



O OLHAR E O QUEBRA-MAR: O encontro sensível como cena comunicativa

THE GAZE AND THE JETTY PIER:
Photographic gesture and sensation in the communicative scene

Cristina Pontes Bonfiglioli¹

Resumo

A partir de um conjunto de imagens fotográficas eletrônicas sobre a *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, discute-se a relação entre o olhar do observador, o gesto fotográfico e a sensação, esta última entendida como fenômeno que caracteriza a Comunicação, por reunir pensamento, sentimento e corpo em uma mesma operação. A Comunicação, neste artigo, é pensada como processo de interação, mobilizado pela experiência sensível decorrente do encontro entre a imagem fotográfica e o olhar do observador.

Palavras-chave: *Spiral Jetty*. Gesto fotográfico. Sensação. Cena comunicativa. Olhar.

Abstract

Considering a set of electronic images on Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), the proposal of the article is to discuss the relationship among the observer's gaze, the photographic gesture and sensation. Sensation, here, is approached as the phenomenon which characterizes Communication, once it unites reasoning, emotion and body in the same operation. Here, Communication is approached from a perspective of interaction, which is put in motion by the sensitive (aesthetic) experience derived from the encounter of the photographic image and the observer's gaze.

Keywords: *Spiral Jetty*. Photographic gesture. Sensation. Communicative scene. Gaze.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (2008) e mestre pela Faculdade de Educação (1998), ambas instituições da Universidade de São Paulo. É, também, Bacharel em Ciências Biológicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1991). cristina.bonfiglioli@gmail.com





Introdução

A *Land Art* é uma modalidade de expressão artística cujo aparecimento no final da década de 60, especialmente nos Estados Unidos, coincide com o início do longo processo de formação do movimento ambientalista e de institucionalização do discurso ecológico como biopolítica contemporânea².

Tal coincidência de acontecimentos científicos, políticos e artísticos foi evidenciado pela produção de obras emblemáticas como a *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson; *Sun Tunnels* (1976), de Nancy Holt; *Time Landscape of New York City* (1965-presente), de Alan Sonfist; *The Gates* (1979-2005), de Christo e Jeanne-Claude; *7000 Eichen* (1982-1987), de Joseph Beuys; *The double negative* (1979-1960) e *City*, (1980-presente), ambas de Michael Heizer; *Roden Crater* (1974-presente), de James Turrell.

Resultado do embate teórico e crítico entre arte minimalista³ e arte conceitual⁴, em especial as questões relativas à escultura como monumento e anti-monumento e a arte destinada ao desaparecimento, a *Land Art* surge como movimento estético-político que denuncia o formalismo da arte exposta em museus e as regras institucionais de consumo da arte.

De acordo com WALLIS (1998), o movimento surgiu em outubro de 1968, quando foi realizada a primeira *Earth Art Exhibition*:

² Sobre a discussão que apresenta o discurso ecológico como biopolítica ver: BONFIGLIOLI, Cristina P.. Pensamento ecológico e imagem do mundo. In: PONTES, Beatriz Maria Soares (Org.) **Homem, natureza e impactos socioambientais na Amazônia e no Nordeste do Brasil**. João Pessoa, Editora Santa Marta, 2011.

³ “Quase todo trabalho aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência geral abstrata foi ou é provável que seja rotulado de minimal num ou noutro momento.” (BATCHELOR, 2004:7)

⁴ A arte conceitual pressupõe um “deslocamento radical da arte”, no sentido de uma desmaterialização do objeto de arte, isto é, as obras de arte são reduzidas a proposições ou ideias que não envolvem ou não adquirem nenhuma forma material. A arte conceitual costuma lidar com o descentramento econômico e geográfico (incluindo e ampliando a tradicional discussão centro-periferia), focando com mais intensidade temas cotidianos urbanos relacionados com a organização social do espaço. (WALLIS, 1998:27)





In October 1968, at the height of the Vietnam war, six months after the students riots of Paris, and just weeks before the election of Richard Nixon as President of the United States, artist Robert Smithson organized an exhibition at Dwan Gallery in New York titled simply 'Earthworks'. Included in the show were large-scale outdoor works of fourteen artists⁵, mostly young and little-known, but also including Herbert Bayer and Claes Oldenburg. All of the works posed an explicit challenge to conventional notions of exhibition and sales, in that they were either too large or too unwieldy to be collected; **most were represented only by photographs, further emphasizing their resistance to acquisition.** Named after a dystopian science-fiction novel by Brian W. Aldiss about a future in which even soil has become a precious commodity, the 'Earthworks' show delivered a pointedly pessimistic comment on the current state of America's environment and its future. **The perspective was congruente with general political atmosphere of the time, in which the ecological movement was growing rapidly, and political activism, particularly in opposition to the war in Vietnam, was regarded as virtually mandatory among artists.** (WALLIS, 1998:23-24; negrito nosso).

