

3

Strata - uma ficção geofotográfica²³⁴

3.1

Se você está imerso numa inundação você pode se afogar.²³⁵

Um homem bem livre e culto deveria poder afirmar-se, à vontade, de um modo filosófico ou filológico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo ou moderno – bem arbitrariamente, da mesma forma como se afina um instrumento, a qualquer hora e em qualquer grau
Friedrich Schelegel²³⁶

A linha de separação entre a arte e a vida deve ser conservada tão fluida, e talvez imperceptível quanto possível.

Allan Kaprow²³⁷

O sublime é agora!
Barnett Newman²³⁸

A oblíqua *démarche* de Robert Smithson permite que seja possível vislumbrar, em suas obras, certo halo romântico. Seja pelo encontro, nem sempre feliz, entre arte e vida; seja por produzir uma arte que coteje alguns sentimentos do movimento, tais como sublime e pitoresco, estes já transmutados pelo romantismo alemão²³⁹. Obviamente, tal afirmação se calca na pluralidade característica do próprio romantismo. O ensaísta Anatol Rosenfeld esclarece a alternância entre natureza e criação:

Já aos românticos tende a importar mais a auto-expressão da subjetividade poética do poeta. A verdade da poética não é mais obtida pela 'imitação da natureza e sim pela 'sinceridade' e 'autenticidade' da auto-expressão."²⁴⁰

²³⁴ SMITHSON, R. *Strata: a geophotografy fiction*, p.75

²³⁵ SMITHSON, R. "...the earth, subject to cataclysms, is a cruel master," p.254.

²³⁶ Ibid., p. 60.

²³⁷ KAPROW, A. *Extrait d'Assemblages, Environnements et Happenings*, p. 777.

²³⁸ NEWMAN, B. O Sublime é agora!, p. 561.

²³⁹²³⁹ O belo, pensado desde Platão, sobretudo nos diálogos *Banquete* e *Hípias Menor* e o sublime que remonta a Longino I, ainda que este não o colocasse em oposição ao belo. No entanto, no século XVIII é retomado pelo sensualista inglês Edmund Burke no capital tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime*, de 1756, no qual o sublime passa a ser o lado obscurecido do belo induzindo, grosso modo, uma dialética entre estas categorias.

²⁴⁰ ROSENFELD, A. *Aspectos do Romantismo alemã*, p. 151.

A auto-expressão gera a formulação: a natureza, para os românticos alemães, é ficção, produto da autoria, anseio pela decifração dos símbolos incrustados nela mesma. O fenômeno da ampliação do sentimento romântico talvez se deva à revelação de que a natureza não seria mais *algo-em-si*, mas partiria das relações históricas, culturais e poéticas que se afirmam como agentes de transformação. Neste ponto, se insere a transitoriedade cultural do romantismo que, apartado da diacronia, deixa-se envolver na trans-historiedade. Aqui, vale reler as palavras do filósofo brasileiro Benedito Nunes:

(...) esse fenômeno determinou o nível da experiência incorporada à literatura, e trouxe à luz, no conjunto da vida social, o estado da arte e a situação do poeta (e do artista), que nos são familiares até os dias de hoje.²⁴¹

Do movimento romântico-filosófico na Alemanha do século XVIII, passando pelo transcendentalismo americano, pelo romantismo tardio e afinado de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, até as questões da contemporaneidade em arte, é certo dizer que possuem ao mesmo tempo similaridades – arte e vida, dissolução das fronteiras dos saberes, etc – e dessemelhanças, pois estes momentos aderem à própria singularidade formativa e territorial, quer dizer, passam pelo filtro do presente, da eclosão dos eventos, isto é, evidenciam a potência de cada *atualidade*. Assim, para cada época, existe a reinvenção do passado – nostálgico ou não - como projeto futuro. O convívio com a natureza – ficcional certamente - induz a formação de infinitas reinterpretações ou como define a filósofa Anne Cauquelin: movimento que se transfere para *poesia de poesia*.²⁴² A integralidade do movimento romântico deve ser respeitada, porém, cultivando a autenticidade das ocorrências pontuais.

O romantismo, em geral, se constitui por fluxos que modulam a ambiência na qual este movimento irrompe. Por exemplo, *sentimento* do sublime, eclode na Alemanha, nas pinturas de Caspar David Friedrich, no exercício do naturalista e pintor Carl Gustav Carus, nas dobras poéticas dos irmãos Schlegel, entre outros. A gênese fragmentária da escrita seria

²⁴¹ NUNES, B. *Visões do Romantismo*, p. 53.

²⁴² CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*, p. 44.

o complexo movimento de transformar o mundo poeticamente. Por outro, na América, o sublime autentica a auto-expressão e se revela nos pensadores e escritores Ralph Waldo Emerson e Henri David Thoreau. O filósofo Gilles Tiberghien apresenta o comentário de Stanley Cavell, que formula algumas notas características entre os escritores:

Cavell²⁴³ diferencia o transcendentalismo de Emerson – que imprime seu nome à idéia de transcendental em Kant – daquele de Thoreau. (...) Walden é também, conseqüentemente, uma resposta ao ceticismo e não somente em matéria de conhecimento.²⁴⁴

Tais sentimentos românticos que retornam transmutados, na contemporaneidade, e abrem o circuito operacional do qual diversas produções se tornam possíveis. Gilles Tiberghien, a partir da longa análise da obra dos ingleses Richard Long e Hamish Fulton, no item *Romantisme et Mélange de Genre* do capítulo *Un Certain Art Anglais du Paysage*, crê que a mistura de gêneros na *Land Art* decorre possivelmente da indefinição entre paisagem e escultura, já que a obra, ao ser deixada intencionalmente na floresta, sofreria transformações causadas pelo componente temporal da natureza que se impõe por sua grandeza física e material, sem nenhuma relação metafórica com a paisagem, podendo, assim, confirmar a porosidade das esferas: “(...) se pode dizer também que a paisagem se tornou escultura.”²⁴⁵ Tiberghien refere-se às obras de Richard Long e Hamish Fulton, artistas da *Land Art* inglesa. E aprofunda sua explicação sobre a mistura de gêneros – paisagem, escultura e literatura - na passagem seguinte: “Já se caracterizou Long e Fulton como artistas românticos colocando sua arte em paralelo com o romantismo de Wordsworth, por exemplo, para sublinhar um estado de espírito similar e a mesma atitude frente à paisagem.”²⁴⁶

O *devenir* efêmero entre essas esferas, se justifica, segundo Tiberghien, porque os trabalhos só funcionariam a partir dessa dissolução. Ainda, para complementar seus argumentos, o filósofo esclarece a possível relação – deduzida certamente do traço romântico - entre a obra

²⁴³ TIBERGHINIEN, G. *Notes sur la Nature...*, p. 24.

²⁴⁴ *Ibid.*, p27.

²⁴⁵ *Id.* *Romantisme et mélange de genre*, p. 110.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

de Fulton e os trabalhos de Robert Smithson: “*Fulton conduz a prática da escultura até a dissolução de seu próprio conceito. Seu romantismo junta-se, aliás, de um certo ponto de vista, àquele do artista que lhe é, entretanto, oposto, Robert Smithson.*”²⁴⁷ A oposição a qual se refere está na leveza com a qual Hamish Fulton trata a imbricação dos elementos, talvez, um leve ponto de contato; e o trabalho intenso das operações – misto de força e energia - de Smithson, elementos da sua poética da permeabilidade ²⁴⁸:

Os earthworks, embora supondo um material pesado, não são somente esculturas: Spiral Jetty, viu-se, é igualmente um objeto, periodicamente submerso pelas águas do Salt Lake, Utah, tanto quanto as fotos, o filme ou o texto de mesmo nome publicado em 1972. Não é, por sinal, tanto dialética site/non-site, por meio da qual Smithson pensava seu trabalho, mas a mistura de gêneros que aproxima esses artistas tão diferentes em outros aspectos. Assim, este modo de considerar os textos como objetos e os objetos como signos escritos: ‘As palavras e as rochas formam uma linguagem regida por uma sintaxe de rompimento e de ruptura’²⁴⁹ Escreve Smithson. ‘os corpos são pensamentos precipitados e jogados no espaço, nota que Novalis validaria: ‘Os corpos e as figuras não seriam os substantivos – as forças e os verbos – e a teoria da natureza uma arte de decifrar?’²⁵⁰

O romantismo, talvez se possa dizer, constitui uma abertura poética que se amplia pelo mundo, pela vida, pelas épocas e, por isso, pertença ao imaginário de tantos artistas. Porém, a atualidade romântica se apresenta aderida à densidade fictícia, às noções fragmentárias e entrópicas, tanto quanto, a relação dialógica entre aparecimento e desaparecimento do autor, fortemente marcadas na nossa contemporaneidade - por que não transportar essas noções para Smithson como correspondente a sua poética?

A reflexão sobre o *sentimento* sublime encontra em Jean-François Lyotard, autor do livro *Lições sobre a analítica do Sublime*, seu grande divulgador. Trata-se da análise e recuperação do sublime kantiano na/para a atualidade. No entanto, nesse percurso, o autor prevê a transposição da angústia como a experiência do sublime sem transcendência, pois esta se oferece através do impacto pelo impacto, do

²⁴⁷ Ibid., p 112.

²⁴⁸ Ibid., p. 112.

²⁴⁹ Extraído do texto de Robert Smithson: *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*

²⁵⁰ NOVALIS. *L'encyclopédie*, p. 133.

contraste pelo contraste. Em suma, a sublimidade se dá relacionada às aparições da natureza objetiva – o sublime kantiano é subjetivo e transcendental. A objetividade desse sublime, proposta por Lyotard, se encontra nas artes, literatura, paisagens, etc, e acarreta em nós a *intensidade* da primeira impressão (instante). Concepção de Lyotard que parte da noção de *intensidade*²⁵¹, na qual a sublimidade se refaz como categoria das experiências contemporâneas:

A relação entre o pensamento como objeto apresentado desequilibra-se aí [sentimento sublime]. A natureza não ‘fala’ mais ao pensamento pela ‘escrita cifrada’ de suas formas. Aquém ou além das qualidades formais que induziam a qualidade do gosto, o pensamento tomado pelo sentimento sublime só trata a natureza, das qualidades capazes de sugerir uma grandeza ou uma força que excede seu poder de apresentação (...). Dir-se-á que o pensamento, sentimento sublime, impacienta-se, desespera-se, desinteressa-se em atingir os fins da liberdade por meio da natureza.²⁵²

O sublime objetivo, proposto por Lyotard, tem como um dos seus objetos de análise o pintor Barnett Newman, que para o filósofo, apresentaria essa *intensidade* sublime nas artes plásticas. No breve artigo *Barnett Newman: o instante*, Lyotard considera os quadros do artista como irrupção do instante, isto é, um acontecimento que funciona porque não tem tema, não representa, não possui duração; apenas é. O sublime, segundo sua acepção exposta na apresentação da obra:

Uma tela de Newman opõe às histórias sua nudez plástica. (...) na exclamação: ah! Na surpresa: mas é isso! Outras tantas surpresas (e na obra de Newman) é o sublime. É o sentimento que se mostra. Não há, portanto, quase nada para consumir [referência à obra de Marcel Duchamp]. Não se consome a ocorrência, mas somente o seu sentido²⁵³.

Num discurso mais fluido, geralmente uma nota característica da

²⁵¹ Vale citar Fredric Jamenson: “(...) [elementos constitutivos do pós-moderno] cuja estrutura esquizofrênica (segundo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação de sintagmática nas formas mais temporais de arte; um novo matiz emocional básico – a que denominarei de ‘intensidades’ - que pode ser bem entendido se nos voltarmos para as teorias mais antigas do sublime.” Cf. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 32.

²⁵² LYOTARD, J-F. *Lições sobre a analítica do Sublime*, p. 55

²⁵³ Id. *Barnett Newman: o instante*, p. 84.

escrita de artista²⁵⁴, Newman assume certa postura iconoclasta: destruir o belo. Para isso, declara:

A questão que surge agora é como, se estamos vivendo numa época sem lenda ou mitos que possam ser chamados de sublimes, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos estar criando uma arte sublime?²⁵⁵

Pergunta retórica. A resposta está no entendimento de uma realidade auto-evidente com a qual toda imagem se revela da seguinte maneira: acontecendo materialmente e na experiência da visualidade; e, ela, a imagem: “(...) *pode ser compreendida por qualquer um que a examine sem os óculos nostálgicos da história.*”²⁵⁶

Se existe a validação do sublime na contemporaneidade, do mesmo modo, seria possível tratar outro sentimento romântico, o pitoresco, como *intensidade*. Assim, o pitoresco, sentimento plácido e prazeroso das pinturas inglesas do século XVIII sobretudo por sua unidade receptiva, revela-se transmutação – dispositivo operatório. No capítulo intitulado *Du pittoresque à la condition postmoderne*, Michael Jacob²⁵⁷, explica o entrecruzamento da, ainda, complexa relação paisagem e natureza cuja recepção assim se mostra nos pintores paisagistas:

A enorme complexidade da recepção da natureza que atravessa a modalidade paisagem ocupou, no século XVIII, os filósofos ingleses. A dificuldade em sustentar uma compreensão, mesmo de forma sucinta, é tributária, entre outros, da dupla perspectiva do discurso estético em questão: os teóricos da época tentam dar uma explicação geral – uma fenomenologia antecipada – dos prazeres estéticos possíveis pelas paisagens belas, sublimes ou pitorescas; suas posições filosóficas estão entretanto ligadas ao seu período, ao momento histórico onde a aproximação com a natureza não se limita em ser um problema teórico, mas de interesse do público erudito em geral. Os teóricos, as modas, as categorias descritivas e os conceitos sucessivos aplicados às diferentes formas da natureza não são, em outros termos, exteriores ao pensamento estético, mas acontecem, em parte, no centro da natureza.

Essa longa e pertinente passagem traz à luz a questão do

²⁵⁴ Newman declara que achou Edmund Burke extremamente surrealista. A liberdade poética expressa na leitura de um tratado filosófico, independente da forma analítica que busca a verdade e a objetividade.

²⁵⁵ NEWMAN, B. loc. cit. p. 561.

²⁵⁶ Ibid., p. 562.

²⁵⁷ JAKOB, M. *Le paysage*, p. 105.

sentimento vivido pelo sujeito – do século XVIII - no encontro com a natureza, acentuando mesmo indícios de experiência ao aproximar a compreensão intelectual da vivência. Já, na complexa vida contemporânea, é possível ampliar e desmistificar o devir paisagístico; Fazê-lo portanto *intensidade*, esta, sim, fruto do impacto e da rede de mediações atuais.

Jakob retoma o (con)texto dos artistas da *Land Art* para expor as possibilidades de transformação na paisagem, seja como desvio da apreensão do seu sentido – lugares inabitados e destruídos -, seja como a imersão direta, sem mediações, expressão do artista do deslocamento²⁵⁸:

Os artistas reagrupados sob o rótulo da Land Art deram um sentido inteiramente novo ao mergulhar na natureza. Sua atenção se desvia ostensivamente de toda estética neo-pitoresca dos limites, para descobrir a atração surpreendente dos sites desabitados e perigosos. Suas obras paradoxais não hesitam em transformar posteriormente a natureza graças a utilização de meios pesados – caminhões e máquinas de todos os tipos – empregados pela indústria. Os artistas assumem deste fato o artifício, a presença da ‘máquina no interior do jardim’ da civilização, amplificando-a. A Land Art procura o reenvio à paisagem através de uma estratégia de deslocamento e de *dépaysement* permanente. Seu efeito é talvez o mais importante sob esse aspecto e consiste no fato de tornar toda representação impossível, de desconstruir a imagem.

Trecho confirmado por Smithson na passagem;

Então vieram os Românticos embelezando montanhas e criando “a polêmica da montanha” - se esta seria ou não a residência do diabo. Isso mudou a partir deles (aliados do diabo). O conceito sentimental da paisagem como um “lugar belo” está diretamente fora das preocupações românticas com a paisagem.²⁵⁹

Sublime e pitoresco: *intensidades* que permeiam a cultura contemporânea e as sensibilidades que operam na correspondência romanticamente possível entre interior/exterior, entre arte e vida; são indissociáveis, nesta interpretação, da poética de Robert Smithson.

²⁵⁸ Ibid., p. 129.

²⁵⁹ SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson*, p. 236.

3.2

Este tipo de efeito dominó de todas as permutações da noção de fluxo, de queda, de dilúvio.²⁶⁰

Ao se tornar este plenamente visível – gradativamente, como descrevi – peça a peça, aqui uma árvore, ali um brilho d'água, acolá o alto duma chaminé, a custo não deixei de imaginar que tudo fosse uma das engenhosas ilusões muitas vezes exibidas sob o nome de 'pinturas evanescentes'
Edgar Allan Poe²⁶¹

Experimentar a vida, imersos no bosque, orienta, sob certo aspecto, os românticos alemães; e possivelmente fomenta a busca da *novidade* dos americanos – sua territorialidade, sobretudo, através do transcendentalista Henri Thoreau amigo e correspondente de Ralph Waldo Emerson. A trans-historiedade e a atemporalidade, pode-se dizer, são assimilados à experiência e ao sentimento da auto-expressão americana:

É uma mistura de descrições poéticas e meditações filosóficas, mas, por vezes, mal colocadas e de difícil leitura [A week on the Concord and Merrimack Rivers (1949)]. É também um fragmento autobiográfico como *Walden*.²⁶²

No livro *Walden*, o personagem-paisagem, é envolvido em todas as circunstâncias da vida ordinária, dos trabalhos manuais, do isolamento, isto é, compõe-se em sua extensão, o funcionamento da natureza. A experiência de Thoreau se amplia na vivência da paisagem e da cabana que existe indistintamente em nós.

No trabalho de Smithson, a paisagem é tecida, muitas vezes, pela paródia que se apresenta como uma espécie de reversibilidade romântica. Ele, ao reconhecer a limitação espacial e mental das galerias, parte para expedições exploratórias e imaginativas cujos elementos estão carregados de densidade temporal, curiosidade pelo desconhecido e pela vontade de deslocamento:

²⁶⁰ SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.216.

²⁶¹ POE, E. A. *A Casa de Campo de Landor*, p. 184.

²⁶² LANDRÉ-AUGIER, G. *Introdução*, p. 13.

(...) a paisagem americana, que ia bem além da metáfora, se situava ainda mais longe da simples representação; ela constituía uma zona de aterrisagem para as paixões que disputavam sua atenção. À maneira das dobras sedimentares desta paisagem que ele [Robert Smithson] tanto apreciava, sua arte amalgamava experiências reais e imaginárias de uma vida inteira: fé católica, quadrinhos fantásticos, formas em espiral, arte antiga....²⁶³

Nos trabalhos *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, de 1969; *Um passeio pelos monumentos em Passaic*, de 1967; *Broken Circle/Spiral Hill*, de 1970; *Spiral Jetty*, de 1970, se encontram, desordenadamente, a mistura entre ironia e distanciamento, bem como, de imersão e afirmação. Assim, *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan* e *Um passeio pelos monumentos em Passaic* apresentam o duplo engajamento: deslocamento e paródia e, ambos, atualizam a categoria da monumentalidade nos trabalhos de arte. O deslocamento, um dos temas centrais da *Land Art*, seguramente, também o é para Smithson que sempre procura pelo descentramento da percepção. Porém, o que se pode dizer da paródia? Estaria no espírito do burlesco ou mesmo atrelado ao sarcasmo? Talvez se possa fazer certa analogia com o *Witz* do romantismo alemão? Mecanismo irônico que opera uma circularidade fragmentária na experienciação da obra a partir de uma fina sintonia. Nos dizeres de James Lingwood²⁶⁴ sobre *Um passeio pelos monumentos em Passaic*:

(...) nas fotos que ilustram o ensaio, o sublime das cascatas dá lugar aos aterros devastados e à auto-estrada em construção. Esta série de clichês de 7,5 x 7,5 cm em preto e branco constitui, por assim dizer, o auge da paródia do pitoresco.

Seria, pois, o exercício de outro *topos* para a reflexão da correspondência entre arte (mundo), natureza-paisagem e vida. A sua singular concepção de natureza parece ser um dos seus pontos de partida, decerto por sua condição imaginativa primordial, ou seja, a natureza, mesmo em sua literalidade, é ficção. A imaginação guardaria, portanto, o sentido de realidade, pois, existe como materialidade. Desde

²⁶³LARSON, K . *Les excursions géologique de Robert Smithson*, p. 39.

²⁶⁴LINGWOOD, J. *L'Entropologue*, p. 29.

já, pode-se dizer que a natureza a qual Smithson vislumbra é também bruta, cruel, rude cujas conseqüências estariam na dilatação, na distorção e na ampliação da matéria:

Então outro problema é o problema de como a natureza é conhecida. A maioria dos artistas e das atividades intelectuais da própria cultura estão completamente separados, você sabe, eles perderam contato com o mundo natural.²⁶⁵

O traçado inorgânico interessa a Smithson e, através dele, ressoa a correspondência singular entre matéria e mente. Ademais, a imaginação - espaço primordial do processo cognitivo do sujeito para o kantismo e os idealistas alemães - não estaria assimilada totalmente ao gênio, acepção decisiva e estratégica para esses filósofos e para o movimento romântico em geral, e que, para Smithson, em nada contribui para a eclosão do fazer e do produzir. Smithson credita à natureza o papel de destruidora, porque por si mesma se aniquila; na assolação, no dilaceramento está a condição poética. O gênio não seria pois a unidade criadora, mas a dispersão que também pode engendrar e recriar, tributo da dissolução da qual se pode dizer *potência*.

Smithson se desfaz de um romantismo que reduz e simplifica o entendimento da natureza como busca do absoluto; no entanto, volta-se à natureza a partir da realidade da terra na medida em que esta é passível de transformações e introduz o aspecto disruptivo, pois a natureza indubitavelmente impura, que, desde então, se mistura aos homens. Assim, ambos formam um só corpo, tornam-se processos e intervêm a partir das relações, dos devires, dos afetos.

A entropia marca essa apropriação criadora da natureza e passa a ser instrumento dos trabalhos e dos escritos do artista. Da natureza física, a entropia caracteriza-se pela mais radical transformação dos elementos; ou, num âmbito mundano, trata-se de colapso de sistemas fechados.²⁶⁶ Pode-se, através dela, reconstruir um caminho para a compreensão do fazer deste artista. Smithson põe constantemente em jogo, nos seus

²⁶⁵ SMITHSON, R. "...the earth, subject to cataclysms, is a cruel master;" , p.265.

²⁶⁶ Referência às leis termodinâmicas, mas também ao pensamento estruturalista de Claude Lévi-Strauss sobre sociedades quentes e sociedades frias. Além, dos recursos e interferências humanas em processo de esgotamento.

escritos, a noção de entropia a partir da qual alimenta seu estado poético: o ficcionista. Com a entropia, Smithson une, indistintamente, natureza e linguagem. Para tanto, traz o curioso exemplo de *Humpty-Dumpty*, figura em formato de ovo, personagem do livro *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll:

Talvez uma boa e sucinta definição de entropia estaria em Humpty Dumpty. Como Humpty Dumpty estava sentado sobre o muro, Humpty Dumpty levou um grande tombo; todos os cavalos do rei, todos os homens do rei não puderam colocá-lo no lugar. Há uma tendência em tratar todos os sistemas fechados desta maneira.²⁶⁷

O mundo, pelo viés da metáfora geológica, é ele mesmo a gradual transmutação. Sobre a entropia, Smithson produz dois textos: *Entropy and the New Monuments*, de 1966, e *Entropy made visible*, de 1973. Em ambos, permanece a preocupação de circunscrever poeticamente todos os seus aspectos. O primeiro escrito decorre das reflexões do artista acerca da materialidade da obra de Donald Judd e do minimalismo. A materialidade não é apenas o trabalho sobre um novo material, segundo Smithson, é uma nova maneira de se pensar e de se fazer um trabalho de arte. Ela, em sua presentificação, indica outra relação espaço/tempo que rumaria para a entropia. Assim, já no início do artigo, Smithson coloca em convergência diversos elementos contidos nas obras de escultores, cineastas e arquitetos: monumentalidade, espacialidade, temporalidade.

