PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Constanza de Córdova Contrucci

A verdadeira ficção erradica a falsa realidade: Robert Smithson entre New Jersey e Yucatán

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Coelho

Rio de Janeiro
2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Constanza de Córdova Contrucci

A verdadeira ficção erradica a falsa realidade: Robert Smithson entre New Jersey e Yucatán

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho
Presidente
Departamento de Letras PUC-Rio

Profa. Tatiana da Costa Martins
Departamento de Artes Visuais EBA - UFRJ

Prof. Otavio Leonídio Ribeiro
Departamento de Arquitetura e Urbanismo PUC-Rio

Rio de Janeiro, 23 de junho de 2023.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Constanza de Córdova Contrucci

Graduada em Comunicação Social - Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011), com extensão em cenografia na Wimbledon College of Arts (2013). Tem experiência nas áreas de cinema e artes visuais**.**

Ficha Catalográfica

Contrucci, Constanza de Córdova

A verdadeira ficção erradica a falsa realidade : Robert Smithson entre New Jersey e Yucatán / Constanza de Córdova Contrucci ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2023.

98 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Robert Smithson. 3. Escritos de artista. 4. Entropologia. 5. Artes visuais. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos às pessoas que comigo confluíram nesta espiral de tempo e espaço, sem as quais este trabalho não teria sido possível:

À Frederico Coelho, pela sempre genial orientação, fonte de inspiração e conversas inquietantes.

Aos professores do PPGLCC, em especial, Luiz Camillo Osório, Rosana Kohl Bines, Aline Leal, Karl Erik Schollhammer e Ana Kiffer.

Ao professor Thiago Mesquita, que me mostrou os escritos de Robert Smithson.

Ao CNPq, cujo apoio financeiro foi fundamental para a existência deste trabalho.

Aos colegas da turma de 2021, que nunca soltaram as mãos, mesmo à distância, naquele difícil período pandêmico, fazendo com que todo o processo parecesse muito menos solitário.

À Laila Melchior e Fernanda Cosenza, pelas leituras atentas desde o princípio. À Karen Ituarte, Catarina Lins e Ana Sofia Contrucci pela valiosa ajuda bibliográfica entre Paris, Nova Iorque e Rio.

À Madalena Sapucaia, pela ajuda e incentivo.

E, por fim, à minha rede de apoio, que torna suportável viver a entropia dos dias: Livia Saraiva, Maria Clara, Maria Vitória, Marilene e Marcos Contrucci. E ao João Atala, meu parceiro de vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

CONTRUCCI, Constanza de Córdova; Coelho, Frederico. **A verdadeira ficção erradica a falsa realidade: Robert Smithson entre New Jersey e Yucatán**. Rio de Janeiro, 2023, 97 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa investiga as relações entre percurso, escrita e *entropologia* presentes na obra do artista visual norte-americano Robert Smithson. Considerando sua proposição de entropia, que postula o desgaste inevitável da matéria e a busca de suas evidências *in situ*, o corpus do estudo será constituído especialmente por dois trabalhos de texto e fotografias produzidos em movimento: *A tour of the monuments of Passaic (1967*), em que Smithson visita o subúrbio de Nova Iorque onde cresceu rodeado por terrenos em construção em torno do conceito de *non-site* como ruína ao reverso; *e Mirror displacements in the Yucatán* (1969), quando o artista visita o território mexicano, posiciona espelhos na floresta tropical e estabelece um diálogo especulativo com as divindades maias e astecas. Em ambos, o artista sai em busca de sinais de ruína, acúmulo e desgaste na paisagem, em um exercício de *entropologia* – isto é, uma abordagem artística dos efeitos da entropia na paisagem e na cultura, um desdobramento da prática proposta por Claude Lévi-Strauss no final de *Tristes Trópicos* e levada à cabo por Smithson através de suas obras em deslocamento. Com olhar atento às camadas de produção textual do artista, a pesquisa examina, de maneira especulativa, as anotações de Smithson sobre a construção conceitual do *non-site* e como ele pode ser constituído através de uma escrita desdobrada em mapas, cartografias e rascunhos que acompanham seus textos, propondo uma leitura atualizada de determinadas questões estéticas e políticas levantadas pelo artista nos anos 60, tais como o enantiomorfismo, a cristalografia, a cultura como acúmulo e desgaste e o pensamento científico como ficção.

Palavras-chave: Robert Smithson, escritos de artista, *entropologia*, artes visuais

Abstract

CONTRUCCI, Constanza de Córdova; Coelho, Frederico. **True fiction eradicates false reality: Robert Smithson between New Jersey and Yucatan**. Rio de Janeiro, 2023, 97 p. Master's Dissertation – Department of Letters, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

The research investigates the connections between travelling, writing, and entropy present in the work of the American visual artist Robert Smithson. Considering his proposition of entropy, which posits the inevitable wasting away of matter and the search for its evidence *in situ*, the *corpus* of the study will consist especially of two works of text and photographs produced in movement: *A tour of the monuments of Passaic* (1967), in which Smithson visits the New York suburb where he grew up surrounded by building sites revolving around the concept of non-site as ruin in reverse; and *Mirror displacements in the Yucatán* (1969), when the artist visits the Mexican territory, places mirrors in the rainforest and establishes a speculative dialogue with Mayan and Aztec deities. In both, the artist travels in search of signs of ruin, accumulation, and decay in the landscape, in an active exercise of *entropology* - that is, an artistic approach to the effects of entropy on landscape and culture, a development of the practice proposed by Claude Lévi-Strauss at the end of *A World on the Wane* and carried on by Smithson through his works in displacement. With an attentive eye on the layers of the artist's textual production, the research examines, in a speculative way, Smithson's notes on the conceptual construction of the non-site and how it can be constituted through an unfolded writing in maps, cartographies, and drafts that accompany his texts, proposing an updated reading of certain aesthetic and political issues raised by the artist in the 1960s, such as enantiomorphism, crystallography, culture as accumulation and decay, and scientific thought as fiction.

Keywords: Robert Smithson, artist writings, *entropology*, visual arts

Sumário

Introdução.....09

1. Entropia, informação, ficção.....14
1.1 Palavra, imagem, matéria.....26
1.2 Entropologia.....29
1.3 Enantiomorfismo.....34
2. Smithson em Passaic: Um Tour pelos Monumentos de Passaic, New Jersey.....44
2.1 Uma "forma particular de heliotipia": fotografia e esquecimento.....47
2.2 *Sites/non-sites* - imagens que nada se parecem com imagens.....55
3. Smithson em Yucatán: Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán.....62
3.1 A verdadeira ficção erradica a falsa realidade.....74
3.2 Cartografias hipotéticas.....81
3.3 Você está preso no seu próprio enantiomorfo.....85
3.4 Quando um deslocamento se torna um extravio?.....87
5. Considerações finais: Arquipélago.....91

6. Referências Bibliográficas.....94

“A memória do que não é pode ser melhor que a amnésia do que é.”

R. Smithson

Introdução

> "Não há nada de natural no Museu de História Natural. A natureza é simplesmente outra ficção dos séculos XVIII e XIX."[1]

Robert Smithson nasceu em 1938 em Passaic, Nova Jersey. Quando criança, costumava viajar para Nova York para visitar o Museu de História Natural. Todo o universo deste museu marcou definitivamente a obra e o imaginário de Smithson – um espaço onde um homem das cavernas, um artefato maia e um astronauta podem conviver lado a lado. Para ele, "neste museu, toda natureza é empalhada e intercambiável".[2] Este sentido de anacronismo e indiferenciação será definitivo para o trabalho do artista. Quando criança, Smithson mantinha, na garagem de sua casa, uma pequena galeria improvisada onde exibia suas coleções de pedras, fósseis, conchas e grandes desenhos de dinossauros.

Em 1954, Smithson recebeu uma bolsa para estudar na *Art Students League*, em Nova York, onde passou a conviver com artistas, intelectuais e poetas. Para frequentar as aulas, o jovem Smithson costumava tomar um ônibus diariamente de Clifton até a estação de Port Authority, em Nova York, percurso que ele registra, treze anos depois, em formato de texto e fotografias, em *Um Tour Pelos Monumentos de Passaic*, *Nova Jersey*. Em 1957 visita o México pela primeira vez, conhecendo as edificações Maias nos arredores da cidade do México, país para onde retornaria, doze anos depois, para produzir *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, trabalho de texto, fotografias e esculturas efêmeras.

Smithson exibe seus trabalhos pela primeira vez em 1957, a convite do editor Alan Brillant. Inicialmente, produzia desenhos influenciados pelo pós-expressionismo e pela Pop-art, que mostravam uma miscelânea de figuras bíblicas, imagens da publicidade, do cinema, da história da arte, da ficção científica e da mitologia. Em 1959, o crítico Irving Sandler refere-se a Smithson como um artista promissor vindo de New Jersey. Sua primeira exposição solo foi em Roma, em 1961, na Galeria George Lester. Neste período, o artista estava interessado na natureza arquetípica das coisas e no que havia de primordial na cultura ocidental.