WALLIS (1998) comenta que o trabalho desses artistas e a exposição '*Earthworks*' tornaram-se marcos para o movimento ambientalista que se iniciava, muito mais pelo fato dos trabalhos apresentarem visões estereotipadas da natureza e da paisagem e de seus significados, do que por apoio explícito dos artistas à causa ecológica. Tal fato é salientado pelo texto de Smithson publicado em 1968 e considerado o "manifesto" da *Land Art* por alguns críticos e historiadores da arte. Nele, Smithson apresenta o "programa" da *Earth* (or *Land*) *Art* e afirma:

O deserto é menos 'natureza' do que conceito, um lugar que engole as fronteiras. Quando o artista vai para o deserto, enriquece sua ausência e queima a água (tinta) do seu cérebro. O lodo da cidade evapora da mente do artista, à medida que ele instala sua arte. Os "lagos secos" de [Michael] Heizer se tornam mapas mentais que contêm a vacância de Tântalos. Uma consciência do deserto opera entre anseio e saciedade. (SMITHSON, 1968 In: FERREIRA e COTRIM, 2006:193.)

⁵ Alguns dos artistas participantes foram: Tom Leavitt, Neal Jenney, Dennis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long, além do próprio Robert Smithson.





Essa questão da relação entre as noções de paisagem, natureza, ecossistema e ecologia é cara tanto ao mundo das artes plásticas, urbanismo e arquitetura, quanto à sociologia ambiental, geografia humana, ecologia política e antropologia filosófica. Este ensaio não pretende adentrar os detalhes dessa discussão. Contudo, convém indicar que, apesar de alguns historiadores da arte argumentarem em favor de uma aproximação teórica, estética e política existentes entre a *Land Art* (ou *Earth Art*) e as noções ecológicas e preservacionistas do movimento conservacionista internacional contemporâneo, e de afirmarem também que vários artistas da *Land Art* acabaram inspirando ou se envolvendo com maior ou menor intensidade com os primeiros ecologistas do final da década de 60 e início da década de 70, é ainda discutível se a questão da ocupação da paisagem natural como expressão da crítica *site/non-site* proposta pela *Earth Art* tem relação direta evidente com as noções convencionais de ecologia ou com as raízes do movimento conservacionista norte-americano⁶. Nesse sentido, o debate implica na apropriação discursiva que se faz (e que se fez) dos *Earthworks* e da *Land Art* como movimento artístico e conjunto de obras necessariamente vinculados à questão socioambiental ou da Sustentabilidade.

Sobre esse aspecto, vale ainda lembrar a resposta categórica de Lucy Lippard (2008) quando perguntada se a ecologia e o ambientalismo eram importantes para Smithson:

Talvez as pessoas estejam lendo isso em seu trabalho. Ele não era um ambientalista no sentido real; ele realmente não via a si mesmo como ambientalista ou ecologista. Tenho certeza de que ele teria coisas incríveis, de cunho catastrofista, para falar sobre o aquecimento global, a obtenção da entropia etc.. Provavelmente, ele teria se divertido com isso, de alguma maneira nojenta. Vários ambientalistas que eu conheço não foram

⁶ Sobre as origens do conservacionismo norte-americano e a polêmica preservação x conservação entre Gifford PINCHOT (1865-1946) e John MUIR (1838-1914), iniciada em 1896, ver STEIGUER, J. Edward. **The Origins of Modern Environmental Thought**. Tucson, The University of Arizona Press, 2006.





realmente influenciados por Smithson. Os artistas pós-modernos é que o são – o que quer que isso signifique. (LIPPARD, 2008:275)

É difícil pretender esgotar essa discussão sobre as possíveis relações entre a obra de Smithson e o nascimento do movimento ambientalista norte-americano, mas as considerações expostas podem sinalizar caminhos para se pensar com mais vagar e intensidade sobre esse tema.

Na verdade, é justamente esse tipo de apropriação histórica e terminológica que vemos ocorrer: da mesma maneira que o termo *ecologia* e a palavra *sustentabilidade* são atualmente utilizados para se referir a qualquer iniciativa que remonte minimamente à conservação do ambiente urbano ou natural, o termo *Land Art* também perdeu sua vinculação específica com a arte monumental da segunda metade do século passado, passando a se referir a qualquer atitude ou iniciativa artística que envolva conceitos ecológicos ou que se expresse por produção plástica executada em ambiente natural. Por isso, muitos trabalhos desenvolvidos por artistas que estejam associados às questões ecológicas são “catalogados” como *Environmental Art*.

Neste sentido, T. J. Demos (2009) enumera uma série de exposições produzidas desde a década de 60 até os dias atuais, nas quais a temática da sustentabilidade ou da crise ambiental é levada em consideração pelos artistas que produzem obras consideradas engajadas, porque apontam para problemas ambientais ou para soluções aos mesmos, ou porque expressam conceitualmente visões de um mundo permanentemente ameaçado por alterações ecológicas radicais e impactos ambientais irremediáveis.

É desse contexto complexo que extraímos as imagens fotográficas eletrônicas selecionadas para participar da proposta deste artigo. Tratam-se de nove (9) imagens ‘pixelizadas’ obtidas por meio do programa de busca Google Chrome, utilizando-se da





palavra-chave *Spiral Jetty*⁷. Com exceção das imagens de números 4 e 5, cujos créditos não foram localizados, todas as demais imagens foram feitas por fotógrafos profissionais que escolheram a obra de Smithson como alvo de seus gestos fotográficos.

