

4

Quando uma coisa é vista através da consciência da temporalidade, ela é transformada em algo que não é nada.⁴⁷⁰

4.1

Spiral Jetty

Para muitos artistas o universo está expandindo, para outros ele está contraindo.
Robert Smithson⁴⁷¹

Spiral Jetty é considerada por muitos a obra mais importante de Robert Smithson. No mínimo, um trabalho que envolve todo seu vocabulário e dispositivos de ação. Trata-se de uma intervenção nas margens de um lago – Salt Lake, Utah. O início da aventura é narrado no artigo *The Spiral Jetty*: a escolha do local:

Comecei a me interessar por lagos em 1968 com o trabalho sobre site/nonsite do lago Mono, na Califórnia. Em seguida, li *Vanishing Trails of Acatama*, um livro de William Rudolph que descreve os lagos salgados (salars) da Bolívia, em todos os estados de dessecação, e cheios de micro-bactérias que dão à superfície da água uma cor vermelha (...) Por causa da distância da Bolívia e da ausência da coloração vermelha no lago Mono, decidi me interessar pelo Great Salt Lake em Utah.⁴⁷²

A coleta de informações que pudessem levar o artista ao lago imaginado - aquele que já existia em sua mente – envolveu uma pesquisa disciplinada que remonta a 1968, dois anos antes do início do projeto. No entanto, a curiosa distância com as instituições da arte salta aos olhos. O projeto tem o aval da Universidade de Utah. O site é arrendado pelo artista por vinte anos⁴⁷³ e o trabalho começa com a contratação de um empreiteiro e mestre de obras. Um cineasta da Ace Gallery de Los

⁴⁷⁰ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p.197.

⁴⁷¹ Id., *Quase-Infinities and the Waning of Spacep*. 34.

⁴⁷² Id., *The Spiral Jetty*, p.143.

⁴⁷³ O arrendamento foi prolongado e, atualmente, a obra permanece em caráter permanente.

Angeles filma o processo. Diferentes instâncias coordenadas pelo artista. A dimensão do trabalho, além do envolvimento de um aparato complexo, se deve certamente à mobilização do artista em torno da percepção, portanto, a diferença entre tamanho e escala:

Spiral Jetty tende a flutuar dependendo de onde estiver o espectador. (...) Uma rachadura na parede se vista em termos de escala, não de tamanho, poderia se chamar Grand Canyon. Um quarto poderia ser feito para conter a imensidão do sistema solar. A escala depende da capacidade de cada um de ter consciência dos dados da percepção. Quando se recusa separar a escala do tamanho, fica-se com um objeto ou linguagem que parece ser certo. Para mim, a escala opera a incerteza. Estar na escala de Spiral Jetty, é estar desprendido.⁴⁷⁴

O redirecionamento da percepção sugerido pelo artista, ainda que esteja fortemente amparado pelo seu discurso, deixa escapar certa fragilidade. A nota sutil, calcada na incerteza, provém do sentido de desorientação ou mesmo *perda*. Algo que sempre se esvai, inapreensível em sua totalidade. Fragilidade compartilhada com a demonstração de força e energia que a obra requer para ser construída:

Bob Phillips, mestre de obra, enviou dois caminhões, um trator e um grande caminhão de carga para o site. (...) Balsato e terra foram tirados da praia e depositados no caminhão de carga, depois disso os caminhões recuaram para o alinhamento de estacas e despejaram o material. Na margem do lago, no começo da linha, as rodas do caminhão ficaram atoladas num magma de lodo pegajoso. (...) uma vez que os caminhões conseguiram ultrapassar o problema, havia ainda o risco que a crosta de sal dos bancos de lodo viesse a romper.⁴⁷⁵

Ao lado do descentramento perceptivo existe a vontade do artista em buscar outro lugar – real e remoto - para a arte. No entanto, esse desvio comporta a atitude disruptiva, isto é, afastar-se das ditas normas dos meios de arte ou dos locais habituais de exposição e dos recursos da curadoria indicaria mesmo a reformulação dos parâmetros da arte.

O trabalho se desdobra nos anéis de uma espiral. Processo vertiginoso que ressoa como ondas sonoras, emaranhado labiríntico, reflexos reluzentes dos espelhos que ofuscam a vista, são imagens de

⁴⁷⁴ SMITHSON, R. loc.cit. p.147.

⁴⁷⁵ Ibid. p. 146.

Spiral Jetty. Texto, filme e escultura, *Spiral Jetty* não pretende ser objeto,



Fig. 32. Spiral Jetty - Construção

pretende estar em outro lugar, ser outra coisa: “(...) apreender o que está ao redor dos olhos e das orelhas, não importa quão instável e fugidio. Apreende-se a espiral e a espiral torna-se uma apreensão.”⁴⁷⁶ Parece não haver mais o encontro de dois elementos dialéticos que necessariamente

⁴⁷⁶ Ibid. p.147.

deslizariam para a entropia. O trabalho nasce como mistura, aderência e porosidade - sua estrutura entrópica não sugere o colapso de sistemas fechados -, o material poético: o tempo...

Jessica Prinz, em *Words en Abîme: Smithson's Labyrinth of Signs*, propõe a vinculação dos três trabalhos *Spiral Jetty* (filme, escultura e texto): “*Spiral Jetty é um ‘campo metodológico’ que ‘corta transversalmente’ (Barthes, Imagem-Música-Texto) três trabalhos de Smithson e alguns outros também.*”⁴⁷⁷ Ou seja, a espiral-imagem assume-se em materialidade, esteja ela, literalmente no trabalho; componha ela, a narrativa circular e labiríntica, pertença ela, à linguagem fílmica; ou mesmo, assumindo e consagrando o dispositivo operatório: “*Ela acumula significados e associações que se estendem na zona sinuosa.(...) Certamente, Spiral Jetty não é um objeto, mas uma sintaxe de metáforas que não apenas descreve, mas produz uma ‘lúcida vertigem.*”⁴⁷⁸ A escolha do local parece vir da costura de signos. A percepção do artista se comunica com a sinuosidade do local, como resultado: o site como *intuição* da obra:

A uma milha ao norte do escoamento de óleo, escolhi meu site. Os leitos irregulares de pedras calcárias se inclinavam gentilmente para o leste; na península, depósitos massivos de basalto negro estavam rachados, dando à região uma aparência caótica. Um dos poucos lugares do lago onde a água chegava à terra firme. Sob a escassa camada d’água rosada se estende uma rede de lama craquelada suportando uma espécie de puzzle que compõe os planos salgado [the salt flats]. Do modo como olhei para o site, ele reverberava sobre o horizonte somente para sugerir um ciclone imóvel, enquanto o bruxuleio de luz fazia tremer o panorama inteiro. Um tipo de abalo [earthquake] adormecido se espalhava na imobilidade palpitante, uma sensação vertiginosa sem movimento. Este site era uma rotunda que se fechava numa imensa curvatura. Deste espaço em rotação, surgiu a virtualidade de *Spiral Jetty*. Nenhuma idéia, nenhum conceito, nenhum sistema, nenhuma estrutura, nenhuma abstração podia agarrar-se a esta evidência. Minha dialética do site e do non-site rodopiava num estado de indeterminação, onde o líquido e sólido se perdiam um no outro. Foi como se uma sucessão de ondas e pulsações fizesse oscilar a terra firme e que o lago permanecesse tranqüilo como uma rocha. A margem do lago se tornou a borda do sol, uma curva borbulhante, uma explosão se elevando numa lombada flamejante. A matéria desmoronou no lago, espelhada na forma de uma espiral. Não faz sentido preocupar-se com classificações e categorias, não havia nenhuma.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ PRINZ, J. *Words en Abîme: Smithson's Labyrinth of Signs*, p. 108.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁷⁹ SMITHSON, R. *The Spiral Jetty*, p.146.

Assim, Smithson funde sua idéia à fisicalidade do *site*. A dialética matéria e mente evidencia-se no registro do *site*. A expedição passa a ser um dos dispositivos do trabalho. No início do texto, Smithson revela seus passos para a escolha do local; primeiro, sua intenção de trabalhar com um material bem específico: os cristais oriundos dos lagos salgados. Lendo sobre os lagos salgados da Bolívia, Smithson é sensibilizado pela variedade de estados físicos do lago, bem como, se sente atraído pela composição da água: “(...) *cheia de micro-bactérias que dão à superfície da água uma coloração vermelha Os flamingos rosas que vivem ao redor dos salars combinam com a cor da água.*”⁴⁸⁰ A formulação da paisagem obedece à ordem natural, tanto quanto, à ordem humana, neste caso, a relação causal da entropia não privilegia nenhum agente. Do homem ou da natureza, resulta a paisagem. O artigo de Smithson não se limita ao relato cru das anotações do trabalho, ao contrário, ele elabora uma intrincada rede de informações e dispositivos poéticos que se apresentam sob a condição labiríntica. O artista podia compor um labirinto descrevendo-o apenas, porém não parte da representação, sua narrativa recria os corredores do labirinto nos quais caminhos são entrelaçados, conferindo uma espécie de sensação vertiginosa. Os diferentes assuntos abordados no texto *The Spiral Jetty* – que aparentemente não configurariam um sentido ordenado – são estruturados a partir de um ponto mínimo de contato que coloca em funcionamento os gatilhos internos do trabalho. Como abertura do texto, o artista destaca um trecho de G. K. Chesterton, escritor inglês, que apresenta a idéia *vermelho*, isto é, uma percepção da cor colocada de modo a articular, novamente, os pares mente e matéria: “*Vermelho é a coisa mais alegre e aterrorizante no mundo sensível; é a nota mais ardente, a luz mais forte, é o lugar onde as paredes desse mundo, que é nosso, se estreitam e onde alguma coisa além queima através.*”⁴⁸¹ De significativo, o vermelho passa a signo. Neste processo, a explosão dos sentidos deflagra a noção de entropia descrita por Jessica Prinz como: “*Smithson preserva a infinita tarefa da mudança constante da relação de palavras e imagens, objetos e idéias no seu*

⁴⁸⁰ Ibid., p.143.

⁴⁸¹ Ibid., p.143.

trabalho.”⁴⁸²



Fig. 33. Spiral Jetty

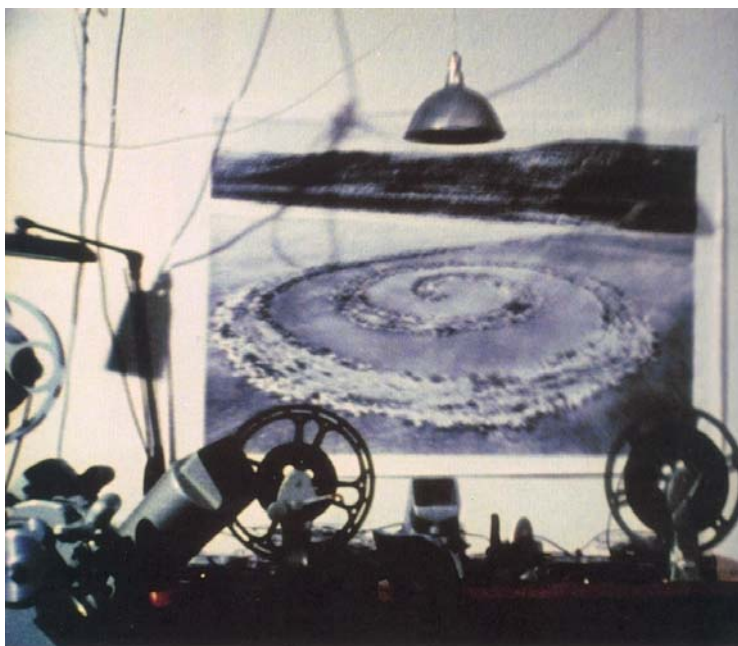


Fig. 34. Spiral Jetty

A noção de infinito permeia *Spiral Jetty* que concentra e condensa o pensamento de Smithson sobre arte, natureza-paisagem e tempo. Na obra reside um esforço descomunal de realização - típico da pulsão

⁴⁸² PRINZ, J. *Words en Abîme: Smithson's Labyrinth of Signs*, p. 115.

entrópica da natureza – para isso foram despejadas toneladas de pedras e mobilizados caminhões e escavadeiras. A espiral – um quebra-mar e um ponto – foi projetada para reverberar infinitamente, apresentando um paradoxal cais eterno. A seleção do lugar (*site*) – um lago contaminado em Utah – foi decisiva na composição pictórica. Smithson valorizou a cor do lago – vermelho e sua dialética com a cor branca e textura dos cristais salinos e ainda a destruição feroz da natureza pelo homem – o lago salgado foi poluído durante anos pela ação do homem. Seu processo de realização foi filmado e editado. Smithson congela, em certo sentido, o movimento reduzindo o filme ao que chama de *stills* – instantâneos gerados a partir do próprio filme e distribuídos fora de uma narrativa seqüencial. Os sons do filme são captações dos ruídos das máquinas e do helicóptero cujo atributo principal seria uma composição temporal calcada na sobreposição de eras: “O ruído do motor do helicóptero torna-se um grunido primal ecoando na tênua vista aérea.”⁴⁸³ Smithson soma aos ruídos captados uma espécie de mantra no qual descreve sua posição indicadas pelos pólos terrestre: “Norte (...) Norte pelo leste (...) Nordeste pelo Norte (...)”⁴⁸⁴, seguindo nessas direções sucessivamente induz ao círculo. A seqüência continua através da verbalização dos materiais: “Lama, cristais salinos, pedras, água”⁴⁸⁵ que compõem o trabalho. Neste caso, parece que sua voz enfatiza a materialização dos produtos do terreno.

Por fim, a escrita plasmada ao trabalho intervém como um outro componente sem ser todavia um relato documental. *Spiral Jetty* aparece pelas várias faces dos cristais e pelo inapreensível horizonte, evocando múltiplas visadas e tirando de foco a percepção. O caminho começa com a presença do artista, primeiro pelo recorte mental – a escolha do lugar – que pertence ao desdobramento do tempo e da paisagem. Sem dúvida, Smithson busca inserções no espaço e tempo, ambos metamorfoseados em percepção e deslocamento do horizonte. A proposta parte da intervenção em local escolhido pelo artista que de um modo ou outro reenvia constantemente a um tipo de temporalidade ampliada, do

⁴⁸³ SMITHSON, R. *The Spiral Jetty*, p.149.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.149.

imaginário imenso e abissal. A escala planetária pode ser percebida pelo deslocamento do espectador. A (im)precisão do trabalho parece ser orientada pelo aparelho perceptivo do sujeito que passa *por*. O trabalho carrega em si a energia do seu processo, sem jamais perder a ambígua fragilidade.

O texto *Spiral Jetty* absorve certamente algumas notações do fundamental trabalho de Smithson *Sedimentação da mente: projetos de terra*, de 1969: “O corpo é todo sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida.”⁴⁸⁶ O encontro suave entre a paisagem e homem que passam a conviver numa paradoxal tensão harmônica: melhor dizendo, produtora. A cor, a textura, a atmosfera salgada, a ancestralidade do lugar no confronto com os homens, a geografia única que simula a espiral por vir. A visão do artista seria a fusão da sua intuição da forma espiralada no território com a *idéia* espiral – imagem literária e circuito de metáforas. Daí, a pergunta: se for possível localizar um começo, seria este a espiral gravada em sua mente?:

Esta descrição ecoa e reflete nos esboços de Brancusi da ‘orelha espiralada’ de James Joyce porque ambos sugerem uma escala visual e sonora, em outras palavras, indica um sentido de escala que ressoa no olho e no ouvido ao mesmo tempo.⁴⁸⁷

Escala: outra medição para a arte. Novamente uma referência da literatura: Beckett. A colisão se dá através da equivalência entre *surd* – número irracional cuja repetição dos decimais posta infinitamente resvala para uma circularidade contínua –, imagem sugerida por Samuel Beckett, que logra o rompimento da lógica entre significação e pensamento.

⁴⁸⁶SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p.182 passim.

⁴⁸⁷Id., *The Spiral Jetty*, p.147.

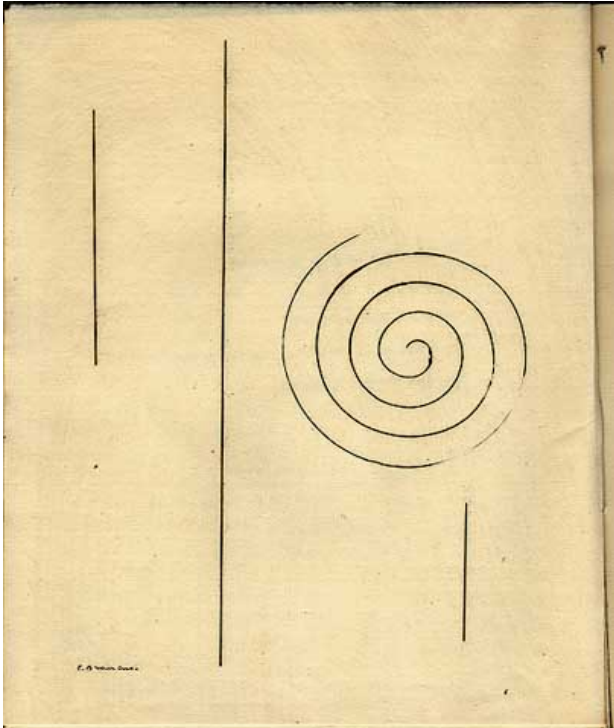


Fig. 35. Constantin Brancusi – Esboço para James Joyce

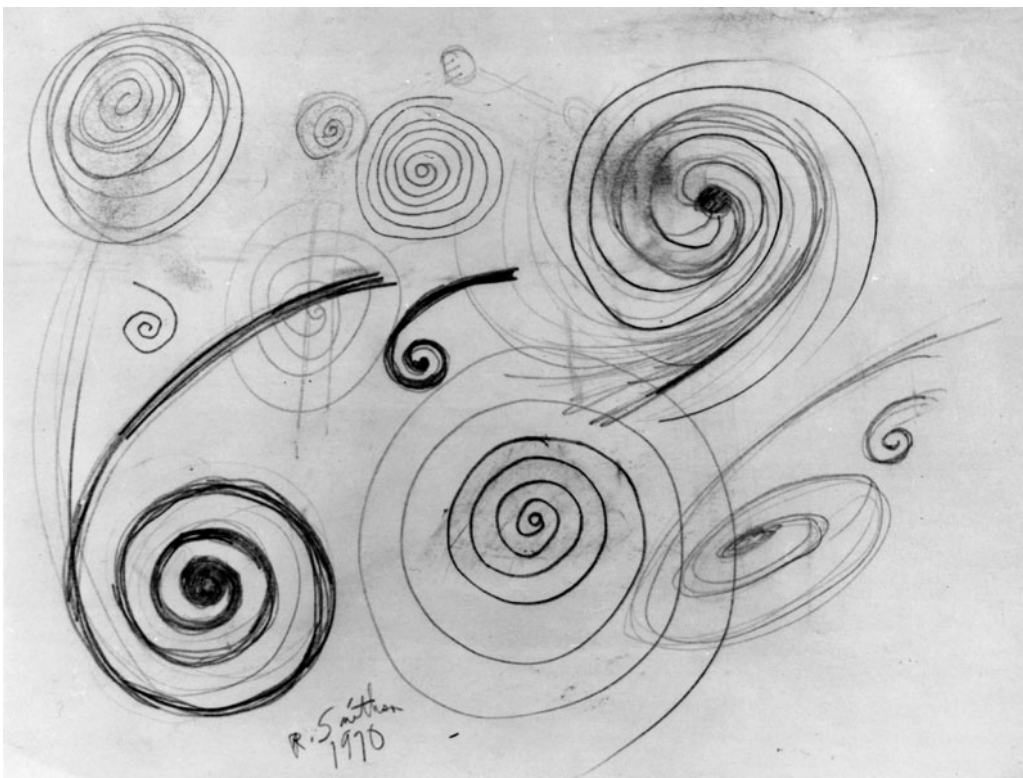


Fig. 36. Robert Smithson – Espirais

Geoger Baker, em seu texto *Cinema Model*, supõe a ligação entre os dispositivos de Smithson e a *linguagem* de Beckett:

Smithson parece ter barrado a palavra 'linguagem' e substituído-a pelo termo 'visão' no seu diagrama intitulado *Surd's View*. *Surd* era um dos conceitos favoritos de Smithson, que chegou até ele através do seu interesse por Samuel Beckett (*O Inominável* [1959]). Refere-se ao número irracional em matemática, e àqueles sons inaudíveis em linguagem feitos pela respiração e não pela voz (como f, k, p, s, t). A etimologia da palavra liga-se em retrospecto ao Alogon, escultura de Smithson, como explica o dicionário Oxford, *surd* descende do latim *surdus*, significando surdo [deaf] ou mudo [mute], uma tradução mal feita do grego alogos, significando irracional e confuso.⁴⁸⁸

O diagrama *Surd View for an Afternoon* – montado por Smithson durante a entrevista com Dennis Wheeler em 1970 - oferece o conjunto de diversos elementos propostos por Smithson. Feito em papel quadriculado, escrito a caneta, *Surd* equaliza todos os dispositivos de Smithson. Diagrama composto no mesmo instante da fala. Nele, Smithson desenha um indício de horizonte ao redor do qual se posicionam os esquemas de *non-site* em relação aos *sites*, assim como, a disposição perceptiva do espectador. Na composição encontram-se New Jersey, as galerias, air terminal, *gyrostatics*, centro, periferia, limites, principalmente, a percepção no grau zero - linha do equador -, indicada no centro do diagrama. Todos dispositivos de Smithson articulados num só plano: a folha de papel. Nesta entrevista, Smithson procura explicar – compondo o diagrama *Surd* - por que a relação *site/non-site* não seria tautológica, ou seja, a repetição da mesma idéia utilizando meios, suportes ou objetos diferentes. A relação *site/non-site* pertence sobretudo ao registro do *surd*. De acordo com o artista:

Num sentido, este sistema contraria qualquer idéia de qualquer tipo de sistema. O próprio sistema se auto-cancela. Você está no que poderia ser chamado de *surd area*. Uma *surd area* está além da tautologia...não realmente além, não há além. De fato, é uma região onde a lógica está suspensa. Eu gostaria de procurar isto também, esta idéia particular que poderia ser um pouco [produtiva]... Não há nenhuma relação comensurável ou é incomensurável. Então, você está num tipo de área irracional.⁴⁸⁹

Presumir a suspensão da lógica, quer dizer, de uma organização perceptiva condicionada pela cultura de um modo geral, sublinha os

⁴⁸⁸ BAKER, G. *Cinema Model*, p.112. .

