

O ESPAÇO SOBREPOSTO: A EXPERIÊNCIA CAMINHANTE DE ROBERT SMITHSON EM PASSAIC

THE OVERLAID SPACE: ROBERT SMITHSON'S WALKING EXPERIENCE IN PASSAIC

Vitor Marcelino / USP

RESUMO

O presente ensaio busca analisar a obra “Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey” produzida pelo artista estadunidense Robert Smithson no ano de 1967. Para tanto, serão construídas relações entre o espaço representado como fotografia e como escrita pelo artista, destacando a experiência fundamental do caminhar. A análise relaciona a produção do artista com os escritos do poeta brasileiro Manoel de Barros, da crítica estadunidense Rosalind Krauss e do filósofo francês Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: Robert Smithson; fotografia; linguagem escrita; heterotopias; espaço.

ABSTRACT

The present essay aims to present an analysis of the work “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”, produced by the American artist Robert Smithson in 1967. To this end, the relations between space represented as photography and as writing by the artist will be constructed, highlighting the fundamental experience of the walk. The analysis relate the artist's production to the writings of Brazilian poet Manoel de Barros, the American critic Rosalind Krauss and the French philosopher Michel Foucault.

KEYWORDS: Robert Smithson; photography; written language; heterotopias; space.

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a 'Nuvem de calça'.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakowski – seu criador.
Fotografei a 'Nuvem de calça' e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.

Manoel de Barros

Aquilo que se forma na nossa mente quando vemos parece se formar em outro lugar daquilo que se forma quando lemos, reflexo claro de uma cultura que fragmenta nossa percepção em imagens e linguagem escrita. O poema “Difícil fotografar o silêncio”, de Manoel de Barros (2000, p. 11), vai na contramão dessa compartimentação da percepção, escancarando sua complexidade. Escrever sobre a fotografia é difícil. O instrumento câmera, entendido como máquina, traz consigo uma pesada carga de objetividade que muitas vezes não condiz com o que a própria imagem traz em si, carregada de subjetividades, cheia de impalpáveis. Talvez

falando ou escrevendo esse impalpáveis tornam-se menos etéreos, mesmo compreendendo que é no etéreo que esteja a força de algumas fotografias. Pensando, portanto, em criar um ponto de intermédio entre a fotografia e a palavra, o poema de Manoel de Barros surge como um caminho para refletir sobre o invisível e perceptível que surge nas imagens fotográficas.

As fotografias que apresentarei aqui não são fotografias de locais, de rios, de pontes, de espaços no geral. São fotografias do que esses mesmos locais são capazes de levantar nos mais diversos níveis de percepção através do olho do fotógrafo e das possibilidades técnicas da fotografia. Essas imagens, misteriosas e abertas em sua essência, surgem então em uma conjunção do lugar em que o artista se coloca, da percepção de mundo que o artista tem e das variações técnicas da fotografia. Mais que fotografar o bêbado e a noite, é o silêncio que importa. Mais que fotografar o beiral do sobrado, o perfume que sai dali é que sobressai. Mesmo fotografando a pedra, é o “sobre” que ressalta.

Buscando compreender como a linguagem escrita pode se entranhar na fotografia, ou vice-versa, criando uma experiência narrativa, vejamos um possível caminho para esse entendimento. Para tal, tomemos como baliza uma ideia ampla de “lugar” ou “espaço”, que é importante para a representação fotográfica. Mesmo sendo um dos escritos mais lidos no que se refere à reflexão sobre espaço, “A poética do espaço”, de Gaston Bachelard (1984), publicado originalmente em 1957, serve apenas como um primeiro passo para nosso texto. A obra levanta profundas questões sobre a correlação entre interior e exterior, pontuando constantemente a percepção do espaço interno como estudo topográfico da intimidade. Ciente disso, o filósofo francês Michel Foucault propõe um estudo cujo foco central seja os espaços exteriores à casa, extrovertendo a discussão para os aspectos de ordem mais social e política. São as reflexões de Foucault que nos trarão mais contribuições para a análise aqui proposta.