[1] SMITHSON, 1996, p. 85
[2] Ibid., p. 15.

Figura 1: Robert Smithson: Untitled [Man in colonial American dress and Indian], 1963.
Figura 2: Robert Smithson em Roma, fotografado por Lorraine Harner, 1961

Foi entre 1963 e 1965 que o interesse de Smithson pela geologia, pelo formato dos cristais, pela ciência e por materiais puros, como vidro e aço, fez com que o artista encontrasse sua linguagem própria, que o acompanharia ao longo de toda sua curta, porém extremamente fértil, trajetória artística. Após este período, seu trabalho abandona qualquer sentido figurativo.

> I gave up painting around 1963 and began to work plastics in a kind of crystalline way. I began to develop structures based on a particular concern with the elements of the material itself. But this was essentially abstract and devoid of any kind of mythological content. [3]

Nos anos 60, Smithson organizou numerosas idas aos arredores de Passaic, na companhia de artistas como Dan Graham, Eva Hesse, Donald Judd, Carl Andre, Richard Serra e Nancy Holt (com quem se casou em 1963). O deslocamento, a partir deste ponto de sua carreira, torna-se fundamental para a sua *práxis*. A paisagem suburbana, as pedreiras e o subúrbio tomado pela indústria nos arredores de Nova York fizeram com que o artista formulasse o conceito de *non-site*, conjunto de trabalhos que considerava o objeto para além da galeria através do uso de mapas e de matéria coletada em terrenos remotos e regiões localizadas às margens dos grandes centros. Os *Non-sites* são exibidos pela primeira vez em 1966.

[3] Entrevista a Paul Cummings para os arquivos da Smithsonian Instituition. Cf. SMITHSON, R. *Interview with Robert Smithson for the archives of American Art/ Smithsonian Institution,* p. 11.

Smithson exibe solo neste mesmo ano na Dwan Gallery, em Nova York, galeria de Virginia Dwan, que apoia Smithson pelo resto de sua carreira.

A partir deste período, Smithson começa a intensificar sua escrita crítica e artística, quando publica, também em 1966, o artigo *Entropy and the New Monuments*, no qual apresenta seu conceito de entropia, comentando os trabalhos de artistas do *Park Place Group* como Donald Judd, Sol Lewitt, Dan Flavin e Robert Morris. Entre 1966 e 1968, Smithson apresenta seu interesse pela cristalografia com o texto *The Crystal Land*, além de subverter a relação entre texto, escultura e imagem em *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, *Language to be looked at/or things to be read* e *A Museum of Language in the Vicinities of Art*; publica suas proposições artísticas para o terminal do aeroporto Dallas-Forth no texto *Towards the Development of an Air Terminal Site*; e escreve sobre a arquitetura monumental dos edifícios à beira do Central Park em *Ultramoderne*, onde acredita que uma ontologia arcaica conecta aquelas construções à monumentalidade da arquitetura de diferentes períodos históricos, como as edificações maias, astecas ou egípcias.[4]

Em 1969, Smithson viaja para o México, na companhia de Virginia Dwan e Nancy Holt, para visitar as ruínas maias, produzindo *Incidents of Mirror Travel in The Yucatan*, trabalho de fotografia, escultura e texto publicado na revista Artforum. Meses depois, Holt e Smithson também viajam para a Inglaterra, onde visitam marcos históricos como o Stonehenge, o Pentre Ifan e os Avebury Rings. Visitam também pedreiras e lugares remotos no País de Gales. No final de 1969, Smithson realiza o trabalho *Map of Broken Glass (Atlantis)*, na praia de Loveladies, em Nova Jersey, uma escultura cartográfica constituída por centenas de cacos de vidro.

A partir dos anos 70, Smithson constrói *Spiral Jetty* (1970), *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) e *Amarillo Ramp* (1973), trabalhos de *land-art* em grande escala que se tornaram suas obras mais famosas. Em 1973, com apenas 35 anos, Smithson morre tragicamente em um desastre de monomotor enquanto fotografava o andamento da construção de *Amarillo Ramp*. Richard Serra, Nancy Holt e Tony Schafrazi terminaram a obra um mês após o acidente.

Nancy Holt publica, em 1979, uma extensa seleção dos escritos de Smithson pela New York University Press, volume que seria revisto e expandido, em 1996, pelo crítico de arte Jack Flam, um livro de mais de quatrocentas páginas de ensaios, trabalhos, poemas e entrevistas, sob o título de *Robert Smithson: The Collected Writings*.

[4] SMITHSON, 1996, p. 63

Esta pesquisa expõe as maneiras com que Smithson tratou a palavra escrita como uma forma de escultura, orbitando entre dois importantes trabalhos que surgiram a partir de deslocamentos do artista, registrados em forma de texto e fotografias, feitos entre 1966 e 1969: *A Tour of the Monuments of Passaic* (1966) e *Incidents of Mirror-travel in Yucatan* (1969). Concluo comentando a escultura *Atlantis - Map of Broken Glass* (1969), pensada a partir do trabalho feito em Yucatan. Uma vez que Robert Smithson foi também escritor e crítico, tendo produzido um vasto trabalho conceitual, com o qual articulou sua obra e a de seus contemporâneos, esta pesquisa buscou se ancorar nas ideias desenvolvidas pelo próprio artista. O recorte delineado, de maneira mais específica, foi analisado a partir dos conceitos da entropia, do enantiomorfismo e da *entropologia*. Procurou-se observar também os aspectos metafóricos, tautológicos e polissêmicos nos textos eleitos, de acordo com as observações da historiadora Laurence Corbel.

No primeiro capítulo, analiso o uso da palavra na obra de Smithson diante destes conceitos principais, inventariados a partir do estudo de Nelson Brissac Peixoto. Para discorrer sobre a escrita do artista, Corbel foi a principal referência, aliada aos estudos de Gary Shapiro e Tatiana da Costa Martins. Buscou-se entender a escrita e a informação na obra de Smithson através da entropia, bem como seus desdobramentos plásticos e conceituais, assim como esclarecer os significados para o artista da *entropologia* e do enantiomorfismo.

O levantamento monográfico e crítico da obra de Smithson feito por Robert Hobbs percorreu toda esta dissertação, especialmente na análise dos aspectos plásticos da obra do artista. Para contextualizar Smithson em meio à produção das artes visuais de seu período foram utilizados os estudos de Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Lucy Lippard e John Chandler, assim como a coletânea de textos de artistas organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

O segundo capítulo é um conjunto de reflexões sobre o texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*, especialmente em relação ao uso da palavra, do percurso, das intertextualidades e da fotografia. Para isto, serviram de base os estudos de Jennifer Roberts, Robert Linsley, Phillip Ursprung, Andrew Menard, Gilles Tiberghien e Francesco Careri. Em relação à fotografia no trabalho de Passaic, foram fundamentais os estudos de Robert Sobieszek, bem como os próprios textos críticos de Robert Smithson sobre o assunto. Os conceitos e a evolução do conjunto de trabalhos que Smithson chamou de *non-sites* também estão contidos neste capítulo, de forma a abrir espaço para seus desdobramentos no trabalho feito no México e nos meses que se seguiram após esta viagem.

No terceiro capítulo, para analisar a viagem de Smithson ao México, os estudos de Jennifer Roberts, Ann Reynolds e Rebecca Butterfield foram as referências principais. Com

ênfase nos aspectos especulativos e políticos de *Incidents of Mirror-travel in the Yucatán*, observa-se como o artista articula, no contexto vanguardista, as proposições de *anti-visão*, *anti-exploração* e *anti-arqueologia*. Finalmente, como principal fonte de informação em relação aos impasses da obra *Island of Broken Glass*, foi utilizado o estudo do arquiteto Charlie Hailey.

As tensões entre texto, paisagem e escultura que constituem a obra de Robert Smithson possuem elasticidade para, ainda hoje, serem revistas, rearticuladas e investigadas. Com olhar atento para a relação entre percurso, escrita e fabulação, este trabalho buscou realizar anotações sobre linguagem e materialidade a partir das possibilidades de concretização do material especulativo suscitado pelo artista, bem como, em direção contrária, de sua dissolução. Desta maneira entrópica, os trabalhos de Robert Smithson parecem seguir em constante processo de construção e desconstrução, uma vez que estão sempre a deslizar entre ficção, materialidade, fabulação e ruína.