⁴⁸⁹ SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.199.

indícios poéticos de Smithson. Essa operação sugere a adoção de uma inserção mais radical no circuito. Um diagrama dentro de outro diagrama, vetores que têm dois sentidos, paralelas que se encontram, assim também funcionam o texto, filme e escultura. No texto, o sentido da filmagem, a possibilidade da visão aérea e a produção dos efeitos vertiginosos da espiral: *“Uma vez, voando para além do lago, sua superfície me parecia apresentar todas as características de um campo ininterrupto de carne crua com cartilagem (espuma), certamente devido a uma ação estranha do vento.”*⁴⁹⁰ A descrição é tomada pela visão, assim como as palavras ressoam a materialidade das rochas e do lago: *“A massa flutuante de rochas e terra de Spiral Jetty poderia ser apreendida por uma malha [grid] de segmentos, mas os segmentos existiriam somente na mente ou no papel.”*⁴⁹¹ Ou ainda:

Também é possível traduzir a espiral mental em sucessão tridimensional de grandezas mensuráveis que poderia envolver área, volume, massa, momentos, pressões, forças, tensões e distensões; mas, em Spiral Jetty, o surd toma o lugar e o conduz para um mundo que não pode ser expresso por números ou pela racionalidade.⁴⁹²

Medição cujo resultado é inexequível. Exata proposta de Smithson. A visão entende o horizonte que se transforma em vetor, por sua vez, será o ponto de contato com o quebra-mar em forma espiralada e acionará *“(...) a realidade curva [curved reality] do sentido de percepção opera nas e fora das abstrações diretas da mente.”*⁴⁹³ A imagem da espiral se apóia na idéia de que cada curva, ou cada movimento da circunferência, seria um desvio. Este sim, lugar produtivo para Robert Smithson.

⁴⁹⁰ SMITHSON, R. *The Spiral Jetty*, p.148.

⁴⁹¹ Ibid., p.147.

⁴⁹² Ibid., p.147.

⁴⁹³ Ibid., p.147.

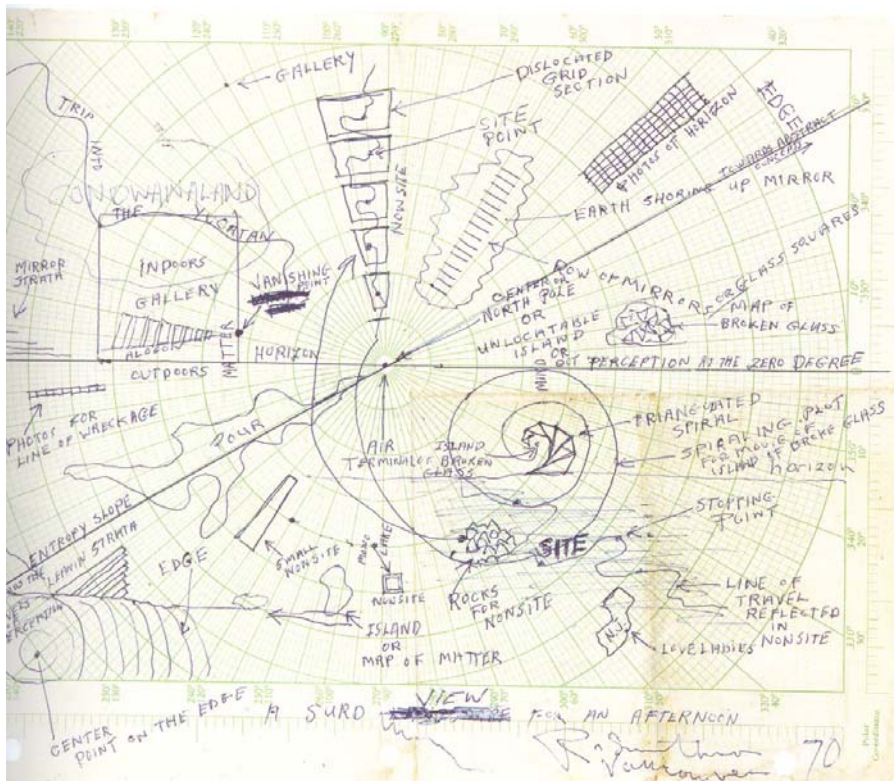


Fig. 37. Diagrama - Surd View of the Afternoon

4.2

As ficções erigidas na torrente desgastada do tempo são aptas para submergir a qualquer momento.⁴⁹⁴

Através do espaço, o universo me compreende e me engole como um ponto: através do pensamento, eu o compreendo.

Pascal⁴⁹⁵

A célebre *Spiral Jetty*, construída na cidade Salt Lake, no estado de Utah, desdobrada em texto e em filme; *Amarillo Ramp*, Texas, finalizada por Richard Serra e Nancy Holt por ocasião da trágica morte do artista; e *Broken Circle* e *Spiral Hill*, realizada em Emmen, Holanda. Em comum, essas obras têm como características o deslocamento e a entropia, assim, afirmar que existe a constante ressonância do tempo, tratado por Smithson no limite entre continuidade e descontinuidade, não seria

⁴⁹⁴ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p.196.

⁴⁹⁵ PASCAL, B. *Pensée* 113.

incorreto. São trabalhos construídos em lagos, espaços desérticos, locais ermos, deslocados dos grandes centros, com significações que resguardam o dispositivo ficcional do qual tanto se fala neste trabalho. Em parte, os trabalhos se entrelaçam à estrutura cartográfica, laços entre o real e o imaginário que alcançam desde o sentido de aventura – deslizar sobre o pavimento da cidade ou embrenhar-se no deserto - até a mais densa reflexão sobre o tempo – duração e ruptura. Ainda que as obras dos artistas da *Land Art* possuam pontos equivalentes como a relação problemática site-galeria, escala, tamanho e deslocamento, Smithson constrói um léxico próprio que urde toda sua produção. São trabalhos que não se separam do discurso volátil do artista e que lidam com os próprios limites da escultura; existe, por assim dizer, um aspecto intelectual nas suas elaborações espalhado em registros dos locais, nas motivações para a escolha dos sites, na fabulação das teorias e das narrativas. Convém reforçar que o pensamento do artista acerca da natureza e paisagem se dá concretamente pelo movimento entrópico.

O sentido de aventura, de *deriva*, e o deslocamento não se distinguem da questão da galeria e da produção artística daquele período. No entanto, esses elementos convergem em experiência e em espessura. Se por um lado, espessura guarda o sentido de profundidade, por outro, apresenta-se no ritmo veloz da imbricação de territórios, ou seja, mesmo na horizontalidade desses territórios encontra-se um universo presumido ficcionalmente. Na produção de Smithson, não é possível dissociar o elemento mais prosaico e transitório da dimensão espessa da experiência da obra. Porém, esses mesmos elementos estão em constante jogo de transformação, desse modo, a percepção se apresenta sob diversos aspectos ou escapa aos mesmos.

Na Holanda, para se conhecer os trabalhos *Broken Circle* e *Spiral Hill*, construídos em 1971, é preciso atravessar grandes distâncias. Emmen, cidade periférica e operária, se situa no extremo leste do país, caracteriza-se por certo isolamento e por particular formação geológica. *Broken Circle* consiste num rasgo circular, controlado, do litoral de um lago na Holanda – que comporta uma mina – cujo resíduo do período pré-histórico foi mantido no centro da construção – traço-memória da idade

terrestre, ou seja, o princípio de uma escala temporal. O segundo trabalho constitui-se de um monte de terra, carregado de significação, de onde irrompe sua matéria espiralada: a abertura experimental corpórea. O corpo da terra e a projeção da mente entrelaçados enfim. Sobre a escolha do local, Smithson declara em entrevista a Gregoire Müller:

Numa densa area povoada como a Holanda, sinto que é melhor não desarrumar a área de cultivo da terra. No meu trabalho no site, de algum modo, eu reorganizei a situação disruptiva e trouxe de volta outro tipo de forma [shape]. (...) então, eu não quis impor um objeto numa area, ou que de alguma maneira desfigurasse a terra que estava cultivada. Eu estava procurando uma area que fosse um tanto crua porque a Holanda é tão pastoral, tão completamente cultivada e ela mesma um earthwork que eu procurei por uma área que eu pudesse moldar, como uma pedreira ou uma mina dasativada. Finalmente, Wim Beeren contactou um geógrafo, Sjouke Zijlstra, que também dirige um centro cultural em Emmen que conhecia vários lagos verdes.⁴⁹⁶

A cidade não foi construída em torno do lago e da mina, este se localiza distante do centro e atrai o artista pelos diferentes materiais e sedimentos que lhe compõe. Trata-se de uma formação geológica que remonta à era Glacial, lugar de aspecto e mitologia que sugerem a composição de outros planetas, uma espécie de aventura que traz elementos atemporais e constitui o espaço fictício. A península onde se localiza *Broken Circle* possui areia de quatro cores, o lago tem coloração verde; *Spiral Hill*, monte circular de terra negra forma uma espécie de contraposição, não é quebrado ou interrompido, é circular e remete ao infinito. Smithson procura reconstruir em sua narrativa temporalidades anacrônicas: a primeira, uma inundação severa que o país sofrera nos anos 50, a segunda, a geografia do lago verde da cidade de Emmen formado por materiais da era Glacial. A inundação reforça, em Smithson, a noção sobre as mudanças climáticas da terra, fruto da entropia:

Tive que lidar com dois elementos, terra e água, então eu draguei as linhas e fiz uma série de diques de modo que, num sentido, a peça era feita por inundações que remontam a uma específica inundação que devastou a Holanda nos anos 50. Isso me impressionou enquanto eu construía a peça. Começou a funcionar como um tipo de microcosmo para esta catástrofe natural.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ SMITHSON, R. "...the earth, subject to cataclysms, is a cruel master;" p.253.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 255.

Para fazer a obra, Smithson se depara com a necessidade de se rasgar o solo para criar uma espécie de dique. O artista fotografa o momento de ruptura do território e refaz a inundação. Na foto que seleciona para diagramar a entrevista, fica clara essa intenção, em sua legenda aparece “*breaking the dike*”, referência direta à catástrofe, logo, à potência entrópica da natureza. Na sobreposição das temporalidades, a era glacial, também resultado de uma catástrofe, surge na pedra que fica no centro de *Broken Circle*. A pedra fora trazida ao lugar pelas formações geológicas de tempo e de lugar distantes, pertencentes, de fato, à era glacial. Esse material não existe no lago, é distinto da geografia local. Smithson acentua esse fato que assume o dispositivo do deslocamento, este, engendrado pela própria natureza. Seria a paisagem compondo o *non-site*?:

A mina está na ponta do moraine⁴⁹⁸. Durante a última era glacial, geleiras se deslocaram para lá e depositaram todo tipo de material, principalmente areia. A área era feita de vermelho, amarelo, branco, marrom e terra negra, com pedras que foram carregadas pelas gelerias e desfeitas [tumbled] em forma redonda. A própria peça foi desenvolvida para a pequena península que se estende pelo lago verde, e no centro da península havia pedra glacial que aconteceu de estar lá. Foi um acidente que se tornou o centro da peça.⁴⁹⁹



Fig. 38. Broken Circle – Spiral Hill 2008

⁴⁹⁸ Amontoado de blocos carregados pelas geleiras.

⁴⁹⁹ SMITHSON, R. “...the earth, subject to catacysms, is a cruel master;” p.257.



Fig. 39. Broken Circle – Spiral Hill 2008

O deslocamento do material – pedra - coincide com o repertório do artista que, em seu exercício constante de reflexão, percebe a singularidade do local e integra o menir⁵⁰⁰ ao trabalho. Quando se percorre o lago⁵⁰¹, - que certamente perde sua amplidão quando somente visto por fotografia - sente-se que a pedra realmente não pertence ao local, ou seja, que fora propositadamente colocada ali numa operação artística. A percepção dos trabalhos não se dá apenas no momento da chegada ao lago. Durante o percurso não dá para precisar o que será encontrado, ou melhor, qual o estado físico de degradação da obra. O mistério que caracteriza a aventura permanece resguardado e o espectador mergulha em pleno estado de deriva. Não são obras nas quais se esbarra na cidade, não existe a certeza do encontro numa praça pública, numa rua, na frente de um edifício. A obra é a razão do deslocamento, deve-se procurar num mapa sua exata localização, pois, sem isso, certamente seria fácil se perder.

Todo o lago é circundado de areia e vegetação rasteira, sendo que as obras ficam numa faixa mais larga dessa areia. Na entrada da

⁵⁰⁰ Menir é um tipo de escultura da época pré-histórica.

⁵⁰¹ Tive a oportunidade de percorrer a obra, no ano de 2008, durante uma visita que fiz à Holanda, na ocasião da minha pesquisa (CAPES/PDEE) em Paris.

empresa⁵⁰² que administra as obras, - passagem para se chegar ao lago, pois, todo o lago é margeado, além da empresa, por residências – é possível ver a imensidão do lago, porque dali até os trabalhos existe uma distância considerável. A aproximação garante o aumento gradativo e perceptivo da escala, importante para a imersão e o deslocamento do espectador.

Quando uma coisa é vista através da consciência da temporalidade, ela é transformada em algo que não é nada. Esse senso que tudo engolfa fornece solo mental para o objeto, de modo que ele cessa de ser um mero objeto e se torna arte. O objeto passa a ser cada vez menos, mas existe como algo mais claro. Todo objeto, se é arte, é recarregado com o correr do tempo, mesmo que seja estático, mas tudo isso depende do observador.⁵⁰³

A grandiosidade do trabalho engole o espectador, evidenciada pela ausência de marcos verticais, como prédios, monumentos, torres de energia, etc, assim, o espectador perde a referência a qual se habituara a partir do excesso de informações visuais quando do encontro com uma escultura na cidade povoada. Em geral, nesse tipo de contato, a escultura passa a se misturar aos elementos do cotidiano das metrópoles sem se diferenciar como obra de arte, tornando-se mais um desses confusos signos do cotidiano. Na presença excessiva de obras como *Broken Circle* e *Spiral Hill*, a dimensão afirma sua existência, o espectador, ao mesmo tempo em que se sente envolvido por toda obra, precisa desse espaço para realizar as alternâncias de visadas perceptivas, pois uma experiência visual apenas passa à ordem da impossibilidade. Caminha-se muito para ter o todo percorrido, que desfeito como unidade, apresenta-se pelos deslocamentos, como se a percepção se desse através de pequenas disrupturas que vão eclodindo ao longo do percurso.

Em *Deslocamento* [Shift], trabalho de Richard Serra, de 1970-72, construído no Canadá, o envolvimento entre espectador e obra se apresenta quase sem intermédios. A transitividade entre os elementos da obra é descrita no texto do artista: “A *intenção do trabalho é uma*

⁵⁰² De Boer, Emmerhoutstraat, 150.

⁵⁰³ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p.197.

*consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento.*⁵⁰⁴ Com definições mais rigorosas, Serra comenta suas reflexões e dispositivos a partir dos quais aciona o nexa entre visão e escala:

Os limites do trabalho se tornaram a distância máxima que duas pessoas podiam tomar uma da outra mantendo ainda, cada uma, a outra à vista. O horizonte do trabalho foi estabelecido pelas possibilidades de manutenção desse ponto de vista mútuo. À medida que os níveis dos olhos forma alinhados - através da expansão do campo -, as elevações foram localizadas. A expansão do vale, ao contrário das duas colinas, era plana. Eu queria uma dialética entre a percepção que uma pessoa tem do lugar, em totalidade, e a relação que tem com o campo, caminhando. O resultado é a maneira de uma pessoa se medir a si mesma, ante a indeterminação do terreno. Não estou interessado em olhar a escultura definida exclusivamente por suas relações internas.⁵⁰⁵

A escala articula a percepção do espectador e o coloca na rede de trocas mediadas pela paisagem. Percorrer o trabalho permite dizer que nenhuma visada se apresenta da mesma maneira. No entanto, a discussão que envolve a escala como mediada da arte, para essa geração de artistas, esbarra no problema do circuito artístico, pois, dada dificuldade de acesso, a obra passa a ser vista e conhecida por fotografias. Sobre seus trabalhos em Emmen, Smithson já antevê o problema. Na entrevista a Gregoire Müller, quando perguntado sobre a possível transformação desses trabalhos em objetos ou pinturas, responde:

Eu acho que estamos falando das várias maneiras de localizar uma coisa. De certo modo, localizar uma coisa é circunscrevê-la em fotografia. Se você sobrevoa a peça, você pode ver toda sua configuração no sentido comprimido da escala fotográfica. Nós estamos discutindo isto: como apreendemos a escala. Agora, vamos dizer que haja três diferentes tipos de escala que se pode apreender, e que eles estão constantemente trocando de lugar um com o outro. (...) isto é menos da ordem do olhar e mais da ordem do toque, ou aquilo que podemos chamar de 'espaço tátil'.⁵⁰⁶

A proposição da escala planetária está evidentemente ligada à percepção deslocada do espectador. No entanto, a fotografia resguarda, em certo sentido, a memória da entropia porque somente através dos

⁵⁰⁴ SERRA, R. *Deslocamento*, p. 327.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁵⁰⁶ SMITHSON, R. "...the earth, subject to cataclysms, is a cruel master;" p.254.

registros fotográficos ela se deixar perceber. A dissolução da obra, decorrente das graduais transformações geológicas e humanas, acionada pelo tempo não pode ser vista realmente. O registro do trabalho associa-se à narrativa confabulando portanto um outro objeto, melhor dizer, outra inserção. No imaginário corrente do espectador – remete-se aqui àquele que já conhece os registros da obra -, talvez, busque-se a certeza da forma cristalizada, porém, se atesta, em decorrência do tempo e através de outras imagens, a descaracterização plena e irreversível dos trabalhos. Em *Spiral Hill*, fica mais evidente o caráter informe. As fotos de 1971, da exposição Sonsbeek - para a qual as obras foram requisitadas - o morro de terra que ascende em espiral mantém seu formato, claramente, esculpido; já, em 2008, o morro encontra-se fora do eixo espiralado recoberto por espessa vegetação rasteira escondendo a terra negra que guardava a história do local. O tempo se encarrega de continuar perpetuamente a reformulação da narrativa: uma história dentro da história. É possível perceber, ainda que vagamente, a forma original do



Fig. 40. Broken Circle - Spiral Hill - 1971

trabalho quase totalmente diluída. O caminho deixado pelo artista permanece somente como reminiscência, um traço resguardado do que seria a real e literal transmutação entrópica.

