

## 2

### As superfícies da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte<sup>12</sup>

#### 2.1

##### Sedimentação da mente<sup>13</sup>

*Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenu se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut<sup>14</sup>*

Gustav Flaubert

*A literatura só poderia ser concebida em sua integralidade essencial a partir da experiência que lhe retira as condições usuais de possibilidade.*

Maurice Blanchot<sup>15</sup>

Robert Smithson, artista americano relacionado à *Land Art*, trabalha intensamente a transitividade dos elementos da sua produção, quais sejam, mapas, cristais, espelhos, terra, palavras. Tais elementos do seu universo poético tendem a convergir os aspectos mentais e o mundo físico. Smithson segue a estratégia de separar matéria e mente para apontá-las posteriormente como pares que ora, alternam-se, ora, fundem-se em sua produção. O ato de escrever, predominante em sua produção, seria similar à ação interna própria dos elementos naturais que ganha densa reflexão e tratamento artístico a partir da noção de entropia, amplamente, trabalhada pelo artista. O horizonte da equivalência entre real e fictício desenrola-se no mundo, comporta-se como arte. Obras, filmes e escrita se desdobram em experiências sensíveis na complexa rede que o artista estabelece entre mundo, arte, vida:

<sup>12</sup>SMITHSON, R. *Uma Sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 182.

<sup>13</sup> Idid., p. 190.

<sup>14</sup> FLAUBERT, G. *Correspondence*, p. 31.

<sup>15</sup> BLANCHOT, M. *O livro por vir*, p.341.

Supõe-se que a arte esteja em algum plano eterno, livre das experiências do mundo. Eu estou mais interessado nessas experiências, não como uma refutação da arte, mas como parte delas ou entrelaçado a elas, ou seja, todos estes fatores que dela vêm.<sup>16</sup>



Fig. 3. Incidents of Mirror-travel in the Yucatán

Leitor voraz, escritor competente, Smithson circula por amplo universo intelectual, das teorias científicas à literatura, para formar um corpo somente: a ficção. O entrelace das alusões concretas e imaginativas resulta na produção de processos plásticos e efeitos

<sup>16</sup>SMITHSON, R. *Conversation with Robert Smithson*, p.262.

estéticos. O solo comum da arte e do mundo permite ao artista grande mobilidade. O deslocamento produtivo – gerado pela relativa indistinção entre arte e mundo - escora-se na metamorfose plástica compartilhada com suas criações e noções sobre estética, percepção, natureza, paisagem. O ficcional opera portanto como matéria intelectual e plástica, sem dúvida alguma, ligado à sua poética. Smithson estabelece certamente um uso expansivo da ficção e, ao mesmo tempo, tenta desfazer qualquer tipo de limitação, quer seja temporal ou espacial:

Sobre a escrita. Estou usando um conjunto de percepções que tem sido traduzido em códigos ou hieróglifos totêmicos. Daí, são traduzidos em termos da minha própria psique de modo que não apareçam como mito, mas, sim, como ficção. O motivo para que pareça convincente é porque estou sempre identificando seu uso ficcional para que a materialidade da escrita surja. Por isso, a escrita costuma se comunicar graficamente.<sup>17</sup>

Seus escritos compõem-se de massa densa, volumosa e consistente. Essa imagem eclode a partir da dupla acepção dos seus textos: por um lado, eles guardam o tom fluido do artista, indício da efemeridade que flerta com o desvanecimento, por outro, configuram-se como *corpus*: tais como esculturas inorgânicas que se apresentam como sólidos sedimentos materiais. São artigos que fundem palavra e matéria. *Heap of Language*, trabalho de 1967, agrega o múltiplo sentido da escrita: texto-obra, escultura gráfica, papel sedimentado, principalmente por corporificar reflexões acerca da arte que, em ato, se confundem com o mundo. Tal transposição, constantemente assinalada nos textos, se faz na configuração da sua linguagem – todos os aspectos da sua produção - em natureza: “*Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético.*”<sup>18</sup> para inferir em seguida a necessidade de “*(...) fabricar nossas regras à medida que avançamos pelas avalanches da linguagem e sobre os terraços da crítica.*”<sup>19</sup> Entre escritos, trabalhos e filmes, Smithson propõe diversos cruzamentos

<sup>17</sup>SMITHSON, R.. *Earth*, p.187.

<sup>18</sup>SMITHSON, R.. *Uma Sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 191.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 192.

reflexivos: história e vazio, eterno e orgânico, infinito e atual, labirinto e cosmos, escala e arte, distância e finito, ficção e irrealidade. Noções que se aprofundam ganhando o contorno e a forma de uma dialética entrópica, quer dizer, dialogam entre si para resvalarem em categorias indistintas e incertas. A dialética permeia as reflexões de Smithson que se preocupa em defini-la como:

A dialética não é simplesmente uma fórmula conceitual tese-antítese-síntese para sempre selada na mente, mas um desenvolvimento em curso contínuo. Como a natureza humana, as forças da natureza não se conformam jamais a nossas idéias, a nossa filosofia ou a nossas crenças religiosas, etc.(...) Dialética pode ser vista como a relação entre a concha e o oceano.<sup>20</sup>

Premissa valiosa para Smithson, a dialética<sup>21</sup>, tal como se oferece em sua produção, não traz o sentido de superação, possui, isto sim, a idéia de mistura, liga, mescla. Resultado fundamental, pois, na sua poética, a experimentação da arte e do mundo deixa de ser disjuntiva – vivenciar um ou outro – e passa a ser o imenso e complexo universo de atos produtivos e imaginativos. O método dialético entrópico - acepção do artista - permite, no primeiro movimento, acentuar a dualidade das coisas, com intuito de marcar uma idéia, uma noção ou um objeto a serem colocados em diálogo. A dialética entrópica parece ser o dispositivo com o qual Smithson acentua a fusão entre arte e mundo. Partindo da consciência do movimento interno às transformações naturais e humanas, Smithson procura também na literatura o desdobramento entrópico: *Humpty Dumpty*, personagem de Lewis Carroll, a partir do qual trabalhará a idéia de irreversibilidade dos processos; e a teoria do antropólogo Claude Lévi-Strauss<sup>22</sup> da qual adotará a formulação de uma *entropologia* no lugar da antropologia. A adesão das idéias acerca da entropia lhe permitirá pensar a criação artística calcada na instabilidade e volubilidade,

<sup>20</sup> SMITHSON, R. *Art and Dialectics*, p.371.

<sup>21</sup> Em momento algum, Smithson se reporta à complexidade filosófica do termo dialética. O artista se preocupa em garantir o sentido de processo, de movimento implícito ao termo.

<sup>22</sup> De Lévi-Strauss, Smithson adota também a concepção de modelo e objeto como partes de um todo, indissociáveis portanto; e totem e tabu. Ainda, a distinção entre 'sociedades quentes' e 'sociedades frias' como substitutos para a distinção entre 'povo sem história e outros'. Problema da história representacional que interfere nas concepções do artista das relações entre passado, presente e futuro.

na transitoriedade entre territórios, sejam estes imaginários ou reais, teóricos ou fictícios.

A engrenagem do processo dialético move-se a partir das ações de subsunção, de oposição, de superação. Atos que, ainda assim, em linhas gerais, pressupõem as divisões e as separações. Porém, na entropia, o processo caminha para a contaminação entre os elementos da poética do artista. Um bom exemplo dado por Smithson do que, para ele, seria a entropia consiste na oposição entre o pensamento idealista e a orientação dialética. Os idealistas estariam ligados à transcendência das coisas, dispositivo ligado à formulação final, enquanto que, os dialéticos pensariam as coisas, impossibilitados de prever um fim já que seus estados naturais seriam da transubstanciação infinita. Smithson estaria ligado ao último grupo naturalmente. Para tanto, o artista pensa na geologia como metáfora literalista para aprofundar sua idéia de dialética entrópica<sup>23</sup>:

A geologia tem também sua entropia onde tudo se consome gradualmente. É possível que em certo ponto, a superfície da terra de rompa ou se quebre em pedaços, de modo que, num sentido, o processo irreversível se metamorfoseia. É uma evolução possível, mas não num sentido qualquer idealismo. Há ainda a morte do sol por aquecimento. É possível que os seres humanos sejam diferentes dos dinossauros, não melhores. Dito de outro modo, é possível que seja apenas uma situação diferente. Existe a necessidade de tentar transcender sua própria condição. Não sou transcendentalista, mas vejo as coisas irem para uma...hum, é bem difícil de prever o que quer que seja; de todas as maneiras, todas as previsões tendem ao erro. Eu quero dizer mesmo a previsão. A previsão e o acaso quase parecem a mesma coisa.

Robert Smithson toma o pensamento dialético como movimento, como processo, por isso, a arte e o mundo, tidos como um só, passam a ser apresentados ora como matéria, ora como idéia, numa combinatória que atesta o caráter ubíquo das articulações do artista. O último movimento do processo dialético, nesta produção, compreenderia, por fim, a plasticidade e a maleabilidade das concepções estéticas, poéticas e científicas.

---

<sup>23</sup> SMITHSON, R. *Entropy made visible*, p. 303 passim.

O conjunto da obra de Smithson assemelha-se às faces múltiplas dos cristais. As formas dos cristais sugerem uma operação produtiva: um centro, não mais que um sedimento, do qual se expandem – entropicamente – formas diversas, incluindo aí, as qualidades da transparência, da opacidade, da cor, da luz, da matéria, do calor, da umidade e do tempo; elementos que quase sempre atravessam a produção plástica, sem prescindirem, claro, da temporalidade alargada e imaginativa correspondentes às duradouras eras terrestres. A cristalografia aliás transforma-se num dos modos como o artista pensa alguns aspectos da natureza, da sua produção e da arte em geral: “*Um cristal pode ser mapeado, e aliás acho que foi a cristalografia que me levou a fazer mapas.*”<sup>24</sup> Alguns exemplos encontram-se em suas primeiras esculturas e escritos: *The Crystal Land*, texto de 1966, sugere uma nova percepção da matéria trabalhada a partir então de *outro fazer* – produto de uma natureza remexida cujo solo revela processos de cicatrização. Para tanto, o deslocamento do olhar do artista para lugares aparentemente diferentes do âmbito da arte passa a fazer parte deste tipo de operação:

As superfícies da pedra pareciam bem perigosas. Rachadas, quebradas, estilhaçadas; (...) Fragmentação, corrosão, decomposição, desintegração desmoronamento, deslizamento de terra, torrente de lama, avalanche estavam em evidência por todo lugar.<sup>25</sup>

*Cryosphere*, também de 1966, composto por seis módulos de aço inoxidável pintado, reforça a multiplicidade de visadas encontradas na forma do cristal – considerando que cada faceta do cristal pode ser o indício da alternância da percepção visual - da qual resulta a dissolução de uma experiência visual simples e direta. Smithson relaciona os objetos *Cryosphere* com a problemática relação entre materiais e percepção no artigo *The X Factor in Art*, de 1969, no qual convoca, como elemento de arte, as estruturas modulares e unitárias referentes à cristalografia:

Conceitos tais como a estrutura matemática dos cristais, aritmética

<sup>24</sup>SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 278.

<sup>25</sup>SMITHSON, R. *The Crystal Land*, p.9.

modular, teoria dos conjuntos e o material Cuisenaire<sup>26</sup> revelam, ao artista iniciante, territórios inexplorados e abstratos da mente que ele explora em termos de estruturas concretas.<sup>27</sup>

Durante toda sua produção, Smithson preocupa-se em distinguir territórios de ação dos quais se pode dizer acionados pela dialética entrópica – filmes, literatura, paisagem, teorias científicas, filosofia, geologia, *sci-fiction* – para juntá-los poeticamente num só plano: a ficção.

## 2.2

### O deslocamento do Ofício – e queda do ateliê.<sup>28</sup>

A biografia de Robert Smithson revela seu envolvimento com o universo literário. *Ser* artista para ele significa apresentar seu percurso, sua vida, suas influências, não sendo, pois, dissociável da produção plástica. Inúmeras vezes, em entrevistas<sup>29</sup>, Smithson se refere à sua formação. O caminho oblíquo da sua educação se faz a partir de rico solo que começa, por assim dizer, com o contato já desde criança com William Carlos Williams, poeta americano e pediatra. Em suas palavras:

Eu nasci em Passaic e vivi lá por um curto tempo, então, nos mudamos para Rutherford, New Jersey. William Carlos Williams era, na verdade, meu pediatra em Rutherford. Nós vivemos lá até meus nove anos e novamente nos mudamos para Clifton, New Jersey. Eu acho que naquele tempo eu já tinha uma inclinação para ser artista.<sup>30</sup>

A segurança com que declara sua *inclinação para artista* desde a época em que morava em Rutherford evidencia que seu pertencimento ao universo artístico fora recapturado por ele constantemente; fala, ainda, da sua inesgotável curiosidade em relação aos museus sobretudo o Museu

<sup>26</sup> Referência a George Cuisenaire, matemático e pedagogo belga.

<sup>27</sup> SMITHSON, R. *The X Factor in Art*, p.25.

<sup>28</sup> SMITHSON, R. *Uma Sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 190.

<sup>29</sup> Entrevista a Paul Cummings para os arquivos da Smithsonian Institution. Cf. SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson for the archives of American Art/ Smithsonian Institution*, p. 293.

<sup>30</sup> *Idid.*, p. 270.

de História Natural de Nova York. Na sua infância, monta um museu no porão da sua casa, acentuando o vínculo entre sua biografia e experiências artísticas, tal como declara:

Fui ao Museu de História Natural. Quando estava com sete anos, montei grandes dinossauros em papel que, de algum modo, suponho, relacionam-se até o presente nos termos do filme que fiz sobre *The Spiral Jetty* – tema pré-histórico que percorre o filme do princípio ao fim. Assim, curiosamente, acho que não há grande diferença entre o que sou agora e minha infância. Tive problemas com a escola. Quero dizer, não havia nenhuma compreensão de onde estava e não sabia onde estava naquele tempo.<sup>31</sup>

Smithson comenta ainda sobre sua viagem a Roma, além de relembrar suas excursões – os parques nacionais - pela América, com os pais, nas quais se envolvia com os trajetos e mapas, guiando sua família. Este período marcará posteriormente as importantes obras *Incidents of Mirror-travel in the Yucatán* e *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. Ele frequenta, no ginásio, a *Art Students League*<sup>32</sup> através da qual conhece seus colegas da *High School of Music and Art de Nova York*; tem acesso, em Nova York, às obras do expressionismo alemão e comenta uma visita feita ao MoMA durante a exposição de artistas fauvistas. Porém, seria lá, que manteria contato com as obras dos expressionistas abstratos e toda a ambiência de Nova York nos meados dos anos 50, período de sua mudança para aquele estado.

A partir do contato com a chamada *Escola de Nova York* e, depois, com os minimalistas, num período entremeado de abundante leitura, Smithson perfaz sua formação que o orienta a pensar as questões principais da arte e, quem sabe, lança os primeiros sedimentos da sua poética. Em suma, num espaço de tempo de cinco anos – sua mudança para Nova York - ele absorve, deixa envolver-se em toda complexidade do contexto americano e, desse manancial, constitui o presente território de ação, já partindo do nexos da similaridade entre passado e futuro.

Smithson busca por um solo, literal e imaginativo, pleno de resíduos do passado que constitui um possível lugar em que tudo poderá existir, indício do futuro remoto. Tal evidência pode ser denominada de

<sup>31</sup> Ibid., p. 270.

<sup>32</sup> Jackson Pollock também fizera parte da *Art Students League*.

*panorama zero*, espaço e tempo relacionados ao deslocamento produtivo, a partir dos quais eclodem suas obras. A tarefa de buscar uma relação intra-poética do *topos* das artes plásticas com a literatura – acalentada por Smithson - se faz pensando no surgimento de teorias literárias que privilegiam a ficcionalidade, e, esta, fora da atividade representacional da realidade. Neste caso, a ficção seria a própria (ir)realidade.<sup>33</sup> E tal possibilidade começa a partir da sobreposição – que não consiste, para Smithson, em dados conceituais, imaginativos apenas - do *grau zero da escrita*, título do importante livro de Roland Barthes, de 1953, com a imagem poética da (im)pureza do *panorama zero*. Os textos de Barthes chamam a atenção de Smithson para o plano unificado do mundo que pode ser cidade, paisagem, ruína, anti-ruína, sem o peso da linearidade de certos conceitos da disciplina história, uma das condições do *panorama zero* da contemporaneidade:

Roland Barthes refere-se a cada condição como 'doença básica da função histórica'. O valor temporal dos eventos na história natural do Modernismo tem se tornado insustentável, mesmo vulgar, à medida em representa uma defesa contra as histórias não-duracionais [nondurational histories].<sup>34</sup>

As teorias de Roland Barthes conquistam o jovem artista que, em diversos momentos, assimila suas concepções semiológicas e pós-estruturais e as aplica em suas *quotations*<sup>35</sup>, por assim dizer; ele não faz interpretação acadêmica (*scholar*) das teorias, mas as manuseia em imagens e as associa às obras-textos, esculturas, *non-sites*, quer dizer, as ativa poeticamente. Smithson compreende e adere à idéia de *continuum* e a desloca para o próprio lugar do artista. Assim, ele privilegia a transferência de tarefas – sintoma da anacronia -, de artista para consultor<sup>36</sup> – somente para reforçar o *ser-artista*, cujo maior privilégio seria o mergulho no ficcional que destitui verdades, categorias ou a

<sup>33</sup> Referência a *O espaço literário* de Maurice Blanchot.

<sup>34</sup> SMITHSON, R. *Ultramoderne*, p. 63.

<sup>35</sup> São recorrentes as citações (quotations) de Smithson. Não podem ser tratadas como fragmentos ou aforismos que guardam na sua forma um modo de filosofar específico. Ao se valer das quotations, Smithson prioriza um pensamento que busca constantes correspondências, a partir do qual trabalha sua poética.

<sup>36</sup> Em *Toward the development of an air terminal site* (1967).

inventariação do mundo. Ele relaciona o *site* (Airport) como exemplo de associação lingüística que não fica visível dada a rigidez da linguagem racional. Barthes a nomeia de *simulacrum do objeto*. Smithson assim interpreta:

(...) o alvo é reconstruir um tipo novo de edifício que engendre significados novos. Do ponto de vista lingüístico, se estabelece as regras de estrutura baseadas numa mudança na semântica do edifício.<sup>37</sup>

O principal interesse de Smithson nas teorias de Barthes talvez esteja nas tentativas de dissolução das teorias *clássicas* da literatura<sup>38</sup> em escritas que buscam recuperar a linguagem literária com os campos múltiplos conferidos pelos deslocamentos produtivos, ou seja, *fraturas* e *aberturas* para arte cuja existência se dá na literalidade material:

Essa escrita sagrada, outros escritores pensaram que só poderiam exorcizá-la deslocando-a; minaram então a linguagem literária, fizeram explodir a cada instante a concha renascente dos clichês, dos hábitos, do passado formal do escritor; no caos das formas, pensaram atingir um objeto absolutamente privado de História, encontrar o frescor de um estado novo de linguagem.<sup>39</sup>

O impacto da estrutura barthiana na teoria da arte<sup>40</sup> nada tem a ver com os sentidos que Smithson apreende do autor, o *grau zero*, para ele, parece resumir-se ao lugar em que todas as coisas são irremediavelmente possíveis – sem o intermédio de teorias produzidas por sistematizações. Seria, pois o ilimitado, ainda que, no seu caso, sempre há o jogo ente limite/não limite. Por fim, assume-se: tudo é ficção.

O correlato entre Smithson e Barthes insere-se mesmo numa ordem poética – talvez assim como o faz com as teorias de Claude Lévi-Strauss. No entanto, Roland Barthes e o pós-estruturalismo, sobretudo,

<sup>37</sup> SMITHSON, R. *Toward the de development of an air terminal site*, p. 58.

<sup>38</sup> Antoine Compagnon descreve o movimento proposto por Roland Barthes: “Em seu começo, também a história literária se fundava numa teoria, em nome da qual eliminou do ensino literário a velha retórica, mas essa teoria perdeu-se ou edulcorou-se à medida que a história literária foi se identificando com a instituição escolar e universitária.” In: COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*, p. 18.

<sup>39</sup> BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 20004. PP. 64.

<sup>40</sup> Retomada da estrutura lingüística como opção à teoria formalista de Clement Greenberg, segundo Rosalind Krauss no prefácio de *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*

nos artigos dos anos 70 de Rosalind Krauss, colocam-se como opção para além do historicismo dito formalista e teleológico e da *Gestalt*, tal como seriam analisadas as obras, principalmente, a pintura:

De um lado, o estruturalismo rejeitava o modelo histórico de engendramento do sentido. De outro, os trabalhos pós-estruturalistas<sup>41</sup> submetiam às análises históricas as formas intemporais, trans-históricas que tinham sido consideradas como categorias indestrutíveis no interior das quais estava todo desenvolvimento estético.<sup>42</sup>

Smithson foge à problemática crítica dos anos 60 e 70, preocupa-se principalmente em buscar um foco artístico nas teorias, transformando-as em questões poéticas. Se o apreço do artista pelas relações que ultrapassem qualquer ponto do universo constitui o *panorama zero*; pode-se afirmar então que ele só existe como literalidade da ficção.