Não podemos mais recuperar os gestos que originaram as fotos, o que poderia nos dizer muito sobre elas. Iremos nos debruçar sobre outro gesto humano, o gesto de ver/observar/olhar. Queremos aproximar esse fenômeno, o qual se convencionou denominar 'experiência estética', da pesquisa em Comunicação. Tal pesquisa pensa a Comunicação como relação, vínculo, processo e encontro. Qualquer que seja a palavra capaz de conceituar o fenômeno da comunicação, todas as anteriormente mencionadas pressupõem que a comunicação é um fenômeno estético, isto é, da ordem do sensível. Sensível que inclui pensar e sentir, porque pensar é uma forma de sentir e sentir é uma forma de pensar (SONTAG, 1987). É esse pressuposto que procuraremos explorar nas seções seguintes.

Gesto fotográfico e olhar do observador: modos de encontro com o quebra-mar espiral

Aproximar-se do fotográfico é exercício difícil. Tal dificuldade advém de um pressuposto subjetivo de que o que vemos em uma fotografia é a 'verdade' extraída da 'realidade'. Toda imagem fotográfica, dessa forma, seria a presença 'verdadeira', de um 'real' ausente. Essa operação cognitiva parece ser automática, não importa qual seja a cena registrada: 'intuitivamente' supomos que o que vemos é a captura de um real e, portanto, aquela superfície que observamos contém um pedaço do mundo tal como ele é.

É dessa maneira que toda cena proposta pela superfície de uma imagem fotográfica apela para nosso senso de realismo, o que necessariamente nos impulsiona

⁷ Robert Smithson, *Spiral Jetty*, April 1970. Mud, precipitated salt crystals, rocks, water; coil 1500' long by 15' wide; Rozel Point, Great Salt Lake, Utah. Disponível em; <http://greenmuseum.org/c/aen/Images/Ecology/spiral.php> Acesso em: 23 julho 2011.





em direção das causas da foto, do seu contexto histórico, social e político e dos motivos que definiram o momento do ‘clique’, o pressionar o obturador para que a luz deixe-se capturar e com ela toda a cena que se apresentou à lente objetiva. Tal momento curioso do gesto de fotografar é popularmente conhecido como ‘momento decisivo’, termo que a contingência de uma tradução transformou em sinônimo do olhar e do gesto de Cartier-Bresson⁸ e cuja apropriação teórica reduziu a fotografia a uma operação técnica vinculada exclusivamente à habilidade de ‘congelamento do tempo’.

Contudo, para FLUSSER (1994, p.100), “en el ato de fotografiar se dan fases subjetivas; y todo ello em una proporción que hace más que problemática la distinción entre objetividad y subjetividad”. Nesse sentido, o autor ainda salienta que:

Dado que el hombre del aparato es una persona, y no existe nadie al que se le pueda llamar “persona ingenua” (es una contradicción en sí), consecuentemente no puede darse una “fotografía ingenua”. El hombre del aparato sabe lo que hace, y nosotros podemos percibirlo si observamos sus gestos. (FLUSSER, 1994:104)

Dessa maneira FLUSSER (1994) destaca uma “esencia reflexiva y autoconsciente” do gesto de fotografar que é a mesma para qualquer gesto humano, em especial, para o gesto de filosofar, considerado por ele muito semelhante ao gesto de fotografar. Isto implica na aceitação de que não há nada de real ou de realista em uma fotografia, já que a mesma não pode ser resultado única e exclusivamente da “objetividade” da lente. É dessa forma que abordaremos as imagens fotográficas produzidas sobre a *Spiral Jetty*.

Iniciada em abril de 1970, a escultura de rochas e terra levou seis dias para ser construída e consumiu mais de 292 horas de transporte por caminhões, 625 horas de trabalho humano,

⁸ Segundo Livia Aquino, “Momento decisivo foi uma tradução de *The Decisive Moment*, livro de 1952 publicado originalmente em francês como *Images à la Sauvette*, algo como “Imagens furtivas”. Reza a lenda que Bresson não gostava da expressão em inglês, mas foi publicada mesmo assim, e colou para sempre no nome dele.” Disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/?p=230> Acesso em: 23 Jun. 2011.





movimentando 6.783 toneladas de material (WALLIS, 1998:58). Constituída por rochas, terra (lama) e cristais de sais do próprio lago, a *Spiral Jetty* é uma trilha em forma de quebra-mar espiral com 4,5 metros de largura e que avança, espiralada, por 45 metros das águas rosa-avermelhadas do Great Salt Lake, na região denominada Rozel Point, no Estado de Utah, centro-oeste dos Estados Unidos.

Robert Smithson realizou sobrevôos para registrar em áudio-visual e em fotografias os diversos ângulos pelos quais era possível ver aquela que viria a se transformar na mais famosa de suas obras.

Bice CURIGER e Simon GRANT, editores da Revista Eletrônica TATE ETC., apontam, na abertura da crítica de BAKER (2005) para o fato de que:

Robert Smithson's vast earthwork *Spiral Jetty* (1970) became an instant icon of land art, **partly thanks to iconic photography by Gianfranco Gorgoni, and recently resurfaced after being submerged under the Great Salt Lake.** Smithson's visual inspiration for this project was typically diverse – ranging from the molecular structure of salt to Constantin Brancusi's abstract portrait of James Joyce. (CURIGER & GRANT, 2005 In: BAKER, 2005:1; negrito nosso).