As observações de Foucault nesse âmbito fazem-se presentes em duas conferências apresentadas em 1966: “O corpo utópico” e “As heterotopias” (2013). Se Bachelard procura projetar a imensidão para o interior do ser, Foucault relaciona o corpo como fonte para a exploração do espaço, quase como um caminho inverso.

Vejamos como as discussões de Foucault sobre corpo e espaço acabam levando a discussão para outro caminho.

Na primeira conferência, Foucault entende o corpo, devido à nossa constante insatisfação, como fonte de todas as utopias:

[...] todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho: rosto magro, ombros arcados, olhar míope, sem cabelos, realmente nada belo. E é nesta desprezível concha de minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me e caminhar; é através desta grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele, deteriorar. Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. (FOUCAULT, 2013, p. 7-8).

Já nesse início do texto podemos perceber, mesmo sem a pontuação efetiva do filósofo, a relação do corpo com o caminhar, a exploração empírica do espaço. Talvez o desejo de conhecer outros lugares, de perambular por outros lugares, seja um modo de desprender desse corpo extremamente materializado e pesado. Entendendo o corpo como “(...) ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam” (Ibid., p. 14), percebemos como Manoel de Barros se coloca como caminhante, quase que como um investigador à procura das sutilezas do mundo.

Nesse sentido de deslocar no mundo, de penetrar em um mundo específico, de centralizar-se nele para reconstruí-lo pleno de novos significados, o trabalho de Robert Smithson, “Um passeio pelos monumentos de Passaic”, torna-se expressivo. Vejamos:



Figuras 1 e 2: Robert Smithson. Monumentos de Passaic, 1967. Fotografia, sem dimensões.
Fonte: SMITHSON, 2009, p. 162.

No dia 30 de setembro de 1967, Smithson pega um ônibus em Manhattan com destino ao pequeno condado de Passaic em Nova Jersey. Três meses depois, o relato desse passeio feito pelo artista é publicado na revista ArtForum, acompanhado por 6 fotografias. Durante o caminho, determinados lugares chamam sua atenção e o texto¹ publicado descreve sua impressão do local registrado pelas fotografias. Tais lugares são chamados de “monumentos” pelo artista. Logo na entrada do condado, Smithson narra:

O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda e saltei na esquina da Avenida Union com a River Drive. O monumento era uma ponte sobre o Rio Passaic que ligava o Bergen County e Passaic County. O brilho do sol do meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em uma *imagem* superexposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia. O sol se tornava uma monstruosa lâmpada que projetava séries destacadas de “stills” através da minha Instamatic para dentro do meu olho. Quando andei sobre a ponte, era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que não mostrava nada a não ser um vazio contínuo. (SMITHSON, 2009, p. 164).

Logo no início do texto vemos como o artista já percebe o aspecto cinematográfico e fotográfico de Passaic. Se Manoel de Barros busca materializar a solidão fotográfica pela poesia, Robert Smithson materializa a própria fotografia em seu texto narrativo, como se andasse não pela cidade, mas por uma fotografia penetrada e adensada pela luz potente do sol. Assim, já vemos como a fotografia não é apenas um modo de registrar um atípico dia na vida do artista, e sim um parâmetro central para que esse dia efetivamente ocorra. A fotografia aqui não registra o espaço percorrido, ela é um próprio espaço.

Para que possamos compreender melhor a relação entre espaço e fotografia nas obras desse período dos anos 1960, as análises da crítica estadunidense Rosalind Krauss sobre a escultura tornam-se essenciais.

Interessada em novas abordagens estéticas para as novas práticas artísticas do período, Krauss publica, no ano de 1979, também na revista ArtForum, seu texto “A escultura no campo ampliado” (2012).

MARCELINO, Vitor. O espaço sobreposto: a experiência caminhante de Robert Smithson em Passaic, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3119-3130.

