

Fotografia, gesto e encontro estético: a *Spiral Jetty* pelo olhar de seus visitantes

Photography, Gesture and Aesthetic Encounter: The *Spiral Jetty* Through the Eyes of Their Visitors

Este artigo é decorrente de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-doutorado da Universidade de São Paulo com apoio de Bolsa de Pós-doutorado FAPESP e do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (FiloCom) da Escola de Comunicações e Artes (ECA – USP).

Cristina Pontes Bonfiglioli

Bacharel em Ciências Biológicas pela UNESP - Campus Rio Claro, Mestre em Ensino de Ciências e Matemática pela Faculdade de Educação da USP e Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (USP), onde também desenvolveu pós-doutorado. Ministrou aulas na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP) e na UNIFESP (Campus Diadema). Atualmente, é professora de pós-graduação lato sensu na ECA-USP, pesquisadora do CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura (PUC-SP) e membro da Society for Phenomenology and Media (National University, San Diego, EUA).

E-mail: khryz@usp.br

SUBMETIDO EM: 17/09/2014

ACEITO EM: 20/03/2015

PERSPECTIVAS

RESUMO

A partir do resgate do termo grego αἰσθητικός (*aisthetikos*, significando “estético, sensível, sensitivo”), que, por sua vez, deriva de αἰσθάνομαι (*aisthanomai*, significando “eu percebo, sinto, apreendo/tenho a sensação de”), o artigo procura aproximar a teoria de interpretação dos gestos proposta por Flusser (1994) da preocupação com a sensação enquanto manifestação de um encontro estético, definida por Deleuze (2007). Tal uso do termo grego é anterior à noção de sensível enquanto expressão do gosto, acepção dada ao termo por Alexander Baumgarten, da qual nasceu o campo de estudos da Filosofia do gosto e do prazer estético ou Filosofia da Arte. Para isso, toma-se como *corpus* um conjunto de imagens fotográficas digitais, amadoras e profissionais, sobre a *Spiral Jetty*, explorando os gestos fotográficos que as originaram, entendendo-os como significação estética, por seus efeitos no âmbito das novas formas criadas, que buscam escapar do *kitsch*, do fácil e do clichê da figuração.

PALAVRAS-CHAVE: *Spiral Jetty*; Gesto fotográfico; Encontro estético; Sensação; Comunicação.

ABSTRACT

From the recovery of the Greek term αἰσθητικός (*aisthetikos*, meaning “esthetic, sensitive, sentient”), which, in turn, derives from αἰσθάνομαι (*aisthanomai*, meaning “I perceive, feel, apprehend / I feel”), the article seeks to approach the theory of interpretation of gestures proposed by Flusser (1994) and the concern on the sensation as a manifestation of an aesthetic encounter, as defined by Deleuze (2007). Such use of the Greek term is prior to the notion of the sensitive as an expression of taste, a meaning given to the term by Alexander Baumgarten, who created the field of studies known as Aesthetics or Philosophy of Art. For this discussion, a set of digital photographic images on the *Spiral Jetty* is used, both professional and amateur, in order to explore the photographic gestures that originated them, trying to understand them in their aesthetic significance in relation to their effects in the context of new forms which are created, and which seek to escape the *kitsch*, the easy visualization and the cliché of figuration.

KEYWORDS: *Spiral Jetty*; Aesthetic encounter; Photographic gesture; Sensation; Communication.

A definição de encontro estético, tal como é entendida no contexto deste artigo, baseia-se na conexão entre um signo do presente e um signo do passado que produz um signo sensível (Deleuze, 2010). Esse *processo de mudança de estado* provocado por um encontro contingente, inesperado, operado pela memória involuntária, desencadeia uma *transformação*.

Tal definição de encontro produzido por signo sensível é apresentada por Deleuze:

os signos sensíveis que se explicam pela memória [involuntária] formam, na verdade, um “começo de arte”, eles nos põem “no caminho da arte”. Nunca nosso aprendizado encontraria seu resultado na arte se não passasse por esses signos que nos dão uma antecipação do tempo redescoberto e nos preparam para a plenitude das ideias estéticas. Mas nada fazem além de nos preparar: são apenas um começo. São, ainda, signos da vida e não signos da arte (Deleuze, 2010, p. 51).

Deleuze aponta a distinção feita por Proust (1979) no que tange aos dois casos de signos sensíveis: as reminiscências e as descobertas, isto é, as “ressurreições da memória” e as “verdades escritas por figuras”. A diferença entre eles é o fato de se dirigirem ora à memória, ora à imaginação. Para Deleuze, os signos sensíveis que se explicam pela memória (ou seja, as reminiscências) são signos inferiores aos signos sensíveis da imaginação (as descobertas), que embora também pertençam à materialidade da vida, conseguem superar a contradição do ser e do nada de forma mais intensa porque estão mais próximos da arte.

Debatendo a posição de Proust que apresenta as reminiscências como “constitutivas da obra de arte, não apenas na perspectiva de seu projeto pessoal, mas na de grandes precursores como Chateaubriand, Nerval ou Baudelaire”, Deleuze pondera que “se as reminiscências são integradas na arte como partes constitutivas, é na medida em que são elementos condutores, elementos que conduzem o leitor à compreensão da obra e o artista à concepção de sua tarefa e da unidade dessa tarefa” (Deleuze, 2010, p. 52). Dessa forma, conclui:

as reminiscências são metáforas da vida; as metáforas, reminiscências da arte. Ambas, com efeito, têm algo em comum: determinam uma relação entre dois objetos inteiramente diferentes, ‘para as subtrair às contingências do tempo’. Mas só a arte realiza plenamente o que a vida apenas esboçou. As reminiscências, na memória involuntária, são ainda vida: arte no nível da vida, consequentemente, metáforas ruins. Ao contrário, a arte em sua essência, a arte superior à vida, não se baseia em memória involuntária, nem mesmo na imaginação e nas figuras inconscientes. Os signos da arte se explicam pelo pensamento puro como faculdade das essências. Dos signos sensíveis em geral, quer se dirijam à memória ou mesmo à imaginação, devemos dizer ora que vêm antes da arte e que a ela nos conduzem, ora que vêm depois da arte e que dela captam apenas os reflexos mais próximos (Deleuze, 2010, p. 52).

