object itself, his works mobilize diverse media and supports, assuming a process-based character and incorporating multiple temporalities. His large-scale public works, such as Spiral Jetty, elicit in the viewer a sense of awe, prompting an inquiry into the possibility of articulating a contemporary sublime within his artistic production.

Keywords: contemporary art; sublime; Robert Smithson; contemporary sublime

RESUMEN

Nous nous proposons d'examiner la possibilité de penser la catégorie du sublime à partir de l'œuvre de l'artiste contemporain Robert Smithson. La notion de sublime moderne s'est diffusée en Europe à partir du XVIII^e siècle, notamment dans le contexte des Lumières et du romantisme allemand, avant d'être profondément réélaborée au XX^e siècle par des penseurs tels que Jean-François Lyotard et Fredric Jameson. L'œuvre de Smithson interroge de manière critique la relation entre l'homme et la nature. En opérant une reconceptualisation de la nature, du paysage et de l'objet d'art lui-même, l'artiste articule divers médiums et supports au sein de pratiques devenues processuelles, intégrant des temporalités multiples. Ses œuvres publiques de grande échelle, telles que The Spiral Jetty, suscitent chez le spectateur un sentiment de stupéfaction et d'émerveillement, nous amenant à questionner la possibilité d'un sublime contemporain dans sa production artistique.

Mots-clés: art contemporain, sublime, Robert Smithson, sublime contemporain

A questão que trazemos para reflexão neste artigo é: poderíamos pensar a categoria do sublime, originária da tradição do romantismo europeu e atualizada de acordo com as novas realidades e situações históricas do mundo contemporâneo, nas produções do artista Robert Smithson? Para tal, propomos investigar estratégias em obras de Smithson que questionam os limites formais do objeto de arte nos quais a experiência de infinitude se encontra presente. A partir da relação entre arte e natureza contemporâneas, central em Smithson, procuraremos identificar a possibilidade de reatualização da categoria do sublime, em termos de um sublime contemporâneo. Embora estejamos em contextos sócio-históricos radicalmente distintos, ao aceitar que o conceito de sublime possa ser aplicado ao artista em questão, ainda que com atualizações em seu sentido, faz-se necessário reconhecer que a produção teórica e artística a partir das quais tal conceito foi inicialmente pensado permanece, de uma forma ou de outra, integrando um horizonte regulador. Até porque a modificação de um conceito como esse só faz sentido se aceitarmos a existência de uma continuidade de problemas em dois ou três momentos distintos que tal conceito pretende relacionar.

Dessa maneira, um uso possível da ideia de sublime implica necessariamente tensionar as estéticas iluministas em suas diversas manifestações globais, tais como a relação dialética com o Romantismo alemão e os desdobramentos de um ânimo para o sublime nas vanguardas históricas modernistas, como analisou Lyotard. Nesse sentido, pensar o sublime contemporâneo nos conecta à crise da representação da forma moderna, à sua ânsia pelo Absoluto, pelo inapreensível, e à radicalização dessa crise, representada na experiência do *site/não-site* e *non-sight*, na experiência do sublime frente ao monumental e inapreensível, nas produções contemporâneas de Smithson.

Uma das primeiras tentativas de compreender o sublime em uma chave moderada e ocidental passou a circular no século XVII, na Europa, com a tradução do tratado sobre retórica atribuído ao crítico grego

Cassius Longinus, feita por Nicolas Boileau-Despréaux em 1674, intitulada *Sobre o sublime*. Inserido no debate entre clássicos e modernos, Boileau, no prefácio desse livro, argumenta que o sublime na obra dos clássicos, em especial os gregos, mais do que uma questão retórica sobre o grandioso, era uma questão de transcendência, o que indicaria a superioridade dos clássicos em relação aos escritores modernos. Paradoxalmente, o espraiamento no debate artístico europeu da noção do sublime e seu potencial de uma experiência calcada na subjetividade individual dotada da aptidão para uma experiência de êxtase e arrebatamento colocariam em xeque os limites do ideal de perfeição e equilíbrio das formas miméticas do classicismo, que Boileau defendia.

A recepção de tal debate na Inglaterra produziu valiosos contributos. Em meio ao surgimento da filosofia empirista no século XVIII, o sublime passou a depender da experiência subjetiva e individual de cada sujeito, incluindo, ainda, a natureza nessa equação. Nessa acepção, o sublime era entendido como desprazer, seguido do prazer que sentimos diante de uma força da natureza. Um misto de temor e maravilhamento. Ainda nas contribuições do empirismo inglês, Edmund Burke desempenhou um papel importante na acepção moderna do conceito de sublime, ao sustentar que a experiência ocorre diante da contemplação da grandiosidade da natureza, desenvolvendo, assim, a ideia do “prazer negativo” para explicar uma espécie de atração pelo perigo, terrível e ameaçador, experimentada pelo sujeito. Burke estabeleceu ainda a distinção entre o belo e o sublime. Tal distinção foi importante tanto para as estéticas desenvolvidas no século XVIII quanto para a produção teórica e artística do século XIX na Europa. Para artistas como Caspar David Friedrich e William Turner, o ideal de beleza passa a ser o sublime.

A noção moderna de sublime sofre uma inflexão significativa na filosofia kantiana quando conceitos estéticos se deslocam dos objetos para a subjetividade do homem. O belo não mais reside nas propriedades do objeto, mas no sujeito, e o belo e o sublime passam a ter naturezas

distintas. Outro aspecto importante, Kant especifica que a experiência do sublime não prescinde da natureza, sendo produto da faculdade da imaginação e da razão. “Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo” (Kant, 1993, p.110), escreve o filósofo. Kant confere à imaginação e à razão a capacidade de desejar tanto um progresso infinito quanto a totalidade absoluta. Aqui, o pensamento desafia sua própria finitude, como se, fascinado por sua desmedida, despertasse o sentimento de uma faculdade suprassensível como escreveu o filósofo de Königsberg:

Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação se encontra uma aspiração ao progresso até o *infinito* e, em nossa razão, porém, uma pretensão à *totalidade absoluta* como uma ideia real, mesmo aquela inadequação a esta ideia dessa nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos, desperta o sentimento de uma faculdade suprassensível em nós (Kant, 1993, p.96, grifos nossos).