Críticos e historiadores de arte afirmam que a *Spiral Jetty* aponta para os questionamentos estéticos da arte conceitual norte-americana dos anos 60 e 70: a recusa de um modelo ou esquema de legitimação formal do espaço da arte (o museu como local institucionalizado da arte), a obra de arte como extensão do artista, a materialidade dos elementos naturais como referência ao tempo, e, no caso específico de Smithson, a relação entre o produto da arte e a entropia⁹. Nenhuma das alusões explicitadas pelos

⁹ Segundo DANCHIN (1985: 34-35; negritos nossos) “[o conceito de entropia], criado por Clausius (1865) para colocar em evidência uma medida das alterações surgidas num sistema energético qualquer, não tem significado físico *a priori*. Apenas se pode interpretar o comportamento do sistema físico em termos de entropia. Deste modo, e praticamente desde o nascimento da termodinâmica estatística, é usual fazer a interpretação da entropia como a medida de uma troca de calor: $\Delta Q = T\Delta S$; mas este raciocínio só tem sentido na condição de nas variações de S apenas se considerar as variações das possibilidades de





editores da TATE ETC. pode ser inteiramente vislumbrada ou mesmo aludida pelas imagens fotográficas que compõem a nossa amostragem. Trata-se de problema clássico da história da arte e da crítica de arte: a experiência estética (sensível) depende do conhecimento teórico e histórico que se tem da obra que se observa. Sem esse “respaldo técnico”, não é possível atingir a completude esperada da fruição estética e o prazer dela derivado. Contudo, nada disso está necessariamente contido ou é facilmente evidenciado nas imagens fotográficas que observamos. A abordagem da crítica de arte e da história da arte parece-nos impor significações em demasia a uma obra, atuando em direção oposta, isto é, construindo modelos de observação e de aproximação da experiência estética que dificultam ou denunciam um certo “ascetismo” no tocante a interação que se pode experimentar em qualquer encontro com expressões artísticas ou obras de arte.

É dessa maneira que adentramos a cena: em um esforço de descrevê-la como ela nos aparece, tentando ‘submergir’ de imagem em imagem. E, assim, encontramos: rochas amontoam-se ao redor de um caminho em espiral. A vista enviesada que a fotografia apresenta não deixa claro se se trata de mar, rio ou canal. As cores são opacas, sem viço. Pensa-se na possibilidade de ter sido colorida artificialmente, tal é a fraqueza com que se manifestam na imagem. Sim, é isso: as cores não têm força para vir à superfície da foto; parecem sucumbir apesar de seus esforços em dar volume e contorno ao que o fotógrafo via, pela primeira vez. É preciso concordar: à

distribuição dos pontos representativos da matéria entre os diferentes estados de energia e nunca, exceto se de modo muito indireto, entre posições espaciais. Daqui resulta que, quando se diz que um aumento de entropia significa um aumento do número de graus de liberdade (o que é verdadeiro), trata-se da **repartição entre estados de energia e não da repartição no espaço! Não há, assim, ligação direta entre entropia e organização espacial**, ou, em outros termos, **a entropia não é uma medida da ordem espacial**. Estas afirmações são conhecidas de todos os especialistas em termodinâmica e, no entanto, **desde há cerca de um século, difundiu-se o erro que assimila a desordem espacial a uma elevada entropia** e que implicitamente dá ao segundo princípio da termodinâmica (a entropia de um sistema isolado só pode crescer) uma interpretação tendente a fazer crer numa progressiva e indiferenciada desorganização da matéria. **Mas isto é falso: o aumento de entropia pode produzir formas organizadas e o universo não se dirige para a morte térmica**. Esta constatação implica que os esforços de um grande número de escolas de termodinâmica (por exemplo, a que trata os estados irreversíveis) se dirijam apenas ao exame de aspectos menores da produção das formas. **A entropia, com efeito, não diz nada, ou muito pouco, sobre a organização.**





primeira “vista”, trata-se de empreitada monumental. Algumas das imagens são capazes de nos arrebatam completamente, mesmo sem que saibamos o que, exatamente estava sendo fotografado, quem o fotografou, porquê o fotografou. As causas da nossa fácil imersão em algumas das imagens parecem não ter relação alguma com o contexto ou a história das fotografias mesmas ou do “objeto” que supostamente fotografam. Quando muito, sabemos que se trata de uma espiral e a espiral é por si só desenho que fascina, capturando-nos em seu movimento circular descentrado.

A cena, portanto, é essa: encontramos-nos com essas imagens eletrônicas e algo em cada fotograma nos atrai “para dentro”. Esse “dentro” não parece ser discernível, mas parece apontar para um conjunto harmonioso que cada imagem retrata, destacando diferentes gradações possíveis entre cor, contraste, luminosidade e movimento – sim, movimento! - combinados de maneira única em cada imagem.