Smithson, em *Entropy and the New Monuments*, apresenta a entropia pela entropia. O artigo não possui uma ordem cronologia nem tampouco estabelece uma hierarquia entre os assuntos tratados. Passam a pertencer ao mesmo patamar entrópico o cinema, as esculturas do minimalismo – sobretudo as obras de Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt, Park Place Group²⁶⁸ – a arquitetura – Philip Johnson, as estruturas visionárias de R. Buckminster Fuller.

No artigo, Smithson constata a substituição da Idade de Ouro pela

²⁶⁷ SMITHSON, R. *Entropy made visible*, p.301.

²⁶⁸ Grupo de artistas que, nos anos 60, se dedica principalmente à Abstração geométrica, telas de grandes dimensões e experimentação. Depois, se direciona a diversas linguagens, tais como, arte conceitual, minimalismo, *Earth Art*, *performances*.

Era Glacial que se caracteriza pela adoção dos ambientes artificiais e abstratos, tributos da mente, que gerariam a necessidade de nova materialidade. Seria a substituição dos materiais naturais utilizados nas esculturas anteriormente [Idade de Ouro] – mármore, pedras, rochas, granito – pelos materiais artificiais – plásticos, cromos, luz elétrica. Partindo da reflexão sobre os novos materiais, Smithson supõe nova ordem para a arte na qual a temporalidade passa a ser o ponto de contato entre matéria e mente:

Eles [monumentos] não são construídos em vista da duração, mas sobretudo contra. Eles são lançados numa redução sistemática do tempo em frações de segundo, ao invés de representar o espaço de séculos. Passado e futuro se encontram no presente objetivo.²⁶⁹

Os novos monumentos, segundo Smithson, envolvidos em outra materialidade, conduzem a nova relação espaço/tempo: estão no cinema, nos impressos, nas superfícies intervaladas das obras minimalistas e nos prédios. E, dessa relação, o artista estabelece os parentescos com a entropia. Se os materiais abrigam a sensação de esvaziamento do tempo seria para evidenciar a instantaneidade contida nos intervalos disruptivos. Smithson, no entanto, coloca em jogo o confronto entre as duas ordens temporais: o tempo longínquo e a interrupção:

Um milhão de anos está contido em um segundo e, entretanto, nós temos a tendência de esquecer o segundo assim que ele acontece. A destruição, por Flavin, do tempo e espaço clássicos repousa sobre uma noção inteiramente nova da estrutura e da matéria. Vários desses artistas suprimem o tempo como fator de degradação ou de evolução biológica, este deslocamento permite ao olho ver o tempo como uma infinidade de superfícies ou de estrutura, ou como a combinação dos dois, sem ter sofrido com o fardo que Roland Barthes chama: 'massa indiferenciada de uma sensação orgânica'. (...) Esta redução do tempo retira quase completamente todo valor da noção de ação em arte.²⁷⁰

Sua estratégia privilegia os componentes improváveis na arte, tais como, a sobreposição de épocas, em que o passado potencializa o presente e se materializa inorganicamente – como Era Glacial -, dividido em várias noções que constituiriam as *linguagens*. Smithson não parece

²⁶⁹ Ibid., p. 11.

²⁷⁰ Ibid. p. 11 passim.

se valer da hierarquia ao aproximar os meios. Em geral, pode-se dizer que, para ele, através da entropia os meios se organizam para depois se desfazerem. Como exemplo, a passagem:

Eles [Park Place Group] também trocaram os ‘modelos’ geométricos ‘vetoriais’ de R. Buckminster Fuller²⁷¹, de modo espantoso. Certos cientistas disseram a Fuller que a quarta dimensão era ‘ah-ah’, dito de outro modo, riso. Talvez isso. É necessário mesmo assim se lembrar que o mundo aparentemente ao contrário de Lewis Carroll saiu de uma mente matemática organizada. Em *The Annotated Alice*, Martin Gardner nota que num romance de ficção científica, *Mimsy were the Borogroves*, o autor, Lewis Padgett, apresenta *Jabberwocky*²⁷² como uma linguagem secreta vinda do futuro que, se ele compreendeu corretamente, explicava como entrar na quarta dimensão. O non-sense perfeitamente organizado de Carroll leva a pensar que ele poderia ter uma maneira análoga de tratar o riso. Num sentido, o riso é um tipo de expressão ‘verbal’ entrópica. Como os artistas podem traduzir essa entropia verbal – o ‘ah-ah’ – em ‘modelos sólidos’? Alguns artistas do Park Place parecem estar buscando este ‘curioso’ estado. A ordem e a desordem da quarta dimensão bem poderiam se situar em alguma parte entre o riso e a estrutura do cristal, como meio de especulação ilimitada.²⁷³

As correlações que Smithson estabelece entre os diversos campos do conhecimento se fundem num conceito de entropia que possivelmente permite a fomentação do *panorama zero*. A fala, a seqüência repetida do riso, estaria no mesmo patamar que as estruturas tetraédricas de Fuller, bem como, seria os tais modelos sólidos, experimentados pelos artistas do Place Park Group. Smithson imagina a fusão entre a linguagem e a matéria a partir do conceito “*cristal ah-ah*”. A especulação ilimitada comporta a sugestão do riso como sistema cristalino, isto é, a aplicação “(...) do conceito ‘*cristal ah-ah*’ aos modelos monumentais produzidos por certos artistas do Place Park Group.”²⁷⁴, que Smithson descreve assim:

A hilaridade em estado sólido, tal como ela se manifesta através do conceito de ‘cristal ah-ah’, faz sua aparição de uma maneira indiscutivelmente antropomórfica em Alice no País das maravilhas sob a forma do gato Cheshire. Alice diz para o gato: “...você nos permite verdadeiramente a vertigem” Este elemento antropomórfico tem muito em comum com a arte purista/impura. O “sorriso sem gato” indica “a matéria-riso e/ou a anti-matéria”.²⁷⁵

²⁷¹ Arquiteto americano e designer, considerado por muitos um visionário.

²⁷² Poema de Lewis Carroll.

²⁷³ SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*, p. 21.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 21 *passim*.

O riso que se transforma em estrutura cristalográfica – linguagem e literalidade - faria parte da estratégia de subverter as teorias científicas para que se destitua o estatuto de *verdade*. Seu uso está diretamente ligado ao poder infinito da imaginação. No entanto, tal procedimento artístico faz parte também das proposições minimalistas e dos desdobramentos da arte conceitual, como observa Rosalind Krauss sobre Sol Lewitt. Para ela, as formas matemáticas e geométricas largamente utilizadas pelo escultor se traduzem numa racionalidade sem razão: “As idéias de que se serve certamente são subversivas, dedicadas à falta de finalidade da finalidade, às engrenagens em movimento de uma máquina que a razão não mais governa.”²⁷⁶ Acepção traduzida pelo próprio escultor, citada por Krauss no artigo: “Pensamentos irracionais deviam ser seguidos absoluta e logicamente.”²⁷⁷ Obviamente, a proposta de Sol Lewitt contempla o minimalismo já assimilado à Arte Conceitual, que contém em sua base o universo teórico e racional das operações matemáticas, porém, em se tratando de arte, as formulações científicas tangenciam a poética: o propósito sem propósito. A partir das sobreposições entre teoria científica e procedimento artístico, Smithson conclui seu artigo *Entropy and the New Monuments* propondo a ampliação das questões da arte já aderida ao mundo: “Estes artistas encaram a possibilidade de outras dimensões com uma nova espécie de visão.”²⁷⁸

O impacto dos novos materiais na arte daquele momento permite extrema elaboração mental do artista. No espaço de sete anos, tempo entre o primeiro artigo e o segundo *Entropy made visible*, Smithson se depara constantemente com os possíveis sentidos da entropia e seu real desdobramento no mundo e na arte. Dos conceitos ligados à cristalografia – que resultam na confecção dos mapas tridimensionais – até a transformação literal do planeta – *Spiral Jetty*, *Partially Woodshed*, etc - a entropia estimula a desestruturação da percepção. Descondicionar o pensamento e co-produzir arte passam a ser um dos seus propósitos, como declara Smithson no início da entrevista: “Ok. Começaremos com a

²⁷⁶ KRAUSS, R. *Lewitt in Progress*. p. 346 passim.

²⁷⁷ LEWITT, S.. *Sentences on Conceptual Art. Art-Language*, p. 11.

²⁷⁸ SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*, p. 11.

*entropia. Este assunto me interessa já há algum tempo.*²⁷⁹ Daí, o artista argumenta e contra-argumenta as diversas notações do fenômeno entrópico. A fala de Smithson procura assimilar os vários sentidos da própria entropia. Como exemplo, Smithson compõe a entropia a partir da mistura, da colisão de vários universos tratados antes como sistemas fechados - linguagem, política, teorias da informação, economia, ecologia, arte, etc. Segue a passagem:

Poder-se-ia mesmo dizer que o caso Watergate é um exemplo de entropia. Existe um sistema fechado que começa a se deteriorar e que acaba por explodir, sem que se tenha meios de recolher os pedaços. Outra ilustração poderia ser *O Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, que se quebra, e sua tentativa de recolocar no lugar todas as lascas, outra tentativa de superar a entropia. Buckminster Fuller vê na entropia algo de ruim que é necessário combater e reciclar. (...) Nobeert Wiener faz referência à arte moderna como o Niagara da entropia. Na teoria da informação, se tem também outra forma de entropia. Mais se dispõe informações, mais se tem um grau elevado de entropia. (...) O economista Nicholas Georgescu-Roegen disse até que a segunda lei da termodinâmica não é somente uma lei física, ela está ligada também à economia.²⁸⁰

A questão da entropia, tal com Smithson apresenta no artigo, atravessa a cultura, não seria apenas uma metáfora geológica ou mesmo científica: estaria sintonizada com a idéia de transbordamento dos sistemas fechados, compreendidos também como esferas do conhecimento. A diagramação desta entrevista²⁸¹ – pode-se dizer poética - tece artesanal e intelectualmente a dialética matéria e mente. As fotos selecionadas por Smithson para comporem o artigo revelam a potência destruidora/transformadora da natureza e do homem. Ele faz a diagramação do texto e das fotos de modo que não haja uma diferença drástica entre o escrito e o visto. O artista parece estabelecer um fluxo rápido e direto entre a palavra e imagem. A foto aérea da mina de Ohio mostra a extensão da destruição causada pelo homem. Na seqüência e entremeadas pelo texto, duas fotos: uma, resultado de um terremoto no Alasca, outra, a construção do Central Park em Nova York. O texto

²⁷⁹ SMITHSON, R. *Entropy made visible*, p.301.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 301 passim.

²⁸¹ Cabe reproduzir a observação do editor Jack Flam a respeito desse artigo: “*Esta entrevista feita dois meses antes da morte de Smithson. Apesar de sua publicação póstuma, Smithson e Sky completaram a edição do texto juntos e Smithson forneceu todas as ilustrações.*” *Entropy made visible*, In: *Robert Smithson: the collected writings*, p.301.

composto junto às fotografias procura construir o vocabulário da entropia. No Alasca, o terremoto de Anchorage deu lugar à construção de um parque; o Central Park, paisagem humana, que se traduz em natureza. Há sempre o estado móvel entre as coisas – texto, obra, acontecimentos, catástrofes, fotos – e se valendo do fluxo, o artista concebe infinitos desdobramentos: tônica da sua produção. As fotografias mostram ainda o soterramento de casas decorrente da erupção do vulcão na Islândia que coincide com *Partially Buried Woodshed* e a inundação de Niagara Falls que inspiraria *Asphalt Rundown*.

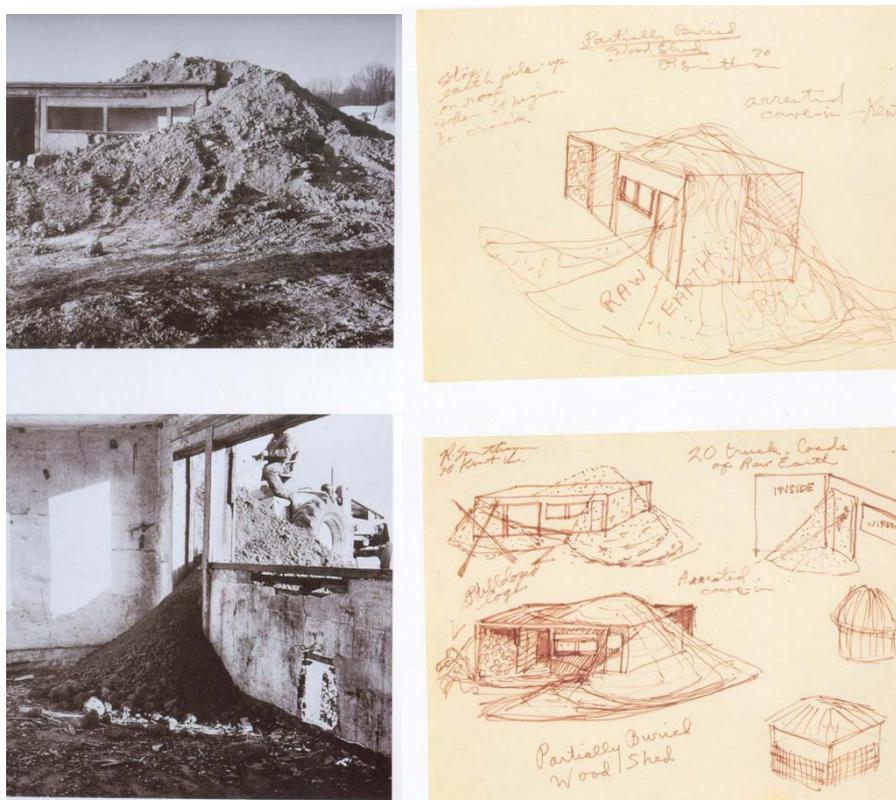


Fig. 10. Partially Buried Woodshed

O título do texto, *Entropy made Visible*, já introduz a problemática questão da visibilidade, num sentido amplo – a percepção que merece ser pensada a partir de outros parâmetros, e, num sentido mais restrito, a *invisibilidade* da desmesura, isto é, os fenômenos naturais que não podem, em geral, serem vistos de um só golpe, pois pertencem antes à esfera do tempo e não a do espaço. Existem nestes fenômenos, forças atuantes do tempo que geram as condições da transformação. No

entanto, a entropia pode ser resumida a partir da fórmula de Smithson: “*Eu diria que a entropia contradiz a habitual visão mecanicista do mundo.*”²⁸²

Asphalt Rundown, realizado em Roma, em 1969, apresenta o processo irreversível e inapelável da entropia. O asfalto que escorre pela montanha, lançado por um caminhão, jamais seria derramado do mesmo modo seguidamente e, uma vez derramado e calcificado, expõe completamente a transfiguração do *site* – uma cachoeira petrificada. A vastidão do *site* remete aos processos temporais, uma espécie de sublimidade oriunda da grandeza, da escala descomunal. Refletindo sobre o distanciamento temporal, Smithson reverte a atualidade da obra, ao transformar em metáfora o componente processual e operacional. Explicando melhor, isso ocorre na sobreposição dos tempos quando compara o ronco do motor do caminhão, da escavadeira – suas ferramentas - aos ruídos dos dinossauros. O artista passa a mestre-de-obra, a engenheiro, a consultor; durante o processo, ele orchestra o escoamento do asfalto, pesado e fluido, que, na sua materialidade, compõe-se de dois estados: líquido e sólido; resulta em texturas: áspera, rugosa; propõe o *inacabado*. O tempo - transformador, a espera do derramamento - causa expectativa, surpreende, pois, não há como prever o resultado.²⁸³

O aspecto imprevisível que decorre da entropia está diretamente relacionado ao informe. Não é possível supor uma forma que se apresenta pela dissolução dos materiais. A irreversibilidade da entropia é da ordem do tempo – ainda que a temporalidade tomada pelo artista se faça a partir da duração e da instantaneidade - e da desordem do espaço - informe. Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss dividem a curadoria da exposição *L'Informe: mode d'emploi*²⁸⁴, de 1996, e a autoria do catálogo. Os tópicos aí apresentados tratam do universo do informe ou anti-formal, em outras palavras, seria nova possibilidade para o esgotamento da Forma – carregada de tipologias - como a evidência única do discurso da arte. Sobre os critérios da exposição, Yve-Alain Bois esclarece:

²⁸² SMITHSON, R. *Entropy made visible*, p.301.

²⁸³ Cf. Filme *Rundown*, de 1969.

²⁸⁴ KRAUSS, R; BOIS, Y-A. *Formless: a user's guide*.

Esta divisão em quatro operações (para resumir, serão denominadas 'horizontalidade', 'baixo materialismo', 'pulsação' e 'entropia') pressupõe um tipo de classificação, mas uma classificação porosa (as 'categorias' não são herméticas. E o primeiro trabalho da exposição – Asphalt Rundown de Robert Smithson [1969] – ecoa em Glue Pour [1969], um trabalho bem similar do mesmo artista, localizado bem no fim da exposição). Além disso, a função dessa classificação é desagregar as grandes unidades materiais da história da arte: estilo, tema, cronologia, e, finalmente, obra como corpus do trabalho de um artista.²⁸⁵

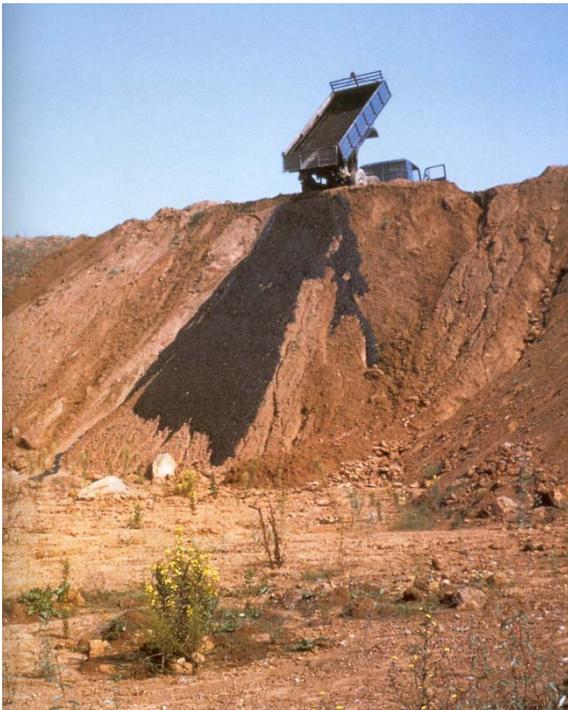


Fig. 11. Asphalt Rundown

No catálogo e na exposição, parece predominar um circuito fluido dado por desdobramentos sensíveis, isto é, uma curadoria que investiga as operações poéticas que, em geral, procuram escapar às regras normativas ou ao par *forma e conteúdo*, por assim dizer, as classificações incluídas nas *grandes unidades da história da arte*. Obviamente, tais regras se devem a certo desgaste da palavra crítica ou mesmo à necessidade de renovação poética, contudo, não se verifica uma insurgência contra o movimento crítico do modernismo, mas uma reavaliação pertinente que evita os enquadramentos em categorias ou,

²⁸⁵ Ibid., p. 21.

pelo menos, pretende sua desarticulação. Fora da ordem cronológica, esses dois trabalhos de Smithson, *Asphalt Rudown* e *Glue Pour*, são marcadamente entrópicos em seu processo, atemporais portanto e cultivam a dissolução do objeto que, por sua vez, eclode na possibilidade da permeabilidade da teoria e da crítica de arte. Talvez, por explicitar a entropia como poética, esses trabalhos de Smithson tenham tido destaque na exposição, principalmente, por serem apresentados a partir da circularidade, esta, sem dúvida, motor das *categorias* ditas porosas pelos críticos Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss. Dos quatro *temas* apresentados, alguns correspondem diretamente ao universo de Robert Smithson e, claro, de muitos outros artistas que tiveram suas produções apartadas da locução crítica de suas épocas ou que foram submetidos ao rigor das categorias. A consequência disso talvez seja evidenciar o descompasso entre produção artística e crítica de arte. A necessidade da reavaliação crítica é incitada pela presença pulsante da obra que ocorre através da sensibilidade da época. Competência e coesão que permitem e alavancam os desdobramentos plásticos para além da catalogação e da acumulação de conhecimento.

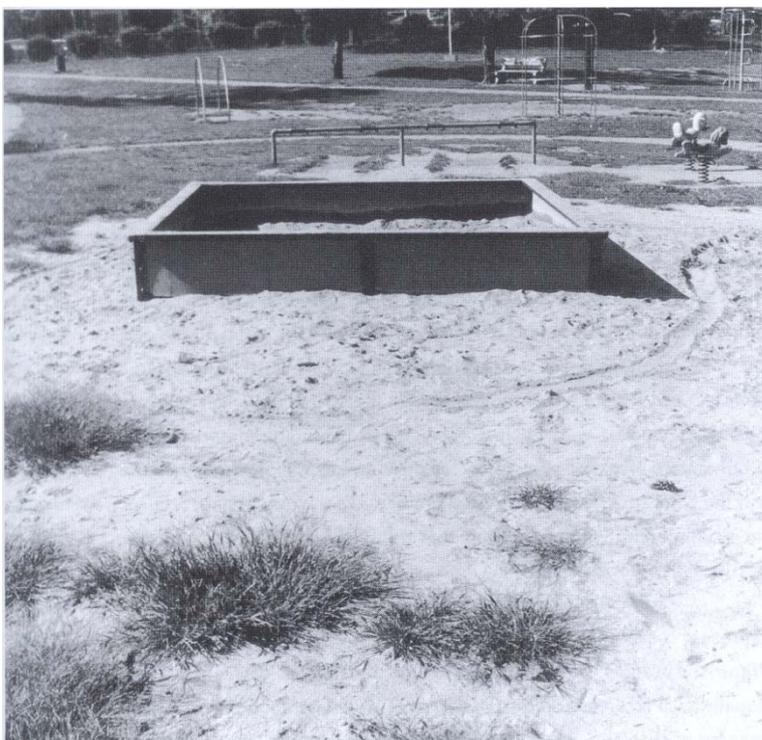


Fig. 12. Caixa de Areia - A Tour of the Monuments of Passaic

Entropia, espécie de verbete do catálogo *L'informe*²⁸⁶, escrito por Rosalind Krauss, evoca, logo no início, a experiência da irreversibilidade entrópica do trabalho de Smithson *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, a caixa de areia - a impossibilidade de se desfazer uma mistura entre areia branca e negra. A estratégia de Krauss parece ser - através do resultado uniforme da mistura das areias: toda ela indistintamente cinza e do mimetismo de alguns animais²⁸⁷ – atingir o centro do problema da relação figura e fundo dissolvendo-a pela homogeneidade, dada pelos exemplos:

Esta ponte para o assunto do mimetismo, mais a natureza dos dois exemplos, particularmente de Smithson, deram a impressão que o significado da entropia é particularmente dificultoso para análise visual e mais especialmente para o que concerne à pintura modernista. A imagem da supressão da divisão da caixa de areia entre branco e preto parece rimar bem com as fotografias, do *Minotaure*, de insetos perfeitamente camuflados no padrão dos seus habitats que desaparecem completamente na uniformidade de uma textura contínua. E isto sugere, conseqüentemente, que o que está sob discussão é a questão do limite ou do contorno, do qual se diz, a distinção entre figura e fundo²⁸⁸.