O desejo pelo Absoluto, ainda que condenado a nunca alcançar seu objeto e pelo ilimitado no sublime, passa a constar como um elemento novo e disruptivo presente na crise da forma moderna e contemporânea, a partir dos séculos XIX e XX. No limite da ruptura, o infinito ou o Absoluto de ideias pode ser reconhecido por Kant no que ele chamou de representação negativa ou mesmo de não representação. A finitude contida na forma-objeto seria desafiada pelas capacidades inerentes ao sujeito da imaginação e da razão. Como analisou Lyotard (1991, p.57), “a imaginação colocada nas fronteiras do que apresentar, violentando-se para apresentar. A razão, de seu lado, busca irracionalmente violar a interdição de achar, na intuição sensível, objetos correspondentes ao seu conceito”.

Nesse sentido, o ânimo do sublime pode ser encontrado em Cézanne, em seu ímpeto furioso de amontoar pequenas camadas densas de tinta

na tela para produzir as *petites sensations*, na ambição de representar o Absoluto, o real. No cubismo de Picasso, quando apresenta simultaneamente imagens sucessivas no tempo, no afã de alcançar uma unidade espaçotemporal absoluta ou uma quarta dimensão. Na tentativa de Malevitch de representar a ausência da presença do quadro *Branco sobre fundo branco*, de 1918, nos vazios nas obras de Yves Klein, na imensidão das telas monumentais de Barnett Newman. Das vanguardas modernas à arte contemporânea, a ambição de reduzir as cores, as linhas, o espaço, as figuras ao seu essencial, na busca pela experiência do Absoluto, do instante, do aqui e agora, nos remete ao sublime. Produzem o sentimento contraditório de angústia e felicidade quando uma obra de arte nos convida a testemunhar o inexprimível ou nos depara com a iminência do nada. Não por outro motivo, Lyotard (1997, p.99) escreveu: “O sublime será talvez o modo de sensibilidade artística que caracteriza o moderno”. De fato, o sublime e a ideia de infinito nele contida são marcas do moderno nas civilizações ocidentais. Tanto no pensamento da Antiguidade Clássica quanto no medievo europeu, havia claro horror ao ilimitado (Koyré, 2006).

É importante, neste ponto, notar que, se a estética kantiana trouxe as experiências do Absoluto e do Infinito como problema para a estética moderna, foram Schelling com suas teorias românticas e, em um segundo momento, os filósofos românticos de Jena (Jena) os responsáveis por interpretações cruciais de tais noções para a arte moderna e contemporânea. Partindo da cisão aberta pelo sistema racionalista kantiano, Schelling propõe uma filosofia da arte que liberte a razão da fratura moderna, reunindo-a ao sensível e elaborando um sistema que preza mais pela unidade do que pela dualidade. Um sistema no qual as contradições seriam suprimidas e os enigmas resolvidos de tal sorte que o Absoluto alcançado os dissiparia. No pensamento de Schelling encontramos a proposta de união entre o objetivo e o subjetivo, entre a razão e a sensibilidade, entre o belo e o sublime, entre a arte e a vida (Schelling, 2017).

Tal ambição de reunião do Absoluto no sublime em Schelling esteve amplamente presente nas obras de arte das vanguardas modernas.

Nos românticos de Jena (Jena), o Absoluto e o infinito são revisitados em termos do ilimitado, daquilo que nunca cessa. De acordo com Schlegel e Novalis, a solução final para o Absoluto jamais encontrava conclusão ou síntese. Tal posição, entretanto, não significou que esses filósofos e poetas abandonassem a pretensão ao absoluto; apenas compreendiam que essa busca nunca seria concluída. Como no fragmento de Schlegel (1997, p.138-139) publicado originalmente na *Athenäum*: “O salto até aquilo que é perfeito e acabado permanecerá sempre infinito”. Um salto que eles tentam a cada vez, pois a completude só existe na morte. Nas palavras de Hölderlin (apud Duarte, 2011, p.39), uma unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada.

O desafio para os românticos de Jena (Jena) seria manter aberta a tensão entre arte e filosofia, entre homem e mundo, entre vida e morte, em um processo infinito. Foi dessa dificuldade de manter essa tensão que surgiu a necessidade de relacionar arte à filosofia, construindo uma linguagem capaz de sustentá-la. Na ideia de arte dos românticos de Jena (Jena), a experiência do absoluto e do infinito será ilimitada, exigindo uma dialética reflexiva e processual que implodiria qualquer representação unitária e objetivadora.

Nesse sentido, a noção de arte dos românticos de Jena (Jena) e o sublime na arte contemporânea encontrariam afinidades e convergências. Ambos dizem respeito a obras que nunca logram se objetivar, que entendem o absoluto como infinito. Nas produções artísticas contemporâneas, mesmo que se trate de objetos efêmeros, informes ou simplesmente indiciais, o que as caracteriza é a possibilidade de significação constante e infinita. Na arte contemporânea, um dos elementos-chave para a redefinição do objeto de arte como informe ou processual foi, sem dúvida, a retomada das ideias de Marcel Duchamp por artistas como os da Pop Art, do minimalismo, do conceitualismo e do pós-minimalismo, bem

como do experimentalismo brasileiro dos anos 1970. Surgidas em meio às décadas de 1960 e 1970, essas produções lidavam tanto com o questionamento do conceito de objeto de arte moderno quanto com as transformações radicais no mundo, em suas dimensões políticas, econômicas e culturais, o que, na época, era denominado pós-modernismo.