Algumas delas nos fazem perder totalmente a noção de plano ou perspectiva (Imagem 5 e Imagem 4) pela posição aparentemente inusitada conquistada pelo gesto que a fotografou. Ou, então, fazem aumentar as suspeitas de que se trata de uma imagem que passou por processos intensos de manipulação da cor “artificialmente” (Imagem 1 e Imagem 5). Há fotos em que a materialidade da obra sobe à superfície da imagem (Imagem 1, Imagem 2 e Imagem 3) e há aquelas em que a espiral parece ocupar um espaço vazio, ora incolor, ora dominado pela cor, mas que não é ar, nem é água (Imagem 4, Imagem 5, Imagem 7). Há aquelas que nos convencem de que a obra está em mar aberto, à mercê de ondas que a desgastam e que mostram seu contorno espiralado disputando a “figuração” com um fundo falso e colorido (Imagem 6, Imagem 7, Imagem 8).

O tamanho e o ‘enquadramento’ da espiral também apontam para resquícios do gesto fotográfico que as capturou: a perspectiva “terrestre” parece ser capaz de colocar em evidencia o céu em relação ao horizonte, às vezes ressecado, às vezes azulado,





misturando-se um no outro ou esvaziando suas fronteiras que desaparecem no infinito (Imagens 1, 2 e 3). Por outro lado, a perspectiva aérea faz o olhar mergulhar no ‘mar’ colorido, uma vez que o céu ausenta-se da imagem: exercício de descentramento, de mudança de posição, de inversão de ‘foco’. Nessa perspectiva, é sempre a partir de uma água colorida, rosada¹⁰, avermelhada, esverdeada, amarronzada que a espiral nos olha, quando, atônitos, olhamos para ela: afinal, onde estavam esses fotógrafos quando ensaiavam o seu fotografar? Avião, helicóptero, pára-quedas? O gesto fotográfico simula o vôo do pássaro.

Alumas imagens tornam implícitos os materiais que as ‘compõem’, tornando densos o céu, o ‘mar’ ou o vento que nos separa da espiral. A imagem preto-e-branco de Gianfranco Gorgoni parece fazer essa densidade ganhar maior dimensão espacial. É o peso do volume de terra mexida e o aspecto rústico das rochas basálticas misturadas à lama que invadem os olhos. As várias distâncias percebidas remetem a diferentes sensações de proximidade com a matéria que constitui a obra. Ainda que não seja possível dimensionar o tamanho das rochas e dos cristais de sais provenientes do próprio *Great Salt Lake*, fica-se perturbado: será possível caminhar ali, apesar da lama, das pedras e da água, sentindo a maresia úmida que vem com a brisa? Seja de onde for que o fotógrafo orientou seu corpo e seu movimento para ‘desenhar com a luz’, logrou seu intento sem nos deixar dica detalhada de como repeti-lo. O que, aliás, é um fato da fotografia. A reprodutibilidade é sempre relativa à cópia do fotograma original e não do gesto de fotografar. Este é único, irreplicável, irreproduzível.

¹⁰ Pesquisas indicam que há organismos unicelulares que vivem no lago e que possuem componentes carotenóides em suas membranas celulares, responsáveis pela tonalidade rosa-alaranjada que as águas adquirem. No entanto, tal explicação da causa da cor do lago é de ordem totalmente diferente daquela que capturou o olhar do fotógrafo no local do gesto de fotografar e que agora captura o nosso olhar no gesto de observação da imagem fotográfica.





Pode-se dizer também que a partir da Imagem 4 há um distanciamento tal da espiral, que as referências clássicas de matematização da natureza (VARGAS, 1996) desaparecem: na mesma Imagem 4, a espiral parece flutuar sobre um espelho no qual céu e lago estão fundidos, dando a sensação de ausência dessas “substâncias” e da materialidade que compõe a obra. Na Imagem 5, temos a impressão de que uma ‘flor’ branca espiralada recorta um mar arroxeadado intenso, em movimento de desabrochar. Sua orientação parece tão desproporcional e sem perspectiva geométrica, que a superfície da imagem parece ter se dobrado. Na Imagem 6, suaves linhas de espuma branca correm perpendicularmente à espiral, extremamente nítida, que parece desenrolar, feito um broto de folha de samambaia, e adentrar um ‘mar’ marrom-avermelhado, a partir de uma base azulada. O caracol espumado parece disputar a transparência que seria ‘natural’ ao ‘mar’ à sua volta. Em contraste, a Imagem 7 mostra uma espiral de linhas desfocadas, quase embaçadas pelo entorno laranja-avermelhado, de tal forma que o que antes parecia fundo, agora é “figurado” e disputa com o esbranquiçado quebra-mar a atenção do observador. Por fim, a Imagem 8 é dominada por linhas que, como num mapa cartográfico, percorrem um fundo verde-acinzentado em várias direções. Vê-se o encaracolar de uma das linhas em um canto da imagem: a distância dramaticamente imposta ao olhar promove a perda total da perspectiva e da materialidade da obra, reduzida a mais um, dentre os muitos sinais, que um mapa pode ter.