Ainda que Rosalind Krauss recorra à entropia como a pontual operação de enfrentamento da *condição visual da figura-fundo*²⁸⁹, a questão certamente não se resume a isto. A homogeneidade da caixa de areia talvez não possa ser vista apenas como produto final, pois, nas obras de Smithson, há a persistência da causalidade dos processos, sobretudo, porque o estado entrópico não prevê o resultado controlado ou muito menos o objeto acabado. Contudo, a tese que Krauss sustenta traz à luz o importante vínculo entre as *Enantiomorphic Chambers* e o passeio do artista por Passaic. Ambos os trabalhos permitem que exista, no cerne da noção de entropia, o desdobramento poético do deslocamento: no primeiro, a percepção deslocada de modo exato e fixo – o posicionamento do espectador entre as caixas revestidas de espelho; no segundo, o

²⁸⁶ O catálogo assume a forma dos textos de George Bataille e outros que formam *Documents* – jornal publicado nos anos 20 - que se dá pela justaposição de ensaios e fotos sobre diversos assuntos.

²⁸⁷ Ela compara a caixa de areia [monumento de Smithson] ao mimetismo de certos animais que se camuflam no ambiente, procurando, com isso, proteção contra os seus predadores. Para isso, ela recorre ao argumento de Roger Caillois, no *Minotaure*, de 1930.

²⁸⁸ KRAUSS, R; BOIS, Y-A. *Formless: a user's guide*, p. 75.

²⁸⁹ Cf. *Ibid.*, p. 75.

*permanecem idênticos em cada uma de suas partes.*²⁹¹ A ligação entre as *Palavras Líquidas*, a *Horizontalidade* e a *Entropia* permite que as *palavras líquidas* sejam também a liquidez dos seus significados²⁹². A proximidade entre Robert Smithson e o artista Edward Ruscha estabelecida por Yve-Alain Bois vai além da influência confirmada por Smithson. Em nota, o crítico comenta:

Se Smithson foi um grande admirador dos livros de Ruscha (que seu próprio trabalho fotográfico demonstra ser o caso [*A museum of Language in the Vicinity of Art*]), foi porque seu próprio jeito de pensar era muito próximo ao do artista californiano. *A Heap of Language*, por exemplo, um tipo de caligrama cuja matéria verbal é uma série de palavras relacionadas à linguagem (linguagem, fraseologia, discurso, língua, e assim por diante) e, cuja forma de *monte* [heap], foi desenhada por Smithson em 1966, antes de Ruscha ter começado a série *Liquid Words*.²⁹³

Na linguagem, tal como Bois a toma, o derramamento que Smithson executa em *Asphalt Rundown* e *Glue Pour*, obra de 1969, são: “(...) *derramamentos diretamente relacionados à arte de Pollock.*”²⁹⁴ A característica do líquido – irreversível - aproxima-se de *Humpy-Dumpty*, metáfora da entropia para Smithson, a inviabilidade do reposicionamento do personagem seria similar à impossibilidade de reagrupar o líquido derramado.

O inorgânico como potência criadora, no entanto, não contorna o problema da experiência da visualidade, característica, grosso modo, do dito purismo de Greenberg, sobretudo, nas análises que o crítico faz dos *all-over* de Jackson Pollock. Acionar o inorgânico parece ser a estratégia que Robert Smithson encontra para evidenciar a problemática das definições da crítica de arte. Tal associação entre *palavras líquidas* – já tomadas como modo de operação dos trabalhos de Smithson - reverte-se em *Asphalt Rundown*, obra-filme, desdobrada em projetos, desenhos e diagramas. Neste trabalho, não é possível evitar certa pulsão orgânica, isto é, a reverberação do orgânico no inorgânico - ainda que Smithson utilize a ferramenta pesada e ampliada no tamanho e se remeta às

²⁹¹ Ibid., p. 124.

²⁹² Cf. Ibid., p. 127.

²⁹³ Ibid., p. 272 passim.

²⁹⁴ Ibid., p.129.

camadas geológicas. Tal como as estruturas cristalinas, o inorgânico não pode abrir mão do orgânico porque, num primeiro momento, a transformação dos sedimentos da terra se faz somente pela organicidade oriunda das leis da física, isto é, o aquecimento confere certa *anima* – vida – ao resíduo que terá a forma final solidificada, aí sim, inorgânica. Smithson procura dilatar os sentidos da composição inorgânica. As facetas do cristal como forma *poliédrica*, por assim dizer, detentora de linhas que, se estendidas imaginativamente, aderem ao infinito. Ademais, o cristal resguarda a estrutura dos mapas tridimensionais que por sua vez são assimilados a um componente maior da produção de Smithson: os *non-sites*. A circularidade das concepções de Smithson é impulsionada também por seu apreço pela idéia de inorgânico, além da noção de entropia e da ficção.

A dialética, proposta como movimento operacional e imaginário do artista, pressupõe pares que se diluirão na entropia. Seguindo essa lógica, o fator inorgânico não pode se configurar sem o impulso orgânico, ambos, agregados por fim à região do panorama zero. O debate proposto por Smithson acerca do inorgânico reformula, possivelmente, o entendimento do orgânico, pois, em determinados materiais, a fluidez não pode ser controlada: “*Líquido [tinta] não delimita, nunca se move no reverso.*”²⁹⁵ Não é possível escapar à composição orgânica do *all-over* de Pollock, todavia, desse dito limite orgânico sobressai um indício de entropia cuja sensibilidade material e subversão do lugar da tela se apresentam pela *horizontalidade*. No momento do lançamento da tinta, tem-se a vaga idéia do lugar da matéria, a orquestração é o ato do artista Jackson Pollock²⁹⁶:

Quando estou no meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de ‘conhecimento’ é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem vida própria. Procuo deixar que esse mistério se revele.

A tinta espargida, jogada, gotejada, fluida, naturalmente remete à

²⁹⁵KRAUSS, R.; BOIS, Yve-Alain. *Formless: a user's guide*, p. 129.

²⁹⁶ Palavras de Pollock do filme Jackson Pollock (1951) de Hans Namuth e Paul Falkenberg. In: . CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, p. 556.

organicidade, quer dizer, o processo necessário à evidenciação do espaço da tela. Não obstante, Smithson não apresenta o problema de modo que caracterize uma espécie de debate. Ele aplica a composição orgânica, seguindo sua dialética entrópica, para revelar o inorgânico. O paradoxo que muitas vezes acompanha as concepções do artista se faz presente também no modo como descreve o orgânico: ora, uma característica da emotividade em arte, ora, pulsão para o inorgânico. Segundo Jack Flam, procurando combater o sentido “natural” propagado pelo *fazer arte* tal como concebido naquele momento, Smithson invade o circuito-arte para depois invertê-lo:

Nas séries de trabalho reportadas ao escoamento [flow], por exemplo, aqueles em que grande quantidade de asfalto, concreto, lama ou cola eram derramados na paisagem, Smithson desafiou a essência do ato de pintar. No primeiro desses escoamentos, Asphalt Rundown (1969), um caminhão de lixo lança uma carga de asfalto do topo de uma montanha erodida de uma área abandonada de uma suja pedreira em Roma. O efeito, visto em fotografias, assemelha-se, num primeiro momento, ao enorme derramamento da pintura do Expressionismo abstrato, e aparenta ser a continuação direta da larga escala e do gesto heróico associado às telas de Jackson Pollock. Mas, ao mesmo tempo em que Smithson parece continuar a tradição da pintura de ação do Expressionismo Abstrato, ele também desconstrói essa prática ao enfatizar como a essencialidade entrópica da natureza do ato de derramar difere do gesto individualista da pintura. A implicação dos ‘escoamentos’ de Smithson não passou despercebido. Recentemente, por exemplo, Frank Stella notou que Asphalt Rundown era percebido como uma potência, aniquilação do gesto que forçou os artistas a reconsiderarem a função do toque e da superfície da pintura.²⁹⁷

Colocado desse modo, a reformulação do gesto e a tentativa de suprimir a ação são indicativos do desdobramento do *medium* pintura em outros *mediums*. A desorientação do circuito artístico conduzida por Smithson releva o entrelace das esferas – já apresentados por outros artistas certamente. Porém, o ponto de contato que Smithson estabelece com Pollock reafirma o *campo ampliado* da pintura supondo a horizontalidade – certamente não restringida ao suporte - como lugar para a eclosão do *fazer arte*. Em suma, a ação de Pollock desdobrada, aberta e estendida.

A reflexão acerca do alcance da pintura de Pollock, tendo em vista

²⁹⁷ FLAM, J. (ed.). *Introduction: reading Smithson*, p. XXII.

seu modo de operação, surge talvez pela primeira vez com Allan Kaprow – criador dos Happenings - que escreve um belíssimo tributo ao pintor no artigo *O Legado de Jackson Pollock*, de 1958, dois anos após sua trágica morte num acidente de carro. O texto é intenso, misto de lamento e esperança, e a proposição do sublime *por vir*. O frescor legado pelo expressionista abstrato é reconhecido pela geração posterior – significando, quem sabe, o desligamento do discurso crítico e a vinculação de gerações através da percepção das obras por elas mesmas.

Kaprow sugere que a tragicidade da “*morte no auge*”: “(...) *era para muitos, segundo penso, algo implícito em seu trabalho, antes de sua morte.*”²⁹⁸ Entre a positividade da crítica dita formalista e a tendência a certo descrédito da pintura como esfera autotélica, Kaprow situa a produção e a vida de Jackson Pollock como o grande fracasso da Nova Arte, mas, certamente, trata-se de uma acepção poética, pois, continua assim:

A sua posição heróica tinha sido algo em vão. Em vez de levar à liberdade que prometia a princípio, ela não só causou uma perda de poder e possivelmente a desilusão em relação a Pollock, mas também nos fez ver que não havia solução.

Todavia, tal impasse não se dá porque a pintura de Pollock havia se esgotado, pelo contrário, ela permite uma abertura no circuito artístico do qual estava excluída a crítica formalista por sua tendência em reverter a pintura num único termo: planaridade. Segue Kaprow em suas reflexões:²⁹⁹

Então a Forma, i.e., com começo meio e fim, ou qualquer variante desse princípio – tal como a fragmentação. Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente - uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um continuum, seguindo em todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho. (Embora a evidência aponte para um relaxamento do ataque

²⁹⁸ KAPROW, A. *O legado de Jackson Pollock*, p. 38.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

à medida que Pollock chegava à borda de muitas de suas telas, nas melhores delas ele compensava isso virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada)

Generosa compreensão da obra de Pollock: a fluidez do artigo acompanha o ritmo pictórico de Pollock. A sensibilidade de Allan Kaprow oferece à obra de Pollock um redirecionamento reflexivo para uma toda geração de artistas que surge no lastro de produção do pintor do expressionismo abstrato. O discurso crítico modernista evita avaliar as produções que aparentemente não se definem a partir de determinado parâmetro, então, nesse momento, o descompasso entre crítica e produção começa a se tornar evidente. A técnica de Pollock – lançar, pisar na tinta, orquestrar, expandir para além das extremidades da tela -, ela mesma fluida, penetrante, contribui para a *deformação*, isto é, a descaracterização dos meios de arte. A indistinção entre pintura e escultura, entre paisagem e arquitetura, entre outras assimilações, seria o sintoma da necessidade de reformulação poética. E a poética contemporânea poderia assim circular e pulsar na medida em que os acontecimentos eclodissem. A outra configuração cultural deve, de certo modo, tributo à extensão das superfícies das telas de Pollock, indício da adoção da escala que passa a ser inserida como desmedida da obra; tal grandeza talvez tenha despertado, nos artistas e nos espectadores, o sentimento do sublime. Recuperar o moderno em Pollock seria, talvez, dissociar os limites da arte e trazer para ela *abertura* – condição das recriações e reformulações.

Smithson, atento à materialidade, de algum modo volta-se para a pintura de Jackson Pollock. No entanto, percebe-se algumas distinções: há momentos em que não existe, para Smithson, a paradoxal relação entre a organicidade de Pollock e sua visão inorgânica. Quando Smithson escreve *Sedimentação da mente: projetos de terra*, ele comenta a respeito do pintor no item *O Clima da Visão*, certamente, uma alusão à pura experiência visual; não obstante, preocupa-se com a fisicalidade daquela pintura e, possivelmente, sua condição entrópica:

A arte de Jackson Pollock tende para um senso torrencial do material que faz suas pinturas parecerem borrifos de sedimentos marinhos.

Depósitos de tinta causam camadas e crostas que não sugerem nada de formal, mas antes uma metáfora física sem realismo ou naturalismo. *Full Fathom Five*³⁰⁰ se torna um Sargasso Sea [mar de sargaço], uma densa lagoa de pigmento, um estado lógico de uma mente oceânica. A introdução, por Pollock, de seixos em sua topografia particular sugere um interesse em artifícios geológicos. A idéia racional de 'pintura' começa a se desintegrar e se decompor em vários conceitos sedimentários.³⁰¹

O legado de Jackson Pollock explicita a sensibilidade de um período artístico que busca compreender a dimensão da esfera da pintura. Não se procurava legitimar o colapso do suporte da tela ou estabelecer uma cronologia modernista. A compreensão e a assimilação das telas do pintor do expressionismo abstrato se colocam também como ato. Na atualidade da arte, o *fazer* prevalece como orientação e a partir dele surgem os fluxos de pensamentos. A evidente continuidade entre arte e pensamento prolifera poeticamente entre os artistas. As palavras ganham contorno reflexivo; estético sobretudo. Em Smithson, a certeza da materialidade das palavras ganha corpo e se instala deflagrando pequenas operações em sua produção. O verbo encobre o mundo, a arte pondera com a matéria. Alargada, então, as perspectivas, é possível multiplicar os nós poéticos que sustentam a nova composição cultural. Junto à crítica, os artistas aderem à polifonia e passam a interferir diretamente no circuito. Daí, a experiência da arte se conduz através de outra experiência e assim por diante. Possivelmente, esse movimento circulatório expande as mediações da arte.

³⁰⁰ Pintura de Pollock de 1947. Uma das primeiras telas do artista com *drippings*.

³⁰¹ SMITHSON, R. *Sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 193 passim..

3.3

O passeio sem história tornou-se um sacrifício da matéria que tem como efeito uma descontinuidade do ser, um mundo de calmo delírio.³⁰²

Há tanta poesia, e no entanto nada é mais raro que um poema! E isto inclui a enorme quantidade de esboços poéticos, estudos, fragmentos, tendências, ruínas e materiais.

Friedrich Schlegel³⁰³

A natureza – tempo, movimento, cultura, entropia - constitui, junto ao processo reflexivo e material, o fomento da concepção artística de Robert Smithson. A poética do artista americano adquire algumas tonalidades românticas, já mencionadas anteriormente, como a origem da formação artística americana tanto quanto sua pulsão vertiginosa para o mundo/arte. Os escritos de Smithson, por sua força poética, aproximam-se talvez, em alguns momentos, das proposições filosóficas do romantismo filosófico alemão e do sublime constitutivo da América. Se por um lado, Smithson está ligado diretamente às correntes americanas - artísticas e filosóficas -, por sua territorialidade; por outro, através de afinidades poéticas, adere ao espírito (mente) do romantismo alemão. Pode-se dizer que, na escrita, ele materializa idéias, as corporifica, as imagina e, com isso, compõe um vocabulário para a arte e mundo. Seria interessante, então, aludir às poéticas correspondentes: a pulsão pela escrita e a vontade de entrelaçar arte e reflexão do ensaísta e filósofo Friedrich Schlegel. A *correspondência* - tema vital do romantismo - da profundidade do mundo submerso, quase indecifrável, se materializa, em Smithson, no *panorama zero*; este também território da decomposição e, portanto, da recriação.

O correlato entre natureza e arte, urdido no fragmento L21 do livro *Conversa sobre Poesia* de Schlegel, adere certamente às teorizações de Smithson: “Assim como uma criança é na verdade alguém que se tornará

³⁰²SMITHSON, R. *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, p.120.

³⁰³ SCHLEGEL, F. *Conversa sobre Poesia*, p. 83.

*um homem, um poema é apenas um produto da natureza que se tornará obra de arte.*³⁰⁴ O horizonte do romantismo ultrapassa as distâncias do tempo, os territórios, mas que, no entanto, cultiva afinidades estéticas que anseiam, através da síntese entre arte e vida, pela impulsão criadora sobretudo.

Os filósofos Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *L'Absolu Littéraire*, sustentam a tese de que o movimento romântico lança suas bases a partir do projeto especulativo de caráter epistemológico para depois transformá-lo em teoria literária:

Todo o 'projeto' romântico está lá: todo 'projeto' romântico, isto é, esse breve, intenso e fulgurante momento da escrita (apenas dois anos, e centenas de páginas) que abre toda uma época, mas se esgota por não poder apreender sua essência e sua aspiração – e apenas terá encontrado outra definição: um lugar (Iena) e uma revista (Athenaeum). Chamamo-lo, este romantismo, de o Athenaeum.³⁰⁵

O Romantismo Alemão fundamenta o momento da dupla operação da literatura – poética e pensamento. Como criadores de uma escrita fundamental, os irmãos Friedrich e August Schlegel editaram a revista filosófica *Athenæum*, em 1798, que, durante dois anos e com seis edições, concentrou toda literatura alemã daquele período – adepta do fragmento como fundamento - que se apresenta de tal modo, segundo Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy³⁰⁶:

Entretanto, além do fato de que uma definição circular do fragmento pela poesia 'universal progressiva', e reciprocamente, não faz mais do que aguçar ainda mais a questão do fragmento – e mesmo negligenciando de outra parte, por ora, o fato de a poesia 'romântica' do fragmento 116 não esgotar a idéia ou o ideal da poesia total, infinita, dos românticos -, o fragmento não é tampouco simplesmente a obra-projeto desta poesia. Ele é ao mesmo tempo mais e menos. Ele é mais na medida em que propõe a exigência de seu total acabamento, em suma, o inverso da poesia 'progressiva'. Mas é menos na medida em que, no fragmento 206, como em vários outros, ele é proposto apenas como comparação com a obra de arte – e com uma pequena obra de arte. Mas é, no entanto, em sua relação com a obra que é preciso entender a sua individualidade própria.

³⁰⁴ Ibid., p. 83.

³⁰⁵ LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L.(apres.) *L'Absolu Littéraire: théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, p. 15.

³⁰⁶ Id. *A Exigência Fragmentária*. p. 74

As afinidades encontradas nas escritas expõem, por assim dizer, certa notação romântica na produção de Smithson. De acordo com Gilles Tiberghien, a assimilação entre os escritos se justifica por:

A analogia, a associação e a mudança conceitual são modos de pensamento típicos de Smithson cujo olhar 'híbrido' retira as categorias intelectuais e quebra os gêneros com bela insolência, fazendo pensar, dois séculos mais tarde, nessa vontade de mistura cara aos românticos do Athenäum.³⁰⁷

Além da profusa circulação dos seus textos-obras, durante oito anos aproximadamente, eles contêm potência artística dividida em teoria, relatos, cartas, e, por que não, fragmentos – apropriações residuais de outros autores? Em *Quasi-Infinities and the waning of the Space*, de 1966, Smithson assimila, na superfície do *panorama zero*, referências - materiais e mentais - que atravessam as teorias científicas, teorias artísticas, fotos, temporalidade, psicologias, imagens, formas, etc, e que se esvaziam, modificando a escala: "(...) *A mente passará rapidamente por cima dessa altura vertiginosa. Aqui as páginas do tempo são da finura do papel, mesmo quando se vem a uma pirâmide.*"³⁰⁸ ou ainda o fragmento-indício que, do quadro-texto, conduz à nota desenquadrada: "*Amor de si, olhar sobre si, introspecção e consciência de si conduzem ao isolamento mental. Este tipo de espírito tenderia a produzir uma 'realidade' fictícia, afastada da natureza orgânica.*"³⁰⁹

Isto não quer dizer que Smithson assuma para si o legado romântico, mas, lampejos românticos subsistem, em sua obra, na indiscutível indistinção entre matéria e mente. Por isso, talvez, se dê a consonância com o movimento alemão (fusão entre reflexão e poesia). Sobre o romântico Friedrich Schlegel, Peter Szondi afirma:

Schlegel deseja uma poesia que componha o poema não somente sobre um assunto, mas sobre ela mesma, que se tome por objeto e que, nesta cisão interna entre sujeito e objeto, se reforce, para tornar-se poesia da poesia.³¹⁰

³⁰⁷ TIBERGHIEU, G. *Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque*, p.80.

³⁰⁸ SMITHSON, R. *Quasi-Infinities and the waning of the Space*, p. 32.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 35

³¹⁰ SZONDI, P. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, p.102.

A forma da escrita, crítica e poética, dos românticos alemães – o fragmento – tem o intuito de contrapor-se ao texto clássico, extremamente sistemático, difundido naquela época. Os sedimentos (poéticos, abstratos e materiais) de Smithson assumem certo colorido dos fragmentos e configuram o limiar entre integração e dispersão, *abertura*, melhor dizendo. A possibilidade de fruição da obra se dá no jogo entre aparição e desaparecimento. A mente pode intuir a materialização ou desmaterialização da obra, ao artista, pertence a orquestração. A matéria estimula a mente, abrindo a percepção para o sentido da abstração ou traduzindo-se em literalidade. Em suma, as intensas reverberações entre matéria e mente ecoam na sua produção.