A redefinição do objeto na arte contemporânea colocou em xeque conceitos como autonomia da arte em relação ao espaço e ao campo da cultura, as noções de temporalidades modernas e, finalmente, os princípios unitários dos objetos de arte. A radicalidade do pensamento de Duchamp foi responsável por libertar a produção artística das amarras da “arte retiniana” e de seu espaço naturalista, rompendo com uma forma artística dotada do que era acabado e dirigido à visão. Tais transformações ocorriam em mais uma volta do parafuso das crises do sistema capitalista ocidental, quando o mercado globalizado e as novas tecnologias colonizaram o que restava de natureza no planeta – o inconsciente humano incluído (Jameson, 1997). Nessa nova situação, a cultura passa a ser uma espécie de segunda natureza, enquanto a natureza que entendíamos como Outro desaparece.

Nessa nova concepção, a natureza e a cultura se imbricam; são uma só coisa. De acordo com Jameson (1997, p.63), o ilimitado e irrepresentável não é mais a natureza, mas as produções tecnológicas da era digital, o que poderia ser entendido como um sublime tecnológico, contemporâneo ou histórico. Não deixa de ser digno de nota que o problema do infinito, como singularidade da metafísica europeia ocidental, tenha se espreado em escala planetária em decorrência dos novos meios reprodutivos das tecnologias recentes e da globalização, resultando em uma sensibilidade inovada, compartilhada pelas sociedades atuais. Tal sensibilidade poderia ser concebida como uma atualização do sublime moderno ou como um sublime contemporâneo.

Sublime em Robert Smithson

Nas obras de Robert Smithson encontramos características do sublime tanto na desconstrução do objeto de arte unitário, na proposta de obras processuais e infinitas, quanto na experiência do ânimo de maravilhamento (*awe*) diante de uma natureza hibridizada ou entrópica, segundo as definições dos artistas. As propostas de obras públicas de Smithson ocorrem no final dos anos 1960 e no início dos anos 1970, período de crise sistêmica em escala mundial. O pensamento modernista, suas utopias, a noção de temporalidade histórica e teleológica, os sistemas de pensamento fechados passaram a ser altamente questionados, também no campo das artes visuais.

Alguns anos antes, a retomada do *ready-made* duchampiano na operação das imagens na Pop Art e do espaço no minimalismo instaurou um novo campo de possibilidades para as artes visuais. No minimalismo, o objetivo era escapar à composição associada à arte europeia e a uma longa tradição de ilusionismo na arte. Como observa Donald Judd, a ordem não é racionalista e prioritária, mas simplesmente ordem, como a de continuidade: uma coisa depois da outra. Para artistas pós-minimalistas, entretanto, as propostas, como a de Judd, eram dogmáticas e limitantes. Smithson refere-se aos trabalhos minimalistas como obstruções, em vez de abstrações, por forçarem o espectador a adotar posições preestabelecidas.

Nessa cena, o interesse pela entropia e pelas diversas manifestações das artes temporais passa a ser compartilhado pelos pós-minimalistas, entre os quais se encontrava Robert Smithson. A crítica ao espaço minimalista é, sem dúvida, o ponto de partida para a re colocação da lógica processual dos artistas pós-minimalistas. Será, porém, a incorporação de temporalidades múltiplas e infinitas às estruturas minimalistas o processo-chave na reconceitualização do objeto unitário em objeto processual. De modo semelhante, a incorporação da linguagem reflexiva fora

decisiva nos trabalhos de Smithson, no sentido de explodir a lógica da forma e da abstração visual unitária em direção a seus trabalhos.

Smithson pensa a linguagem como material impresso em colisão constante e em curso entre a mente e a matéria. Em *Strata: a geografic fiction*, de 1972, como nas camadas da terra, as três páginas da publicação alternam colunas horizontais de linguagem com fotos de fósseis ou de terra que representam diferentes eras geológicas. A relação entre mente e matéria engendra um processo incessante de construção de sentidos em torno da ideia da palavra terra (*earth*). Aqui, a matéria impressa – mapas, gráficos, textos, entre outros elementos – é concebida como a definição de Borges do universo ou a de McLuhan em *The Gutenberg Galaxy*: uma infinita “biblioteca de Babel”. Smithson procura articular sua linguagem-terra (*earth*) no sentido da materialidade da cultura. Nessa estrutura, “uma pedra pode ser comparada a uma palavra”² (Smithson, 1996, p.209). A linguagem torna-se matéria impressa, como sugere *Heap of Language* (figura 1), de 1966, na qual a imagem é construída com palavras. A matéria impressa desempenha um papel entrópico em que mente e matéria se encontram num constante fluxo de colisões:

Mapas, cartas, anúncios, livros de arte, dinheiro, planos arquitetônicos, livros de matemática, gráficos, diagramas, jornais, história em quadrinhos, livros de bolso e panfletos das companhias industriais: todos tratam da mesma coisa. Judd tem um labirinto de coleções de ‘*printed matter*’, alguns dos quais ele ‘olha’ em vez de ler. (Smithson, 1996, p. 18, destaques no original).³

2 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *I compared the action of the elements to the action of writing, let's say, like a rock would be compared to a word.*

3 No original: *Maps, charts, advertisements, art books, science books, money, architecture plans, math books, graphs, diagrams, newspapers, comics, booklets, and pamphlets from industrial companies are all treated the same. Judd has a labyrinthine collection of ‘printer matter’, some of which ‘looks’ at reader than reads.*