---

<sup>41</sup> Transcreve-se aqui a nota do tradutor do livro *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* Jean-Pierre Criqui no Prefácio de Rosalind Krauss sobre pós-estruturalismo: "Pós-estruturalismo é um termo utilizado nos países de língua inglesa e designa um certo número de trabalhos críticos cujos autores têm – excetuados Jacques Derrida e, em menor medida, Gilles Deleuze – sido associados ao estruturalismo: Michel Foucault, Roland Barthes, (depois S/Z), Jacques Lacan...O pós-estruturalismo pressupõe uma crítica do esquematismo estruturalista (binarismo, estrutura como totalidade) tal como é desenvolvido, por exemplo, nas obras de Claude Lévi-Strauss". In: KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 13

<sup>42</sup> KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

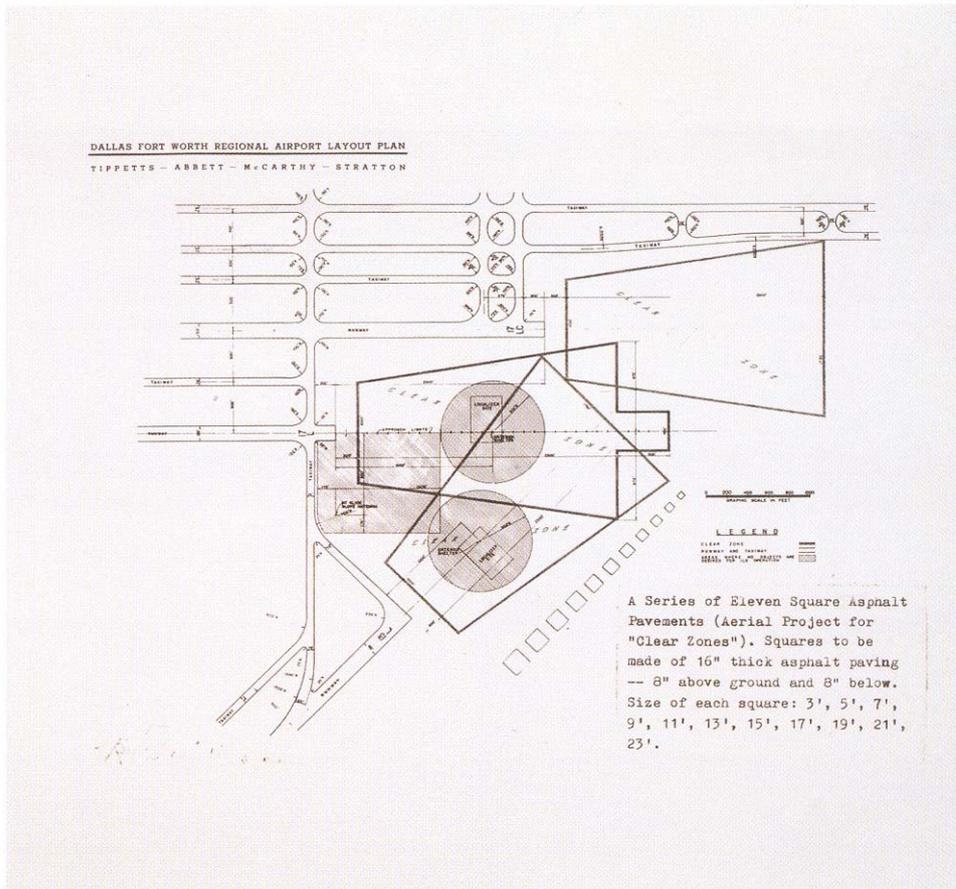


Fig. 4. Projeto - Airport Terminal

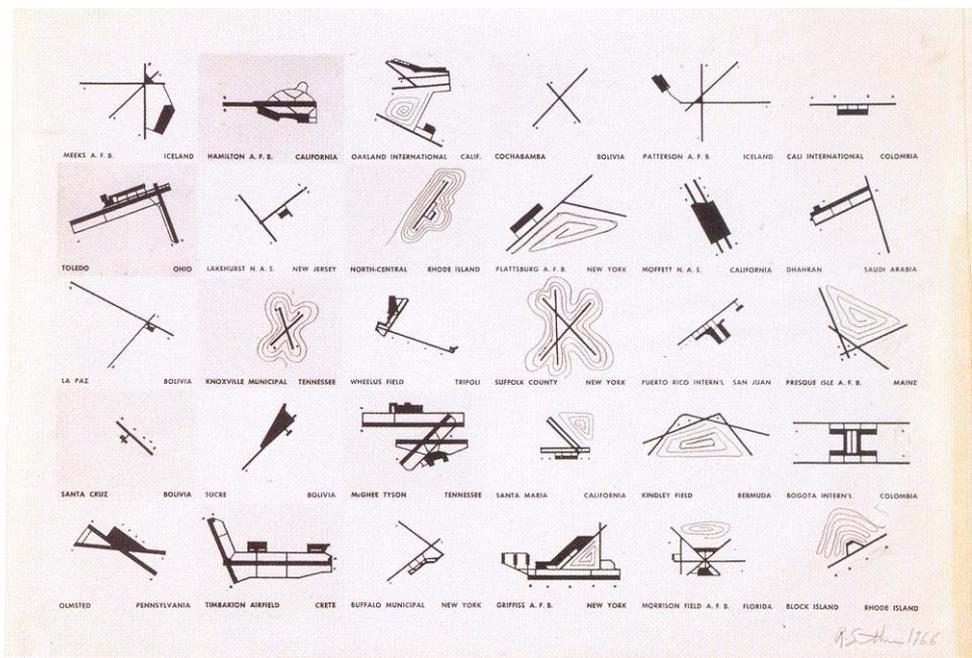


Fig. 5. Projeto - Airport Terminal

As perguntas: O que é literatura?<sup>43</sup> E o que é Escrita? Motes iniciais do projeto de Roland Barthes no seu *O Grau Zero da Escrita*<sup>44</sup>, trazem a negatividade em relação à escrita. Porém, o problema posto por Roland Barthes ganha dicção diferente nos textos de Maurice Blanchot – autor que se dedica em estabelecer o *espaço neutro* para literatura ou para o não-lugar do poeta:

A literatura é o campo da coerência e região comum enquanto não existe por ela mesma e se dissimula. Desde que aparece no longínquo pressentimento do que ela parece ser, ela voa em estilhaços, entra na vida da dispersão onde recusa deixar reconhecer por signos precisos e determináveis.<sup>45</sup>

Seria interessante apresentar ainda a contigüidade de dois textos que, talvez, tenham parentesco com a noção de ficção sempre presente na produção de Smithson. *A literatura e vida*<sup>46</sup> de Gilles Deleuze e a *Linguagem da Ficção*<sup>47</sup> de Maurice Blanchot. Não seriam textos definitivos para tentar explicar o sentido ficcional<sup>48</sup> no *corpus* produtivo de Smithson, mas apontariam um caminho minimamente intuído pelo artista dado sua verve poética atrelada às letras.

Maurice Blanchot, no texto *A linguagem da Ficção*, remete-se aos dois usos possíveis da palavra, o ordinário e o ficcional – a respeito do romance *O castelo* de Franz Kafka. Na ficção, se realiza o irreal que é atravessado pelo infinito, pois, nada se sabe da narrativa: “(...) *eu permaneceria sempre mais ou menos consciente do pouco que sei, pois essa pobreza é a essência da ficção, que é a de me tornar presente o que*

<sup>43</sup> Pergunta de Jean-Paul Sartre a partir da qual Barthes dialoga substituindo-a pela pergunta O que é escrita?

<sup>44</sup> Em arte moderna, leia-se Malevitch e Mondrian, procura-se teorizar o *grau zero* no sentido da essencialidade da pintura. Tal acepção é evidentemente próxima à pureza dos meios com a qual Clement Greenberg funda sua crítica de arte. No entanto, a proposta de Roland Barthes seria procurar deslocar o caráter representacional da escrita e compor uma estrutura de signos que permitiriam abertura de sentidos.

<sup>45</sup> BLANCHOT, M. Plus loin que le degré zéro. La Nouvelle Nouvelle Revue Française, nº9, set. 1953 p. 489. Apud Bident, Christophe. R/M, 1953 In : QUEIROZ, A. et alii (orgs) *Barthes/Blanchot ; um encontro possível?*, p. 101.

<sup>46</sup> DELEUZE, G. *Literatura e a vida*, p. 19.

<sup>47</sup> BLANCHOT, M. *A linguagem da Ficção*, p. 45.

<sup>48</sup> Teorias científicas como ficção atravessam de um modo geral a geração de artistas da *Land Art*. Cf. TIBERGHEN, G. *Land Art*, p. 198.

a *faz irreal*.”<sup>49</sup> As palavras vão desaparecendo, permanecendo sem sentidos definidos para dar lugar aos atos que significam para o autor: “(...) *uma abertura sobre uma complexidade ainda por vir*.”<sup>50</sup> Desvanecimento que pertence à locução de Deleuze em *A Literatura e a Vida*, entendido, talvez, como devir: “*É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido*”.<sup>51</sup> Caso interessante *vivível* e *vivido*, pois, não se colocam no tempo, talvez, pertençam ao indistinto, à zona neutra, ou: “*O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’*.”<sup>52</sup> Deleuze refere-se ao lugar no qual a literatura se produz: fabulação - termo associado aos seus estudos sobre o filósofo francês Henri Bergson que conseguiu, para Deleuze, excluir a projeção do Eu e tratar a imaginação como algo não produtivo (no sentido da cognição), mas vertê-la numa elevação de: “*devires e potências*”.<sup>53</sup> Os aspectos que prevalecem nessas análises são o caráter devorador da linguagem:

Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da linguagem mediante a criação de sintaxe.<sup>54</sup>

Smithson aparenta tomar para si intuitivamente, a partir do momento em que não se preocupa com a “evolução da arte”, essa recriação poética, de *potências* e *devires*. O matiz destrutivo da sua produção, literal e metafórico, está contido em todos os seus fluxos e meios poéticos e sobretudo no estado ficcional do artista, daquele que se recria infinitamente, se fundindo aos seixos, à areia, às camadas terrestre; existindo no magma da Terra, no meio do deserto ou na estratosfera, quem sabe, no não-lugar marte?

Para concluir essa breve análise, neste ponto, cabe citar a bela passagem de Blanchot sobre o poema, *abertura* do livro *O Espaço Literário*:

<sup>49</sup> BLANCHOT, M. *A linguagem da Ficção*, p.78.

<sup>50</sup> Ibid., p. 78.

<sup>51</sup> DELEUZE, G. *Literatura e a vida*, p. 11.

<sup>52</sup> Ibid., p.11

<sup>53</sup> Ibid., p.13.

<sup>54</sup> Ibid., p.15.

O POEMA – a literatura – parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela própria jamais começa mas sempre diz sempre de novo e sempre recomeça. Entretanto o poeta é aquele que ouviu essa fala, que se fez dela o intérprete, o mediador, que lhe impôs o silêncio pronunciando-a. Nela, o poema está próximo da origem, pois tudo o que é original é a superabundância do que nada pode, do que jamais é obra, arruína a obra e nela restaura a ociosidade sem fim. Talvez seja a fonte, mas fonte que, de uma certa maneira, deve ser exaurida para tornar-se recurso. Jamais o poeta, aquele que escreve, o ‘criador’, poderia exprimir a obra a partir da ociosidade essencial; jamais por si só, do que está na origem, ele pode fazer brotar a pura palavra do começo. É por isso que a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir. E aquele que escreve é igualmente aquele que ‘ouviu’ o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la.<sup>55</sup>

Sem pretender-se escritor, mas existindo como tal, Smithson introduz a linguagem da ficção cujo espectro alcança as teorias que propõe, sua biografia, sua biblioteca, sua vivência, das quais se pode dizer trabalho artístico. E do descentramento da sua vivência consegue a porosidade imprescindível para sua atuação artística: *“Quando se utiliza a palavra ‘ficção’, a maioria entre nós pensamos a literatura, mas jamais as ficções num sentido geral. (...) a ficção não é considerada como parte do mundo.”*<sup>56</sup>

<sup>55</sup> BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 14.

<sup>56</sup> SMITHSON, R. *A museum of language in the vicinity of art*, p. 83 passim.

### 2.3

#### A obra de arte como desenvolvimento contínuo em vez de produtos concluídos.<sup>57</sup>

Merece ser evidenciado o momento particular que dá ambiência aos escritos de Smithson do período entre 1965 a 1969, grosso modo, o debate entre a geração minimalista e a crítica modernista. A geração minimalista preocupa-se em colocar na ordem do dia a reflexão sobre a real possibilidade da arte *pós-abstração pictórica* no contexto americano. Após a pintura como campo – sobretudo se forem colocadas as pinturas de Jackson Pollock e Barnett Newman – a partir do qual se evidencia o suporte-tela, percebe-se a urgência de dissolver a determinante rigidez das esferas artísticas. Revela-se de um lado a crítica dita formalista de Clement Greenberg e Michael Fried e, do outro, um grupo de artistas decididos pela reflexão sobre a produção artística a problematização do suporte-tela, a forma da tela como presença e constituição da obra. Reporta-se aqui à tela de Frank Stella (*Die Fahne hoch!* de 1959), da qual se pode dizer que opera o entrelaçamento entre espaço privado (entidade constituída) e mundo (espaço público)<sup>58</sup>

Circundando o debate: a antiga discussão entre a separação das esferas artísticas. A clássica polaridade, resumida aqui, sobre a questão trazida pelo legado de Greenberg, notória em seu artigo *Rumo ao Novo Laocoonte*, de 1940, no qual engloba a arte moderna, além da proposição da pintura que, desde Manet, subverte-se ‘na revolução copernicana na arte’<sup>59</sup> tal qual Kant a fizera em filosofia. Nos dizeres de Yve-Alain Bois em *As emendas de Greenberg*, o modernismo em arte se faz na *démarche* do “(...)‘positivismo estético’: “(a saber, uma rejeição ao ilusionismo sob todas as suas formas e uma atenção crescente com respeito aos fatos, os meios artísticos – ao medium).<sup>60</sup> No que completa sua observação com:

(...) cada arte visa, por pura reflexividade crítica, à parousia de sua essência plena e, portanto, a eliminar as convenções que não lhe

<sup>57</sup> SMITHSON, R. *Letter to John Dixon*, p. 377.

<sup>58</sup> Cf. KRAUSS, Rosalind. *Sens et Sensibilité*, p. 56.

<sup>59</sup> Texto de Clement Greenberg *A Pintura Modernista*.

<sup>60</sup> BOIS, Yve-Alain, *As Emendas de Greenberg*, p. 338.

sejam necessárias, a saber, a fazer a triagem e demonstrar qual é o seu próprio *medium*.<sup>61</sup>

Tema que remonta ao classicista Lessing, esteta alemão do século XVIII, cuja proposta está na divisão entre as artes do tempo e as artes do espaço, – para a primeira: poesia, música; para a segunda: arquitetura, escultura e pintura. Em defesa de Greenberg, o crítico francês Jean-Pierre Criqui argumenta: “(...) a força e a motivação principal de sua prática é essa relação de experiência visual das obras.”<sup>62</sup> A estética de Greenberg tem como adepto o crítico do modernismo artístico americano Michael Fried, cujos postulados aderem à expressão própria de cada meio de arte. A impossibilidade ou desinteresse em vislumbrar as produções contemporâneas às pinturas do expressionismo abstrato, talvez porque o *medium* não se edifica sobre o critério do valor visual, não expande o legado crítico de Greenberg, todavia, não o torna de modo algum desimportante: “Embora não se trate simplesmente de ser atual ou não: certas questões levantadas por ele necessitam ainda serem pensadas.”<sup>63</sup> Não havia o entendimento – por uma questão de postura crítica, ressalte-se - da produção latente dos anos 60 (Fluxus – referência direta a Duchamp -, minimalismo, *Pop Art*, *Land Art*, etc). A controvérsia, talvez, seja evidenciada na passagem de Yve-Alain Bois a respeito do possível equívoco, ou quem sabe, estratégia, por parte de Greenberg sobre a produção Marcel Duchamp:

(...) a passagem pela experiência visual é apenas um momento e não um fim em si mesmo. Por isso Duchamp foi contra o retiniano, não porque fosse contra o olhar, mas porque pensava que o estado de apreensão visual de uma obra devia se abrir sobre outra coisa. Greenberg não pensa assim. Ele acredita que a experiência visual, o puro olhar, seja um fim em si mesmo. A experiência encontra sua justificação e seu fim na apreensão visual da obra. Então, evidentemente, isto o impede de dar atenção devida a Duchamp, ao surrealismo e a muitas outras produções onde os dispositivos operatórios supõem outra coisa que a apreensão de um objeto pelo olhar.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Ibid., p. 339.

<sup>62</sup> TIBERGHEN, G.; BRUNET, C. *Greenberg, um crítico na história da Arte: Entrevista com Jean-Pierre Criqui*, p. 333.

<sup>63</sup> Ibid., p. 335.

<sup>64</sup> Ibid., p. 330.

Entretanto, o objetivo aqui não é delinear um meio de arte no qual as polaridades se tornem posições fechadas em discussões – como uma espécie de *querela entre antigos e modernos*.<sup>65</sup> O fato é: há uma produção nova, pululante, efervescente que permite aos artistas a reflexão sobre a relação entre meios de arte e o mundo e, com isso, aprofundar a problemática do limite entre as esferas artísticas. Possivelmente marcada pela produção de Frank Stella, a abertura plástica e poética fornece ao minimalismo as possibilidades para outras atuações. Segundo Claude Gintz<sup>66</sup>:

Estariamos tentados a evocar a importância da escrita na época, não somente para Donald Judd e Robert Morris que tentaram definir uma estética – o primeiro, em torno da necessidade da ‘especificidade’ do objeto, o segundo sob a forma de comentário de suas ‘formas unitárias’ que ele tinha, de outro modo, apresentado numa galeria -, mas também para os artistas conceituais dessa mesma época, para os quais um texto poderia ter o lugar da resenha de uma ‘atividade artística’, ou mesmo da arte simplesmente.

O centro do debate tem lugar e data: o texto de Donald Judd, “*Objetos Específicos*” de 1963 e “*Letter to the Editor*” (resposta-paródia a Michael Fried), de Robert Smithson, veiculada na *Artforum*, em 1967. O *fazer* artístico estaria, a partir daquele momento, no deslocamento discursivo dos seus próprios procedimentos. O problema não reside apenas no formato-tela, Judd pretende partir dele para estabelecer a legitimidade das novas obras – objetos tridimensionais - que excluiriam as normas e categorias ditadas pela pintura, ela mesma considerada auto-referente. O diálogo que essas obras pretendem estabelecer está fora da sucessão formal entre um estilo e outro. Para ele, não se pode vislumbrar um grau discursivo excessivamente calcado na experiência visual como era normativo para as pinturas e esculturas feitas anteriormente. Os *objetos específicos* despertam a percepção para o limiar entre essas esferas, equivaleria dizer que a zona distinta das fronteiras artísticas passa a ser lugar privilegiado para a eclosão de nova poética:

<sup>65</sup> Querela que remonta ao século XII.

<sup>66</sup> GINTZ, C. *La place de l'écrit dans l'œuvre de Robert Smithson*, p. 161.

Obviamente, o trabalho tridimensional não sucederá de maneira clara à pintura e à escultura. Não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais; além disso, a história linear de algum modo se desfez.<sup>67</sup>

Donald Judd não se estava isolado – a eclosão desses eventos fortalece o circuito entre artistas e discursos aos quais se podem chamar *coletivos* - nem foi o precursor da idéia dos entrecruzamentos dos meios artísticos, ainda que o estatuto dos *objetos específicos* tenha potência e clareza necessárias à proposta de ruptura com a idéia de domínio de uma esfera artística. Às suas declarações seguiram-se várias outras, sejam elas do meio artístico ou mesmo por parte da crítica. Na velocidade das transformações artísticas nos EUA, em acordo com as transformações tecnológicas e a ampliação do mundo da cultura de massa, o debate sobre a modernidade artística torna-se premente. Caso dos argumentos de Rosalind Krauss que se reconheceu tributária do criticismo de Greenberg, mas que atestara a impossibilidade dessa crítica no enfrentamento das novas obras – *Minimal Art*, *Pop art*, arte conceitual e *Land Art*. O discurso do pós-criticismo não traça o mesmo caminho que a crítica modernista de Greenberg e Fried. Um olhar projetivo não cabe mais num confronto com os trabalhos e seriam, eles, a sustentação do discurso, não o contrário. Rosalind Krauss intui o problema do discurso crítico modernista a partir da pergunta de um estudante a Michael Fried, no momento da exposição da obra de Frank Stella – uma pintura em cobre. A resposta de Fried levou Rosalind Krauss a refazer seu próprio percurso crítico. O episódio foi relatado no artigo *Uma visão do modernismo* de 1972 – escrito um ano antes do importante texto *Sens et Sensibilité* - e se destaca pelo rompimento ao que designa como criticismo historicista como mostra o longo trecho a seguir:

Se o significado de uma obra depende da comparação com as coisas que lhe são exteriores, esse significado não pode residir inteiramente na percepção da obra singular. E isso não é simplesmente uma questão conceitual, mas uma questão de experiência. Isso tornou-se a minha experiência da pintura modernista do fim dos anos 60 (especificamente a de Stella e a de Noland) – uma reação que era especialmente perturbadora em razão do modo como essas pinturas se fundavam numa experiência sensorial da cor. Além disso, minha própria experiência

<sup>67</sup> JUDD, D. *Objetos Específicos*, p. 9.

mostra que, no final dos anos 60, a capacidade que tinha uma obra modernista qualquer de tornar essa conexão, na expressão de Fried, 'perspícua' – foi sendo cada vez mais acentuada. Assim, o sentido da necessidade histórica, inerente ao conteúdo ou significado da pintura modernista, já não coincidia com o da percepção da própria obra. E o efeito que isso teve sobre mim foi revelar o caráter fundamentalmente narrativo desse significado elevando o exacerbando seu componente temporal.<sup>68</sup>

A coerência entre produção plástica e discurso crítico, ainda que se pretenda trazer certa maleabilidade ao modernismo de Greenberg e Fried, não pode ser erradicada totalmente do discurso crítico moderno como sinaliza novamente Krauss:

Isto quer dizer também que insisto em considerar o formalismo como uma vulgaridade; que se comecei como crítica modernista e ainda sou uma crítica modernista, pertença a uma sensibilidade modernista no sentido mais amplo, e não no sentido mais estrito do termo.<sup>69</sup>

Ora, o pertencimento à época histórica não deve reduzir o *juízo de gosto* aos artificialismos teóricos, especificamente, se se pensar o esgotamento inevitável da crítica de arte por sua adesão à narrativa teleológica. A produção artística vigente naquele momento, sobretudo o minimalismo, necessitava da discursividade crítica referente às questões próprias da produção, tais como peso, gravidade, corpo, deslocamento, percepção da passagem do tempo, etc; Questões até então inviáveis na formalização teórica de Greenberg e de Fried cujas experiências buscam, de certo modo, o momento perene e cristalizado do objeto artístico.

O momento do arrefecimento do discurso crítico que se segue ao criticismo de Greenberg foi necessário para estabelecer a consciência da percepção do *novo* sobretudo por causa da ineficiência daquela crítica ao julgar os caminhos da escultura. Em entrevista a Claire Brunet e Gilles Tiberghien<sup>70</sup>, Rosalind Krauss<sup>71</sup> é peremptória ao afirmar seu desvio da crítica de Greenberg:

<sup>68</sup> KRAUSS, R. *Uma visão do modernismo*, p. 170.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>70</sup> Entrevista com Rosalind Krauss. *Gávea* 13. Vol 13, set. 1995.

<sup>71</sup> Seria importante marcar a força da ruptura de Rosalind Krauss com a crítica de Greenberg ao escrever dois livros *The Optical Unconscious* (1993) e *l'Informe* (1995) junto com Yve-Alain Bois, catálogo da exposição no Centre George Pompidou, nos quais trata especificamente do informe, contra-ponto ao dito formalismo da crítica modernista.

(...) eu sempre estive interessada pela escultura que os historiadores da arte tradicionais tanto negligenciam, talvez porque a escultura permaneça para eles algo de artesanal, de refinado, ou sabe-se lá. Aliás, minha ruptura com Greenberg se deve em parte a nossas divergências de apreciação sobre a escultura.

Obviamente, as críticas aos escritos de Greenberg, de modo geral, foram revistas. Convém citar duas passagens que retratam o impacto dessa modulação crítica. Jean-Pierre Criqui, em texto de 1987, adverte quanto ao caráter catalisador do criticismo greenberguiano para o meio de arte: *“Para nos convencer de que o papel desempenhado por Greenberg foi de capital importância é suficiente constatar o espantoso número de reações engendrado por suas tomadas de posição.”*<sup>72</sup> Tal afirmação assegura certa maleabilidade ao discurso de Greenberg, no que sugere a extensão dos problemas do modernismo como uma sensibilidade de época. Rosalind Krauss, que abertamente se opõe à importância da forma como experiência do real, escreve no prefácio do livro *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, de 1999: *“De fato, tão persuasivo foi o ímpeto de “greenbergizar” a palavra [médium], que as abordagens anteriores a essa definição foram arrancadas de sua complexidade.”*<sup>73</sup> Ao refletir sobre a questão dos meios de arte, percebe-se que Krauss esvazia o peso do antagonismo com o qual confrontara a modalidade crítica genericamente apontada de formalista.

A mobilização em torno do debate, daquele período, reúne artistas e críticos paramentados de textos e obras. Os termos dos críticos passam pelo crivo do artista e vice-versa. Em textos, artistas tentam assegurar a legitimidade dos trabalhos, suspeitando, em todo momento, da crítica de arte. Barnett Newman talvez tenha sido o primeiro a demonstrar desalinhamento entre a palavra da crítica – considerando sua extrema profissionalização – e a produção dos artistas. Assume essa postura ao responder diretamente a Clement Greenberg: *“Foi precisamente em defesa desta última idéia*

<sup>72</sup> CRIQUI, J. P. *O modernista e a Via Láctea (Notas sobre Clement Greenberg)*, p. 170.

<sup>73</sup> KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, p. 6.

que invadi algumas vezes o domínio da crítica”<sup>74</sup>. Aporta-se aqui, nessa passagem, como a própria crítica de arte pertencia ao domínio da auto-referência. Com os pólos invertidos, crítica e produção artística fomentam o campo para novos debates: evidenciam o discurso em torno do programa forma e conteúdo – problema que Smithson presente na produção minimalista. Acepção problemática para uma geração que pretendia incluir definitivamente o espaço de percepção e reflexão entre a obra e o espectador.<sup>75</sup> Se o criticismo de Greenberg e Fried está conectado ao espaço representacional e orgânico, cabe à nova geração – que estabelece seu marco com as esculturas de Tony Smith e segue com a produção de Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre e Sol Lewitt – combatê-lo, destituí-lo. A afirmação do espaço plástico tem em suas bases a crítica ao antropomorfismo – vale lembrar que o minimalismo performático de Morris não deseja excluí-lo totalmente - e ao humanismo que sustentam o expressionismo abstrato. Ambos os preceitos derivam de uma espécie de empatia pela obra que se constitui pela redução formal, simplesmente, porque decorre da abstração do espaço tridimensional. Obviamente, para Smithson, a abstração nada tem a ver com empatia, emoção ou expressão; estaria ligada, sem intermédios, à mente. Smithson designa uma expressão que sustentaria seus argumentos contra a maneira com a qual se colocava a crítica americana: formalismo-expressivo. Ele permanece defendendo que:

(...) a abstração não é governada pela ‘expressão’ ou pelo que Greenberg chama ‘experiência’, mas por uma atitude mental direcionada para uma estética que não dependente de modo algum da redução formal.<sup>76</sup>

O teor da declaração é recorrente nos seus escritos, mas deve-se entender que a redução formal significa, para o artista, a separação entre experiência da arte e mundo real. Decerto, tal fórmula em nada expressa a poética de Smithson. Pode-se adiantar rapidamente que a cultura

<sup>74</sup> NEWMAN, B. *Resposta a Clement Greenberg*, p. 145.