A contemporaneidade artística de Smithson atesta a impossibilidade da transcendência porque seu solo pertence ao *panorama zero*. Massa textual composta de latente crença na fragmentação do homem contemporâneo - do seu desencontro com os intensos condicionamentos impostos por um mundo tão especializado e funcional - , a escritura do artista propõe, não como solução, mas como dimensão poética, uma natureza mais ampla sobretudo quando imaginada e rerepresentada pelo viés da relação entre formulação e reformulação, factível apenas pela temporalidade incomensurável:

Imagine-se no Central Park há um milhão de anos. Você estaria sobre uma imensa placa de gelo, uma parede glacial de 6.4000 km, de 600 metros de espessura. Sozinho sobre a vasta geleria, você não sentiria o lento processo de compressão, de deslizamento, de ruptura que ela sofreu no curso do seu deslocamento para o sul, deixando em seu lastro grandes quantidades de resíduos rochosos. Sob as profundezas geladas, lá onde se encontra agora o carrossel de cavalos de madeira, você não notaria o efeito sobre as pedras rochosas do próprio gelo arrastado.³¹¹

Smithson inicia o texto com a intimidade da inflexão do afeto; o tom íntimo conduz a fala de sujeito para sujeito; apela para a imaginação, para que o leitor-fruidor, seu confidente, reporte-se à fictícia era glacial; para que ele sinta a textura irregular das rochas; Smithson faz o transporte poético. O relato de Smithson leva o leitor-espectador pelos caminhos do

³¹¹ SMITHSON, R. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, p. 157.

parque; o passeio parece ser mapeado: as coordenadas seriam então as proposições estéticas, o sentimento poético e a materialidade do terreno. A cada acidente, a cada parada: um autor, um pensamento, uma correspondência. Smithson *lê* a paisagem, *escreve* o panorama:

Penetrando no parque na altura da 96th Street do Central Park West, eu caminhei para o sul ao oeste do reservatório na pista de equitação. A parte alta do parque que compreende Harlem Meer, The Geat Hill e The North Meadow foi concebido para permitir vistas laterais e horizontais. (...) Se tem a sensação de estar numa floresta submersa. Nessa zona, se experimenta um sentimento de afastamento. Do próprio desaparecimento, ao passo que a folhagem sugere as harmonias, tonalidades e o ritmo da música de Charles Ives, em particular, *Three Outdoor Scenes*, *Central Park at Night* e *The Unanswered Question*, sub-intitulada *A Cosmic Landscape*.³¹²

Os registros fotográficos espalham-se pelo texto e trazem a temporalidade, remetem ao passado, mas também ao presente. O efeito se dá na diagramação de duas fotos do mesmo local, tiradas no intervalo de um pouco mais de um século. *The Vista Rock Tunnel*, de 1862 e de 1972, transbordam materialidade bruta que equivale, num primeiro momento, à cristalização do tempo, à solidificação da matéria e, depois, à entropia da natureza e do homem. Outros registros do *Central Park* revelam seu processo de construção: um de 1858, o terreno descampado antes da construção, outro de 1885, o canteiro de obras da construção do parque. A vitalidade do processo é apreendida na justaposição temporal. Smithson, atento ao tratamento rústico impresso por Fredrick Law Olmsted, revela sua astúcia e relata as trajetórias tortuosas e sinuosas, pontes construídas com o material bruto, escadas escavadas na pedra: “*Toda rudeza do processo surge no estado primitivo do parque.*”³¹³ A natureza do parque é construída como arquitetura humana. Porém, uma construção labiríntica, cujo descentramento perceptivo faz o homem deslizar, ao acaso, por seus caminhos: “*A rede de caminhos que ele [Olmsted] retorceu no local em-labirintou [out-labyrinthed/sur-labyrinth] os labirintos. Pois o que é um passeio se não um lugar no qual se pode caminhar sem objetivo preciso?*”³¹⁴

³¹² Ibid., p. 168.

³¹³ Ibid., p. 165.

³¹⁴ Ibid., p. 169.

Tal sensibilidade perceptiva de Smithson - a quase materialização imaginativa do lugar e a recriação de arabescos - é compartilhada com as intuições do romântico americano Edgar Allan Poe em seu conto *O domínio de Arnheim ou o jardim-paisagem*.³¹⁵ O título do conto indica a fusão romântica entre a arte e natureza. Os jardins são considerados exemplos artísticos quando se pensa na separação das esferas e na gradação entre as qualidades estéticas. Distantes da nobreza da pintura, arquitetura ou escultura, os jardins se diferenciam como tipologia de arte. Neste conto de Poe, o entrecruzamento da paisagem e do homem pertence à convivência essencial entre as obras do espírito e a formação da natureza. Seria, pois a partilha exata da construção pitoresca do homem e do lado selvagem da natureza, reassumindo a mística fusão romântica, na qual o artifício – obra construída – coincide em igualdade com o natural:

Repito que só nos arranjos paisagísticos é a natureza suscetível de superação e, em conseqüência, sua suscetibilidade de aperfeiçoamento nesse único ponto era um mistério, que eu fora incapaz de decifrar. Meus pensamentos próprios a respeito descansavam na idéia de que a primitiva intenção da natureza teria arranjado a superfície da terra, de modo a preencher todos os pontos do senso de perfeição do homem no belo, no sublime ou no pitoresco; mas que essa primitiva intenção tinha sido frustrada pelas conhecidas perturbações geológicas, perturbações de formas e matizes, na correção ou suavização das quais jaz a alma da arte.

Natureza correlata à artificialidade da obra humana funde-se num só estado: ficção. A operação ficcional do poeta, resumida em pequeno trecho de Julio Cortázar, evidencia a assimilação do sujeito-escritor às suas circunstâncias: “*Poe procura fazer com que ele diz seja presença da coisa dita e não o discurso da coisa.*”³¹⁶ A presença inaudita dos sentimentos se desgarras das nomeações e significações, geralmente representativas, e percorre a prosa do contista dando-lhe a densidade da flexão poética: aquilo que se abre para a fruição, melhor dizendo, para a imersão.

A circulação entre os meios poéticos - essencial no romantismo alemão, bem como, nos *outros* romantismos -, possivelmente deixa seu

³¹⁵ POE, E. A. *O domínio de Arnheim ou o jardim-paisagem*, p. 173.

³¹⁶ CORTÁZAR, J. *A Valise de Cronópio*, p.125.

lastro nas formulações contemporâneas. Fragmentos e poemas são revisitados de modo a entrelaçar o sujeito, a atemporalidade, a natureza-paisagem para formular um só estado: a poética. Esta última escapa às épocas históricas, aos discursos analíticos para se refazer *conhecimento*. O movimento de auto-evidenciação coloca o escritor e o artista no lugar do desvanecimento do qual resulta a criação: “(...) o poeta e suas imagens constituem e manifestam um único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa.”³¹⁷ Seria, então, no salto, na irrupção o território possível da correspondência entre o romantismo de Friedrich Schlegel e Robert Smithson. Seja o percurso no solo árido do deserto, seja o encontro no salão aristocrata, os diálogos se fazem poesia. O parentesco dessa relação está em *Conversa sobre Poesia*, de 1800, e *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, de 1969. Eis as passagens:

Amália: Se continuar assim vamos transformar tudo em poesia, uma coisa após a outra, sem nos darmos por isso. Então tudo é poesia?

Lothario: Toda arte e toda ciência que atuam através do discurso, quando voluntariamente praticadas como arte e alcançam o cume mais alto, manifestam-se como poesia.

Ludoviko: E mesmo toda aquela que não tenha nas palavras a sua essência tem um espírito invisível que é poesia.³¹⁸

Schlegel, no diálogo, apresenta o exercício ficcional entre idéia poética e poesia, melhor dizendo, a poesia flexiona sobre si mesma culminando uma síntese entre ideal e real: “(...) isto que Schlegel exige da poesia romântica exprime a busca por uma síntese que se atinge na própria suspensão da reflexão da qual já foi questão.”³¹⁹ A poesia passa a tratar de si tanto como sujeito quanto como objeto, num jogo entre Eu e não-Eu (mundo), numa dobra de si própria. Como afirma ainda Lacoue-Labarthe: “A filosofia deve se efetuar – se cumprir, se acabar e se realizar como poesia.”³²⁰ Emparelhado a este romântico de Iena, Smithson traz, em seus ensaios, teor poético que verte reflexão ou pensamento que se

³¹⁷ Ibid., p. 96.

³¹⁸ SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, p. 26.

³¹⁹ SZONDI, P. *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*, p. 103.

³²⁰ LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. (apres.) *L'Absolu Littéraire: théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, p. 51.

reveste de poesia ou que já nasce escultura. No trecho abaixo, Smithson recria a tessitura temporal no diálogo fictício ao sobrepor em camadas dois deuses de mitologias díspares – grega e asteca:

Coatllicue: Você não tem futuro
 Chronos: você não tem passado.
 Coatllicue: Isto não nos deixa nenhum presente.
 Chronos: Talvez estejamos condenados a ter apenas anos-luz, com tempos ausentes.
 Coatllicue: Ou duas memórias ineficientes.³²¹

Os escritos de Robert Smithson se caracterizam pelo exercício poético e reflexivo que se situa entre as fronteiras das artes, sobressaindo uma vontade transformadora calcada na criação. O cerne da produção de Smithson encontra-se na transitividade entre arte, mundo, criação e campos de extensão pictórico-poéticos – e, sem dúvida, escrita. Pode-se revelar esse intuito através do fragmento A 350 de Schlegel: “*Sem poesia, nada de realidade. Assim como, apesar de todos os sentidos, não há mundo exterior sem fantasia, também não há mundo espiritual sem a mente, mesmo com todos os sentidos.*”³²²

A aproximação sugerida com o universo do Romantismo Alemão - representado principalmente pelos irmãos Schlegel, que, por sua vez, ecoam nas obras de Charles Baudelaire, de Edgar Allan Poe, na do naturalista e pintor Carl Gustav Carus e na do pintor romântico Caspar David Friedrich – parece eclodir a partir do primeiro contato de Smithson com as artes plásticas através das mostras de artistas expressionistas³²³ que frequenta na juventude. Evidências do *panorama zero*, as referências expressionistas, na fase inicial da carreira de Smithson, dão a tônica do envolvimento do artista com a experiência da arte. Aos dezoito anos, Smithson faz a capa da revista de poesia independente *Pan*: “*Os desenhos de Smithson para esta capa e mais três outras que se seguiram eram de um arrojado estilo expressionista que refletia sua admiração pelos trabalhos de artistas como Oskar Kokoschka, James Ensor e*

³²¹ SMITHSON, R. *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, p.126

³²² SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. p 107.

³²³ Semelhante ao *Athenæum*, o Almanaque *Der Blaue Reiter*, de 1913, privilegia a fusão (síntese) e a fragmentação (dispersão) na qual verdade e vida complementam-se como partes perfeitas de uma esfera: o que na arte nasce de si, vive a partir de si. E o nascimento é a criação poética.

*Hieronymus Bosch*³²⁴,³²⁵ Sob o ponto de vista da produção de Smithson, essas nuances têm como ponto de eclosão a metáfora do cristal facetado, quer dizer, o recurso infinito da *reflexão* especular que apresenta a correlação entre universos. Em suas próprias palavras: “A arte, de certa forma, é um espelho e o que acontece em seu exterior é o seu reflexo. Sempre há correspondência, o reflexo poderia ser a mente ou o espelho poderia ser a matéria.”³²⁶



Fig. 14. Robert Smithson –Ateliê

³²⁴ Seguramente, Bosch, artista do século XIV, não se encaixaria no dito estilo expressionista, mas por afinidade, é possível sentir certo espírito surrealista nas suas obras que corresponderia, em certo sentido, à estrutura entrópica.

³²⁵ TSAI, E. Robert Smithson: *Plotting a line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas*. p. 13.

³²⁶ SMITHSON, R. *Earth*, p.187

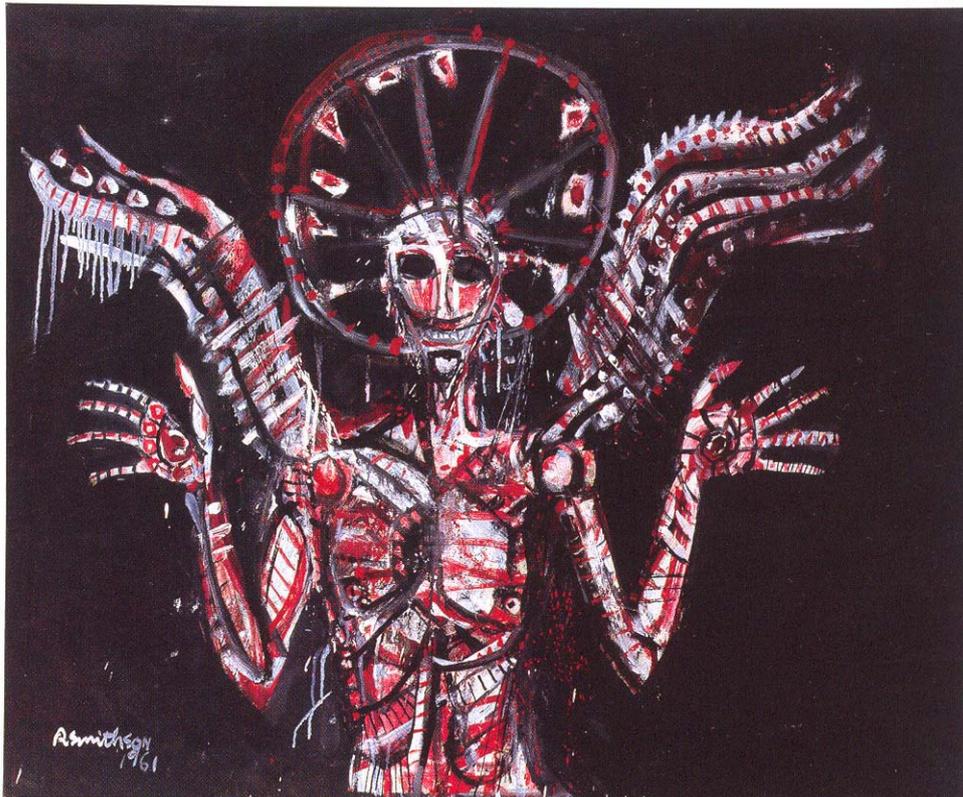


Fig. 15. Creep Jesus

Sobreposição de universos, afinidades na escrita, relatos da imaginação, estado poético do sujeito, são as circunstâncias do mundo de Smithson. A materialidade da ficção se liquefaz em correntes de pensamento. A reversibilidade que orienta as proposições do artista pode ser descrita também como o movimento de entranhamento do mundo pelo ficcionista no mesmo momento em que este lhe pertence.³²⁷ Talvez seja possível aproximar o estranhamento do mundo no ato da criação com a percepção reduplicada da imagem invertida do espelho. São, para Smithson, as imagens enantiomórficas que se apresentam no conto *O Retrato Oval*, de Poe, sem esquecer de mencionar os espelhos de Jorge Luís Borges - a reverberação do duplo que resvala para a latência do labirinto, do infinito.

A comparação entre poetas e artistas pode ser extraída da confissão de Charles Baudelaire da sua irmandade com Edgar Allan Poe ao explicar as razões que o levam a traduzir suas obras para o seu

³²⁷ Observação de Julio Cortázar a respeito do ficcionista.

idioma, o francês: “(...) *o que sustentou minha vontade foi o prazer de apresentar-lhes um homem que se parecia um pouco comigo em alguns pontos, isto é, uma parte de mim mesmo.*”³²⁸ A vibração harmônica entre Smithson e Poe encontra-se na constituição poética da ruína, *topos* da entropia, que no conto *A Queda do Solar de Usher* aparece em toda sua força de eclosão:

Ao atravessar a velha alameda, a tempestade lá fora rugia ainda, em todo o seu furor. De repente, irrompeu ao longo do caminho uma luz estranha e voltei-me para ver donde podia provir um clarão tão insólito, pois o enorme solar e as suas sombras eram tudo que havia atrás de mim. O clarão era o da lua cheia e cor de sangue, que se ia pondo e que agora brilhava vivamente através daquela fenda, outrora mal perceptível, a que me referi antes, partindo do telhado para a base do edifício em ziguezague. Enquanto eu a olhava, aquela fenda rapidamente se alargou...sobreveio uma violenta rajada do turbilhão...o inteiro orbe do satélite explodiu imediatamente à minha vista...meu cérebro vacilou quando vi as possantes paredes se desmoronarem...houve um longo e tumultuoso estrondar, semelhante à voz de mil torrentes...e o pântano profundo e lamacento, a meus pés, fechou-se, lúgubre e silentemente, sobre os destroços do Solar de Usher.³²⁹

A fenda quase imperceptível do *Solar* aciona o sentido de disrupção – a reversibilidade entre disjunção e fusão – e ressoa na idéia exposta por Robert Smithson em *Um passeio pelos Monumentos de Passaic*. O artista prepara o leitor-fruidor para constatar e aceitar a qualidade irreversível da entropia. Ele pede que imagine, o leitor-fruidor, uma caixa cheia de areia, em uma metade areia branca, na outra, negra:

Pegamos uma criança e a fazemos correr cem vezes no sentido horário dentro da caixa [de areia], até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será uma restauração da divisão original e sim um grau ainda maior de cinza e um aumento da entropia.³³⁰

Para Smithson, a irrupção da natureza turbulenta e violenta, bem como, a intensa intervenção destruidora do homem, está no cerne da noção de disrupção. Nesse ponto, se aprofunda ainda mais a comunhão

³²⁸BAUDELAIRE, C. *Obras Estéticas filosofia da imaginação criadora*, p. 71.

³²⁹POE, E. A. *A Queda do Solar de Usher*, p. 98.

³³⁰SMITHSON, R. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, p. 47.

indissociável entre homem e mundo porque ambos possuem essa latência perturbadora. A dispersão do cosmo - homem, mundo, arte, num só plano - seria um dos fundamentos da experiência de Smithson que funcionaria a partir da radical descrença na reversibilidade: “É possível que, em certo ponto, a superfície da terra se rompa e se quebre em pedaços, de modo que, num sentido, os processos irreversíveis se transformariam.”³³¹

Partially Buried Woodshed, de 1970, realizada na Kent State University, em Ohio, é comparada, por Smithson, à destruição ocorrida em Vestmann, na Islândia, em decorrência da erupção de um vulcão. A massa de terra que soterra sua obra indica novamente a atenção dada à potência da natureza. Gary Schapiro reforça essa tese: “*Partially Buried Woodshed* cedeu gradualmente à força da gravidade; e todas as coisas, trabalhos de arte inclusive, participam do dispersivo processo da entropia.”³³² O paiol que sofre a intervenção do artista se localiza no campus da universidade. O deslocamento do trabalho artístico advém da busca intensa do artista em retrair o lugar da arte. A estrutura tomada como sistema fechado refletiria todos os sistemas e portanto passíveis da ação irreversível da entropia. O tipo arquitetural rústico, recoberto por toneladas de terra, não seria apenas o resultado final. Havia a preocupação com o processo:

Criou-se um tipo de sistema de casa enterrada. Foi muito interessante por um tempo. Você pode dizer que forneceu um tipo temporário de arquitetura soterrada que me lembra meu próprio *Partially Buried Woodshed* em Kent State, Ohio, onde eu peguei 20 carregamentos de terra e os amontoei sobre o paiol até a viga central se quebrar.³³³

Smithson inclui, no processo artístico, as leis da física. Revelam-se instrumentos da arte a condensação, solidificação, cristalização, os efeitos da gravidade, decomposição, etc. A relação que o artista busca nesses elementos seria a inserção direta e inapelável na ordenação e desordenação. Novamente, apresenta-se, sob esse viés, a dialética entrópica, por assim dizer, a estratégia da demonstração das ordenações

³³¹ SMITHSON, R. *Entropy made visible*, p.303.

³³² SHAPIRO, G. *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, p.39.

³³³ SMITHSON, R. loc. cit. p. 303.

das estruturas do mundo físico-químico para imediatamente desordená-las. Na realização desse projeto, o artista faz uso da ferramenta mecânica – caminhão de carga, escavadeira - para revolver o solo e acelerar a irreversibilidade: “*Eu penso que as coisas apenas passam de um estado a outro, não há realmente retorno.*”³³⁴ O artista reproduz a força motriz da natureza para evidenciar as possíveis conseqüências nas próprias construções humanas. A destruição do galpão permite que seu discurso problematize a arquitetura. O sistema fechado, para ele, é necessariamente frágil porque não sustenta seus limites, sempre será invadido. A historiadora da arte Ann Reynolds apresenta o desdobramento da obra a partir do estudo dos diagramas e projeto de *Partially Buried Woodshed*:

Partially Buried Woodshed incorpora duas experiências de colapso independentes. A primeira, representada na quebra da viga central, foi o resultado direto do processo de carregamento de terra sobre o paiol até o ponto no qual esse processo foi suspenso. A quebra marca o momento em que a estrutura de madeira do paiol começou a ceder sobre o peso acumulado de terra – quando a tensão entre os dois materiais totalmente desmornados, tornando, com isso, seu limite ou fronteira visível, tangível e ativo. Na série de desenhos, Smithson focalizou dois componentes em sua condição suspensa – galpão e terra. Num dos desenhos, ele indica a localização e mostra, apontada por uma seta, a viga quebrada. As duas imagens da viga – uma dentro do galpão e outra um diagrama fora dele. Em outro desenho da série, ele declara: “Empilhar no telhado até que se mostrem os sinais de rompimento.” A viga quebrada é um desses sinais.³³⁵

O galpão desintegrado pela operação de Smithson aponta outro problema: a arquitetura. Smithson revela certo idealismo por parte dos arquitetos. Um edifício, em sua acepção, não poderia ser construído isoladamente: “*Os arquitetos parecem construir de modo isolado, independente, a-histórico. Dir-se-ia que eles nunca permitem as relações com o que está fora, no grande plano.*”³³⁶ A integração dos sistemas devia se dar pela via entrópica – reordenadora da paisagem. Aliás, a paisagem existe como linguagem plástica porque está infinitamente em construção. Em *Entropy and the New Monuments*, Smithson localiza os edifícios e situações que correspondem à realidade entrópica: “*A difamada*

³³⁴ Ibid., p. 309.

³³⁵ REYNOLDS, A. *Robert Smithson: learning from New Jersey and Elsewhere*, p. 196.

³³⁶ SMITHSON, R. *Entropy made visible*, p. 309.

arquitetura do Park Avenue, conhecida como “caixas de vidro frio” assim como a arquitetura maneirista de Philip Johnson contribuíram para suscitar o humor entrópico.”³³⁷ O artista, em seguida, estabelece a tipologia da arquitetura entrópica: o prédio da empresa Union Carbide³³⁸. Trata-se da qualidade da contaminação do espaço, isto é, a ocupação do hall de entrada - gigantesco – por exposições sem propósito, projeção de filmes, lustres com forma de cristal, música. Esses eventos acontecem entre: “(...) as paredes lisas e a altura do teto.” que dão: “(...) ao local uma estranha atmosfera sepulcral. Há algo de fascinante nesse lugar, alguma coisa grandiosa e vazia.”³³⁹ O encanto de Smithson se deve à forma de arquitetura “sem distinção”, “sem valor de qualidade”. Em suma:

Considerando que o esgotamento dos efeitos de saturação de tais valores, se percebe os dados da periferia, da planitude, da banalidade, do vazio, da monotonia, em outras palavras, uma condição infinitesimal conhecida como entropia.³⁴⁰

Passando de um tipo arquitetural a outro – de um simples paiol para um edifício extremamente elaborado, Smithson expõe os fluxos da entropia que, no fundo, formulam o *panorama zero*. Smithson não procura definir paisagem e arquitetura como projetos originários – lugares vinculados à idealidade. Ele aposta na indefinição e na inexistência daquela área situada entre as coisas, destituída de começo ou fim. As intrínsecas relações presentes nos dois tipos arquiteturais resumem-se em paisagem. Sobre *Partially Buried Woodshed*, Smithson declara: “(...) são preocupações [entrópicas] que escapam aos arquitetos.”³⁴¹ Deste modo, para ele, a indistinção entre arquitetura e paisagem ou entre homem e natureza não apresenta consequências drásticas ou mesmo trágicas: “Aliás. As relações entre homem e natureza são uma fonte constante de confusão. O homem faz parte da natureza? O homem não faz parte da natureza? Isto causa problemas.”³⁴² Assumindo a possível confusão e a inderteminação entre homem e natureza, Smithson não pretende

³³⁷ Ibid., p. 12.

³³⁸ Corporação americana de produtos químicos.

³³⁹ SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*, p.12.

³⁴⁰ Ibid., p. 13.

³⁴¹ SMITHSON, R. loc. cit. p. 309.