1. Entropia, informação, ficção

"A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza."
J. L. Borges

Em 1966, Robert Smithson publica, na revista Artforum, o artigo *Entropia e os Novos Monumentos*[5]. Ele parte do princípio físico da segunda lei da termodinâmica para explorar um conceito que vai orientar toda sua produção a partir deste período. Na lei da entropia, a energia é mais facilmente perdida que obtida, fazendo com que a matéria, em um sistema aberto, tenha sempre a tendência à desorganização. Segundo Nelson Brissac Peixoto, que investigou os processos de Smithson a partir de conceitos da física, a entropia mede a parte da energia que não pode ser transformada em trabalho – é a medida, portanto, do desgaste. Princípio fundamental para a indústria e a mineração, a entropia mensura a quantidade de energia térmica, ou calor, disponível para o trabalho: quanto maior a entropia, menor é a energia obtida. O calor flui inevitavelmente de uma substância quente para uma fria, nunca o oposto. Uma vez que se dispersa, a entropia aumenta, tornando irreversível o estágio inicial da matéria:

> Processos naturais resultam num universo de maior entropia. A condição entrópica equivaleria ao estado de indiferenciação da matéria. Estado resultante de processos de desestruturação, de desordem energética. Um universo dominado pela matéria arrefecida e por estruturas solidificadas e inertes, tal como desenhado nas primeiras abordagens de Smithson. (...) A produção de entropia é a variação entre a energia produzida ou retida pelo sistema e aquela que é perdida, dissipada. [6]

Smithson desdobra o conceito de entropia com vasta elasticidade. Segundo a crítica e pesquisadora Laurence Corbel, Smithson acreditava que determinados artistas modernistas, como David Smith e Antony Caro, ao usarem materiais que resistem à alteração do tempo, como aço e alumínio, desenvolviam o que ele chamou de "ideologia tecnológica". A esta estética, Smithson opôs uma estética entrópica marcada pela consciência do processo de desintegração das estruturas e decomposição das formas.[7] Segundo os críticos Yve Alain-Bois e Rosalind Krauss,

> …é importante notar que os modelos que Smithson realmente construiu, seja em sua escultura inicial ou em seus escritos, eram determinadamente antivisualistas. Para ele, o desafio intelectual de pensar em entropia era mais

[5] SMITHSON, 1996, p. 10-23
[6] PEIXOTO, 2010, p. 38 e 41
[7] CORBEL, 2012

> temporal do que espacial, razão pela qual ele gostava da metáfora geológica, a ideia de um local espacial devastado por bilhões de anos de agitação que resulta nas estratificações do "relógio" geológico parecendo ter sido submetido à mercê de um coquetel gigantesco. [8]

Na visão de Smithson, a entropia está presente nas ruínas, nos buracos, nos sinais de desintegração e desgaste, nas impermanências e operações de desorganização e reorganização, tanto da matéria, quanto da cultura. A entropia para ele também se manifesta no pretenso futuro do desenvolvimento urbano. Ele cita a arquitetura da Park Avenue, "conhecida como frias caixas de vidro", uma arquitetura "sem valor de qualidades", constituída de prédios enfileirados similares a produtos expostos nas prateleiras de um supermercado. "Lacunas após lacunas", estes objetos produzem indiferença e letargia, "aquela infinitesimal condição conhecida como entropia"[9]. Ele aponta esta tendência de interesse na entropia em artistas como Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Sol LeWitt:

> …de certo modo muitos dos artistas [do Park Place Group[10]] produziram uma analogia visível para a segunda lei da termodinâmica, que extrapola o alcance da entropia mostrando-nos que a energia é mais facilmente perdida do que obtida e que no futuro derradeiro todo o universo vai queimar-se e ser transformado numa completa uniformidade.[11]

Tal ligação entre entropia e irreversibilidade, segundo Nelson Brissac Peixoto, transcorre em um contexto da evolução da segunda lei da termodinâmica, que acontece justamente nos anos 60, através das descobertas do químico Ilya Prigogine. Neste período, a termodinâmica desvincula-se das regras da física clássica newtoniana, que se baseiam na conservação de energia em um princípio de equilíbrio. Prigione mostra que este princípio, um conceito da era industrial e das máquinas simples, só pode ocorrer em regimes fechados, portanto, não é encontrado na natureza. Levando em conta o princípio de dissipação da energia, Prigogine propõe uma termodinâmica dos regimes abertos[12]. Isto demandaria "uma nova descrição da natureza, em que a ordem é gerada a partir de condições de não equilíbrio"[13].

> A física de não equilíbrio levou a uma revisão da noção de tempo, enfocando processos dissipativos caracterizados pela irreversibilidade. Antes, o tempo

[8] KRAUSS, 1996, p. 41
[9] Ibid., p. 12
[10] Grupo de artistas associados à Park Place Gallery, em Nova York. Entre 1963 e 1967, o grupo esteve no centro da atividade artística contemporânea em NY e participando de exposições que mais tarde seriam definidas como Minimalistas.
[11] SMITHSON, 1996, p. 10
[12] PEIXOTO, 2010 apud PRIGIONE e STENGERS, 1979
[13] Ibid, 2010, p. 43

> estava associado a processos muito simples (...), de modo que pareciam compreensíveis com base nas leis da dinâmica tradicional. Agora, a irreversibilidade é associada a fenômenos complexos, como as oscilações químicas e a formação de turbilhões, tornando-se condição da coerência dos processos irreversíveis de não-equilíbrio. (...) A lei do desenvolvimento da entropia – e a física do não-equilíbrio – faz da irreversibilidade um elemento essencial para a descrição do universo.[14]

Em seu emblemático texto/trabalho, *Um Tour Pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey* (1966), Smithson propõe uma experiência insípida para ilustrar o comportamento da entropia como "irreversibilidade da eternidade". Smithson termina o passeio pela cidade onde nasceu quando encontra uma caixa de areia em um playground suburbano, segundo ele, a "maquete de um deserto", ou "um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados"[15] O artista fotografa a caixa de areia e propõe que imaginemos a areia da caixa dividida em duas partes: metade da areia é preta e a outra metade, branca. Agora, suponhamos que uma criança comece a correr em círculos dentro da caixa, no sentido horário, até completar cem voltas, fazendo com que a areia se misture, tornando-se cinza. Em seguida, a criança começa a dar voltas no sentido anti-horário, mas esta ação não faz com que areia volte a seu estado inicial, atingindo um grau ainda maior de desorganização e, portanto, de entropia. Smithson especula que, se o experimento da caixa de areia fosse filmado e então exibido, passando o filme de trás para frente, teríamos uma recuperação temporária da matéria inicial. Mas, com o tempo, o próprio filme se desgastaria, entrando, novamente, em estado de irreversibilidade: "A falsa imortalidade do filme dá ao espectador a ilusão de controle sobre a eternidade – mas os “superastros” estão desaparecendo gradualmente."[16]

Em *Entropia e os Novos Monumentos*, Smithson também comenta esta relação entre o cinema e a sensação de anestesia temporária dos efeitos da entropia: o confinamento físico da presença em uma sala de cinema, para ele, gera uma compressão, ou suspensão do tempo, uma forma de entrar em estado de entropia: "Passar tempo em uma sala de cinema é produzir um buraco na vida."[17] O meio fotográfico, fundamental na obra de Smithson, é também por ele interpretado como entrópico: "As fotografias são o resultado de uma diminuição da energia solar e a câmera é uma máquina entrópica na medida em que registra a perda gradual da luz."[18]

[14] Ibid, p. 43 e 46
[15] SMITHSON, 2001, p. 167
[16] Ibid, 2001, p. 167
[17] SMITHSON, 1966, p. 17
[18] Ibid., p. 373

Para Laurence Corbel, é preciso levar em consideração a entropia da linguagem produzida pelos modos de difusão da informação na era da reprodutibilidade técnica[19]. Uma vez que a disseminação da linguagem é mais rápida e eficaz, seu desgaste e uniformidade se intensificam.[20] Em *Entropy and the new monuments*, Smithson destaca o valor da entropia na circulação da *matéria* impressa[21]: mapas, dinheiro, livros de arte, livros de ciência, gráficos, panfletos, jornais, todos são tratados, a partir de seu acúmulo, como uma pluralidade indiferenciada.