Broken Circle e *Spiral Hill* põem em jogo o princípio entrópico da natureza, porém, comportam outra relação: a dupla percepção entre

centro e periferia. Os trabalhos apresentam algumas questões fundamentais para Smithson, do recorte do *site* à transformação naturalmente entrópica do trabalho. A literalidade da entropia também pode corresponder à abstração da mente porque, para Smithson, ela assimilaria a reflexão do etnólogo Claude Lévi-Strauss:

Em algum momento, gostaria de compilar todas as diferentes entropias. Todas as classificações perderiam suas estruturas [grids]. Levi-Strauss teve um bom insight; ele sugeriu que trocássemos o estudo da antropologia pelo da 'entropologia'. Poderia ser um estudo do próprio processo de desintegração das estruturas altamente desenvolvidas. Depois de tudo, os destroços são muitas vezes mais interessantes que a estrutura.⁵⁰⁷



Fig. 41. Broken Circle - Spiral Hill - 2008

A convergência das idéias de fisicalidade, entropia e (des)estrutura soma-se à metáfora geológica da cristalografia; assim, a forma do cristal adquire uma ressonância singular. Dela, o artista extrai a concepção de *Enantiomorphic*, forma-espelho que adere, por assim dizer, à estrutura plástica dos trabalhos revelando a ruptura com o sentido perceptivo. O ponto cego apresenta a impossibilidade de experienciar o trabalho apenas

⁵⁰⁷ Ibid., p. 256 passim.

pela visualidade. As enantioformas são formas inversas de um mesmo elemento: o reflexo do espelho e a supressão do ponto projetivo, substituído, metaforicamente, pela região cega e indistinta – zero - da eclosão de todas as coisas. O pensamento enantiomórfico ampliado seria os *Broken Circle* e *Spiral Hill*, trabalhos, que vistos em sobrevôo, por exemplo, refletem a projeção especular; se percorridos a pé, ganham tessitura temporal, afirmam-se pela experiência. Para resolver o problema da visada projetiva e especular da visada do avião ou do helicóptero, Smithson elabora um plano de vôo que provoca alternâncias perceptivas⁵⁰⁸:

Além disso, o filme permanece inacabado. Eu tinha em mente várias manobras aéreas. Poderia ser um arremesso descendente ou ascendente do helicóptero. O helicóptero poderia ir o mais alto possível sobre Broken Circle, então lentamente desceria no meio, até 3 pés sobre a areia e a água. O diâmetro cortaria o frame pela metade, o closer do helicóptero capturaria o Broken Circle. Ainda, outra manobra poderia envolver um aeroplano. Eu estou pensando na manobra em trevo [clover leaf] que consiste em quatro loops com o Broken Circle no topo desses loops. Um trabalho dessa escala não termina com uma exposição. Existem maneiras de gerar um movimento contínuo.⁵⁰⁹

A apreensão do trabalho artístico nunca deixou de permear as concepções e observações de Robert Smithson. Por isso, suas propostas fílmicas estão certamente atreladas à percepção. Smithson produz filmes durante sua produção, muitas vezes são trabalhos realizados em comunhão com o processo de construção das obras. É certo afirmar que estes trabalhos pertencem às concepções do artista sobre o indissociável par arte e mundo, evidenciado por meios artísticos tratados sem privilégio:

Como o cinema e as salas de cinema, os impressos [printed-matter] têm uma função entrópica. Mapas, cartas, anúncios publicitários, livros de arte, livros de ciência, dinheiro, projetos arquitetônicos, livros de matemática, gráficos, diagramas, jornais, quadrinhos, brochuras e panfletos das companhias industriais são tratados da mesma maneira.⁵¹⁰

Dentre os filmes se destacam: *Spiral Jetty* e *Hotel Palenque*. Neles

⁵⁰⁸ As filmagens não foram finalizadas.

⁵⁰⁹ SMITHSON, R “...the earth, subject to catacysms, is a cruel master;” p.259.

⁵¹⁰Id. *Entropy and the new monuments*, p.18.

estão a proposital desordenação do processo e das imagens, não existe uma sequência cronológica ou narrativa dos eventos. A voz combinada com as imagens gravadas sugere sempre a deslocalização, daí a existência de certa arritmia no decorrer dos filmes. Evidentemente, os filmes diferem muito um do outro. O primeiro é labiríntico, procura descentralizar o espectador, evidenciar a escala que, para o artista, passa a ser a (des)medida da arte; o segundo filme, *Hotel Palenque*, se aproxima do cinema experimental⁵¹¹, levando ao limite o universo fílmico, a partir do momento em que gera a exaustão do enquadramento, extensão contínua dos *frames*, etc. Porém, antes de analisar os filmes

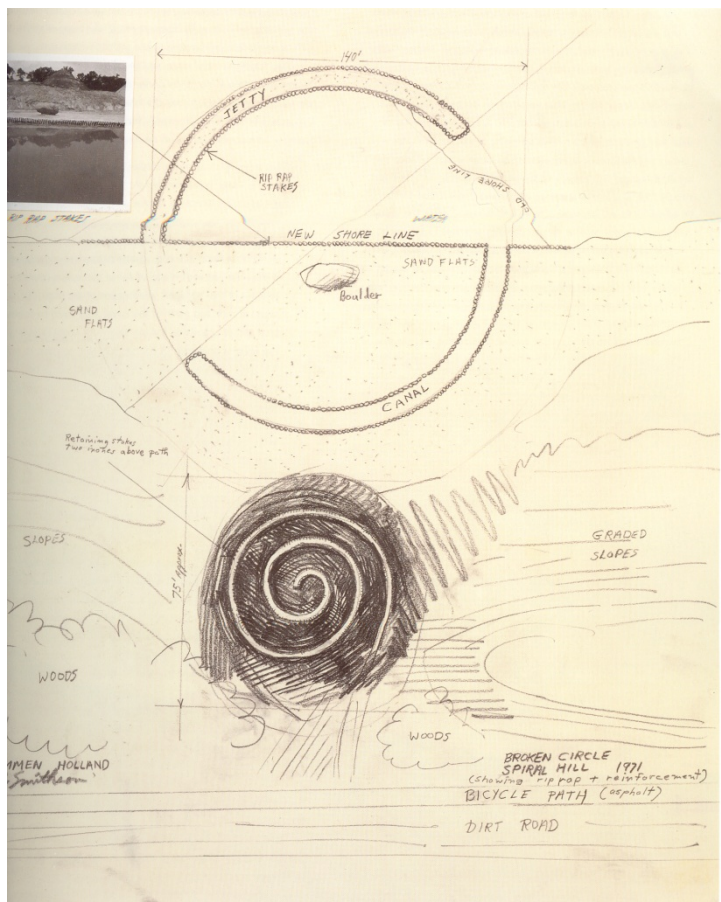


Fig. 43. Broken Circle - Spiral Hill

⁵¹¹ Existe uma relação direta com o cinema experimental de Michael Snow.

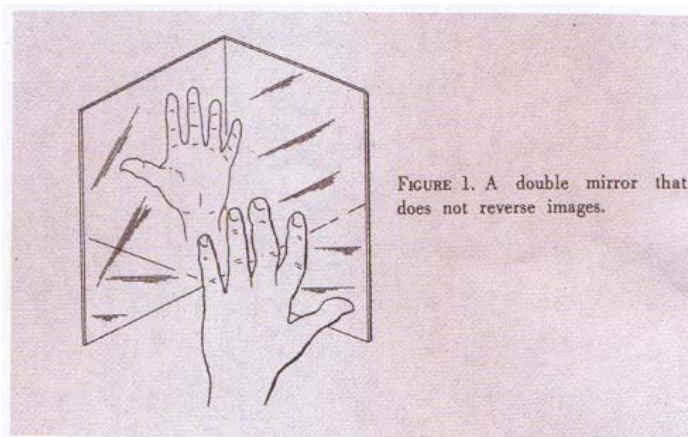


Fig. 44. Esquema - enantiomorphics

mencionados, vale apresentar os textos *From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Manerism as Reflected in the Cinema*, de 1967, e *Cinematic Atopia*, de 1971, que trazem à luz as reflexões de Smithson sobre o meio fílmico e de que modo ele estaria estreitado à temporalidade e entropia, no extremo, à vida.

O texto de 1967 não chega a ser publicado por Smithson. O artigo conserva certa semelhança com a crítica cinematográfica, porém, em sua explanação, fica claro o intenso entrecruzamento que o artista faz das ditas categorias artísticas. O tempo todo, Smithson busca analisar noções estéticas que subsistem em meios díspares. O artista cruza metodologias de interpretação de modo a tornar viáveis as latitudes artísticas. Dos dois métodos que o artista expõe em seu artigo, ele privilegia o método Meyerhold (segundo Smithson, recorrente em Sergei Eisenstein) em detrimento do método Stanislavsky: o primeiro, em favor da automática imitação [*automatic imitation*], o segundo, dos sentimentos internos e expressões naturais [*internal feelings e natural expressions*]. Os métodos são colocados como apresentação somente para expressar sua percepção de que o naturalismo permeia todas as instâncias da arte. Na realidade, Smithson não faz a diferenciação entre uma esfera e outra, pelo contrário, passa de uma à outra sem qualquer diferenciação. Se o naturalismo funda algumas convenções do renascimento, o maneirismo irá revelar a tentativa de subverter a relação entre naturalismo e expressão da vida:

A arte maneirista é muitas vezes chamada de pseudo, doente, perversa, falsa, hipócrita e decadente pelos naturalistas ou contadores da verdade, parece ainda, para mim, que a estética maneirista revela ou recobre um sentido primal do mal. Ambos, Eisenstein e Poe, parecem ter estado conscientes de cada condição malévola.⁵¹²

Tal descrição em momento algum comporta um sentido negativo. Na dicção de Smithson, esse aspecto ganha um contorno positivo, promovendo mesmo a possibilidade de criação artística. Assim, Alfred Hitchcock seria, para Smithson, maneirista: “*Os atores de Hitchcock, como as figuras da pintura de Jacopo Pontormo, parecem emboscadas numa linda prisão que produz tipos intrincados da náusea visual.*”⁵¹³ Ora, a qualidade vertiginosa dos filmes de Hichtcock e do método de Eisenstein atraem o artista; a partir delas, ele pode trabalhar com a incerteza oposta à objetividade pura que exclui a materialidade. No breve artigo *Impossible Cinema: Art and Film in Hitchcock, Smithson and Barney*, Saul Anton relaciona o modo sedimentação – consequência da entropia – ao esquecimento, ao evanescimento. Assim, o crítico associa tais qualidades entrópicas à substituição metonímica por ser o justo oposto da afirmação da objetividade como essência e como real. Para tanto, ele sustenta a tese de que:

O evanescimento é análogo ao MacGuffin⁵¹⁴ de Hitchcock e ao sentido crítico da montagem interna do formalismo russo. A dialética do site e non-site, também, é precisamente o movimento metonímico entre o objeto como coisa e objeto como imagem, e por último, imagem como linguagem.⁵¹⁵

Texto que revela o traço crítico de Robert Smithson, *From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Manerism as Reflected in the Cinema* aporta questões que certamente apuram as idéias do artista em torno do seu ambiente cultural. O teor crítico projeta o olhar sensível de Smithson para além das designações teóricas, para envolvê-lo novamente na porosidade poética.

⁵¹²SMITHSON, R. *From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Manerism as Reflected in the Cinema*, p. 350.

⁵¹³ Ibid., p. 353.

⁵¹⁴ Noção de Hitchcock inerente a uma coisa sem sentido que mesmo assim vira o centro para o qual a narrativa se volta. Cf. ANTON, Saul. *Impossible Cinema: art and film in Hitchcock, Smithson and Barney*, p. 13.

⁵¹⁵ Ibid., p. 18.

A distorção dos conceitos que permeia o artigo de 1967 se acentua radicalmente em *Cinematic Atopia*, de 1971. A começar pelo título-conceito do artigo que sugere o cinema como não-lugar [atopia]. Não se trata, pois, do *non-site* – também um não-lugar - mas da experiência fílmica, em todas as etapas – filmagem, montagem, edição e, por fim, exibição -, que assume o papel do ponto cego das enantioformas, na equivalência do descentramento perceptivo. Smithson inicia o artigo com a seguinte declaração: “*Ir ao cinema tem como resultado uma imobilização do corpo.*”⁵¹⁶ Correspondente, por assim dizer, a fala de Smithson em *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*: “*A distância parecia restringir a aceleração, levando assim o carro a uma sucessão incontável de imobilizações.*”⁵¹⁷ O estado de deriva orchestra a relação entre imobilização e deslocamento, talvez, pela sua própria condição irreversível, seja possível inferir que a imobilização do corpo apure os graus de percepção que eclodem na deriva:

Tudo que se pode fazer é ver e ouvir. Esquece-se onde se senta. A tela luminosa difunde uma luz enevoada pela escuridão. Fazer um filme é uma coisa, assisti-lo é outra. Impassivo, mudo, o espectador permanece sentado. O mundo exterior se distancia, enquanto os olhos sondam a tela. Há alguma importância em saber que filme está sendo visto? Talvez. Os filmes têm em comum o poder de levar a percepção para outro lugar.⁵¹⁸

Percepção: signo da atopia. Cinema: deriva imóvel? Parece ser esta a formulação do artista. Jean-Pierre Criqui aponta a relevância de outro texto sobre o meio fílmico, publicado somente em 1991, *Art through the Camera's Eye*, escrito em 1971-72:

Qualquer um que aborda esse tema na obra de Smithson se vê, por bem ou por mal, coagido a redobrar – a se colocar no espelho ou então a se colocar ao quadrado – esta vertigem anestesiante, esta dimensão do espírito diante toda tentativa de se orientar, por pouco que seja, pelo labirinto da coisa filmada.⁵¹⁹

E através do olho da câmera Smithson vê formar em sua mente

⁵¹⁶SMITHSON, R. *A cinematic atopia*, p. 138.

⁵¹⁷SMITHSON, R. *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, p.119.

⁵¹⁸SMITHSON, R. loc. cit. p. 138.

⁵¹⁹CRIQUEI, J-P.. *Un Trou dans la Vie (Robert Smithson va au Cinéma)*, p. 59.

miragens cinematográficas, reservatórios estagnantes de imagens que se anulam. Sem dúvida, *estar* na sala de cinema se aparenta ao estado de deriva: da projeção perceptiva, da imobilização do olho. O artigo apresenta ainda a série de *stills* do filme *Spiral Jetty* invertendo a forma labirintínca do filme em linha contínua, ainda que, a seqüência de imagens seja da ordem da disjunção. No filme, uma imagem desliza sobre a outra - como as páginas rasgadas de um livro caindo lentamente uma depois da outra – numa sucessão anacrônica cujo sentido pode ser estabelecido somente pelo tempo que, por sua vez, se revela através do *medium*. Nesse ponto, cabe remeter à discussão proposta por Rosalind Krauss em *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition* que anuncia logo no prefácio o problema da contaminação da expressão *medium*, seja ideológica, dogmática ou discursiva. No entanto, a autora procura recuperar a noção de automatismo – o dispositivo automático da câmera, somado a certo impulso inconsciente oriundo do Surrealismo⁵²⁰ – como liberdade do trabalho em relação ao autor.

O início dessa reformulação da liberdade em relação ao *medium* aparece em outro texto da autora, *Video: the Aesthetics of Narcissism*, de 1976, publicado na revista *October*, que supõe a impossibilidade de falar do vídeo como *medium* físico; para tanto, ela inverte a noção do vídeo - veículo físico – para o vídeo – situação psicológica.⁵²¹ O vídeo como condição específica do narcisismo pretende retirar a atenção do objeto externo e recolocá-la no *self*. Essa nova projeção só seria possível porque passa pelo filtro do modernismo, isto é, o artista coloca sua expressividade através da descoberta das condições objetivas do seu *medium* e da sua história para encontrar então a sua subjetividade – situação psicológica – seria necessário que o artista reconheça a independência do material de um objeto externo – *medium*. Ademais, Krauss estabelece três mecanismos de atuação da *video-art* nos anos 70 que exploram esse sentido:

São eles. 1) fitas que exploram o meio de modo a criticá-lo de dentro; 2)

⁵²⁰ Idéia apresentada por Stanley Cavell.

⁵²¹ A autora analisa especificamente o vídeo *Boomerang* de Richard Serra com participação de Nancy Holt..

fitas que representam um assalto físico no mecanismo do vídeo escapando do seu apego psicológico; 3) vídeo instalação que usa o medium como sub-espécie da pintura e da escultura. O primeiro representado por Boomerang de Richard Serra. O segundo pode ser especificado por Vertical Roll de Joan Jonas. E o terceiro é limitado a certas instalações de Bruce Nauman e Peter Campus.⁵²²

O desdobramento da estética da video-art se dá num momento muito específico da década de 70 no qual os meios de arte estavam sendo profundamente reformulados. Cabe então a pergunta: qual seria o real projeto fílmico de Robert Smithson e de que maneira ele estaria ligado aos artistas da sua geração?

Jean-Pierre Criqui formula, em seu artigo *Un Trou dans la Vie*, a significativa presença da entropia no tratamento que Smithson confere aos meios fotográficos, afastando-o, portanto, de uma dita cultura cinematográfica; estaria, pois, no filme a “apoteose” fotográfica do artista. Assim, seria, “(...) antes uma massa fervilhante de clichês de origem incerta, um depósito de imagens e de situações que nos governam e nos esgota.”⁵²³ No entanto, a despeito da singularidade poética de Smithson, se coloca em questão seu envolvimento fílmico a partir dos fluxos culturais, para isso, se torna importante a nota de Rosalind Krauss. Em *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, Krauss demonstra o envolvimento dos artistas com a questão fílmica como saída para o enriquecimento do termo medium. Nos anos 70, os artistas se reuniam para assistir às mostras organizadas pelo lituano Jonas Mekas, em Nova York, que consistiam na programação de filmes da vanguarda soviética e francesa, documentários britânicos, além dos filmes de Charles Chaplin e Buster Keaton:

Os artistas se reuniam na escuridão do teatro, *wingchair* como assentos cujo design cortava toda e qualquer visão periférica para que toda atenção incidisse sobre a própria tela, artistas como Richard Serra, Robert Smithson ou Carl Andre, poderia ser dito, estavam reunidos em torno de sua profunda hostilidade à rígida versão de modernismo de Clement Greenberg com sua doutrina da planaridade [flatness]. Ainda, se eles estavam reunidos na Anthology Film Archives significa, em primeiro lugar, que eles estavam comprometidos com o modernismo apesar de tudo.⁵²⁴

⁵²² KRAUSS, R. *Video: The Aesthetic of Narcissism*, p.59.

⁵²³ CRIQUI, J-P. *Un Trou dans la Vie (Robert Smithson va au Cinéma)*, p. 59.

⁵²⁴ KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, p. 24.

Em suma, Smithson trabalha o filme do mesmo modo que faz circular suas fotografias e textos que, por sua vez, estariam vinculados às esculturas. Porém, o artista conserva a sensibilidade da sua época que procurava evidenciar os espaços entre os meios artísticos que eclodiam em rupturas possíveis para a continuidade poética. Desse modo, é possível ressaltar que os meios utilizados pelo artista ecoam na vertiginosa espiral na qual prevalece o movimento circular dos fluxos da matéria e da mente.

4.3

Valor do Tempo⁵²⁵

O problema do tempo é esse. É o problema do fugaz: o tempo passa.
Jorge Luís Borges⁵²⁶

O seu interesse pelo natural – entrópico - revela-se tributário da potência recriadora que tem como co-habitante o processo temporal. Natureza transmutada e transformadora seria material-base - imaginação e literalidade - para experimentação artística de Smithson. Em dois momentos diferentes - ainda que seja possível encontrar afirmações desse tipo ao longo da sua produção textual -, Smithson exemplifica, na conversa com Dennis Wheeler, o que seria o natural: *“Esta é a dificuldade de lidar com...o aspecto escondido da natureza. O fenômeno da natureza se destrói através si próprio...é sempre um tipo de situação evasiva.”* para completar: *“Não, não há lamento para nada. É inevitável. (...) pessoas da minha geração cresceram na destruição industrial, e não numa rústica localidade da qual poderiam se lembrar.”*⁵²⁷ Nessas passagens, Smithson reforça o privilégio que o aspecto informe do natural ganha e que resvala

⁵²⁵ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 196.

⁵²⁶ BORGES, J. L. *O Tempo*, p. 232.

⁵²⁷ SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.230.

diretamente para a indistinção do que é misturado e evasivo. Numa proporção menor, Smithson aceita a totalidade fraturada e daí parte para repensar estética e poeticamente aspectos da cultura, da ciência, para isso, procura acentuar o lado oculto e misterioso da própria existência do universo:

Tenta-se dar um salto para um tipo de Romantismo...então você tem apenas um tipo de livro de imagens sentimentais, um romantismo batido do que se estima que natureza seja...mesmo no suposto universo estável da matéria como foi vista pelos cientistas do século XIX, novos problemas constantemente aparecem... A descoberta dos físicos das partículas de anti-matéria com cargas opostas daquelas que compõem nosso mundo e incapazes de existirem conjuntamente com as matérias conhecidas, levantam a pergunta da possibilidade de se existir em outro lugar. Outro lugar. É como Yucatan funciona. "Yucatan está em outro lugar". Então, isto é um tipo de anti-Yucatan.⁵²⁸

A entropia reside no processo transformador dos elementos existentes no mundo; matérias que se desgastam porque necessariamente perdem energia no decurso temporal. A partir de suas palavras, fica explícito que parte de seu entendimento sobre entropia dialoga com teses científicas, estruturalistas e com algumas noções de ecologia: "*Poderia dizer que todo o problema da crise de energia é uma forma de entropia. A terra sendo um sistema fechado, há somente certo conjunto de recursos e, claro, há uma tentativa em reverter a entropia através da reciclagem de lixo.*"⁵²⁹ O tom irônico provém da certeza da irreversibilidade do processo entrópico. A entropia possui uma definição negativa, seria a ordenação na unidade do tempo, quer dizer, o desgaste dos sistemas fechados que necessariamente os reordena. No entanto, esteticamente, a entropia encontra-se em dois outros projetos. Em *Documents 1* (1929), Georges Bataille define, sob a forma de artigo o verbete *Poussière* (Dust), "*(...) pesadelo entrópico.*"⁵³⁰ Vale citá-lo:

Os contadores não imaginaram que a Bela Adormecida despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; eles tampouco pensaram nas sinistras teias de aranha que ao primeiro movimento seus cabelos ruivos teriam rasgado. Enquanto isso, tristes crostas de poeira invadem

⁵²⁸ Ibid., p. 230.

⁵²⁹ SMITHSON, R. *Entropy made visible*, p.302.