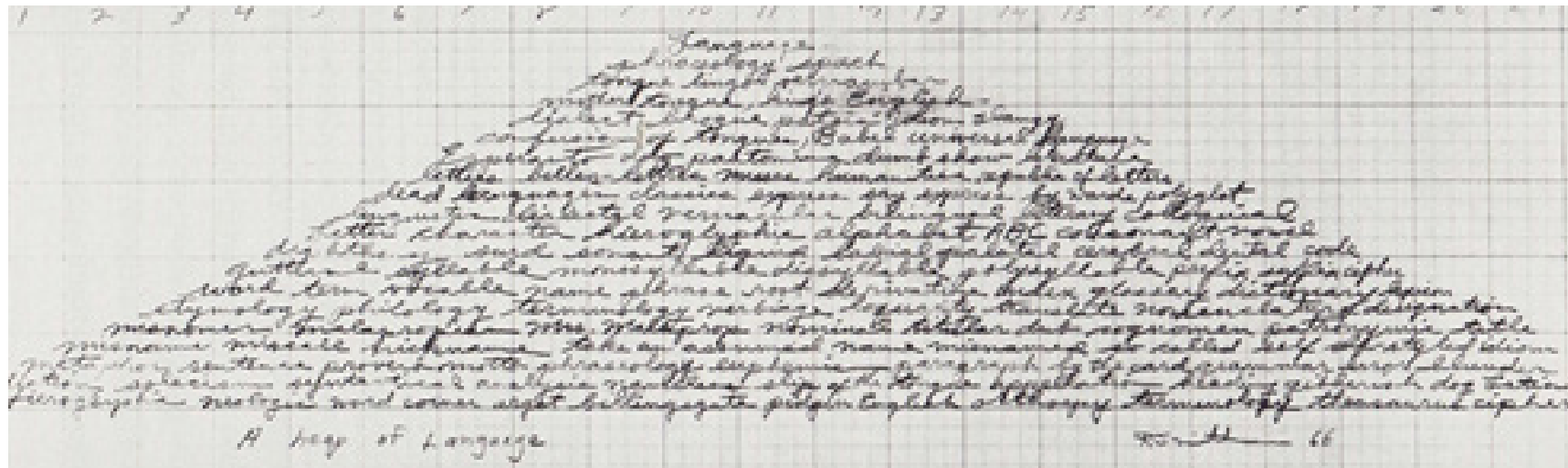


FIGURA 1.

Robert Smithson, *A heap of language*, 1966

Estabelecendo diálogo crítico com os trabalhos de Donald Judd, Smithson questionou a literalidade de seus objetos específicos, identificando neles resíduos de ilusionismo, espaços abstratos nulos, a partir dos quais repensou a própria noção de abstração na arte. Em sua série de estruturas cristalinas espelhadas, a noção de uma percepção visual dual encontra-se mais explicitamente desenvolvida, permitindo-lhe trabalhar com grandes planos e superfícies vazias. Influenciado pelo pensamento estruturalista, Smithson criou um sistema de linguagem baseado em oposições binárias, estabelecendo sua própria dialética. Uma das consequências mais radicais de seu pensamento é a de uma arte que passa a ser apreendida como processo e não como objeto.

A dialética de Smithson objetiva afastar-se da concepção gestáltica do objeto, criando como alternativa a ideia de uma arte estruturada como processo contínuo entre duas polaridades, sejam essas objeto/espaco, arte/contexto, mente/matéria, centro/periferia. “Eu comecei a questionar seriamente toda a noção de Gestalt, da coisa ela mesma, os objetos específicos. Eu comecei a ver as coisas de uma forma mais relacional”⁴ (Smithson, 1996, p.296), escreve o artista. Nesse sentido, suas estruturas cristalinas [figura 2] passam a ser articuladas em termos de uma dialética do lugar. Nos trabalhos com as estruturas cristalinas espelhadas, tal relação estabelece entre as polaridades espelho e reflexo. Aqui, a arte é um espelho, e o que acontece fora, um reflexo. “Existe sempre correspondência”, declara o artista. “O reflexo deve ser a mente, ou o espelho deve ser a matéria. Mas sempre haverá essas duas coisas”⁵ (p.187).

4 No original: *I began to question very seriously the whole notion of Gestalt, the thing itself, specific objects. I began to see things in more relational way*

5 No original: *So that in terms of my own work you are confronted not only with an abstraction but also with the physicality of here and now, and these two things interact in a dialectical method and it's what I called the dialectical of place. It's like the art in a sense is a mirror and what is going on out there is reflection. There is always correspondence. The reflection might be the mind, or the mirror might be the matter.*



FIGURA 2.

Robert Smithson, *Untitled*, 1965, espelhos.

Gradualmente, o artista passou a ver suas estruturas duais no mundo e a fazer os *Nonsites* – foi então que sua dialética se tornou preponderante. Tal noção refere-se tanto ao não lugar (*nonsites*), o lugar do qual o material é retirado, quanto à não visão (*non-sights*), uma vez que sua visada pressupõe a não apreensão nem do lugar, nem da visão aos quais se refere. *Nonsites* tornaram-se mapas que apontavam para *sites* fora da galeria, e a visão dialética passou a subsumir a tendência purista da abstração. Smithson então articula oposições, como a abstração formal e a representação de estruturas físicas na natureza, na geografia e na paisagem contemporânea.