Será no interstício desse jogo de relações provocadas pelo encontro com signos sensíveis, que ora vêm antes da arte, ora vêm depois da arte, que iremos nos aproximar das imagens fotográficas digitais que registram o encontro visual entre os visitantes de *Rozel Point* e a obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, ali localizada. Tais imagens fotográficas são registro de uma obra arte, entendida enquanto conjunto de signos sensíveis que se explicam pela imaginação e figuras inconscientes do artista. Contudo são, também, signos sensíveis que se dirigem à memória (pois registram uma visita,

um encontro datado, uma viagem, uma vivência) e à imaginação do fotógrafo. Cada fotógrafo, implicado em cada imagem, buscou o melhor ângulo, o melhor jogo de luzes, a melhor combinação de cores, de acordo com as suas próprias regras – conscientes e inconscientes – do gosto e, portanto, de um certo valor do que é belo, mas também de acordo com as regras do aparelho – a máquina fotográfica, fosse ela digital ou analógica, específica ou resultado de convergência de meios técnicos, como os atuais *smartphones*.

Assim, o propósito do fotógrafo que registra arte não é simplesmente o de facilitar o acesso a essa obra de arte específica, cuja localização é difícil, mas também o de promovê-la enquanto signo sensível que se dirige à memória (enquanto reminiscência) e à imaginação (enquanto descoberta).

Há, ainda, o fato de que o fotógrafo ‘ajusta-se’ a uma demanda do equipamento, um programa, como explica Flusser (1998). O aparelho opera como um obstáculo cultural a ser vencido, pois determina categorias que delimitam condições para o ‘objeto fotografável’:

são categorias de um espaço-tempo fotográfico, que não é nem newtoniano, nem einsteiniano. Trata-se de um espaço-tempo nitidamente dividido em regiões, que são, todas elas, pontos de vista sobre a caça. (...) há uma região espacial para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outra ainda para visões amplas e distanciadas. Há regiões espaciais para perspectivas de pássaro, outras para perspectivas de sapo, outras para perspectivas de criança. Há regiões espaciais para visões diretas com olhos arcaicamente abertos, e regiões para visões laterais com olhos ironicamente semifechados. Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. Essas regiões formam uma rede, por cujas malhas, a condição cultural vai aparecer para ser registrada (Flusser, 1998, p. 50).

O congelamento do gesto dar-se-á, enfim, quando o fotógrafo decidir pressionar o disparador. Seja ele analógico ou digital, o disparo fixa a imagem, a escolha final, ainda que dependente da programação do aparelho. Nesse sentido, até mesmo Smithson, autor da obra de arte em questão, tinha algo semelhante a dizer:

some artists are insane enough to imagine they can tame this wilderness created by the camera. One way is to transfer the urge to abstraction to photography and film. A camera is wild in just anybody's hands, therefore one must set limits. But cameras have a life of their own. Cameras care nothing about cults or isms. They are indifferent mechanical eyes, ready to devour anything in sight. They are lenses of the unlimited reproduction. Like mirrors they may be scorned for their power to duplicate our individual experiences. It is not hard to consider an Infinite Camera without an ego (Smithson, 1971b, p. 372).

Essa autonomia da câmera opera como limitação, mas também como desafio para o fotógrafo que deseja fazer de seu gesto algo mais que a execução do programa – um fotógrafo que busque no gesto fotográfico a expressão de sua intenção, enquanto insatisfação com a situação de refém do aparelho. A dúvida que seu gesto carrega é a da busca por reter de algum modo, em cada imagem fotográfica, o elemento humano – o Ser do humano – que deveria, imprescindivelmente, caracterizá-la.

Nesse sentido, de caracterização da fotografia como imagem que se faz mediada por aparelho, mesmo que se façam esforços em direção contrária, é impossível negar que a questão da imagem está, ainda, fortemente permeada pela noção do par de oposição: a *ideia* (entendida como o real, o existente) e a *cópia* (entendida como o

falso, o ilusório), distinção esta que é a base de todo platonismo.

Disso advém a importância dada à noção de que toda e qualquer imagem é representação (no sentido da separação entre a coisa que é seu reflexo), é presença (ilusória) de uma ausência (real), é reprodução de uma ideia ou de um código que precisa de decifração. Toda imagem seria, assim, passível de tradução, de inteligibilidade, de interpretação por depender única e exclusivamente do desenvolvimento e do trabalho de uma hermenêutica ou de uma semiótica da imagem.

Contudo, no nosso entendimento, a imagem, enquanto objeto de investigação, tem característica distinta da língua, da linguagem e do texto: ela nos é apresentada como um todo, de um só golpe, de uma só vez. Ainda que seja passível de 'decupagem', desmembramento, análise, desmontagem, ou mesmo o inverso, – remontagem, colagem, alteração –, possui uma imediaticidade que não se compara à dependência da alfabetização literal e fonética que todo e qualquer texto implica.

Além disso, mesmo que a imagem possa ser tratada a partir de uma visada de investigação que a conceba como 'texto' ou 'língua' ou 'signo linguístico', assumimos, no artigo que ora se apresenta, que a imagem, apesar de ser um objeto fabricado, exibe uma especificidade ontológica distinta. Dessa forma, entendemos ser importante resgatar na imagem o que lhe é imanente e peculiar, e para isso buscamos alternativas de investigação nas margens de diversas visadas teóricas. É na fronteira de formas do pensamento contemporâneo que encontramos respaldo teórico para investigar imagens fotográficas sobre uma obra de arte específica, divulgadas por mídias digitais de informação. A proposta, ainda que ambiciosa, foi explorar as possibilidades de um estudo da imagem capaz de se distanciar, a um só tempo, da "interpretação do significante, entendido como representação das palavras" e da "interpretação do significado, como representação das coisas" (Machado, 2009, p. 162).