⁵³⁰ KRAUSS, R. ;BOIS, Y-A. *Formless: a user's guide*, p. 38.

sem fim as habitações terrestres e as sujam uniformemente: como se se tratasse de dispor os celeiros e os velhos quartos para a entrada próxima das assombrações, dos fantasmas, das larvas que o odor carunchoso da velha poeira substantiva e embriaga. Quando as grossas moças 'boas pra fazer tudo' armam-se, cada manhã, de um grande espanador, ou mesmo de um aspirador elétrico, elas não ignoram talvez de todo que contribuem tanto quanto os sábios mais positivos para afastar os fantasmas malfazejos que a limpeza e a lógica enojam. Um dia ou outro, é verdade, a poeira, posto que ela persiste, começará provavelmente a ganhar das serventes, invadindo imensos escombros de construções abandonadas, docas desertas: e, nessa longínqua época, nada subsistirá que salve os terrores noturnos, pela falta dos quais nos tornamos tão grandes contadores.⁵³¹

O informe - o encoberto, aquilo que não possui uma forma delineada, aquilo que ocupa e recobre o mundo – espalha-se tal como a poeira, apagando as superfícies das coisas, dilui suas formas e retira-as do tempo. Espaço e tempo desorganizados, revolvidos, colocam-se como alguma coisa *outra*. Talvez, possa ser dito que a camada envolvente, de matéria fina e sedimentada, se compõe de todos os elementos do mundo indistintamente. O contágio se torna o elemento que garante ao mundo outra densidade, outra tessitura portanto. Na conversa entre Jean Genet e Giacometti, a entropia residual da transformação da matéria bruta – pedra - em obra, contamina aquele universo reforçando o elo entre artista, obra e ateliê:

Aliás, esse ateliê, ao rés-do-chão, vai desabar de um momento para o outro. É de madeira carcomida e poeira cinza, as estátuas são de gesso, deixando à mostra a corda, a estopa ou um pedaço de arame; as telas, pintadas de cinza, perderam há muito tempo a tranqüilidade que tinham na loja, tudo está sujo e abandonado, tudo é precário e está prestes a desmoronar, tudo tende a se dissolver, tudo flutua: ou tudo isto está como que capturado numa realidade absoluta. Só quando deixo o ateliê, quando estou na rua, é que percebo que nada mais à minha volta é verdadeiro. Será que o digo? Nesse ateliê, um homem morre lentamente, consome-se, e sob nossos olhos se metamorfoseia em deusas.⁵³²

*Hotel Palenque*⁵³³, de 1969-72, trata do universo sedimentar e erodido da arquitetura de um hotel abandonado incrustado na floresta densa. Obra-resíduo de *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, a paisagem descoberta por Smithson, aciona o jogo entre cobrir, recobrir e

⁵³¹ BATAILLE, G. Œuvres Complètes. Vol 1. pp. 197.

⁵³² GENET, Jean. *O Ateliê de Giacometti*, p.92.

⁵³³ Trabalho finalizado por Alex Hubbard

descobrir. As ações transitórias e definitivas são, paradoxalmente, a vertigem do descentramento do artista. Na colocação dos espelhos, no quinto deslocamento por Yucatan, Smithson descobre a região – floresta luxuriante e Cidade das Serpentes - e, para ele, a descoberta se dá pela cor, matéria e reflexo. São os dados primeiros da pintura, então, se pergunta o artista: “Se as cores podem ser puras e inocentes, elas não podem ser também impuras e culpadas?”⁵³⁴ O jogo coloca a dialética do

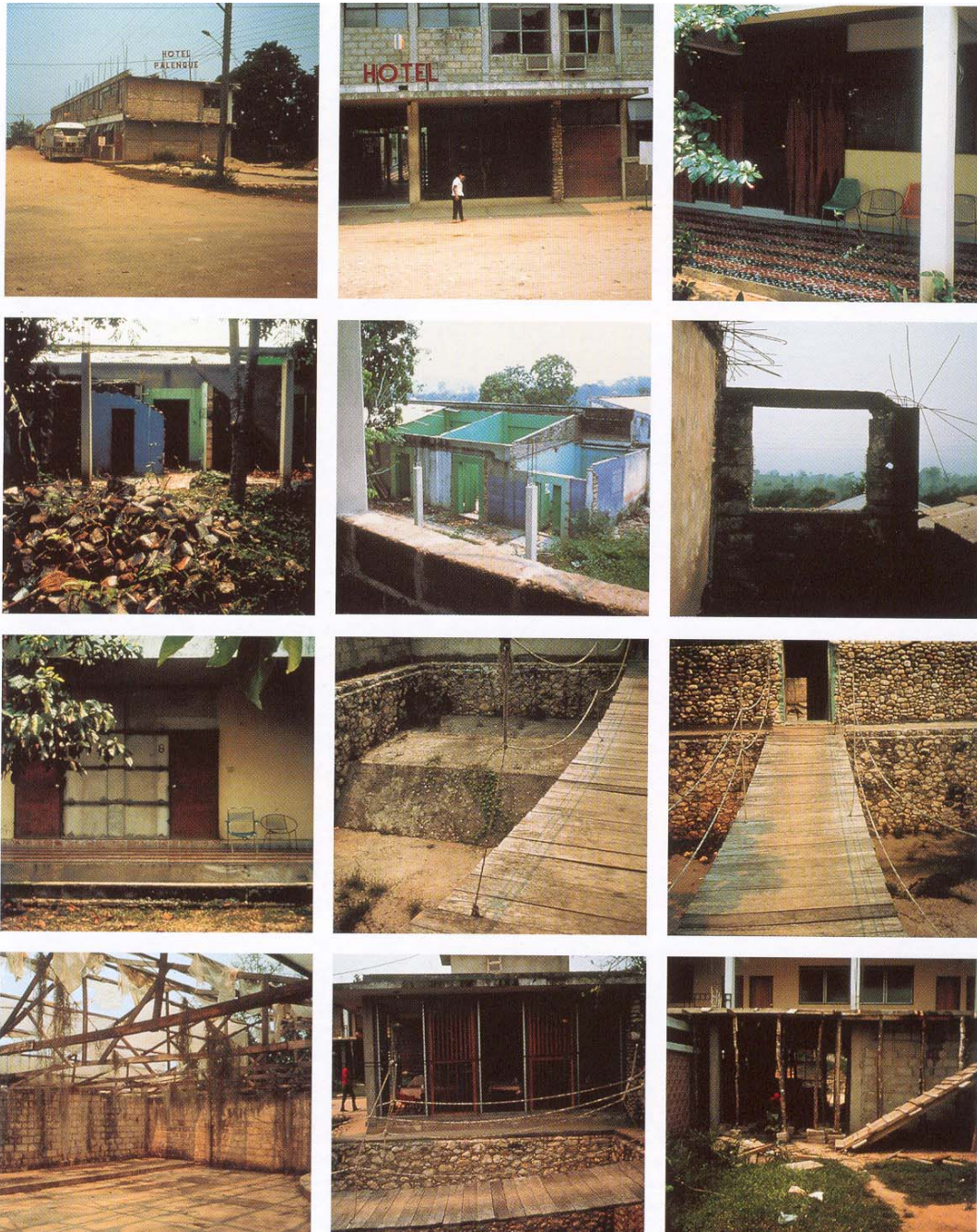


Fig. 44. Hotel Palenque

⁵³⁴ SMITHSON, R. *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, p.124.

cobrir e recobrir e descobrir. Smithson descobre a cor para torná-la matéria e luz. O artifício seria então o espelho, o sol, a terra:

Na selva, toda luz é paralisada. As partículas de cor contaminam os reflexos em fusão nos doze espelhos, se fazendo, produzindo as misturas de sombra e luz. Como agente da matéria, a cor enche as luminescências que se refletem de tonalidades sombreadas, encerrando a luz numa espécie de opacidade material e poeirenta. (...) Na sua origem, cor significa cobrir ou esconder. A matéria absorve a luz e a cobre de uma mistura de cores. (...) A cor acrílica e a pintura *flo* não se comparam a esta luz e cores em estado bruto. A cor verdadeira é perigosa, ela não é uma coisa dócil que sai dos tubos.⁵³⁵

O ofício do artista é a contaminação visual. A imobilização do olho é ao mesmo tempo deslocamento físico condição primeira da obra. Assim, para cada indício da região, um correspondente artístico estabelecido pelo artista. Os elementos da paisagem são aspectos da arte:

Nos arredores das ruínas de Palenque, ou na borda da saia de Coaticlue, grossas pedras foram viradas; primeiro, a pedra foi fotografada, depois o buraco que havia sido deixado. 'Sob cada pedra há uma orgia de escala', diz Coaticlue. (...) Cada buraco continha earthworks em miniatura: traços e passagens de insetos e outras variedades de pequenas criaturas.⁵³⁶

Do *medium* texto para o fotográfico-fílmico. O *outro*-filme, criado a partir de trinta e um *slides* da arquitetura do Hotel abandonado em Palenque, é resíduo da aventura em Yucatan, talvez seja mesmo aquele buraco – earthwork miniatura – recoberto/descoberto pelo artista. O filme é substancialmente a filmagem de uma palestra, ministrada pelo artista, para os alunos de arquitetura da *Universidade de Utah*, em 1972. São registros de Palenque com a narração do artista. O tema: a entropia. Com voz monótona, o artista consegue transformar o tempo do filme numa corporificação de “*uma exposição de solidão viscosa*”⁵³⁷. O estado de imobilização do corpo e a mobilização da percepção pertencem ao não-lugar, signo da atopia:

⁵³⁵ Ibid., p.125.

⁵³⁶ Ibid., p. 125 passim.

⁵³⁷ SMITHSON, R. *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, p.126.

Selvas emaranhadas, caminhos sem saída, passagens secretas, cidades perdidas esvaem nossa percepção. Os sites dos filmes não são localizados nem seguros. Tudo está fora de proporção. Escala inflada ou esvaziada em proporção desconcertante. Nós vagueamos entre o elevado e o insondável. Perdemos-nos entre o abismo interior e os horizontes exteriores ilimitados. Não importa qual filme nos faz banhar na incerteza. Quanto mais se olha através da câmera ou quanto mais se considera uma imagem projetada, mais o mundo se distancia, assim, começa-se a compreender melhor esta distância. As definições captam a indefinição.⁵³⁸

Os filmes possuem dimensão temporal, tátil e corporal. Através deles Smithson capta o universo imaginário desvelado pela percepção atópica. Em *Hotel Palenque*, é possível resgatar sua consonância com os filmes do cinema estrutural que leva ao limite mínimo as estruturas do filme, possibilitando mesmo o estado limítrofe do medium e pos-medium:

O cinema estruturalista coloca a própria produção da unidade de seu diversificado suporte numa única experiência na qual a interdependência total de todas estas coisas seria revelada como um modelo para o espectador que é intencionalmente concetado ao seu mundo. As peças do instrumento seriam como coisas que não podem tocar em outras sem elas mesmas estarem sendo tocadas; e esta interdependência figuraria adiante a mútua emergência do espectador e do campo de visão como uma trajetória com a qual o sentido da vista toca no que foi antes tocado.⁵³⁹

Hotel Palenque se apresenta pelas etapas deslocamento, projeção e narração que aparecem emolduradas em *frames*, remetendo diretamente ao ponto focal e resvalando para o duplo centro/periferia. O deslocamento do artista pelo local desabitado agrega preferencialmente os estados climáticos: vento, calor, desertificação, umidade. Pode-se imaginar a poeira que ocupa o lugar por inteiro encobrendo o corpo do artista a cada deslocamento, demonstrando a continuidade entre homem e paisagem. A madeira, os tijolos, as janelas sem moldura revertem-se em plasticidade e percepção. O artista busca a fisicalidade do instante presente que corrobora sua idéia da dialética do *site*. No trabalho, a natureza relaciona-se com a arquitetura de modo visceral, na medida em que o edifício corporifica a destruição: ruína de um tempo congelado.

⁵³⁸ SMITHSON, R. *A cinematic atopia*, p. 140-141.

⁵³⁹ KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, p. 25.

Revela-se natureza-paisagem: talvez a grande ficção contemporânea.

Smithson estabelece, em *Hotel Palenque*, a associação com o cinema estrutural de Michael Snow. De acordo com Krauss:

Na Anthology, os artistas [Serra, Smithson e Carl Andre] alimentaram-se e promoveram o trabalho corrente dos cineastas estruturalistas Michael Snow, Hollis Frampton e Paul Sharits, seus filmes embasaram esse grupo de jovens artistas que poderiam imaginar seus caminhos em filmes como estes, focados na natureza do próprio medium cinematográfico, seriam modernistas em seu âmago.⁵⁴⁰

O *medium* fílmico possui grande distensão na poética de Smithson. Se *Hotel Palenque*, obra-resíduo da deriva em Yucatan, expande os mínimos elementos do próprio medium, *Spiral Jetty*, filme, é carregado pelos fluxos rápidos e profusos das imagens da construção da escultura. Da fixidez dos *frames* do *Hotel Palenque* para a vertiginosa transmissão de imagens da espiral. Smithson filma a escultura assimilando seu aspecto labiríntico em que não existe diacronia, apenas a incerteza sobre o que seria a temporalidade. Dinossauros dividem o espaço com caminhões, livros se transformam em camadas pré-históricas, o sol se torna o olho projetor do artista: “A conexão que Smithson contrói entre terra e água, da mesma forma entre escultura e cinema, dá a forma de *quiasma*.”⁵⁴¹ No filme *Spiral Jetty*, Smithson compõe labirinticamente as camadas temporais, estabelecendo portanto a mistura entre a materialidade temporal dos substratos terrestres, dividida, por assim dizer, em tempo prolongado e disruptivo.

O tempo, tratado por ele como o misto de concretude e abstração, já que permanece como materialidade e imaginação, dimensionando a escala e sugerindo o infinito. A construção da natureza-paisagem insere o homem contemporâneo na vida, pois, afastado do seu *ser* não pode e não reconhece seu vínculo direto com um mundo natural – por que não falar também na disrupção da condição humana?

O tempo, tal como alude Smithson, seria desdobramento e disrupção dados na experiência, com isso, retoma-se a vivência e a circularidade, cuja principal propriedade seria a indistinção entre passado,

⁵⁴⁰ Ibid., p.. 24.

⁵⁴¹ BAKER, G. *Cinema Model*, p. 95.

presente e futuro. Na entrevista a P. A. Norvel, em 1969, Smithson revela um aspecto do tempo: “O futuro não existe ou se existe é portanto obsoleto em reverso. O futuro sempre está voltando. Nosso futuro tende a ser pré-histórico.”⁵⁴² Trata-se, pois, da fórmula de Nabokov “ruínas em reverso” constantemente retomada pelo artista. Ora, para Smithson, o tempo pode ser plasticidade, flutuando entre a prática artística e a matéria física. Passado e futuro são colocados no presente acentuando os termos da disrupção: vazio produtor e gerador de poéticas.

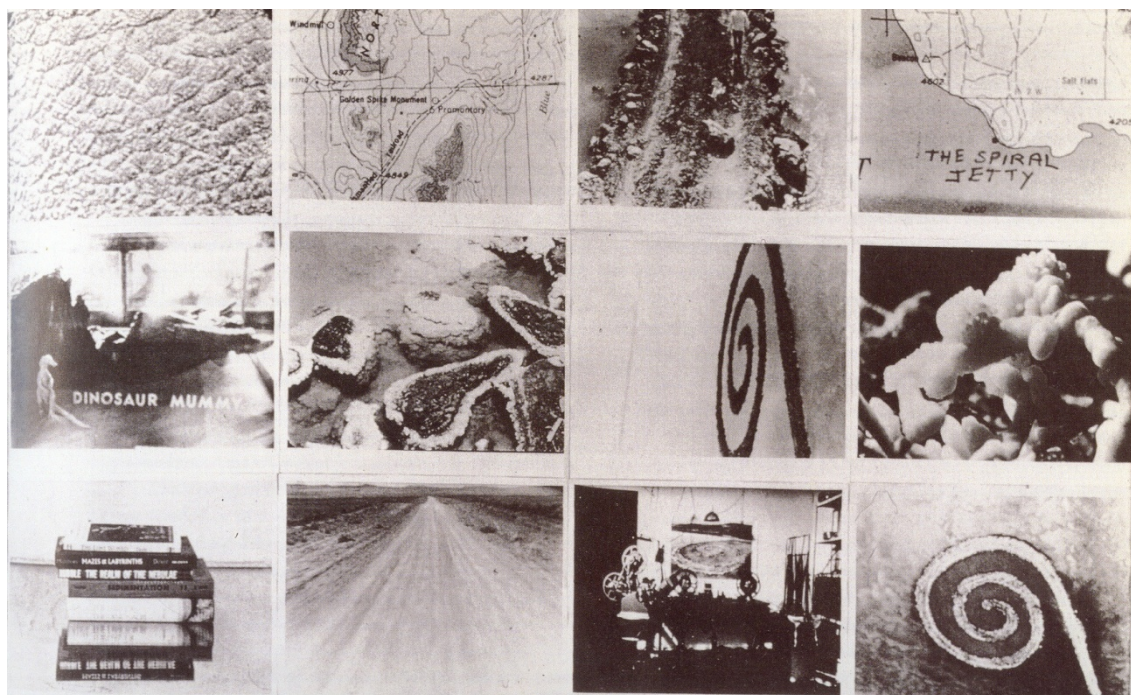


Fig. 45. Spiral Jetty – stills

A passagem do tempo relaciona-se à aparição da densidade material e à experiência da obra. Smithson provoca, na materialidade dos trabalhos, os tempos diversos do vivido: passado, presente e futuro. Mas, como se dá então a sobreposição desses três movimentos aparentemente distintos? Qual a possibilidade de entretecê-los considerando a vivência de cada um de nós? A desdiferenciação [dedifferentiation] situada entre a distinção e a indistinção pode ser elucidada a partir do trabalho *Alogon*, uma escultura que “(...) *suspende a racionalidade, (...) a quebra da lógica,*

⁵⁴² SMITHSON, R. *Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell*, p.194.

a quebra da gestalt. Em outras palavras, você se direciona para a área da desdiferenciação [dedifferentiation] (...) Onde a gestalt se torna outra coisa.”⁵⁴³ Smithson aprofunda sua noção de desdiferenciação [dedifferentiation] em outro trecho da entrevista: “Desdiferenciação é, em um sentido, toda conversação que temos tido, ou seja, é desdiferenciada [desdifferentiate]. Indesdiferenciação [undifferentiation] significaria uma estática total”.⁵⁴⁴

O futuro se desdobra a partir do presente, ponto diminuto do passado, para que na continuidade possa surgir o novo ou mesmo a perpétua vivência. Jorge Luís Borges perfaz este caminho: “Consideremos o momento presente. O que é o momento presente? O momento presente é o momento que contém um pouco de passado e um pouco de futuro.”⁵⁴⁵ A unidade plástica do tempo reaparece em outra passagem, esta, sobre Pascal: “No tempo, porque, se o futuro e o passado são infinitos, não haverá realmente um quando; no espaço, porque, se todo ser eqüidista do infinito e do infinitesimal, tampouco, haverá um onde.”⁵⁴⁶ Smithson certamente atravessa esse percurso labiríntico.

Se a natureza – imemorial compreendida também como pré-história – compartilha com o tempo o sentido de duração; na cultura, a temporalidade atravessaria a intrincada composição disruptiva de Smithson.

Pertence ao universo literário do artista o historiador da arte George Kluber. Contrário à tendência que coloca em seqüência os períodos da história da arte, Kubler adota uma medida temporal para a inserção das obras na história. A linha contínua da narrativa da história das belas artes, para Kubler, muitas vezes falsa, não considera alguns intervalos e sucessões. Ele, para tanto, conclui que a narrativa possível para as formas da arte deve ter como base a disrupção: “Sempre que conjuntos simbólicos surgem, podemos ver, entretanto, interferências que podem romper [disrupt] com a evolução regular desses sistemas

⁵⁴³ SMITHSON, R. *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.199.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁴⁵ BORGES, J. L.. *O Tempo*, p. 235.

⁵⁴⁶ *Id.*, *A esfera de Pascal* p. 14.

formais⁵⁴⁷ As concepções de Kubler encontram-se sobretudo no texto *Ultramoderne*, de 1967. Segundo Pamela Lee, historiadora da arte, a fascinação pela obra de Kubler se estendeu também para Michael Heizer. Ela destaca especificamente a relação entre aquele momento específico da *Land Art* e os estudos de Kubler sobre a cultura pré-colombiana, esta por sua vez, fora da trajetória histórica das belas artes: “A *Land Art* daquele momento, incluindo a exploração da arquitetura pré-colombiana de *Smithson* e de *Michael Heizer*, parecia fazer explícita essa conexão.”⁵⁴⁸ As análises de Kluber sobre a cultura pré-colombiana procuram estabelecer um nexos que não se orientaria pelas linhas gerais da história da arte. Não havia a pretensão de ligar o evento da cultura pré-colombiana a partir das formas clássicas da cultura grega – esta que, em geral, orientou historiadores da arte. Em *The Shape of time: remarks on the History of the Things*, de 1962, Kubler busca pelos intervalos da narrativa dita tradicional e se aprofunda na relação dos objetos com a cultura, guardada sua especificidade plural cultura certamente: “O interesse de Kubler pela interdisciplinaridade serviu para alargar o escopo da experiência estética tanto como para embasar a importância da abordagem multicultural da disciplina.”⁵⁴⁹

Considerando a linha temporal desconstruída por Kluber, bem como, seus estudos da antiga civilização da América Latina, *Smithson* adota os fluxos descontínuos, semelhantes portanto à lógica diagramática, como proposição e poética. Assim, em *Ultramoderne*, o artista conforma a pirâmide escalonada – construção asteca - como referência aos edifícios de Nova York – ultramente moderna -, estabelecendo indícios da similaridade poética sem que precisem atravessar uma linha histórica de princípios causais. O endereçamento a ambas as épocas se dá enfatizando as lacunas e os lapsos temporais. A aproximação é da ordem poética e imaginativa na qual a linha histórica rompida em sua causalidade permite que o artista crie a partir dessa fissura temporal. Deve-se considerar ainda o apreço do artista pelos eventos da década de 30, em Nova York, onde há a crescente e veloz

⁵⁴⁷ KUBLER, G. *The Shape of Time: remarks on the history of things*, p 8.