No processo de redefinição da arte, as estruturas cristalinas de Smithson são acrescidas de tempo. A incorporação dos inúmeros tempos é uma experiência desenvolvida na materialidade do mundo, em que natureza e cultura se encontram indissociáveis. Em sua visão dialética, a relação tempo/espço evoca os mais remotos tempos e os incomensuráveis espaços. A temporalidade entrópica é entendida por Smithson como uma espécie de arqueologia experimentada no tempo presente na duração do processo. Geológica, biológica, mitológica, paleontológica ou mesmo pessoal, navegar nos rios temporais é uma experiência desenvolvida na materialidade do mundo. Para Smithson, o tempo não é meramente uma noção abstrata, estando antes ancorado no real. Tal noção de tempo recebeu a influência de George Kubler, cujo livro *The shape of time: remarks on the history of things* (1962) provocou significativo impacto na cena artística e intelectual dos anos 1960. Concebendo o tempo como real (*actuality*), Kubler polemiza com os modelos de história da arte baseados em modelos biológicos, desenvolvendo uma abordagem alternativa que enfatiza a pluralidade temporal. Para o autor, o organismo humano também apresenta diferentes temporalidades, pois os nervos e o sangue possuem antiguidades distintas.

Pensar as possibilidades dos processos entrópicos leva Smithson a interessar-se por paisagens e locais fora das galerias; pela locomoção

dos artistas e pelo que eles faziam em seus tempos livres; pelo tipo de diversidade e descontinuidade que estava completamente infiltrado/invadido por processos entrópicos. Em 1966, Smithson inicia uma série de incursões exploratórias das quais participavam artistas e agentes do sistema de arte. A expedição cartográfica a Pine Barrens, em Nova Jersey, por exemplo, objetivava encontrar um local para um projeto de terra movente (*earth-moving*). Dela participam sua esposa, a artista Nancy Holt, Carl Andre, Robert Morris e a galerista Virginia Dwan. Em curta nota sobre o evento – que é, em si, aliás, mais um espaço de deslocamento entre muitos propostos –, o artista descreve a experiência na paisagem pós-industrial norte-americana. O convite é de reconhecimento e aceitação da paisagem entrópica do mundo contemporâneo e das novas formas de experimentação do espaço que este mundo oferece.

Tal ação, uma espécie de reconhecimento de campo do mundo, indicava o abandono das utopias modernas e a aceitação do mundo como se apresentava: poluído e entrópico, e cuja natureza se encontrava degradada e transformada pelas tecnologias modernas e pela ganância do capital. Essa espécie de niilismo, compartilhada por diferentes segmentos culturais para os quais o idealismo das utopias modernas havia fracassado, não impediu novas formas de crítica ao sistema responsável pela destruição gradual do mundo. No lugar de grandes projetos revolucionários como os da Bauhaus, essa geração de artistas voltou suas ações políticas para o próprio mundo das artes. Esse foi o caso dos artistas da Land Art, como Michael Heizer, Walter De Maria e, em parte, o próprio Smithson. Com o objetivo de preservar os trabalhos do crescente poder de esvaziamento e institucionalização da arte, bem como de repotencializar a experiência da estética, esses artistas passam a construir suas obras em locais de difícil acesso – desertos, lagos ou a paisagem contemporânea norte-americana, por exemplo.

Essa ação dos landartistas, entretanto, sofreu críticas quanto ao seu potencial estético e político. Como então argumentou Richard Serra,

na maioria das vezes o espectador das obras de construção Land Art realizadas em lugares ermos e inacessíveis só experimentaria as obras por meio de fotografia, o que, de acordo com Serra, impossibilitaria uma experiência real com elas. Mais de 50 anos depois de suas criações, poderíamos dizer, a favor da estratégia dos artistas da Land Art, que as imagens fotográficas de obras como *The lighting field*, de Walter de Maria, em 1977, *Sun tunnels*, de Nancy Holt, de 1973 a 1976, e mesmo *Spiral Jetty*, de Smithson, continuam a nos evocar o poderoso sentimento de absoluto infinito, despertado pelo sublime em termos contemporâneos.

Spiral Jetty e o sublime

Spiral Jetty, de 1972, (figura 3) – composta pelos infinitos deslocamentos entre fotos, filme, textos do artista e a própria obra – remanescente e passível de visita, no Great Salt Lake, em Utah, ainda nos comove em duplo sentimento de torpor e maravilhamento, produzindo uma espécie de momentânea impotência do pensamento. A obra está situada em um grande lago salgado de águas de um vermelho intenso, próximo à cor do molho de tomate. O lago apresenta elevada concentração de sal, que forma cristais brancos sobre as rochas basálticas negras, determinantes para o seu curso. É uma espécie de mar morto, pois, devido à alta salinidade, peixes não sobrevivem nem barcos navegam. *Spiral Jetty* representa perfeitamente a paisagem entrópica contemporânea e seus vazios prenes de tempos infinitos, de traços de abandono e destruição da industrialização modernista, como descreve Smithson (2021):

Lentamente, aproximamo-nos do lago; ele parecia um tecido violeta-claro, impassível, aprisionado em uma matriz rochosa sobre a qual o sol vertia sua luz acachapante. Uma extensão de salares margeava o lago e, presos no meio de seus sedimentos, havia incontáveis pedaços de entulhos. Píeres velhos foram abandonados à própria sorte. A simples visão dos restos de lixo transportava-nos a uma pré-história

moderna. Os produtos da indústria devoniana, os restos da tecnologia silúrica e todas as máquinas do Período Carbonífero Tardio estavam perdidos naqueles vastos depósitos de areia e lama.