Em todo o exercício de aproximação do fotográfico, cresce a sensação de que a imagem fotográfica sobre uma obra não é essa obra, nem se reduz ao registro documental sobre ela. Trata-se de uma outra coisa, de algo mais que é preciso examinar.





Cena e Olhar: a Comunicação como encontro sensível

A partir do exercício de olhar o quebra-mar espiral, percebe-se que a cena não pode ser descrita apenas como o resultado do contato visual com um amontoado de matéria-prima, agrupada e arranjada em espiral, ainda que assim se possa aventar, inicialmente. A cena também não pode ser reduzida ao contexto artístico e histórico do qual a obra participa. A cena de que falamos está além da materialidade da obra e da superfície ‘pixelizada’ da imagem. Não se trata da visibilidade da obra, mas de uma certa visibilidade proposta, de um certo ponto de vista sobre a obra – aquele registrado pelo fotógrafo, aquele que parece apontar para a busca apaixonada de um acordo perfeito entre a incidência da luz e a visão colorida da forma espiralada. É o gesto fotográfico que nos permite novos acessos à obra por meio da criação de uma cena comunicativa. A cena comunicativa dá-se, então, pela relação entre o gesto de fotografar, a imagem fotográfica dele resultante e o nosso ‘estado de espírito’ diante da imagem fotográfica.

No que tange a esse ‘estado de espírito’, GRANZANI (2004) afirma que:

Perhaps it is still worth saying that the **psychological response to any artwork differs from one viewer to another**. Yet, in the sense that a viewer is always already bound to a prior discourse, **established narratives on art play a powerful role in anyone’s appreciation of art**. Although I wish to defend the democratization of aesthetic consumption that has occurred since the 1960s – in terms of the growth in the interdisciplinary approaches to art’s always-incomplete and politically negotiable character – nevertheless, **the very choices or interpretative moves one makes in acknowledging or ignoring a variety of often (in)visible associations matters**, especially when dispersed across multiple identities.” (GRANZANI, 2004, p. 2).

O autor parece defender que apreciar a arte ou qualquer expressão artística, depende do conhecimento sobre a própria arte: só é possível experiência estética, entendida aqui como fruição prazerosa, se o gesto do observador for imbuído de crítica interpretativa possibilitada pela prática de observação crítica, adquirida anteriormente, sobre a história da arte e de seus movimentos internos.

No entanto, parece-nos que as imagens fotográficas aqui apresentadas convocam o olhar do observador para um local, corporeamente implicado, e esse ‘local’ é tanto o





quebra-mar espiral, o lugar onde se localiza, mas também a noção de espacialidade, de ambiência, de atmosfera que o próprio processo de observação das imagens propicia. Olhar o quebra-mar espiral é sentir no corpo o apelo ao espaço, à materialidade da distância vislumbrada pelos diferentes ângulos de cada fotograma: a espiral torce, alonga, encurta, aproxima, distende – o olhar é absorvido pelo espaço e pelo movimento que ele implica, ao mesmo tempo que se sente a ausência do tempo. A imagem interpela o corpo pelo olhar, incitando a vivenciar o espaço ao qual o gesto fotográfico alude.

Assim, desconfiamos que é preciso explorar novas formas investigativas que reúnam história da arte, crítica de arte, psicologia e comunicação para avançar na discussão sobre esse ‘estado de espírito’ mobilizado pela espacialidade e por uma certa ambiência, um clima, que nos invade diante das imagens fotográficas em questão e que pouco ou nada têm a ver com conhecer o contexto artístico ou histórico ao qual o quebra-mar espiral supostamente se refere. A Comunicação enquanto fenômeno sensível é experiência de natureza diversa - é admiração e assombro, é um abrir de olhos pela primeira vez, com avidez e desejo, como se o olhar estivesse prenhe de vida, tal qual indicou Nietzsche:

E agora aponta a primeira aurora de apaziguamento, de cura — é quase o primeiro efeito com que nos defendermos contra a preponderância de nosso orgulho: consideramo-nos, então, patetas e vaidosos — como se nos tivesse acontecido qualquer coisa de único! Humilhamos sem reconhecimento a altivez todo-poderosa que nos fez suportar a dor e reclamamos com violência um antídoto contra a altivez: procuramos tornar-nos estranhos a nós próprios, despersonalizar-nos, pois a dor nos tornou por muito tempo *pessoais* com violência. “Longe de nós essa altivez”, exclamamos, “ela era uma doença e uma crise forte demais!” **Olhamos novamente os homens e a natureza — com um olhar de desejo: lembramo-nos, sorrindo com tristeza, que temos agora a respeito deles certas idéias novas e diferentes daquelas de outrora, que um véu caiu.**— Mas como nos reconforta rever as *luzes temperadas da vida* e sair desse dia terrivelmente cru, no qual, quando sofriamos, víamos as coisas e através das coisas. Não nos encolerizamos se a magia da saúde recomeça seu jogo — contemplamos esse espetáculo como se estivéssemos transformados, calmos e cansados ainda. **Nesse estado não se pode ouvir música sem chorar.** (NIETZSCHE, s/a, §114; negritos nossos).