⁵⁴⁸ LEE, P. *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*, p. 225.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 227.

transformação da cidade no ritmo das inovações tecnológicas. No início do trabalho, Smithson procura entoar a entrópica turbulência, no frescor do contato daquela arte com os eventos transformadores da cidade:

O ultramoderno dos anos 30 transcende o realismo e o naturalismo modernistas 'historicistas', ele evita as categorias 'da pintura, da escultura e da arquitetura' da vanguarda. Uma consciência transhistórica apareceu nos anos 60, isto que parece evitar o recurso do tempo orgânico da vanguarda, se dá porque os anos 30 nos parecem cada vez mais importantes. O próprio Clement Greenberg diz que a vanguarda sofre de 'hipertrofia' (metáfora orgânica exata). (...) O ultraísmo dos anos 30 escapa à praga do 'realismo social' do mesmo período e à reação do 'expressionismo abstrato' orgânico ou naturalista dos anos 50. O ultramoderno jamais foi definido por categorias temporais comuns à 'pintura', e é assim que ele pôde evitar fazer um objeto de um processo-verbal historicista. O ultramoderno existe *ab aeterno*.⁵⁵⁰

A predileção do artista pelo componente ultraísta seria por sua oposição irrestrita ao naturalismo e realismo cuja consequência seria a fratura com a linha histórica unitária. Kubler evita a todo custo a história dos estilos por sua aderência à linguagem biológica certamente traduzida por Smithson como orgânica - "*Existem dois tempos: orgânico (modernista) e cristalino (ultraísta)*."⁵⁵¹ A idéia da história da arte como organismo, isto é, contida num sistema homogêneo e evolutivo passa a ser antitética à descontinuidade histórica proposta por Kluber.⁵⁵² Smithson liga igualmente os problemas do criticismo formalista às ressonâncias evolutivas do universo biológico:

Assim a equação entre Kubler e Smithson apareceria não apenas descosturada, mas completa. A aversão de Kubler pela metáfora biológica – que lê a história da arte como progresso e evolução – conforma-se à aversão de Smithson do formalismo greenberguiano.⁵⁵³

Smithson, sempre atento aos processos entrópicos dos quais derivam as ruínas ou a confusão urbanização das cidades – explícitos em seu artigo *Ultramoderne*-, justapõe referências e épocas induzido pelas fissuras históricas de Kubler: "*Uma ontologia arcaica coloca o ultramoderno em contato com numerosos tipos da arte monumental de*

⁵⁵⁰ SMITHSON, R. *Ultramoderne*, p. 58.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁵² Cf. LEE, P. *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 230.

cada grande período: egípcio, maia, inca, asteca, druídico, indiano, etc.”⁵⁵⁴ Esses modelos arcaicos se sobrepõem às construções ditas ultraístas por Smithson: “Os imóveis residenciais dos anos 30 situados ao longo do Central Park receberam nomes espantosos e impossíveis: *The Century*, *The Majestic*, *The Eldorado*. No topo de certos arranha-céus, se descobre zigurates ou as maquetes de montanhas cósmicas.”⁵⁵⁵ A correlação temporal especulada por Smithson reverbera certamente na teoria de Kubler não apenas por citá-lo em seus textos, mas pela sua compreensão do tempo condensado e disruptivo, base da avaliação histórica concebida pelo teórico e historiador.

A disrupção propriamente dita abre-se em inúmeras possibilidades para o *fazer* arte ao se estabelecer como pensamento - dito de outro modo, como sucessão de intervalos (planificação de todas as coisas) que engendra. Na poética de Smithson, a disrupção funciona como um gatilho – algo com o qual se pode criar e a partir do qual se pode pensar plasticamente. Em *Notes sur L'index*, Rosalind Krauss desenvolve a noção de *shifter*, cuja pertinência para a interpretação do trabalho de Smithson deriva de certo sentido arbitrário aplicado aos significados do artista: “O indicador [*embrayeur/shifter*] é um tipo de signo lingüístico participante do símbolo, mesmo que ele partilhe os traços de outra coisa.”⁵⁵⁶ Por mais que Smithson privilegie a dissolução do objeto na experiência, no tempo, existe quase sempre um controle do processo constitutivo das obras, cultivado pelas propriedades dos trabalhos de arte, isto é, o desdobramento que gera um circuito diagramático. Operando a partir do sentido de “*shifter*”, Smithson considera os intervalos como deslocamentos reais e virtuais, isto é, um constante movimento circulatório entre a condensação e a expansão, nos quais se desenrola também a reversibilidade entre o mundo e a arte. Papel considerável cabe à escrita, pois, na atualidade das palavras, aprofundam-se os tempos – passado, presente e futuro - sem estabelecerem um caminho linear. Na passagem de *O Aleph*, Borges revela a dupla e reversível apresentação da narrativa: sucessão e instante: “O que meus olhos viram foi

⁵⁵⁴ SMITHSON, R. *Ultramoderne*, p. 58.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁵⁶ KRAUSS, R. *Notes sur l'index*, p.64.

*simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei.*⁵⁵⁷ Considerada um rasgo na narrativa que condensa e distende passado e futuro, a disrupção passa a modo de operação artística.

George Kluber sustenta a tese de que o instante não se caracteriza nem como intervalo ou limite – é atualidade somente. Reflexão que surge no lastro da pergunta sobre o que é atualidade?⁵⁵⁸ Para Kluber, a definição de atualidade está ligada a um sentido de *entre* que ele define como instante:

Atualidade é quando o farol [lighthouse] fica escuro entre os flashes: é o instante entre os tique-taques, é um intervalo vazio que desliza para sempre com o tempo: a ruptura entre passado e futuro, a abertura nos pólos revolvidos em campos magnéticos, infinitesimalmente, menor, mas finalmente real, é a pausa intercrônica quando nada acontece, é o vácuo entre os acontecimentos. Contudo, o instante da atualidade é tudo que podemos conhecer diretamente.⁵⁵⁹

Os intervalos das esculturas minimalistas referem-se a esse anti-momento que se concretiza no vazio e escapa portanto à toda forma possível. A reflexão do tempo nulo – do ultraísta, do cristalino - voltado para instantaneidade sugere que a realidade conforma-se a dimensão ficcional: *“Felizmente, o ultramoderno foi negligenciado pelo modernista ‘orgânico’, ou mais, isto evade sua compreensão. Ultraísmo, porque ele admite que o tempo é apenas uma ficção.”* O pensamento ficcional corresponde aos *ultra-istantes* que se desdobram nos *momentos a-temporais* ou nos *segundos cósmicos* do qual Smithson extrai a fórmula: *“1930 reflete 2030 em um conjunto de alvéolos multifacetados que progride em três, numa contra-corrente. Uma infraestrutura tripartida que se estende infinitamente no futuro através do passado. Nada é novo, nada é velho.”*⁵⁶⁰

Em *The Eliminator*, de 1964, Smithson trabalha a partir da apresentação do instante fugidio e este é gerado de forma a capacitar sua

⁵⁵⁷ Borges, J. L.. *O Aleph*, p. 695.

⁵⁵⁸ Questão colocada pelo historiador da arte Henri Focillon: *“O passado serve apenas para se conhecer a atualidade. Mas, a atualidade me escapa. O que é portanto a atualidade?”* In: KUBLER, G. *The Shape of Time: remarks on the history of things*, p.16.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁶⁰ SMITHSON, R. *Ultramoderne*, p. 60.

apreensão pela mente e percepção: “O espectador não sabe para o que olha, porque não existe espaço na superfície para se fixar, assim ele se torna consciente do vazio da sua própria visão ou vê através da sua vista. (...) Irrealidade torna-se atual e sólida.”⁵⁶¹ Este objeto, neon vermelho colocado entre três espelhos – dois laterais que formam um canto e um na base -, opera como uma descarga elétrica superdimensionada pela reflexão da luz nos espelhos, quase impossível de ser olhado diretamente, restando apenas a impressão da luz na retina. Por esta razão, o tempo que não decorre, passa a ser pontual, fixado na memória da percepção. Trata-se da transformação da matéria em tempo e em visão. A explosão de luz e da cor conduz à sobrecarga visual na qual a percepção resvala para o indistinto, para o informe, para o irreal. O olho passa à função digestiva, processual. Revela-se, portanto, o tempo que fugidio e descompactado, na dobra e na desdobra, se transubstancia numa materialidade enérgica. Entre o vazio e o preenchido, entre a temporalidade e o tempo negativo, aquele que não faz da história seu substrato, se dá a percepção, no exato momento em que a memória se desfaz. Apresentação do real por meio desse artifício se funde à lógica do espelho, quer dizer, uma regressão ao infinito de imagens e de materiais:

O reflexo pode ser a mente, ou o espelho pode ser matéria. Mas sempre há essas duas coisas. Eles formam uma dual unidade e dizer que um é melhor que o outro é o mesmo que girar como um esquilo numa gaiola. Assim como existem dois pólos na terra – polo norte e pólo sul. E há ainda a correspondência entre os dois – poderia ser o equador, palavra.⁵⁶²

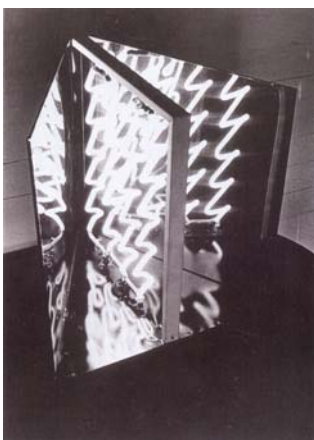


Fig. 46. The Eliminator

⁵⁶¹Id. *The Eliminator*, p. 327.

⁵⁶²SMITHSON, R. *Earth*, p. 187.

O tempo da obra pertence ao processo artístico decorrente da contração e da dilatação. Sua irrupção destaca a linha tênue – uma fronteira evanescente - entre passado e futuro, e, para ela, volta-se Smithson quando busca a realidade da potência física do planeta Terra com a qual pretende aproximar signos arcaicos da carga entrópica das cidades, do mundo atual – dados convergentes do panorama zero. Dois aspectos diferentes do tempo – instante e duração – impulsionam o fazer artístico. Gilles Tiberghien supõe que a passagem do tempo, necessariamente irreversível, abre espaço para o imediato com o qual se atravessa a imutável continuidade. Tal vontade decorre:

(...) de explorar seu contrário, não em cima, do alto de um céu inteligível do qual o real seria o teatro de sombras que o artista teria de nos mostrar, validando perpendicularmente no fluxo do tempo. Uma tal concepção, que faz do tempo um quase-ser, é implicitamente aristotélica: os instantes, de fato, são limites (peiras) nem diferentes nem idênticos a eles próprios. Se o instante mudar, ele será destruído pelo instante seguinte idêntico a si – que por hipótese é impossível - um absurdo porque, pelo tempo que permanece, não pode ser destruído. De outra parte, para que uma passagem, um escoamento, seja possível, o instante não pode ser continuamente ele mesmo. É necessário que ele mude. Não sendo nem diferente nem idêntico, ele é por vezes um e outro, pois o tempo não é uma coisa.⁵⁶³

O instante – atual - deve ser entendido como ruptura, tempo que se amalgama aos momentos do processo entrópico. Transpor limites temporais, partindo da fusão de passado, presente e futuro, permite ao artista trabalhar em diversas camadas espaciais nas suas mais diferentes formações – sejam reais ou virtuais, processos ou ações precisas.

Os trabalhos de Smithson aparentam entretecer a materialidade (im)pura e inorgânica da natureza-paisagem, cerne de uma temporalidade intensa e pontual (instante e duração), com a projeção mental. Tratados como ferramentas de trabalho – operação prática e mental -, o material e o imaginário trespasam sua produção. Desde seus primeiros escritos, percebe-se aspectos mentais e visuais que condicionam o sentido de

⁵⁶³ TIBERGHYEN, G. *Le temps à l'œuvre*, p. 132.

realidade ou irrealidade. No texto *Quick Millions*⁵⁶⁴, de 1965, Smithson procura criar: “(...) o trabalho está fora da visão e da mente.”, cuja percepção dependeria de um olho puro, já que sua condição primeira era apresentar-se: “(...) selado, impenetrável, desconhecido – para sempre escondido”⁵⁶⁵

Ecoss do texto-trabalho *The Eliminator* ressoam no escrito *Entropy and the new monuments*. Propondo uma reflexão sobre o que seriam os monumentos e seus materiais, Smithson estabelece o declínio da história representacional cujo acúmulo de fatos não cria substrato reflexivo e poético, por isso, privilegia a pré-história, pois, a esta concepção, pertenceria o território real dos acontecimentos do mundo. Na calcificação dos resíduos pré-históricos, dos fósseis, seria plausível uma espécie de musealização natural cuja narrativa dependeria sobretudo da imaginação. Desde seus primeiros escritos, Smithson mantém-se descrente em relação ao desenrolar factual – o labirinto é a expressão do seu processo artístico. Crítico da narrativa das exposições dos museus – tomada pela ciência histórica -, Smithson interfere, evidenciando as temporalidades da ordem da poética ou de uma vida estética. Assim, em *Some Void thoughts on museum*, o artista relata: “História é representacional enquanto o tempo é abstrato, ambos os artifícios podem ser encontrados nos museus, onde todos medem seu próprio vazio.”⁵⁶⁶ Na disrupção, o passado e o futuro deixam de ser vislumbrados numa linha cronológica, caberia então ao presente o desenrolar da dilatação, da distensão ou da contração, ações que se revertem em operação de arte.

⁵⁶⁴ SMITHSON, R *Quick Millions* p.3. Curioso que a obra *Quick Millions* foi apresentada na exposição *Lesser Known and Unknwon Painters* no *American Express Pavillion* e seus desdobramentos cruzam-se na forma de filme - título pensado após um filme nunca visto pelo artista: “O trabalho é nomeado depois de um filme que nunca havia visto.”- e de texto , cujo subtítulo *Artist’s Statement* parece pretender um desvio para outra atuação.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁶⁶ SMITHSON, R. *Some void thoughts on museum*, p.41.

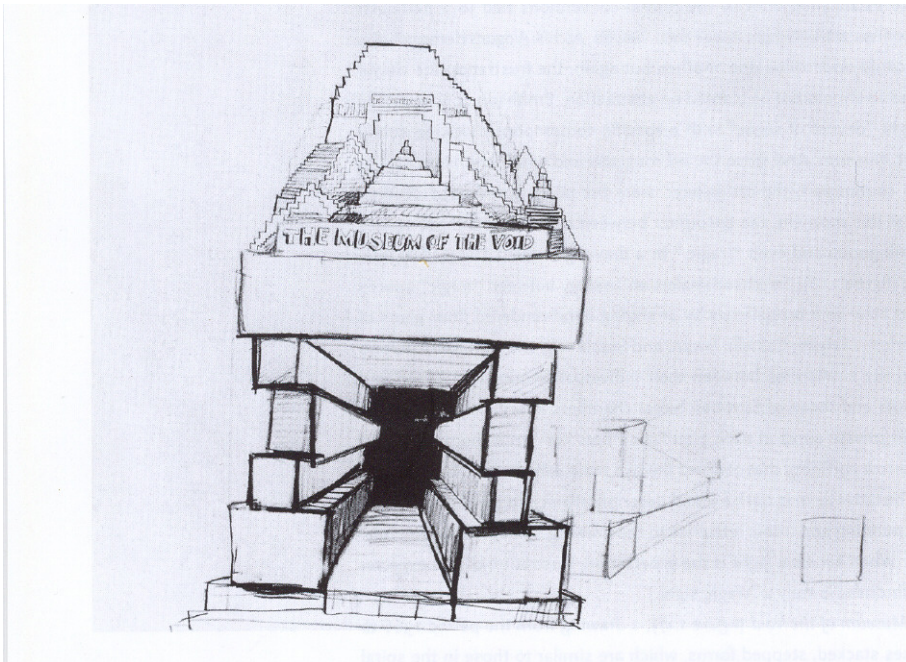


Fig. 47. The Museum of the Void

A noção de temporalidade parte também de um princípio fragmentário cuja apreciação é dada por instantes, *insights*, reflexos rápidos que, no entanto, não deixam de constituir um todo de densa materialidade. Muitas vezes, o transporte para o tempo fracionário é o espelho. Eles pertencem à obra materialmente – os *non-site* do artista, colocados nas galerias, constituído de espelhos e matéria (terra, pedras, virdo) sobrepostos em diversas composições -, também despertam para a idéia de distorção da percepção nas *Enantiomorphics Chambers*; eles são traços-memória em *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*. O tempo e o lugar (*site*) conferem a abertura material e reflexiva para o artista. A ficção, artigo plástico, se solidifica nos espaços. O cinema (tela retangular), com projeção extensa, transporta o ilimitado no limitado. Um espaço que se mistura ao tempo aguça a percepção de Smithson e incentiva diversos aspectos da produção, principalmente, quando o artista se refere à condição entrópica propícia das salas de projeção: “*Tempo é comprimido ou parado nas salas de cinema, e isso sucessivamente fornece ao espectador a condição entrópica. Passar tempo no cinema é fazer um*

*buraco na vida.*⁵⁶⁷ Smithson tece a analogia entre os filmes de ficção científica – em que outros planetas são mostrados como geologia bruta, inventada - e os desertos que, inacessíveis, abrem caminho para a dupla *site/nonsite*. Os filmes de ficção científica ou filmes B, com desfechos escatológicos, pertencem ao seu universo certamente. Para ele, os artistas podem ser influenciados por filmes de terror, com derramamento de sangue, viscerais, portanto; ou por filmes de ficção científica que se lançam na relação virtual e real: “*Artistas que gostam de Horror tendem à emoção, enquanto que artistas que gostam de ficção científica rumam à percepção.*”⁵⁶⁸

The Domain of the Great Bear, de 1966, os artistas refletem sobre espaços fictícios – cinema, museu, planetário – cujos limites implicam o infinito, a escala, as catástrofes – em outra demonstração da entropia. Em *Great Bear*, aparece a incipiente relação *indoor/outdoor*, quando, lado a lado, por meio de fotos e textos, desponta o interior do planetário com sua forma circular - côncava, da projeção do ilimitado e infinito do universo virtual, e os domos exteriores de algumas construções, convexo, imperativo do limite – fechado. Como um mapa, o planetário projeta modelos do universo, das galáxias que não estão lá literalmente, mas virtualmente. O trabalho traz à tona o vínculo indissolúvel entre sensível e inteligível, pois, a ele, podem ser atribuídas as modulações cartográficas – uma espécie de *non-site* – o mapa plano.

⁵⁶⁷ SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*, p.17.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.17.

4.4

Um mapa é um sistema mental feito de malhas, latitudes e longitudes.⁵⁶⁹

O entrelace desses dois termos, sensível e inteligível, reverbera na constituição dos continentes hipotéticos: *The Hypothetical Continent of Cathaysia* e *The Hypothetical Continent of Lemuria*. Diagramas compostos em 1969, os continentes originam-se da conformação gráfica da idéia de lugar (*site*). Para ele, os continentes hipotéticos, ainda que predominantemente ilusionistas, poderiam se manifestar materialmente. Assim, *The Hypothetical Continent of Cathaysia* desdobra-se em *Island of Broken Sea Shell*: “São todos massas de terra pre-históricas não existentes, que existem hoje no non-site. (...) todos têm um sentido material do mapa, mapas não de papel, mas feitos de materiais.”⁵⁷⁰



Fig. 48. Hypothetical Continent in Shell



Fig. 49. Hypothetical Continent of Lemuria

A abstração, componente do mapa, se deve à linha de contorno cuja apresentação seria da ordem da hipótese: uma construção mental para um *site* imaginário: “*Eu sempre estive interessado em diferentes sites e diferentes tipos de relação, você sabe, como a relação entre a sala branca em oposição à mina, pedreira.*”⁵⁷¹ Arte e mundo são passagens e

⁵⁶⁹ SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson*, p.234.

⁵⁷⁰ Id., *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.207.