> Como os filmes e as casas de cinema, a "matéria impressa" desempenha um papel entrópico. Mapas, gráficos, anúncios, livros de arte, livros de ciência, dinheiro, planos arquitetônicos, livros de matemática, gráficos, diagramas, jornais, quadrinhos, livretos e panfletos de empresas industriais são todos tratados da mesma forma. [...] Neste contexto, é melhor pensar em "matéria impressa" como Borges pensa, como "O universo (que outros chamam de biblioteca)", ou como "Galáxia Gutenberg" de McLuhan, em outras palavras, como uma "biblioteca de Babel" interminável.[22]

Smithson cita o conceito da Galáxia de Gutenberg, da teoria da comunicação de Marshall McLuhan e o conto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges, que descreve uma biblioteca hexagonal que comporta todo o universo em formato de matéria escrita. Esta impressão de desordem da matéria, diante de seu excesso, está presente no conto de Borges:

> Acabo de escrever *infinita*. Não introduzi esse adjetivo por hábito retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Os que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Os que o imaginam sem limites esquecem que não é ilimitado o número possível de livros. Eu me atrevo a insinuar esta solução do antigo problema*: "A Biblioteca é ilimitada e periódica"*. Se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão se alegra com essa elegante esperança.[23]

A "desordem" de Borges pode ser entendida como entrópica – uma desorganização que, replicada *ad infinitum*, transforma-se em uma ordem ("a Ordem"). Espaço onde é impossível encontrar um limite – uma espiral de palavras acumuladas, cujo centro é ilocalizável. Tautologia cara à Smithson, quando afirma, citando Pascal, que "A natureza é uma esfera

[19] BENJAMIN, 1985
[20] CORBEL, 2012
[21] No original, "*printed-matte*r" – não por acaso, Smithson trata a informação e a matéria em igual medida, escolhendo o termo matter (matéria) para designar a informação impressa.
[22] SMITHSON, 1996, p. 18
[23] BORGES, 2013, p. 78

infinita, cujo centro está em todo lugar e cuja circunferência está em lugar nenhum [...] ou a linguagem se torna um museu infinito, cujo centro está em todo lugar e cujos limites estão em lugar nenhum".[24] De volta ao experimento da caixa de areia em Passaic, Smithson escreve que "Cada grão de areia era uma metáfora morta que se igualava à atemporalidade, e quem decifrasse tais metáforas seria levado através do falso espelho da eternidade."[25] Espelho análogo ao descrito por Borges, que replica o mundo/biblioteca ao infinito, mas é também uma brecha para especular sobre o fim da eternidade:

> Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva rumo ao mais remoto. No corredor há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), eu prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... [26]

Em clara alusão ao texto de Borges, Smithson escreve, no texto *A Museum of Language in the Vicinities of Art*:

> Nas Babels ilusórias da linguagem, o artista precisa avançar especificamente para se perder, se intoxicar em sintaxes estonteantes, buscando estranhas interseções de sentido, corredores desconhecidos da história, ecos insuspeitados, humores desconhecidos, ou vazios de conhecimento… mas esta tarefa é arriscada, cheia de ficções sem fundo e intermináveis arquiteturas e contra-arquiteturas… no fim, se é que há um fim, existem apenas reverberações sem sentido.[27]

"Reverberações sem sentido" são efeitos da entropia na dissipação da informação. Smithson está atento ao que se perde e desgasta, sentidos que se esvaziam, palavras que se modificam, especulações, metáforas, línguas desconhecidas, reflexos, teorias refutadas, religiões mortas, histórias perdidas, encontradas, esquecidas – ficções sem fundo.

No filme *Spiral Jetty* (1970), Smithson propõe um experimento de materialização da entropia do conhecimento e da linguagem por meio da matéria impressa. Na companhia de Nancy Holt, que filma a ação, Smithson encontra uma pedreira alta em Nova Jersey, escala até o topo e, dali, atira pedaços de revistas, mapas e livros, em um procedimento de tornar factual a citação dos geólogos Thomas H. Clark e Colin W. Stern no livro *Geological Evolution of North America*:

---

[24] No original: "Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere.[...] Or language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere." SMITHSON, 1996, p. 78

[25] SMITHSON, 2001, p. 167

[26] BORGES, 2013, p. 69.

[27] SMITHSON, 1996, p. 78

> ...a história da Terra parece às vezes uma história registrada em um livro cujas páginas são rasgadas em pequenos pedaços. Muitas dessas páginas, e alguns dos pedaços de cada página, estão faltando…[28]

Segundo Robert Hobbs, Smithson cavou buracos no universo sacralizado da ficção científica. Quando associa, no filme *Spiral Jetty*, a imagem de uma enorme retroescavadeira a um dinossauro, Smithson usa a entropia como faculdade unificadora que gera um ar indiferente de desesperança – a imagem da máquina/monstro pré-histórico produz uma manifestação absurda da racionalidade ortodoxa humana que, baseada na lógica estreita e programada de seus sistemas, entra frequentemente em conflito consigo mesma[29] – uma forma de causar ruído nos sistemas da cultura, da história e da ciência.

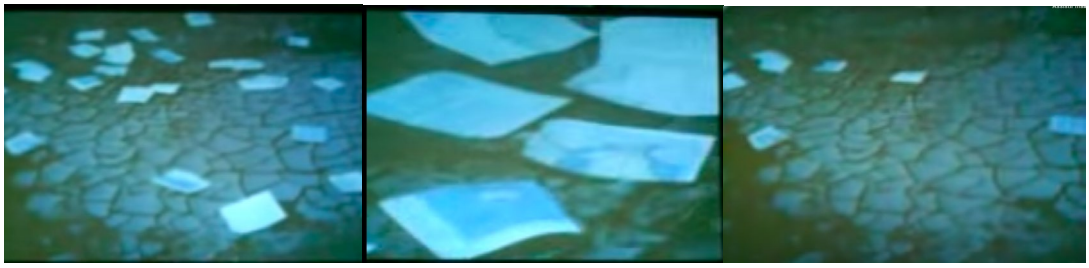

Figura 3: Frames do filme *Spiral Jetty*, 1970

Smithson também cita brevemente, em *Entropy and the New Monuments*, a entropia na teoria da informação. A partir do filósofo A. J. Ayer, o artista sugere que nós não comunicamos apenas o que é verdadeiro, mas também o que é falso. Frequentemente, para ele, o falso, desprovido de implicações morais, tem a realidade mais alargada que o verdadeiro. Portanto, toda informação tem seu caráter entrópico.[30] Em *A Museum of Language in the Vicinities of art"* (1968), Smithson aponta que, quando a palavra "ficção" é usada, a maioria de nós pensa em literatura, sem considerar a ficção como um sentido geral. Para ele, a noção de realismo evitou que a estética aceitasse a condição de ficção nas artes. O estatuto da ficção teria desaparecido no *mito do fato*:

> Pensa-se que os fatos têm uma realidade maior do que a ficção - que "ficção científica" através do mito do progresso se torna "fato científico". Não se acredita que a ficção seja uma parte do mundo. O racionalismo limita a ficção

[28]No original: "...the earth's history seems at times like a story recorded in a book each page of which is torn into small pieces. Many of the pages and some of the pieces of each page are missing...." SMITHSON, 1996, p. 151, apud CLARK, STERN,1968, p. 5
[29] HOBBS, 1981, p. 27
[30] SMITHSON, 1966, p. 18

> a categorias literárias para proteger seus próprios interesses ou sistemas de conhecimento.[31]

Passaic, um imenso canteiro de obras, é cheia de "*ruínas ao reverso"*, isto é, espaço nulo que contém "todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas."[32] Smithson nomeia esta condição da paisagem como *panorama-zero*. A pesquisadora Tatiana da Costa Martins aponta que, no trabalho de Smithson, a convergência entre matéria e mente se move através da experiência da ficção[33]. Smithson, em seus deslocamentos poéticos, bem como quando desloca a matéria de sua localização original, aborda o aspecto ficcional da paisagem como matéria-prima para a fabulação. Martins toma o conceito de *panorama-zer*o como território nulo que é ponto de partida para a especulação. Este processo transita entre o mundo material e as operações mentais:

> A experiência da ficção conduz o artista na especulação do território nulo – *panorama zero*: misto de resíduos literais (materiais) e fragmentos dos pensamentos, teorias, literatura, etc. O ato de esvaziar os excessos discursivos atrelados aos textos seria para chamar a atenção para o excesso de categorizações - sejam historiográficas, sejam artísticas, sejam epistemológicas. O *panorama zero* seria a condição para o fomento da criação poética a partir dos resíduos, igualmente *non-senses*, das coisas no mundo. Não se trata apenas de um local real e físico, Smithson estende a territorialidade nula para as operações da mente – os processos cognitivos e imaginativos devem também aderir às descategorizações.[34]

Trata-se de um jogo duplo e infinitamente intercambiável entre ideia e matéria. O texto entrópico opera como dissolução do que é material, enquanto materializa o que é da ordem da fabulação, uma relação que Smithson chama de "catástrofe silenciosa entre mente e matéria"[35]. Esta descategorização também acontece dentro da própria palavra, que no universo smithsoniano obtém uma fisicalidade crucial:

> Palavras e pedras contêm uma linguagem que segue uma sintaxe de quebras e rupturas. Olhe para qualquer palavra por tempo o bastante, e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas que contém, cada uma, seu próprio vazio.[36]

[31] Ibid., p. 84
[32] SMITHSON, 2001, p. 165
[33] MARTINS, 2009
[34] Ibid., p. 12
[35] SMITHSON, 1996, p. 194
[36] Ibid., p. 107

1.1 Palavra, imagem, matéria

No contexto do desenvolvimento conceitual do Minimalismo nos EUA, a revista *Art Forum* publica, em 1966, um relato do artista Tony Smith de uma viagem de carro pela *New Jersey Turnpike*, uma estrada então em construção na periferia de Nova York. Smith percebeu um novo paradigma da arte ao percorrer aquela paisagem artificial: a estrada como algo que não se poderia limitar como objeto ou ready-made, tampouco como um sinal abstrato que atravessa a paisagem. Naquela ação, à noite, a obra humana da rodovia, a paisagem indiferente, o movimento do carro e a presença sensorial do artista que tudo observa, causaram em Smith algo que a arte jamais poderia limitar - "*era preciso experienciá-la"*[37]. No texto *Towards the Development of an Air Terminal Site* (1967), Smithson aborda a fisicalidade do relato de Smith como uma forma de gramática inserida na paisagem.