A natureza de *Spiral Jetty* encontra-se imbricada e irremediavelmente transformada pela tecnologia, de tal sorte que natureza e cultura são uma só coisa. Trata-se de uma natureza recoberta pela racionalidade das máquinas, pela narração dos textos de Smithson, enfim, pela cultura. As máquinas fotográficas e fílmicas contribuíram para esse novo conceito de natureza. Segundo Smithson, a fotografia tornou inviável o conceito de natureza. Assim como espelhos, as câmeras “têm algo de abominável, porque elas possuem o poder de inventar muitos mundos”⁶ (Smithson, 1996, p.371). A natureza, depois da fotografia, poderia ser pensada como um processo de constante transformação no qual a duplicação infinita das lentes instaura a dialética entre a linguagem e o mundo físico. A representação da natureza e, principalmente, sua concepção romântica do sublime europeu do século XIX redundam inoperantes diante da apreensão de toda e qualquer visada aleatória que passa a ser capturada pela fotografia. Na análise de Smithson, Cézanne e seus contemporâneos foram forçados a deixar seus estúdios pela fotografia. Eles estavam em competição com essa técnica, razão pela qual se voltaram para o *site*, uma vez que as imagens fotográficas tornaram a natureza um conceito impossível.

A ideia de natureza em Smithson aproxima-se da concepção de Whitehead. Para o pensador, a natureza, como processo, muda e se diversifica, porque, em seu refazer-se, mudam seus elementos e ela mesma, em seu todo. Aqui, a natureza é uma espécie de atividade de estado, uma “ocorrência”, o que significa que ela está inteira em cada uma de suas

⁶ No original: There is something abominable about cameras, because they possess the power to invent many worlds.



FIGURA 3.

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970 (© Robert Smithson/BUS 2012)

aparuições e nunca é exaurida por nenhuma delas. Não é possível detê-la a fim de a olhar – ela é sempre nova a cada percepção, mas nunca sem passado. A natureza é algo que continua, que nunca é apreendida em seu começo, ainda que nos pareça sempre nova (Merleau-Ponty, 2000, p.194). Nas propostas de Smithson, percebemos, de modo semelhante, uma “natureza como processo” cujo caráter entrópico revela os diferentes tempos específicos de seu processo constante e eterno de transmutação.

O sublime em Robert Smithson é experimentado a partir das atuais condições históricas de um mundo pós-industrial do coletivo ocidental, em que a natureza não apenas desapareceu como o Outro idealizado, mas também se fundiu à cultura. Tais noções foram forjadas tanto a partir da tradição da relação entre natureza e cultura estadunidense quanto da tradição europeia. Nos Estados Unidos, natureza e cultura encontram-se imbricadas, como sugere a poética do norte-americano William Carlos Williams, “No ideas but in things”. Abandonar alusões, metáforas, mas ver o mundo diretamente. Smithson pensará seus trabalhos sob a tensão entre o pensamento e a materialidade física da natureza, agora indissociável da linguagem e do espaço da cultura. Muito embora, como analisou Arthur Danto (2005), *Spiral Jetty* remeta à tradição do sublime da pintura romântica estadunidense, Smithson estabeleceu um profundo diálogo com a tradição europeia do sublime para a qual a natureza assume as características de uma dialética processual infinita, tal como idealizada pelos românticos do Círculo de Jena (Jena).

Era nessa paisagem entrópica, marcada pelos vestígios da destruição da era industrial, que Smithson (2021) propunha uma nova experiência estética a partir da resignificação das infinitas temporalidades latentes, como registra: “Bombas cobertas de viscosidade negra enferrujavam ao ar salgado e corrosivo. Uma barraca construída sobre estacas poderia ter sido a habitação do ‘elo perdido’” (p.3). É nessa situação de sentimento negativo diante da ocorrência de terra arrasada que Smithson indica experimentar um paradoxal sentimento de prazer: “Senti um enorme prazer

em ver todas aquelas estruturas incoerentes. Este lugar evidenciava uma sucessão de sistemas humanos atolados em esperanças abandonadas” (p.3). Como em outras propostas com a paisagem contemporânea (Telles, 2010) Smithson entenderá que a construção de uma monumental espiral de terra e basalto é, ela própria, um acúmulo de vazios abandonados em Utah. Suas incursões exploratórias, registradas em textos, filmes documentários e fotografias, seriam uma maneira de infundir novos sentidos no *presente* aos infinitos vazios, vacâncias monumentais sem nenhum espaço de duração ou de movimento.

A despeito de toda a degradação da natureza registrada em *Spiral Jetty*, ou por isso mesmo, ela engendra no espectador o ânimo de um sublime contemporâneo. Smithson propõe representar o “impresentificável” por meio da adição de múltiplas temporalidades, incluindo a do sujeito contemporâneo, que, como na imagem de Smithson [fig.4], encontra-se imerso em uma paisagem entrópica preta de traços da história e futuros abandonados. Contudo, o sujeito-artista, de costas para a natureza que remete à tradição da pintura romântica, encontrou em Smithson novas possibilidades de experiências subjetivas. A produção minimalista havia realizado uma crítica ao interior da forma, na tradição da modernidade europeia, o que levou a propostas radicais de exterioridade da forma. Este será mais um aspecto ao qual Smithson será crítico, questionando um certo caráter de esterilidade no crescente empenho dessa produção em desenvolver a literalidade na arte.

“O inconsciente não tem lugar em sua arte”⁷, escreveu Smithson no texto “Judd” (1966). (Smithson, 1996, p.5). No sentido de redefinir uma noção de subjetividade cifrada, condizente com o esvaziamento espiritual do mundo pós-industrial das megalópoles na década de 1970, o artista vai articular tanto o conceito de *surd* quanto o de “dediferenciação”, proposto pelo psicanalista Anton Ehrenzweig, apresentado em *The Hidden*

7 No original: The “unconscious” has no place in his art”



FIGURA 4.

Foto Robert Smithson no Rozel Point, Great Salt Lake, 1970. foto de Gianfranco Gorgoni.