⁵⁷¹ Id., *Conversation with Robert Smithson*, p.262.

fluxos nos quais se dá o percurso do artista. Smithson parece revelar, no aspecto móvel do deslocamento, condição para o estado poético. O mundo é também o universo privado e imaginativo do artista. O flexível imaginário de Smithson permite-lhe que apresente suas idéias *por camadas* assimilando, em sua narrativa, a forma e o movimento das placas tectônicas. O artista revela esse aspecto, literalmente, no trabalho *Strata a Geophotographic Fiction* de 1970-1. Nele, a linguagem – descrição dos períodos da formação terrestre - intercalada às imagens das referentes camadas geológicas, deixa transparecer, novamente, um entrelace entre limite e não-limite - presentificação da tessitura temporal. O espaço do real agiganta-se, ganha dimensão cósmica e aprofunda-se no magma terrestre ou comprime-se numa folha de papel coberta de sedimentos: imagens, fotos, palavras, resíduos, camadas. Pelos desdobramentos poéticos do artista atravessa uma noção cartográfica que amplia o espaço de trabalho, já que a imaginação que orienta a apreensão da escala é também infinita. A escala passa a ser compreendida em termos de latitudes, longitudes e meridianos. São linhas que envolvem o mundo, esquadrinham o ambiente e estabelecem a ligação entre real e virtual, entre mundo e imaginação, sensível e inteligível – a linha do horizonte de ou o panorama móvel de *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, equivale, por assim dizer, ao contorno da estrutura arquitetônica do *Ultramoderne*.

Os ilimitados aspectos da *linha* na produção de Robert Smithson se destacam na sua aceção de cartografia. O destaque à cartografia na produção da *Land Art* deve ser diferenciado nas apropriações poéticas de cada artista do movimento. Termo cunhado por Smithson ao referir-se aos trabalhos de Dennis Oppenheim, *dis-location*, seria o gesto de transferir informações de um *site* para outro *site* dispositivo específico do artista. Já, a situação buscada por Smithson seria, então, como convocar um confronto entre o interior e o exterior.

Mas também pensei sobre trabalhos puramente exteriores. As minhas primeiras propostas com terra [earth proposals] consistiam em escoadouros de materiais pulverizados. Mais depois fiquei interessado na dialética interior-exterior [indoor-outdoor]. Não acho que do ponto de vista artístico sejamos mais livres no deserto do que dentro de uma

sala.⁵⁷²

O mapa orienta, pontua, localiza através de linhas gráficas (esquemáticas) um lugar existente, sensível, ainda que não esteja inscrito na folha de papel – caso dos *non-sites*, ditos, pelo artista, mapas tridimensionais. A idéia mapa funda outra abertura e a mobilidade no universo. Não se trata da abstração pura, mas do misto entre concreto e devaneio: “*Em certos jogos cartográficos, Robert Smithson faz como se o mapa fosse um território quadriculado em mínima escala cuja cobertura sensível escapa à grade [grille], latitudes e longitudes.*” Gilles Tiberghien observa ainda que esse dispositivo de Smithson frustraria a operação estabelecida por Rosalind Krauss, em *Grilles*:

Rosalind Krauss que vê na grade a marca do modernismo – tanto na representação pictural como na arquitetura de outro lugar – já que a grade teria, segundo ela, a propriedade de rejeitar o real e afirmar simultaneamente a autonomia da arte.⁵⁷³

Dennis Oppenheim partilha com Smithson a idéia da multiplicidade dos espaços da arte: também o mundo. Por isso, para eles, a percepção do *site* poderia ser uma fratura da terra, do deserto, da cidade, etc.; e, igualmente, comportaria a abertura imaginativa e material. Em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, Smithson pondera as formulações dos artistas, considerando o *monte* [pile] como traço-poético:

Dennis Oppenheim também levou o ‘monte’ em consideração – ‘os componentes básicos do concreto e do gesso...destituídos de organização manual’. Algumas propostas de Oppenheim remetem a uma fisografia deserta – mesas achatadas, tocos, monte de fungos e outras ‘deflações’ (a remoção de material da praia e outras superfícies por meio da ação do vento).⁵⁷⁴

Smithson fala da sua própria idéia sobre o monte [pile], estabelecendo entretanto a reversão articulada à obra. Ele procura partir da idéia de lama, que remonta ao sentido arcaico, para torná-la *coisa* - matéria: situação-memória:

⁵⁷²Id., *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 279.

⁵⁷³TIBERGHIEEN, G. *Finis Terae: imaginaires et imaginations cartographique*, p. 82 passim..

⁵⁷⁴SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 184.

Minha própria proposta *piscina de alcatrão e poço de cascalho* [Tar Pool and Gravel Pit] (1966) torna as pessoas conscientes do limo primordial. Uma substância derretida é derramada em um escoadouro quadrado que é cercado por outro escoadouro quadrado de cascalho tosco. O alcatrão esfria e se aplaina em uma deposição nivelada e pegajosa. Esse sedimento carbonáceo traz à mente um mundo terceário de petróleo, asfalto, ozocerita e aglomerações betuminosas.⁵⁷⁵

A sensibilidade dos artistas da *Land Art* quanto ao problema interior/exterior se intensifica. O indício da indiferenciação entre paisagem, escultura e arquitetura, ou pelo menos, a duplicação dos seus sentidos, estruturado por Rosalind Krauss, em *Escultura do Campo Apliado*, sugere a saída, ou melhor, introduz nova possibilidade para aquela geração. As esculturas da *Land Art* radicalizam a percepção ao fazê-la corpo cuja fisicalidade se associa ao tempo. Em certa medida, a idéia da cartografia se daria, também, pela subsunção de um lugar específico a um lugar imaginário: real e ficção num só corpo. Gilles Tiberghien sustenta que o mapa seria o meio pelo qual o artista acentua o caráter processual dos trabalhos:

(...) o que os interessa não é somente o resultado, mas o processo, o mapear. Explorando certos aspectos que podem parecer, à primeira vista, secundários ou anedóticos, os artistas revelam, de fato, a elasticidade essencial do ato cartográfico.⁵⁷⁶

Durante um simpósio no White Museum da Cornell University, sobre os trabalhos da *'earth art'*⁵⁷⁷, Robert Smithson articula as engrenagens da dialética *site* e *non-site* que se desdobram num campo de convergência:

Tudo está em duas coisas que convergem. O campo de convergência é realmente uma excelente área da especulação. Eu quero dizer, eles [artistas] foram abandonados no sótão por algum tempo e só assim eles souberam o que eram material e o grau de abstração, e os dois de algum modo misturados.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Ibid., p. 184 passim..

⁵⁷⁶ TIBERGHIE, G. *Finis Terae: imaginaires et imaginations cartographique*, p. 31.

⁵⁷⁷ Participaram Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Neil Jenny, Gunther Uecker, Hans haacke e Richard Long.

⁵⁷⁸ SMITHSON, R *Earth*, p.187.

Oppenheim parece preferir trabalhar com a idéia de dicotomia, mas aplica o processo dialético – tomado por ele como duplicidade – no interior do museu e um lugar externo. Porém, o movimento direto dessa situação não permite, segundo Smithson, o sentido da abstração. Para ele, o componente físico da dialética de Oppenheim força o retorno para a galeria. Em *Time Pocket*, de 1968, Oppenheim realiza o mapa da sua aventura num lago gelado. Interferindo no lugar, ele promove a dupla acepção da linha: sensível e inteligível. A linha incrustada na neve é escultura e é gráfico e remonta ao espaço planetário como a *linha da mudança de data*: “Ela [*Time Pocket*] obedece ao mesmo princípio da linha do tempo que joga as convenções dos fusos horários, salvo que o ‘bolsa do tempo’ corresponde a um vazio intersticial, um instante concebido como limite interno do tempo.”⁵⁷⁹ Sobre o desdobramento cartográfico de *Time Pocket*, Tiberghien atribui a marca no território como o gesto artístico, que descondicionado da medida, se constitui pela marcação pelo preenchimento de sentido imaginativo, melhor dizer, o esvaziamento mesmo dos sentidos. O autor ainda estabelece a evidência artística da cartografia:

O imaginário que testemunha o mapa não nos distancia do real, nos faz penetrar na visão de um artista, sua maneira de ver e sentir, no movimento dinâmico dos afetos com os quais eles nos restitui a imagem como as bordas do sonho.⁵⁸⁰



Fig. 50. Estudo para Time Pocket - Dennis Oppenheim

⁵⁷⁹ TIBERGHIEEN, G. Loc. cit. p.105.

⁵⁸⁰ Ibid., p. 107.

O desvio e o descentramento que acionam esse tipo de poética ocupam outro lugar. O desvio quase definitivo do artista frente ao circuito de arte. No trabalho *Toward the development of an air terminal site*, de 1967, Robert Smithson relata sua associação como consultor a arquitetos e a engenheiros,⁵⁸¹ daí resultando a comparação entre as categorias da arte e os processos da aviação:

O significado das aeronaves tem sido condicionado, para a maioria das pessoas, por um racionalismo que supõe verdades – tais como natureza, progresso e velocidade. Cada significado é simplesmente ‘categorial’ e não tem base nos fatos atuais. A mesma condição existe em arte, se ela for vista através das categorias racionais da ‘pintura, escultura e arquitetura’. O racionalista vê apenas os detalhes, jamais o todo.⁵⁸²

Além de sobrepôr a reflexão sobre a estrutura do aeroporto à linguagem da arte, Smithson sente-se atraído pela transposição do lugar revolvido por uma construção em potencial estético. Nos canteiros de obra do terminal aéreo, o artista esbarra em valas, buracos, diques e estradas – seu material. Compara, ainda, a aeronave ao obelisco – um dos primeiros marcos escultóricos. Cabe uma ressalva a respeito da passagem da escultura moderna para o pensamento escultórico contemporâneo.⁵⁸³ No catálogo da exposição *Qu’est-ce que la sculpture moderne?*, de 1986, no *Centre Georges Pompidou*, Rosalind Krauss, reverte a noção de escultura tradicional calcada numa ordem vertical para trabalhos que se colocam a partir da seleção do *site*:

A forma se constrói sobre a matéria e se organiza de maneira discursiva, a ordem lançando um tipo de luz estética sobre o que seria antes inteligível. Todavia, no movimento do non-site ou earthwork, esta relação vertical se converte em horizontalidade afirmada onde são aceitas ou aprofundadas as condições do labirinto. As tendências à entropia e à liquefação intervêm...e são reconhecidas como irrepresentáveis.⁵⁸⁴

Desvio que engendra múltiplos significados e confere sentidos

⁵⁸¹ “Smithson recebeu 400 dólares por mês, mais despesas para ‘consultoria e conselho’ e teria que ‘estar disponível de tempos em tempos nas discussões com os membros do [the TAMS] e para inspeções no campo.” Cf. LINDER, M. *Towards ‘a new type of building’ Robert Smithson’s architectural criticism*, p. 189.

⁵⁸² SMITHSON, R. *Towards the development of an air terminal site*, p.52.

⁵⁸³ Cf. KRAUSS, R. *Échelle/monumentalité Modernisme/postmodernisme La ruse de Brancusi*.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 252.

novos à linguagem e ao método estético. O resultado principal talvez seja a descoberta e articulação de elementos, tais como, mapas que ora estão refletidos no mundo, ora refletem o mundo. A frase de Jorge Luís Borges do conto *O Aleph*: “...*Eu vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu...*”⁵⁸⁵, corresponde a fala de Smithson que apresenta uma noção precisa sobre o significado da cartografia e das suas qualidades evocativas e imaginativas ou mesmo a proposição de um novo léxico para as artes.

Os mapas que os sobreviventes desenvolvem para coordenação da terra e das massas de ar parecem grades cristalinas. Mapear a terra, a lua ou outros planetas é similar ao mapeamento dos cristais. Porque o mundo é Redondo, coordenadas quadriculadas são mostradas para serem esféricas antes de serem retangulares. Assim, a grade retangular é colocada na grade esférica. Linhas latitudinais e longitudinais são sistemas terrestres como nosso sistema de cidade de avenidas e ruas. Resumindo, ar e terra são contidos numa vasta rede. A rede pode tomar a forma de qualquer dos seis *Sistemas Cristais*.⁵⁸⁶

O mapa, valorizado pelo artista como metáfora literal, o leva à reflexão da dialética *site/non-site* ou *indoor/outdoor*. Conter o universo gigantesco num espaço reduzido, estender o deslocamento ao inalcançável, precisar e especificar um local incógnito são algumas características das cartas de orientação. Um monte de terra do período triássico transportado para galerias e museus configura um mapa tridimensional. O mapa não é gráfico e plano apenas, seus traços se estendem sensivelmente e se alinham às idéias correspondentes ao aspecto informe e entrópico do local. Em sua produção, Smithson perpassa diversos materiais plásticos, suas fontes literárias e artísticas não funcionam como argumentos de autoridade; seu *site*, correlato ao planeta Terra, que transubstancia o mundo em museu; e seus escritos vertem matéria poética; assim é legítimo pensá-la, em seu aspecto operativo, como um grande mapa diagramático em que todos esses aspectos se amarram.

O extensivo uso da cartografia na *Land Art* possui outras ressonâncias que ainda chamam a atenção de Gilles Tiberghien. As

⁵⁸⁵ SMITHSON, R. *Towards the development of an air terminal site*, p.54.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.54.

cartas de orientação correspondem ao desejo dos artistas de expandir o espaço da galeria [*cube géométrique rectilinéaire*]⁵⁸⁷ para a natureza tornando-os coexistentes. Para ele, os mapas resguardam uma potência metafórica, resíduo do ficcional, que vai além da pura adequação: “(...) o mapa é real ou uma realidade fictícia que nos dá a conhecer em termos de imagens disso que nos impede de medir em distâncias quilométricas ou milhas.”⁵⁸⁸ No entanto, o interesse de Smithson pela cartografia parece esbarrar nas linhas de Borges *Do Rigor da Ciência*.⁵⁸⁹

...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.
(Suarez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quatro, cap. XLV, Lérida, 1658)

Smithson compreende esta estranha escala 1/1:

Estive em um planeta que tinha, desenhado sobre ele, um mapa de Passaic, e um mapa imperfeito. Um mapa sideral marcado com ‘linhas’ do tamanho de ruas, e ‘quadrados’ e ‘blocos’ do tamanho de edifícios. A qualquer momento meus pés estavam aptos a cair através do chão de papelão.⁵⁹⁰

A partir da transitividade entre o real e o ficcional na cartografia, Smithson introduz a nuance que difere objeto – lembrando que a entropia caracteriza sua dissolução - da operação artística: “*O tamanho determina um objeto, a escala determina a arte.*”⁵⁹¹ A adoção da escala como estratégia está diretamente ligada à característica que lhe é própria: horizonte e espiral, eles mesmos temporais e imaginários. É, pois, matéria das distâncias intercambiáveis:

⁵⁸⁷ TIBERGHEN, G. *Le Land Art: cartes et espaces de l'art*, p. 50.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸⁹ BORGES, J. L. *Do Rigor da Ciência*, p. 247.

⁵⁹⁰ SMITHSON, R. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, p. 47.

⁵⁹¹ *Id.*, *The Spiral Jetty*, p.147.

Toda arte é uma miniatura e, quando a própria terra se torna uma miniatura, você pode reverter isso. Você pode olhar um grão de areia como uma gigantesca pedra; depende de como você quer ver em termos do seu sentido de escala. Isto porque a escala é um dos problemas-chave, em termos de arte.⁵⁹²

Na escala está contido o aspecto poético da transitividade, dimensão ficcional, produto da arte, portanto, e revelada pela passagem correspondente de *O Aleph* de Jorge Luís Borges:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu via claramente de todos os pontos do universo. (...) vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como um espelho, *vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu.*⁵⁹³

O artista adota a escala, por isso, trabalha diretamente com as medidas físicas do universo – distância, peso, força, gravidade, atração, repulsão, movimento – para relacioná-las ao campo perceptivo e estético do homem. A experiência estética fundamenta-se numa temporalidade cósmica em infinito desdobramento, expansivo e contraído, produto do tempo cujo principal atributo seria sua materialidade – sua fisicalidade mesma. O olhar do artista aponta para paisagens e horizontes e estabelece a junção entre tempo e espaço. O espaço, curiosamente tratado como temporalidade, conserva sedimentos reais temporais confabulados em camadas das longas eras imaginadas; nesse espaço estão contidas a fugacidade e a densidade da forma tempo. Se o imemorial molda uma natureza inorgânica, o tempo então ressurge como criador. Assim, plasmado ao modelo demiúrgico, a obra se define como processo temporal – transubstanciação do tempo em linguagem, em espaço, em paisagem, em ficção, em percepção.

Operações do tempo para Smithson são o deserto, o infinito, a duplicidade, a espiral, o real, a escala, o labirinto, a entropia. Para o profundo subterrâneo da terra ou para o ar rarefeito das altitudes máximas

⁵⁹² Id., *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.211.

⁵⁹³ BORGES, J. L. *O Aleph*, p. 696. Grifo meu. Smithson cita essa frase em entrevista.

há uma correspondência imaginativa da *intensidade* sublime. Os elementos primordiais do universo têm como característica a mutabilidade – própria da duração. São as reações químicas e físicas que tornam presente a força inapelável do tempo. O contato com a matéria – dimensão física da terra – desperta, em Smithson, a consciência para o que são tempo e natureza reconhecendo sobretudo o caráter criador dessas instâncias. Num primeiro momento, a noção de inorgânico - tempo incorporado à imensidão terrestre – prende-se à percepção que demanda um outro tipo de olhar, além ou anterior à objetividade cartesiana: “*Estou interessado naquela área do terror entre o homem e a terra. Quando eles construíram a pirâmide, que era uma coisa encerrada numa abstração absoluta e que excluía qualquer tipo de área tabu*”⁵⁹⁴ Para Smithson, o mergulho na imensidão inorgânica refaz uma nova ordem perceptiva na qual estão inclusos o tempo e a pré-história – de épocas distantes do domínio da terra pelo homem⁵⁹⁵ – quer dizer, a sublime disrupção:

O povo primitivo tinha intenções diferentes, um diferente tipo de coisa social, eles não estavam fora da tecnologia, mas fora de um tipo diferente de visão de mundo. Se você escalar as pirâmides do México, o que aconteceu lá era sacrifício e terror. Você tem vertigem olhando do alto das escadas. Eles não tinham um conceito de amor, só prazer e dor – os dois entrelaçados, isto é, tudo era. Não havia a deusa do amor ou herança judaico-cristã para relacionar. Sacrifício era uma renovação; quando eles faziam os sacrifícios, o povo não sentia náusea ou nojo, eles ficavam gratificados pelo sacrifício. O povo não sabe onde suas cabeças estão agora, eles não sabe, onde está sua continuidade. Isto é antes um problema moral, mais que estético.⁵⁹⁶

Produção situada a partir da noção de *entre*, é permeada pelo sublime *do remoto* de regiões longínquas, devastadas e ermas – natureza-paisagem; capta as ondas temporais localizadas no desabitado. Toda natureza inorgânica e inabitual, portanto informe, chama a atenção do artista porque origina um tempo-espaco úmido ou seco em correlato à visão e à mente dadas por uma percepção deslocada, oblíqua e atópica:

O clima da visão muda de úmido a seco e de seco a úmido de acordo

⁵⁹⁴ Id., *Interview with Robert Smithson*, p.238.

⁵⁹⁵ Smithson indica o Renascimento como o início desse domínio. Cf. *Ibid.*, p.238.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.241.

com as condições climáticas da mente de cada um. (...) Já ouvimos falar muito a respeito de arte cool ou hot, mas não muito a respeito de arte 'úmida' e 'seca'. (...) A mente úmida aprecia piscinas e poços de tinta. A própria pintura parece ser um tipo de liquefação.⁵⁹⁷

As forças naturais e informes são matéria-prima e circulam no universo do artista. Pode-se equacionar a intuição de Smithson aos aspectos da imaginação material⁵⁹⁸, que se desvia da *imaginação formal* e *abstrata*, geralmente submissa às conveções epistemológicas. Nesta oposição, intuída pelo filósofo francês Gaston Bachelard, está a inversão da idéia de objetividade científica para uma objetividade que mistura intuições pessoais e experiências científicas. A noção de imaginação material orienta o conhecimento do objeto para uma zona objetiva impura: “(...) que deforma inclusive os espíritos mais retos e os conduz sempre ao aprisco poético onde os devaneios substituem o pensamento, onde os poemas ocultam teorema.”⁵⁹⁹ estabelecendo, pois, uma qualidade das experiências que antes positiva passam para uma qualidade estética. Sem procurar estabelecer um jogo com a objetividade, a proposta de Bachelard estabelece um espaço subjetivo para as imagens materiais.⁶⁰⁰ Seguindo essa tese, a imaginação que trabalha com materiais reais, inconscientes e móveis transforma-se em imaginação criadora deixando de lado seus aspectos reprodutor e repetidor. As imagens produzidas pela imaginação criadora buscam a reformulação do caráter primitivo e arcaico, suas bases psíquicas e fundamentais. Afirma-se, então, a coincidência entre a imaginação material e alguns dispositivos da poética de Smithson. No ensaio *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, Smithson se refere à fusão entre homem e terra, ambos pertencentes a condições primitivas: “*Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem lógica sob os devaneios glaciais.*”⁶⁰¹ A passagem que se segue,

⁵⁹⁷ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 192.

⁵⁹⁸ Imaginação literalista designada por Stephen Melville que se aproxima da construção de Gaston Bachelard acerca da *imaginação material*.

⁵⁹⁹ BACHELARD, G. *Psicanálise do Fogo*, p.2.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁰¹ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 182.

escrita por Bachelard,⁶⁰² ressoa nas convicções de Smithson ao relacionar a união do universo da linguagem à matéria.: “*Mais um pouco e diria que ela treme. Sentimos, com esses simples acréscimos, que estamos diante de uma geografia narrada na qual o universo do discurso acrescenta-se ao universo das coisas.*”⁶⁰³

No artigo *Cabanas*,⁶⁰⁴ Gilles Tiberghien reconhece a noção de imaginação material de Bachelard exemplificada pelo arquétipo cabana na produção da *Land Art*, na medida em que ele opera como objeto mais imaginário que real.