> Tony Smith fala de uma "estrada escura" que está "pontuada pelas chaminés das fábricas, das torres, pelas fumaças e pelas luzes coloridas". A palavra-chave é "pontuada". Em certo sentido, podemos considerar a "estrada escura" como uma "longa frase" e as coisas que percebemos nela ao percorrê-la como "sinais de pontuação": "...torre…" = o ponto de exclamação (!), "...chaminés…" = os hifens, "...fumaças…" = pontos de interrogação (?), "...luzes coloridas…" = os dois pontos (:). [38]

Esta percepção indiferenciada entre a linguagem e o mundo material está relacionada com a maneira com que o artista usou a escrita como um aparato de igual hierarquia com a materialidade de suas obras – seus escritos constituíram uma interação recíproca entre palavra e imagem[39]. O ato de coletar palavras na paisagem também será crucial para os trabalhos em que Smithson escreve sobre um território e um percurso – como um pedaço de pedra ou de terra, a palavra é deslocada da paisagem para o texto. Na direção oposta, o texto também é extraído do território – um outdoor, o texto de uma caixa de fósforos ou uma caixa de negativo são parte do relato. Estes aspectos serão abordados mais adiante na análise de *Um Tour pelos Monumentos de Passaic* (Capítulo 3) e *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (Capítulo 4).

Em *A Museum of Language in the Vicinities of art* (1968), Smithson analisa a escrita de artistas da mesma geração como Sol LeWitt, Dan Flavin, Donald Judd, Carl Andre e Robert Morris. Ele defende que a linguagem não mais tem um valor explicativo em relação às obras, uma vez que, naquele contexto, já havia adquirido estatuto de matéria artística.[40] De fato, para

[37] SMITH, 1966, p. 14
[38] SMITHSON, 1996, p. 59
[39] FLAM, 1996, p. xiii
[40] SMITHSON, 1996

estes artistas, há uma relação interdependente entre texto e obra – quanto mais a arte se desmaterializa, mais a escrita é incorporada ao discurso artístico, não como crítica ou complemento, mas como parte do trabalho, tornando-se obra. Como apontaram Lucy Lippard e John Chandler, a partir de 1958, ocorre com os artistas uma espécie de obsessão pela entropia, um interesse geral na incorporação da desordem e do acaso, segundo a crítica, "um anúncio de um elemento de indeterminação e relatividade no sistema cientifico foi um agente na ascensão da abstração irracional."[41] Neste período, trabalhos de arte adquirem o estatuto de ideias – uma vez que, como palavras, tornam-se signos que carregam conceitos, deixando de ser coisas em si, em direção à representação de tais coisas (conservando, porém, apesar da dissolução do objeto, seu caráter visual). O trabalho seria um meio e não um fim em si mesmo, não "arte-como-arte" e, não obstante, as mídias artísticas tradicionais deixam de operar adequadamente como meios para serem, em si mesmas, mensagens.[42] Segundo Lippard e Chandler, "se o objeto se torna obsoleto, a distância objetiva se torna obsoleta. Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor."[43] Em outras palavras, como posto por Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim, o discurso para estes artistas não mantém uma relação explicativa com o trabalho de arte uma vez que é parte do mesmo sistema:

> O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. Os artistas explicitam a situação em que seus trabalhos são concebidos, na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir. Ao longo dos anos 60 e 70, um dos aspectos constitutivos da relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho - em particular, o *site specific,* ou *in situ,* na sua acepção mais ampla-, assim como da exposição no circuito de arte, é o fato de a materialização do trabalho ser indissociável da linguagem que o constitui, decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos. O lugar ou a situação torna-se assim um espaço de reiteração de seu próprio discurso. Ao mesmo tempo, o discurso, enquanto garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e da poética de *in situ.* Uma hipótese de trabalho é pensar que a crítica e, em sua ambição, os textos de artistas como um traço definidor se inscrevem na busca da especificidade de uma situação - espacial, poética, politica etc. [44]

As autoras atentam ao que Smithson defende em relação a "palavras como sólidos", como matéria de-diferenciada em busca de uma especificidade. Um exemplo do trabalho de linguagem e fisicalidade na obra de Smithson é o desenho *A Heap of Language* [Um amontoado

[41] LIPPARD, CHANDLER, 2013
[42] Ibid
[43] Ibid, p. 164
[44] COTRIM, FERREIRA, 2006, p. 19

de linguagem] (1966), espécie de pirâmide escrita à mão e à lápis, onde Smithson literalmente amontoa verbetes relacionados à linguagem: *language, speech, tongue, Babel universal language, terminology, word, monosyllable, disyllable, prefix,* etc. Aqui, a palavra opera como forma. Se repetirmos muitas vezes a mesma palavra, ela perde seu sentido: na pirâmide de Smithson, algo parecido passa a ocorrer – o caos da pluralidade da linguagem, desenhado na forma simétrica do minimalismo, desloca os verbetes de seus significados. Para Laurence Corbel, uma atenção constante às propriedades sensíveis da linguagem permite que possamos "ver" palavras como configurações visuais, traços gráficos que ultrapassam a lógica semântica que o texto apresenta em um primeiro olhar. Uma vez desalojadas do contexto da leitura semântica, as palavras estão sujeitas, como objetos, a fenômenos de desagregação, desintegração e decomposição.[45]

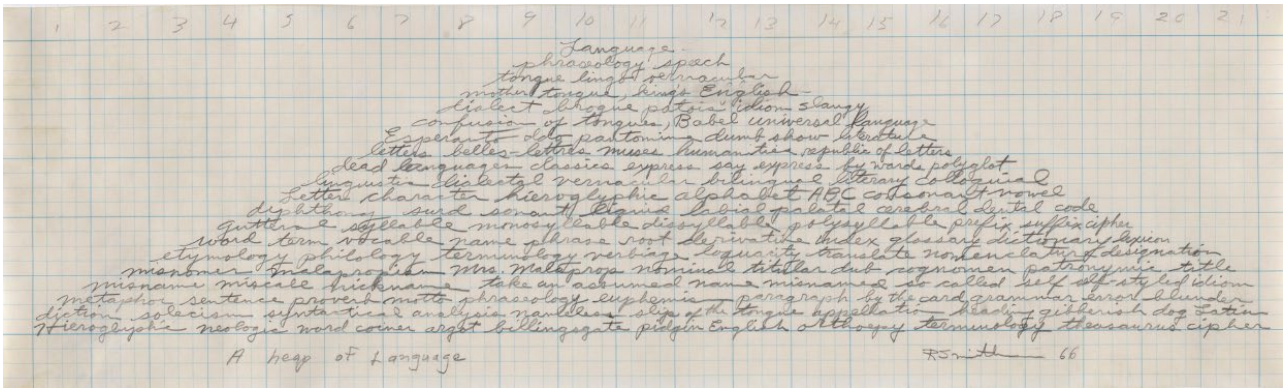

Figura 4: *A Heap of Language, 1966*

Em *Strata: A Geophotographic Fiction* [Strata: uma ficção geofotográfica], publicado em 1970 na revista *Aspen* (cujo editor foi o artista Dan Graham, que também explorava os limites da linguagem em conjunto com a imagem), Smithson produz outro exemplo do que ele poderia chamar de "*ficção sem fundo"*: entre escultura e escrita, o artista intercala faixas fotográficas de terrenos tectônicos com pequenas frases, conceitos, citações e descrições de imagens de fenômenos naturais, separados pela classificação dos períodos da escala do tempo da Terra (*Cretaceou*s, *Jurassic*, *Triassic*, etc). Em forma de estrato geológico, o conjunto de finas camadas que forma o material rochoso do planeta, Smithson escreve:

> "ALGUNS GRÃOS DE AREIA ERAM QUADRADOS E OUTROS PIRAMIDAIS". (...) **A TEORIA SAGRADA DA TERRA** CAUSA PERPLEXIDADE". ALGUNS LIVROS SOBRE O DILÚVIO TRAZEM O

[45] CORBEL, 2012

> CAOS PARA MUITOS. (...) **MUNDUS SUBTERRANEUS**. JUNTANDO FATOS COMO UM QUEBRA-CABEÇAS. A LINGUAGEM E O SOLO SE DESVANECEM. INUNDAÇÕES (...) ESTE PERÍODO ESTÁ SE PERDENDO EM AREIA E PÁGINAS ".[46]

Trata-se de um trabalho que se refere à *estrati-grafia*: câmeras e páginas revolvem-se entre conchas e esqueletos – a geologia seria, também, através do processo de sedimentação, uma forma de escrita que se inscreve no tempo enquanto materializa-se no espaço – escultura que também é texto, produzida pela Terra e interpelada pela cultura. A própria forma do texto ocidental, organizada em linhas (ou sedimentos), nos conduz a pensar a linguagem escrita como acúmulo geológico. A ideia de formação do mundo por acúmulo e desgaste - tanto da matéria, quanto do conhecimento - revolve-se com fragmentos do universo das ideias - os livros, as páginas, as palavras, a pontuação, em suma, a linguagem. Nessa espécie de memorabilia caótica da história do universo, Smithson pontua o inevitável esgotamento de tudo, formando uma linha do tempo em que o mundo mineral e a cultura se misturam, suscitando uma narrativa especulativa sobre os bilhões de anos que formaram a Terra. Se, para contar a história do planeta, a ciência estuda principalmente as rochas, avaliando as camadas de sua evolução tectônica, então as linhas que compõem um texto e, assim, parte da história do conhecimento, também oferecem pistas sobre o universo no recorte de Smithson. Segundo Gary Shapiro, autor de *Earthwards - Robert Smithson and art after Babel* (1995), para além da questão dos pontos gráficos de orientação da leitura e da escrita ocidental, existe uma dimensão arqueológica e geológica na escrita que "deriva em estratos, e torna-se uma linguagem enterrada". O crítico aponta que o estrato da escrita é constituído por toda a sorte de derivações, para além de bibliotecas, arquivos, livrarias, editoras e textos – cada texto é formado por um substrato plural de vozes, temas e correntes de conhecimento que, em maior ou menor grau, articulam-se entre si. Para ele, a analogia da *Strata* de Smithson remete à prática de análise de texto, ao pesquisador que busca pinçar o nervo, ou para usar uma metáfora geológica, a espinha dorsal de uma escrita – ler um texto profundamente seria como uma forma de arqueologia[47], onde escava-se os restos de uma cultura engolida pela Terra ou perdida em uma era geológica do passado distante. Ler e "ler as pedras", assim, dividem o mesmo princípio.

Neste jogo entre matéria e palavra, Laurence Corbel aponta que Smithson vai contra o processo de idealização abstrata inerente à linguagem – "a escrita é um material dotado de suas

[46] Grifos do artista. SMITHSON, 1996, p. 75

[47] Discorro mais especificamente sobre a arqueologia na obra de Smithson na análise do texto *Incidents of Mirror Travel in the Yucatán*, no capítulo 3 desta dissertação.

próprias qualidades, portanto, deve ser redescoberta através de sua materialidade."[48] Não se trata de uma forma classificatória de pensar que capta a realidade através do prisma de ideias abstratas, no universo de Smithson "a linguagem deve se encontrar no mundo físico, e não terminar trancada na cabeça de alguém. [...] Escrever deve gerar ideias em matéria, e não ao contrário. O desenvolvimento da arte deve ser dialético e não metafísico."[49] Naturalmente, assim como o estrato geológico, a linguagem e a cultura não estão imunes aos processos de erosão, para Smithson:

> A mente e a terra estão em constante estado de erosão, rios mentais desgastam margens abstratas, ondas cerebrais corroem penhascos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de incógnitas e cristalizações conceituais se desfazem em depósitos de razão arenosa. Vastas faculdades em movimento ocorrem neste miasma geológico, e se movem da forma mais física possível.[50]

Segundo Corbel, Smithson transforma o texto em matéria entrópica através do uso frequente de metáforas, polissemias e tautologias. É possível tecer uma relação destes instrumentos da linguagem com alguns dos conceitos que o artista desenvolve ao longo de sua breve carreira. Seus trabalhos conhecidos como *non-sites*, quando transportam matéria de locais remotos, como as pedreiras localizadas às margens das grandes cidades, para dentro da galeria, relacionam-se com a metáfora uma vez que a operação metafórica é também a de transposição de um sentido para outro. A polissemia pode relacionar-se com a entropia, uma vez que a palavra está sempre sujeita a perder-se, modificar-se e adquirir novos sentidos. A tautologia remete a outro conceito caro à Smithson, o de enantiomorfismo, que é o fenômeno físico da variação entre uma imagem e sua reflexão (tratarei com mais profundidade dos *non-sites* e do enantiomorfismo mais adiante). Desta forma, Smithson foi capaz de aproximar os processos físicos da Terra, catalogados pela ciência (esta, também, uma tessitura narrativa que se relaciona com o relato ficcional) dos processos mentais, linguísticos, plásticos e artísticos.

[48] CORBEL, 2012
[49] SMITHSON, 1996, p. 155
[50] SMITHSON, 1996, p. 100

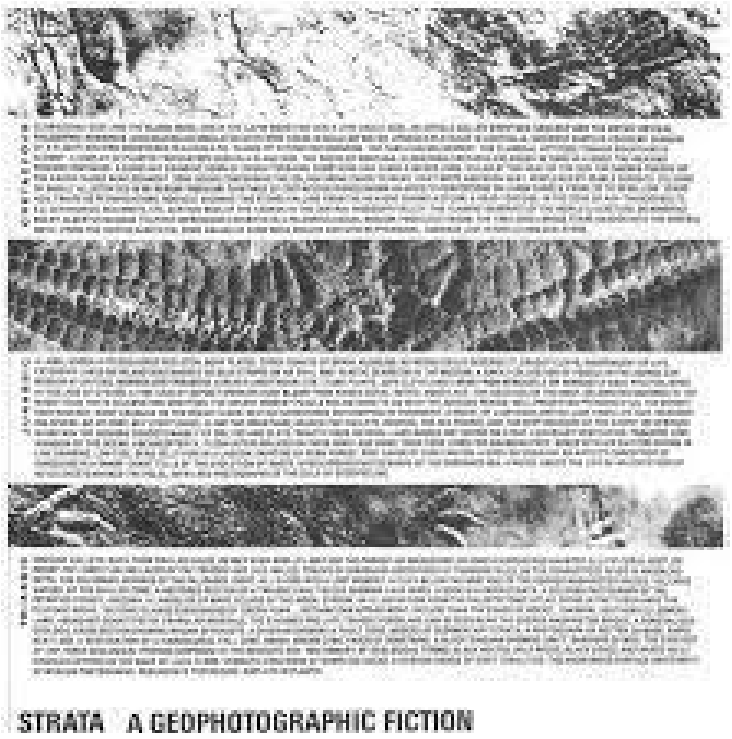

Figura 5: Detalhe de *Strata: A Geophotographic Fiction*, *Aspen Magazine,* 1970.

1.2 *Entropologia* - a desintegração e seus processos como matéria-prima

A elaboração da entropia como conceito fundamental da obra de Smithson opera também na prática adotada pelo artista quando realizou obras que dependiam do deslocamento, da viagem e de seu registro, seja ele em formato de escritos, fotografias ou esculturas (no caso de seu texto por Yucatan, o trabalho é constituído pelos três meios, ainda que a parte escultórica tenha sido efêmera – voltarei a este trabalho em profundidade no capítulo 3). Em entrevista à Gregoire Muller para a revista Arts Magazine, em setembro de 1971, assim como no texto *Art Through the Camera's Eye* (1971)[51], Smithson cita a *entropologia*, uma disciplina proposta por Claude Lévi-Strauss ao final de *Tristes Trópicos*[52], estudo que atenta aos processos de desintegração das grandes estruturas humanas*:*

> [...] Estou interessado em colaborar com a entropia. Um dia eu gostaria de compilar todas as diferentes entropias. Todas as classificações perderiam suas barreiras. **Lévi-Strauss tinha uma boa visão; ele sugeriu que mudássemos**

[51] SMITHSON, 1996, p. 375; grifos meus.
[52] É interessante notar que a ideia de entropia está presente no título da tradução da obra de Lévi-Strauss para o inglês. A obra foi publicada nos Estados Unidos em 1957 sob o título de *A World on the Wane*, algo como "Um Mundo em Declínio".