No que tange ao aspecto da fruição (observação) de imagens fotográficas sobre paisagens e o potencial de se distanciarem da representação entendida enquanto cópia fixada pelo registro imagético, Deleuze (2007) desenvolve uma proposta para se pensar a relação entre imagem (pictórica) e a *sensação*:

há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação. A Figura é a forma sensível referida à sensação: ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso. Cézanne certamente não inventou essa via da sensação na pintura, mas deu-lhe um estatuto sem precedentes. **A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do "sensacional", do espontâneo etc.** A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o "instinto", o "temperamento", todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto ("o fato", o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; **ela é as duas coisas indissolivelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro!** Em última análise,

¹ "Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p.136. Fenomenólogos como Maldiney ou Merleau-Ponty viram em Cézanne o pintor por excelência. Com efeito, eles analisam a sensação, ou melhor, "o sentir", não apenas enquanto relaciona as qualidades sensíveis a um objeto identificável (momento figurativo), mas também à medida que cada qualidade constitui um campo que vale por si mesmo e interfere nos outros (momento "pático"). É esse aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel deixa de lado, e, no entanto, é a base de toda a estética possível. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, Paris, Gallimard. p. 240-81; Henri Maldiney, op. cit., p. 124- 208." Nota da citação.

é o mesmo corpo que dá e recebe sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. **Eu, como espectador, só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido** (Deleuze, 2007, p. 42; itálico do autor; negrito nosso).

No que tange exclusivamente à imagem fotográfica, Deleuze refere-se a elas como modos de ver, sejam elas representações ilustrativas ou narrativas. Para ele, as fotos, como os textos jornalísticos, são narrativas. Contudo:

(...) é possível observar desde logo que as fotografias podem operar de duas maneiras, por semelhança ou por convenção, por analogia ou por código. E, seja qual for sua maneira de proceder, elas são alguma coisa, elas existem por si mesmas: não são apenas modos de ver, *são elas que são vistas, e finalmente vemos apenas elas*. A foto “faz” a pessoa ou a paisagem, no sentido em que se diz que o jornal faz o acontecimento (e não se contenta em narrá-lo). Aquilo que vemos, que percebemos, são as fotos. O maior interesse da fotografia é nos impor a “verdade” de inverossímeis imagens falsificadas (Deleuze, 2007, p. 95; grifos do autor).

A observação de fotografias digitais sobre a *Spiral Jetty* parece nos revelar algo em direção contrária à proposta por Deleuze: há, sim, a possibilidade de um escape, de produção de um modo pelo qual a representação e a figuração, assumidas como características inerentes da fotografia, podem ser ‘superadas’ enquanto limitações da experiência visual. Tal superação se dá pela desvinculação das imagens fotográficas ao *fácil, ao lugar-comum, ao clichê, ao ‘sensacional’, ao espontâneo*. Tal possibilidade de visada nos é dada por Deleuze mesmo, quando afirma: “mas só *transformando o clichê*, ou, como dizia Lawrence, *maltratando a imagem, isso poderia ocorrer*, como nas imagens-cinema de Eisenstein, ou nas imagens-foto de Muybridge” (Deleuze, 2007, p. 95; grifos nossos).

1. Através da lente: olhares sobre a *Spiral Jetty*

Iniciada em abril de 1970, a escultura de rochas e terra levou seis dias para ser construída, consumiu mais de 292 horas de transporte por caminhões, 625 horas de trabalho humano, movimentando 6.783 toneladas de material (Wallis, 1998, p. 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-avermelhadas² do *Great Salt Lake*, na região denominada *Rozel Point*, no Estado de Utah, centro-oeste dos Estados Unidos.

Há quase quatro mil resultados (3.690) de imagens eletrônicas, cujo tema é a *Spiral Jetty*, quando se usa o Google como instrumento de busca, tendo como palavras-chave “*spiral jetty robert smithson*” (mantendo-se as aspas no campo de buscas). Os resultados saltam para mais de cento e quarenta mil imagens, quando se utiliza apenas os termos *spiral jetty* (sem as aspas).

Esse conjunto bastante heterogêneo de cores, ângulos, sombras, luzes, focos e contrastes provoca, num primeiro momento, espanto. *Rozel Point* fica a, aproximadamente, duas horas e meia de *Salt Lake City*, capital do Estado norte-americano de Utah. Não é muito para quem já vive em *Salt Lake*, cidade com cerca de cento e oitenta mil habitantes.

² 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 e que agora captura o nosso olhar durante a observação da imagem fotográfica.

Porém, ao visitar cada uma das imagens digitais descobre-se que os fotógrafos, muitos dos quais anônimos e amadores, percorreram distâncias muito maiores para interagir com a mais divulgada obra de Smithson – alguns são visitantes estrangeiros provenientes da América do Sul e da Europa.

Esse aporte de atenção e intenso deslocamento parecem ter se tornado mais acentuados no início da década de 2000, devido ao reaparecimento da obra, pelo recuo das águas salinas do *Great Salt Lake*:

as is true of most earthworks, the “size” of *Spiral Jetty* is unrelated to its physical dimensions. In spite of the abundance of secondary source material, *Spiral Jetty’s* isolation and its long submersion have made it relatively inaccessible, ironically increasing its mythical proportions. Photographs and essays provide an adequate conceptual understanding of the piece, but the primary experience of visiting the site, and the pilgrimage required to get there, enriches the experience enormously. Although it is remote, it is not completely inaccessible, and, since its re-emergence, visits to *Spiral Jetty* have increased dramatically (Collier & Edwards, 2004).