<sup>75</sup> Não coube apenas a esta geração a tentativa de resolver e de pensar o espaço entre espectador e a obra, no entanto, dada a profissionalização dos meios artísticos na cultura de massa americana, essa problemática fica mais acentuada e programática.

<sup>76</sup> SMITHSON, R. *The Pathetic Fallacy in Esthetics*, p. 337.

americana possui raízes num sublime romântico latente que se cruza por vezes na real necessidade do exercício prático (viver) do mundo, traduzido na ação do homem – formulação do pragmatismo.<sup>77</sup> Explicar a arte por meio de uma abstração reduzida não só afasta o sujeito da realidade, como envolve suas experiências numa certa redoma ideal da autonomia artística, quando avaliada negativamente, e solipsista por fim. Para tanto, Smithson se envolve com o problema da percepção e procura determinar quais seriam seus os laços com a abstração. Se por um lado, abstração implica a dissolução dos condicionamentos adotados pelo universo da arte, por outro, a ela seria a equação entre mente e natureza, cujo resultado pode ser aplicado à entropia e ao deslocamento perceptivo, que não deixam de ser apresentados a partir do processo dialético proposto pelo artista. A percepção nomeada de abstração passa a ser posta em dúvida, pelos minimalistas e por Smithson, a partir de uma estrutura mínima – ponto:

O 'ponto' tem seu meio e sua borda: tem relação com a mandala de Reinhardt, com o 'dispositivo' de Judd da especificidade e do geral, ou com o universo de Pascal do centro e da periferia. Contudo, o ponto evade nossa capacidade de encontrar seu centro. Onde está o ponto central, eixo, viga, interesse dominante, posição fixa, estrutura absoluta ou objetivo resolvido? A mente é sempre precipitada para a periferia em trajetórias imprevisíveis que conduzem à vertigem.<sup>78</sup>

O 'ponto' – estrutura mínima – se situa entre materialidade e abstração. Tal referência invalida a concepção de abstração como objeto – superfície da tela – supostamente tratado como distinto do sujeito. Para Smithson, abstração é o exato oposto do afastamento do homem do mundo que seria fruto das extremas formalizações das linguagens, sua estrutura conforma-se à matéria. Sobre as tendências referentes à abstração, Smithson tenta esclarecer em outra passagem:

Alguns livros tais como *Abstraction and Empathy* - no qual o costume do artista era excluir a questão da natureza e residir apenas em imagens mentais abstratas de superfícies planas e espaços vazios, grades, linhas e tiras - costumavam excluir a problemática da natureza. Nesse momento, eu sinto que faço parte da natureza e que ela não é

<sup>77</sup> Tema que será tratado posteriormente neste trabalho.

<sup>78</sup> SMITHSON, R. *A museum of language in the vicinity of art*, p.94.

responsável moralmente. Não há moral na natureza.<sup>79</sup>

O entendimento do que seria moralidade se faz a partir dos indícios deixados por Smithson, certamente, ele não procura vislumbrar o mundo da moral ou da ética, tampouco excluí-lo. Parece, no entanto, que o sentido empregado à moralidade, por Smithson, vem da crítica constante, em seus textos, às categorias que se enquadrariam em porções separadas de um universo que o artista prefere unido. Caberia então à natureza, em sintonia com a mente, incluir o homem no mundo, segundo as acepções de Smithson. A abstração comportaria, então, uma relação direta com o real<sup>80</sup>, num processo de dedução, inferências, afirmação ou negação – tributos do pensamento colocados em processo através da fabulação (prática da ficção). São exercícios mentais que excluem a presença excessiva do mundo visto por mediações espaciais determinadas pela percepção condicionada (espaço tridimensional). Smithson procura então contornar esses parâmetros impostos pela crítica de arte e até mesmo pelo minimalismo, ao vislumbrar, nas obras do escultor Tony Smith, o desvio poético que, de certo modo, atua na recuperação da linguagem plástica, melhor dizendo, no pleno exercício da ficção. A lacuna que abre espaço para o entendimento da aventura pode ser designada como relação intra-poética, na melhor das hipóteses, afinidades afetivas. E, nela, Smithson vive o estado fraturado (situação contemporânea) com o qual aciona sua poética.

A homologia entre arquitetura e escultura, pressuposto poético de Tony Smith, fora considerada pela geração de artistas minimalistas uma grande contribuição para a arte moderna. As estruturas primárias de Smith funcionam da mesma maneira tanto para a escultura quanto para a arquitetura. A lógica seria o funcionamento labiríntico da combinação dessas estruturas, para além da organização estritamente racionalista do espaço. Porém, mais do que buscar um nexos entre uma linguagem e outra, procura-se extrair da zona difusa aberta pelas esculturas de Tony Smith a possibilidade de reinvenção do meio de arte, por assim dizer, dos

---

<sup>79</sup> SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson for the archives of American Art/ Smithsonian Institution*, p. 293.

<sup>80</sup> Obviamente o real, para Smithson, é transmutado em ficção ou irrealidade.

*mediums*<sup>81</sup> artísticos. Se os minimalistas optam pela literalidade *stricto sensu*, Robert Smithson cuida do escopo imaginativo do escultor que se revela na passagem:

Uma vez que nós estamos livres das pressuposições utilitaristas nós tornamo-nos cientes do que J.G. Ballard chama “a paisagem sintética”, ou ao que Roland Barthes refere como “o simulacrum dos objetos”, ou Tony Smith chama de “paisagem artificial”, ou Jorge Luis Borges chama de irrealidades visíveis. O que estas quatro pessoas têm em comum? Não as suposições ou crenças de algum tipo, mas o mesmo grau de consciência estética.<sup>82</sup>

Tal pertencimento ao ideário dos escritores – J. G. Ballard, Roland Barthes e Jorge Luis Borges – e do escultor – Tony Smith, anunciado por Smithson, aprofunda-se no caldo do romantismo, pantanoso e arenoso para o gosto de Smithson certamente. Como exemplo para essa afirmação, convém citar a nota do próprio Smithson: “*Estas quatro pessoas – extraídas do grande número 4 in abstracto com especial atenção à Doutrina dos Quatro Humores (Barthes = sangüíneo ... Ballard = fleumático ... Smith = colérico ... Borges = melancólico)*”<sup>83</sup>. Portanto, o percurso que Smithson adota não se faz pela clareza dos sentidos, ele é traçado pelo seu justo oposto: a incerteza dos meandros, pelo estado de deriva. Neste caso, o trajeto se solidifica em cruzamentos que escapam às determinações de disciplinas, – trata-se de aproximar escritores, teórico e escultor – tanto quanto, garante uma temporalidade alargada, já que os coloca em contato com arquétipos que remontam à antigüidade clássica que classificava as doenças de acordo com os *Quatro Humores* – momento da trans-historicidade. Optar por uma definição alquímica

<sup>81</sup> Talvez seja pertinente acrescentar esta nota sobre medium, apenas como digressão - pois, o tema parece introduzir, além de toda problemática dos anos 60 e 70, outro problema na atualidade. Quem traz essa questão é o teórico alemão Hans Belting que trata especificamente a inserção da imagem na contemporaneidade, assim, vale reproduzir um trecho do seu artigo *Por uma Antropologia da Imagem* que traz à luz referências acerca do que seria medium ou media : “A interação entre nossos corpos e as imagens externas, de qualquer modo, inclui um terceiro parâmetro, que chamo “medium”, no sentido de vetor, agente, dispositivo (como dizem os franceses) ou suporte, anfitrião e ferramenta de imagens. Esse termo pode encontrar alguma resistência, dado que estamos familiarizados com os media apenas no sentido dos atuais ‘mass media’. Portanto, eu gostaria de introduzir duas premissas que podem esclarecer meu argumento. Primeiro, poderia ser dito que não falo de imagens como media, como normalmente fazemos, ao contrário, gostaria de argumentar que as imagens usam suas própria media, a fim de transmitir-nos suas mensagens e tornar-se, em primeiro lugar, visíveis para nós. As imagens até mesmo migram entre media diferentes ou combinam as características distintivas de vários media.” In: Conccinitas. Ano 6, vol. 1, nº 8, jul/2005.

<sup>82</sup> SMITHSON, R. *The artist as site-seer; or, a dintorphic essay*, p. 340.

<sup>83</sup> Ibid., p. 343.

significa reverter a lógica da discursividade que, transposta para o campo da arte, oferece desvio e induz ao desapego da linearidade cronológica da narrativa histórica e crítica.

Uma extensa reflexão sobre a obra do escultor Auguste Rodin no texto *L'Originité de L'avant-garde: une répétition post-moderniste* de Rosalind Krauss estabelece um circuito tangencial para a vanguarda artística no qual está prevista a necessidade de uma outra originalidade para o campo pictural. Evidentemente, este texto engloba a problemática que se apresenta desde o trabalho escultórico de Rodin até a idéia da superfície da tela como malha (*grid*). No entanto, o interesse pela re-significação do *novo* confere, por assim dizer, a possibilidade de alguma outra coisa: *panorama zero*. No momento em que o texto foi escrito, início dos anos 80, o tema pós-modernismo estava em voga. Nas suas palavras para Claire Brunet<sup>84</sup>, aquele pós-modernismo sobre o qual havia escrito em *L'Originité* era uma tentativa de tornar claro o termo, aliás, a polissemia do termo: “*Mas há um monte de pós-modernismos!*” Para ela havia: “(...) *sobretudo aquele que critica o idealismo dissimulado e a má-fé da modernidade.*” Talvez, naquela época, ainda não estivesse clara a espessura do termo para os caminhos da teoria da arte, mas, de início era possível perceber que não havia intenção de estabelecer outro período histórico para a arte que naturalmente se transformava, mas de propor uma via teórica e reflexiva que se abrirá para a questão *pós-medium*.

A noção do plano zero no qual todas as coisas emergem como possibilidades plásticas induzem a inventividade do resgate poético - astúcia de Smithson – que confere a Tony Smith um papel essencial na cultura. Ademais, a produção de Smith pode ser vista para além do interesse forma/matéria do minimalismo ou da teatralidade, nomeação precipitada de Michael Fried; a produção de Smith, ela sim, institui a desordenação da percepção e, mais ainda, supõe outra temporalidade, dimensão cara a Smithson: “*As superfícies de Tony Smith expõem mais uma sensação de ‘mundo pré-histórico’ que não se reduz a ideais e gestalts puras*”.<sup>85</sup> As esculturas de Tony Smith se relacionam, desse

<sup>84</sup> *Entrevista com Rosalind Krauss*, p. 471

<sup>85</sup> SMITHSON, R. *Uma Sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 190.

modo, com espaço – ambiente. As caixas de aço *Die* e *Black Box*, ambas de 1962, reivindicam para si a ubiquidade. Combinações de ângulos prováveis e improváveis das estruturas primárias abrem o caminho para um método que: “(...) conduz a resultados às vezes tão formalmente espantosos que se advinha na obra a pesquisas de um gênero do cômico ao burlesco propriamente geométrico.”<sup>86</sup>

Pensar a dimensão temporal - leia-se seu apreço pelo panorama zero - conduz Smithson à idéia de disrupção<sup>87</sup>. Postulado teórico e concreto, a disrupção pode ser percebida como motor que engendra os mecanismos das suas obras. Ela conserva potencial estético (sensível e inteligível) que se traduz pelo sentimento de temporalidade alargada indissociável dos *sítes* (reais, literais e imaginários). A ruptura temporal pode ser abrupta, como indica o radical da palavra, tanto quanto suave, quase imperceptível – uma leve rachadura. O efeito perceptivo passa a ter alternâncias e consegue se realizar também através da tentativa de mensuração de escala. Fraturar a temporalidade coincide com a valorização da área indistinta, esta que seria, em última instância, para Smithson, fissuras do pensamento - alternativa para o pensamento condicionado pelo rigor lógico. Nessas zonas difusas, eclode possivelmente outra noção estética que se faz a partir de certa neutralidade, já que o artista se abstém das normas e das categorias sistêmicas. Todavia, a experiência poética que salta da nulidade se faz porque *todas as coisas* se reduzem ao *grau zero*,<sup>88</sup> como se fossem ruínas do pensamento. Pode-se pensar em edifícios destruídos, casas abandonadas, escombros do tempo que possuem característica fundamental: a permeabilidade. Uma superfície plástica, aderente e móvel que se reinventa drasticamente. O valor alquímico – poético, pré-histórico, fictício - da arte das *Quatro Pessoas* (Ballard, Barthes, Smith e Borges) se

<sup>86</sup> CRIQUI, J. P. *Tony Smith: dédale, architecte et sculpteur*, p. 43.

<sup>87</sup> Na maioria dos dicionários da língua portuguesa, não foi possível encontrar a palavra disrupção. Porém, é importante ressaltar que a palavra existe nas línguas inglesa e francesa, e foi largamente utilizada por Smithson, constituindo mesmo um dos temas centrais da sua poética. Não sem razão, o presente trabalho adota o termo, traduzindo-o para o português, sendo substituído, por vezes, por ruptura, rompimento, fratura, interrupção. No entanto, de acordo com as definições em inglês e em francês, disrupção guarda ao mesmo tempo sentido de rompimento e de continuidade. Tal definição conserva a especificidade da palavra corretamente usada por Robert Smithson porque revela os termos de sua estética.

<sup>88</sup> Referência ao célebre livro de Roland Barthes *O Grau zero da Escrita* de 1953.

igual, no dizer de Smithson: “*ao mesmo grau – perto do zero*”.<sup>89</sup> São eles que dão os passos iniciais, a seu ver, para a desconstrução das formas de se perceber o mundo.

A poética de Tony Smith traz o frescor para a nova geração porque aciona o caráter experimental e, com ela, Smith posiciona-se no fundamental papel de educador. Ele assimila suas experiências plásticas dos módulos geométricos às estruturas poliédricas, bem como, seus projetos de arquitetura com a idéia de escultura. A relação entre as obras de Smith e a produção do minimalismo é analisada por Jean-Pierre Criqui:

Ao contrário dos objetos específicos propostos pela geração do minimalismo, *The Black Box* nega toda fenomenologia da percepção tanto quanto da declinação de uma combinatória. A obra tenta ao contrário, aliando radicalidade e simplicidade, dar corpo ao que se pode chamar alteridade absoluta e engatar a proliferação dos sentidos, precisamente, por meio desta força de aniquilação e desta afasia que a tomam.<sup>90</sup>

Entre a origem experimental do artista e a formulação da *contra-geometria*, encontra-se a articulação do espaço labiríntico. Segundo Smith, seu interesse pela “(...) *inescrutabilidade e mistério da coisa*”<sup>91</sup> aponta, grosso modo, à abstração unificadora do labirinto cuja elucidação se faz seguindo a lógica do *puzzle*. Quando se convoca o espectador a participar de um jogo, cria-se uma relação direta que comporta ação e recepção. Jogo poético torna presente o governo da imaginação, adensando os critérios da arte. São combinações de ângulos que estipulam espaços gerados pela massa, pela luz, pelo vazio dos quais sobressai o aspecto de aventura, típico do jogo. No jogo, está implícito um tempo próprio do qual é possível vislumbrar o sentimento de aventura no qual a espontaneidade e o caráter extraordinário estão implicados. Tony Smith, ao narrar seu passeio por New Jersey, propicia uma noção de experiência da arte, apresentando, sobretudo, um relato íntimo, um estado de deriva:

A experiência na estrada foi mapeada, mas não reconhecida

<sup>89</sup> SMITHSON, R. *The artist as site-seer; or, a dintorphic essay*, p. 343.

<sup>90</sup> CRIQUI, J.P. loc. cit. p. 42.

<sup>91</sup> WAGSTAFF JR., S. *Talking with Tony Smith*, p. 384.

socialmente. Deveria estar claro que isso era o fim da arte, pensei comigo mesmo. Depois disso a pintura em grande parte fica parecendo consideravelmente pictórica. Não há como você a enquadrar, você só precisa experimentá-la.<sup>92</sup>

Ora, Robert Smithson se reconhece nesse relato. O passeio na estrada ainda em construção estabelece um insuspeito território estético: “*Tony Smith escreve sobre ‘um pavimento escuro’ que está marcado por pilhas, torres, fumaças e luzes coloridas’ (Artforum, dezembro 1966)*”<sup>93</sup>. Traços evidentes da *paisagem artificial* – atribuição de Smithson -, fruto da narrativa que não procura relatar o que foi visto ou descoberto, mas de criar uma sintaxe gerada pela imaginação:

Quando eu dava aulas na Cooper Union no início da década de 1950, alguém me informou como chegar à New Jersey Turnpike, ainda inacabada. Levei comigo três estudantes e dirigi de algum lugar em Meadows até New Bruswick. A noite estava escura, e não havia postes de luz, marcos, faixas, guarnições nem mais nada além do asfalto escuro varando a paisagem de montanhas recortadas a distância, mas pontuada por coisas empilhadas, torres, vapores e luzes coloridas. Essa corrida foi uma experiência reveladora. A estrada e quase tudo na paisagem eram artificiais, e ainda assim aquilo não poderia ser chamado de uma obra de arte. Por outro lado, aquilo fez por mim algo que a arte nunca havia feito. No início eu não sabia o que era, mas seu efeito foi liberar-me de muitas opiniões que eu tinha sobre arte. Pareceu-me que ali se apresentava uma realidade que nunca havia sido expressa na arte.<sup>94</sup>

Trecho que Robert Smithson poderia ter escrito, similar na forma e afinado ao sentimento. Palavras que expressam o indício da formação da mitologia contemporânea e da aventura que inspiram Smithson nos seus deslocamentos, na paisagem ficcional, na surpresa do jogo e do acaso e ainda na preferência pela descontinuidade dos nexos artísticos; por que não dizer: na arte *pós-medium*?<sup>95</sup>

Robert Smithson não adota a serialização dos elementos retilíneos e unidimensionais do minimalismo. Suas unidades materiais geométricas diferem certamente da matemática trivial do minimalismo da subtração, adição, multiplicação e divisão. A reduplicação interrompida dos objetos geométricos minimalistas não se apresenta pela estrutura primária de

<sup>92</sup> Ibid. p., 386.

<sup>93</sup> SMITHSON, R. *Towards the development of an air terminal site*, p.59.

<sup>94</sup> WAGSTAFF JR. S. loc. cit. p. 386.

<sup>95</sup> Problemática que será discutida no capítulo III. Termo atribuído a Rosalind Krauss em *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*.

Tony Smith, cuja idéia de extensão e dilatação espacial caberia à cristalografia e não às operações combinatórias de adição e subtração. A ampliação da estrutura primária reverbera através lógica da expansão entrópica – o cálculo existente das progressões algébricas e geométricas - porque passa a ser condicionado pela imaginação. Assim, Smithson agrega em suas esculturas modulares – *Alogon, Plunge, Gyrostasis, Cyrosphere* - a noção matemática dessas progressões que indicam caminhos infinitos, seguidos da descontinuidade da percepção, antes condicionada; logo, infere-se: tempo e espaço marcadamente imaginativos em sua acepção.

## 2.4

### Linguagem para ser olhada para/e/ou coisas para serem lidas.<sup>96</sup>

Em várias obras, Smithson trabalha com noções do universo físico-químico cujo modo de operação subsiste como *pesquisa de campo* – coleta de material, experiência laboratorial, etc. - misto de observação e cálculo. Adoção reveladora que fornece às suas concepções outra noção de natureza bem específica: princípio da força geradora. A composição dos cristais passa por um longo processo natural cujas formas são determinadas pela temperatura e pelo tipo de areia, metal, partícula ou poeira. Do aquecimento do mínimo grão dos diferentes sedimentos resulta a forma única – especificamente ligada ao tipo de material - dos mais variados tipos de cristais. Smithson estabelece um correlato produtivo com esse procedimento mineral. A predileção pelos estudos de cristalografia, geologia, mineralogia, astronomia, física alimenta seu imaginário artístico e traduz o que seria a natureza na sua (im)pura – acepção dual - materialidade:

Meu trabalho é impuro; sobrecarregado de matéria. Eu prefiro uma pesada e potente arte. Não há nenhuma escapatória da matéria. Não há nenhuma escapatória do físico, nem há escapatória da mente. Os dois estão em constante curso de colisão. Você pode dizer que meu

<sup>96</sup> Título do release da Dwan Gallery de junho de 1967.

trabalho é como um desastre artístico. Ele é uma silenciosa catástrofe da mente e da matéria.<sup>97</sup>

Não se deve separar as noções de natureza e paisagem, bem como, não se deve evitar sua materialidade evidente nos escritos e nos trabalhos de Smithson. Termos praticamente equivalentes, não são tomados como explicações ou tratados como teoria, estão presentes, em sua produção, como princípios operativos e poéticos. Natureza e paisagem são desvio ficcional<sup>98</sup>, pois a partir delas vários trabalhos adquirem fundamento: “*Meu sentido de linguagem é que ela é matéria e não idéia – i. e. – matéria impressa*”<sup>99</sup>. Aqui, se vislumbra o momento de convergência [*range of convergence*] entre os elementos mais importantes da poética de Smithson: natureza como matéria bruta, revertida em linguagem, transformada, por sua vez, em paisagem elaborada em papel que se pode encontrar em livros, mapas, etc. No entanto, partindo do processo dialético proposto pelo artista, natureza e paisagem parecem, em alguns casos, termos reversíveis; portanto é preciso atenção para apreender seus sentidos. Quando *natureza* revela-se como potência máxima de formação ou de criação, trata-se sobretudo da força e do movimento desmedidos, da sua capacidade inorgânica, caso pontuado pela noção de entropia. Ora, o potencial da natureza – entrópico - seria também o motor para a constituição da paisagem que também sofre transformações geralmente engendradas pelo homem e também pelo aspecto motriz natureza – levando em conta catástrofes ou o caso pontual da ruína. Em seus escritos, Smithson passa de uma a outra, que coincidem ou que se diferem dependendo do foco que o artista privilegia no momento. Porém, subsiste em ambos os termos uma busca por: “(...) *um sentido mais físico da paisagem temporal*.”<sup>100</sup> Smithson reflete os aspectos da natureza e da paisagem de modo mais sistemático a partir da obra do paisagista Fredrick Law Olmsted, criador do *Central Park*<sup>101</sup>, e, em suas considerações, nota-se a necessidade do movimento,

<sup>97</sup> SMITHSON, R. *Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell*, p.192.

<sup>98</sup> No vocabulário de Smithson, ficção ganha materialidade.

<sup>99</sup> SMITHSON, R. *Language to be looked at/ and/or things to be read*. p.192.

<sup>100</sup> SMITHSON, R. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, p. 159.

<sup>101</sup> Além dos parques americanos: Prospect Park, Niagara Reservation, Mouton Royal Park,

da relação entre as esferas humanas, denominada por ele de dialética, assim ele justifica:

Em outro sentido os parques de Olmsted existem ante de serem terminados, o que significa de fato que eles nunca são acabados; eles permanecem portadores do inesperado e da contradição em todos os níveis da atividade humana, sejam social, político ou natural.”<sup>102</sup>

A paisagem deixa de ser um objeto isolado para atuar como rede de transitividade, de passagem, de deslocamento. Ela se torna mediata e imediata, ativa, passiva, literal, irreal, quer seja, invenção. Dela se pode dizer que foi escrita, criada, construída, fabulada, fotografada, veiculada como imagem, como panorama; não obstante, em todas suas realidades, reside a qualidade da transubstanciação.