A autora parte de uma situação pontual e altamente problemática, criada pela tradicional crítica de arte norte-americana, e que gerou, segundo a autora, interpretações equivocadas do estado da arte de caráter mais experimental dos anos 1960 e 1970. Em seu texto, Krauss propõe uma revisão crítica das produções dos anos 1960 que fuja ao que ela denomina de “furor historicista”, procedimento percebido na crítica estadunidense do período que busca relacionar arbitrariamente o que foi produzido na década com produções anteriores e até ancestrais.

De início, Krauss busca estabelecer uma lógica interna típica da produção tridimensional, de modo histórico e não universalista, ao compreender que a lógica fundante da escultura seja a do monumento: “[...] uma escultura é uma representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (KRAUSS, 2012, p. 131). As esculturas, assim, são representativas e tem um papel de marco, por isso são figurativas e verticais, e seus pedestais mediam o local onde se situam e o signo que representam. Em consequentes processos de negatividade dessa condição monumental e também da condição de arquitetura e paisagem, a autora percebe que o campo de atuação da escultura se amplia consideravelmente nas décadas de 1960 e 1970, gerando algumas categorias de campo ampliado.

A autora ressalta, na conclusão de seu texto, que o campo ampliado é finito e que não é ditado pelos meios de expressão, uma vez que o fundamental é o contexto cultural. Percebe essa expansão também na pintura, abrindo o caminho para que outros meios de expressão também sejam percebidos de modo ampliado, como a própria fotografia. A estudiosa conclui afirmando a importância do mapeamento dessa estrutura de campos ampliados e marca como fundamental os determinantes culturais de tal estrutura (no caso, o modernismo e o pós-modernismo). Segundo Krauss, essa abordagem difere da genealogia historicista ao pressupor a “[...] aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica” (Ibid., p. 137).

Desse modo, compreendemos melhor a definição de monumentos para determinados espaços de Passaic feita por Robert Smithson. Entretanto, os monumentos de Passaic, como veremos, configuram-se em sua negativa: não é o passado glorioso que é lembrado, mas sim um futuro desconcertante. A

verticalidade típica dos monumentos dissolvem-se na horizontalidade. Mas a condição fundamental do monumento defendida por Krauss ainda é percebida em Passaic: os monumentos se situam “[...] em determinado local e fala[m] de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (Ibid., p. 131). Mas, como veremos, essa simbologia será virada ao avesso. Continuemos, portanto, com o relato de Smithson:

Perto dali, na margem do rio, encontrava-se uma cratera artificial que continha um tanque de água límpida, e ao lado da cratera protuberavam seis canos largos esguichando a água do tanque para o rio. Constituíam-se assim uma fonte monumental, de onde saíam seis chaminés horizontais que pareciam estar inundando o rio com fumaça líquida. O grande cano estava conectado de algum modo enigmático à fonte infernal. Era como se o cano estivesse secretamente sodomizando algum orifício tecnológico escondido, levando um monstruoso órgão sexual (a Fonte) ao orgasmo. Um psicanalista pode dizer que a paisagem exibia “tendências homossexuais”, mas não vou chegar a essas crassas conclusões antropomórficas. Vou simplesmente afirmar: “Era isso que estava lá”. (SMITHSON, 2009, p. 165).

Nesse trecho, vemos como o artista propõe-se a percorrer o condado na experiência em si. Obviamente, inúmeras interpretações surgem ao vermos as fotografias e lermos o texto. Mas o artista, mesmo citando algumas questões de ordem interpretativa, mantém sua obra em aberto. A sua experiência perceptiva parece querer ser transmitida para a percepção do espectador, construindo um discurso que extrapola os moldes de uma fotorreportagem e no qual a neutralidade nunca é alcançada. Vemos, na obra, elementos de sua prática escultórica e do contexto conceitualista dos anos 1960, mas o que nos interessa aqui é como a fotografia se torna capaz de materializar essas questões, como ela se porta como veículo de transmissão de experiência e percepção. No decorrer do caminho, a principal questão da obra começa a se estruturar com a observação de algumas construções abandonadas em uma rodovia:

Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas. Essa *mise-*

en-scène antirromântica sugere a desacreditada ideia de tempo e muitas outras coisas “ultrapassadas”. Mas os subúrbios existem sem passado racional e sem os “grandes eventos” da história. Ah, talvez haja umas poucas estátuas, uma lenda e umas quinquilharias, mas não há nenhum passado – apenas o que passa para o futuro. Uma utopia menos um fundo, um lugar onde máquinas são ídolos, o sol se tornou vidro e a fábrica de concreto de Passaic (River Drive, 253) tem bons negócios em PEDRA, BETUMINOSOS, AREIA E CIMENTO. Passaic parece cheia de “buracos”, comparada com a cidade de Nova York, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados. Esses futuros se encontram em filmes utópicos classe B, que passam a ser imitados pela suburbanidade. (Ibid., p. 165-6).

Explorar as ruínas às avessas de Passaic faz com que Smithson se veja deslocado no tempo, seja jogado em um futuro distópico. Futuro falido de um passado que não existe. Retrato de uma sociedade que caminha para sua desintegração, essa vista entrópica de Passaic apresenta aquilo de mais desolador que o artista percebe na sociedade pós-industrial.

Passado e futuro, realidade e reflexo, localização e utopia/distopia passam a se confundir cada vez mais na experiência do artista:

Desci por um terreno de estacionamento que cobria os velhos trilhos da estrada de ferro, trilhos que algum dia cortaram Passaic. Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em espelho e reflexo – mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava. Não havia nada de interessante ou mesmo estranho a respeito daquele monumento plano; contudo, ele ecoava um tipo de ideia-clichê da infinidade; talvez os ‘segredos do universo’ sejam prosaicos do mesmo modo – para não dizer enfadonhos. Tudo que dizia respeito àquele local permanecia emaranhado em afabilidade e coberto com carros brilhantes – um após outro, eles se estendiam em uma nebulosidade ensolarada. As indiferentes partes traseiras dos carros reluziam, refletindo o envelhecido sol da tarde. Tirei alguns retratos lânguidos, entrópicos, desse monumento resplandecente. Se o futuro é “ultrapassado” e “fora de moda”, então estive no futuro. Estive em um planeta que tinha, desenhado sobre ele, um mapa de Passaic, e um mapa bastante imperfeito. Um mapa sideral marcado com “linhas” do tamanho de ruas, e “quadrados” e “blocos” do tamanho de edifícios. A qualquer momento meus pés estavam aptos a cair através do chão de papelão. Estou convencido de que o futuro está perdido em algum lugar nos depósitos de lixo do passado não histórico; está nos jornais de ontem, nos anúncios insípidos de filmes de ficção científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados. O tempo transforma as metáforas em coisas e as

guarda em depósitos frios, ou as coloca nos *playgrounds* celestiais dos subúrbios. (Ibid., p. 166-7).

O espaço de Passaic adquire aqui camadas de significações mais espessas, profundas e distópicas. O artista se perde nessas camadas e passa vagar em um mundo aberto e incompreensível que ele mesmo criou. A convicção de um futuro catastrófico marcado pela entropia se materializa na paisagem suburbana do interior do estado de Nova Jersey e fragiliza o espaço urbano. O tempo em Passaic descola-se da experiência do caminhar. O espaço explorado cria uma nova atmosfera densa e incompreensível. Os tons de neutralidade do relato desaparecem dando espaço à percepção do caos. Olhar as fotografias feitas pela artista é buscar nelas resquícios dessa experiência. É como se elas apresentassem um estágio imediatamente anterior à desintegração do espaço que a linguagem escrita representa. A entropia materializa-se no último monumento registrado por Smithson:

O último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento. Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando de modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem de oceanos – não havia mais florestas verdes e altas montanhas – tudo o que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados, formando poeira. Cada grão de areia era uma metáfora morta que se igualava à atemporalidade, e quem decifrasse tais metáforas seria levado através do falso espelho da eternidade. Essa caixa de areia de algum modo se dobrava como cova aberta – uma cova dentro da qual as crianças brincam alegremente. (Ibid., p. 167).