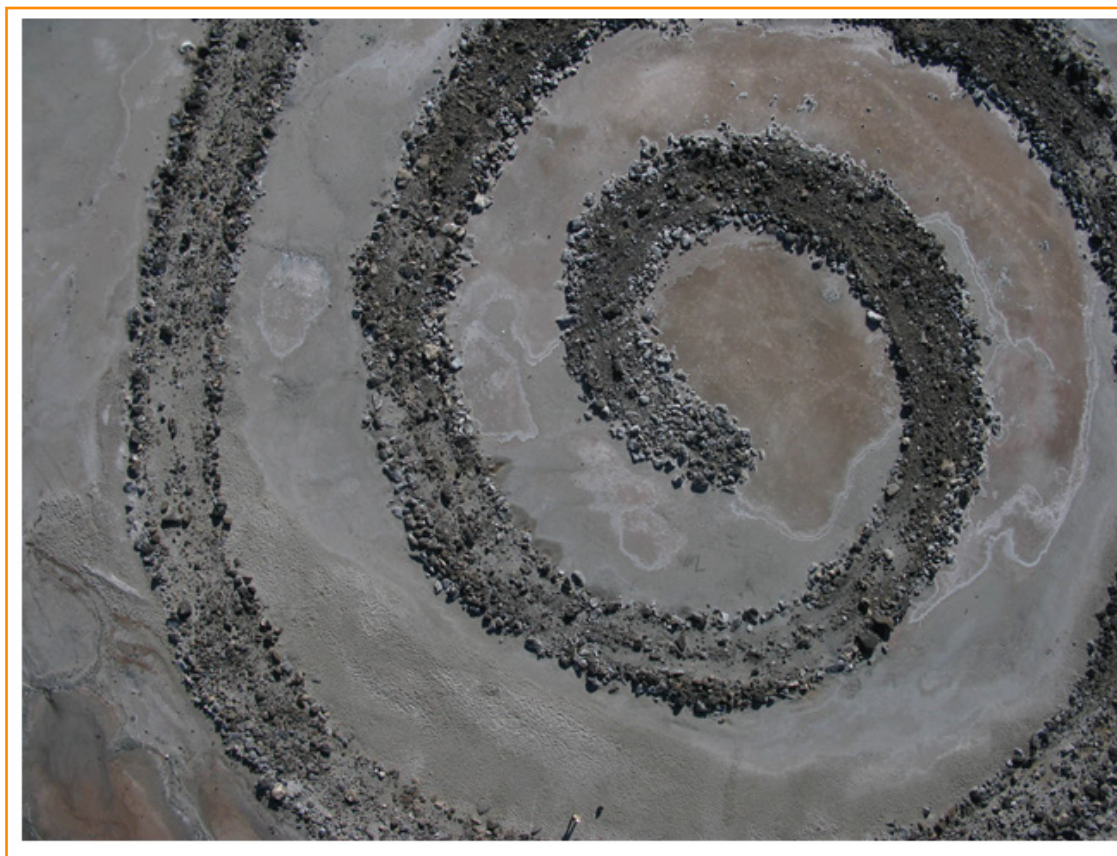


Imagem 1: Detail of Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970. Long-term installation in Rozel Point, Box Elder County, Utah. Crédito: Rand Eppich/Francesca Esmay/Aurora Tang, J. Paul Getty Trust. Collection Dia Art Foundation | Getty Conservation Institute.

Essa importante e interessante característica de alteração do nível da superfície do lago ao longo do tempo era conhecida de Smithson:

recently the water rose to its highest level in 17 years; during the months of June and July the Jetty was under 2 or 3 inches of water. Some people went out there and found the Jetty completely submerged. This was a sudden natural condition. The snow in the mountains melted so fast that the farmers couldn’t hold it in the irrigation canals. There was no way of projecting the water level in advance. As a matter of fact, it was the most sudden rise in the lake in about a

hundred years. Later, when I went back, there was no rain at all and the water started to evaporate at a terrific rate. Around mid-August it was beginning to surface and the entire Jetty looked like a kind of archipelago of white islands because of heavy salt crystals. There were various types of salt crystal growth – sometimes the crystals take the form of a perfect square. Then, at other times, there is a different kind of mineral that looks like wax dripping on the rocks. Since the water had evaporated, it left the crystals dry, but the day after I visited the Jetty, some huge thunderstorms came in and completely dissolved all the crystals and turned the Jetty back to naked rock. Its mass was intact because it's almost 80% solid rock, so that it held its shape. Yet at the same time it was affected by the contingencies of nature (Smithson, 1971a. In: Flam, 1996, p. 259-261).

A minuciosa descrição de Smithson dá conta dos aspectos visuais de diversos registros fotográficos que conseguiram capturar essas diferenças de níveis do lago e momentos de permanência e de desaparecimento dos referidos cristais de sal. Contudo, apesar da precisão factual produzir em nossa mente uma imagem sobre os fenômenos naturais e contingentes enfrentados com maior ou menor intensidade a cada ano pelo resiliente quebra-mar espiral, não é a simples corroboração dessas representações mentais que percebemos quando nos encontramos com as fotografias digitais da *Spiral Jetty*.



Imagem 2: Spiral Jetty. Sem crédito.

Num primeiro momento, seja a partir da margem do lago ou vista do alto, em distâncias diferentes, parece repetir-se incessantemente a imagem de um caracol cacheando-se em sentido anti-horário. Essa alta incidência da forma nas imagens pode parecer a característica máxima da própria escultura e o clichê por meio do qual a *figuração* (Deleuze, 2007) da *Spiral Jetty* se dá. Porém, não é um encontro de validação dessa *figuração* que se experimenta, como mero pareamento da 'ideia' com a 'cópia'.

Na verdade, surge um novo elemento no processo de observação de cada imagem: a cada registro de imagem fotográfica, um efeito a acompanha, um efeito gerado pelo *gesto de fotografar* (Flusser, 1994; 1998) que a produziu.



Imagem 3: Detail of Robert Smithson, “Spiral Jetty,” 1970. Long-term installation in Rozel Point, Box Elder County, Utah. Crédito: Rand Eppich/Francesca Esmay/Aurora Tang, J. Paul Getty Trust. Collection Dia Art Foundation | Getty Conservation Institute.

Para Flusser (1994; 1998), a fotografia é entendida como gesto fenomenológico, independente do suporte que a veicula (película com emulsão química revelada; ampliação em papel fotossensível, impressão em papel ou reprodução pixelizada em tela de cristal líquido). Em sua busca por uma teoria da interpretação dos gestos, capaz de superar os limites de uma leitura empírica ou intuitiva do mundo dos gestos, define:

el gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria. Y defino asimismo lo de “satisfactorio”: en un discurso es el punto, que no necesita de ninguna discusión ulterior (Flusser, 1994, p. 8).

Para Flusser o gesto é *Gestimmtheit*: um acordo, um consenso, uma decisão, uma sintonia entre pessoas que vivenciam o gesto, no momento do gesto mesmo. O gesto implica o corpo por ser, justamente, movimento corporal específico que realizamos e que observamos ao nosso redor. Para o autor, caberia à Comunicação, enquanto disciplina que possui a singularidade semiológica para investigar a comunicação humana, deslindar os significados dos gestos humanos. Para isso, seria necessário criar critérios confiáveis de interpretação dos gestos enquanto signos fenomenológicos e encontrar neles a sintonia (*die Gestimmtheit*) que agrupa esses movimentos simbólicos humanos:

un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo sólo se trata de dar un sentido a alguna cosa. (...) los gestos expresan y articulan aquello que representan simbólicamente (...) el ‘acordamiento’ [*die Gestimmtheit*] es la representación simbólica de ‘acuerdos’ [*die Stimmung*] por medio de gestos. (...)