Order of Art. Com a noção de *surd*, o artista seria capaz de elaborar sua ideia de subjetividade, incorporando estados psíquicos e representações definidas. Tal ideia já estaria presente em sua série *Alogon* (fig. 5), invadida por um estado de *surd*, definido tanto como “estado irracional” quanto como “fala silenciosa”. *Surd* refere-se a uma “área irracional” que, contudo, é elaborada a partir da linguagem matemática. É símbolo, é linguagem. Difere da noção de uma subjetividade fundamentada em um eu anterior à linguagem, contra a qual os primeiros minimalistas lutavam.

A “dediferenciação” é um espaço de infinitude; assemelha-se à dimensão “oceânica” de Freud: uma suspensão temporária dos limites, uma experiência de abismo, tão cara aos trabalhos de Smithson. Em *Spiral Jetty*, experimentamos o estado de *surd*, escreveu o artista (2021, grifo nosso): “Depois de um certo ponto, passos mensuráveis [...] descem de um estado lógico ao irracional (*surd state*)”. Tal como indica a imagem [fig.5] o sujeito-artista encontra-se imerso no vazio-abismo na natureza entrópica; entretanto, ele não está fundido à natureza em um Absoluto, a exemplo de Caspar David Friedrich. Sua subjetividade é híbrida, misturada à tecnologia e ao mundo da cultura e da linguagem, como escreveu: “Seria eu apenas uma sombra em uma bolha de plástico, flutuando em um espaço exterior ao corpo e à mente? Et in Utah ego. Eu estava deslizando para fora de mim novamente, dissolvendo-me em um início unicelular, tentando encontrar o núcleo no fim da espiral.”(p.7).

Em *Spiral Jetty*, o ânimo do sublime é ainda provocado pela experiência da grandiosidade da forma em espiral, pela imagem feita pelo helicóptero, conferindo escala planetária à obra. Em sua própria descrição, Smithson (2021, p.10) constata: “Há momentos em que a imensidão do exterior se encolhe fenomenologicamente à escala de uma prisão, e momentos em que os interiores se expandem à escala do universo”. Trata-se do choque entre a escala mínima das construções humanas e a imensidão do universo, que provoca em nós o misto de terror e prazer característico do sublime. Assim como grandeza que excede seu poder

Absoluto em Smithson, assim como a dos românticos, desdobrava-se em vivência dialeticamente recorrente e incessante ao infinito que dissolvia suas dualidades em novas significações:

O lugar era um rotatório que se encerrava sobre si mesmo em um imenso redondo. Desse espaço giratório, emergiu a possibilidade da Spiral Jetty. Nenhuma ideia, conceito, sistema, estrutura ou abstração poderiam se sustentar na realidade daquela evidência. Minha dialética entre *site* e *nonsite* foi arrastada para dentro de um redemoinho de indeterminação, no qual sólido e líquido perdiam-se um no outro (Smithson, 2021, p. 3.).

Na obra de Smithson, tal experiência dialética *ad infinitum* pressupõe a articulação de variadas temporalidades, muitas vezes engendradas por processos fabulatórios em jogos de violentos desencontros entre a razão e a imaginação. Neste ponto, seria importante salientar o papel central das noções espaçotemporais na sublimidade da produção de arte contemporânea. Para artistas como Smithson, Walter De Maria ou Nelson Felix, o tempo não pode se restringir ao “aqui e agora” (*now*), à ânsia de um absoluto dependente da experiência de um sujeito diante de um objeto, seja ele uma pintura ou uma escultura. Diferentemente das produções modernas, tais artistas articulam um complexo campo ampliado no qual objetos indiciais, mapas, escritos poéticos e fabulações expandem as possibilidades das noções de espaço e tempo em infinita processualidade. Nesse sentido, poderíamos conjecturar que uma das condições centrais para analisar o sublime na arte contemporânea seria pensar as diferentes noções de tempo e suas implicações espaciais.

No intuito de redimensionar categorias como belo, pitoresco, sublime, paisagem e monumento em termos contemporâneos, o artista abandona noções de arte que subsumiam uma temporalidade histórica, teleológica e utópica, propondo uma nova dialética processual, marcada por múltiplas temporalidades entrópicas. Da geração dos pós-minimalistas,