A ficção possivelmente fornece solo para se repensar a natureza e a paisagem porque, a partir dela, Smithson assume um agir moldado num *puzzle* diagramático (formulações de idéias, re-significação da matéria, re-definição de temporalidades, ubiqüidade dos signos). Leitor do poeta americano T. S. Eliot, o artista encontra parentesco no célebre poema *Terra Desolada*, de 1922. Nos versos finais do poema “*Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas/ pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu./ Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih shantih shantih*”<sup>103</sup>, ecoam algumas notas características de *Spiral Jetty* e *The Broken Circle*: “*Segundo minha própria experiência, os melhores sites para a Earth Art são aqueles que foram remexidos pela indústria, por uma urbanização selvagem ou pelas catástrofes naturais.*”<sup>104</sup> Os poemas de Eliot são pensamento sobre poesia, linguagem que busca linguagem, e experiência que provoca experiência, tessitura poética que corresponde aos projetos de Smithson: deslocamento que gera deslocamento, texto que intui o trabalho, trabalho que se revela escrito, fala que vira escuta, *medium* que transforma *medium*.

As articulações de Smithson engendram uma paisagem sempre transitória que se faz em correspondência com o transporte das

---

Emerald Necklake, entre outros.

<sup>102</sup> SMITHSON, R. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, p. 158.

<sup>103</sup> ELIOT, T. S. *Terra Desolada*, p. 117.

<sup>104</sup> SMITHSON, R. loc. cit. p. 165.

experiências poéticas. Do deslocamento (uma experiência estética para o artista) conforma-se a paisagem; revela-se, a partir deste ponto, um duplo movimento: a vivência do artista e a certeza da reformulação perceptiva – calcada em pequenas disrupções visuais. Artista e paisagem estabelecem um nexos relacional orientados pelo exercício constante da experiência deste sentimento específico do *natural* - ficção. A relação entre paisagem e homem não respeita hierarquias: um existe pelo outro ou um se mostra pelo outro. Não seria possível uma paisagem que não fosse constituída mentalmente pelo homem, mesmo aquelas cujas formações geográficas e geológicas não sofreram com suas ações interventoras. Mesmo esta última noção não prescinde do elemento imaginativo constitutivo do sujeito em pleno estado estético, certamente, a atuação de Smithson no mundo. Também, a partir dessa acepção natureza/paisagem de Smithson, convém introduzir os contornos da artificialidade. Tema problemático em Smithson, pois gera acepções reduplicadas, díspares, mas, que podem ser compreendidas se forem conduzidas diretamente pela idéia de dialética entrópica. A natureza se transubstancia em paisagem, por isso, aceitar esse binômio seria assumir o meio-termo (zona ofusca) do deslocamento que se faz a partir do temporal desdobramento entrópico; assim, Smithson percebe o Central Park:

Considerando a natureza do parque, sua história e a percepção que temos disso hoje, somos confrontados com um emaranhado infinito de relações e de conexões onde nada permanece o que é ou permanece onde está.<sup>105</sup>

Os atos de Smithson, ao se movimentar por Yucatan (*Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, 1969) ou por Passaic (*Um passeio pelos monumentos de Passaic*, 1967), provocam passeios acidentais, sem propósito, que estabelecem, entre homem e paisagem, o sentimento de *estar à deriva*.

<sup>105</sup> Smithson, Robert. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, 1973 In: Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: the collected writings. Pp. 165.

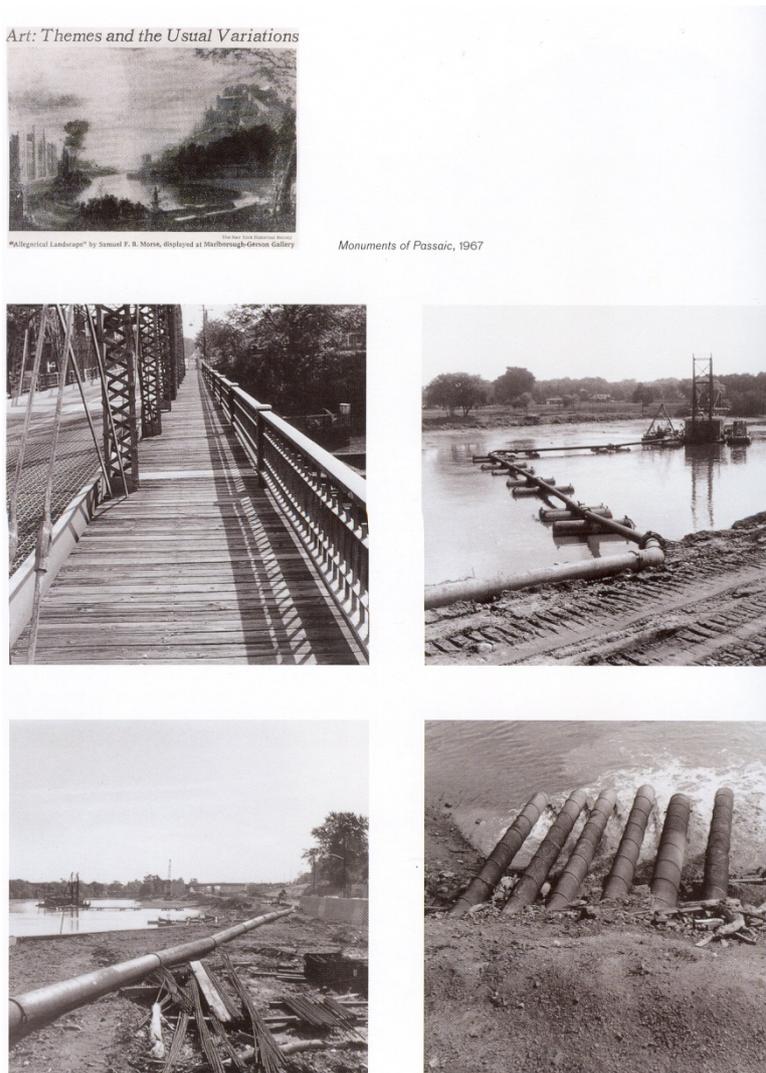


Fig. 6. Um passeio pelos monumentos de Passaic

O deslocamento do artista – condicionado pela ausência de rumo, pelo caminhar errático, solto e perdido - propicia um estado poético que configuraria o *fazer* artístico e constituiria a paisagem a partir de uma percepção móvel e oblíqua. Nas suas viagens, Smithson repõe em jogo tempo, passagem, estado perceptivo, ausência, presença, lugar e não-lugar. Parte do relato de Yucatan, México:

Se você visitar os sites (uma probabilidade duvidosa), você encontrará apenas traços de memória, pois os deslocamentos foram desmontados logo após terem sido fotografados. Os espelhos estão em alguma parte de Nova York. A luz refletida desapareceu. As lembranças são números de um mapa, memórias vazias constelando terrenos intangíveis nas proximidades apagadas. É a dimensão da ausência que permanece para ser descoberta. A cor expugnada que

permanece para ser vista. As vozes fictícias dos totens esgotaram seus argumentos. Yucatan está em outro lugar.<sup>106</sup>

Desse modo, o tempo aparece fundamentalmente como algo *dado aí*, mas que pode ser vivenciado tanto como intervalo (disrupção) quanto como duração (movimento de dobrar-se e desdobrar-se). Como a paisagem se faz na percepção da reversibilidade entre ordenação, desordenação e reordenação, seria correto pensar no tempo vivido e experimentado pelo espectador como seu ordenador. Um trecho do transcendentalista americano Nathaniel Hawthorne sobre a Roma do romance *O Fauno de Mármore* deixa transparecer a constituição da paisagem pela entropia, percepção do sublime aparentada talvez às suposições de Smithson:

Andando por várias ruelas, atravessaram a praça dos santos Apóstolos e logo chegaram ao fórum de Trajano. Sobre toda a superfície do que outrora fora Roma parece existir o esforço do tempo em enterrar a antiga cidade, como se esta fosse um cadáver, e ele, o coveiro; assim, em dezoito séculos, a terra se acumulara sobre o túmulo pela lenta dispersão da poeira e pelo acúmulo de uma decadência mais moderna sobrepondo-se à ruína mais antiga.<sup>107</sup>

A viagem a Roma, em 1961, traz para o artista a vivência de um tempo que oscila entre presença e ausência. Ironicamente, Smithson reverte a mística Cidade Eterna em Passaic, New Jersey: “Será que *Passaic tomou o lugar de Roma, a Cidade Eterna?*”<sup>108</sup> Pergunta legítima para quem pensa na justaposição entre passado e futuro, para quem encontra, no subúrbio, o futuro perdido nos monumentos sem história, dejetos cujo valor aparentemente inexistente. Produtos do tempo, metáforas vazias, panorama zero, solo perfeito para re-significações, para a paisagem e para a recriação do nexos entre o futuro e o passado (valor de pré-história que o futuro deveria guardar por não ser história representacional para se revelar pós-história). Cidades metade imaginadas, metade reais, Smithson parte da lógica do espelho, do seu

<sup>106</sup> SMITHSON, R. *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, p.133.

<sup>107</sup> HAWTHORNE, N. *O Fauno de Mármore*, p. 156.

<sup>108</sup> SMITHSON, R. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, p. 47.

eterno reflexo:

Se certas cidades do mundo forem colocadas lado a lado em uma linha reta, ordenadas de acordo com o tamanho, a começar por Roma, onde Passaic estaria nessa progressão impossível? Cada cidade seria um espelho tridimensional que refletiria a cidade seguinte para a existência. Os limites da eternidade parecem conter tais idéias nefastas.<sup>109</sup>

Presença do tempo, origem da paisagem sem história, reposição da natureza. Idéias presentes no artigo do alemão Georg Simmel, *A Ruína*, no qual perfaz o embate entre homem e natureza. O espírito e a natureza se encontram na dissolução da forma sólida da arquitetura: “(...) *naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas – aquelas da natureza – cresceram e constituíram uma nova totalidade,*”<sup>110</sup> trata-se da existência de uma na outra sem contradições, o homem engendrando finalmente um produto da natureza. O movimento se dá na medida em que a natureza cria através da obra construída, faz dela seu material. Se antes o homem se valia das forças naturais, a exemplo das formações rochosas: *alpes*, agora a natureza domina a arquitetura retomando a potência que um dia emprestara ao homem. As forças restituídas pela natureza agem “(...) *por meio da decomposição, da enxurrada, do desmoronamento e do crescimento da vegetação.*”<sup>111</sup> e conferem aos *alpes* o princípio ativo da *ruína*. A entropia que tanto atrai o artista americano aparece antecipada por Simmel:

Mesmo a sedução das formas alpinas, que nas mais das vezes são maciças, causais e artisticamente não-fruíveis, sustenta-se no jogo recíproco de duas direções cósmicas: elevação vulcânica ou sobreposição gradual de camadas ergueram a montanha, chuva e neve, decomposição e deslizamento, dissolução química e o efeito da vegetação invadindo gradualmente serraram e escavaram o cume, deitaram abaixo partes de cima, dando assim ao contorno sua forma.<sup>112</sup>

Natureza entrópica e formadora, quando ruína, reveste-se da paisagem numa camada repetidamente posta. A literalidade da formação

<sup>109</sup> Ibid., p 47.

<sup>110</sup> SIMMEL, G. *A Ruína*, p.138.

<sup>111</sup> Ibid., p. 139.

<sup>112</sup> Ibid., p.139 passim.

natural põe em xeque o seu substrato metafísico, pois, no movimento de gênese, sobressai sua irreversibilidade intrínseca, ou seja, o processo entrópico inerente à natureza física. A ruína encontra-se no limiar entre natural e artificial, entre realidade e ficção e entre história e pré-história: “Quando se escavam os sites de ruínas da pré-história, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual.”<sup>113</sup> No limite, através da ruína se perfaz o equilíbrio entre matéria e mente [*range of convergence*], ponto de partida das obras do artista. A paisagem não pode ser pensada como uma analogia da natureza. Ela é, de fato, uma máscara emprestada da ordenação causal natural. No livro *A Invenção da Paisagem*, a filósofa francesa Anne Cauquelin refaz o caminho da gênese da paisagem e suas significações. Ela busca no sentido originário da paisagem suas extensas dobras, para isso, excluí a idéia de paisagem como representação e narrativa da natureza para retomá-las, paisagem e natureza, como reversibilidade:

A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza. (...) A natureza-paisagem: um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza.<sup>114</sup>

Semelhante noção da paisagem desdobrada em natureza encontra-se nos escritos de Smithson. Se por um lado o artista anuncia a impossibilidade de um universo apartado da natureza, permanece em suas acepções, por outro, o desejo de compreender sua força motriz que desordena o mundo destituindo-lhe a forma pré-concebida. Em suma, o mundo, a arte, a paisagem, a natureza devem ser transitivas, mostrados através da sua potência reformuladora (entropia) que não exclui do processo poético a visão/fala do artista.

<sup>113</sup> Smithson, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* (1968). In: Cotrim, C. Ferreira, G. (orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2006. pp. 194.

<sup>114</sup> Cauquelin, Anne. *A invenção da paisagem*. SP: Martins Fontes, 2007. pp.39.

## 2.5 Tudo deve voltar para a poeira. A poeira da lua, talvez.<sup>115</sup>

As diferentes propostas e práticas do artista se atravessam constantemente e coexistem com a temporalidade longa, processual e incógnita que resguarda ao mesmo tempo interrupções e intervalos, similares às formações de maior grandeza da natureza, levando em consideração evidentemente o caráter irreversível das intersecções. Na dialética, tal como Smithson a apresenta, o limite pode resvalar para o não-limite e vice-versa e, para tanto, estabelece como um dos critérios a disrupção. Na ficção do poeta americano Edgar Allan Poe, há um correlato com o movimento pendular entre limite e não-limite citado por próprio Smithson:

Quando as fissuras entre mente e matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, o ateliê começa a desabar, como na queda do solar de Usher, de modo que mente e matéria se confundem interminavelmente.<sup>116</sup>

Essa passagem revela a adesão ao universo literário na produção do artista. Realidade fictícia que gera, afinal, infinitas proposições cuja recepção valida um mundo indistinto da arte. A noção de disrupção possivelmente equaciona os termos da dialética *site* e *non-site*, arte e mundo, continuidade e ruptura, escala e tempo e a já mencionada equivalência estética entre matéria plástica, natureza e mente.

A interlocução do artista com o mundo e com a arte seria também e relação e recepção da escrita e da leitura. Smithson se interessa por autores que escrevem sobre o tempo, o espaço, as aventuras, os deslocamentos, a natureza e a essência da escrita. Literatura e teorias científicas desempenham papéis complementares para a formação intelectual de Smithson. A ficção e a ciência passam a ser entendidas como unidade, fundamentando suas proposições dialéticas; assim, pode-se pensar que a realidade assume a estrutura do jogo poético, mas

<sup>115</sup> SMITHSON, R. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*, p. 279.

<sup>116</sup> SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 191.

sempre a partir do privilégio dos princípios intelectivos que as inspiram. Seus escritos resguardam influências diversas: memórias, teses, observações e experiências, curiosamente tratadas sem positividade alguma, apenas como manancial poético e plástico – indício da noção de panorama zero. São temas que variam do místico ao científico – mental e material, sobretudo, porque na fusão que o artista promove entre misticismo e cientificismo transborda a ficção. O traço científico contido na sua elaboração poética aparece na freqüente visitação ao *Museu de História Natural* em Nova York, durante sua infância. Lá, encontra fósseis, pedras dos períodos triássico, jurássico, minerais do passado distante da Terra além de meteoritos celestes coletados no solo terrestre, elementos que retornam no filme *Spiral Jetty*, de 1970. A sua concepção de Museu – limiar entre ficção e ciência, limiar entre lugar e não-lugar – assume um tom paradoxal. Em diversos momentos, o artista aponta negativamente a limitação do espaço, da percepção e principalmente a reestruturação da idéia de tempo encontrado no Museu. Smithson está atento não somente para a exposição, seu olhar percorre toda a estrutura museográfica, inclusive os espaços – intervalos – paredes lisas entre os objetos expostos:

Visitar um museu é o mesmo que percorrer o vazio. Os corredores levam seus freqüentadores ao que uma vez eram conhecidos como “retratos” e “estátuas”. Anacronismos pendurados em cada ângulo. Temas sem significados pressionam a visão. Uma diversidade de nada que se permutam em janelas falsas e que se abrem num verdadeiro vazio. Imagens insossas bloqueiam a percepção, desviando a motivação.<sup>117</sup>

O desenho *The Museum of the Void*, de 1967, sintetiza o que Smithson considera problemático no nexos tempo, história e arte: o museu como mausoléu. Para ele, a narrativa histórica dos eventos representada pelas exposições retira a espessura temporal intrínseca aos objetos: “História é um fac-símile de eventos reunidos numa frágil informação biográfica.”<sup>118</sup> Resíduos vazios do tempo, os objetos dos museus deveriam conter sua parcela abstrata e apresentar, no instante da

<sup>117</sup> SMITHSON, R. *Some void thoughts on museums*, p.41.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p 41 passim.

percepção, sua materialidade já que somente através desta última torna-se possível reconhecer de fato a temporalidade. Assim, parece que o positivismo de certas concepções de história contribui para o esvaziamento total e improdutivo do tempo e da percepção: “O museu espalha suas superfícies em qualquer lugar e torna-se uma coleção sem-título de generalizações que imobiliza o olho.”<sup>119</sup> Descrente em relação ao papel da história, Smithson passa a desconsiderar os objetos representados para concentrar-se no vazio, no espaço entre eles, lugar da não-ação: “Então, penso que a melhor coisa que se pode dizer sobre museus é que eles estão realmente se nulificando no que diz respeito à ação”<sup>120</sup> Aqui começa a ambigüidade: o Museu entendido por seu aspecto positivo. Em *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*, o artista afirma seu interesse pelos limites entre interior e exterior como cerne do problema *site/nonsite*:

Eu gosto dos limites artificiais que a galeria apresenta. Diria que minha arte existe em dois domínios – em meus sites ao ar livre, que podem apenas ser visitados e onde não são impostos quaisquer objetos, e do lado de dentro, onde de fato existem objetos...”<sup>121</sup>

Ou mesmo define: “Para mim o mundo é um museu”.<sup>122</sup> Numa passagem reveladora, Smithson parece entender o Museu – síntese da acumulação de resíduos do tempo - como processo plástico: “Os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte.”<sup>123</sup> Seria interessante pensar sua concepção de Museu não a partir da bipolaridade ou da disjunção, mas através do caráter reversível que confere aos termos que descrevem sua estética. Em suma, os termos se atravessam interminavelmente revelando fraturas e aberturas das quais transbordam tempo e matéria.

Smithson não foi o único artista ou pensador, evidentemente, a questionar o valor representacional da história. Verifica-se que, desde suas tumultuadas posições - não definidas como pró ou contra o

<sup>119</sup> Ibid., p. 42.

<sup>120</sup> SMITHSON, R.; KAPROW, A. *What is a museum?*, p.41.

<sup>121</sup> SMITHSON, R. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*, p. 279.

<sup>122</sup> Ibid., p. 280.

<sup>123</sup> SMITHSON, R.. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 194.

minimalismo - até sua inserção direta na crítica poética, Smithson se orienta por uma discursividade própria que paradoxalmente divide seus termos com as formulações de Arte Americana. Pode-se asseverar que a imaginação, o pragmatismo, a abstração, a experiência são constitutivos, em maior ou menor grau, da Arte Americana e que estabelecem, por assim dizer, um projeto histórico ao qual Smithson pertence. Num cenário de arte extremamente formalizado, as questões sobre fazer, conceber, agir, circular e pensar apontam para outra estruturação. As proposições de Smithson coincidem, por assim dizer, com as de outros artistas da sua geração. Para entender o deslocamento conceitual do meio de arte, se coloca em discussão dois momentos (movimentos): expressionismo abstrato e minimalismo. Numa primeira visada, seria inevitável encontrá-los na polarização de posições, mas, detendo-se mais ao cerne do debate, a arte é prevista em sua condição de existência: a possibilidade de mudança perceptiva.

O modo operacional da poética de Robert Smithson comporta um universo amplo de eventos e linguagens extremamente singulares. Porém, os aspectos da sua obra fazem parte, em maior ou menor grau, do conjunto proposto pela geração de artistas da *Land Art*, sobretudo, se se pensar os trabalhos de Michael Heizer e Dennis Oppenheim. De início, o apego aos elementos naturais decorre da possibilidade plástica que eles podem oferecer à produção plástica seguindo a experiência de desmaterialização<sup>124</sup> do objeto artístico recorrente na produção dos anos 60. Além disso, o contexto artístico dos meados dos anos 60 e início dos anos 70, entre outras coisas, coloca em jogo a turbulenta relação entre artistas e galerias de arte, no fundo, a preocupação com o lugar do espectador e o engajamento físico e mental dos artistas. A pulsão de Smithson, nos anos iniciais dos seus projetos, resulta na distância do objeto de arte tal como era pensado até então, privilegia a “(...) *noção de escultura como lugar*” afirmação de Maggie Gilchrist que se segue: “*Ele pratica ao mesmo tempo uma valorização, condicionada durante o*

<sup>124</sup>Tese amplamente discutida pelo crítico americano Harold Rosenberg no texto *A Desmaterialização da arte* de 1970 e do livro de Lucy Lippard *Six Years: The Desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Além, do importante texto de Rosalind Krauss *Sens et Sensibilité* de 1973.

*período 1966-69 pela arte em processo, de característica transitória da matéria e das circunstâncias espaciais e temporais.*<sup>125</sup> A recusa de Smithson pelas instituições como lugar legítimo da arte está em seu “*Esboço para o Simpósio de Yale*”<sup>126</sup> de 1968. Alguns dos 32 pontos propostos pelo artista merecem ser mencionados:

Contra categorias absolutas.

1-Categoria – uma espécie de divisão num esquema da classificação

2-A concepção do criticismo moderno de arte em termos de categorias - o visual sendo pintura, escultura, arquitetura e filmes.

3-O criticismo moderno tem trazido a divisão sobre estética a essas categorias.

4-Arte como um conjunto estético existe apartado do criticismo moderno.

(...)

21- A condição da arte é incognoscível.

30- A nova estética não vê valor algum na escultura trabalhada e na pintura pintada à mão.

32 – O problema é que não há problema.

O distanciamento das proposições críticas segue o lastro da produção altamente institucionalizada da modernidade (criticismo) da arte americana. O indício dessa problemática relação artista-galeria-público encontra-se nos textos de diversos comentadores, artistas e críticos, dentre os quais, Brian O’Doherty que procura explicar a função da galeria nos termos da modernidade, quer dizer, sua neutralidade que surgiria da relação comercial entre *marchand*, público e curador:

Talvez seja por isso que a arte dos anos 70 concentre suas idéias radicais não tanto na arte quanto em suas atitudes em relação à estrutura herdada da ‘arte’, cujo principal símbolo é o recinto da galeria.<sup>127</sup>

O peso real e definitivo da instituição-arte promove complexa reformulação na atuação do artista que passa a ter sua produção voltada para a atribulada interação galeria, curadoria e crítica. A filósofa Anne Cauquelin afirma que seria a desmaterialização da arte dos anos 60 que pusera em cena outro jogo: “*o diapasão do artista*”<sup>128</sup>. Todavia, esse pronunciamento já se encontrava nos escritos de Smithson, sobretudo

<sup>125</sup> GILCHRIST, M. *Ruine des anciennes frontières*, p. 19.

<sup>126</sup> SMITHSON, R. *Outline for Yale symposium*, p.340.

<sup>127</sup> O’DOHERTY, B. *No Interior do Cubo Branco*. São Paulo: 2007. PP. 86.

<sup>128</sup> CAUQUELIN, A. *Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, p. 69.