‘acuerdos’ (qualquiera que pueda ser el significado de essa palabra) pueden exteriorizarse a través de una pluralidad de movimientos corporales; pero que se expresan y articulan a través de un juego de gestos llamado ‘acordamiento’ [*die Gestimmtheit*], porque así se representan (Flusser, 1994, p. 11-12).

É pensando cada imagem fotográfica digital como o resultado de um gesto, que estabelecemos uma relação com cada uma delas por meio do olhar: um esforço de descrever como cada imagem nos aparece e como a percepção ocorre, tentando ‘submergir’ em cada momento do processo de observação, entendido também como um gesto. Afinal, o encontro com o gesto alheio é ele um gesto, no caso o gesto de buscar, definido por Flusser como o gesto da investigação:

la investigación no arranca de un lado ni de una observación sobre el outro, sino de la experiencia concreta, plena e vital del estar en el mundo. Lo cual nada tiene de ver com el empirismo en el sentido de que el término tiene aplicado al siglo XVII. Es más bien un punto de partida “estético”, si traducimos el griego *aistheton* por “experiência” y *aisthesthai* por “experimentar”. Al igual que el arte también la ciencia es un gesticular; lo cual significa un engaño, y com ello desaparece la distinción afincada entre ambos (Flusser, 1994, p. 205; itálicos e aspas do autor).

Assim, iniciamos a descrição do nosso gesto de encontro e de observação da *Spiral Jetty* por meio do gesto fotográfico de seus visitantes: rochas amontoam-se ao redor de um caminho em espiral. A vista enviesada que a fotografia apresenta não deixa claro se trata-se de mar, rio ou canal. As cores às vezes são opacas, sem viço. Outras, dominam a paisagem. As imagens em preto e branco têm tons de cinza a amarelo de tal forma que se desconfia se a imagem foi empalidecida após sua captura, tal é a fraqueza com que os tons se manifestam em algumas fotografias. Sim, em alguns casos, 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.



Imagem 4: *Spiral Jetty*. Sem crédito.

É preciso concordar: à 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 e por que o fotografou. A surpreendente imersão em algumas das imagens não tem relação alguma com o contexto ou a história das fotografias 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 descentrado³.

A experiência 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 misterioso que cada imagem retrata, destacando diferentes gradações possíveis entre cor, contraste, luminosidade e movimento – sim, movimento! – combinados de maneira única.

Em certo momento, na *duração* (Bergson, 2006) da observação, parece que estamos dentro da obra: o espelho de água cristalina reflete o céu azul; contornos e sombras de rochas e de pessoas desviam-se, ora das curvas lamacentas do percurso em espiral, ora de uma trilha de rochas secas sobre um tapete de areia clara; há águas plúmbicas e estáticas, e águas róseas e onduladas. Mas há rochas brancas sobre águas roxas, lilases, ocres e alaranjadas e encontros furta-cores entre céu e lago nos quais o horizonte escondeu-se da lente para dar volume às cores e confundi-las com as formas. Por vezes, é a *Spiral Jetty* que se esconde, deixando apenas rastros da matéria que a compõe, por meio do embate entre o liso e o rugoso: a passividade da superfície do lago abraça e acolhe a rusticidade do basalto, que surge aqui e acolá, acusando a existência da obra. Em algumas imagens, a dimensão da obra é perdida e a impressão que se tem é a de que estamos na beira de qualquer praia, próximos ao início de um costão, vislumbrando apenas as primeiras rochas banhadas por um mar estranhamente sereno – como pode um mar estático, imóvel?

Ainda, por mais que se tente agrupar semelhanças para descrever o que há de comum em mais de uma imagem, cada uma delas tem sua peculiaridade: seja cor, textura, luminosidade ou sombreamento, cada fotograma tem potência para afetar o observador e despertar a *sensação* (Deleuze, 2007): o incomum emerge e ver algo novo assombra.

³ Com relação à forma espiral da obra de Smithson, Krauss (2001, p. 341) afirma que “ao utilizar a forma da espiral para imitar o redemoinho mítico dos colonos, Smithson incorpora a existência do mito ao espaço da obra. Assim procedendo, expande-se pela natureza daquele espaço externo localizado no centro de nossos corpos. (...) Smithson cria uma imagem de nossa reação psicológica ao tempo e do modo como estamos determinados a controlá-lo pela criação de fantasias históricas.”



Imagem 5: *The Spiral Jetty Up Close*. Crédito: usuário Flickr dailylab – Keith Daly, Portland, Oregon, EUA.

A perda da noção de plano ou perspectiva pela posição aparentemente inusitada conquistada pelo *gesto* (Flusser, 1994; 1998) que a fotografou ou por uso de equipamento de efeito óptico, descentra o observador. Ou, então, faz aumentar as suspeitas de que se trata de uma imagem que passou por processos intensos de manipulação de cores e contrastes, provocando admiração e curiosidade. O verde vistoso disputa ‘valor de verdade’ com o branco brilhante e com a palidez salmão. O vermelho fogo não se coaduna com o deserto cor-de-palha, nem com o azul-cobalto. Imagens nas quais a materialidade da obra sobe à superfície tentam fazer oposição àquelas nas quais a espiral parece ocupar um espaço vazio, ora incolor, ora dominado pela cor, mas que não é ar, nem é água. Há imagens 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* (Deleuze, 2007) por meio do embate com um fundo falso e colorido.

O tamanho e o ‘enquadramento’ da espiral também apontam para resquícios do *gesto de fotografar* (Flusser, 1994) que as capturou: a perspectiva “terrestre” parece ser capaz de colocar em evidência o céu em relação ao horizonte, às vezes ressecado, às vezes azulado, misturando-se um ao outro ou esvaziando suas fronteiras, que desaparecem no infinito. Por outro lado, a perspectiva aérea faz o olhar mergulhar no ‘mar’ colorido, uma vez que o céu ausenta-se da imagem: também é um exercício de descentramento, de mudança de posição, de inversão de ‘foco’. Nessa perspectiva, é a partir de uma água colorida, ou rosada, ou avermelhada, ou esverdeada, ou amarronzada que a espiral nos olha, quando, atônitos, olhamos para ela: afinal, onde estavam esses fotógrafos quando ensaiavam o seu fotografar? Avião, helicóptero, paraquedas? O *gesto de fotografar* simula o voo do pássaro.