A opção de Smithson pelo primitivo, especialmente pelo arquétipo do labirinto, não deixa de passar pela reflexão de Jorge Luis Borges de tempo e espaço a partir da reformulação das mitologias e das lendas. Assim, o acesso aos escritos de Borges – cujos relatos permitem desdobramentos ficcionais do tempo da narração - orienta Smithson no estranhamento do tempo, de tal modo, que este distanciamento provoca o deslizamento das temporalidades, configurando sua plasticidade levada a estados fictícios. Seguidamente, encontram-se os nós, as amarras, o caos próprio do que seria o labirinto na psique do artista. Refletindo sobre a invenção de infinito no universo do escritor argentino, Jorge Luís Borges, Smithson esbarra no complexo mundo da *Biblioteca* ou da *Torre de Babel*, pois, elas podiam conter o labiríntico e o atemporal. Borges, no conto *O Livro de Areia*, imagina a aporia do móvel que se desdobra num tempo sem espaço. Para isso, considera o ponto, início de tudo, destituído da extensão – propriedade do espaço:

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, more geométrico, o melhor modo de iniciar meu relato. Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico.⁶⁰⁵

O Livro de Areia, conto de Borges, adensa num livro a forma do

⁶⁰² Deve-se levar em conta que no discurso proposto por Bachelard existe um aspecto para além do simbólico, psicanalítico sobretudo.

⁶⁰³ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do Repouso*, p. 169.

⁶⁰⁴ TIBERGHIE, G. *Cabanas*, p. 87.

⁶⁰⁵ BORGES, J. L. *O Livro de Areia*, p. 367.

infinito, pois, lançado numa espécie de buraco negro, não tem início ou fim, não possui páginas numeradas, confunde-se com o labirinto. Assim também foi a maneira encontrada pela personagem Xerezade que, sabiamente, procurara se salvar em *Mil e uma noites*, contando estórias infinitamente. O eterno passa a comportar o labiríntico. Se todo grande autor individualiza as imagens, há, para Smithson, um tempo eterno materializado na figura do labirinto: “*Os desenhos exteriores do labirinto não só se imprimem no labirintado, mas trazem consigo a exigência da matéria.*”⁶⁰⁶ Confundem-se, criativamente, uma ação materialista das imagens e a síntese da imaginação.

A noção de infinito que reverbera na produção de Smithson desde *The Eliminator* alarga as possibilidades experimentais, agigantando o tempo de fruição. Fora da instantaneidade, a relação sujeito/obra toma para si o tempo como experimentação de uma longa e extensa mobilidade, partilhando intuitivamente com longínquas eras glaciais – signo do imaginário território extra-terrestre - e com a crosta terrestre – signo da entropia bruta-, presente nas intervenções de Smithson. O tempo aí revelado diz respeito concomitantemente ao imemorial das transformações ancestrais da natureza e aos artifícios humanos.

Pensando a partir da lógica da causalidade da natureza, seria relevante citar uma passagem na *Física* de Aristóteles: “*O tempo em si mesmo é destruidor e não produtor [isto] porque o que o tempo mede é o movimento e este desaloja do seu estado presente tudo aquilo que vai afetando.*”⁶⁰⁷ A dissolução presente na mobilidade dos estados físicos da natureza funciona como espelho refletor da poética de Smithson e com ela distingue-se o centro de sua produção.

⁶⁰⁶ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*, p. 178.

⁶⁰⁷ ARISTÓTELES, *Física VII*, 221b.

4.5

A ruína das fronteiras anteriores⁶⁰⁸

Os atos de Smithson recolocam-se quase sempre fundamentados por dois movimentos principais que perpassam sua poética: a entropia e a dialética *site/non site*. Estas noções são pontos flexíveis e móveis que se desenrolam na produção do artista apresentando as idéias de instabilidade, processo e dissolução. A exclusão da idéia de antítese se dá na medida em que pares opostos operam pela continuidade. A própria possibilidade de fusão destas correntes poéticas - a entropia e o duplo *site/non-site* - aponta o caráter para além do formal desta produção. Restritos num instante efêmero ou estendidos na duração - sem se revelarem em pólos opostos -, a entropia e o recorte preciso e pontual do par *site/non-site* entrelaçam-se infinitamente por fim. Em vários momentos, Smithson procura estabelecer a relação dialógica entre esses termos ao pensar no espelho como metáfora estética:

Então o que faço aqui – vou da sala para uma mina de sal...(fora daqui do Lago Cayuga, Cayuga Salt mines) – e amanhã estarei lá e colocarei em exposição nas minas salgadas e arranjarei esses espelhos em várias configurações, os fotografarei, e os trarei de volta para o interior, com pedras de sal de vários tipos. Como você pode ver, o interior de um museu, de algum jeito, espelha o *site* e, na verdade, vou usar esses reflexos. Muitos escultores pensam apenas no objeto, mas, para mim, não é o foco no objeto por si só, é o vai-e-vém da coisa.⁶⁰⁹

A entropia e o duplo *site/nonsite* urdidos ressoam na materialidade dos trabalhos. A questão se desdobra a partir da deriva do artista e da seleção do site, passando pela inversão poética da relação entre escultura e espaço, desejando ultrapassar e alcançar, enfim, o horizonte para além dos espaços do museu. Na contemporaneidade, dilatando os limites do moderno⁶¹⁰, Robert Smithson, busca na natureza-paisagem sua

⁶⁰⁸ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 194.

⁶⁰⁹ Id., *Earth*, p.178.

⁶¹⁰ Conceito descrito no texto de Rosalind Krauss sobre a escultura contemporânea, em *Escultura no campo ampliado*, no qual confere espacialidade e fisicalidade como orientação perceptivas desses novos trabalhos da Land Art.

literalidade - sua substanciação e transubstanciação. O resultado do cruzamento das diversas mudanças naturais e sociais reflete a idéia de paisagem. A natureza-paisagem agrega uma realidade mental e apresenta o mundo físico. Projeto que aciona a relatividade do tempo, num *continuum* entre passagem do tempo e espacialização do agora. Funciona, ainda, como realidade estética condicionada pelo fazer humano. Pela paisagem pode-se perceber um mundo que pulsa num ritmo diferente, *um outro*. Na paisagem, inscreve-se a história – concepção do filósofo Gilles Tiberghien: “*A paisagem na sua espessura temporal cristaliza determinantes que dependem tanto da análise moral, econômica, geográfica como a estética. Espaço vivido e percebido.*”⁶¹¹ Constitui-se então pela projeção dos artistas e poetas que se valem da dimensão imaginária e sensível; por conseguinte, traz em si o valor da abstração e do artifício – ficção portanto. Para Smithson, a paisagem pode estar contida na prosa de Borges: “*‘Esta cidade,’ pensei, ‘é tão horrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e, de algum modo, compromete os astros.*”⁶¹² ou nos versos de *Paterson*, poema de William Carlos Williams, conterrâneo de Smithson.⁶¹³ Mais do que descrever as ruas de New Jersey, tanto o artista quanto o poeta mergulham no seu subsolo ou caminham por sua pele, para criar imagens e momentos no ato de selecionar *sites*:

Pois o princípio indubitavelmente é
o fim – já que de nada sabemos, puro
e simples, para além
de nossas próprias complexidades.
E no entanto
não há nenhum retorno: rolando para fora do caos,
prodígio de nove meses, a cidade
o homem, uma identidade – e nunca poderia
ser de outra maneira – uma
interpenetração, em ambos os sentidos
(...) Mentas como camas sempre feitas,
(mais pedregosas que uma praia)
relutantes ou incompetentes.⁶¹⁴

⁶¹¹ TIBERGHEN, G. *De la nature dans l'art aujourd'hui*, p. 31.

⁶¹² BORGES, J. L. *O Imortal*, p. 456.

⁶¹³ William Carlos Williams era médico em Nova Jersey. Foi pediatra de Robert Smithson.

⁶¹⁴ WILLIAMS, W. C. *Paterson*, p. 265.

Um Passeio pelos Monumentos de Passaic se faz através da condição de deriva do artista, revela em detalhes o recorte de um *site*. Porém, o aspecto mais importante do trabalho parece ser a redefinição do que seria monumento – já de saída apontado como anti-monumento. A partir desse trabalho de Smithson, Cecília Cotrim pergunta-se sobre o anti-monumento (*Monumento Contemporâneo?*):

Refletir sobre a possibilidade, impossibilidade, ou sobre os prováveis aspectos, caráter, gênero, do monumento contemporâneo, é algo posto em jogo por Smithson em seus *earthworks*, fotos, filme, escritos, assim como no *puzzle* formado por suas leituras. Em cada uma das atividades, o artista não perde jamais de vista o horizonte de reflexão sobre o mundo contemporâneo – a disposição irrevogável do panorama zero.⁶¹⁵

O panorama zero remete ao solo da atemporalidade, pois sugere a tentativa de abolir certo condicionamento perceptivo moderno, assim, podendo significar o reenvio constante ao vazio que surpreendentemente assegura as possibilidades de mistura, do *puzzle* e das justaposições caro ao artista.

Espelhado no poema de William Carlos, Smithson atravessa a malha da cidade cultivando a idéia de que a periferia existe além da história – como subúrbio espectral. Destituído do passado – com poucos marcos comemorativos – o subúrbio assume, em certo sentido, a função do deserto. A expansão da idéia dos intervalos vazios – disrupção – encontra-se entre as construções, ampliando-se em três dimensões. Novamente, pode-se perceber a noção de tempo físico – sob o qual nada perdura - atrelada à ideia de entropia, formação gradativa e lenta de um *site*. Smithson compreende seu *tour* como um mergulho no emaranhado temporal – do qual prevalece o dado entrópico e o sentido de natureza-paisagem:

Na verdade, a paisagem não era paisagem alguma, mas 'um tipo particular de heliotipia' (Nabokov), um tipo de mundo de cartão-postal auto-destrutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva. (...) Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da 'ruína romântica' porque as edificações não desmoronam

⁶¹⁵ COTRIM, C. *Monumento Contemporâneo?*. p. 49.

em ruínas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas.⁶¹⁶

A paisagem situa-se no centro do debate cultural. Os artistas não a enfrentam, esbarram num conjunto contaminado de simbolismos e, assim concebida, passa tanto pela percepção do indivíduo quanto pelas representações coletivas. A forma da paisagem, em Smithson, ganha uma re-significação ao expor a imaginação materialista e o processo dialógico. Não se tratando, pois, de uma simples visão ou disposição mental, funda-se sobre a realidade da terra, sua literalidade informe que precede o espírito e subsiste materialmente no tempo. Smithson preocupa-se com o processo como experiência: *“Há um tipo de queda envolvendo um tipo de – bem, o próprio incidente significa queda. O primeiro incidente é um ponto sobre uma linha, nesse sentido, é como uma marca na superfície e isto é a queda, uma queda lenta.”*⁶¹⁷ No decorrer da experiência, reside o movimento que se anuncia primeiro como o deslocamento da visão na convergência para um único foco, se dispersando conseqüentemente, para depois se ampliar na percepção da atmosfera como realidade planetária, como experiência gravitacional, como espaço fictício.

A escolha dos *sites/non-sites* não é aleatória ou ingênua, permeia, em alguns casos, os lugares destruídos e remexidos pela indústria e pela urbanização descontrolada. O *site* podia ser definido por uma escolha simbólica ou real. Ele associa-se à arte através da experiência do espectador- passante. Em alguns projetos, Smithson retira de um lugar pré-determinado - de acordo sempre com algumas idéias sedimentais da poética do artista - materiais e os envia para as galerias ou salas de exposição de museus:

As minhas excursões para sites específicos tiveram início em 1965: certos *sites* me atraíam mais – *sites* que haviam sido subvertidos ou pulverizados de alguma maneira. Na verdade o que eu estava procurando era uma desnaturalização, mais do que uma beleza cênica construída. E quando se faz uma viagem, necessita-se de uma porção de dados precisos, por isso eu costumava usar mapas quadrangulares; o mapeamento dava-se após as viagens. (...) Naquele mesmo período

⁶¹⁶ SMITHSON, R. Um passeio pelos monumentos de Passaic, p. 47.

⁶¹⁷ Id., *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p.216.

estava trabalhando com mapas e fotografia aérea para uma companhia de arquitetura. Então decido usar o *site* de Pine Barrens⁶¹⁸ como um pedaço de papel e desenhar uma estrutura cristalina sobre a massa de terra, em vez de desenhá-la sobre uma folha de papel 20 x 30. Aplicava, dessa maneira, meu pensamento conceitual diretamente à disrupção do *site*, ao longo de uma área de vários quilômetros. Então digamos que meu *non-site* fosse um mapa tridimensional do *site*.⁶¹⁹

O deslocamento do material e do espaço foi definido pelo artista como os *non-sites*, no entanto, cabe relacioná-lo com o movimento do próprio artista que localiza seus *non-sites* no descentramento da visão e da mente. O *non-site* reverte-se num mapa cuja função seria projetar um espaço dito real. Claro que, para Smithson, a realidade configura-se em ficção, por isso talvez, seja possível encontrar na literatura o movimento de deslocação entre o par *site* e *non-site*. Refletindo sobre as obras de Lewis Carroll, Smithson expõe a dialética: “*Lewis Carroll refere-se ao tipo de cartografia abstrata em seu The Hunting of the Snark (onde um mapa ‘nada’ contém) e em Sylvie and Bruno Concluded (onde um mapa ‘tudo’ contém)*,”⁶²⁰

A dialética do par *site/non-site* ganha dimensão amplificada. A polêmica atitude de assumir outro espaço para a arte além do espaço estabelecido das galerias de arte e museus permite uma reflexão para além dos meios de arte: a situação do homem contemporâneo. O ato de deslocar agiganta-se, pois, do primeiro choque com o descentramento visual e perceptivo a exemplo do *The Eliminator*, revela-se a magnitude da intervenção física no espaço, orientada pela deriva, pela aventura. O artista retira do *site* uma amostra – registro do mundo físico – reintegrando-a em locais consagrados de exposição – comprometendo-se com o mundo da arte, visual e materialmente exterior. Assim, Smithson cria e inventa o *non-site*. Parece certo concluir que sem o *site*, seu aparente oposto, o *non-site* não seria revelado. Mas, olhando pelo viés entrópico da sua produção, o par *site/non-site* só funciona na medida em que essa movimentação se dá em espiral, – não propriamente sob um aspecto dialético, mas dialógico somente - voltando-se sobre si e ao mesmo tempo jamais recomeçando a partir do mesmo ponto:

⁶¹⁸ Pine Barrens é o primeiro *non-site* do artista realizado em New Jersey.

⁶¹⁹ SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 278.

⁶²⁰ Id., *A museum of language in the vicinity of art*, p.92.

O espaço exterior abre caminho para a vacuidade total do tempo. Tempo como um aspecto concreto da mente misturado com coisas é atenuado por toda grande distância, que nos leva a um certo ponto fixo. A realidade dissolve-se em incessantes redes de diminuição sólida. Um evanescimento de um país e uma cidade abole o espaço, mas estabelece enormes distâncias mentais.⁶²¹

A noção de tempo conforma-se à apresentação dos trabalhos do artista. Smithson cria um circuito no qual a contingência da espacialidade depende necessariamente de uma temporalidade dilatada. O amálgama entre real e virtual atravessa a densidade contida na paisagem geológica, na atmosfera cósmica e nos estados fictícios. São paragens, arrabaldes, ruínas, construções, desterrados, aeroportos, terminais captados por instantes fotográficos ou destacados nos escritos que revelam também a proposição relacional entre tempo e espaço. Na proposta de uma *Aerial Art*, escrito em de 1969, Smithson sugere o “aeroporto como idéia”:

Arte aérea não pode dar conseqüentemente limites ao ‘espaço’, mas também as escondidas dimensões do ‘tempo’ distante da duração natural – um tempo artificial pode sugerir uma distância galáctica aqui na terra.⁶²²

Assim, o aeroporto perde sua função de pouso e docolagem de aviões para ganhar outro significado: nicho poético.

A proposta de circularidade imanente dessa produção dilata o sintoma romântico e contemporâneo ao privilegiar o desfazer e o refazer de uma paisagem já reformulada pelo homem e recoloca a rudeza e irregularidade - conseqüência da entropia, dispositivo pitoresco e *intensidade* sublime - da natureza física como aspectos estéticos fundamentais. A natureza-paisagem moduladas ficcionalmente como reativação de certo romantismo pode dividir-se em várias imagens poéticas, tais como as ruínas industriais, cabanas, labirintos, desertos:

As geleiras deixaram marcas proeminentes na paisagem, elas entalharam cânions, estendendo-os e aprofundando-os em vales em forma de U, com paredões de pedra íngremes e que depois avançaram

⁶²¹ Ibid., p. 91.

⁶²² SMITHSON, R. *Aerial Art*, p. 117.

pela planície.⁶²³

Para Smithson, a entropia (vórtice da natureza) modifica a paisagem, de tal modo que testemunha seu próprio desaparecimento – região do panorama zero: “(...) em certo sentido o site inteiro tende a evaporar-se”.⁶²⁴ O aniquilamento aparece portanto no trabalho como valor estético: “Ele já está destruído. É um lento processo de destruição. O mundo está se destruindo lentamente. A catástrofe vem subitamente, mas lentamente.”⁶²⁵ Em *L'Informe*, Krauss e Bois definem a entropia como “(...) um afundamento, um apodrecimento, mas talvez também um desperdício irrecuperável.”⁶²⁶ e atribuem a Robert Smithson a primazia do conceito entrópico como articulação operatória do trabalho em arte: “Entropia atraiu artistas antes de 1960, quando Robert Smithson fez dela seu motto, e toma-a para si.”⁶²⁷ Apresentam-se portanto como entrópicos o pensar, o fazer, o escrever, o realizar trabalhados a partir de campos indefinidos e híbridos.

São circulares o tempo e a natureza na poética de Robert Smithson. A natureza assume, para este artista, a identidade profunda da origem da irreversibilidade das coisas. Natureza obediente, submissa, rebelde e corrosiva, impõe o ritmo – presença de cada instante único e passado – de sua pulsação. Na paisagem, permeiam a temporalidade arcaica, o lugar remoto e a terra incógnita na espera de outra nomeação ou deslocamento fruto da ação do artista. As formações terrestres da natureza, concebidas a partir da compreensão do tempo bruto - imemorial e alargado - são apresentadas a partir de um constante e fragmentário aparecimento de reflexos – reprodução de instantes. Robert Smithson traz como matéria, nos aspectos mentais e físicos, o desdobramento do que entende como natureza-paisagem e tempo – articulados com a entropia e com atitudes disruptivas.

⁶²³ SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenfeim e Smithson*, p. 285.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 285.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶²⁶ KRAUSS, R.; BOIS, Y-A. *Formless: a user's guide*, p. 38.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.38.

4.6

A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta⁶²⁸

(...) *Há linguagens que simplesmente não são apenas palavras. Linguagens que têm sintaxe em termos de outros materiais como mapas, como fotografias, como qualquer tipo de arte visual, você sabe,...*

Robert Smithson⁶²⁹

Alguns trabalhos alinham as palavras numa estrutura visual. Em *A Heap of Language*, desdobrado no texto *Language to be Looked at and/or things to be read*, Smithson condensa palavras na forma de montanha e transforma o escoamento da linguagem em paisagem. A “matéria impressa [printed matter]” de Smithson transubstancia a escrita em planícies e planaltos que carregam em si a sedimentação do planeta. As epígrafes são o primeiro contato com a poeira terrestre; grãos que se soltaram da sólida e densa massa textual. Não há a intenção em proferir qualquer argumento de autoridade; suas teorizações não sugerem qualquer traço do rigor das disciplinas científicas. Smithson privilegia a alternância dos estados físicos, a solidificação ou liquefação, como estrutura do pensamento. São indícios da sua prática artística que compõem o vocabulário e a sintaxe do artista. Thomas Crow, em *Cosmic Exile: prophetic turns in the life and art of Robert Smithson*⁶³⁰, introduz seu artigo com três citações do artista (Victor Brombert, Gustave Flaubert e W. B. Yeats), para definir:

Não são epígrafes usadas em sentido habitual. (...) A seleção e sua seqüência são de Robert Smithson e elas apresentam somente a primeira entrada numa longa série de várias citações, as quais ele pacientemente copiou em um caderno no final dos anos 60, cada citação contém a imagem da espiral. (...) Sua litania de citações não possui sentido aleatório.

A materialidade da natureza, a desmedida do tempo e do campo perceptivo seriam “*O refugio entre mente e matéria*” que “(...) *é uma mina*

⁶²⁸ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 191.

⁶²⁹ Id., *Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson*, p. 214.