*Cultural Confinement*<sup>129</sup> de 1972, e ressoa nos importantes artigos do crítico americano Harold Rosenberg, no texto *A Desestetização da arte*, de 1970 e do livro de Lucy Lippard *Six Years: The Desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Além, do texto de Rosalind Krauss *Sens et Sensibilité* de 1973. Para Rosenberg, a produção artística procura uma saída ao impasse suscitado, naquele momento, pelo suporte-tela que, no entanto, segundo o crítico, se volta para a mesma questão do modernismo: “Apesar de sua nostalgia a pela realidade, a arte desestetizada nunca foi outra coisa senão um movimento da arte.”<sup>130</sup> Tangenciando a questão do historicismo moderno, Lucy Lippard, recorre ao um certo evolucionismo nos termos da desmaterialização da arte. Porém, assegurada a necessidade da reformulação dessa questão problemática pela produção artística dos meados dos anos 60 e início dos 70, vale mencionar o desdobramento da discussão com o texto *Sens et Sensibilité* de Rosalind Krauss que se colocada refratária à nomeação classificatória do termo desmaterialização e opta por desvelar o circuito do pós-minimalismo, permitindo com isso uma abertura que expõe as singularidades dos discursos e das práticas artísticas e evita fechar a questão pautada somente em determinismos:

‘Desmaterialização’ é uma categoria que não permite distinguir, por exemplo, a obra de Sol LeWitt, Bochner, Rockburne e Richard Tuttle dos outros tipos de arte que se passam por objetos – como em Bobo Barry, Joseph Kosuth ou Douglas Huebler. Ela não permite apreciar o quanto a significação dos trabalhos do primeiro grupo se opõe radicalmente ao tipo de conteúdo (aos modelos de formulação da significação) veiculado pelos trabalhos do segundo grupo. Ou o conceitualismo desenvolvido pelo último demonstra um profundo tradicionalismo frente à questão da significação.<sup>131</sup>

O discurso crítico passa a verificar os deslocamentos da produção artística que não poderia mais ser definida a partir de “um termo

<sup>129</sup> Smithson encara essa problemática da desmaterialização do objeto ao longo de sua produção, bem como, em suas obras que não prescindem da natureza para estarem em constante transformação. No entanto, aponta-se esse texto importante para o tema porque ele ganha forma de manifesto como nota do editor dos *Collected Writings*: “*The statement was published originally in the Documenta 5 catalogue as Smithson’s contribution to the exhibition.*” In: Smithson, Robert. *Cultural Confinement*, p. 154.

<sup>130</sup> ROSENBERG, H. *A desestetização da arte*, p. 224.

<sup>131</sup> KRAUSS, R. *Sens et Sensibilité*, p. 37.

*sintético*.”<sup>132</sup> Tal acontecimento eclode porque a arte, de um modo geral, deixa de seguir o eixo da noção de “*estilo coletivo*” para reivindicar a liberdade como poética. É certo que a liberdade deve ser vista como manifestação do caráter pluralista, pois, ela surge no momento das pesquisas e especulações sobre o que seriam os meios artísticos e quais os fluxos e intercâmbios da instituição-arte. Se a arte passa a ser da ordem da multiplicidade de poéticas, a crítica deve então seguir o mesmo nexos e procurar uma discursividade que englobe essas novas dicções. Outros parâmetros apresentam-se no complexo universo dos meios artísticos proporcionando flexões e novas orientações como é o caso da introdução, na crítica de arte, das especulações sobre a *linguagem* – direcionadas pelo estruturalismo, pós-estruturalismo e filosofia da linguagem. Entre os meios artísticos e crítica de arte, convergem essas noções de linguagem. Esta equivalência se dá no lastro da passagem do *medium* específico e bem delimitado, com léxico, sintaxe e vocabulário próprios, para a noção do imbricamento e justaposição dos vários meios que não excluem as mediações com as instituições de arte, urbanismo, etc. A crítica de arte evidencia portanto os nós da linguagem plástica escorada em novas possibilidades teóricas através das quais encontra outras modulações discursivas. A narrativa sobre a arte equaciona as falas dos artistas aos significados engendrados a partir dessa outra sintonia com os meios artísticos. A ploriferação dos sentidos da arte alcança outras dimensões como, por exemplo, a introdução das questões semânticas e a polissemia decorrente da noção de que um indício pode circular por diversos mediums<sup>133</sup>. O caráter indiciário da arte parte das criações artísticas e ao mesmo tempo passa a pertencer ao universo da crítica. Da dissolução do objeto artístico até a descoberta/invenção de *sites* que instituem novas articulações para a produção, é possível traçar cruzamentos que incluam além da transgressão da percepção, a relevância estatutária dos sites. Miwon Kwon, teórica da arte, atribui à passagem do trabalho artístico nominal (objeto) para a obra como

<sup>132</sup> Expressão que Rosalind Krauss utiliza para definir o caráter plural da arte a partir dos anos 70, designando Expressionismo abstrato e minimalismo como os últimos termos sintéticos das décadas precedentes. Cf. *Notes sur l'index*.

<sup>133</sup> Cf. KRAUSS, R. *Notes sur l'index*, p.43.

processo, o caminho para a densidade das novas relações da instituição-arte:

Coincidente com este movimento da desmaterialização do site é o desenvolvimento da desestetização (i.e. retirada do prazer visual) e a desmaterialização do trabalho de arte. Voltando-se contra a natureza dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à comercialização da arte no/para o lugar do mercado, a arte do *site-specific* adota estratégias que são igual e agressivamente anti-visual, informativa, textual, expositiva, didática ou imaterial, (...) O 'trabalho' não procura mais ser um nome/processo, mas um verbo/processo, provocando o olhar perspicaz dos espectadores críticos (não apenas fisicamente) a respeito das condições ideológicas da visada. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e seu 'site' não é baseada na permanência física desta relação (como exigido por Serra<sup>134</sup>, por exemplo), mas preferencialmente no reconhecimento da sua nebulosa permanência, para ser experienciado como única e momentânea situação.<sup>135</sup>

Kwon sustenta a tese de que os *sites-specifics* ganham, na produção plástica dos anos 90 e na reavaliação do movimento dos anos 60 e 70, uma espécie de amplificação, a partir do momento em que os artistas procuram fora dos mediums de arte outras relações que sustentariam os trabalhos. Eles se voltam para a cultura tida como uma rede interdisciplinar em que estariam incluídos: disciplinas acadêmicas *strito sensu*, discurso popular, tecnologia, etc. A autora cita o texto de Robert Smithson, *Cultural Confinement*, para mostrar que, daquele momento em diante, a questão pertenceria à: "(...) crítica da cultura que inclui espaços não-arte, instituições não-arte e problemas não-arte (turvando a divisão entre arte e não-arte, de fato)."<sup>136</sup>No entanto, não parece ser este o problema de Smithson, em sua declaração, critica a curadoria e convoca os artistas a assumirem um controle maior sobre suas produções de modo a melhor orientar a percepção:

O Confinamento Cultural acontece quando um curador impõe seus próprios limites sobre uma exibição de arte, antes de pedir ao artista para colocar os seus limites. Espera-se dos artistas a conformidade às

<sup>134</sup> A respeito de sua obra *Tilted Arc*. Segue a observação de Miwon Kwon: "A declaração de Serra, proferida vinte anos depois no contexto público da arte, é uma defesa indignada, que assinala o ponto crítico para a especificidade do site, ao menos para uma versão que poderia priorizar a inseparabilidade física entre um trabalho e seu local [site] de instalação." In: KWON, M. *One Place after Another: notes on site specificity*, p. 87.

<sup>135</sup> KWON, M. *One Place after Another: notes on site specificity*, p. 91.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 92.

categorias fraudulentas.<sup>137</sup>

O artista não define o que seria cultura – termo complexo e de problemática definição - em sua acepção, assim, deve-se tomar a expressão a partir mesmo da sua generalidade. A poética de Smithson, desde sempre, flerta com a arte calcada em sua indissociabilidade com o mundo. Por trás dessa comunhão existe a força da literalidade, seja material ou imaginária.

Ora, o conjunto de questões complexas que o meio artístico formula, expõe a necessidade de outro enfrentamento no qual paisagem e natureza, e seu contraponto, a galeria ganham re-significações, isto é, a dimensão simbólica e excessivamente ficcional, além obviamente da literalidade.

Certamente conscientes da problemática relação dos meios da arte naquele momento, Robert Smithson, Dennis Oppenheim e Michael Heizer oferecem perspectivas novas na *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, publicada em 1970 no periódico *Avalanche*, texto fundamental sobre as reflexões acerca da *Land Art*. Nela, percebe-se o frescor da descoberta da possibilidade plástica da terra, da invenção do espaço exterior como lugar da arte e a interação direta e sem mediações desses termos. Os três artistas se colocam em questão e disso resulta o aparecimento de suas poéticas, evidentemente, resguardadas as diferenças primordiais das abordagens de cada um. De início, Michael Heizer deseja trabalhar com a escala, restrição absoluta do espaço da galeria: “Trabalho do lado de fora porque é o único lugar onde posso deslocar massas. Gosto da escala – essa é certamente uma diferença entre trabalhar em uma galeria e trabalhar ao ar livre.”<sup>138</sup>. O traço simbólico no apego à terra fica marcadamente em seus trabalhos, diferentemente do tipo de relação estabelecida com a galeria que Robert Smithson e Dennis Oppenheim<sup>139</sup> privilegiam. Oppenheim se liga, segundo Smithson, ao sentido interior-exterior, pela própria

<sup>137</sup> SMITHSON, R. *Cultural Confinement*, p. 154.

<sup>138</sup> SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 278.

<sup>139</sup> A relação entre Robert Smithson e Dennis Oppenheim será discutida no capítulo 3 deste trabalho a partir do envolvimento de ambos com a cartografia.

impossibilidade do diálogo direto com o cubo da galeria. O exemplo que Oppenheim oferece da sua operação entre externo e interno seria a propósito do seu projeto no lago congelado do Maine:

Nesse caso, trata-se de uma aplicação de um quadro teórico a uma situação física – estou, de fato, cortando essa faixa da ilha com motosserras. Algumas coisas interessantes acontecem durante este processo: há uma tendência a se ter idéias grandiosas quando se observa amplas áreas em mapas, depois se descobre que é difícil atingi-las, então se desenvolve uma árdua relação com a região. Se eu fosse chamado por uma galeria para expor minha peça do Maine, obviamente não seria capaz. Então faria uma maquete.<sup>140</sup>

Diferentemente do procedimento de Dennis Oppenheim, Smithson vislumbra a relação entre exterior e interior de modo complementar, unificando-os através de uma linha sensível que se pode chamar de mapa, neste caso específico, mapa tridimensional ou cristalografia. Interessa a Smithson sobretudo a dialética *site/non-site*. Porém, a ampliação do campo da arte não estabelece um tipo de liberdade diferente das obras feitas para galeria, interessa sim, para Smithson, ao menos a analogia, a idéia que conjuga mente e matéria: o *entre*<sup>141</sup>. Proposição que Heizer pareceu compartilhar já que, para ele, deve pertencer ao artista, os limites de sua arte.

A *nostalgia* que move Oppenheim a se relacionar com a galeria parece trazer de volta o sentido de originalidade e pertencimento: “*Tenho uma proposta que envolve remover as tábuas do assoalho [da galeria] e ocasionalmente arrancar o chão inteiro. Sinto que isso é engatinhar de volta ao site original*”.<sup>142</sup> Aparentemente, existe a tentativa de retorno ao meio de arte já estabelecido, no entanto, esse ato aproxima-se muito mais da subversão dos ditames do modernismo que se centram numa dita imposição por parte das instituições, evidenciados talvez na produção das telas do expressionismo abstrato e mesmo da abstração pós-pictórica. Smithson coloca-se indiferente frente às discussões com o meio de arte, sua aproximação indica a busca por um caminho tangencial, não propondo um embate, mas induzindo à incerteza, assim, ele revela:

<sup>140</sup> SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 277.

<sup>141</sup> Tema difundido pelo pós-estruturalismo, sobretudo, por Gilles Deleuze.

<sup>142</sup> SMITHSON, R. loc. cit. p. 280.

Trata-se de uma incerteza, porque a instabilidade de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à Mãe Terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico. Qualquer tipo de compreensão que vá além disso é essencialmente artificial.<sup>143</sup>

Nem sempre as afirmações de Smithson correspondem a tópicos programáticos, pois ele mesmo afirma, na entrevista, sua intenção de resguardar do *síte* a desnaturalização, isto é, a evidência perceptiva da operação do deslocamento que, de algum modo, resvala para o artificialismo de certas ficções. A fala de Smithson mantém sua riqueza exatamente pela ambigüidade dos termos e proposições. Obviamente, não se coloca aqui a contradição e, por isso mesmo, certa inviabilidade lógica, mas a impossibilidade de conceituação com juízos ditos verdadeiros e determinantes. Ora, trata-se de arte, no caso de Smithson, o desdobramento constante no qual palavra gera palavra, distorção gera torção, flexão gera reflexão, do fluxo ao refluxo, e, por fim, poesia gerada pela terra, todos conduzidos pela entropia.

Convém lembrar que tratar de geologia implica, para os acadêmicos e técnicos, a disciplina ciência. Nesse ponto, Smithson e Heizer partilham discursos semelhantes: ciência é ficção e ciência é superação. De Heizer: *“Teorias científicas, no que me diz respeito, poderiam muito bem ser mágica. Não concordo com nenhuma delas”*. Perguntado para Smithson e Heizer: *“Vocês as vêem como ficção?”* Resposta de Smithson: *“Sim”*. E para Heizer: *“Sim. Acho que se temos algum objetivo em mente é o de suplantar a ciência.”*<sup>144</sup> O problema das teorias científicas tratados por Smithson resguarda um cunho poético, muito além do fato político, talvez como não o seria para Michael Heizer. Em diversos momentos dos trabalhos de Smithson, a ciência pode ser compreendida a partir dessa bela frase: *“A ciência é uma choupana no meio do fluxo de lavas das idéias. Tudo deve voltar para a poeira. A poeira da lua talvez.”*<sup>145</sup> No fundo, para esses artistas, parece ser colocado na ordem do dia um problema antes temporal que espacial.

<sup>143</sup> Ibid., p. 283.

<sup>144</sup> Ibid., p. 283.

<sup>145</sup> Ibid., p. 284.

A galeria não seria apenas o ponto de partida da discussão entre esses três grandes nomes da *Land Art*. Muito do que se discute nesse momento refere-se direta ou indiretamente ao movimento minimalista, no que este atribui ao estatuto do objeto – lembrando ainda da necessidade da desmaterialização do objeto ou da sua rerepresentação a partir de outro lugar poético. A idéia de Michael Heizer parece sintetizar, não quer dizer diminuir a questão, pelo contrário, parece torná-la ainda mais complexa:

Suponho que quando se insiste por bastante tempo em algo, quando se consegue convencer os outros de que este algo é arte. Acho que o olhar da arte está se alargando. A idéia de escultura foi destruída, subvertida, derrubada E a idéia de pintura também foi subvertida. Isso aconteceu de modo muito estranho, por meio de um processo de questionamento lógico feito pelos artistas. Não foi como esses vários visuais que surgem a cada 20 anos mais ou menos; eles são apenas fenômenos menores dentro do fenômeno maior que será lembrado.<sup>146</sup>

Trecho que conserva certo tom profético que muito difere da acepção de Smithson sobre arte. A parceria com os artistas de sua geração *Land Art* resguarda o desejo de encontrar/ser uma voz dissonante que pretende anunciar a necessidade de se pensar *arte* a partir da redefinição – não programática, diga-se - dos seus termos. Como assinala Rosalind Krauss, no livro *Caminhos da Escultura Moderna*, especificamente no capítulo *Duplo Negativo: uma nova sintaxe para a Escultura*, o trabalho de Michael Heizer *Duplo Negativo* tem como efeito:

(...) declarar a excentricidade da posição que ocupamos relativamente a nossos centros físicos e psicológicos. (...) Uma vez que é necessário olhar através do desfiladeiro para enxergarmos a imagem refletida do espaço que ocupamos, a extensão do desfiladeiro em si deve ser incorporada ao recinto formado pela escultura.<sup>147</sup>

A persistência em trazer nova perspectiva à escultura permeia as proposições deste grupo que, nos dizeres de Heizer, afirma a opção por uma forma menos rígida e tudo que ela possivelmente engloba, tal como soldar, polir, montar, construir. Smithson não adota esta posição que incluiria uma ruptura com aquele modelo de escultura; sua preocupação, se é que no caso de Smithson se pode falar em preocupação ou

<sup>146</sup> Ibid., p. 287.

<sup>147</sup> KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura moderna*, p.335.

engajamento, seria, pois, muito mais um distanciamento com o qual amplia a possibilidade da sua criação plástica. O tom com o qual profere sua acepção de galeria oferece uma qualidade de assepsia, pois seu interesse pela limpeza ou pureza do espaço reforça sua operação dialética ao ter como objetivo a contaminação e a impureza:

Tornei-me interessado em chamar atenção para a abstração da galeria como sala, e ainda, ao mesmo tempo, fazendo o exame em sites menos neutros, você sabe, sites que poderiam ser neutralizados pela galeria.<sup>148</sup>

Garantida a formulação de outra plasticidade para a escultura/intervenção, entra em foco, ao longo do texto da entrevista dos artistas, a veiculação e o significado da fotografia. Os artistas estão atentos ao novo *medium*<sup>149</sup> e o colocam em discussão, indagando por um possível esvaziamento dos trabalhos se o resultado final (galeria-público) fosse através das fotografias. De Smithson: “*As fotografias roubam o espírito do trabalho...*”,<sup>150</sup> porém, Oppenheim antevê, com maior clareza, essa questão no que diz respeito à *Land Art*:

Uma fotografia vai se tornar ainda mais importante do que ela é agora (...) Vamos presumir que a arte se afastou de sua fase manual que agora diz respeito mais à disposição de material e à especulação. Então o trabalho de arte tem de ser visto ou abstraído a partir de uma fotografia, mais do que feito. Não creio que a fotografia poderia ter tido, no passado, a mesma riqueza de significado que tem agora. Mas não sou particularmente um defensor da fotografia. Às vezes argumentam que a foto é uma distorção da percepção sensorial.<sup>151</sup>

No auge do surgimento dos novos meios de arte e suas relações, revela-se certa desconfiança em relação a fotografia como resíduo das obras da *Land Art* que têm como princípio a imensa distância física das galerias. São obras que não prescindem da experiência e da percepção do espectador, no percurso, para fruí-las; seria então o espaço desvelado

<sup>148</sup> SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson for the archives of American Art/ Smithsonian Institution*, p.296.

<sup>149</sup> Certamente a ampla relação entre fotografia e arte não se reduz a esta questão da *Land Art*. Outros movimentos tiveram também a preocupação com o meio fotográfico, desde sua manipulação plástica até como meio de circulação das obras.

<sup>150</sup> SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 286.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 286.

em tempo e, assim talvez, o receio dos artistas de que a fotografia pudesse esvaziar o sentido da experiência plástica. No entanto, desconfianças a parte, a fotografia passa a ser aliada, melhor dizendo, transforma-se num meio próprio de arte contemporânea sem resquícios de dúvidas ou de questionamento. Portanto a afirmação “*A fotografia considerada como medium intermediário entre o imaginário e o real ou ainda como espaço ou superfície transicional*”<sup>152</sup> ganha força e passa a ser incorporada amplamente no ambiente artístico.<sup>153</sup>

Os tópicos abordados sobre a *Land Art* foram tratados como apresentação. Sem dúvida alguma a complexidade do movimento extrapola esse breve comentário. Não se trata de uma tese sobre as questões da *Land Art*, mas, ao discorrer sobre o trabalho de Robert Smithson algumas dessas questões são atravessadas.

Lapidar exemplo da comunhão poética daquela geração na interação galeria e arte encontra-se nos textos/trabalhos *The Domain of the Great Bear*, de 1966, em parceria com Mel Bochner e *What is a Museum?*, este, em parceria com Allan Kaprow, de 1967. São trabalhos que se apresentam no limite entre teoria e obra<sup>154</sup> e na urgência de se inserirem na contingência do meio artístico. O primeiro trabalho mencionado ganha tonalidades de arte conceitual ao funcionar como espécie de guia-pantomima de exposição do *Hayden Planetarium*. Toda problemática relação entre arte e instituição é tratada poética e linguisticamente em *Great Bear*: como podem os artistas se deslocarem do seu meio de arte específico?

*Great Bear* se compõe de fotos, signos ubíquos e textos que revelam aspectos invisíveis e lugares improváveis no, sempre considerado lugar seguro e provável, da instituição. O estranhamento do texto está calcado na sua falsa semelhança, carregada de tom burlesco, com os filmes de *sci-fiction*, Entra-se no artigo como se o leitor estivesse numa sala de cinema (visão/audição). Não é desconhecida a predileção

<sup>152</sup> MEREDIEN, F. *Hôtel des Amériques: essai sur l'art américain*, p. 95.

<sup>153</sup> Tema que será tratado a partir das obras de Robert Smithson que pretende a indistinção dos meios plásticos.

<sup>154</sup> Não se trata, pois, do caráter epistemológico dos escritos de arte proposto por W. J. T. Mitchell que sustenta a tese da substituição da *ut pictura poesis* para *ut pictura theoria*. Tema tratado no texto *Ut Pictura Theoria: abstract painting and the repression of language*.

de Smithson por Roger Cormac, cineasta cuja produção pode-se assinalar de escatológica, e que talvez tenha inspirado o artista em sua reflexão sobre alguns *não-lugares*.

A apresentação de lugares que um dia existiram despertam o jogo entre presença e ausência, ou mesmo espaços que contaminam espaços e sobre os quais não se pode definir uma espacialidade precisa – tópico da entropia, problema do significado -, acepção marcadamente imaginativa. O trabalho *Great Bear* também pode ser escutado, explicando melhor, ainda que seja um texto impresso numa revista – proposição bem ao gosto de Mel Bochner, existe da parte dos artistas a preocupação em manter a gravação da exibição do planetário dividida em:

Mostrar a inserção (...) Operação I(...) Tópico(...) Inserir (...) Operação II  
 (...) Tópico (...) Inserir (...) Operação III (...) Tópico (...) Inserir (...)  
 Operação IV (...) Tópico (...) Inserir (...)<sup>155</sup>

Contudo, não é apenas o *fac-símile* do programa do show. No texto, a audição está entremeada pelos comentários dos artistas, revelados na minúscula nota: “*Esboço da mostra, cortesia do Museum of Natural History - Hayden planetarium. Inserido pelo autor.*”<sup>156</sup>. Na seqüência do trabalho, as imagens de destruição são aparentadas com lado mais potente da entropia. São meteoros, forças cósmicas, resfriamento de territórios que aparenta outro planeta, futuro mesclado ao passado e a possibilidade do presente como ficção, pois, este literalmente está no ato de cada visada do texto, em qualquer época, na recepção do trabalho:

As preocupações antropomórficas estão extintas desse turbilhão de universos dispostos. Um “dinossauro” atordoado, um “urso” perdido, presos em impressionantes deslocamentos de tempo. A “Natureza” é simulada e transformada em fotografias pintadas à mão de um passado ou futuro extremo.<sup>157</sup>

Entre as fotos do trabalho, uma, em particular, corporifica as fissuras no solo: misto de teoria, realidade da terra, ruptura, forma do

<sup>155</sup> SMITHSON, R.; BOCHNER, M. *The Domain of the great Bear*, p. 30.

<sup>156</sup> Ibid., p. 30.

<sup>157</sup> Ibid., p. 31.

crystal, entropia. Não obstante, a passagem chama atenção ao apontar o domínio do artista na consolidação da obra. Questão importante para os artistas tanto da *Land Art* quanto artistas da arte conceitual. Curioso como as questões da arte e do *medium* se tornam a própria obra sem pertencerem à esfera de uma crítica programática, cabendo pois ao domínio do artista; assim, antecipa Robert Smithson:

Eu fiz um artigo com Mel Bochner no Planetarium de Hayden que, novamente, era um tipo de uma investigação de um lugar específico; não no nível da ciência, mas nos termos da discussão sobre a atual construção do edifício, um estudo quase antropológico de um planetário do ponto de vista do artista.<sup>158</sup>

A porosidade das poéticas dos artistas neste trabalho se reforça com a elocução de Bochner, num outro momento, em 1967, que aqui ressoa:

Seja o que for a arte, ela é, e a crítica, que é linguagem, é uma coisa diferente. A linguagem chega a um acordo com a arte criando estruturas paralelas ou fazendo transposições, e ambas as coisas não são sequer adequadas. (Isso não quer dizer que eu pense, entretanto, que seja verdade que nada possa ser dito a não ser sobre a própria linguagem).<sup>159</sup>

*What's a museum?* Artigo-coletivo no qual a distopia parece interceder na dicção dos dois artistas: Robert Smithson e Allan Kaprow. A entrevista-diálogo, uma conversa de estúdio, texto programático, fotos com legendas explicativas, como sabê-lo?