³⁴² Ibid., p. 308.

esclarecer ou propor definições. Na melhor das hipóteses, o artista equilibra os valores: “*Os penhascos em volta de Niagara sugerem escavação e mineração, mas são apenas trabalhos da natureza.*”³⁴³ Assim, lógica invertida, o artista utiliza a propulsão motriz da natureza tanto quanto a natureza pode formar um conjunto que se assemelha à construção humana.

O infinito desdobramento dos conceitos propostos por Smithson processam uma espécie de vórtice. Este parece ser a condição entrópica. A derivação constante da noção de entropia assume, talvez, certa expressão romântica. Localizada a entropia, entre sublime e pitoresco, não se separa da condição de deriva. O artista se desloca com intuito de se deparar ao acaso com os fluxos entrópicos. O deslocamento pode ser no deserto, nos subúrbios, dentro de um edifício, em qualquer parte, enfim.

Sobre *deriva*, é possível desdobrar seus sentidos. Em seus artigos, Smithson expõe a entropia, não apenas um conceito, mas como procedimento, como escrita. A aderência se torna fundamental: a leitura se torna o *vagar*, isto é, pertencem ao mesmo movimento. A indiferença quanto ao local reforça a potência do ato de escolher. Seleção incidental que se adensa pela imaginação da qual se pode dizer expressão romântica.

As correspondências entre a pintura do romântico Caspar David, *Hütte im Schnee*, de 1827, e o pensamento suscitado pela *A queda do solar de Usher* de Edgar Allan Poe: “*Quando as fissuras entre mente e matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, o ateliê começa a desabar, (...), de modo que mente e matéria se confundem interminavelmente.*”³⁴⁴ - equivalem à sobreposição das esferas. A porosidade das matérias – pintura, literatura e escultura – urde a tessitura poética dos sentimentos estéticos decorrentes da entropia. Somente um espectador mais arguto perceberia que: “*(...) uma fenda mal perceptível que, estendendo-se do teto da fachada, ia descendo em ziguezague pela*

³⁴³ Ibid., p. 308.

³⁴⁴ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 191.

*parede, até perder-se nas soturnas águas do lago.*³⁴⁵ E que poderia ser intuída no quadro do alemão. A cabana parcialmente encoberta pela neve – atmosfera da natureza que se torna peso - talvez assimile poeticamente a fratura do *Solar*. Ao mesmo tempo, pode existir certa correspondência formal e imaginativa com *Partially Buried Woodshed*. Ann Reynolds observa que: “A fratura na viga central do paiol produz um corte ou uma falha no tempo que claramente articula o limite entre antes e depois ao ponto do incontornável.”³⁴⁶ A fratura temporal encontra-se no estado permanente da qualidade entrópica das coisas: cruzamento entre arte, cultura, imaginação.



Fig. 16.Foto - Partially Buried Woodshed

³⁴⁵ Poe, Edgar Allan. *A Queda do solar de Usher* In: Contos de terror, de misterio e de morte. RJ: Nova Fronteira, 1981.pp 83. Trecho citado novamente.

³⁴⁶Reynolds, Ann. *Robert Smithson: learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge: MIT Press, 2003. Pp. 197.



Fig. 17. Hütte im Schnee

A deriva – oscilação entre imaginação e literalidade tal como Smithson a experimenta- aparece num exemplo lapidar: a viagem à Ilha de Rügen (*Voyage à l'île de Rügen: sur les traces de Caspar David Friedrich*), descrita nos diários do naturalista e pintor Carl Gustav Carus e matizadas nas paisagens de Caspar David Friedrich. Durante algum tempo, eles vivenciam as tormentas do clima, observam a força da natureza na sua forma originária e compartilham o sentimento do sublime. A busca pela beleza clássica não é mais decisiva – os sentimentos que se juntam à categoria do belo são o sublime e o pitoresco, - de uma natureza embrutecida, gigante, tosca, cuja rudeza lhes revela a verdade primeira, sem aparências. A rigidez das montanhas cristalizada pelo pincel de Caspar David torna a paisagem quase que inescrutável: “(...) o face a face humano se submete à contemplação da natureza – do caos, dos elementos, do vazio.”³⁴⁷ Tal submissão não se coloca apartada da experiência, é preciso se embrenhar na floresta, escalar montanhas, percorrer trilhas. O deslocamento dos pintores permite a fusão com a natureza. Esse clima torna possível a associação de algumas pinturas de

³⁴⁷ WHITE, (pref.). Carus, Carl Gustav. *Voyage à l'île de Rügen: sur les traces de Caspar David Friedrich*, p. 7 passim.

Caspar David Friedrich aos desenhos e esculturas de Robert Smithson pois sobre eles incide o sentimento do sublime – derivado da entropia. O sublime de Caspar David evidencia-se na bela descrição que o filósofo Ricardo Andrade faz *efeito esférico*, uma qualidade da sua pintura: “O volume central produz uma inversão do plano de fundo em direção ao espectador, precipitando-o por cima de sua cabeça. As massas sólidas, envoltas na neve, desafiando a lei da gravidade.”³⁴⁸ Análise que se aprofunda ao expressar a materialidade do sentimento de sublime das obras de Caspar David:

Em um processo evolutivo, da matéria inorgânica chegaríamos à matéria orgânica, estando o homem no topo da escala. (...) a natureza não ofereceria apenas uma apresentação negativa do sublime, mas o sublime está na natureza e o saber romântico almeja ter acesso a ele, sendo a arte neste processo a via privilegiada.³⁴⁹

Invertendo a ordem, Smithson parte da matéria orgânica para alcançar o inorgânico. Assim, adere à contemporaneidade das *intensidades*, porém, a reverte em jogo próprio – a tensão entre sublime e anti-sublime -, no qual reverso e anverso, reversível e irreversível, isto é, a oscilação entre matéria e mente assume conotação irônica, participando desse sublime através do seu gosto pelo infinito, desmesurado, desdobrado, sem no entanto tratá-lo como conceito, mas como ficção apenas:

Um dos aspectos mais intrigantes da obra de Smithson é a maneira como ele usa a posição anti-romântica, anti-sublime para criar, paradoxalmente, o que parece ser a evocação romântica do sublime. Ou mais precisamente, em muitos de seus trabalhos, tanto o sublime quanto o seu oposto parecem coexistir e até mesmo estimularem-se. Na obra de Smithson, o sublime não está enquadrado em termos de uma presença humana insignificante, mas apaixonada, perdida na vastidão da natureza orgânica. Em vez disso, a humanidade situada bravamente, até mesmo friamente, em relação ao inspirador, mas basicamente o indiferente (alguém será tentado a escreve “cristalino”) fenômeno infinito do espaço e do tempo.³⁵⁰

³⁴⁸ ANDRADE, R. *Arte e ascese em Caspar David Friedrich*, p. 293.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 292.

³⁵⁰ FLAM, J. (ed.). *Introduction: reading Smithson*, p. XXIII.

Se, com certa ironia, Smithson toma para si o sublime, talvez, ele não pudesse fazê-lo diferentemente com o pitoresco. O pitoresco, antes realizado como sentimento, passa a orientar as operações poéticas de Smithson, como bem o aponta Gilles Tiberghien, no capítulo do livro *Art, Nature et Paysage*. O curioso título *Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque* já traz em si a ambigüidade da noção de pitoresco tomada pelo artista: o desígnio transformador. O pitoresco retorna como procedimento artístico, dispositivo de ação que revela o movimento do mundo, da paisagem, ou seja, da natureza:

Aqui, a arte de Smithson está em pelo pitoresco, numa inversão cujo segredo lhe pertence. A noção e sua origem pictural, a apreciação subjetiva que ela supõe para decidir o que merece ou não ser pintado ou representado do que vemos na natureza, tornam-se elas mesmas o espelho móvel do mundo, cujo caráter pitoresco se mede precisamente na captação dos reflexos variantes.³⁵¹

Os reflexos variantes do pitoresco, assim definido por Gilles Tiberghien, talvez possam se multiplicar no sublime. Que se diga: *como se fosse possível mesclar as qualidades dos dois sentimentos*. Se o pitoresco aciona as operações poéticas de Smithson, o sublime faz eco à formação cultural americana. O comentário do artista sobre Frederic Law Olmsted é extremamente revelador nesse sentido:

A magnitude da mudança geológica ainda está entre nós, como estava há milhões de anos atrás. Olmsted, um grande artista que mantém a magnitude, coloca exemplos com o quais joga uma nova luz sobre a natureza da arte americana.³⁵²

No texto, Smithson recondiciona os movimentos tectônicos aos avassaladores estados naturais garantindo a eclosão sublime. No confronto com a natureza – aqui, de acordo com Smithson, Central Park em Nova York é natureza, - a imaginação humana entende o árduo embate entre mente e matéria que produz natureza-paisagem, assim, explica Smithson: *“Um parque não pode mais ser visto como uma coisa-em-si, mas antes um processo ainda em curso das relações existentes*

³⁵¹ TIBERGHIEEN, G. *Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque*, p.83.

³⁵² SMITHSON, R. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, p. 170.

*numa região física - o parque torna-se uma coisa-para-nós*³⁵³

A busca, através da caminhada deslizante nos caminhos do parque (uma “*coisa-para-nós*” segundo Smithson), pelo longínquo e incógnito - ao mesmo tempo, personificada para Carus nos “(...) *carvalhos e faias de envergadura inabitual, (...) marcadamente um ‘carvalho imemorial’*”³⁵⁴ - ecoa nos primeiros traços do artista americano. A recordação da natureza, em seu estado primário, exaltada pela expressão “*carvalho imemorial*” aparece a partir do aprofundamento da experiência arcaica de cada um. Segundo o historiador da arte Roland Recht: “*Transpondo esta natureza, a pintura não deve buscar a ‘pura verdade’.*”³⁵⁵ A reversão se oferece no artifício, quer dizer, pela analogia, o espectador será conduzido para experiência da paisagem. “*Sua aptidão em representar repousa na correspondência que existe entre certos estados da natureza e nosso psiquismo. (...) A pintura pode então dispor de todos os elementos analógicos em função do efeito que deseja produzir.*”³⁵⁶

Carus impressiona-se com a permanência mística, a impossibilidade daquela verdade, que o co-habita nostalgicamente. Não seria diferente para o pintor romântico Caspar David que congela com tintas a imposição suprema da natureza, seu traço-memória, como se solidificasse a ausência do tempo no quadro *Eichbaum im Schnee* (1829). Ato que pode ter consonância com as cartas de Carl Gustav Carus:³⁵⁷

O programa da pintura ‘earth-life’ expressa a estrutura e história das montanhas através de suas formas e transmitir os outros elementos, afim de revelar a Lei universal e demonstrar a harmonia entre o particular e o universal, estava muito além da capacidade de pintura de paisagens.

O projeto de Carus revela o caráter teórico - a busca mesma do conhecimento - da pintura da paisagem: “*Tudo se torna paisagem – porque ela é uma experiência mitológica, a pintura de paisagem é, na Alemanha, objeto de teoria.*”³⁵⁸ Como experiência, é possível sustentar a

³⁵³ Ibid., p. 160.

³⁵⁴ WHITE, K. (pref.). Carus, Carl Gustav. *Voyage à l’île de Rügen: sur les traces de Caspar David Friedrich*, p. 23.

³⁵⁵ RECTH, R. *La lettre de Humboldt – du jardin paysager au daguerréotype*, p. 46.

³⁵⁶ Ibid., p. 47.

³⁵⁷ CARUS, C. G. *Nine letters on Landscape Painting*, p. 43.

³⁵⁸ RECTH, R. *La lettre de Humboldt – du jardin paysager au daguerréotype*, p. 39.

similitude entre as aventuras paisagísticas dos românticos com a seqüência de desenhos *Blind in the Valley of Suicides*, de 1962, do artista americano. A fusão entre natureza e homem – o destino da circulação constante entre interno e externo da obra artística. Pelas artérias, veias e capilares escorre seiva, seus braços vincados possuem folhas nas extremidades ao invés de dedos, suas raízes encontram a profundidade terrestre, no entrelace não apaziguador com o seu entendimento do natural. A relação entre outras obras de Caspar David e Robert Smithson, ainda que distantes no tempo e respeitadas suas singularidades, têm em comum, possivelmente a materialidade sublime e a aspiração à densidade corpórea e ao movimento circulatório.

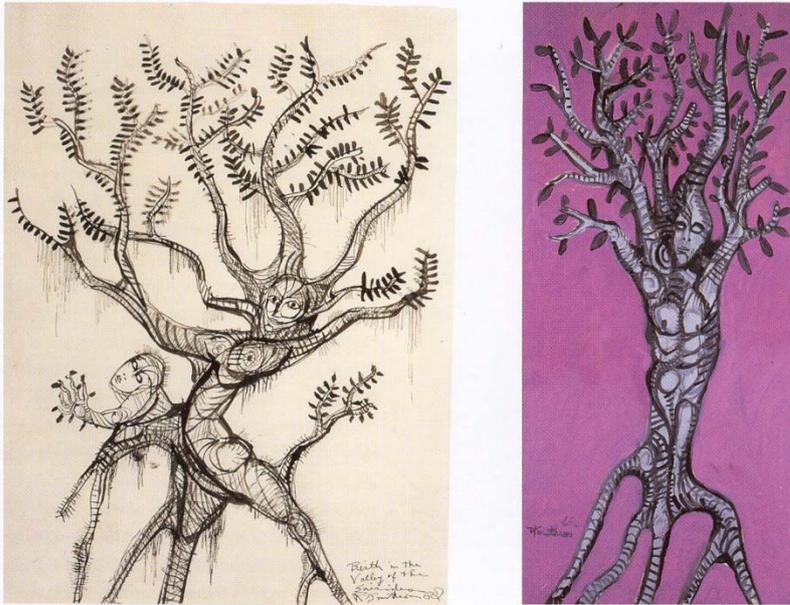


Fig. 18. Blind in the Valley of the Suicides



Fig. 19. Eichbaum im Schnee

Ressaltando o vínculo entre esses artistas, busca-se, na análise formal das obras – obviamente, sem excluir os fluxos dos sentimentos estéticos-, estabelecer o entrelace poético entre as paisagens de Caspar David e as esculturas de Smithson. As telas *Das Eismeer* (1824), *Morgen im Riesengebirge* (1811) e *Kreidefelsen auf Rügen* (1818) do alemão Caspar David e a série *Alogon* (1966), *Gyrostasis* (1970) e *Leaning Strata* (1968) de Smithson carregam a robustez da matéria, curiosamente sua quase artificialidade - quando a natureza se deixa ver em seu aspecto mais antigo e mais bruto, ela aproxima-se do artificial, de certa desnaturalização. O quadro *Das Eismeer* revela o ímpeto da natureza do distante pólo terrestre e, no tormentoso mar de gelo, aderna um navio, sem chance alguma frente a revoltosa potência do oceano. Sobre David, Michael Jakob defende que: “O grande tema de Friedrich é, até certo ponto, a consciência paisagística em ato. (...) e um ato de temporalidade indeterminada.”³⁵⁹ O curioso, no entanto, seria o aspecto inorgânico que o pintor confere à obra. Trata-se de uma imagem quase escultórica, dada

³⁵⁹ JAKOB, M. *Le paysag*, p. 77.

sua atmosfera congelada, do tempo que foi frisado e condensado num único instante, igual e por isso indeterminado. Não sem espanto, a cristalização da imagem, de um tempo quase ausente, assemelha-se à escultura de Smithson *Leaning Strata*, na qual, placas brancas – inorgânicas – calculadas a partir da progressão geométrica, apresentam-se em destoante perspectiva, permitindo uma experimentação calcada em intervalos de tempo sem a sensação do efeito sucessório. A solidificação da matéria se dá no derramamento entrópico.



Fig. 20. Leaning Strata



Fig. 21. Das Eismeer

Assim, também, se estabelece a relação entre a pintura *Kreidefelsen auf Rügen* e *Gyrostasis* porque, em ambas, prevalece o embate orgânico e inorgânico possível somente na natureza e na arte. Na primeira obra, esse aspecto revela-se nas pedras que emolduram a tela formando uma cadeia montanhosa em semi-círculo, cujas pontas sobressaem revelando uma métrica dura e angulosa.

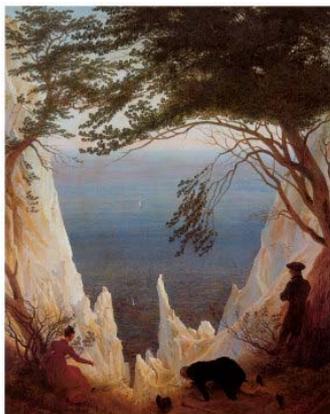


Fig. 22. Kreidefelsen auf Rügen



Fig. 23. Gyrostasis

No trabalho *Gyrostasis*, a geometria funde dois de seus elementos: triângulo e espiral configurando uma espiral triangulada: “Quando eu fiz a escultura, eu pensava nos procedimentos de mapeamento que se referem ao planeta Terra. Alguns podem considerar isto como um fragmento cristalizado da rotação giroscópica...”³⁶⁰ A concepção da escultura procura situar os eixos do mapa tridimensional – espécie de fragmento – para correspodê-los ao real, neste caso específico, *Spiral Jetty*. A escultura não funciona como objeto isolado, de acordo como Smithson: “*Gyrostasis* é relacional.”³⁶¹ Seria dada na natureza sua correlação: “O título *Gyrostasis* refere-se à área da física que lida com a rotação dos corpos e sua tendência em manter seu equilíbrio.”³⁶² Sobre a pintura de paisagem – caso de *Kreidefelsen auf Rügen* -, Roland Recht evidencia a posição de Carus que se estende certamente a Caspar David:

³⁶⁰ SMITHSON, R. *Gyrostasis*, p. 136.

³⁶¹ Ibid., p. 136.

³⁶² Ibid., p.136.

Não é simplesmente o enquadramento de um fragmento da imensidão, como imagem especular, mas uma redução da escala que permite nada perder das propriedades de um objeto reduzido. Tal transposição efetuada pela pintura é possível porque afeta no homem a *representação* e a *sensação*.³⁶³

A natureza é transportada para o homem. O resultado: oscilação entre infinito e finito. Privilégio da imaginação. Por fim, a analogia entre *Alogon* – escultura e desenhos – o esboço de Carus – *Geognostic Landscape: Katzenköpfe near Zittau* de 1820 - nutre-se do entendimento da geometria inversa, infinita, no caso da série contemporânea, e da plástica dura da qual se constitui a montanha do desenho que, no excesso de naturalismo, expõe certamente um traço artificial - âmbito do pensamento voltado para a inorganicidade. Smithson, em entrevista, perguntado sobre a utilização da matemática nas estruturas cristalinas, responde:

Não realmente - bem, o título *Alogon* – vem do grego que se refere ao inominável e ao número irracional. Havia um sentido de ordenação, mas não pôde ser chamada de notação matemática. Havia a conscientização da geometria que eu trabalhei de maneira intuitiva. Não era realmente nenhum modo notacional.³⁶⁴

Smithson estabelece antes uma ordem imaginativa do que uma ordem lógica. O número irracional (surd)³⁶⁵ pertence à desmedida, quer dizer, representa uma quantidade que não pode ser expressa por números. As coisas que não podem ser nomeadas não podem também ser incluídas em categorias. Desse modo, pela intuição do infinito e pelo sentido de abstração, estabelece-se a ligação de *Alogon* às massas montanhosas geradas por Carus. A observância da natureza revela o exercício mental do paisagista que assimila a abstração à experiência: *“Existe um elemento de abstração e de abnegação que envolve o tratamento do mundo externo tanto como simples elemento no qual*

³⁶³ RECTH, R. *La lettre de Humboldt – du jardin paysager au daguerréotype*, p. 47.

³⁶⁴ SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson for the archives of american art/Smithsonian Institution*, p. 292.

³⁶⁵ Retomado pelo artista no texto *Spiral Jetty*.

vivemos e atuamos quanto como algo de sua própria beleza e sublimidade."³⁶⁶ Os trabalhos apresentam sentido correspondente ao exporem a fusão entre mente e matéria ou entre abstração e experiência. A abstração resulta ainda da experiência do encontro com a natureza - seu estado físico.



Fig. 24. Alogon

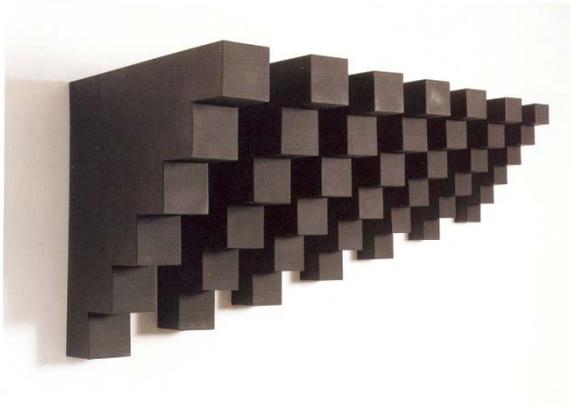


Fig. 25. Plunge

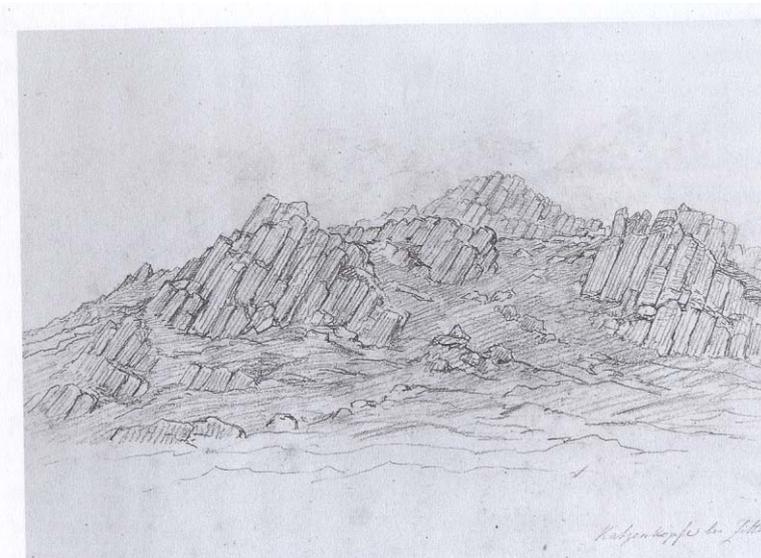


Fig. 26. Geognostic Landscape: Katzenköpfe near Zittau

³⁶⁶ CARUS, C. G. *Nine letters on Landscape Painting*, p. 106 passim.

A vivência contígua desses homens – Carus e David - aprofunda e reforça a fusão característica do romantismo e transforma-se num movimento apenas: o sentir da experiência. Uma curiosidade apontada por Cecília Cotrim³⁶⁷ - espécie de vivência compartilhada entre os três artistas: Carus, Caspar David e Smithson, - e, poderia ser pensada a partir do movimento de deriva, constitui-se na imersão dos alemães na Ilha de Rügen e o passeio do americano em Passaic:

(...), aos poucos, o tom do texto de Smithson³⁶⁸ vai sendo revelado, como uma espécie de paródia dos relatos de viagem do século XIX – penso nos românticos enlouquecidos pela floresta em busca de uma planta, ou ruína, ou árvores originárias; nos passeios noturnos de Carl Gustav Carus e Caspar David Friedrich pela ilha de Rügen em plena nevasca, em busca da *Erdlebenerlebnis*.