> **o estudo da antropologia para "entropologia". Seria um estudo que se dedicaria ao processo de desintegração em estruturas altamente desenvolvidas. Afinal, os destroços são muitas vezes mais interessantes do que a estrutura.**[53]

Lévi-Strauss, ao final da obra, que narra primordialmente suas viagens ao Brasil, questiona as direções do mundo da civilização e do progresso, mostrando que toda ordem humana está fadada à desagregação através do processo de homogeneização das culturas e que todo estudo da humanidade é de fato o estudo do impacto de suas transformações. Ele propõe uma nova disciplina capaz de levar em conta a inexorabilidade do efeito entrópico nos processos humanos de organização:

> O mundo começou sem o homem e terminará sem ele. As instituições, os costumes e os hábitos, que terei passado a vida a tentar inventariar e compreender, são uma florescência passageira de uma criação com referência a qual não possuem nenhum sentido, senão, talvez, o de permitir à humanidade o desempenho de seu papel. **Longe de marcar-lhe um lugar independente, e de ser o esforço do homem – mesmo condenado – opor-se em vão a uma decadência universal, esse papel aparece, também, como uma máquina, talvez mais aperfeiçoada do que as outras, trabalhando para a desagregação de uma ordem original e precipitando uma matéria poderosamente organizada numa inércia cada vez maior e que um dia será definitiva**. **Desde que começou a respirar e a alimentar-se, até a invenção dos engenhos atômicos e termonucleares, passando pela descoberta do fogo – e salvo quando se reproduz – o homem nada mais fez do que alegremente dissociar bilhões de estruturas para reduzi-las a um estado em que já não são capazes de integração.** Sem dúvida, ele construiu cidades e cultivou os campos; mas, pensando bem, esses objetos são, igualmente, máquinas destinadas a produzir inércia num ritmo e numa proporção infinitamente mais elevada que a quantidade de organização que implicam. Quanto às criações do espírito humano, seu sentido só existe com relação a ele, e confundir-se-ão com a desordem desde que ele desapareça. **A tal ponto que a civilização, tomada em conjunto, pode ser descrita como um mecanismo prodigiosamente complexo em que estaríamos tentados a ver a possibilidade que tem o nosso universo de sobreviver, se a sua função não fosse fabricar o que os físicos chamam entropia, isto é, a inércia. Cada palavra trocada, cada linha impressa, estabelecem uma comunicação entre dois interlocutores, imobilizando um nível que antes se caracterizava por uma diferença de informação, logo, por uma organização maior. Mais do que "antropologia", seria preciso escrever "entropologia", o nome de uma disciplina voltada a estudar em suas mais altas manifestações esse processo de desintegração.** [54]

Aqui, entende-se que Lévi-Strauss não propõe a ciência da entropia, mas a mistura léxica das palavras antropologia e entropia, sugerindo que o estudo da humanidade está sujeito

[53] "...The Earth, subject to cataclysms, is a cruel master" in: FLAM, SMITHSON, 1996, p. 253
[54] LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 442-443; grifos meus.

a seu impacto transformador, disruptivo e corrosivo. Segundo André Leal, crítico e pesquisador da obra de Smithson, a *entropologia* proposta por Lévi-Strauss seria, portanto, o estudo dos estados transitórios da cultura e ao mesmo tempo a tendência à homogeneização cultural provocada pelos contatos entre culturas e pelas invasões coloniais.[55] A matéria estudada pela antropologia é entrópica, uma vez que o antropólogo, que faz o esforço de inventariar e classificar as culturas como forma de conservá-las diante de suas inflexões inevitáveis, está também a acelerar este processo, uma vez que é parte daquela *máquina*, como posto por Lévi-Strauss, que trabalha para a progressiva desagregação da matéria original e precipita a inércia. Segundo Leal, "essa inércia é a entropia e a 'civilização' seria esse mecanismo de produzir entropia".[56]

Quando Smithson se desloca de Nova York para Passaic, fotografando os destroços da sociedade industrial, tratando a paisagem suburbana como prova do esgotamento de uma sociedade monumental, e, mais tarde, quando visita o México para posicionar e fotografar espelhos pela floresta tropical, outrora ocupada pelas civilizações Maias e Astecas, ele pratica a *entropologia*. Se interessava à antropologia estruturalista os estudos sobre a convergência cultural das sociedades humanas, na *entropologia*, como interpretada por Smithson, o homem é constituído pelos rastros deixados pelo desmantelamento (ou pela construção) destas culturas, através da observação das formas que resultam desta operação entrópica. Como Lévi-Strauss, Smithson também escreve a partir do deslocamento – a viagem, o passeio, tanto para Passaic como para a península de Yucatán, são pontos de partida para sua criação. Como o pastiche de um antropólogo, munido de câmera e caneta, o artista parte da observação das formas da paisagem para estabelecer um diálogo com os objetos de uma cultura fadada à desintegração, como no caso da cultura americana, ou como no caso do passeio pelo México, de uma cultura já desintegrada, que o artista, no entanto, busca fazer ecoar através de sua escrita.

[55] LEAL, 2022
[56] Ibid., p. 110

1.3 Enantiomorfismo - simetrias assimétricas

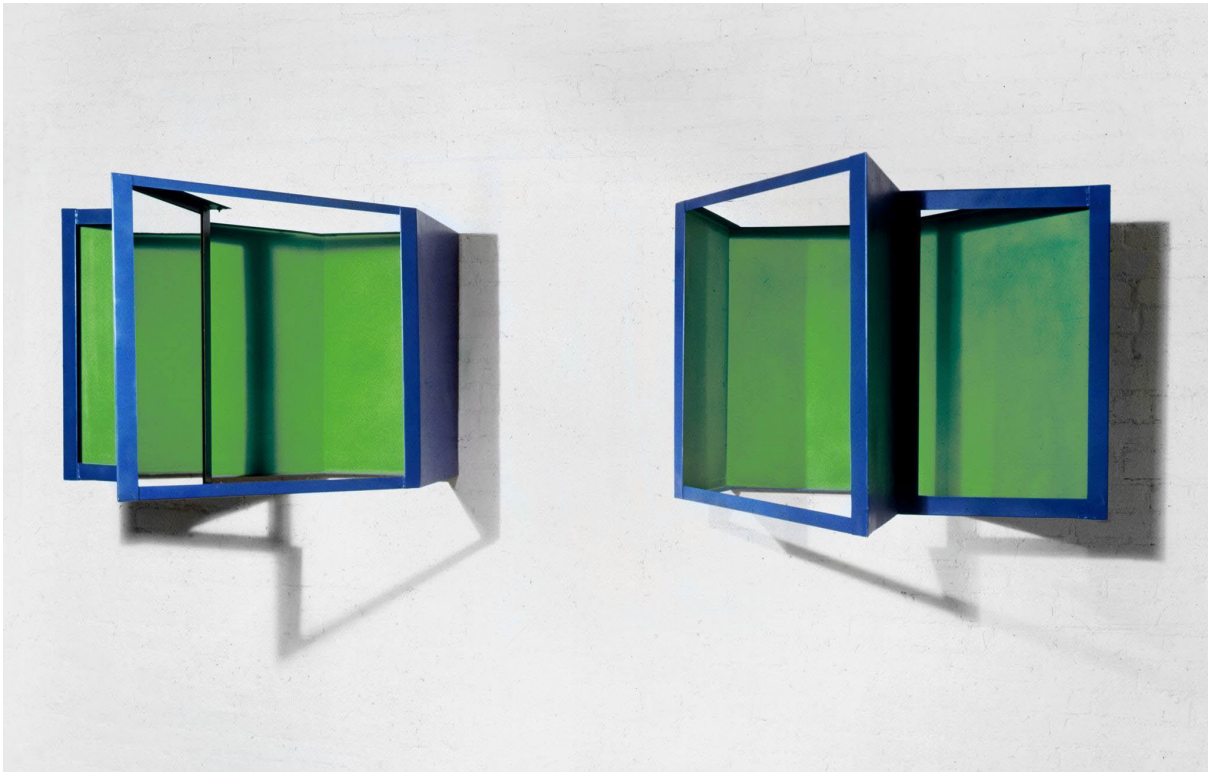

Figura 6: *Enantiomorphic Chambers*, 1965

Smithson, já em suas primeiras esculturas, explora conceitos que o acompanham ao longo de suas obras e escritos. É o caso do conceito do *enantiomorfismo*. A escultura *Enantiomorphic Chambers* (1965) é um experimento formal que combina o fascínio de Smithson pela cristalografia com seu interesse pelas armadilhas da visão e da percepção. Construída a partir de estruturas em aço e espelhos dispostos frente a frente sob um ângulo oblíquo, a obra, quando vista pelo espectador, mostra reflexos de reflexos.