A pulsão pela palavra unifica os dois artistas; pensamento sobre o lugar da arte apresenta-se em cada trecho do diálogo. Kaprow assume um tom polêmico, enquanto Smithson se distancia. Porém, a estrutura do artigo constrói proposições de novos *mediums* de arte e quais seriam seus lugares e funções. Não é por menos, a apresentação de fotografias e imagens que sugerem outra espacialidade: museu e cemitério (princípio da disrupção). Novamente, interpreta-se uma tendência ao panorama

<sup>158</sup> SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson for the archives of American Art/ Smithsonian Institution*, p. 296.

<sup>159</sup> BOCHNER, M. *Arte serial, sistemas, solipsismo*, p. 169 passim.

zero.

A ligação entre matéria e mente que orienta os trabalhos de Robert Smithson encontra-se também nos seus relatos críticos dos anos 60, na verdade, os textos seriam, grosso modo, o exercício da matéria experimentada na mente, bem como, seu reverso. O pensamento sobre a arte, seus meios, sua eclosão, seu desaparecimento, torna-se material plástico, no que se pode indicar, em Smithson, uma acepção de mundo que passa pelo exercício de uma *imaginação literalista*<sup>160</sup>. Seria assim: o (con)texto de arte – aqui se aceita que a arte, mais do que seu discurso sobre ela, pode ser a realização do texto, sua materialidade - deveria passar pela reflexão sobre onde estaria o ponto fulcral entre arte e crítica.

O trabalho *Enantiomorphics Chambers* recorre à ambivalência do ponto focal: caixas construídas com espelhos e acrílico colorido - cuja forma-ideia remete ao cristal - são posicionadas de modo a provocar a percepção. Ao se posicionar em frente às caixas, o espectador não consegue focar o centro do espaço. Através do jogo de reflexões e contra-reflexões, a visão binocular e focal é anulada ao serem evidenciados alguns pontos-cegos. Nas palavras de Smithson: “*Não pode ver o trabalho todo de um único ponto da vista, porque o ponto [vanishing point<sup>161</sup>] está dividido e invertido. A estrutura é ‘flat’, mas com uma dimensão extra.*”<sup>162</sup> Rosalind Krauss estabelece que os modelos enantiomórficos de Smithson trazem à tona o problema da unicidade visual – tal como eram tratadas as experiências estéticas modernistas; assim, ela afirma: “*É importante notar que os modelos [Chambers] que Smithson realmente constrói, quer nas suas primeiras esculturas, quer nos escritos, eram determinadamente anti-visualistas.*”<sup>163</sup> Talvez seja desse modo que Smithson encare a arte americana, somente aceitando a possibilidade de outra perspectiva.

<sup>160</sup> Expressão tomada de empréstimo do título do livro: MELVILLE, S. *Robert Smithson: a literalist of the imagination*.

<sup>161</sup> Não existe, entre nós, um termo que especifique os *vanishing points*. Eles são a ilusão de ponto formado entre duas retas paralelas.

<sup>162</sup> SMITHSON, R. *Interpolation of the enantiomorphics*, p.40.

<sup>163</sup> KRAUSS, R.; BOIS, Y.-A. *Formless: a user's guide*, p. 76.

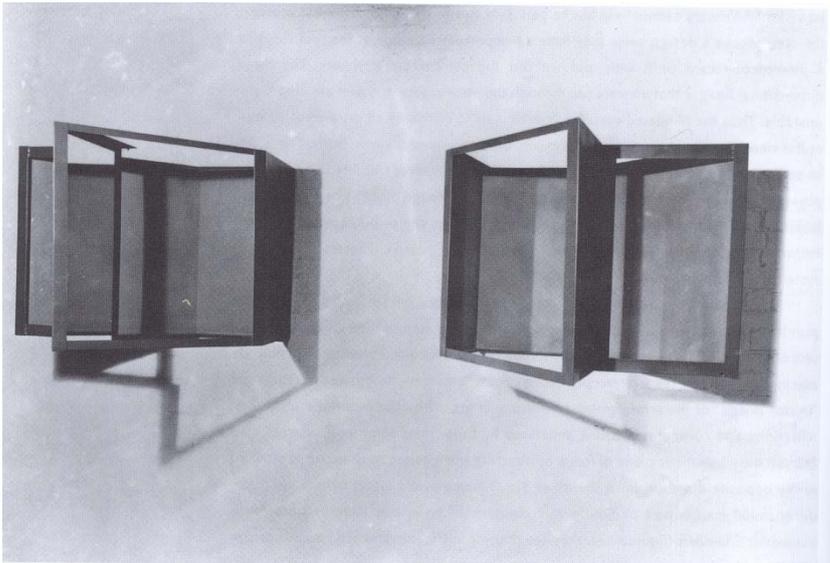
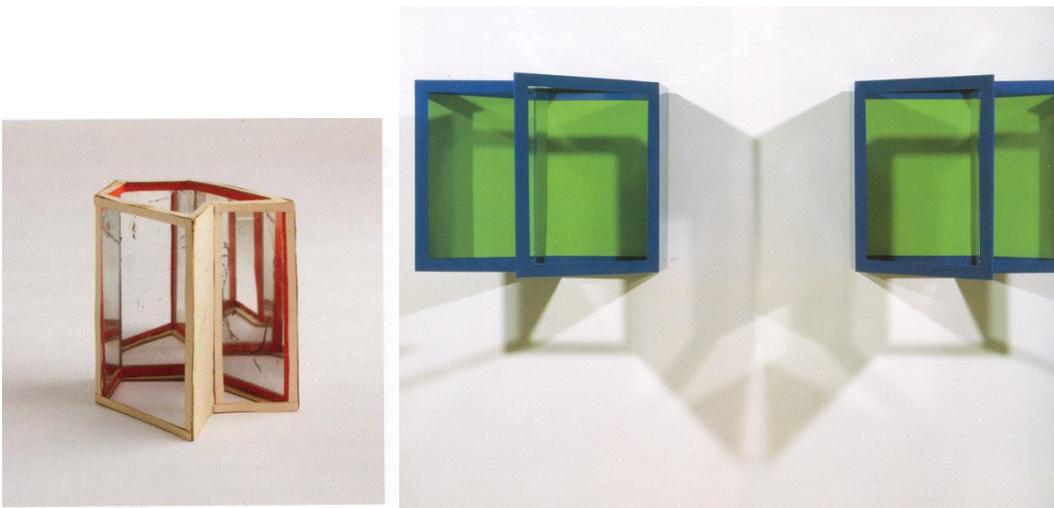


Fig. 7. Enantiomorphics Chambers



Figs. 8 e 9. Modelo - Enantiomorphics Chambers

Nos primeiros ensaios de sua carreira, Smithson sugere uma adesão direta à discussão dos *mediums*, dos materiais, da crítica, no entanto, revelam-se marcadamente poéticos, pois funcionam a partir da confluência entre termos e *formas*. *Letter to the Editor*, de 1967, que se reconhece primeiramente como resposta ao questionamento do minimalismo feito pelo crítico Michael Fried, pois como carta-resposta leva

à suposição da necessidade de defesa, da tomada de posição. No entanto, a carta constrói um lugar para o qual Smithson constantemente se (des)coloca: o não-lugar que possivelmente acentuaria seu desconforto e incômodo com as concepções estabelecidas. O texto aparenta certa indiferença no tom distanciado apenas para deixar transparecer o desvio de lugar – um artista que não se coloca num embate direto, ciente somente da mudança de foco que a arte sofreu -, ou seja, o que realmente merece ser discutido de fato, no fundo, o desejo de experiência. Ainda, cabe afirmar que não se trata de mudança ou sucessão, segundo certa lógica modernista, mas da necessidade de prescindir do condicionamento perceptivo em relação aos meios de arte. No imaginário do artista, o crítico se transmuta na forma minimalista a qual tanto combatia: “*Considerar uma progressão subdividida de ‘Frieds’ em milhões de estágios*”<sup>164</sup> A ambivalência irônica de Smithson permite que se recoloca seus termos e reivindique outros parâmetros. Smithson percebe que as duas posições antagônicas, na verdade, são formas das mesmas locuções:

Cada guerra é uma batalha com reflexos. Michael Fried ataca o que ele é. É um naturalista que ataca o tempo natural. Existiria um duplo Michael Fried - um Fried atemporal e um Fried temporal?<sup>165</sup>

Que se coloque em pauta a posição de Smithson em relação ao minimalismo. Os textos do artista não convergem para uma adesão ao movimento, aliás, mesmo os artistas da *Minimal Art* não se declaravam pertencentes a algum movimento: “*Os novos trabalhos tridimensionais não constituem um movimento, escola ou estilo. Os aspectos comuns são muito gerais e muito pouco comuns para definirem um movimento.*”<sup>166</sup> Tal ressalva abre o texto de Donald Judd, *Objetos Específicos*, corroborando a idéia de dispersão poética antitética ao embaraço teórico a que chegara a pintura americana. Dados a importância e o impacto das novas esculturas (*objetos específicos*) que anunciam a mudança de mentalidade

<sup>164</sup>SMITHSON, R. *Letter to the Editor*, p. 67

<sup>165</sup> Ibid., p. 67

<sup>166</sup>JUDD, D. *Objetos Específicos*, p. 96.

dos artistas, Smithson sente-se compelido a escrever um artigo dedicado a Donald Judd, em 1965. Entretanto, o texto não se encarrega de preconizar os trabalhos como uma saída para o impasse da pintura e da escultura americana. O olhar de Smithson para obra de Judd indica o prenúncio do importante texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, realizado dois anos depois. A explicação é simples: para compreender os fluxos que vislumbra na produção de Judd, Smithson identifica certa frase do panfleto da companhia de materiais industriais para criar uma composição com a arte: “*combina beleza e grande durabilidade*”<sup>167</sup>. Ao trazer a leitura do panfleto da empresa, Smithson adota o tom mais prosaico e indiferente possível e, esta fala, cujo gosto peculiar pelo detalhe mais desimportante dota perversamente sua discursividade da espessura do *sem-sentido*, do *quase-absurdo*. Os atos dos dois textos – as leituras (não são contemplativas, são ativas) do panfleto e do artigo de jornal - se sobrepõem estabelecendo o direcionamento da ação/recepção de certo romantismo: “*Li as propagandas da quarta-capa e passei os olhos pelos trabalhos de terra.*”<sup>168</sup> A alteração do estado perceptivo – desde o sujeito que percebe ao objeto percebido – permite que Smithson veja a arte como móvel do pensamento e do remanejamento da matéria. Mostrar a simples exterioridade da frase do panfleto e buscar, a partir dela, algum sentido para a nomeação do que seja arte, caracteriza o modo como Smithson se coloca no circuito artístico, certamente, em algum desvio indeterminado. Partindo desse princípio, Smithson percebe o deslocamento constante de Judd em busca dos novos materiais. De uma indiferente superfície material, Judd conseguiria acionar o sentido de aventura que se entrelaça à materialidade, neste caso, anódina, para lhe acrescentar densidade. O papel do artista não seria apenas optar pelos indiferentes produtos da indústria, caberia a ele compor uma narrativa que se aproxima da fabulação da mitologia contemporânea. Essa peripécia é descrita, por Smithson, não por ser unicamente deslocamento, mas porque o deslocamento cobre-se de ressonâncias que chegam à descoberta de uma arte que estava por vir:

<sup>167</sup> SMITHSON, R. *Donald Judd*, p. 4.

<sup>168</sup> SMITHSON, R. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, p. 45.

Ou talvez viajará a Hackensack, New Jersey para investigar um material [liga] descoberto em um tipo novo de pintura a base de zinco chamado *Galvanox*, que é comparável à galvanização *hot-dip*. Estes procedimentos tendem a confundir amantes da arte. Eles se perguntam também para onde a arte teria ido ou para onde o trabalho teria ido, ou ambos. É duro para eles compreender que Judd está ocupado em estender a arte a novos meios. Esta aproximação com a técnica não tem nada a ver com noções sentimentais sobre o trabalho. Não há nenhuma manufatura subjetiva. Judd não é um não especialista em determinado tipo do trabalho, mas um artista inteiramente acoplado na multiplicidade das técnicas.<sup>169</sup>

O *topos* do artista se transfere, ele percebe o mundo da arte pela ordem de desintegração. Um ponto crucial do texto que permite a re-significação da arte está na certeza da proliferação dos meios técnicos, provavelmente, o gatilho das eclosões poéticas dos anos 60 – valorização de uma era *pós-medium*. O problema da indefinição entre escultura e pintura não seria encarado frontalmente por Smithson. Sua maior preocupação teria sido com os materiais usados por Judd (acrílico, compensados, ligas metálicas, etc), pois Smithson lhes atribui sensibilização à massa física, quer dizer, suas materialidades: “*Cada estrutura de Judd trouxe a questão da forma da matéria*”<sup>170</sup>. A obra de Judd desperta nele, ou pelo menos acentua, o valor da entropia certamente evidenciado pela adoção, por parte daquela geração de artistas, dos materiais industrializados. Em resumo: a presença da massa física (literalidade das estruturas, dos sólidos) distribuída de modo seqüencial abole o movimento de rotação – que coube à escultura, na maioria das vezes, desde sempre - e que, por sua vez, destitui a idéia de humanismo criado – relação ao antropomorfismo. Assim, não seria, pois, função do movimento constituir o espaço, porque este se renova numa presença formal. As estruturas de Judd remetem, segundo Smithson, ao mundo geológico e à cristalografia, lugares da reflexão da matéria e da mente. E, neles, as superfícies de Judd se aproximam do caminho da abstração. Porém, abstração, para Smithson, só está garantida a partir do trabalho da imaginação, já que a cristalografia permite que suas formas poliédricas finais executem a extensão de linhas imaginárias. A ambivalência que Smithson preconiza nos trabalhos de Donald Judd

<sup>169</sup> SMITHSON, R. *Donald Judd*, p. 4.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 5.

seria, a rigor, propriamente a sua: “O que parece tão sólido e acabado nos trabalhos de Judd é ao mesmo tempo evasivo e frágil.”<sup>171</sup>

Entre Donald Judd e Michael Fried, as peças do *puzzle* de Smithson se encaixam, possivelmente, mostrando um quadro que se desenha a partir das idéias-chave da relação continuidade/descontinuidade do modernismo. São peças que ganham o contorno dado pela experiência plástica do artista. A poética que desprivilegia o orgânico, - nota-se a presença um sentido historiográfico: a organicidade resultante das avaliações dos críticos do expressionismo abstrato; proposição, evidentemente, desqualificada, por Smithson, porque a diacronia não seria mais uma condição da experiência da arte. O inorgânico substituiria a emoção - cujo resultado soa ineficaz àquela produção - pela abstração, fomentando um espaço para além da ilusão:

O inconsciente não tem lugar em sua arte. Seu estado de mente cristalina removeu para longe o transbordamento orgânico da *action painting*. Ele passa seus conceitos para a astúcia dos fatos sem nenhuma representação ilusionista.<sup>172</sup>

Para Smithson, o artista deve ser perspicaz e identificar traços diferentes da percepção. Tal postura resulta no desmembramento dos condicionamentos que revela a impossibilidade da arte como um produto cultivado pela crítica purista de Greenberg e Fried. Decerto, o problema não se resume de tal modo. O espaço crítico objetivo em nada atraía Smithson, pois a objetividade tenta apartar-se da vida e o valor romântico - interpretado neste trabalho – entre arte e vida estaria suprimido. Com a poética da contaminação, impureza e entropia, Smithson escolhe a adesão irrestrita à vida: num campo ampliado – caos e cosmos, num plano circunscrito – matéria e mente. O par arte/vida não possui uma forma fechada e refratária, ele reverbera nos conceitos de Smithson sobre par *site/non-site*. Este descentralizaria as categorias mediadas e designadas por um meio de arte dito linear. Assim, a idéia de que não é só a obra, mas a experiência do fazer arte que se institui a partir da mudança de orientação do artista, ou seja, a realidade (literalidade) da

<sup>171</sup> Ibid., p. 6.

<sup>172</sup> Ibid., p. 5.

imagem refletida no espelho – o outro do lugar:

Smithson forçaria em nós a consciência de que se nós o víssemos em um espelho, então seria aquele o lugar de onde nós o vemos: o que nós vemos foi deslocado. Um artista é assim um não fabricante das representações, mas um agente dos deslocamentos - um artífice e não um copista.<sup>173</sup>

A pergunta seria então quais as conseqüências para a história da arte e para a crítica das reflexões (pensamento) de Smithson. Há de se ter em mente que seu pronunciamento adere à constituição do vernáculo artístico. Seu posicionamento preserva a idéia de deslocamento – do artista, do medium, dos materiais, do pensamento, da linguagem. Seria, pois, a história da arte um lugar de invenção? Como se desviar de uma discursividade e ainda assim pertencer a ela? De que maneira se atinge tal deslocamento? Para Robert Hobbs, a produção de Smithson permite que: *“A apreensão estética tem a primazia sobre o simples olhar sobre objeto, esta se torna uma experiência dialética que leva em consideração o pensamento tanto quanto o olhar e o contexto tanto quanto o objeto isolado.”*<sup>174</sup>

A intervenção de Smithson no cenário da arte não é programática, mistura-se, pois, à concepção de suas obras. Uma pista sobre o valor da arte atribuído por ele pode relacionar-se à oposição entre orgânico e inorgânico. O orgânico estaria atrelado à concepção modernista e o inorgânico à eclosão de outro fazer. O tempo do real se encontra para Smithson obviamente no tempo geológico similar à matéria estratificada, tal como as camadas geológicas. Stephen Melville atribui ao inorgânico a lógica da descontinuidade e da heterogeneidade oposta ao contínuo desenrolar orgânico. O autor interpreta, na insistência de Smithson pelo uso dos espelhos e vidros, um correlato aos modelos históricos: num primeiro momento, estes materiais são colocados sobrepostos mesclando transparência e opacidade para depois encontrarem-se quebrados, como no *The Map of Glass*, talvez uma espécie de liberdade conquistada pela violência. Seria, para Melville, a metáfora da troca de estatuto da história

<sup>173</sup> MELVILLE, S. *Robert Smithson: a literalist of the imagination*, p. 33

<sup>174</sup> HOBBS, R. *Robert Smithson: Sculptures*, p. 108.

da arte. Decerto, o tratamento do *The Map of Glass* como metáfora foge à literalidade presente na sua produção, no entanto, seria curioso marcar o uso profícuo de modelos (projeto e produto) para se entender sua concepção de história da arte. A adoção da cristalografia como mapa tridimensional extrapola o sentido de modelos como distintos do objeto. Seria o modelo, tomando a acepção de Claude Lévi-Strauss, um experimento real e não apenas uma projeção passiva. Sendo, portanto, homólogos e co-extensivos. Para Smithson:

Toda arte é verdadeiramente uma miniatura e quando a própria terra torna-se uma miniatura pode-se revertê-la. Você pode olhar um grão de areia como uma rocha gigante. Isto é apenas como você quer vê-lo nos seus termos de escala. É por isso que a escala é um assunto chave para a arte.<sup>175</sup>

Questão primordial, para o artista, envolve as dimensões temporais, por isso, suas idéias acerca do problema histórico denotam desde sua intervenção no circuito artístico – sempre tangenciais - até a plasticidade e materialidade da disciplina – propriedade poética, com a qual trabalha. A dimensão temporal assume uma espessura criadora que promove certa dilatação das questões. Convém lembrar que temporalidade significa, para o artista, o encontro com a profundidade das camadas geológicas revertidas na tensão entre diacronia e anacronia, bem como, ações disruptivas.

Não é por menos que o contexto específico da produção artística dos anos 60, na escrita do artista, ganha contorno poético. Assim, sentir, em Smithson, a defesa ou contraposição ao minimalismo consistiria num equívoco, pois, a convergência da produção de Donald Judd com a apresentação das proposições de Smithson tem, no limite, revelação de um espaço ampliado para a arte. Desse modo, se afirma o descontentamento de Smithson com Robert Morris ainda no artigo sobre Judd. Smithson não explicita sua crítica, mas é possível encontrá-la no trecho que segue: “*Com Judd não há confusão entre antropomorfismo e*

---

<sup>175</sup> SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson* , p.211.

*abstração*<sup>176</sup>. O antropomorfismo, ao qual é possível se referir, se reconhece nas obras de Robert Morris do minimalismo performático. Da parte de Smithson fica claro que o antropomorfismo induz à organicidade que se segue de uma ausência da massa física e seria esta ausência que levaria, naquele momento, à *action painting* e, mesmo os movimentos que se valem da *assemblage* e das *performances*, à atrofia. Curiosamente, Smithson não adota um tom contrário ao minimalismo – dada sua postura quase sempre distanciada -, apenas percebe nele propostas antitéticas ao formalismo, concluindo que a negatividade do discurso anti-formalista implicaria permanecer em sua clave. Para ele, o minimalismo desvela a importância da materialidade ou, como definido pelos próprios artistas (Judd, Sol LeWitt e Morris), da literalidade, além da apresentação do tempo somente pela estrutura material:

Questões sobre a forma parecem tão desesperadamente inadequadas quanto às questões sobre conteúdo. Problemas são desnecessários porque representam valores que criam a ilusão do propósito. O problema forma x conteúdo, por exemplo, conduz à dialética ilusionista que se torna, na melhor das hipóteses, reação formalista contra conteúdo.<sup>177</sup>

As posições de Judd e Michael Fried são lidas, de modo geral, como oposições. Certamente o são. Porém, a leitura é fruto do antagonismo, propriamente modernista, da necessidade de sucessão que talvez não caiba mais no momento da própria produção minimalista e das outras vertentes. Antes de apresentar a saída para a polarização, talvez seja preciso evidenciar as questões do embate. A convicção de Fried sobre a separação das esferas artísticas resulta na perpetuação da discursividade moderna no que ela tem de autotélica e auto-referente:

A forma [shape] tem sido central também para a pintura mais significativa dos últimos anos. Em vários ensaios recentes, venho tentando mostrar como, nos trabalhos de Noland, Olistki e Stella, um conflito vem gradualmente emergindo entre a forma como uma qualidade fundamental dos objetos e a forma como meio da pintura. Grosso modo, o sucesso ou fracasso de uma dada pintura vai depender de sua habilidade de sustentar, eliminar ou tornar convincente sua forma [shape] – ou assim, ou a pintura de algum modo se recusando ou esquivando de

<sup>176</sup> Ibid., p. 5.

<sup>177</sup> SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*, p.11 passim.

ter que enfrentar a questão.<sup>178</sup>

Isto posto, percebe-se que as questões de Judd atacam diretamente o postulado de Fried – recorrente em Greenberg. Já, os trabalhos de Judd: “(...) *eliminam todas as dúvidas sobre a importância da estrutura por afirmar sua presença formal além de qualquer referência à pintura flat.*”<sup>179</sup> A menção é direta; o alvo: expressionismo abstrato. A contraposição colocada aqui se destina a compreender - a partir de qual ponto ou na ausência desse intermédio - como Robert Smithson pode concentrar suas idéias sobre a materialidade e temporalidade das obras de arte e ao mesmo tempo opor-se ou se valer das duas matrizes artísticas americanas, expressionismo abstrato e minimalismo. Extremamente paradoxais e ambíguas, as suposições de Smithson sobre o modernismo de Greenberg e Fried esbarram no problema da sua produção plástica. Não se pretende aqui estabelecer a ruptura entre modernismo e o suposto pós-modernismo, mas, neste momento, os artistas vislumbram uma era que não seja subjugada ao modernismo de passos sucessivos e lógicos. No entanto, a despeito da consciência de Smithson do desenrolar da produção da sua geração, pode-se verificar que sua linguagem plástica dialoga com as questões modernistas. No limite, como, observado por Jack Flam, na introdução do livro *Robert Smithson: the collected writings*, o artista não saíra dos postulados da modernidade:

Em sua constante polêmica contra as categorias tradicionais e a definição dessas categorias por críticos tais como Clement Greenberg e Michael Fried, Smithson é visto agora como um articulador do anti-, e também da posição pós-modernista. Parece-me, entretanto, que em última análise Smithson faz parte de um modernismo amplamente concebido.<sup>180</sup>

Porém, sem pretender estipular em que *era* Smithson se situa – modernidade e pós-modernidade, seria importante desde já reafirmar que

<sup>178</sup> FRIED, M. *Arte e Objetividade*, p. 133.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>180</sup> FLAM, J. (ed.). *Introduction: reading Robert Smithson*, p.XXV.

os novos postulados propostos pelo artista se inserem na problemática eclosão de uma atual era *pós-medium*. Os relatos de Smithson sobre história, arte e mundo levam em conta, certamente, a concepção da transitividade constante entre estas noções. A arte pode ser distinguida no entendimento do que seria mundo, o mundo se compõe através da natureza, esta, por sua vez, empresta à paisagem sua força motriz. Não necessariamente a ordem dos termos se dá a partir da cronologia linear ou por um ponto fixo de origem, pelo contrário, existe um esforço do artista em aderir instâncias aparentemente distintas para provocar-lhes pequenos choques que produzem outra discursividade, esta, regulada pela afasia, atopia, distopia, reflexos enantiomórficos, etc.