Outros voos parecem fazer apologia a desertos alvo-róseos, amarronzados ou enfu-

maçados. Seria a água evaporando ou a neve derretendo? Aliás, a confusão entre cristais de sal e cristais de gelo só faz aumentar em muitas dessas imagens.

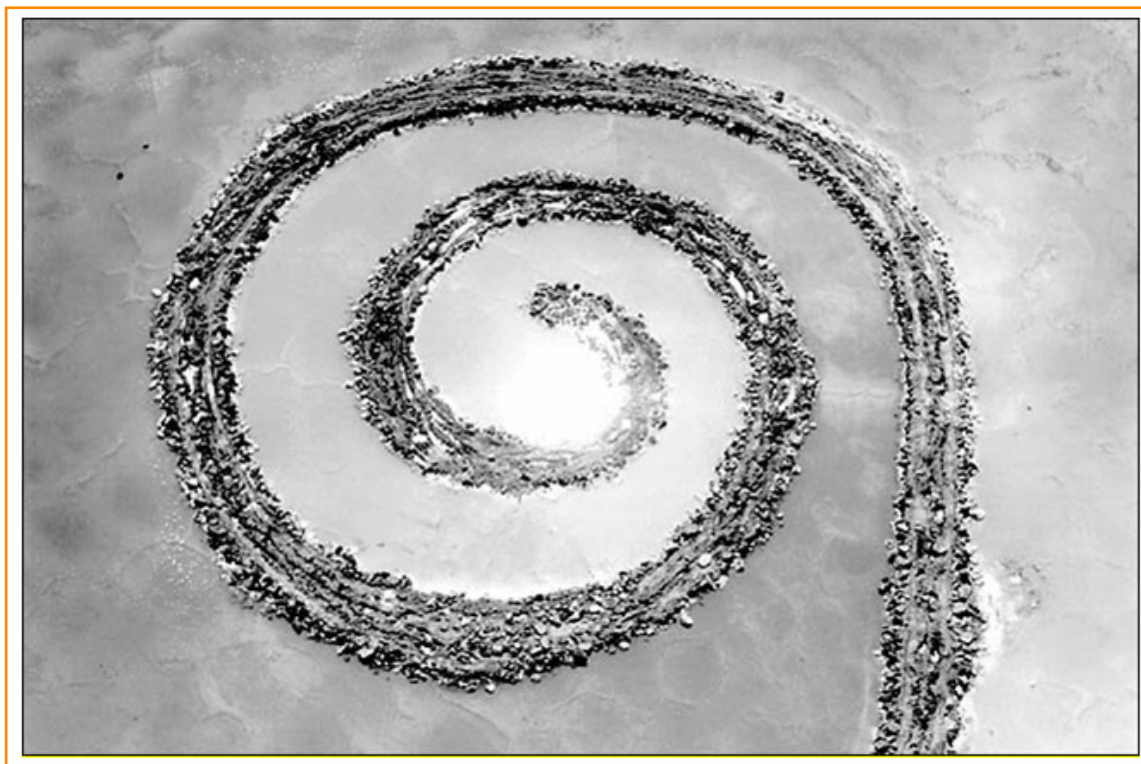


Imagem 6: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Crédito: Gianfranco Gorgoni.

Algumas imagens tornam implícitos os elementos que as ‘formam’, tornando densos o céu, o ‘mar’ ou o vento que nos separa da espiral. Há imagens que parecem fazer essa densidade dos materiais da obra e dos elementos que as constituem ganhar maior dimensão espacial. É o peso do volume de terra mexida e o aspecto rústico das rochas basálticas misturadas à terra escura ou contrastando com a areia clara que invadem os olhos. Na imagem preto-e-branco de Gianfranco Gorgoni, esses volumes disputam atenção com o reflexo intenso do sol, que destaca o centro da espiral e portanto o movimento que esse desenho inspira. Em outras, a pilha de terra e rochas que estrutura a espiral parece um amontoado de matéria destituído da finalidade de constituição de uma forma.

Aliás, as várias distâncias percebidas em cada imagem remetem a diferentes experiências de proximidade com a matéria que constitui a obra, exatamente ao modo como Flusser (1998) se refere às regiões do espaço-tempo das categorias fotográficas, que determinam a condição cultural que será registrada. Ainda assim, mesmo 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 própria fotografia como prática estética: a reprodutibilidade é sempre relativa à cópia do fotograma original e não ao *gesto de fotografar* a partir do qual o fotograma se originou. Este é único, irreplicável, irreproduzível.



Imagem 7: *Spiral Jetty*. Sem crédito.

Pode-se dizer, também, que nas imagens em que o distanciamento da espiral é maior, as referências clássicas de matematização da natureza (Vargas, 1996) desaparecem: enquanto em uma imagem a espiral parece flutuar sobre um espelho no qual céu e lago estão fundidos, simulando a ausência dessas ‘substâncias’ e da materialidade que dá forma à obra, em outra, a espiral destaca-se, qual ‘flor’ branca espiralada que 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.

Em certa imagem, suaves linhas de espuma branca correm perpendicularmente à espiral, extremamente nítida, parecendo desenrolar, feito um broto de folha de samambaia, e adentrar um ‘mar’ marrom-avermelhado, a partir de uma base azulada. O caracol espumado disputa a transparência que seria ‘natural’ ao ‘mar’ à sua volta. Em contraste, uma outra imagem mostra uma espiral de linhas desfocadas, quase embaçadas pelo entorno laranja-avermelhado, de tal modo que o que antes parecia fundo, agora é ‘figurado’ e disputa com o esbranquiçado quebra-mar a atenção do observador.

2. Gesto, sensação, comunicação

Em todo o exercício de aproximação do gesto de fotografar cresce a percepção 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. Como aponta Gallard: “o gosto pelo belo gesto pressupõe uma preocupação com as formas (e com os códigos, até mesmo para desobedecê-los.)” (Gallard, 2008, p.