Deve-se entender a paródia menos como crítica e mais como exercício de revitalização dos aspectos do romantismo. Assim como as visões do pitoresco e do sublime de Smithson não podem ser reveladas pela contemplação do passado nostálgico, mas como projeto futuro, atual pelo menos:

Smithson se conforma à ideia de um pitoresco alegórico tal como o evoca Gilpin. Ao mesmo tempo, ele não recupera, tais quais, as noções que ele herda: seu interesse pelo pitoresco é ele mesmo o pitoresco, no sentido em que essa categoria se apresenta, por ele, como o contexto no qual seu pensamento se reflete sem limites.³⁶⁹

A inversão do sentimento de pitoresco, um dos dispositivos para as recirações de Smithson, alia-se a outro aspecto da poética do artista: os passeios. Segundo Tiberghien: “*Estes passeios vão no sentido de movimento, a mobilidade característica do pitoresco.*”³⁷⁰ A experiência-paisagem seria mental e física porque, do cruzamento entre mente e matéria, sobressai “*(...) a realidade que se esclarece à luz da ficção que a organiza.*”³⁷¹

A redescoberta da aventura, o deslocamento da viagem, o

³⁶⁷ COTRIM, C. *Monumento Contemporâneo?*. p.49.

³⁶⁸ Cecília Cotrim refere-se ao trabalho Um passeio aos monumentos de Passaic.

³⁶⁹ TIBERGHIE, G. *Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque*, p. 86.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 88.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 92.

afundamento na natureza, a pesquisa científica e a busca pelo frescor do olhar estimulam a imaginação – faculdade privilegiada na especulação romântica. Assim, a mente se junta às sensações do corpo e expande a consciência do *todo*. Ainda, no prefácio ao livro *Voyage à l'île de Rügen: sur les traces de Caspar David Friedrich*, Kenneth White atribui à palavra “romance”, da qual provém o termo romantismo, a fusão de dois seres: “(...) ela é plural e contém tudo potencialmente, ela já constitui ‘um mundo’.³⁷² O mundo redescoberto – quiasma entre cosmos e caos - passa por duas vias: interior e exterior:

O caminho conduz para o interior, quer dizer, fora da sociedade, mas, ao mesmo tempo, ele vai para o exterior, dado que está fora, aspirando a atingir maior ampliação possível da consciência. É lá que ele vai evoluir e se realizar.³⁷³

A fronteira entre saberes não funciona como *verdade* – como orientação epistemológica ou poética - para alguns filósofos, artistas e poetas. Para tanto, existe a clara necessidade de torná-la difusa e etérea, apenas um fraco delinear. Não sem espanto, torna-se pertinente aproximar a relação interior/exterior às principais reflexões de Robert Smithson entre *indoor/outdoor* a partir da qual materializa a dialética *site/non-site*:

Eu desenvolvi um método ou dialética que envolvia o que eu chamo de site e non-site. O lugar, de certo modo, é a realidade física e crua. Aquele chão de que não nos damos conta quando estamos dentro de um quarto ou escritório. Então eu resolvi colocar limites em termos de diálogo (é um ritmo constante que percorre o interior e o exterior) e como resultado disso eu, em vez de colocar algo sobre a paisagem, resolvi que seria interessante transferir a paisagem para dentro, para o não-lugar, que é um receptáculo abstrato. Nesse verão, eu fui à região oeste e selecionei alguns lugares, lugares [sites] físicos mesmo, que de certa forma fazem parte da minha arte. Fui a um vulcão e coletei lavas e as mandei para Nova York e lá elas foram montadas no meu non-site.³⁷⁴

Smithson participa de entrevistas, junto com outros artistas, nas quais propõem uma reflexão coletiva sobre os problemas da arte e do

³⁷² WHITE, K. (pref.). Carus, Carl Gustav. *Voyage à l'île de Rügen: sur les traces de Caspar David Friedrich*, p. 23.

³⁷³ TIBERGHIEN, G. *Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque*, p. 85.

³⁷⁴ SMITHSON, R. *Earth*, p. 178.

mundo. Era um momento vivo, da criação de teorias, do pensamento da prática artística. Tal prática se revela tributária da reflexão sobre a inserção no espaço ampliado – fora da galeria de arte. Ademais, outro lugar para arte se revela através das articulações teóricas e poéticas dos artistas: suas dicções. A idéia de coletivo mais marcante talvez seja *Discussão com Heizer, Oppenheim, Smithson*, de 1970, perguntam, discutem os trabalhos e os conceitos e, principalmente, metamorfoseiam palavras em arte e, no reverso, plasticidade em proposições acentuando o indistinto limite.

3.4

É a dimensão da ausência que resta a descobrir.³⁷⁵

A poética de Smithson e a singularidade do seu modo de engendrar confirmam a noção de *entre* – ou seja, a essência constitutiva daquela área indistinta que se situa no limiar das coisas, na qual percepção e afeto se entrelaçam e da qual resulta, portanto, a idéia de disrupção. Ao lado das esculturas em grande escala, Robert Smithson produz trabalhos que contêm a forma de diários entremeados por fotografias. Os mais marcantes decorrem da visita que fez a New Jersey, em 1967, *Um passeio pelos monumentos em Passaic* e da viagem para o México, em 1969, *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*. Não obstante, apresentar a contigüidade do relato *Frederick Law Olmsted and The dialectical Landscape*, de 1973, com os dois trabalhos anteriormente indicados, adensaria a relação matéria e mente e aprofundaria talvez a ubiqüidade do trabalho do artista.

Os núcleos dos trabalhos decorrem do deslocamento do artista e da sua vontade de promover, a todo instante, alternância perceptiva. Esses trabalhos se ligam à reminiscência do artista, isto é, o envolvimento do sujeito, na sua infância, com seus jogos particulares; sua curiosidade

³⁷⁵ SMITHSON, R. *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, p. 133.

infantil³⁷⁶, segundo Baudelaire: estado criador: “(...) *um gênio para o qual nenhum aspecto da vida está adormecido.*”³⁷⁷ Porém, a memória não pertence apenas ao sujeito, evidenciando seu lado criador. Ela se alia à materialidade da terra – ancestral e imemorial, por fim.

Das suas viagens familiares; da sua percepção da sua antiga vizinhança; do seu interesse pela transubstanciação oriunda da cristalografia, nascem os trabalhos que afetam poeticamente o espectador através desse instrumental: prosa íntima, teoria fictícia, deriva, tempo infinitesimal. Os recorrentes elementos, nestes trabalhos e em outras obras, multiplicam-se na visada descondicionada, signo das imagens enantiomórficas, e ainda na narrativa coesa, dispersa ou circular.

No primeiro relato, o artista indica cada passo do processo de constituição do trabalho que consiste em revelar pormenores de monumentos no subúrbio. Nos subúrbios, descritos em outro texto³⁷⁸, os fluxos entrópicos se avolumam, reforçando a idéia do território poético:

Os slurbs³⁷⁹ que se propagam e a proliferação descontrolada de casas do pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia. (...) Na proximidade das auto-estradas que contornam a cidade, nós achamos os hiper-mercados e as lojas de atacado [cut-rate store] com suas fachadas estêreis. No interior desse tipo de lugar, há um labirinto com pilhas de anúncios cuidadosamente acumulados; corredor depois de corredor, a memória do consumidor se perde. A complexidade lúgubre desses interiores sucitou nos artistas uma consciência nova do insípido.³⁸⁰

Evidentemente, os novos monumentos pertencem à ordem da paisagem entrópica sobretudo pela percepção dos espaços cheios, dentro dos prédios, e vazios, entre as arquiteturas. Os monumentos de Passaic são: a ponte entre Bergen County e Passaic Country a qual refere-se como “*Monumento de Direções Deslocadas*”, “*Monumental Cano*”, um duto abandonado às margens do rio Passaic, “*Monumento Fonte*”, canos de emissão de esgoto, “*Monumento Caixa de Areia*”, caixa de areia de um parque abandonado. O gesto de Smithson fere as concepções dos

³⁷⁶ Charles Baudelaire intui que permanecer no estado criador depende da observação (distanciamento) do convalescente, a exemplo, do conto *O Homem das Multidões* de Edgar Allan Poe e da curiosidade da criança da qual se pode dizer inesgotável.

³⁷⁷ BAUDELAIRE, C. *Obras Estéticas filosofia da imaginação criadora*, p.224.

³⁷⁸ SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*.

³⁷⁹ Essa expressão significa subúrbio, porém o termo conserva a idéia de abandono - uma área suburbana mal planejada.

³⁸⁰ SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*, p.13.

monumentos ditos clássicos ou mesmo modernos. Talvez, seu feito seja comparável à subversão de Constantin Brancusi com sua *Coluna Infinita* de 1937-38, numa radical proposta de inversão do sentido de coluna, tratando-se, pois, de um anti-monumento.

Perscrutar uma cidade, ato caro e essencial para Smithson, aguça sua percepção: “*Na verdade, o centro de Passaic não era um centro – em vez disso, era um típico abismo ou vácuo comum. Que ótimo lugar para uma galeria!*”³⁸¹ New Jersey existe como tempo erodido, em ruínas, e equivale à *Cidade dos Imortais* de Borges, com as diversas eras sobrepostas, que teria, em sua existência, o mesmo motivo da sua inexistência, porque é tempo.

Entre os imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos.³⁸²

No seu passeio por Passaic, New Jersey, Smithson realiza o trajeto pendular entre *site* e *non-site*. Seu intento era apontar para objetos aparentemente desinteressantes, abandonados e destroçados que revelariam uma materialidade plástica da arte afinada ao pensamento contemporâneo, numa variação entre estruturas cartográficas e espelhos. Aqui, novamente, o traço-paródia, descrito por Maggie Gilchrist a respeito do *Um passeio pelos monumentos de Passaic*: “*Em 1967, no ‘passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey’ traço-paródia da caminhada nos arredores.*”³⁸³ Todavia, ela estabelece a correlação com *Entropy and the New Monuments* – texto que alude, entre outras coisas, à ausência de saturação dos materiais e, novamente, às situações entrópicas -, na qual acrescenta ao *traço-paródia* à escatologia dos filmes de Roger Cormac e aos eventos do início dos anos 60:

Em 1961 e 1962, a URSS enviou o homem ao espaço; um ano antes, o filme *Marienbad* de Alain Resnais, que nega toda cronologia, foi levado às telas; Martin Ryle contestou a teoria da criação contínua concluindo, a

³⁸¹ SMITHSON, R. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, p.47.

³⁸² BORGES, J. L. *O Imortal*, p. 603.

³⁸³ GILCHRIST, Maggie. *Ruine des anciennes frontières*, p. 19.

partir de observações radio-astronômicas, que o universo estava em evolução constante; um foguete americano partiu para Vênus; cientistas afirmaram terem reanimado algas fósseis de 250 milhões de anos.³⁸⁴

As leituras, teorias e filmes estabelecem um nexo temporal e material que funde o passado no futuro, traduzido por Smithson como o ficcional *panorama zero* ou, ironicamente, *ruína em reverso*³⁸⁵: “Essa *mise-en-scène anti-romântica sugere a desacreditada idéia de tempo e muitas outras coisas ultrapassadas.*”³⁸⁶

Mesmo que o passeio constitua um relato-paródia, salta aos olhos a invocação de certo distanciamento, o espaço da irrealidade, do lugar deslocado da arte. Tal relato adere à porosidade fictícia e literal. O artista toma consciência do “*universo secreto*”, devir, cravado na carnadura – pavimento - da cidade. Entretanto, Smithson procura outro sentido constituído para os monumentos, transformando-os em metáfora seu processo operatório:

Desci por um terreno de estacionamento que cobria os velhos trilhos da estrada de ferro, os trilhos que algum dia passaram no meio de Passaic. Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em um espelho e um reflexo – mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava.³⁸⁷

A intervenção poética de *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* - decorrente da viagem realizada em 1969 com Nancy Holt, esposa de Smithson, artista e cineasta – é potencialmente *deriva*. Em cada deslocamento, o artista carrega consigo a periferia – uma circunscrição móvel. Da bela passagem do argentino Jorge Luís Borges: “*Ele está no centro do deserto – no deserto sempre se está no centro.*”³⁸⁸ ecoam as primeiras palavras de *Yucatan*:

Um horizonte é outra coisa além do horizonte; é a interrupção na abertura, é um país encantado onde o baixo está no alto. (...) o tempo desprovido de objetos quando se desloca para todas as destinações. O

³⁸⁴ Ibid., p. 19.

³⁸⁵ Frase de Nabokov citada em *Um passeio pelos monumentos de Passaic*.

³⁸⁶ SMITHSON, R. loc. cit., p. 46.

³⁸⁷ Ibid., p. 47.

³⁸⁸ BORGES, J. L. *Pesadelo*, p.253.

carro continuava sobre o mesmo horizonte.³⁸⁹

Na vastidão, os limites se pulverizam, retrato da distância cuja medição é inexequível, enfim, sublime. A viagem abarca o desejo de descentramento, razão primeira do deslocamento. No início do relato, Smithson já demonstra o desejo de se perder no infinito: “*Saindo de Merida pela Highway 261, nota-se o horizonte indiferente. Com uma espécie de apatia, ele permanece no solo, devorando tudo que parece alguma coisa. Atravessa-se constantemente o horizonte, mas ele permanece sempre distante.*”³⁹⁰ Smithson transparece para seu leitor uma realidade física e outra inteligível. São as linhas do horizonte traçadas no mapa que os orienta na viagem. Entre o desenho gráfico do mapa e as linhas imaginárias do horizonte, o efeito poético: “*Como o carro estava todo o tempo sobre o horizonte residual, pode-se dizer que o carro estava aprisionado numa linha, uma linha que não tem nada de linear.*”³⁹¹ Assim, a dissolução do sensível se dá na idéia gráfica. Reflexo enantiomórfico lançado do mapa para o espaço: “*Olhando para o mapa, tudo estava lá, um emaranhado de linhas do horizonte sobre o papel.*”³⁹² O trabalho se solidifica em imagens, cores e sensações. O tempo da narrativa irrompe como os *frames* de um filme:

Através do pára-brisa, a estrada apunhalava o horizonte, fazendo-o sangrar numa incandescência ensolarada. Não se podia deter a impressão de se efetuar uma expedição sobre uma lâmina coberta de sangue solar. Como ela fatiava o horizonte, a disrupção tomou lugar.³⁹³

Para cada corte na seqüência filmica, um deslocamento. Dividido em nove etapas, *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* incorpora a pluralidade perceptiva: “*Os artistas não são motivados pela necessidade de comunicar, viajar além do insondável é a única condição.*”³⁹⁴ A analogia entre o deslocamento e a percepção se realiza nos espelhos que o artista dispõe em cada parada. São doze espelhos distribuídos de modo a

³⁸⁹ SMITHSON, R. *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, p. 119.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 119.

³⁹² *Ibid.*, p. 119.

³⁹³ *Ibid.*, p. 120.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 132.

acionar repetidamente a tensão entre *site* e *non-site* e, ao mesmo tempo, apontar o colapso da percepção quando esta busca enquadrar racionalmente o que foi visto:

O deslocamento de espelhos não se exprime por medidas racionais. As distâncias entre os doze espelhos são desconexões obscuras onde a medida é abandonada e incalculável. Cada superfície refletora não pode ser entendida pela razão. Quem poderia divulgar de qual parte do céu vem a cor azul? Quem poderia dizer quanto tempo dura a cor? Azul significa alguma coisa? Quando o deslocamento se torna uma má localização? São questões proibidas que colocam a compreensão num dilema. As questões que os espelhos formulam permanecem sempre sem resposta. Espelhos florescem sobre o incomensurável [surd] e geram incapacidade. Reflexões caem sobre os espelhos sem nenhuma lógica, invalidando qualquer assertiva racional. Limites inexprimíveis estão do outro lado dos incidentes, e não serão jamais apreendidos.³⁹⁵

A transposição física do artista e os espelhos, juntos, assimilariam a dissolução: “Os espelhos não são apenas silenciosos, como afirmado na seção quatro [quarto deslocamento], mas seus reflexos são efêmeros e não podem ser tocados. Parece que ele quis que o que fosse mostrado pelos reflexos, não poderia ser objetivado.”³⁹⁶ Smithson - para quem a materialidade dos objetos corresponderia ao fluxo da natureza – parece inverter sua própria lógica, pois, neste processo, a materialidade do objeto seria seu próprio evanescimento. O filósofo Gary Shapiro, no livro *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, aborda *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, questionando o lugar do trabalho: “A questão convencional que se pergunta nesse caso seria o que exatamente é um trabalho de arte aqui? Ou melhor, onde está o trabalho de arte?”³⁹⁷ Certamente essas questões já foram lançadas anteriormente, pois esse trabalho de 1969, junto aos *Um passeio pelos Monumentos de Passaic*, de 1967, e *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, de 1968, formam, por assim dizer, a tríade que revela – a partir do encontro equilibrado entre as proposições teóricas e a execução de operações poéticas - a potência estética de Robert Smithson da qual se pode dizer antes uma evidenciação do circuito da arte do que propriamente um embate ou seu questionamento. Desses trabalhos-textos eclode a

³⁹⁵ Ibid., p. 124.

³⁹⁶ BOETTGER, S. *In the Yucatan : mirroring presence and ausence*, p.204

³⁹⁷ SHAPIRO, G. *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, p.98.

possibilidade efetiva do desdobramento dos seus trabalhos de *Land Art*. As perguntas de Shapiro evidenciam o entrelace entre tempo, espaço e deslocamento. O aqui [*here*], para ele, dificilmente é proferido sem ironia, pois: “*Aqui tudo é deslocamento.*”³⁹⁸ Ou seja, não existe o aqui, sua condição não se sustenta: “*Os espelhos são temporariamente colocados em vários sites; aos quais não pertencem.*”³⁹⁹ A partir dos infinitos reflexos especulares, desloca-se novamente o trabalho. As fotografias do trabalho funcionam como eco que reverbera um som há muito tempo proferido, também elas uma alusão ao deslocamento: “*Nosso acesso a tudo isto só pode ser através da reprodução fotografada e escrita que aparece nas páginas de uma revista publicada em New York*⁴⁰⁰, *distribuídas em várias cópias e dispersas em diversas locações.*”⁴⁰¹ Ora, a (des)localização é o vórtice de trabalho, então não existe uma definição exata para o que seja esse aqui. “*O trabalho está nesses efêmeros incidentes, em sua documentação fotográfica, ou no ensaio que o descreve e que contém fotografias?*”⁴⁰² O trabalho está portanto em qualquer lugar.

Os espelhos são materiais cujas superfícies apresentam a oscilação entre presença e ausência, em Yucatan, eles indicam uma paisagem quase inexistente, isto é, o limite entre visível e invisível; uma paisagem que se oferece através de outra paisagem infinitamente. Gilles Tiberghien percebe que:

A paisagem identificada aqui ao horizonte no interior do qual eu percebo os objetos do mundo. Se eu me concentrar num deles, então ‘eu torno a fechar a paisagem e abro o objeto.’ São as facetas internas desses objetos, não visíveis imediatamente, que os fenomenólogos nomeiam de ‘horizonte interior.’⁴⁰³

Região desértica, erma - com variações climáticas e geológicas que englobam a superfície do terreno e a atmosfera -, o horizonte: “*Nessa linha onde o céu encontra a terra, os objetos param de existir.*”⁴⁰⁴ A evanescência do aspecto físico coaduna-se ao componente mental caro

³⁹⁸ Ibid., p. 98.

³⁹⁹ Ibid., p. 98.

⁴⁰⁰ O trabalho foi publicado na Artforum de setembro de 1969.

⁴⁰¹ SHAPIRO, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, p.98.

⁴⁰² Ibid., p. 99.

⁴⁰³ TIBERGHYEN, G. *Horizon*, p. 200.

⁴⁰⁴ Ibid., p.119.

ao artista. A cada etapa prevalece o entendimento do artista sobre o funcionamento do espelho, seu reflexo torna-se o outro da mente e o outro da matéria sem contradições. A passagem do filósofo francês Gilles Deleuze sobre o célebre livro de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, apresenta a continuidade entre superfície e profundidade:

Não que a superfície tenha menos não-senso do que a profundidade. Mas não é o mesmo não-senso. O da superfície é como a 'Cintilância' dos acontecimentos puros, entidades que nunca terminaram de chegar nem de retirar-se.⁴⁰⁵



Fig. 27. Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan

A fusão aqui é desdobramento. Desse modo, o espelho reverte-se em metáfora, em transporte para lugar nenhum. Nos termos de Smithson: deslocamento perceptivo. O duplo que se oferece a partir desse gesto – arranjo dos espelhos - aponta ora para uma insubordinação ao tempo,

⁴⁰⁵ DELEUZE, G. *Lewis Carroll*, p. 32.

duração esvaziada, ora para a literalidade da *reflexão*, uma ação cognitiva. Smithson revolve espaço e tempo para apresentar a materialidade plástica do terreno pelo traço-paródia. O passeio de Smithson reconstrói o roteiro convencional de James Stephens. O mapeamento da região da viagem se transforma em cores, texturas, temperatura, redirecionamento sobretudo:

Yucatan, Quintana Roo, Campeche, Tabasco, Chiapas e Guatemala se congelam numa massa de vazios, os pontos e as pequenas redes azuis (chamadas de rios). A legenda do mapa alinhava os signos em colunas bem nítidas: monumentos arqueológicos (preto), monumentos coloniais (pretos), sítios históricos (preto), balneário (azul), spa (vermelho), caça (verde), pesca (azul), artesanato (verde), esportes aquáticos (azul), parque nacional (verde), estação de serviços (amarelo).⁴⁰⁶

Os intervalos entre os deslocamentos são, por assim dizer, a irrupção da distância ou mesmo a imobilização do corpo. Assim, com cada espelho colocado cuidadosamente, o artista induz o sentido do afastamento e de aproximação. Suzaan Boettger aponta a correlação entre as disposições dos espelhos e os próprios deslocamentos: “O contraste entre essas reiterações de inacessibilidade e a confiança na existência de algo real conduz a reflexões sobre o que o era desejado experimentar.”⁴⁰⁷

Jennifer Roberts, no livro *Mirror-travels: Robert Smithson and History*, refere-se à viagem de Smithson como um processo anti-arqueológico porque o artista teria removido ou recoberto o passado dos monumentos dos Maias. O projeto de Smithson, segundo a autora, apresentaria a negatividade, pois, sua preocupação não guarda o sentido de preservação das ruínas ou de algum tipo de valorização patrimonial. Seu interesse postula a duplicidade das enantianformas: desvio perceptivo que, paradoxalmente, reforça o circuito da arte contemporânea, por escapar a ele. Cabe ressaltar sua tese:

O deslocamento do espelho de Yucatán apresenta, dois campos simultaneamente: a vista de uma paisagem para onde a câmera aponta, parcialmente, encoberta por espelhos e, outra vista (apontando para o alto), parcialmente, refletida no espelho. Nenhuma das vistas está

⁴⁰⁶ SMITHSON, R. *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, p. 119.