Provocar um discurso poético construído também por um vocabulário científico torna-se recurso constante no trabalho do artista. Ao considerar a ciência como ficção, Smithson aniquila qualquer tipo de positivismo, que busca no fato um traço de *verdade*, e transforma as teorias científicas em procedimento do qual resultam textos e trabalhos afinados com o processo artístico e poético: essas esferas são articuladas no filme *Spiral Jetty*<sup>181</sup>. Fósseis e restos de dinossauros traduzem o componente científico em imagens entremeadas ao ato escultórico, diga-se, concentração e expansão de forças, do passado e da atualidade, cujas correspondências encontram-se nas imagens dos tratores e caminhões revolvendo a terra num esforço incomensurável equivalente às transubstanciações naturais que sobrepõem eras, aniquilam, dissolvem e destroem o solo.

Os escritos compõem-se de relatos publicados ou não pelo artista, textos atrelados aos trabalhos ou esculturas gráficas endereçados diretamente ao leitor-fruidor ou ao meio de arte sem intermediações da crítica de arte. O processo teórico permanece ligado ao imaginário do artista e o discurso gerado desdobra-se em diversas falas e inserções no circuito de arte. Parte da estratégia seria elaborar textos que trouxessem reflexões sobre a prática artística ao mesmo patamar da produção plástica, resultando daí, escritos que transbordam poéticas, avançando em direção oposta aos informativos dos catálogos e das revistas

---

<sup>181</sup> Tema do capítulo 3.

especializadas e à ficha de catalogação museológica. Este *corpus* textual busca a literalidade material e a expressão potencial das *linguagens*. A linguagem pertence ao *grau zero*, pois, com ela e através dela, Smithson garante sobretudo uma espécie de plasticidade – um modo de fazer, de criar - situada entre matéria e idéia:

Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.<sup>182</sup>

A materialidade da escrita espelha-se evidentemente na natureza-paisagem, na sua espessura do processo temporal. Smithson engendra um mundo em que arte e natureza-paisagem pertencem ao mesmo solo: a ficção. A ciência positivista, cujo primado reside em certezas teóricas, também passa a ser vista como processo artístico resvalando para o ficcional. Para ele, é possível assimilar e transformar questões positivas e objetivas e tratá-las como realidade – certamente ficcional - em arte. Edgar Allan Poe, um dos escritores com quem Smithson dialoga<sup>183</sup>, estabelece o livre trânsito entre poesia e ciência assim:

O que aqui adianto é verdade; isto, portanto, não pode morrer – ou, se por qualquer acaso, viesse a ser esmagado, a ponto de morrer, 'de novo ressuscitará na Vida Eterna'. Não obstante, é apenas como um Poema que desejo que este trabalho seja julgado, depois da minha morte.

Este pequeno trecho faz parte da introdução do *conto analítico*<sup>184</sup> *Eureka: ensaio sobre o universo material e espiritual*<sup>185</sup>, nele, o poeta americano descreve a sobreposição da física e da metafísica entremeadas pela poesia. Para Poe, o exercício da imaginação multiplica as possibilidades da escrita – prosa ou poesia. O olhar do poeta volta-se para a observação da paisagem como uma unidade plástica e infinita em

<sup>182</sup>SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 191.

<sup>183</sup> Robert Smithson incorpora, em seus escritos, trechos e imagens de outros autores e artistas. No caso de Edgar Allan Poe e Jorge Luís Borges, a relação se torna bastante estreita. Em diversos momentos, o artista cita passagens e as trata como ponto de partida para alguma reflexão ou trabalho.

<sup>184</sup>CORTÁZAR, J. *Poe: poeta, crítico e narrador*, p. 128.

<sup>185</sup> POE, E. A. *Eureka: ensaio sobre o universo material e espiritual*, p. 193.

oposição portanto ao olhar obscurecido do cientista que desconheceria a imensidão e a potência poética da linha do horizonte. A escrita do poeta é também o seu olhar que perscruta profundamente a natureza-paisagem:

Quem, do alto do Etna, deixa os olhos vagarem, sem rumo, em derredor, sente-se principalmente impressionado pela extensão e pela diversidade do cenário. Somente girando, rapidamente, sobre os calcanhares poderia esse alguém esperar compreender o panorama na sublimidade de sua unidade. Mas como, no cimo do Etna, ninguém ainda pensou girar sobre os calcanhares, ninguém jamais apreendeu a completa unicidade da paisagem;<sup>186</sup>.

O entrelace da ciência e da poesia produz uma visão do universo que se estabelece como ficção apenas. Aliás, a admiração de Robert Smithson por Edgar Allan Poe é notória e constantemente exposta. Em diversos momentos, o artista traz a voz do poeta para sua obra que discorre sobre entropia, deslocamento, cartografia, derrisão, ruínas. Smithson assume, espelhado em Poe, a postura do narrador, crítico, personagem e ensaísta. Além de *Eureka*, Smithson cita, em seus escritos, *Relato de Arthur Gordon Pym* e *A Queda do Solar de Usher*, para recriar alguns dos seus temas. Em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, de 1969, Smithson reafirma sua afinidade com Poe ao reconhecer o parentesco entre seus *earthworks* (*earthwords*) e uma passagem do *Relato de Arthur Gordon Pym*: “Suas descrições das ravinas e buracos parecem no limiar de propostas de ‘earthwords’. As formas das próprias ravinas se tornam ‘raízes verbais’ que dispensam a diferença entre a escuridão e a luz.”<sup>187</sup> Para o artista, calcado nos diálogos com a literatura e com as teorias científicas, tanto o místico e poético quanto a ciência são, de um modo geral, anverso e reverso de um mesmo elemento ficcional. E desta irrupção revela-se a arte.

<sup>186</sup> Ibid., p. 194.

<sup>187</sup> SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 192.

## 2.6

### Arte não é feita dessa maneira. Ela é muito mais rigorosa!<sup>188</sup>

Robert Smithson começa sua atividade literária e artística em 1959. Durante os dois anos subseqüentes escreve versos para, em 1962, passar à prosa veiculada em revistas de arte. O primeiro texto publicado para exposição em Nova York, em 1965, mostra desde então sua tomada de posição em relação ao seu ofício. Com o subtítulo *artist's statement*, o breve texto *Quick Millions* mostra o processo poético desde a formação do título do texto-obra até a exibição em fotografia. Segue-se então um período de explosão literária que se desenrola por trilhas e veredas, acentuando o caráter de aventura, da deriva, da descoberta de outra modalidade de percepção.

As principais idéias tratam das questões que entrelaçam homem e mundo, arte e natureza, escala e imaginação, tempo e vazio. A arte deve ser vista então como potência, como geradora e produtora misturada ao mundo, atestando-lhe novos sentidos, perspectivas e circunstâncias, num processo constante de colocação e recolocação de questões, de *devires*. O destino da atividade artística não seria fechar-se em si mesma – as esferas que se definiam por *mediums* auto-suficientes ou submeter-se aos regulamentos críticos e programáticos, - mas misturar-se ao mundo, consubstanciá-lo sobretudo. A possibilidade da infinita configuração da arte como experiência de mundo busca suporte na interação imaginativa entre mente e matéria para se colocar em processo: “*Não há perfeição na minha escala, porque meus pensamentos tanto quanto o material com o qual eu lido estão sempre se desprendendo, rachando e sangrando nas bordas.*”<sup>189</sup>. Smithson privilegia a comunhão dos *mediums* díspares que orienta a mistura de linguagem e sedimentos poéticos; retórica material; tudo isso: arte. São pensamentos que abordam o desdobramento da arte, ferramentas e suas extensões:

Os produtos da indústria e da tecnologia começaram a ter um apelo para

<sup>188</sup> SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 281.

<sup>189</sup> SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p. 202.

o artista que queria trabalhar como um 'soldador de aço' ou um 'técnico de laboratório'. (...) Aço moldado e alumínio fundido são manufaturados a máquina e o resultado é que carregam o selo da ideologia tecnológica. (...) Excluindo processos tecnológicos da criação artística, começamos a descobrir outros processos de uma ordem mais fundamental. O rompimento ou fragmentação da matéria chama a atenção para o substrato da Terra, antes dela ser excessivamente refinada pela indústria para se tornar metal laminado, vigas, perfis de alumínio, tubos, fios, canos, liga de aço, barras de ferro etc.<sup>190</sup>

A correlação entre as possibilidades instrumentais – técnicas - e a sua poética promove a idéia de passagem, de atravessamento. Os *earthprojects* ou *earthworks* – composições com a palavra “*earth*” que funcionam como a ligação entre substância (matéria) e entendimento (mente) –, textos, esculturas, *site/nonsite*, são trabalhos feitos de diversos elementos que, correspondentes entre si, reforçam materialidade e temporalidade (im)puras. Smithson não defende um único procedimento artístico, o artista evita o paroxismo de uma esfera específica e auto-referencial ao buscar o aspecto indistinto e mutável que persiste em permanecer nas fronteiras dos meios de arte:

(...) E quanto aos meios [mediums], na arte...os mapas referentes à peça são como desenhos, e se relacionam com ela do mesmo modo que o estudo sobre uma pintura faria referência sobre a pintura. Não são a mesma coisa, mas todos fazem referências. É como um conjunto de materiais diferentes e discretos...<sup>191</sup>

Os trabalhos de Smithson são caminhos abertos, sempre cambiáveis: do texto para imagem fotográfica e fílmica, das imagens para espaço, da linguagem para o sentimento e os sentidos, do material para o mental. O processo de transformação atrai o artista por expor a mutabilidade da obra na sua experimentação. Smithson poucas vezes menciona, em seus escritos, o termo metamorfose; procura, isto sim, uma compreensão dos trabalhos que exclua a transformação com sentido evolutivo e que introduza a mobilidade circular, perceptiva e, por que não, afetiva? O artista reconhece nos homens e na arte o componente erosivo, vital portanto da existência.

<sup>190</sup>SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 189.

<sup>191</sup>SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.208.

Smithson, leitor erudito, dialoga com artistas, arquitetos, cineastas, escritores sobretudo; entre suas atuações, desmonta a narrativa da história da arte, a matéria arte e o fazer artístico; e, não sem espanto, num curtíssimo espaço de tempo produtivo. Robert Smithson morreria num acidente aéreo, aos 35 anos de idade, enquanto sobrevoava o terreno da obra *Amarillo Ramp*, em 1973, no Texas. A tragicidade de sua morte talvez assuma um traço sublime como indica Maggie Gilchrist em *Ruines des anciennes frontières*: “A vida e a arte eram arriscadas e deviam ser vividas sob o fio da navalha.”<sup>192</sup>

Aqui, articula-se o contexto pontualmente romântico matizado pelo pragmatismo e existencialismo presentes na formação da arte americana. Para isso, faz-se necessário o esboço da Arte Americana que, autônoma e hegemônica, surge como espaço consolidado no qual participam esferas estatutárias do seu próprio sistema: crítica, mercado, artista, instituições de arte. Ela toma para si a experiência do real e a estética sem grandes e profundas mediações filosóficas, nas quais os artistas atuam espontaneamente sem se subsumirem plenamente na racionalidade, e da qual se pode dizer necessária à estrutura moderna e humanista européia.

A impossibilidade de criar um circuito artístico que seja reenviado constantemente às obras do passado, ficara para trás, ou seja, a *história* repercute como esgotamento e impede ou delimita, de alguma maneira, a efervescência necessária à mobilidade das trocas poéticas. Isto não quer dizer que a arte feita na América do Norte não tenha historicidade, pois, a dimensão *atual* não prescinde da espessura temporal. As obras são tributárias do momento presente, as forças que a geram decorrem dos atos, do fazer direto: a certeza da existência artística.

Das obras de arte americanas<sup>193</sup> - que já se orientam calcadas, em maior ou menor grau, na lógica de certa autonomia da esfera plástica – pode-se aferir que do simples princípio da concretude do processo pictórico e, que a partir dele, se apresentam como realidade plástica.

<sup>192</sup> GILCHRIST, M. *Ruine des anciennes frontières*, p. 26.

<sup>193</sup> A referência feita à pintura americana procura localizar o período inicial do expressionismo abstrato, no entanto, não se pode deixar de lembrar de Thomas Hart Benton, mestre de Jackson Pollock, bem como, de Edward Hooper, entre tantos outros pejorativamente considerados regionalistas.

Somente cabe interrogá-las sobre sua execução, sobre o ato da sua realização; questionar sua existência como veículo metafísico ou como exercício da tradição seria desviar-se do novo propósito: espacialidade em ato - presença simples. Além disso, a produção americana estabelece primeiramente uma relação de apropriação da arte européia no que ela se apresenta materialmente, sem se aprofundar muito nas trocas simbólicas, de caráter metafísico ou transcendental.<sup>194</sup>

O olhar do americano revitaliza as concepções de espaço, utilização de material, circulação das obras, relações entre instituições, mercado de arte: o circuito recém-formado seria capaz de conferir desdobramentos para a modernidade em arte. O historiador de arte Giulio Carlo Argan observa que “*O credo da sociedade puritana dos Estados Unidos diz: existe-se para fazer. O contrário é que é verdadeiro: faz-se para existir, é preciso fazer a existência.*”<sup>195</sup> Já o crítico de arte Harold Rosenberg escreve:

Ser um homem novo não é uma condição e sim um esforço – esforço subsequente a uma revelação em benefício do qual formas existentes são descartadas como irrelevantes ou radicalmente revistas.”<sup>196</sup>

No que conclui que a autenticidade americana (*arte primitiva*) situa-se a partir das experiências singulares, (humanas) com suas criações destituídas de ambiente, adequando-a ao dito do poeta americano Walt Whitman: nada tem, e tudo está por fazer.<sup>197</sup>

Porém, se a arte pode ser aproximada da esfera de conhecimento adequada à experiência estética do real, talvez o caminho correto para indicar a transposição de centros de produção esteja na fórmula de Argan: *A Crise da Arte como Ciência Européia*. Título de um capítulo do seu *Arte Moderna*, essa frase reveladora atesta a impossibilidade do espaço europeu como criador das articulações entre os meios artísticos e científicos. Explica-se com isso a incoerência da racionalidade positiva que eclode em guerras implicando o impedimento de renovação plástica.

<sup>194</sup> Cf. ARGAN, G. C. *Arte Moderna*.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>196</sup> ROSENBERG, H. *A Tradição do novo*, p. 7.

<sup>197</sup> Referência que Harold Rosenberg faz do poema de Walt Whitman. Cf. *A Tradição do novo*, p. 7.

Argan deduz que “*A crise da arte se insere no quadro da crise mais ampla e mais séria da relação entre cultura e poder.*”<sup>198</sup>, revertendo os fluxos da criação plástica que encapsulados, primeiramente, numa entidade racionalista, tornam-se ações humanas.

Convém estabelecer que, a partir desse momento, se observa os atos humanos como realidade empírica. Assim, permite-se dizer que a arena cultural americana pode ser traduzida no pragmatismo, – John Dewey – matizada de certo sublime romântico e transcendentalista – Ralph Waldo Emerson. A pintura americana realiza a profecia romântico-existencial fundada na transliteração do vocabulário europeu para ativamente penetrar na sua verdade/realidade. O expressionismo abstrato<sup>199</sup>, com uma geração de pintores para os quais a existência não se distinguia do real, realiza essa profecia. A realidade do fazer restitui a espessura da vida de modo que o pincel serve de extensão do braço, alongado no traço de tinta da tela. O gesto reverbera na superfície do quadro num constante pôr-se em obra. A verdade do movimento do pintor habita o quadro – o mundo. Referência aos *drippings* do Jackson Pollock – gotejamento do esforço; a tradução da experiência do mundo real, prosaico, factível seria formadora também da solidão das imagens de Jasper Johns – números isolados que seriam fragmentos do mundo – espécie de linguagem-limite; da *assemblage* de Robert Rauschenberg – a coleção do aleatório disposta em camadas da vida; da presença física do espaço nas esculturas de Tony Smith – espaço se transfigura em massa. A realidade da experiência seriam as atividades humanas e delas sobressai algo que se pode chamar espessura da existência.

A formulação da existência pragmática e sublime – leia-se poética americana, seria apenas um dos modos do romantismo americano. Nos ensaios formadores de Ralph Waldo Emerson, o *encontrar-se* – sua *pergunta por onde estamos*, movimento da *experiência*<sup>200</sup> – pertence à escrita, tem como objeto a *prática* da filosofia (pensamento) como

<sup>198</sup> ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, p. 509.

<sup>199</sup> Vale citar a definição de Clement Greenberg do expressionismo abstrato: “*O tipo de pintura que se tornou conhecido com expressionismo abstrato é ao mesmo tempo abstrato e pictórico.*”, daí parte para justificar o termo abstração pictórica seguido da argumentação que estabelece para a *abstração pós-pictórica*. Cf. *Abstração pós-pictórica*, p. 113.

<sup>200</sup> Título do ensaio de Ralph Waldo Emerson.

experimentação. O filósofo americano Stanley Cavell reconhece que, em Emerson, os ensaios são os próprios pensar e filosofar: “*Como pode a filosofia – na forma de apelo à filosofia – assemelhar-se à escrita de Emerson?*”<sup>201</sup> Para o filósofo, Emerson pertence ao universo de autores que percebem na linguagem a possibilidade de pensamento. Pois, através da expressão das palavras, as *virtudes* do homem o fazem reconhecer em si mesmo força de realização, semelhante à força da natureza:

A visão de cada palavra na nossa linguagem, na linguagem humana, como que requerendo atenção, como se a linguagem enquanto tal houvesse decaído, ou pudesse aspirar a um estado superior – um estado, digamos, em que o mundo se expressasse com mais perfeição é algo que, suponho, tem em si uma história complexa. Tal concepção em Emerson e em Thoreau é essencial para a visão de ambos de que o mundo em sua totalidade requer atenção, a bem dizer, redenção, que ele está decaído, morto; é, assim, essencial para aquilo que chamamos, neles, de romantismo.<sup>202</sup>

O transcendentalismo emersoniano, formador do *corpus* do Romantismo americano parte do questionamento sobre a origem da nação; inspira o auto-reconhecimento e a necessidade de realização. Além disso, a indagação implica o compromisso de escritores – Emerson e Thoreau, entre outros – com o destino do país. Seria pois certa adesão a um projeto futuro e não mera nostalgia do passado que se coloca em interrogação. Assim, se observa que a busca pelo sentido de pertencimento começa fraturada. Deseja-se a origem, mas ela talvez já não seja possível. Perturbadora clarividência que se perpetua em perguntas: “*Onde nos encontramos? Numa série da qual não conhecemos os extremos e nem mesmo acreditamos que eles existam.*”<sup>203</sup> Questionamento de caráter extremamente individual e subjetivo, bem ao gosto romântico, a sentença já contém os indícios de resposta. Ela é filosofia porque se faz caminho.

Às palavras compete a redenção; aí está o sentido de perda, de abando que garante ao novo – inexistência de si - seu próprio fundamento. Pela perda, sentimento de ausência, surge o encontro:

<sup>201</sup> CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*, p. 112.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>203</sup> EMERSON, R. W. *Experiência*, p. 125.

descobre-se si mesmo. A filosofia americana – transcendentalismo emersoniano - inaugura esse momento de reconhecimento da necessidade de *conversão*: da perda para a descoberta. A aventura romântica guia-se com certa melancolia: são palavras comuns, costuradas ao mundo real que não tem em si uma origem ou um destino. O método de Emerson, se lhe é possível atribuir um, pode ser considerado como “(...) *a conversão é girar completamente sobre os próprios passos, reverter, o que parece ser uma questão de descontinuidade.*”<sup>204</sup> Culto a um certo novo, a expressão de Emerson sinaliza para o constante vislumbre do fundamento e sua imediata aniquilação. O exercício constante de *voltar-se para si mesmo* lega a experiência de uma escritura própria, primitiva, americana sugerida na longa passagem abaixo do filósofo francês Éric Alliez. Ele estipula a aliança entre a filosofia *prosaica*, também, rica e nobre de Ralph Emerson e o pensamento de Stanley Cavell que busca no ordinário e usual (segundo seus estudos sobre Wittgenstein) os fundamentos da filosofia americana:

Comentando inúmeras vezes essa frase – ‘a autonomia (self-reliance) é a aversão da conformidade’ -, Cavell compreende que Emerson tem a intuição da América no/do pensamento descobrindo ou encontrando o fato de que ‘pensar é fazer virar [...] as palavras da vida ordinária (e, portanto, as formas presentes de nossa vida) que hoje repugnam, ofendem o pensamento. O que equivale a dizer que pensar não é mais fundar (ou desconstruir o fundamento: para fazê-lo é preciso ter anteriormente identificado a filosofia como sistema à sua fundação unificada), mas muito precisamente encontrar. Pois, que é ‘encontrar’, senão operar a conversão do cotidiano, ‘do comum, do baixo, do familiar’, e perceber o sublime na poesia do ordinário como o cinema sabe fazer? Encontrar é, portanto, por-se à busca de um ordinário que nunca é dado mas imaginado como fazendo parte da linguagem real da vida, do ‘condicionado’ pela redenção que a vida da linguagem busca na filosofia e, assim, elevado ‘à linguagem e à vida transfiguradas, como a um cotidiano último’. Onde está envolvida ‘a inquietante estranheza do ordinário’

Talvez essa formulação, entremeada de citações de diversos autores e textos, suscite um percurso prático para concreção do novo porque restitui os atos que, na profética escrita de Emerson, revela-se constituição de mundo: “(...) *o verdadeiro romance que a existência do*

<sup>204</sup> ALLIEZ, É. *Posfácio: Stanley Cavell ou uma modernidade ainda inabordável?*, 90.

*mundo tem por fim realizar será a transformação do gênio em poder prático.*<sup>205</sup>

O traço prático consubstanciado em pensamento permanece como matéria para a construção e fomentação do pensamento americano. O filósofo americano Richard Rorty atribui um indício romântico que se estende de Emerson a Dewey: “*Creio que existe um forte romantismo na base da cultura americana, que, intacto, escorre de Emerson para Dewey.*”<sup>206</sup> Responder pelo caráter romântico da cultura americana traz para primeiro plano a harmonia entre os ensaios transcendentalistas de Ralph Waldo Emerson e a pedagogia de John Dewey. O primeiro destinado a viver a passagem da primeira metade do século XIX para a segunda metade – época da formulação de autoconsciência americana, dedica grande parte de seus 80 anos de vida ao pensamento sobre o homem americano. John Dewey formula sua teoria pragmática voltada para a comunicação e educação, e, essa acepção envolve seu conceito de cultura: “*(...) assim a cultura não é um produto dos esforços dos homens lançado no vazio ou sobre eles mesmos, mas da interação prolongada e acumulativa com o ambiente.*”<sup>207</sup> Dewey, inicialmente, foi discípulo de Hegel, porém, no decorrer da sua longa vida universitária pôde perceber que as considerações teológicas oriundas da metafísica do alemão deveriam recolocar-se na ordem secular, qual seja, cultural<sup>208</sup>. A partir desse momento, sua síntese se opõe ao mestre ao adotar o evolucionismo de Charles Darwin: eis a naturalização da dialética hegeliana. Dewey segue a movimentação dialética, mas por percurso que não exclui a secularização. Segundo Richard Rorty, Dewey pensa na linguagem como uma ferramenta que conserva o sentido de uso não como algo cristalizado:

A linguagem pode ser usada para criticar e ampliar a si própria, assim como um indivíduo exercita seu corpo para desenvolvê-lo e fortalecê-lo. Mas não é possível ver a linguagem como um todo em relação a algo ao qual se aplica ou como meio para justificar sua finalidade. As

<sup>205</sup> EMERSON, R. W. *Experiência*, p. 148.