O último monumento de Passaic aponta para a dissolução total do mundo. A caixa de areia como símbolo de uma inevitável desertificação dos continentes. Logo uma caixa de areia, espaço destinados às brincadeiras infantis, à construção de castelos e minimundos, mas efetivamente todos eles desérticos. A caixa de areia como espaço da liberdade infantil, para a construção de suas fantasiosas narrativas que se desmancham como o vento, torna-se o monumento símbolo da visão distópica de Smithson.

Podemos compreender a caixa de areia como lugar semelhante à cama dos pais, esse local primeiro da liberdade proibida e, ao mesmo tempo, vigiada pelo pai e pela

mãe. Michel Foucault, na conferência “As heterotopias”, destaca a cama dos pais como o primeiro “outro lugar”, lugar onde a utopia torna-se mais palpável e localizável, diferente da ideia de não-lugar tão cara à utopia tradicional.

Para Foucault, existem inúmeros lugares criados livremente na mente, nas palavras, nos sonhos e nas narrativas dos seres humanos. Esses lugares são os lugares das utopias. Entretanto, Foucault acredita na existência de utopias em lugares precisos e reais da sociedade em tempo determinado. A Passaic de Smithson seria um desses locais? Lembrando que Smithson não menciona no texto, mas Passaic é sua cidade natal.

Para o filósofo, existem lugares de passagem (ruas, trens, metrô), de parada transitória (cafés, cinemas, praias, hotéis) e de repouso e moradia. E também, existem lugares que se opõem a tudo isso, que se propõem a apagar, neutralizar ou purificar os primeiros lugares. São contraespaços.

A cama dos pais é o primeiro desses contraespaços com que temos contato. A partir disso, o filósofo elenca uma série desses outros espaços: os jardins, os cemitérios, os asilos, os prostíbulos, as prisões, os hospícios, as colônias de férias e o espelho, tão presente no texto de Smithson. Entendendo etimologicamente “utopia” como “não-lugar”, Foucault (2013, p. 21) cria o termo “heterotopia”, ou seja, “espaços absolutamente outros” para definir tais locais.

Smithson transforma o ordinário espaço de Passaic em uma espécie de outra heterotopia, que tende, por sua vez, ao distópico. Um local que rasga o tempo e traz consigo a percepção de um futuro distante, mas inevitável. Essa é, para o filósofo, uma das características da heterotopia: os recortes singulares do tempo (Ibid., p. 25). Com os monumentos de Passaic, Smithson suspende o tempo e instaura no espaço ordinário da cidade um espaço outro, carregado de observações, de tragédias e abandonos. Andar por Passaic torna-se uma experiência distinta daquela do simples passeio, experiência que se materializa na fotografia e no texto escrito. Smithson transforma toda a pequena cidade em uma única imagem poética surgida ali na experiência do deslocamento, do movimento. A singular Passaic de Smithson configura-se na atualidade do olhar, no trânsito da percepção, tornando-se ao mesmo tempo única e configurante de todas as outras cidades fadadas ao fracasso

no furor industrial, fazendo com que o espaço ordinário da cidade transfigure-se no questionamento do espaço ordinário do urbano.

Notas

¹ Usaremos como referência a tradução de Pedro Sússekind, publicada no número 19 da Revista Arte & Ensaios no ano de 2009.

Referências

- BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: BACHELARD, Gaston. *Bachelard (Os Pensadores III)*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 182-354.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios, n. 17, 2012/01, p. 128-137.
- SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios, n. 19, 2009, p. 161-167.

Vitor Marcelino

Vitor Marcelino é professor na Faculdade SESI-SP de Educação (FASESP), doutorando do Programa Interunidades em Estética e História da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP) e mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Interessa-se pelas integrações entre fotografia e narrativa na produção artística dos anos 1960 e 1970, especialmente no Brasil e EUA. Tem produzido como artista explorando questões narrativas na fotografia.