⁴⁰⁷ BOETTGER, S. *In the Yucatan : mirroring presence and ausence*, p.204

completa, nem podem ser consolidadas numa unidade espacial homogênea. A referência dos espelhos às ruínas (em sua arrumação dispersa e semi-enterrada) estende os seus efeitos sobre o seu espaço circundante. Eles agem literalmente para decompor ou desfazer a ilusão de espaço contínuo.⁴⁰⁸

Monumento contemporâneo, invisível, que resguarda, para Smithson, a presença da temporalidade alargada. A tarefa de relacionar as temporalidades sugere um retorno à mitologia. Não a partir do projeto nostálgico, mas como possibilidade de fabulação. No quinto deslocamento, outra descoberta se coloca. Numa espécie de transe, Smithson procura inverter sua percepção de artista ao propor um veículo perceptivo insólito: “*Se um artista puder ver o mundo através dos olhos de um lagarto, talvez ele fosse capaz de fazer um trabalho fascinante.*”⁴⁰⁹, Assim, imerso no deserto, Smithson escuta novamente o sussurro entre Chronos e Coatlicue que lhe revelam o entrelace entre passado, futuro e memória, sobreposto talvez ao jogo ausência e presença:

Chornos: Assim é Palenque.

Coatlicue: Sim, assim que ele recebeu um nome, cessou de existir.

Chronos: Você crê que suas pedras reviradas existem?

Coatlicue: Elas existem como existem as luas ignoradas em órbitas desconhecidas.

Chronos: Como podemos nos falar do que existe quando nós mesmos dificilmente existimos?

Coatlicue: Você não precisa ter existência para existir.⁴¹⁰

O solo, a água dos lagos, o terreno ressecado formando polígonos – derivação da forma facetada dos cristais, a vegetação, os monumentos históricos que não existem isoladamente, os espelhos – superfície lisa e pura – contaminam-se com a presença elementar dos materiais. Existe possivelmente uma fabulação – abstrata e material - que se desenrola infinitamente dentro do trabalho, tornando-o pulsante. E, ainda que seja apresentado na forma de relato de viagem, *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* conserva a acepção espiralada de *Gyrostasis* – espécie de *non-site* (mapa tridimensional) do *Spiral Jetty*, bem como, conserva, como

⁴⁰⁸ Ibid., p. 100 passim.

⁴⁰⁹ SMITHSON, R. *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, p.126

⁴¹⁰ Ibid., p. 126.

operação primordial, a tentativa de desconstruir um tipo de visada que procura abrager a totalidade da experiência óptica.

No sétimo deslocamento, Smithson reescreve, em seu trabalho-diário de Yucatan, os incidentes, as surpresas, e, em cada relato, o olhar desconstruído. São as intrincadas relações entre percepção, arte, escrita, deslocamento que se rearranjam constantemente, na medida em tais termos se confundem intencionalmente com o tópico presença e ausência:

Os resíduos de coisas vistas se acumulavam até que os olhos fossem tragados pelos reflexos desordenados. O que se via se rebobinava em zonas indecisas. Os olhos pareciam ver. O que eles viam? Talvez. Outros olhos estavam vendo. Um mexicano lançava sobre o deslocamento um longo olhar suplicante. Mesmo se você não puder ver, outros o farão em seu lugar. A arte conduz a vista para uma interrupção, mas essa interrupção tem um modo de se desbloquear dela mesma. Todos os reflexos expiraram nas matas de Yaxchilán. E necessário se lembrar que escrever sobre arte, é substituir a presença pela ausência, transformando a abstração da linguagem em coisa real. Havia uma fricção entre os espelhos e a árvore, agora, há uma fricção entre a linguagem e a memória. Uma memória de reflexos torna-se uma ausência da ausência.⁴¹¹

Ensaio-registro, álbum fotográfico com legendas, situação de deriva? Esses aspectos transcorrem como diário de bordo e se assimilam à reconstrução da narrativa literária. Pode-se apontar novamente o parentesco com Edgar Allan Poe dos ficcionais diários do personagem-autor *Arthur Gordon Pym*. Curiosamente, o diário do marinheiro de Baltimore foi escrito por outro narrador, duplo do personagem *Pym* e porque não dizer do próprio Edgar Allan Poe? Não há uma cronologia definida, pelo contrário, a aventura conduz a narrativa a partir da destemporalização: os personagens se perdem infinitamente. O cabeçalho de cada passagem aparece especialmente na forma virtual da cartografia, são graus, minutos e segundos que configuram meridianos, latitudes e longitudes. Trata-se, pois, de distância e não de datas. Na passagem do diário do marinheiro, transcrita a seguir, fica marcada claramente esta opção:

⁴¹¹ Ibid., p.129.

Os termos manhã, tarde, noite, etc., de que faço uso para evitar que a narrativa sofra com um acúmulo excessivo de detalhes, não devem ser tomados em seu sentido literal. Há muito tempo já não tínhamos noites, com a luz do sol banhando 'noite' e 'dia' ininterruptamente. As datas mencionadas são relativas aos padrões náuticos de tempo e as direções e coordenadas estão de acordo com a bússola de bordo. Devo também lembrar ao leitor que não posso aspirar à exatidão de medidas na primeira porção desse relato, pois não mantive um diário durante esse período. Em muitos casos, fui obrigado a confiar unicamente na memória para indicação de datas, latitudes, longitudes e direção de curso.⁴¹²

O diário íntimo como gênero literário traz uma visão corriqueira da vida e das coisas. Parte, pois, de um elo profundo constituído entre homem e mundo. Maurice Blanchot, em *A Fala Cotidiana*⁴¹³, revela alguns aspectos do cotidiano que são expoentes da evanescência. O cotidiano: “(...) não se deixa apanhar. Ele escapa.”⁴¹⁴ Sua condição fugaz permite suas significações, se para Blanchot existe o modo como o cotidiano escapa, existe sobretudo um *porquê*: “Quando vivo o cotidiano, é o homem qualquer que o vive, e, propriamente falando, o homem qualquer não sou eu nem é o outro, ele não é nem um, nem outro, e é ambos em sua presença intercambiável.”⁴¹⁵ Cada acontecimento tem em si refletido o sentido de aventura: o microcosmo do banal agigantado na suprema aventura: “O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário.”⁴¹⁶ Em *O Relato de Gordon Pym*, predominam as noções de localização e de deslocamento – espaço e tempo, determinadas pelo lato e longe (latitudes e longitudes) que ganham a aparência cartográfica, para *situar* apenas o estado de *deriva*. A falsa localização não traz conforto algum, ela acentua principalmente a impossibilidade da localização. Para Smithson, a prática do registro da observação do mundo deveria assemelhar-se ao recorte fotográfico ou *insights*, e a disposição dos *flahs* componentes da narrativa que adere ao *puzzle*. Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, Smithson transforma em relato o exercício do olhar. Assume a visada do instantâneo fotográfico, além da qualidade das miragens infinitas do

⁴¹² POE, E. A. *O Relato de Gordon Pym*, p.199.

⁴¹³ BLANCHOT, M. *A Fala Cotidiana*, p. 237.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 243 passim.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 237.

espelho: “O brilho do sol de meio-dia cinematografava o local, tomando a ponte e o rio um retrato estourado. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar a fotografia”⁴¹⁷ O método do relato em diários comporta outro tipo de ponderação, e, nele, estão inclusos o tédio, o humor, e, também, a atmosfera que o cerca. Para Maurice Blanchot:

Não é por contar acontecimentos extraordinários que a narrativa se distingue do diário. O extraordinário também faz parte do ordinário. É porque ela trata daquilo que não pode ser verificado, daquilo que não pode ser objeto de constatação ou de um relato.⁴¹⁸

Nos diários, a alusão às minúcias importa; o olhar do autor deve captar também a umidade – pequenas gotículas na atmosfera, o calor – que ao levantar-se do solo distorce a visão; o frio – que eriça os pelos do corpo, o vento – ar que transcorre, a luz – que ilumina e obscurece, etc. Indiscutivelmente, o diário relata uma experiência vivida, ainda que de um sujeito ficcional. Sobre esse aspecto convém lembrar o livro *Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares, ficção científica e suspense, narrado como diário: “As ficções de índole policial - outro gênero típico desse século que não é capaz de inventar argumentos - relatam fatos misteriosos que um fato razoável logo justifica e ilustra.”⁴¹⁹ A prosa lógica e coerente comenta o fantástico ou sobrenatural. Ademais, é possível pensar no relato não apenas como um desabafo sincero, mas como um exercício de imaginação.

Os famosos diários do pintor Eugène Delacroix, produzidos entre os anos de 1822 e 1863, trazem a trajetória do exercício da imaginação criadora plasmada às pinturas e em muito estimulam a produção de outros textos, dentre os quais, os ensaios inaugurais de Charles Baudelaire, poeta de um romantismo tardio, sobre crítica de arte. Hubert Damisch, no prefácio da edição do *Journal d'Eugène Delacroix*, procura reunir os aspectos que ativam o diário, principalmente, o de um artista. São eles: desejo, memória e imaginação. Justifica ainda a inclusão do

⁴¹⁷SMITHSON, R.. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, p 46.

⁴¹⁸BLANCHOT, M.. *O diário íntimo e a narrativa*, p. 271.

⁴¹⁹BORGES, J. L. *Prólogo*, p. 9.

diário, mesmo carregando em si a contradição, nos gêneros literários. A contradição estaria, portanto, “(...) *de fato, no salto entre o projeto, ou a ficção de uma escrita privada, e sua publicação, desejada ou não pelo autor.*”⁴²⁰ O processo de constituição do diário íntimo dado como paradoxo prenuncia seu êxito poético. O autor do diário coloca-se como o duplo, sujeito que revela e recria sua intimidade.

A escrita da arte perfaz o caminho da constituição do *ser* artista. Inicialmente, remonta-se aos relatos de Vasari sobre vida e obra dos artistas, ao tratado de pintura de Alberti em que afirma “*Escrevo como pintor*”. Trata-se, pois, da nova condição do artista, a assunção de si e da criação poética. Os escritos de Leonardo Da Vinci introduzem, no campo da arte e da reflexão, fundamentos e inauguram um tipo de escrita baseada na composição plástica e na observação do mundo. No Romantismo Alemão, os escritos sugerem visões de mundo, a correlação entre o *Eu/Não-Eu* (sujeito e mundo) consubstanciação dos homens em estado artístico e especulação poética. A crítica da contemporaneidade, assim como os manifestos das vanguardas históricas originam-se, direta ou indiretamente, de Charles Baudelaire que estabelece uma escrita sobre a arte como obra de arte: a crítica poética. No *Salão de 1846*, Baudelaire deseja o tom íntimo do diário – correspondência do sujeito com a obra - e a potência criadora. A linguagem da crítica reveste-se de arte. Segue uma importante passagem do poeta francês:

Acredito sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não uma crítica fria e algébrica, que, a pretexto de tudo explicar, não expressa nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda espécie de personalidade, mas – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista – aquela que seja esse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Dessa forma, a melhor apreciação de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia.⁴²¹

Os poemas de Baudelaire remetem à junção entre leitor, apreciador e esteta por um mundo transitório das velozes e inequívocas mudanças. Este momento representa a vida moderna que, esboçada na sua tessitura poética, compõe uma estética filosófica, na qual os pares beleza e feiúra,

⁴²⁰ DAMISCH, H.. *Préface*, p. XIII.

⁴²¹BAUDELAIRE, C. *Para que serve a crítica*. p.20.

prosa e poema, transitório e eterno, paraísos artificiais e naturais, mesclam-se transubstanciados em um só corpo/espazo/tempo e porque não reforçar: arte e vida? Mesmo Eugène Delacroix, opção estética para Baudelaire, nos diários, reflete sobre seus procedimentos pictóricos, exaltando como ponto de partida uma natureza construída pela imaginação, ou, destituída das causas e efeitos que caracterizam uma linearidade, a imaginação potencializando a natureza e sendo potencializada por ela.

O privilégio da imaginação como *“Rainha das faculdades”*⁴²² orienta toda a percepção de Baudelaire acerca das artes plásticas e da literatura. Deste modo, a valorização que confere ao sujeito se dá pela sua capacidade mnemônica, ou seja, a imagem gravada na mente do artista – de preferência o sujeito cosmopolita⁴²³ cujo olhar se abre para todo e qualquer detalhe do mundo - estimula a imaginação. Por esta razão o poeta atribui à pulsão discursiva de Delacroix uma mnemotécnica [*mnémotechnie*]: *“A obra de Delacroix me parece algumas vezes como uma espécie de mnemotécnica [mnémotechnie] da grandeza e da paixão nativa do homem universal.”*⁴²⁴ Vida e obra, assim se resume o projeto de Delacroix e, de acordo com Damisch, esta empresa revela um sujeito: *“(...) ao qual o arranjo de um diário aparecerá como uma única apreensão que possa assegurar sua vida, seu passado, sua história.”*⁴²⁵ Para garantir que os acontecimentos da vida não lhe escapem – já que eles estimulam a imaginação, uma condição criadora -, o diário íntimo do pintor cria um permanente estado mnemônico apresentando o desejo de lembrança e o desejo de poesia *“(...) a poesia que seria a memória recuperada.”*⁴²⁶

A imaginação passa a ser uma faculdade que se abre para o mundo, funcionando na justa medida em que esta carrega em si potencial transformador, e, para artistas e poetas, um potencial criador. Existe ainda outra maneira de expressar o processo poético em palavras: correspondências – uma espécie de coletivo, tanto para debater idéias

⁴²² É possível creditar à expressão *'Rainha das Faculdades'* (Imaginação) a base para uma estética contida na obra de Charles Baudelaire.

⁴²³ Cf. *O pintor da Vida Moderna*. Referência ao Constantin Guys, artista francês.

⁴²⁴ BAUDELAIRE, C. *Préface*, p. XVI.

⁴²⁵ DAMISCH, H. *Préface*, p. XX.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. XXI.

quanto para uma auto-reflexão, mas principalmente para transferir os sentidos, as emoções e as impressões.

Na contemporaneidade, o diário adquire outros formatos. Num primeiro momento, a fotografia atravessa a discursividade do diário íntimo⁴²⁷, depois, desdobra-se na comunhão entre imagem e movimento: o filme. Robert Smithson introduz, como vários artistas da sua geração, a filmagem nos processos poéticos de seus trabalhos. Claro está que este movimento adere à noção que o artista constrói da temporalidade, da distância e da percepção que seria o esquecimento do corpo. Para ele, a fruição do filme implica uma imobilização do corpo, pois ela permite que o todo seja visto e escutado. Na grande tela do cinema, o retângulo concentra o fluxo que, independente da ordem narrativa, resvala para o entrópico:

O que tomamos como mais sólido ou concreto, muitas vezes, viram uma concatenação de imprevistos. Qualquer ordem pode ser reordenada. (...) Mas, tão logo a ordem se fixa na sua cabeça, dissolve-se no limbo.⁴²⁸

Os filmes do artista trazem em parte a concepção de diários, incluem-se aí entrevistas, trabalhos (*Swamp, Spiral Jetty, Rundown*)⁴²⁹ e sugerem uma tendência diagramática. A ampla utilização dos meios impede que o filme seja um processo documentário apenas. Nele, o artista concentra um viés pessoal que se assemelha ao diário íntimo. Seria, então, relevante indicar o parentesco com a definição filmica do cineasta lituano Jonas Mekas:

Naquele momento, comecei a entender que o que estava faltando na minha filmagem era eu mesmo: minha atitude, minhas idéias, meus sentimentos, no momento que eu olhava a realidade que eu filmava. Tal realidade, esse detalhe específico, em primeiro lugar, chamou minha atenção por causa de minhas memórias, meu passado. (...) Quando perambulo pela cidade, me abstenho de olhar atentamente para cada detalhe. Ao contrário, vou caminhando e meus olhos se transformam em janelas bem abertas, aí eu passo a ver as coisas. Se eu ouço algum barulho, olho em sua direção. O ouvido fica atento e direciona o olhar a procura daquilo que o originou.⁴³⁰

⁴²⁷ Pode-se tomar como exemplo dessa passagem o livro (espécie de relato íntimo) *Nadja* de André Breton - escritor surrealista.

⁴²⁸ SMITHSON, R. *A cinematic atopia*, p. 140-1.

⁴²⁹ Trechos dos filmes que podem ser vistos no site www.robertsmithson.com

⁴³⁰ MEKAS, J. *The Diary Film*, p.192.

Assim, pode-se reafirmar a continuidade do sentimento romântico na contemporaneidade que potencializa o primado da experiência que é ao mesmo tempo pensamento e corporeidade, natureza e temporalidade, ficção e literalidade, tudo isso: arte e vida.

Na típica sobreposição de poéticas da produção de Smithson, encontra-se a surpreendente semelhança entre projeto estético e crítica nas falas de Delacroix e de Baudelaire. Na ocasião da censura do livro de poesias *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire escreve os *Projets des Préfaces*⁴³¹ no qual desacredita os editores que vetaram, entre outros, o poema *Lesbiennes*:

Há várias morais, Há a moral positiva e prática à qual todo mundo deve obedecer. Mas há a moral das artes. Esta é toda outra, e desde o início do mundo, as artes a provaram bem. Há também várias formas de liberdade. Há a liberdade para o gênio, e há uma liberdade muito restrita aos garotos. Qual vocês preferem? O poeta triste ou o poeta alegre e descarado, o horror dentro do mal ou a galhofa, o remorso ou o imprudente. (...) a uma blasfêmia eu oporia um arrebatamento na direção do céu, a uma obscenidade umas flores platônicas. Pois o começo da poesia, todos os volumes de poesia são assim feitos. Mas era impossível fazer de outro modo um livro destinado a representar a agitação do espírito dentro do mal.

Delacroix encontra uma vocação crítica contra os salões que refutaram suas obras. Em *Lettre sur les concours*, de 1830, Delacroix discute sobre o que deveria ser julgar uma obra. Para o pintor, a grande responsabilidade da escolha não prescinde da relação obra, público e, até certo ponto, as instituições. Diz, então, o artista:

Eu apenas resvalei, no começo desse artigo, na dificuldade de achar juízes iluminados e imparciais: não falei nem das intrigas e nem das complacências, e não apoiei bastante, como você o viu sem dúvida, a impossibilidade de obter julgamentos equalitáveis.⁴³²

Smithson, por sua vez, carregado de ceticismo base da sua radicalidade crítica, volta-se ironicamente contra os curadores e críticos,

⁴³¹ BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*, p. 232

⁴³² DELACROIX, E. *Lettre sur les concours*, p. s/nº.

no texto *Cultural Confinement*⁴³³, de 1972:

Alguns artistas imaginam que detêm esse aparato, que na verdade, são detidos por ele. Como resultado, acabam apoiando uma prisão cultural que está fora de seu controle. Os próprios artistas não estão confinados, mas seus trabalhos sim. Os museus, assim como asilos e cadeias, têm carcereiros e celas – em outras palavras, salas neutras conhecidas como “galerias”. Uma obra de arte quando disposta em uma galeria perde seu controle e se transforma em um objeto portátil ou uma superfície desprendida do mundo exterior.

Nas entrevistas, é possível detectar um processo de tomada da escrita que deixa o entrevistado ser ao mesmo tempo o entrevistador. Trata-se da polifonia do falar/fazer arte, deslocar/fixar, coincide com a referência de Gilles Deleuze sobre Lewis Carroll: “*Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor inversamente*”.⁴³⁴

Da fusão da narrativa dos diários, dos manifestos-paródias tangenciados à paisagem e seus diversos contornos, encontra-se o ponto de contato entre dois textos de Smithson: *Um passeio aos monumentos de Passaic* e *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*. Além das semelhanças diagramáticas dos textos – a exposição do trabalho encarnado em fotografias (still), que dizer *quase cinema*, Sébastien Marot aponta outra relação existente: *site/non-site* transubstanciada em ver e fazer, somente através da indissociabilidade entre os atos. Eis a passagem:

Pouco tempo depois de se aventurar na dialética entre o site e o non-site, Smithson se encarregava de solucionar a representação lógica de lugares abandonados, não só *in visu*, mas *in situ*, intervindo diretamente na sua realidade física. O observador passou a ser o transformador e assim conseguia invocar a herança do poeta William Carlos Williams, assim como o do grande paisagista do Central Park, Frederick Law Olmsted.⁴³⁵

Da relação entre ver e fazer se desdobra a fala. Ações cuja força

⁴³³ SMITHSON, R. *Cultural Confinement*, p. 154.

⁴³⁴ DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, p. 1.

⁴³⁵ MAROT, S. *Sub-urbanism and the art of memory*, p. 52

eclode de sua fricção. Gilles Deleuze comenta essa transitividade: “*Pensar é, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as ‘visualidades’, e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados.*”⁴³⁶ Do mesmo modo, a transitividade entre paisagem, natureza e arte se expressa na dialética. Esta não implica oposição, mas refletindo sobre a proposição entrópica desse processo, de acordo com Smithson, é possível defini-la como o espaço da incidência do difuso lusco-fusco, atributo também da passagem, da transformação, que corresponde à região indistinta entre matéria e mente:

Considerando a natureza do parque, sua história e a percepção que se tem hoje, somos confrontados com um labirinto sem fim de relações e de conexões onde resta apenas isso que ele é, ou onde ele está, como coisa-em-si, mas onde, ao contrário, é o parque todo que se transforma..., como a noite e o dia, a sombra e a luz, o dentro e o fora.⁴³⁷

Smithson retoma a essência poética do deslocamento durante o passeio ao Central Park: por lá caminha; sente a *intensidade* pitoresca em William Gilpin e Henri Thoreau; visita exposição de fotos da construção do Central Park numa exposição no Whitney Museum e, com ela, dialoga; ou seja, elabora um nexos atemporal (típico do cinema – um buraco na vida)⁴³⁸ que dissipa a lógica programática das teorias filosóficas para retomar a pulsão poética do passeio.

A partir de suas reminiscências, Smithson nomeia o primeiro artista da *Land Art*: Frederick Law Olmsted:

Haveria de seguir o transporte do lodo do seu ponto de extração ao seu ponto de descarga. É necessário ter consciência da existência do lodo e dos campos de sedimentação, se se quer compreender a paisagem tal como ela existe.⁴³⁹

Não seria, pois, sua própria operação? “*A paisagem se rebobina nos milhões e milhões de anos de ‘tempo geológico’*”⁴⁴⁰ De acordo com

⁴³⁶ DELEUZE, G. *Conversaço*, p. 39.

⁴³⁷ SMITHSON, R. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, p. 165.

⁴³⁸ Cf. *Cinematic Atopia*.

⁴³⁹ SMITHSON, R. loc. cit. p.165.

⁴⁴⁰ SMITHSON, R. *Sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 186.

Gilles Tiberghien, o pitoresco, fabulado por Smithson, recria a idéia do pitoresco alegórico de Gilpin⁴⁴¹, para quem: “O espelho pode também ter efeitos pitorescos, mas ele apenas obtém a reflexão. Que o coloque em alguma parte onde não refletissem nada, todo efeito pitoresco desaparece ao mesmo tempo para ele.”⁴⁴² O estreitamento entre o teórico e paisagista William Gilpin e o escritor Henri David Thoreau seria possível a partir da consciência da natureza associada à ação do homem, neste sentido, só pôde ocorrer em território americano. Para Gilpin, a paisagem existe como anterioridade não apenas como representação, ela antecede a pintura: idéia ativada pelo transcendentalista Thoreau, em *Walden*, na descrição de sua vivência no interior cabana, extensiva à paisagem, esta personagem central do livro.