<sup>206</sup> BORRADORI, G. *A Filosofia Americana: conversações*, p. 153.

<sup>207</sup> DEWEY, J. *Art as experience*, p.28.

<sup>208</sup> O termo cultura é polissêmico. Para John Dewey, cultura mantém suas circunstâncias seculares antes que metafísicas.

artes, ciências e filosofia, como integração e auto-reflexão, constituem o processo para o engrandecimento e o fortalecimento.<sup>209</sup>

Na noção de linguagem de Dewey, estaria a interação entre as esferas: arte, ciência e educação (filosofia). A educação modelaria o indivíduo – lembrando-se sempre do movimento do *espírito* rumo ao absoluto – a partir dos seus próprios contextos e circunstâncias. Assim, o trabalho de arte seria uma das esferas a concentrar em si a experiência, pois toda e qualquer obra envolve a experiência – mesmo a física - como parte de sua natureza:

Todo trabalho de arte tem um meio particular pelo qual, entre outras coisas, carrega a qualidade persuasiva do todo. Em toda experiência, tocamos o mundo através de algum tentáculo particular; continuamos nosso intercâmbio com ele, levamos para casa, através de um órgão especializado. O organismo inteiro, com toda sua carga de passado e variados recursos, opera pelo medium particular, aquele do olho, porque interage com o olho, ouvido e toque. As belas artes apreendem este fato e o empurra ao máximo de significância.<sup>210</sup>

A ciência sugere um método de pensamento separando-se da idéia da ciência como resultados e produtos finais, desse modo, as normas didáticas são evitadas para dar lugar à atitude experimental. No fundamental livro *Arte como experiência*, Dewey decide-se pelo caminho da naturalização do indivíduo urdida a sua própria experiência cognitiva que se faz através de circunstâncias e do ambiente.

Para Richard Rorty, os dois filósofos – Emerson e Dewey - conseguiram conduzir o pensamento americano para além da filosofia analítica que proliferou e determinou os estudos de filosofia como disciplina nas universidades americanas - criticada principalmente por ater-se à forma do texto, afastando-se do conteúdo ou das espessuras da vida. Ralph Waldo Emerson e John Dewey são considerados, por muitos, os pensadores que revelaram à América, sobretudo no campo da filosofia, sua própria redescoberta. Parece muito sutil a adequação entre as questões trazidas pelos pensadores, mas convém apresentar uma passagem de John Dewey sobre autores americanos aos quais atribui

<sup>209</sup> RORTY, R. *Consequences of Pragmatism*, p. XIX.

<sup>210</sup> DEWEY, J. *Art as Experience*, p.195.

indícios de auto-consciência e que se permitem fazer a crítica da cultura; entre os escritores mencionados, Ralph Waldo Emerson:

*A Casa das Sete Empenas* de Nathaniel Hawthorne, *Walden* de Thoreau, *Ensaio* de Emerson e *Huckleberry Finn* de Mark Twain têm uma relação indiscutível com o meio no qual foram produzidos. Informações históricas e culturais dão luz às causas de sua produção.<sup>211</sup>

No centro das argumentações sobre a formação do contexto filosófico americano, existe a vontade de se diferenciar do contexto europeu. De acordo com o filósofo Stanley Cavell - para quem o auto-reconhecimento de que a nação americana não estava inserida numa tradição, tal como a tradição européia, pôde fornecer a eles o tom autobiográfico – os americanos passam a defrontar-se com a experiência, aderir-se a ela e revelar-se através dela como cultura. Emerson, artífice dessa noção, a todo momento, recorre à necessidade de entender o conjunto formador do homem americano como homem da simplicidade, da percepção de que ele mesmo seria parte do *todo* – natureza.

A articulação do sublime romântico na América, segundo o crítico literário Harold Bloom, esforça-se em constituir um lugar para a experimentação – pensamento:

Quando Emerson experimenta e descreve os influxos do sublime americano, está criando o grande tropo específico do inconsciente americano que ele mesmo denomina em 'self-reliance' [auto-confiança].<sup>212</sup>

Ensaio escrito em 1842, *A Confiança em si próprio*, exercício de prática e reflexão, assume fundamentalmente a adesão ao que seria a originalidade do espírito americano. O texto experimenta o sentido atribuído à confiança, traço prosaico, mas essencial para o sujeito que busca se conhecer. Ao atestar em si a articulação do pensamento, o homem conscientiza-se de suas virtudes e com elas se realiza:

Que um homem conheça, pois, seu próprio valor, e tenha as coisas sob o seu tácio. Que não espreite nem olhe a furto nem se esgueire de cá para lá com o ar de um menino de asilo, de um bastardo ou de um

<sup>211</sup> DEWEY, J. *Art as Experience*, p.28.

<sup>212</sup> BLOOM, H. *Poesia e Repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*, p. 233.

intruso, no mundo que existe para ele.<sup>213</sup>

Sem desprezar, em absoluto, o discurso formador moderno ao qual pertenciam a crítica de arte e a produção artística, percebe-se tentativas de recuperar a legitimidade do espaço artístico americano. Causa estranheza aproximar vertentes aparentemente tão diferentes, uma calcada na objetivação do discurso crítico e, outra, respaldada pelo entendimento das visões de mundo, âmbito da subjetividade. O pragmatismo constitutivo da sociedade americana elucida, quem sabe, a preferência moderna pela transformação da tela num espaço real.<sup>214</sup>

O traçado desses pensadores americanos delineia, sem dúvida alguma, o espaço plástico americano que rapidamente saíra do papel de esboço para tomar forma. A velocidade da transformação equaliza-se ao arrebatamento da sociedade americana na virada da década de 30 para a de 40. Fôlego político e econômico somado à determinante construção cultural ambientava essas décadas. São os anos das primeiras críticas de arte de Harold Rosenberg e Clement Greenberg<sup>215</sup>. Nesses escritos críticos estão a qualificação do gosto e suas condições no que tangem às obras da incipiente produção pictórica americana que prenunciam a nova estruturação da crítica de arte.

Os textos de Rosenberg estabelecem a consciência de que a pintura seria uma arena na qual o mundo se desenrola e, caberia ao artista, descobri-la. No prefácio da segunda edição de *A Tradição do Novo*, Rosenberg defende uma avaliação que faça a dissensão do que seria inovação verdadeira da impostura. O pressuposto dessa avaliação deveria anteceder ao *juízo de gosto*<sup>216</sup> cujo postulado se atrela a certa subjetividade. Por estar ligado aos eventos históricos culturais e sociais, Rosenberg percorre um sentido hegeliano/adorniano das eras históricas

<sup>213</sup> EMERSON, R. W. *Ensaio*, p. 45 passim.

<sup>214</sup> A noção de espaço real da tela ganha amplitude a partir da produção dos meados dos anos 50, quando junto à produção artística proliferam as análises críticas. Vale mencionar brevemente uma passagem de Leo Steinberg do texto *Outros Critérios*: “As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.”, p. 201.

<sup>215</sup> Os textos de Clement Greenberg são *Vanguarda e Kitsch*, de 1939, e *Rumo a um mais novo Laocoonte*, de 1940. Harold Rosenberg, em 1940, escreve *A Queda de Paris*. Estes artigos foram publicados na *Partisan Review*.

<sup>216</sup> Referência ao método de Clement Greenberg que parte da experiência visual, passo inicial ao julgamento.

para a arte e da inserção cultural ao se preocupar com a experiência do pintor no mundo e de que maneira ele o vivencia:

Cada pintor deve fazer a pintura renascer de dentro da sua vida e dos resíduos móveis das memórias da arte embutidas na sua sensibilidade (e na do espectador). O artista se projeta da história da arte e, em última análise, compõe o perfil de seu passado e mesmo de sua própria cultura.<sup>217</sup>

Rosenberg reivindica um papel mais atuante para o crítico de arte que lhe permitiria conquistar autonomia:

Se a crítica aguarda que a Estética e a história se reafirmem, estará evitando a aventura de desempenhar um papel nos acontecimentos, emprestando crédito à superstição de que a inteligência mata ou apenas lida com que é morto.<sup>218</sup>

Seria sua maneira de urdir a autonomia da crítica moderna aos eventos culturais. Assim, Rosenberg defende a inseparabilidade entre a *coisa feita* e os acontecimentos externos, no entanto, tal proposição tem um limite: os acontecimentos externos não estão isolados, fazem parte do circuito da inter-relação das esferas autônomas. O crítico volta para o plano da ação: as origens da *action painting* não prescindem da sua autoconsciência como natureza modificada. Ativo, o pintor seria a expressão viva da sua própria manifestação do mundo.

Clement Greenberg, em 1957, revisa os nexos da formação da pintura America para concluir em *O final dos anos 30 em Nova York*:

Pode-se dizer que por volta de 1940 a rua Oito havia alcançado Paris de um modo como a própria Paris ainda não havia alcançado a si mesma, e que um punhado de pintores de Nova York então desconhecidos possuía a cultura pictórica mais madura da época.<sup>219</sup>

No que cabe a sua conclusão da efetiva consolidação do território americano como centro cultural artístico: “*Se a rua Oito do final dos anos 30 e começo dos anos 40 pretendia se equiparar a Paris, a rua Dez nos*

<sup>217</sup> ROSENBERG, H. Wilhen de Kooning, p. 234.

<sup>218</sup> Id. *A Tradição do Novo*, p. XIII

<sup>219</sup> GREENBERG, C. *Arte e Cultura: ensaios críticos*, p. 238.

*anos 50 viu Nova York ficar atrás de si mesma.*<sup>220</sup> Caminho aberto pelo aprendizado emersoniano de se olhar para o novo sem grandes dívidas ou tributos à cultura europeia estabelecida. A tarefa fora cumprida de modo exemplar. Greenberg alerta para a formação dos pintores americanos concretizada através do exercício de liberdade e autonomia, expressão da existência e astúcia da experiência visual.

A contigüidade entre a experiência visual e o solo da ação da pintura se compromete com o existencialismo dessas décadas. Nesse aspecto, os textos de Harold Rosenberg foram decisivos. No centro da *action painting*,<sup>221</sup> se estabelece a constatação da realidade do mundo. As ações *Ser* e *existir* pertencem ao mesmo destino, homens existem porque são livres. A constante liberdade eclode no fazer e seria com esta liberdade que os artistas da *action painting* ganham o mundo e estabelecem um espaço plástico. Evidentemente, a ambiência dessas décadas nutre o circuito artístico na sua maneira de conhecer e se relacionar com a pintura europeia.<sup>222</sup> Não havia ali submissão, não havia ainda uma influência tão direta, em realidade, a filiação à modernidade europeia era ao mesmo tempo eficaz – sabia-se das transformações - e ineficaz – *fracasso* que gera liberdade de criação e re-experimentação. Fato que Greenberg esclarece bem no texto *Final dos anos 30 em Nova York*:

Por algum tempo a pintura parisiense exerceu uma influência talvez mais decisiva na arte de Nova York através de reproduções em branco e preto do que exemplos diretos, o que, se à primeira vista pode parecer um mal, acabou se revelando providencial, porque permitiu a alguns americanos desenvolver um sentido de cor mais independente, ainda que mais graças à má compreensão ou à ignorância.<sup>223</sup>

Converge-se o sentido de influência. O aprendizado era, em parte, liberdade da imaginação; as diretrizes da liberdade coincidem com a

<sup>220</sup> Ibid., p. 239.

<sup>221</sup> Termo cunhado por Harold Rosenberg totalmente atrelado à suas concepções de arte e mundo, bem como, fundamento do seu exercício crítico.

<sup>222</sup> Hubert Damish empreende, numa análise sobre o trabalho crítico de Greenberg, os nexos entre história de arte e crítica da arte, a partir do momento da constituição da vanguarda artística americana e sua autonomia em relação à Europa. Vale mencionar este texto porque o autor procura estabelecer uma metodologia nos escritos de Greenberg que se sustenta a partir do *autodidatismo*, da qual resulta o encontro equilibrado entre “*ressonância cultural, política e teórica*.” Cf. *O autodidata*. P. 87.

<sup>223</sup> GREENBERG, C. *Arte e Cultura: ensaios críticos*, p. 236.

descoberta de uma poética que se resumia no fazer. A constatação de que os dois centros de arte haviam finalmente se equiparado serve apenas para se perceber que a modernidade européia não se esgotara, pois a partir dos seus princípios – experiência de mundo e realidade do espaço plástico - estabelece condições reais – como prática americana - de existência. A pintura americana traz em seu bojo, assim como a arte européia, a combinação da crítica com a produção artística. Segundo o teórico Hubert Damish, em *O autodidata*, seria possível assimilar os escritos de Greenberg – fundadores “à sua maneira” – aos seguintes autores: Winckelman, Lessing e Diderot que formam: “*Uma trilogia*<sup>224</sup> em que a história o disputava com a crítica, a crítica com a teoria, e a teoria com a história.”<sup>225</sup> Significando, a partir da auto-educação, o surgimento simultâneo da estética, história e teoria que constituem a base da especificidade da disciplina arte. Pode-se afirmar que se origina, nesse momento peculiar, a especialização da crítica de arte como garantia da crítica da cultura: escrever sobre arte americana e européia seria redesenhar a cultura americana. Contudo, as *ressonâncias culturais e políticas* do discurso formador americano não se encontram em Greenberg apenas. A passagem de Rosenberg sobre o pintor americano também expressa a homologação da cena cultural à atuação crítica – aqui, nesta última, obra e texto:

Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a figurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento.<sup>226</sup>

O legado romântico da crítica de arte remonta certamente à modernidade crítica e poética dos ensaios de Charles Baudelaire. A integridade do projeto moderno se preserva e incide sobre a diminuição da distância entre autor e escrito, por assim dizer, a presentificação

<sup>224</sup> Os textos aos quais Damish se refere são: *O Salão de 1965*, de Denis Diderot, *Histoire de l'art chez les Anciens*, de Winckelman e *O Laocoonte*, de Lessing, respectivamente de 1965, 1964 e 1966.

<sup>225</sup> DAMISH, H. *O autodidata*, p. 253.

<sup>226</sup> ROSENBERG, H. *A Tradição do Novo*, p.12.

constante do sujeito – seus afetos, suas dicções - no seu texto. O crítico, ciente ou não dos *devires e potências*, permite-se transbordar e, desse excesso, molda plasticamente o mundo experimentado. Imagem plástica e sonoridade colorida não são tributárias da crítica classicista de Lessing, a rigor, a separação entre artes do tempo e artes do espaço. A autenticidade e legitimidade da crítica de arte romântica – pensa-se aqui sobretudo em Baudelaire pelo envolvimento direto com as obras de arte - corrompem os espaços designados como esferas artísticas distintas e marcam os indícios da dissolução das fronteiras estéticas. Os escritos críticos surgem no alvorecer da modernidade no instante que o poeta se reconhece *autor do mundo*. A escrita concretiza a fabulação da obra de arte, bem como, a do artista. A natureza, cifrada no texto romântico, existe somente na ficção do poeta. Ele a imagina arte. E cabe apenas à arte ater-se aos seus movimentos internos, revelar-se possuidora dos seus sentidos. O impulso criador da modernidade possui evidentemente ressonância romântica – novamente, daquele romantismo tardio de Charles Baudelaire – sobretudo na vontade da escrita crítica de arte. O crítico moderno – aí se inclui toda uma geração que se orienta pela lógica moderna da crítica de arte - se inventa no momento presente da experiência da obra. Uma aproximação que se coloca pertinente como indício da formação de uma era moderna para arte seria a justaposição das atuações Charles Baudelaire e Clement Greenberg. Talvez, a experiência estética, para Baudelaire, seja compartilhada com a memória, o resgate da experiência desde a pintura do artista até a escrita do crítico – a propósito das aquarelas de Constantin Guys; talvez esteja, para Greenberg, na emanação do perene, na evidência reconfortante do meio plástico; mas, em ambos os casos, ela se faz presente como princípio ativo: co-atuação. O moderno estaria no vértice entre as escritas de Greenberg e Baudelaire, somente por ele se explica a possível ligação entre os dois críticos de épocas e territórios tão distintos:

(...) eles participam do léxico de uma crítica de arte da modernidade: Baudelaire por ter inventado a palavra no seu ensaio sobre Constantin Guys, Greenberg por ter alterado a

forma e o sentido no que diz respeito ao modernismo.<sup>227</sup>

Princípios modernos que se articulam a partir dos meios de arte procurando afirmá-los ou dissolvê-los. No caso do romantismo, prefigura a tentativa de diluição e atualização dos meios. Não seria, pois, paradoxal trazer Greenberg como defensor da pureza das esferas e ao mesmo tempo convocar nele certo romantismo? Porém, não é possível esquivar-se do tipo de crítica que faz o americano, sem dúvida, ela compreende a divisão e especificação dos meios de arte, no entanto, persiste uma vontade, a pulsão de recriar a obra a partir de um olhar novo, mesmo que este olhar aponte ou aporte no passado das obras ditas mestras:

Permanecendo nos dois [Baudelaire e Greenberg] a comparação de um artista contemporâneo a um grande mestre do passado, que retorna regularmente na função crítica. Ela constitui uma das matrizes do julgamento estético – ou é necessário dizer a forma fundamental do dito julgamento?<sup>228</sup>

Autenticar um romantismo em Greenberg pressupõe que haja nele um irrestrito sentido de vida e sua comunhão com a arte; isto talvez possa ser encontrado na circulação do crítico pelo universo artístico, em sua presença constante em galerias, escolas, museus, redações de jornais e revistas, enfim, nos nichos da arte.

A sensibilização ao ritmo da vida daqueles anos 30 e 40, bem como, o entendimento das estruturas institucionais marcam o viés autoral dos textos. A concretude pragmática das esferas artísticas referenda o modo de produzir e de pensar a arte num universo em ebulição: vive-se Nova York. A megalópole, com luzes, ritmos e entropia, povoa a mente dos artistas e críticos: trata-se então do curto-circuito da modernidade que, para lá, se transfere. A cidade passa a ser real e ficcional e nutre os críticos e artistas de outro olhar: na mistura típica de sua vida entrópica restituem-se o prosaico, o detalhe, os resíduos, até mesmo, o transitório que servira, um dia, de inspiração para o poeta Baudelaire.

O pragmatismo que condiciona a experiência americana está

<sup>227</sup> BRUNET, C. *Baudelaire et Greenberg: figures du critique d'art em lecteur de poèmes*, p. 30.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 30.

presente, de certa maneira, na forma da recepção dos textos cujo acesso pretende-se direto aos leitores e aos espectadores. Nos traços de uma estética doméstica, dita *'feita em casa'*,<sup>229</sup> de Greenberg, a simplicidade dos juízos – ainda que possuam estrutura extremamente complexa - ecoa na composição crítica e com ela partilha as obras e o mundo. Aqui, sim, uma tonalidade romântica.

O entendimento da dimensão mundana e real da ação de pintar reverbera nos textos de Rosenberg – sua designação *action painting* demonstra claramente o escopo do seu pensamento. A garantia do mundo que Pollock dava em seu combate pictórico seria portanto a realidade da experiência através do exemplar diálogo entre forma e conteúdo. A arte de Pollock filtra, assimila o entendimento da pintura européia da modernidade traduzindo o esforço da formulação de um espaço num golpe só. Decerto, não foi Jackson Pollock o único pintor do modernismo nos Estados Unidos, segue-se uma geração que sente a pintura como *topos* da existência, cuja marca maior pode ser revelada pelo angustiante sentimento do sublime. Salta aos olhos a relação intra-poética entre a fundação do pensamento americano com Ralph Waldo Emerson e a transformação do campo de arte em *território novo*.

Cada momento de fundação, seja de uma disciplina, seja de visão de mundo ou mesmo do pensamento filosófico, prevê uma série fluxos e articulações. Não seria diferente para o romantismo americano, especificamente, para o sublime, motor dos desdobramentos artísticos de certas correntes. Nesse caso, a elasticidade do *fragmento* – escrita cifrada do romantismo alemão – autentica-se em solo americano. A dialética entre o *todo* e a *parte*, lá, se articula por outro viés. Gilles Deleuze, ao escrever sobre o poeta norte-americano Walt Whitman, realiza a distinção essencial entre os fragmentos deste e os de origem européia:

Os europeus têm um senso inato da totalidade orgânica, ou da composição, mas devem adquirir o senso do fragmento e só podem fazê-lo por meio de uma reflexão trágica ou de uma experiência do

<sup>229</sup> Remissão ao título do livro pretendido pelo autor *Homemade Esthetics* acerca de suas considerações sobre as noções que formula sobre o juízo de gosto e a experiência visual estética, entre outras.

desastre. Os americanos, ao contrário, têm um senso natural do fragmento, e o que devem conquistar é o sentimento da totalidade, da bela composição. (...) O próprio da América não é, portanto, o fragmentário, mas a espontaneidade do fragmentário: 'espontâneo e fragmentário', diz Whitman. (...) A experiência do escritor americano é inseparável da experiência americana, mesmo quando ele não fala da América.<sup>230</sup>

O fluxo do fragmento do romantismo americano, avaliado por Deleuze, tem origem na sua qualidade reversível. O diálogo do fragmento é com o *Todo*, tal como se coloca na Europa; porém, na América, o fragmento curiosamente se afasta desse caminho já que, nela, o *Todo* ainda não era suposto. A comunhão do fragmento com o estágio da vida revela-se na espontaneidade proclamada pelo frescor do olhar para o *novo*. A América se forma por territórios naturais, por sua geografia e por suas guerras; no fundo, formulações ficcionais:

Se as partes são fragmentos que não podem ser totalizados, pode-se ao menos inventar entre elas relações não-preexistentes, dando testemunho de um progresso na história tanto quanto de uma evolução na natureza.<sup>231</sup>

A arte americana pôde absorver e transformar as questões trazidas de uma Europa moderna porque as vivencia exteriormente. Sua superfície comporta o *pathos* sublime da reinvenção. E é, na sua superfície, que a arte se recria. Ponto para Smithson ao proferir: "*Roma é como um grande amontoado de ruínas antigas. A América é desprovida desse background de restos históricos*"<sup>232</sup> Apostando nessa apreensão sensível do contexto europeu e na subsequente adesão plástica da *territorialidade* americana, as gerações posteriores de artistas americanos puderam partir para o transbordamento dos limites da modernidade-modernismo que eclode paradoxalmente em ruptura – reversibilidade entre continuidade e descontinuidade.

O campo aberto para a irrupção sublime da cultura americana de matiz romântico continuava a alimentar os movimentos que surgiram

<sup>230</sup> Deleuze, Gilles. Whitman In: Crítica e Clínica. São Paulo: Editora 34, 1997. Pp. 67-68.

<sup>231</sup> Idem. Pp. 70.

<sup>232</sup> Smithson, Robert. *Entropy made visible*, 1973. In: Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: the collected writings.p.304.

durante e após o expressionismo abstrato: *colorfield painting*, nova figuração, *Minimal Art*, arte conceitual, *Pop Art*, *Land Art*, etc. Num primeiro momento, o discurso seria a proposta de formação da crítica especializada – leia-se espaço formado pelos críticos americanos Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Michael Fried<sup>233</sup>; porém, dada a peculiaridade da cultura americana e talvez do próprio modernismo atestadamente fragmentário, a locução avoluma-se, reparte-se e multiplica-se. Trata-se agora do adensamento-evanescimento do discurso e suas várias dicções. No motim das produções que seguem no enlaço do expressionismo abstrato, formam-se novas estruturas de pensamento, melhor dizendo, mesclam-se os movimentos, retóricas e analogias oriundos do novo fazer, para além do esgotamento do modernismo.

---

<sup>233</sup> Diferenças teóricas já esboçadas.