As imagens fotográficas da *Spiral Jetty* tornam possível a vivência de diversas perspectivas espaciais: cada fotograma corresponde a uma forma de olhar, a uma visada distinta, característica do gesto fotográfico que a efetivou e do qual se depreende que não é possível visualizar a *Spiral Jetty* de forma “completa” ou “objetiva”: não há uma imagem fotográfica mais totalmente “verdadeira” ou que apresente um olhar mais abrangente ou “inteiro” do que outra. Cada imagem fotográfica tem sua ‘personalidade’, apesar de todas se referirem a um mesmo assunto ou “objeto”. Cada imagem fotográfica vale por si mesma e não pelo “objeto” que aparentemente representa.

As imagens fotográficas da *Spiral Jetty* apelam para o lugar de onde o gesto fotográfico foi realizado – é um realizar-se no espaço que esse conjunto de imagens fotográficas instiga – um gesto marcado pelo deslocamento, pelo olhar que se posiciona, que toma decisões. Tal olhar é capaz de apontar e discutir aquilo que Tetsuro WATSUJI (2006) chamou ‘ambientalidade climático-paisagística’, noção com a qual o autor caracteriza a vida humana e a qual nada tem a ver com a descrição científica e objetivada implicada em termos como “meio ambiente”, “paisagem”, “natureza”, “ecossistema”, todos estes desprovidos do caráter de subjetividade, implicado na percepção cotidiana da existência humana. Daí a relevância da experiência do encontro sensível que se dá pelo olhar e que apela para nossa existência corporal e espacial: a noção de distância implícita nas imagens joga, aqui, um importante valor de diferença, pois é nela que o olhar pode ser, ontologicamente e epistemologicamente, o lugar e a experiência do novo. A *Spiral Jetty* fotografada é a vivência do espaço pelo olhar: a um só tempo, o espaço da obra material, o espaço do gesto fotográfico e o espaço existencial da cena sensível comunicativa implicada pelo gesto de observar a fotografia.