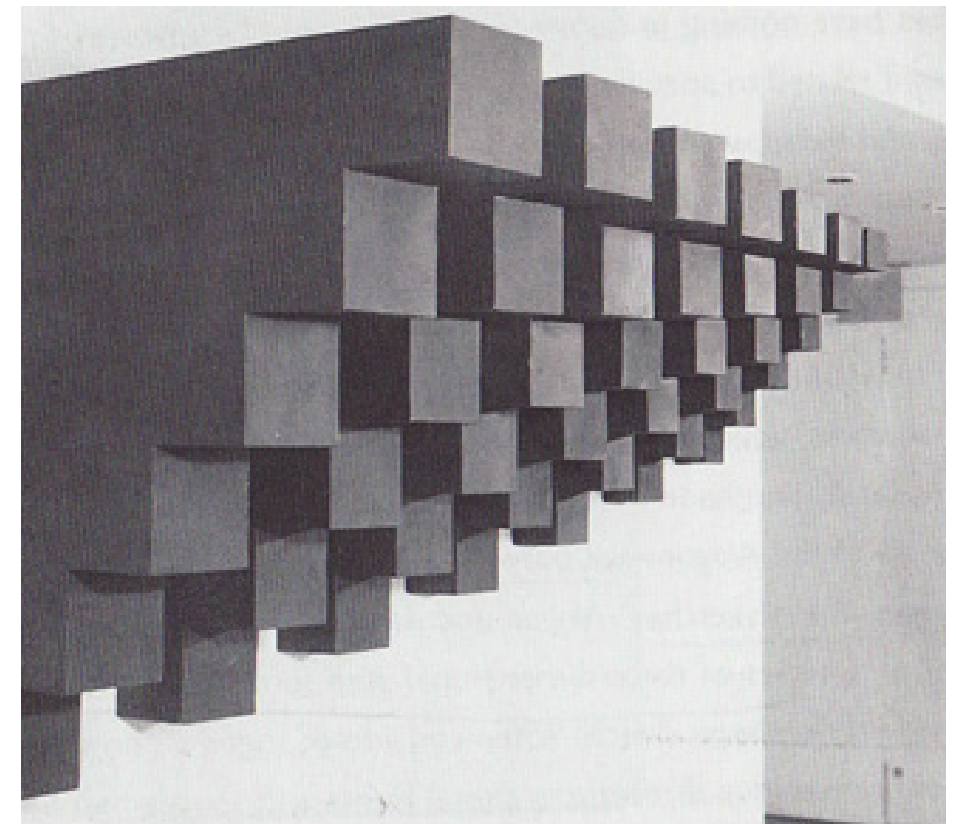


FIGURA 5.
Robert Smithson, *Alagon*, 1966

de representação, gerando a impotência do pensamento, como observa Smithson (p.5) sobre *Spiral Jetty*:

Claro que também seria possível traduzir a espiral mental em uma sucessão tridimensional de distâncias mensuráveis que envolveriam áreas, volumes, massas, momentos, pressões, forças, tensões e pesos; mas, na *Spiral Jetty*, o irracional toma a frente e leva-nos a um mundo que não pode ser expresso por números nem pela racionalidade.

A obra *Spiral Jetty* nos suscita uma experiência de suspensão e infinitude, diante da impotência de nossa razão e imaginação para formar uma imagem coerente, como registra Smithson (2021) a respeito do filme sobre a obra (figura 6): “partes do filme que mostravam uma estrada de terra levando ao *site* em Utah. Uma estrada de ida e volta entre lugares alhures. É possível dizer que a estrada não está em nenhum lugar em particular. A disjunção entre a realidade e o filme conduz-nos a uma sensação de ruptura cósmica”. Uma visão que seria uma versão negativa do universo de Pascal, na qual a natureza é uma esfera infinita cujo centro está em todos os lugares e cuja circunferência está em lugar nenhum. Aqui, é o filme cuja montagem processa temporalmente uma dialética de significados das imagens nos vazios abandonados de Utah, possibilita novos significados: a experiência de maravilhamento cósmico, mesmo que em reverso.

Tais semelhanças nos fariam questionar a validade da filosofia idealista romântica alemã como um horizonte regulador ainda possível para pensar os trabalhos de arte contemporâneos. Nesse ponto, valeria a pena perceber afinidades entre a noção de sublime contemporâneo e a de arte dos românticos alemães do Círculo de Iena (Jena). Para filósofos como Schlegel, Novalis e Hölderlin, “o poético princípio de toda arte teria seu quinhão filosófico” (Duarte, 2011, p.39). Para Smithson, arte e a reflexividade do pensamento eram indissociáveis. A experiência do



FIGURA 6.

Robert Smithson, parte do filme *Spiral Jetty*, de 1970 (Cortesia da Electronic Arts Intermix (EAI), New York Art © Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA, New York, NY)

Robert Smithson foi, sem dúvida, quem mais escreveu e refletiu sobre seus trabalhos e os de seus contemporâneos. Leitor voraz de diversas áreas, como história da arte, literatura, ficção científica e, sobretudo, a filosofia de tradição europeia, o que o situava como uma espécie de pensador e formulador da arte contemporânea. Característica que o aproximava dos artistas considerados conceituais.

Tais escritos reflexivos foram responsáveis por repensar, a partir das condições do mundo pós-industrial norte-americano, o conceito de natureza e, por conseguinte, reavaliar a ideia de arte, de belo, de pitoresco, de paisagem e do sublime, idealizados pelo pensamento iluminista e romântico europeu. Obras como *Spiral Jetty* redefiniram a noção de sublime em termos contemporâneos a partir de novas relações do homem com a natureza. Passados 50 anos da precoce morte de Smithson, é digno de nota que o ecossistema do lago continue lutando para se recuperar de uma seca catastrófica, o que denuncia, tal como os primeiros românticos, por sua vez atualizada por Robert Smithson, nossa inseparabilidade da natureza e nossa pequenez diante do universo.

Referências

DANTO, Arthur. The American Sublime. **The Nation**, 1º de setembro de 2005.

DUARTE, Pedro. **Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar. 2011.

FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: The collected writings**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press. 1996.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática. 1997.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. 1993.

KOYRÉ, Alexandre. **Do mundo fechado ao universo infinito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006.

KUBLER, George. **The Shape of Time: Remarks on the History of Things**. New Haven: Yale University Press .1962

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas: Papyrus. 1991.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. 2. ed. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1993.

LYOTARD, Jean-François. **Inumano, considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editora Estampa. 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes. 2000.SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras. 2017.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras. 1997.

SMITHSON, Robert. Entropy and the new monuments. [1960]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: The collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. Donald Judd. [1965]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: The collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970). In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: The collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1996. SMITHSON, Robert. Art through the camera's eye [1971]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: The collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. A Spiral Jetty (1972). **Zum Revista de Fotografia**, Rio de Janeiro, 26 jan. 2021. Trad. Patrícia Mourão de Andrade. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-spiral-jetty-1972/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2026

TELLES, Martha. **Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea**. Revista Arte & Ensaio. v. 20 n. 20. 2010.

Data da submissão: 16/01/2026

Data de aceite: 03/04/2026

Data de publicação: 31/05/2026