⁶³⁰ TSAI, E. & BUTLER, C. (orgs). *Robert Smithson*, p. 33.

de informação.⁶³¹ O processo da escrita urdido como uma malha de linhas sensíveis, flutua ao redor de várias matrizes contudo apresenta um mecanismo peculiar, a radicalidade – sentido literal - da palavra. No trabalho *A Museum of language in the Vicinity of Art*, Smithson formula a noção de que uma palavra é matéria, um sedimento, um *outro*: “Aqui a linguagem ‘cobre’ seus sites e situações ao invés de ‘descobrir’”⁶³² A referência seriam as linguagens dos artistas e críticos que se fecham em explicações e interpretações utilitárias. Se opondo a esse uso da palavra, Smithson sugere que a palavra deveria “(...) se tornar um conjunto de reflexos paradigmáticos de uma Babel de espelhos fabricados conforme o pensamento de Pascal, segundo o qual a natureza é ‘uma esfera cujo centro está em tudo, e a circunferência em nenhuma parte.’”⁶³³ Smithson aplica o significado das palavras construído a partir:

(...) das superfícies de múltiplas facetas que se reportam não mais a um, mas a vários sujeitos no interior de um só edifício de palavras: um tijolo = uma palavra, uma frase = uma sala, um parágrafo = um conjunto de salas, etc. A linguagem se torna um museu infinito cujo centro está em tudo, os limites em nenhuma parte.

Se num primeiro momento, sobressai um olhar voltado para a natureza; no instante posterior percebe-se que a atração é pela degradação contida nas transformações naturais, privilégio do desgaste dos processos físicos e geológicos que orienta o olhar do artista para o desvio. Lugar de dimensão terrestre e telúrica comporta um tempo imenso, medido pela escala geológica, que antecede a produção artística:

Prefiro a lava, as cinzas que estão totalmente frias e entropicamente resfriadas. Elas ficaram descansando em um estado de movimento retardado. É preciso algo como um milênio para movê-las. É ação suficiente para mim. Aliás, é o bastante para me deixar de quatro. (...) Sabe, um seixo movendo poucos centímetros em dois milhões de anos é ação suficiente para me manter estimulado.⁶³⁴

Os desdobramentos poéticos de Robert Smithson têm em si a possibilidade do escoamento dessas dimensões abissais. Seus trabalhos

⁶³¹ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. p. 190.

⁶³² *Id.*, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*. p. 78.

⁶³³ *Ibid.*, p. 78.

⁶³⁴ SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, p. 286.

foram processados por vários meios artísticos quase sempre compartilhados com a palavra. O sentido de natureza calcado na entropia pode ser resumido a partir da formação física incidental – toda configuração bem ordenada é fruto do acaso: “*Das coisas lançadas ao acaso, o arranjo mais belo, o cosmos.*”⁶³⁵ Para Heráclito, a natureza é aquilo que se mostra num eterno jogo de aparecer e desaparecer, e, essa dinâmica, não representa um conhecimento, pelo contrário, provoca a experiência. Nos fragmentos, palavras transformam palavras, tratando-se de uma dimensão autônoma da realidade, da natureza pela natureza traduzida em experiência e palavra. A *physis* pertence, pois, ao domínio do autônomo com início e fim em si mesma. Smithson cita este mesmo fragmento, o 124 de Heráclito, e o transforma em fala própria, associando-o à: “*(...) verdadeira dilaceração da crosta da terra*” que “*(...) algumas vezes é muito arrebatadora.*”⁶³⁶

Smithson apóia-se no entrelaçamento entre o tempo da atualidade e os processos atemporais, coexistentes afinal. Sua intenção era transformar profundamente a matéria física da arte convocando outra idéia de natureza-paisagem e repensar o papel do artista e da arte na sociedade contemporânea. O questionamento, uma provocação talvez, decorre da atenta observação do artista da neutralidade a que eram submetidas as obras no contexto das galerias: “*Fiquei interessado em chamar atenção para a abstração da galeria como sala, e ao mesmo tempo levando em conta sites menos neutros.*”⁶³⁷ Toda observação do artista reverte-se em problemas cujas proposições são mais importantes do que as soluções.

A linguagem contamina os procedimentos plásticos de Smithson e o peso intelectual se agrega ao senso concreto da imaginação poética. Ao conferir nova materialidade física para a arte, Smithson volta-se para outro aspecto: seu caráter informe. Talvez isso justifique o seu apreço pela mistura de gêneros artísticos, traço contemporâneo do artista – mesclado às reformulações românticas calcadas na natureza-paisagem.

⁶³⁵ HERÁCLITO. *Fragmento 124*, p.91. Trad. Carneiro Leão e Sergio Wrublewski.

⁶³⁶ SMITHSON, R *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 184.

⁶³⁷ Id., *Interview with Robert Smithson for the archives of american art/Smithsonian Institution*, p. 296.

Como exercício plástico e intelectual, era prática recorrente do artista tomar de empréstimo, plasmar poéticas cujas afinidades podiam ser temporal, literal, estética. Seus interlocutores dialogam nos textos, o artista associa-se a eles pelo parentesco, pelos laços afetivos ou pelas afinidades eletivas. Percebe-se isso pela sobreposição de concepções de universo, arte, tempo às noções de Blaise Pascal e Jorge Luis Borges, francês e argentino, filósofo e escritor, sujeitos pertencentes a épocas distintas, cujas criações estreitam-se em alguns momentos. Smithson, inspirado em Borges e admirador de Pascal, trata-os como matrizes poéticas. Sua escrita parte, dentre outras, destas. As idéias de natureza, infinito, tempo e universo são colocadas sobrepostas, como camadas geológicas compostas por fragmentos. Se para Pascal a *“Natureza é uma esfera infinita cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma.”*⁶³⁸, nas frases de Borges traduz-se como: *“O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais,...”*⁶³⁹, para que sejam tomadas por Smithson como: *“(...) Linguagem se torna um infinito museu, cujo centro está em toda parte e cujos limites em lugar algum”*⁶⁴⁰ A aproximação dessas poéticas não se dá apenas por suas referências literárias. Smithson metamorfoseia obras de arte conferindo-lhes renovação reflexiva. Em *Quase-Infinities and the Waning of Space*, texto escrito e diagramado em 1966, Smithson apresenta fotos de trabalhos artísticos que fluem junto ao texto, por exemplo, duas esculturas do Laocoonte, uma de Eva Hesse outra de autoria de Hagesander, Athenodorus e Polydorus⁶⁴¹, uma contemporânea outra grega; junto às estátuas o seguinte texto: *“A estética barroca⁶⁴² do Laocoonte original com as linhas fluidas – macia e fluida – é transformado numa seca torre esquelética que leva a lugar nenhum.”*⁶⁴³

A produção plástica do artista aciona as intervenções em galerias, em terrenos desgastados pela ação corrosiva do homem, escritos, diários,

⁶³⁸ PASCAL, B. *Pensées*.

⁶³⁹ BORGES J. L.. *Biblioteca de Babel*, p. 516.

⁶⁴⁰ SMITHSON, R. *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, p. 78.

⁶⁴¹ Autoria atribuída por Plínio.

⁶⁴² Smithson se refere à cópia barroca do conjunto escultórico grego do período helenista.

⁶⁴³ SMITHSON, R. *Quasi-Infinities and the waning of the Space*, p.37.

mapas, entrevistas, fotografias e filmes. O período mais produtivo de sua obra teve duração de apenas uma década, mas sua participação no circuito artístico foi de máxima importância pelo radicalismo dos desvios poéticos. O artista mostra a deterioração dos meios de arte dada por banalizações e super-exposições; propõe, como artista-criador, a realização poética como diário, como *confissão criadora* – expressão de Paul Klee - ou como relato criador. Com descrições pormenorizadas, alguns trabalhos são apresentados por uma temporalidade sucessiva e simultânea; por mais paradoxal que pareça ser, é possível que este cruzamento entre sucessivo e simultâneo sustente o tempo imemorial cuja densidade e peso estão sempre presentes nos trabalhos.

Trata-se do prolongamento das questões modernas a partir do qual o lugar de experiência afirma-se como solo reflexivo e imaginativo. Não seria interessante todavia separar o modernismo em momentos sucessivos que contabilizam uma lógica epistemológica. Rosalind Krauss estabelece um campo ampliado para escultura, no artigo *Escultura no Campo Ampliado*, no qual evita a polêmica querela entre moderno e pós-moderno, para inscrever as obras contemporâneas num espaço que procura transcender a lógica do mercado e da instituição-arte, estendendo-as e ampliando-as num espaço mais dilatado, sem definir contudo uma nova era ou idade para produção artística; procurando, afinal, permanecer no lastro da sensibilidade do modernismo. No texto, sobressai a idéia de uma virada na narrativa da história da escultura a partir do momento em que esta passa a ser vista pelo seu aspecto negativo - vazio, no que esta se desmaterializou. O campo ampliado corresponde à vital reconquista e renovação de espaço em dimensões planetárias – literalmente uma ampliação da relação espaço e tempo. E, para Smithson, o homem contemporâneo deve mergulhar no emaranhado da natureza-paisagem, literal e fictícia, de um tempo profundo, transformador, simultaneamente, disruptivo e intervalado. Smithson procura compreender o sujeito no estado erodido, marca da contemporaneidade em arte. No texto, *A Sedimentação da mente: projetos de terra* (1969), o artista vislumbra o espírito do homem, reflexo do espírito da terra:

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, idéias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. (...). Esse fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento.⁶⁴⁴

O desdobramento da natureza no/para o sujeito obedece ao critério tempo. Submete-se aos ritmos ditados pelas experiências do vivido. Assim, Smithson procura apreender uma temporalidade que, no extremo, reverte-se em experiência, ampla ou disruptiva. Robert Smithson, inserido no contexto americano de selvagem industrialização, realiza sua poética expressando-se não somente diante da obra, mas da cultura sobretudo. A busca por um ser mais profundo, para esse artista, está diretamente associada à natureza em seu componente mais bruto e abissal – seu infinito poder transformador. Movimento circulatório, proposto pelo artista, em que aproximação se caracteriza pelo sentimento de possuir e ser possuído por ela (natureza) e o afastamento são os breves instantes em que a reflexão íntima se torna intelecto, matéria e escrita. Não há, assim parece, nenhuma contradição, apenas uma movimentação, indício de circularidade infinita, e um trânsito livre de experimentações possíveis.

Os textos, muito mais do que explicações teóricas, são formulados poeticamente. Neles, Smithson ressalta que o artista precisa, como condição de possibilidade do seu próprio fazer, construir uma visão de mundo descondicionada. E, ao estabelecer axiomas ou diretrizes para seu trabalho, o artista deve impedir sua inserção na ordem política. Para citar um exemplo, ao ser perguntado sobre a necessidade de responder à crise política na América, Smithson responde de forma contundente:

O artista não deve querer responder à 'profunda crise política na América'. Cedo ou tarde o artista será implicado ou devorado pelos políticos.⁶⁴⁵

Smithson problematiza, em seus textos, o pensamento, os materiais e as ferramentas recorrentes da arte procurando atingir,

⁶⁴⁴ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, p. 182 passim.

⁶⁴⁵ SMITHSON, R. *The artist and politics: a symposium*. p. 78.

principalmente, um novo lugar, aporte para outra topografia, imersa neste campo ampliado. O movimento provocado por Smithson possui ressonâncias no dias de hoje. O problema da relação entre as instituições, as produções artísticas, a teoria e crítica, ou seja, o circuito artístico e suas ramificações que instituem outras mediações. Basta citar os exemplos da reformulação dos *sites specifics* proposta pela teórica Miwon Kwon, em *One Place after Another: notes on site specificity*, que propõe a inversão dos paradigmas dos *sites sepecifics* que seriam a impossibilidade da separação entre trabalho de arte e seu *site*, bem como, a necessidade da fisicalidade o espectador em processo fenomênico, para uma composição amplificada no que se refere a noção de *site*. Este que passaria a agregar os fluxos sociais, políticos, civis, etc, e seria revertido, ainda, em discursividade. Assim, para ela, a especificidade do *site* se abre para a produção de diferenças e particularidades. A fórmula inverte-se: o *site*, preenchido de sentido pelo artista, passa a ser aquele que fornece as referências.

O teórico da arte Brian Holmes, concebendo um desdobramento teórico a partir da produção dos anos 70, reconhece os pontos de contato que podem reformular o discurso crítico da arte:

O que tem sido retrospectivamente estabelecido como a “primeira geração” de crítica institucional inclui pessoas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke e Marcel Broodthaers. Eles investigaram os condicionamentos de suas próprias atividades, através das restrições ideológicas e econômicas do museu, com o objetivo de se libertar delas. Tiveram forte ligação com as revoltas antiinstitucionais dos anos 60 e 70 e suas conseqüentes críticas filosóficas. A melhor maneira de considerar seu foco específico acerca do museu é não o tomar como limite ou fetichização auto-imposto pela instituição, e sim como parte da práxis materialista, lucidamente ciente de seu contexto, mas com intenções transformadoras mais amplas.⁶⁴⁶

A polifonia deflagrada pelo artista ecoa e atinge os limites das esferas artísticas. Prosa, escultura, objeto desintegrado, paisagem, filme se tornam correspondentes e, curiosamente, invertem as regras do seu próprio funcionamento interno. Trata-se pois da reformulação dos *mediums* ou da eclosão de uma era pós-medium, debatida em *A Voyage*

⁶⁴⁶HOLMES, B. *Investigações Extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições*, p. 9.

on the North Sea: art in the age of the post-medium condition, de 1999. No livro, Rosalind Krauss retoma o termo *medium*, ressaltando sua pluralidade e complexidade. Para ela, existe a complexificação do termo desde o criticismo de Greenberg, processo que sugere a intensificação da pluralidade interna do *médium* e suas intermediações externas, tornando mesmo, da ordem da impossibilidade, a idéia do medium como suporte físico. Krauss define, ainda, que uma era *pós-medium* se deve ao fim da especificidade do próprio *medium* – como suporte restrito –, para isso, adota a estratégia de manter o termo a despeito dos equívocos e abusos inventariados para o termo. O passo seguinte seria localizar o termo no campo discursivo, isto é, a variação entre o seu pertencimento à cronologia que o ligaria à crítica pós-modernista e a problemática derivação *medium* específico. Discurso crítico e reflexivo que se coaduna às proposições de Robert Smithson, no entanto, como o intuito de ampliar a discussão, seria interessante apontar o paralelo entre Smithson e o belga Marcel Broodthaers cuja operação, destacada por Krauss em *Voyage*, consiste em deslocar os *mediums* para criticá-los, trabalhando na fronteira entre o discursivo e o plástico. Porém, o atravessamento entre verbal e visual – nos curtos doze anos de sua carreira - eclode sobretudo na instituição museu, ponto crucial para a analogia com a produção de Robert Smithson.

Assim, é possível verificar que artistas como Robert Smithson e Marcel Broodthaers pertencem, de acordo com Brian Holmes, à primeira geração que se fundou na crítica institucional, através da qual esses artistas procuraram acionar a dissolução dos médium:

Outras histórias poderiam ser escritas. Em jogo, a tensa dupla união: entre o desejo de transformar a “célula” especializada (como Brian O’Doherty descreveu a galeria modernista) em um potencial de conhecimento vivente móvel que pode alcançar todo mundo; e a contrapercepção de que tudo o que diz respeito a esse espaço estético especializado é como uma armadilha, foi instituído como forma de cerceamento. Tal tensão produziu as intervenções incisivas de Michael Asher, as denúncias cortantes de Hans Haacke, as desarrumações paradoxais de Robert Smithson ou a fantasia poética e o humor melancólico de Marcel Broodthaers, cujo motor oculto foi um compromisso juvenil com o surrealismo revolucionário.⁶⁴⁷

⁶⁴⁷Ibid., p. 11.

Na tentativa de aprofundar as semelhanças entre Smithson e Broodthaers, procura-se localizar nas suas proposições o uso dos elementos constitutivos do museu, tais como, as placas sinalizadoras, gesto certamente provocador que promove distopia. O deslocamento da função das placas – tratadas como *puzzle*, evidenciada por Smithson e Bochner em *The Domain of the Great Bear*, corresponde aos jogos definidos pelo artista belga, sobretudo, em *Museum of Modern Art – Eagle Department*, de 1968. Smithson localiza a placa *Solar System & Rest Rooms* do *Hayden Planetarium*, objeto integrado ao museu-planetário, como uma espécie de quebra, de intervalo que demonstraria forçosamente a atopia. O deslocamento do espaço sideral estaria no movimento restritivo das salas do planetário: “O planetário torna-se do mesmo tamanho do universo. (...) Vertigem da contemplação, o gesto mais fútil do homem – patrimônio do infinito. Acima da escada um sinal: *Solar System & Rest Rooms*.”⁶⁴⁸ A ironia se prolonga e funciona a partir do adensamento crítico, transbordado de elementos poéticos, à instituição. O espaço e tempo, extenso e infinito, do universo, estariam em salas divididas por paredes de fórmica, pintadas de azul. Assim, uma vez fechada a porta, se:

(..) expulsa a temporalidade. Enormes extensões de tempo foram comprimidas na sala. Anos-luz passam em minutos. Vida tão prolongada torna-se insignificante. O ciclo dos planetas ocorre e novamente ocorre. O sistema solar, esta coleção mecânica de marcas, caixas, lâmpadas, equipamentos, armaduras, barras, parece cansado, entorpecido. A câmara da apatia. E fadiga. E o infinito, somente enquanto durar a eletricidade.⁶⁴⁹

O lugar passa a ser reformulado pelos artistas que apontam, no texto, as incongruências entre as relações de tempo e espaço promovidas pelas instituições que estariam preocupadas com o compenete dito objetivo: “A suposta facticidade não apresenta nenhuma informação. Nada é conhecido, apenas as superfícies impenetráveis.”⁶⁵⁰ O trabalho é

⁶⁴⁸ SMITHSON, R; BOCHNER, M. *The Domain of the great Bear*, p. 27.

⁶⁴⁹ Ibid., p. 27.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 28.

entremeado por fotografias, desenhos e esquemas cedidos pelo próprio planetário que fornecem as pistas para o entendimento – uma espécie de visita-*puzzle*. Não se trata portanto de um ataque programático, apenas, da inserção poética num espaço – por que não no tempo? – precedido mesmo de gesto mais simples, de certa ironia distanciada, sem nostalgias.

A orientação de Marcel Broodthaers à crítica institucional também se revela no desdobramento poético de sua produção. Em *Museum of Modern Art – Eagle Department*, o artista introduz o *rébus*, jogo no qual sílabas são trocadas por imagens propondo um sistema da adivinhação, constituindo diversos anagramas voltados para as questões do espaço museal: “Uma seqüência de trabalhos na qual – na produção de atividades de doze seções do museu – ele operou a partir do que ele referiu-se como um museu ficcional.”⁶⁵¹ O trabalho, assimilando poeticamente o *rébus*, se dá nas inferências: “A identidade da águia como idéia e da arte como idéia.”⁶⁵² Rosalind Krauss, em *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, defende que os jogos de palavras propostos pelo artista encaminham a discussão para o fim da arte como Belas Artes. Certamente, não se coloca o fim da arte na acepção de Arthur Danto – como o fim da narrativa da história da arte coincidente com a produção das *pops Brillo Boxes* de Andy Warhol. Colocaria, sim, a discussão da impossibilidade da arte como suporte específico, no lastro da condição pós-medium. Imagens e palavras livremente misturadas, não escapam, segundo a autora, das operações do mercado:

Por conseguinte, se torna uma forma de propaganda ou promoção, que agora promove a Arte Conceitual. Broodthaers tornou isso claro no pronunciamento que redigiu como capa para a revista *Interfunktionen*, mais ou menos no mesmo tempo: ‘Olhar’, ele registra, ‘acordo pelo qual uma teoria artística funcionará como produção artística do mesmo modo que a própria produção artística funciona como anúncio’ (Broodthaers).⁶⁵³

A questão se endereça então para a especificidade do museu

⁶⁵¹ KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, p. 2.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 13.

como *site* dada pelas normas de mercado – no sentido das trocas de valores, partindo da equivalência entre teoria e produção, esta, sem disfarces, isto é, propositalmente provocada pelo artista. A condição de funcionamento do *site* – museu – se revela agregando o valor de troca mercadológica a partir da qual: “(...) *nada pode escapar e para a qual tudo é transparente, para sublinhar o valor de mercado do qual a obra é signo.*”⁶⁵⁴ Krauss credita à homogeneidade das trocas do mercado – “*onde tudo é troca*” – um dos indícios da complexificação dos *mediums* artísticos. A mistura que impulsiona a poética de Broodthaers ocorre entre as palavras, ready-mades, vídeo, objetos, etc. para se fundir ainda mais com a especificidade daquele *site* – instituição – galeria, museu, curadores, revistas de arte, etc. Seria, então, um adensamento da idéia de suporte de meios artísticos a partir do qual se orienta a produção de arte. Nesse trabalho, *Museum of Modern Art – Eagle Department*, Broodthaers promove a homologia entre os circuitos que apresenta: filme, escritos, esculturas, colagens, etc.

Através da indiscutível ação de esvaziamento dos museus, melhor dizendo, sua re-significação, artistas como Marcel Broodthaers e Robert Rauschenberg apresentam a cena da era pós-medium, na qual existe o privilégio da contaminação – indistinção mesmo – do mundo, das esferas artísticas, teoria e produção, rumo à evidência de um sistema que para funcionar precisa estar em constante ruptura.

Porém, independente de localizar ou atribuir à produção de Rauschenberg uma seqüência histórica – dentro, portanto, de uma cronologia modernista -, é possível compreender sua poética como a paradoxal inserção, indiferente e distanciada, no circuito artístico e observar os modos e dispositivos que possibilitaram o desvio como valor para arte.

⁶⁵⁴ Ibid., p. 13.