12). Parece-nos que é exatamente esse exercício voltado para a preocupação com as formas e a desobediência a pressupostos da estética baumgartiana que realizamos e que vemos realizado em cada fotografia.

Com relação ao gosto e ao que tange à arte enquanto produto cultural a ser esteticamente consumido (apreciado, desfrutado), Granzani (2004) argumenta 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; grifos nossos).

Ao destacar a relação entre a ação subjetiva do apreciar a arte, ou qualquer manifestação artística, e o conhecimento anterior sobre arte ou sobre uma obra específica, Granzani defende a importância de que pressupostos subjetivos norteiem, consciente e inconscientemente, o olhar e o modo de valorizar ou desvalorizar inúmeras associações possíveis entre o que já se conhece acerca de uma obra e o momento em que se encontra com ela. Na visão do autor, tal relação entre fruição e conhecimento crítico acerca de Arte determina inexoravelmente o modo como esse encontro se configura e, em última instância, determina a fruição da obra de arte.

Contudo, no contexto deste artigo, a experiência do encontro com a obra de arte e do encontro com a fotografia sobre essa obra de arte é entendida como dois momentos distintos de fruição, ambos desvinculados do que se possa conhecer antecipadamente sobre a *Spiral Jetty* e sobre a *Land Art*, movimento ao qual está associada. Os encontros entre fotógrafo e obra e entre observador e fotografia referem-se a gestos enquanto fenômenos que se distinguem do exercício de uma crítica de arte possibilitada pelo prazer da fruição unida ao conhecimento sobre crítica e história da arte e de seus movimentos internos, uma vez que o estético, aqui, é o sensível. Essa alternativa investigativa é vislumbrada por Flusser (1994):

quando contemplo una obra artística ¿no la interpreto como un gesto inmovilizado, que representa simbólicamente algo que es distinto de la razón? ¿Y no es el artista alguien, que "articula" o "expresa" algo que la razón (la ciencia, la filosofía, etc.) no puede articular o no puede hacerlo de la misma manera? Pues bien, cuando com una manera casi romántica asiento a la idea de que arte y "acordamiento" [*die Gestimmtheit*] confluyen, o cuando con una manera casi clásica rechazo tal enfoque, no hay duda de que el "acordamiento" [*die Gestimmtheit*] plantea una cuestión estética y no ética, y todavía menos una cuestión epistemológica. La cuestión no es la de si la representación de un "acuerdo" [*die Stimmung*] es engañosa ni, menos aún, la de si un "acuerdo" [*die Stimmung*] representado es capaz de verdad o conforme a verdad, sino la de si afecta al observador. Si acepto que "acordamiento" [*die Gestimmtheit*] es un "acuerdo" [*die Stimmung*] transformado en gesto, ya no me intereso principalmente por el "acuerdo" [*die Stimmung*] sino por el efecto del gesto. (Flusser, 1994, p.13; aspás do autor; colchetes nossos).

Ora, como não se trata de buscar interpretações em chave semiótica ou semiológica clássica das imagens fotográficas que encontramos, mas de explorar a percepção por meio da observação delas, entendemos que o que temos diante de nós são *blocos de espaço*, *blocos de duração* (Merleau-Ponty, 1999) e *blocos de sensação* (Deleuze, 2007) e não registros de representações imagéticas sobre uma obra de arte. As imagens fotográficas em questão não operam como representação da obra. São os gestos fotográficos que as compuseram que são representações da obra e que produzem efeitos sobre seus observadores.



Imagem 8: *Spiral Jetty*. Crédito: Martin Hogue.

Flusser também aponta para o gesto enquanto movimento do corpo vinculado ao estético, na mesma direção em que Deleuze pensa a *sensação*: sua relação com um sentido, uma significação, que é da ordem do sensível e não da ordem da razão ou das relações causais. O registro fotográfico sobre a *Spiral Jetty* é também registro desse próprio gesto e como gesto, é também um belo gesto ou um gesto que está à procura do belo; um gesto que ao mesmo tempo em que busca violentar a figuração, escapar dela, busca evitar o *kitsch*:

el juego de gestos en cuanto “acuerdos” [*die Stimmung*] confiere al mundo y a la vida un significado estético. Si queremos criticar el “acordamiento” [*die Gestimmtheit*], tenemos que acerlo com ayuda de criterios estéticos. La escala de valores, que sirve a manera de patrón, no há de oscilar entre verdad y error, ni entre verdad y mentira, sino entre verdad (auntenticidad) y *kitsch*. Yo creo que esta distinción es esencial (Flusser, 1994, p. 15; aspas do autor; colchetes nossos).

As imagens fotográficas sobre a *Spiral Jetty* são resultado do esforço de busca por um gesto que represente o belo enquanto expressão do gosto daquele que fotografa, mas também enquanto expressão desse encontro único, subjetivo, fenomenológico, entre o visitante e a obra do artista.

O processo de observação, gesto em segundo plano ou ‘de segunda ordem’, desenrola-se como cena, como espaço teatral, como contexto armado para certa performance, ou para certa experiência, abrindo-se como possibilidade para o encontro estético. É a partir das relações entre um olhar que se pressupõe ‘ingênuo’, no que tange à ausência de interpretações ou explicações pressupostas, que o novo pode emergir na forma de *sensação*. Trata-se de um movimento interno do observador que vai da experiência das qualidades daquilo que vê à experiência das relações que estabelece com aquilo que vê, no caso, as fotografias eletrônicas sobre a *Spiral Jetty*. Assim, não é mais esse ‘objeto’ – seja ele a fotografia eletrônica ou a *Spiral Jetty* – que se vê, mas um conjunto complexo de experiências advindas da interação observador-imagem:

aquilo que só pode ser sentido (o sentiendum ou o ser do sensível) sensibiliza a alma, torna-a “perplexa”, isto é, força-a a colocar um problema, como se o objeto do encontro, o signo, fosse portador de problema, como se suscitasse problema (Deleuze, 2006, p. 203).

O problema suscitado pelas imagens é o do aparecimento da *Figura*, ao invés da *figuração* (Deleuze, 2007). Nessas condições, a imagem fotográfica é potencial de experiência sensível de algo novo, que foge do *cliché*, do *fácil*, do *sensacional*. O que opera entre olhar e cena é justamente essa possibilidade do novo para além da dependência de uma racionalidade que se expressa linguisticamente.