Imagens fotográficas



Imagem 1





Imagem 2





Imagem 3





Imagem 4





Imagem 5





Imagem 6





Imagem 7



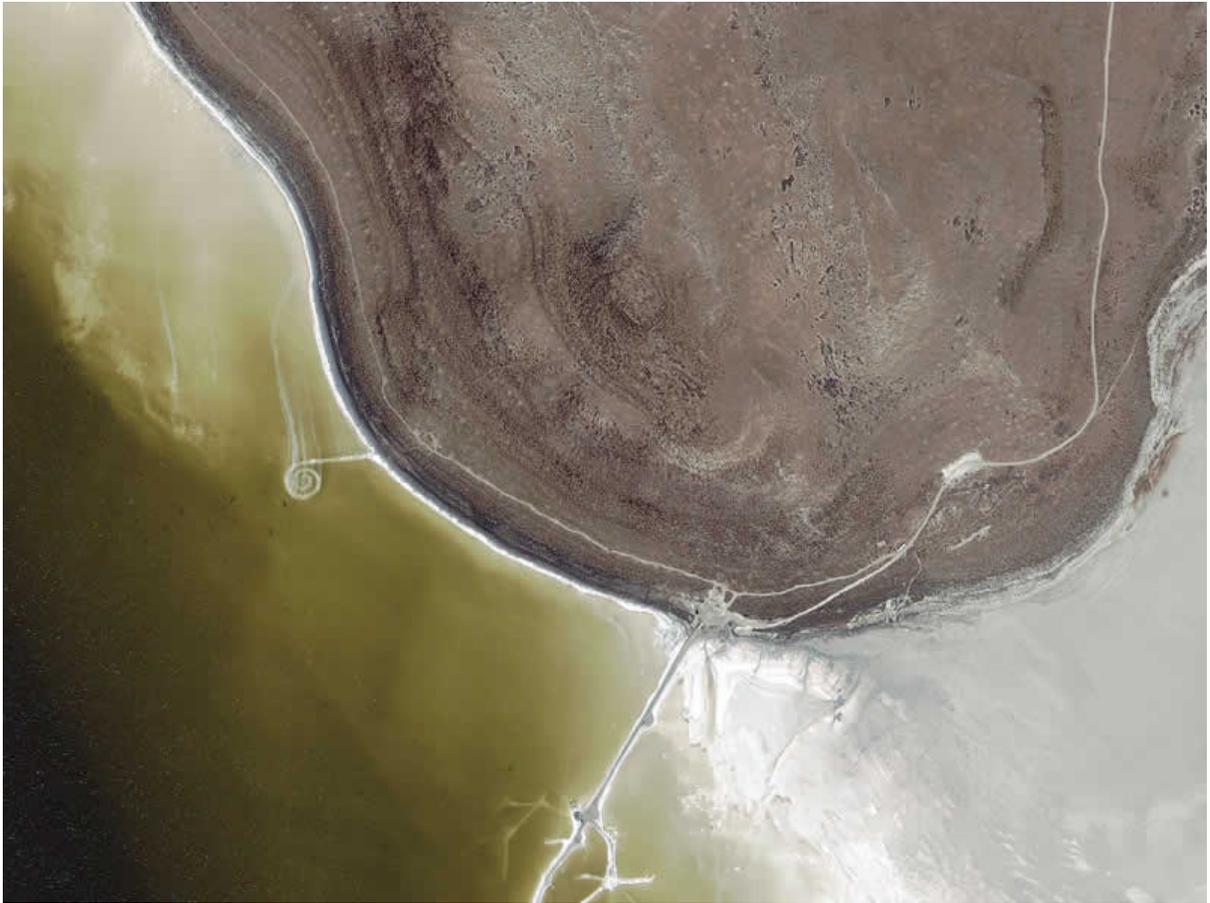


Imagem 8





Referências

- BAKER, Kenneth. 'Robert Smithson: A Retrospective', *Whitney Museum of American Art, TATE ETC.* New York, 23 June - 16 October 2005. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue4/spiraljetty.htm> Acesso em: 30 Ago. 2011.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BONFIGLIOLI, Cristina P.. *Pensamento ecológico e imagem do mundo*. In: PONTES, Beatriz Maria Soares (Org.) *Homem, natureza e impactos socioambientais na Amazônia e no Nordeste do Brasil*. João Pessoa, Editora Santa Marta, 2011.
- COLLIER, Rick e EDWARDS, Jim. *Spiral Jetty: The Re-Emergence Sculpture*. International Sculpture Center. July/August 2004 Vol. 23 No. 6 Disponível em: http://www.sculpture.org/documents/scmag04/julaug04/spiraljetty/julaug04_spiraljetty.shtml Acesso em: 30 Ago. 2011.
- DANCHIN, Antoine. *Orgânico/inorgânico*. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. p. 11-38.
- DEMOS, T. J. . *The Politics of Sustainability: Art and Ecology*. Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009, Barbican Art Gallery, London, 2009. Disponível em: http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Politics_of_Sustainability Acesso em: 30 Ago. 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- _____. *Bodenlos*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GRANZANI, Ron. *Robert Smithson and the American Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LIPPARD, Lucy. *Entrevista*. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEÍ, 2008. p. 241-290.
- NIETZSCHE, Frederich. (1881) *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*. São Paulo: Editora Escala. s/a. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/21670091/nietzsche-aurora-rev> Acesso em: 27 Ago. 2011.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- STEIGUER, J. Edward. *The Origins of Modern Environmental Thought*. Tucson, The University of Arizona Press, 2006.
- VARGAS, Milton. *História da matematização da natureza*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 10, n. 28, Dez. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300011&lng=en&nrm=iso. Acesso em 28 Ago. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141996000300011>.
- WALLIS, Brian. Survey. In: KASTNER, Jeffrey & WALLIS, Brian. *Land and Environmental Art*. New York: Phaidon Press Limited, 1998.
- WATSUJI, Tetsuro. *Antropologia del paisaje*. Climas, culturas y religiones. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.



**URLs das imagens utilizadas:**

Imagem 1: http://www.beer-universe.com/images/articles/289/11Smithson_Spiral_Jetty.jpg

Acesso em: 30 Ago. 2011. Gianfranco Gorgoni/Dwan Gallery Archives. 1970. Acesso em: 30 Ago. 2011.

Imagem 2: http://www.drawingontheland.com/wp-content/gallery/spiral-jetty/13jetty_slide4.jpg

Crédito: Gianfranco Gorgoni/Dwan Gallery Archives. 1970. Acesso em: 30 Ago. 2011.

Imagem 3: http://graphics8.nytimes.com/images/2008/03/27/us/27spiral_600.jpg Crédito: Tom

Smart/The New York Times. Acesso em: 30 Ago. 2011.

Imagem 4: <http://www.digitalscavengers.com/userimgs/thumbs/t1549Spiral.Jetty2.jpg> Acesso

em: 30 Ago. 2011. Imagem sem crédito.

Imagem 5:

http://2.bp.blogspot.com/_rUyDhdZLna8/S_6szbZsDjI/AAAAAAAAAXQM/7ehnrSizYic/s1600/Spiral+Jetty_1200.jpg Acesso em: 30 Ago. 2011. Imagem sem crédito.

Imagem 6:

http://flatrock.org.nz/topics/intellect_and_entertain/pink_water_white_salt_black_rock.htm e http://blogs.walkerart.org/offcenter/files/2008/01/spiral_jetty_wisps.jpg Acesso em: 30 Ago. 2011. Crédito: George Steinmetz/Setembro, 2002. (George Steinmetz: <http://www.georgesteinmetz.com/index.php>)

Imagem 7: http://farm1.static.flickr.com/57/204109916_08e24302bd_o.jpg Acesso em 30 Ago.

2011. Crédito: David Maisel/Agosto, 2003. (David Maisel: <http://davidmaisel.com/default.asp>)

Imagem 8: http://www.firstpulseprojects.net/spiral_jetty/Satelite.html Acesso em: 30 Ago. 2011.

Crédito: Ikonos, satellite image of Spiral Jetty/14 September, 2002. Robert Smithson *Spiral Jetty*, April 1970. Earthwork in the Great Salt Lake, Utah, as seen from the 1,600 pound Ikonos satellite, 423 miles up in space.

Texto recebido em 18 de janeiro de 2011

Text received on January 18, 2011

Texto publicado em 31 de março de 2011

Text published on March 31, 2011