Ambos, paisagista e escritor, ambicionam a vida na natureza que, na América, nunca se separou da paisagem, por isso, quem sabe, a partir da submersão no sentimento do pitoresco - que procura sua existência material no instante da sua bruta transformação - promovam uma dialética da paisagem:

A tentativa de definir o pitoresco no fim de 1800 e começo de 1900, reflete a tentativa de ver e definir um mundo de uma maneira diferente daquela imposta por um século de gosto que se tornou exaustivo pelos padrões clássicos. (...) Nos três ensaios de Gilpin sobre o pitoresco que Thoreau lia em janeiro de 1854, a visão de Burke sobre a ‘suavidade’ ser ‘uma das propriedades mais essenciais’ da beleza e que ‘as idéias de claro e suave’...desapropriam o objeto. Toda pretensão em relação a ‘beleza pitoresca’ é devidamente observada. (...) Para Gilpin, a ‘rudeza’ é uma característica essencial do pitoresco.⁴⁴³

A reinvenção do pitoresco de Gilpin pode ser traduzida na passagem: “Resumindo, é possível transformar um edifício belo em ruínas grosseiras.”⁴⁴⁴ Correspondente à seguinte declaração de Smithson: “Central Park é o território do encontro do acaso e da necessidade, uma sucessão de pontos de vista contrastados que serão sempre flutuantes, tudo solidamente ancorado na terra.”⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Cf. TIBERGHIEU, G. *Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque*, p.82

⁴⁴² GILPIN, W. *Trois essais sur le beau pittoresque*. p.82.

⁴⁴³ BOUDRAU, G. V. H. D. *Thoreau, William Gilpin, and the metaphysical Ground of the Picturesque. American Literature*, p. 363.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁴⁵ SMITHSON, R. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, p. 162.

Por fim - para completar a exposição das místicas concepções de Smithson, bem como, estabelecer o cruzamento de suas alusões - seria preciso acentuar que as transposições temporais e literárias funcionam como operação poética. Smithson reúne um complexo sistema de matrizes e referências, reafirmando assim sua vivência entrópica. Algumas referências são mais ilustrativas, outras aderem às propostas teóricas do artista. Exemplo disso estaria na reflexão que o artista faz das considerações do teórico da arte alemão Wilhem Worringer, autor do célebre ensaio *Abstraktion und Einfühlung*, escrito no início do século XX⁴⁴⁶. De um modo geral, a estrutura do artigo de Worringer inspira a concepção dialética de Smithson. Porém, deve-se deduzir da tese de Worringer o resíduo inorgânico, privilegiado nas artes primitivas, nas arquiteturas egípcia e gótica e na arte Bizantina. No entanto, orgânico e inorgânico sob a tutela do teórico alemão equivalem às estruturas psicológicas do homem divididas em abstração e empatia. O entendimento de Smithson dessas questões fica explicitado no artigo *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape* de 1971:

Em *Abstraction and Empathy* (1908) de Wilhem Worringer, é dito que a arte Bizantina e a arte egípcia nasceram de uma necessidade psicológica de escapar à natureza, e que desde a Renascença, nossa compreensão dessa arte foi ocultada por uma confiança desmedida na natureza. Worringer situa seu 'conceito' de abstração fora do panteísmo antropomórfico e sensualista do humanismo renascentista. 'A impulsão artística fundamental, diz Worringer, não tem a ver com a interpretação da natureza.' E contudo, ao longo do seu livro, ele se refere às 'formas cristalinas da material inanimada.' A geometria me parece uma 'interpretação' da matéria inanimada. O que são as redes e grades da abstração pura, senão interpretações e representações de uma ordem reduzida da natureza? Abstração é a representação da natureza desprovida de 'realismo' e fundada numa redução mental ou conceitual. Não se escapa à natureza por uma representação abstrata; a abstração nos aproxima das estruturas inscritas fisicamente na própria natureza. Mas isso não significa uma renovação na crença da natureza, significa simplesmente que a causa da abstração não é sagrada. A abstração só pode ser válida se aceitarmos a dialética da natureza.⁴⁴⁷

Tratado importante para a concepção dialética (matéria e mente) de Smithson, *Abstraktion und Einfühlung* concebe duas distintas

⁴⁴⁶ O ensaio possui importância fundamental por refletir a ambiência da virada do século XIX para o XX. Foi escrito em 1906, apenas um ano antes de Pablo Picasso pintar *Demoiselles D'Avignon*, e teve grande penetração nos movimentos das vanguardas históricas.

⁴⁴⁷ SMITHSON, R. loc. cit. p. 162.

mitologias que atravessam, mesmo que aparentemente opostas, a consciência do homem. Há na abstração a condensação da natureza, ou seja, não seria um puro reflexo mental apartado do mundo da vida. Citando Worringer:

Assim como o anseio à compaixão como pré-suposição da experiência estética encontra sua gratificação na beleza das coisas orgânicas, também o anseio a abstração encontra sua beleza na negação da vida inorgânica, no cristalino ou, (...) em todas as leis e necessidades.⁴⁴⁸

O texto de Worringer permanece como uma das bases para a reflexão de Smithson acerca do que seria constitutivo do homem para a percepção da arte, da natureza e do mundo. Daí a revelação de que há mínima distância ou sua inexistência entre os pares espiritual e carnal, científico e ficção, e a possibilidade do intercâmbio desses pares como material para arte e vida. Do orgânico das concepções místicas e religiosas, Smithson serve-se da materialidade corpórea, para passá-las ao inorgânico.

Robert Smithson se move em direção a uma natureza fictícia ou literal - embrutecida e árida - e atesta-lhe a destruição irreversível e sua extrema capacidade de recriação, re-introduzindo uma temporalidade com a qual é possível produzir e engendrar na contemporaneidade o *panorama zero*. O material escultórico informe – se se pensar em termos de camadas geológicas, placas tectônicas, geleiras, iceberg, cânions - ganha dimensão gigantesca e revela as possibilidades da matéria – sua potência. O artista se interessa pelo aspecto reverso do pitoresco: “O pitoresco, longe de ser um movimento interior à mente, é baseado na realidade da terra; ele precede a mente em sua existência material exterior.”⁴⁴⁹ A partir dessa declaração, o pitoresco pode ser assimilado ao sublime como desejo de enfrentamento direto, jogo entre presença e diluição corpórea. Desta forma, o pitoresco e o sublime, segundo Smithson, se anunciam como *intensidades* da natureza ferozmente transmutada pelo transcorrer do tempo atravessados às articulações da mente.

⁴⁴⁸ WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy: a contribution to the psychology of style*. p.4.

⁴⁴⁹ SMITHSON, R. *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*, p. 160.

3.5

A Iconografia da Desolação⁴⁵⁰

Na embriaguez do haxixe, nada parecido. Não sairemos do sonho natural. A embriaguez, em toda sua duração, será apenas, é verdade, um imenso sonho, graças à intensidade e à rapidez de concepções; mas guardará a tonalidade particular do indivíduo.
Charles Baudelaire⁴⁵¹

As afinidades com o romantismo sinalizam a aproximação, nos primeiros anos da produção de Smithson, com os místicos temas judaico-cristãos, independentes de qualquer tipo de nostalgia:

Bem, meus escritos não são mitológicos porque, como eu disse, a mitologia é uma ficção na qual se acredita. No momento, tenho me prendido a integridade da ficção. Como não consigo acreditar em objetos e não consigo acreditar em totens, em que posso acreditar? Ficção. Então vamos falar sobre sua integridade.⁴⁵²

Ainda que, nesse trecho, Smithson mencione mitologia, sua intenção parece ser reforçar seu caráter ficcional, numa espécie de assimilação paradoxal do Romantismo. E, o Romantismo, evidentemente, está imerso no misticismo⁴⁵³. Ele pode ser revisto através da conexão que o filósofo Walter Benjamin faz entre a experiência mística e a correspondência romântica. Concepção moderna que busca na vivência o seu sentido de existência. A vivência dessa modernidade é devedora da noção de correspondência, dos paraísos artificiais, do parque central, dos signos cifrados e arabescos da natureza, temas caros a poetas como

⁴⁵⁰ SMITHSON, R. *The iconology of Desolation*. p. 320.

⁴⁵¹ BAUDELAIRE, C. *Paraísos Artificiais*, p. 23.

⁴⁵² SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.213.

⁴⁵³ O misticismo, em particular para os Românticos, teve grande influência de Swendeborg, místico suíço do século XVIII.

Charles Baudelaire. Segundo Benjamim, Baudelaire condensa, em sua obra, a noção de modernidade: “*Essencial é que as correspondências cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais.*”⁴⁵⁴ O cultural pode equivaler-se ao mnemônico revelando a importância da lembrança como origem do tempo presente⁴⁵⁵: “*As correspondências são os dados do 'rememorar'. Não são dados históricos, mas pré-históricos. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior.*”⁴⁵⁶ Não seria, pois, desnecessário relembrar algumas estrofes do soneto *Correspondências*⁴⁵⁷ de Charles Baudelaire:

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
*Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam. (...)*⁴⁵⁸

O misticismo encontra grande expressão nos românticos de Iena e, evidentemente, em Charles Baudelaire. Decifrar a natureza não seria uma simples operação, porque foge à lógica racional iluminista: “*Misticismo do paganismo. O misticismo, traço de união entre o paganismo e o cristianismo/ O paganismo e o cristianismo demonstram-se mutuamente.(...) A superstição é o reservatório de todas as verdades.*”⁴⁵⁹ Pois, envolve todas as inflexões imaginativas; mitológicas, religiosas, artificiais.

O misticismo permeia a produção de Smithson na sua fase inicial. Segundo Eugenie Tsai, no livro *Robert Smithson Unearthed: drawings,*

⁴⁵⁴ BENJAMIM, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.132.

⁴⁵⁵ Walter Benjamim, no capítulo *Sobre alguns Temas*, aproxima a tese de Henri Bergson da constituição do mundo da vida à noção de duração. Para Benjamim: “*(...) a presentificação da durée (duração) é que libera a alma humana da obsessão do tempo.*” Cf. loc. cit. p.131.

⁴⁵⁶ Ibid., p.133.

⁴⁵⁷ BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*, p. 363.

⁴⁵⁸ Versos inspirados na Kreisleriana de Hoffman e citados em *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, 1861.

⁴⁵⁹ BAUDELAIRE, C. *Meu Coração desnudado*, p. 56.

collages, writings, há um momento em que:

Smithson obteve o imaginário místico de fontes literárias, como no caso do dantesco e obras religiosas, além dos vários conjuntos de gravuras. Assim ele criou seus mundos imaginários. (...) As gravuras desses conjuntos são feitas com linhas sinuosas e exatas que introduzem o ilusionismo do chiaroscuro. São caracterizados por uma qualidade obsessiva, exemplificada por uma intensidade e atenção lineares esbanjadas em um volume pequeno. Isso reflete a predileção de Smithson pelas tradições antiilusionistas, considerando a arte historicamente como antitética ao Humanismo Renascentista, tal como o bizantino, pré-colombiano e o estilo do iluminador de Blake.⁴⁶⁰

A iconografia dos desenhos e colagens da fase inicial de Smithson (1961-62) possui correlato com o texto *The iconography of Desolation*, escrito em 1962. Pode-se tratar esse momento como via transversal à produção posterior de Robert Smithson, ou seja, não se pretende, com isso, apartá-los do conjunto circular da sua obra. Convém lembrar os complexos entrecruzamentos que o artista faz durante toda sua carreira. A proximidade com a geração *Beat* americana – expressa por Smithson na passagem: “Quando eu estava em Roma lia *Naked Lunch* de William Burroughs e as imagens do livro correspondiam de algum modo a um tipo de acumulação massiva e grotesca de todos os tipos de rituais repudiados.”⁴⁶¹ – adere ao fluxo verborrágico e psicodélico daquele momento. É possível afirmar que uma geração inteira esteve *On the Road*:

(...) *On the Road*, está inscrito numa longa tradição que conduziu a uma forma literária altamente emblemática hoje, um fenômeno conhecido desde muito tempo; ele cristalizou assim, através de uma aventura individual, uma prática social muito difundida. Os Beats, os hippies e os filmes do gênero road movies são como uma forma de consciência coletiva organizada.⁴⁶²

As viagens da geração *Beat* corporificam, de acordo com Gilles Tiberghien, a analogia com os passeios de Gilpin. O ponto de contato estaria portanto na idéia de movimento afinada à mobilidade do pitoresco.

⁴⁶⁰ TSAI, E. *Robert Smithson Unearthed: drawings, collages, writing.*, p.16

⁴⁶¹ SMITHSON, R *Interview with Robert Smithson for the archives of american art/Smithsonian Institution*, p. 287.

⁴⁶² TIBERGHIEIN, G. *Notes sur la Nature...*,p.21.

Não importa, nesse momento, voltar à questão do pitoresco. No entanto, Tiberghien aprofunda seu argumento, supondo a constituição da paisagem no movimento que se formula tanto num espaço físico quanto nos textos do artista. Para tanto, estabelece relações algumas intra-poéticas do universo de Smithson:

On the Road é a expressão literária emblemática: a paisagem desfiladeiro vista do automóvel num frenesi de deslocamentos que é um equivalente visual de uma melodia do jazz à procura de um hit, alguma coisa que teria a ver com a perseguição da baleia por Ahab em *Moby Dick*. Essas comparações não são fortuitas, sob vários aspectos, a paisagem para Smithson é um texto, e às vezes uma narrativa, como um espelho romanesco, caro à *Sthendal*, que nos conduz à beira da estrada. Uma geografia imaginária contamina a paisagem real.⁴⁶³

O texto *The iconography of Desolation* possui uma fluidez virulenta. Não há pausa. Não há respiração. Sua escrita acontece como uma avalanche de idéias e associações místicas desconexas. As concepções de arte são tratadas ironicamente. Smithson, no texto, recita uma espécie de evangelho no qual mistura referências apocalípticas e mundo da arte: “A ausência de consolação na arte produz desolação. Os caminhos sensíveis através dos quais se olha para os trabalhos de arte estão perdidos no abandono do Espírito Santo, enquanto as pressões da religião barata tentam a fraca alma na atual salvação zero.”⁴⁶⁴ A encarnação sarcástica da sacralidade da arte. O texto aproxima-se de uma espécie de revelação com afirma Thomas Crow:

(...) que só pode ser chamado de um discurso fantasmagórico apaixonado sobre a condição de arte naquele período. Com referências abrangentes aos recentes movimentos na época – expressionismo abstrato, Pop, o Happening, além de artistas, iconografia religiosa, Albert Einstein, espaço, tempo e cultura vernácula (*Hamburger Heaven*). O ensaio revela a batalha interior de Smithson de chegar a um acordo sobre o que “fazer arte” significaria no mundo moderno. Embora as referências religiosas que dominavam seus “encantos” ainda estivessem em evidência, tons incipientes de ironia que caracterizaram seus escritos podiam ser detectados em seus textos inflamados. A mistura de imaginário encontrado no manuscrito datilografado de doze páginas, que ele não publicou em vida, corresponde aos diversos temas de sua arte.⁴⁶⁵

⁴⁶³Id. *Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque*, p.88 passim..

⁴⁶⁴SMITHSON, R. *The iconology of Desolation*, p. 323.

⁴⁶⁵CROW, T. *Cosmic Exile: Prophetic Turns in the life and arte of Robert Smithson*, p.16.

O contexto da geração *Beat*, sobretudo a onipresença de William Burroughs, atravessa os *Paraísos Artificiais* de Charles Baudelaire – aliás, tema central de Charles Baudelaire ao compor uma modernidade cujo reinado pertence à *Rainha das Faculdades*: a imaginação. Baudelaire desenvolve, por assim dizer, uma tipologia do belo; nela, a *beleza artificial* corresponde ao traço moderno que se coaduna ao estado criador, estimulando o exercício imaginativo do artista e do espectador – tanto quanto plasmar-se às questões de Smithson.



Fig. 28. It's King Kong

A entropia iconográfica do período (1961-62) estimula o artista a produzir suas primeiras colagens. *It's King Kong*, de 1961-3, indicando o seu apreço pelo espaço mental, acessível e conhecido através das projeções materiais. O monstro *kitsch*, produto do espetáculo, indício de

uma ordem *Pop*, percorre a cidade, destrói monumentos, coexiste com dinossauros – convite à sobreposição de eras terrestres: ambos, ficção. Essa espécie de circularidade é tratada, por George Baker, como um modelo diagramático que opera como linguagem. Em *St. John in the desert*, colagem de 1961-63, na qual Smithson utiliza imagens, recortes, desenhos e cuja conexão se faz literalmente: imagens e circuitos – possivelmente um indício dos traços dos mapas de extrema importância para produção posterior de Smithson.

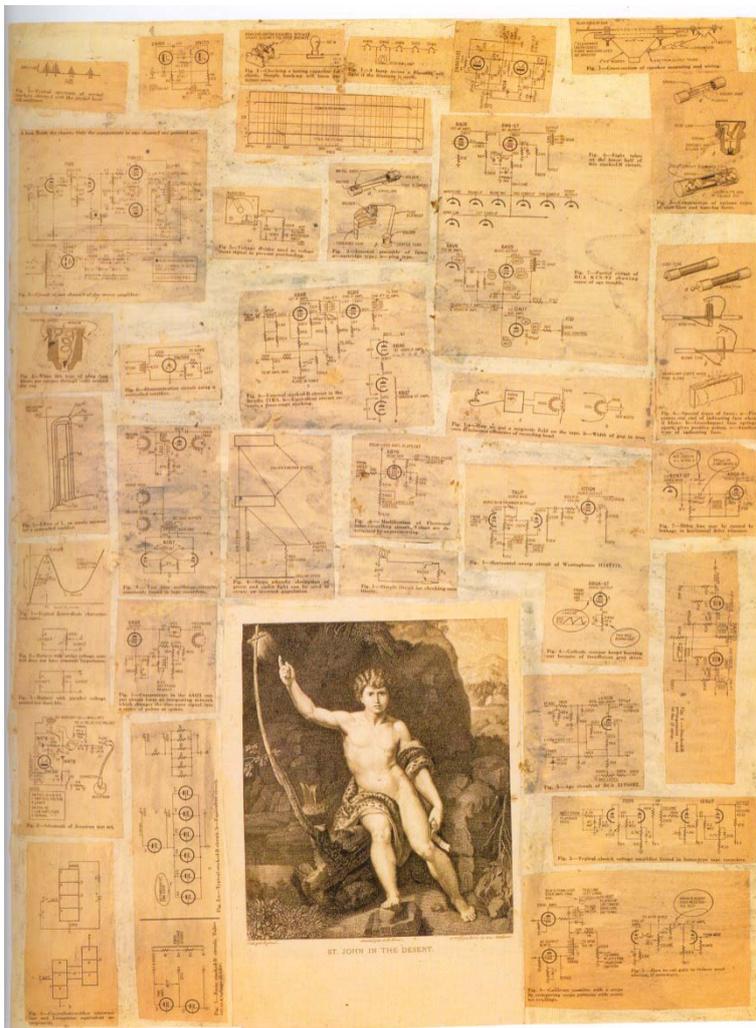


Fig. 29. St. John in the desert

Para George Baker, seria o poder da imagem conectada à ação. O diagrama – que não prescinde da horizontalidade - oscila entre a conexão e desconexão e, nas colagens de Smithson, são elementos disjuntivos, ligados aleatoriamente somente para dar a idéia de circulação, ou seja,

para além de uma ordem lógica. Mas, que pela analogia, reconduz literalmente ao *puzzle*; este, recorrente na sua produção posterior, tomado por uma formação profundamente densa, espessa:

De fato, as primeiras tentativas de Smithson com colagem, parecem estar mais próximas na forma com os modelos de colagem de Rauschenberg ou até mesmo de Kurt Schwitters, depois com os modelos Cubistas. A linguagem disjuntiva parece, desde o começo, estar alinhavada contra-intuitivamente através de um campo diagramático de analogias e de relações (...) de fato, os objetos representados dentro de fragmentos apresentavam uma similar, mas agora representacional, correspondência de formas.⁴⁶⁶

A ligação entre as colagens do início de sua carreira às esculturas de grande porte da *Land Art* estaria na circulação diagramática processada por Smithson, novamente, a partir do desvio. Interessado no processo dialético que não se dá pela superação, Smithson procura opor-se à disjunção característica desse processo ao trazer do misticismo a relação entre totem e tabu.⁴⁶⁷

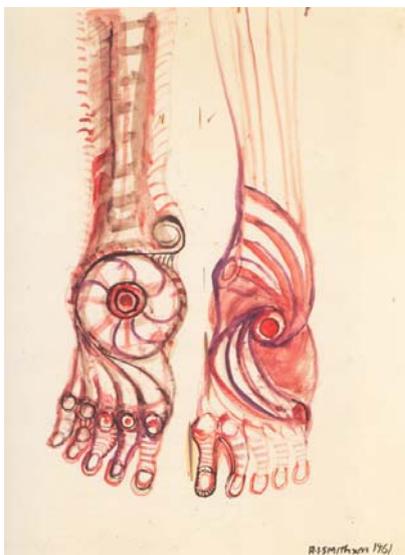


Fig. 30. Feet of the Christ

A pressuposição da divisão entre céu e inferno na narrativa religiosa alude aos lugares separados, marcados pela distância, mas simultaneamente reunidos numa infinita duplicação. A temática religiosa (judaico-cristã) encontra-se predominantemente na série de desenhos e

⁴⁶⁶ BAKER, G. *Cinema Model*, p. 89.

⁴⁶⁷ Robert Smithson fará posteriormente a correspondência entre totem e tabu e *site* e *non-site* baseado nas teorias estruturalistas de Claude Levi-Strauss.

aquarelas sobre a Queda, ruínas, o sangue derramado, sacrifício ritualístico, suicídio, etc.:

A consciência do “temor e tremor” é forçada sobre a mortalidade esgotada, tal manifestação não pode ser passada de homem para homem. Pelos padrões contemporâneos a inspiração deve ser evitada a todo custo, porque não há como criticar a possessão por Deus ou do Diabo. Nesse mundo não há lugar para devastações desconhecidas sobre a perda de tempo e o vazio do espaço. Se a aflição tiver uma chance, florescerá como o aroma de uma flor exalada pelas feridas e abscessos do agonizante São João da Cruz. O que nos faz lembrar as encarnações da peste negra de Grunewald que dizia: “Por onde andais, meu bom Jesus, por onde andais? E por que não viestes e curastes minhas feridas”.⁴⁶⁸

Imagem paradigmática da incipiente produção de Smithson seria a aquarela intitulada *Feet of Christ*, de 1961, que apresenta a transparência corpórea dos pés sulcados e fendidos e insiste sobretudo na potência circulatória recorrente em sua produção posterior – a *espiral*. Smithson ali revela, através da película transparente que recobre aqueles pés, a comunhão entre homem e natureza, entre interior e exterior – indistigção de início e fim, por que não dizer também do passado e futuro?

Por fim, corroborando a afinidade entre esses romantismos, sobressai uma nota curiosa. Nas pinturas de Caspar David, as figuras estão sempre voltadas para natureza, como se convocassem o espectador a mergulhar naquela profundidade: “*O que contemplam parece ser o próprio tempo, ou, talvez, sejam eles o próprio tempo incorporado.*”⁴⁶⁹ Na preparação do projeto *Island of Broken Glass* em Vancouver, Smithson observa o espectador – seu rosto transformado em visão - de dentro do *site Miami Islet* – imerso na atmosfera, não sem a sombra de ironia em seu sorriso.

⁴⁶⁸ SMITHSON, R. *The iconology of Desolation*, p. 320.

⁴⁶⁹ ANDRADE, R. *Arte e ascese em Caspar David Friedrich*, p. 295.



Fig. 31. Foto - Robert Smithson – Miami Islet