Mesmo quando determinados ângulos parecem repetir-se, as cores e as formas capturadas pelo olho da câmera e por seus *funcionários* (Flusser, 1998) permitem sempre algum grau de surpresa e agenciam novas relações entre o que sabemos sobre a obra e seu autor, e o que percebemos em cada fotografia. Forma, linha, luz e cor são percebidos ora como textura provocada pela presença de camadas de matéria viva (grama, algas, líquens) e não-viva (rochas, lama, cristal, espuma, ondas, neve, areia, nuvens), ora como plano sem diferenciação figura-fundo, intensificando o assombro sobre um certo devir da obra: o ir-e-vir de um jogo de esconde-esconde no qual a matéria brinca com nosso olhar, graças à honestidade característica do registro fotográfico – a matéria estava lá e isso é tudo o que sabemos. São as maneiras dela se mostrar que variam em cada registro, o que por sua vez, evidencia o movimento e a transformação da própria obra.



Imagem 9: *Spiral Jetty*, 2011. Crédito: Greg Lindquist.

As imagens fotográficas da *Spiral Jetty* tornam possível a vivência de diversas perspectivas espaciais (Flusser, 1998): cada fotograma corresponde a uma forma de olhar, a uma visada distinta, característica do *gesto de fotografar* 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 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 supostamente representa. Assim, não é uma única, mas várias *Spiral Jetty* que percebemos, pois a cada gesto fotográfico corresponde um olhar diferente e a cada olhar, uma nova escultura.

A experiência de aproximação e de distanciamento visual da própria materialidade da obra provoca confusão nos processos de racionalização que buscam em vão ‘explicar’ o que se vê: violência de encontro, a *sensação* atravessa o olho, que de órgão sensório passa a olho que sensibiliza e que permite “o encontro contingente com o que força a pensar, que produz um ato de pensamento” (Machado, 2010, p. 21), mas que, também, permite a Comunicação: “Comunicação realiza-se, assim, plenamente e acima de tudo, como um fenômeno estético, no sentido da *aesthesis*, enquanto relação sensível com o mundo” (Marcondes Filho, 2010, p. 79). Tal correlação entre encontro sensível, violência do ato de pensamento e comunicação como agenciamento sensível com o mundo torna o olhar um aspecto do corpo-sem-órgãos (Deleuze e Guattari, 2008) que possibilita a interação entre signos de diferentes intensidades com o ato mesmo de pensar:

sensibilidade involuntária, memória involuntária, pensamento involuntário são como que reações globais intensas do corpo sem órgãos a signos de diversas naturezas (Deleuze, 2010, p. 173).

A partir do exercício de olhar o quebra-mar espiral, percebe-se que a paisagem 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 paisagem também não pode ser reduzida ao contexto artístico e histórico do qual a obra participa. Trata-se da relação entre essas duas paisagens, que são transformadas em uma cena que está além da materialidade da obra e da superfície ‘pixelizada’ da imagem fotográfica. Não se trata exclusivamente da visibilidade da obra, mas de uma certa visibilidade proposta, de um certo ponto de vista sobre a obra, de uma perspectiva a partir de uma das regiões espaço-temporais propostas por Flusser (1998) – a cada perspectiva registrada pelo fotógrafo corresponde a busca apaixonada por um acordo [*die Stimmung*] perfeito entre a incidência da luz, a visão colorida da forma espiralada, os tons possíveis entre o céu e a superfície do lago, a textura encrespada dos cristais amontoados sobre as rochas basálticas, o volume de água que cobre ou esvazia a espiral. O *gesto de fotografar* permite, assim, novos acessos à obra por meio da *sensação*, principal operadora e efeito gerado pela imagem fotográfica observada.



Imagem 9: *One Day at the Spiral Jetty*, 2009. Crédito: Florian Maier-Aichen.

Podemos dizer, assim, que as imagens fotográficas sobre a *Spiral Jetty* “ficam de pé por si mesmas” no sentido de Deleuze & Guattari (1997):

manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo (Deleuze & Guattari, 1997, p. 214).

A *sensação* opera a experiência de desorganização da percepção trivial de nossos corpos como instâncias orgânicas e organizadas. Ela provoca ‘desorganização’ dos nossos ‘órgãos do sentido’, porque se trata da relação complexa resultante do encontro entre aquele que olha e aquilo que é olhado. Pensar a comunicação como um fenômeno da ordem do sensível implica aceitar que tal fenômeno situa-se tanto no pensamento, quanto no corpo; tanto no que nos força a pensar (a crítica, a interpretação, a compreensão), quanto naquilo que nos força a olhar, a sentir, a estranhar. A *sensação* surge também *enquanto* olhar, pois evoca em nosso corpo esse momento único de ‘estranhamento’ por conjunção entre minha existência material e os agenciamentos que essa existência promove.

A relevância da experiência do encontro sensível dá-se pelo olhar e 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, ontológica e epistemologicamente, o lugar e a experiência do novo. A *Spiral Jetty* fotografada é a vivência do espaço e do tempo pelo olhar: o espaço da materialidade da obra, da materialidade do gesto de fotografar e da materialidade da experiência como encontro sensível que nos força a pensar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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. 2014.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. Mil platôs. **Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. Campinas: Editora 34, 2008.

FLUSSER, Vilém. Los gestos: fenomenologia y comunicación. Barcelona: Herder, 1994.

_____. **Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1998.

GALLARD, Jean. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 2008.

GRANZANI, Ron. **Robert Smithson and the American Landscape**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Princípio da Razão Durante. O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica**. Nova Teoria da Comunicação III/Tomo V. São Paulo: Paulus, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swan**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SMITHSON, Robert. "... **The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master.**" (1971a). In: FLAM, Jack (ed.) Robert Smithson: The Collected Writings. New York: New York University Press, 1996. p. 253-261.

_____. **Art Through the Camera's Eye (1971b)**. In: FLAM, Jack (ed.) Robert Smithson: The Collected Writings. New York: New York University Press, 1996.

VARGAS, Milton. **História da matematização da natureza.** Estudos Avançados. 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. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141996000300011>.