O enantiomorfismo (do grego *enántios* - contrário, *morphé* - forma) é o fenômeno físico, observado na cristalografia, no qual moléculas cristalinas relacionam-se como um objeto e sua reflexão em um espelho. Trata-se do fenômeno de variação que ocorre na reflexão de um objeto e sua imagem refletida. Quando refletidas, as imagens posicionam-se em variação diametralmente oposta uma à outra, o que torna impossível sua sobreposição. A relação de assimetria que encontramos entre a mão direita e a mão esquerda, por exemplo, é também uma relação enantiomorfa. Segundo Nelson Brissac Peixoto,

> O termo enantiomorfismo é usado em cristalografia para denotar a relação entre duas moléculas que se espelham através de um eixo, um par de

> compostos químicos cristalinos cujas estruturas moleculares têm uma relação de reflexão. Muitos cristais adotam formas enantiomórficas. [...] Enantiomorfismo é uma simetria assimétrica. [...] Essa configuração é também chamada de assimetria de rosca: duas formas enantiomorfas não podem ser alinhadas, salvo através de uma rotação.[57] Ou seja: o reflexo enantiomórfico implica uma irredutível fratura espaço-temporal – uma ruptura de simetria.[58]

Para além do formato dos cristais, o fenômeno do enantiomorfismo interessa a Smithson quando questiona o próprio ato da visão. Os olhos também são enantiomorfos. De acordo com Hobbs, com esta obra, Smithson postula a pergunta: se a arte é sobre a visão, poderia ela ser também sobre a não-visão?[59] Uma vez que a *Enantiomorphic Chambers* reflete apenas a si mesma, ela forma outra de tantas tautologias presentes no universo smithsoniano. A obra promove uma afirmação reflexiva de sua suposta função – comentando um tipo de arte que só seria capaz de se autorreferenciar, o que resultaria em uma forma de cegueira.[60] Para Hobbs, Smithson provocava, com a obra, o esforço para atingir uma visualidade pura na arte de contemporâneos seus, como Frank Stella:

> Nesta peça [...] Smithson faz uma provocação com as chamadas propriedades puramente visuais da arte. Na época em que ele criou as *Enantiomorphic Chambers*, o ato perceptivo já estava canonizado na conhecida declaração elíptica de Frank Stella: "O que você vê é o que você vê". Stella defendia uma arte resolutamente visual que não permitia propriedades extra perceptivas. A arte reside no formal: qualquer outra coisa, sugere Stella, é apenas algo extra incorporado à obra de arte. Enquanto Stella estava reagindo ao culto do Expressionismo Abstrato do subconsciente do artista, Smithson estava respondendo a pintores como Stella. Ele levou suas declarações sobre a primazia da visão um passo adiante quando criou as *Enantiomorphic Chambers*. A visão em sua escultura torna-se o ato não-referencial de ver ao invés do habitual olhar inconsciente para algo.[61]

Segundo Brissac Peixoto, ao produzir uma perspectiva enantiomórfica, Smithson coloca em xeque o princípio linear da perspectiva euclidiana: "o ponto de fuga é rompido, o centro de convergência é excluído"[62]. Hobbs observa este fenômeno da visão provocado pela obra: uma vez que os espelhos refletem outros espelhos, a visão torna-se dispersa.[63] O olhar pulveriza-se em inúmeros pontos de fuga.

---

[57] Este fenômeno de rotação também se associa com outra forma fundamental do interesse do Smithson: a espiral.
[58] PEIXOTO, 2010, p. 31 apud ROBERTS, 2004, p. 45
[59] Questão que o artista retoma, em 1969, em *Mirror Displacements in the Yucatan,* propondo uma forma de anti-visão.
[60] HOBBS, 1981
[61] Ibid., p. 61
[62] PEIXOTO, 2010, p. 30
[63] HOBBS, 1981

Smithson concentrou-se no fenômeno da visão como um objeto de fisicalidade própria – a visão e a perspectiva, para ele, funcionam como uma forma de invenção[64]. O artista descreve o procedimento das *Enantiomorphic Chambers* no texto *Interpolation of the Enantiomorphic Chambers* (1966), onde formula que "ver a própria visão significa cegueira visível"[65], uma forma textual de produzir a tautologia enantiomórfica encontrada na escultura.

Para Yve Alain-Bois e Rosalind Krauss, quando Smithson anula a reflexão do corpo do espectador, ao invés de multiplicá-la até o infinito no fogo cruzado dos reflexos, ele também anula sua lógica visual, uma vez que as *Enantiomorphic Chambers* exploram o que precisa ser chamado de "cegueira estrutural".[66] Para Smithson, a percepção da perspectiva é posta em evidência quando começa-se a lidar diretamente com os fatores fisiológicos da visão como uma "coisa nela mesma":

> [...] …toda a atenção deve ser focalizada na câmera obscura da percepção como uma coisa ou objeto físico, e então traduzida em uma ilusão tridimensional, de modo que nos reste uma não-coisa ou um não-objeto. Minha primeira compreensão fisiológica da perspectiva ocorreu quando construí as *Enantiomorphic Chambers*. Neste trabalho, o ponto de fuga é dividido, ou o centro de convergência é excluído [...] Desta divisão de perspectiva central sai o que poderia ser chamado de perspectiva enantiomórfica. [...] As duas "imagens" separadas, que normalmente são colocadas em um estereoscópio, foram substituídas por dois espelhos separados nas *Enantiomorphic Chambers* - excluindo assim qualquer imagem que se funda. Isto nega qualquer ponto de fuga central, e nos leva fisicamente para o outro lado dos espelhos duplos. É como se estivéssemos sendo aprisionados pela própria estrutura de dois olhos alienígenas. É uma ilusão sem uma ilusão.[67]

O conceito de enantiomorfismo ofereceu a Smithson uma maneira de pensar que enfatizava a diferença e a similitude irreconciliáveis entre uma forma e sua reflexão – o espelho foi, para ele, uma ferramenta capaz de fundir, cindir e provocar fissuras nas formas da Terra.[68] Tratou-se também, na obra do artista, de uma metáfora que não se limitava à experimentação visual e espacial. Seus escritos estavam repletos de referências ao conceito (analisaremos, mais adiante, os espelhos criados por Smithson em *Um Tour Pelos Monumentos de Passaic* e *Deslocamentos de Espelhos em Yucatán*). Smithson expandiu o conceito para comentar sobre a matéria do tempo. Como observou Jennifer Roberts,

[64] SMITHSON, 1996, p. 359
[65] Ibid, p. 40
[66] BOIS, KRAUSS, 1996, p. 41
[67] SMITHSON, 1996, p. 359
[68] ROBERTS, 2004

> Em muitos de seus ensaios de meados dos anos sessenta, Smithson faz referência a um presente vazio ou inexistente, flanqueado pelas projeções equilaterais do passado e do futuro. Em um ensaio, ele escreve que "o futuro cruza o passado como um presente inatingível". Em outro ele fala de "uma dupla perspectiva de passado e futuro que segue uma projeção que se desvanece em um presente inexistente". A compreensão de Smithson desta **"dupla perspectiva"** temporal derivou do enantiomorfismo e foi fortalecida pelo material de apoio de sua habitual pesquisa interdisciplinar de fontes, incluindo uma generosa ajuda de jogos temporais da ficção científica e certos motivos em Nabokov. Em cada caso, **Smithson imagina o tempo como uma dupla projeção espelhada de futuro e passado.** O fracasso das duas metades do tempo em coincidir deixa o espaço entre elas - o presente - como "não alcançável".[69]

Para Roberts, quando Smithson torna oco o presente, o artista opera uma desconstrução radical das noções de imanência e subjetividade que nele residem: o modelo enantiomórfico de Smithson reduz a visão de mundo humanista, centralizadora e coesa, a "escombros cristalinos de metades irreconciliáveis".[70] Tal afirmação será entendida em termos históricos e sociais, quando relacionados aos subúrbios e centros, por exemplo, ou no caso da história da colonização espanhola no México em relação às intervenções efêmeras de Smithson no território mexicano. Deste modo, o conceito de enantiomorfismo será explorado, mais adiante neste trabalho, em tais textos de Smithson produzidos em deslocamento, alargando esta tautologia para aspectos da história, da paisagem e também do tempo.

Proponho unir este conceito de simetria assimétrica ao conceito da entropia e da *entropologia* para acompanhar três obras de Smithson, considerando o olhar e a posição do artista em relação a seu objeto – *Um Tour pelos Monumentos de Passaic*, no primeiro caso, e *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, no segundo – e, por último, na escultura *Atlantis - Map of Broken Glass*. Em todos os casos, Smithson trabalhou com a pulverização (ou cristalização) da perspectiva, da história, dos passados, dos futuros, dos territórios e das formas de percepção.

[69] Grifos meus. ROBERTS, 2004, p. 49
[70] Ibid, p. 50

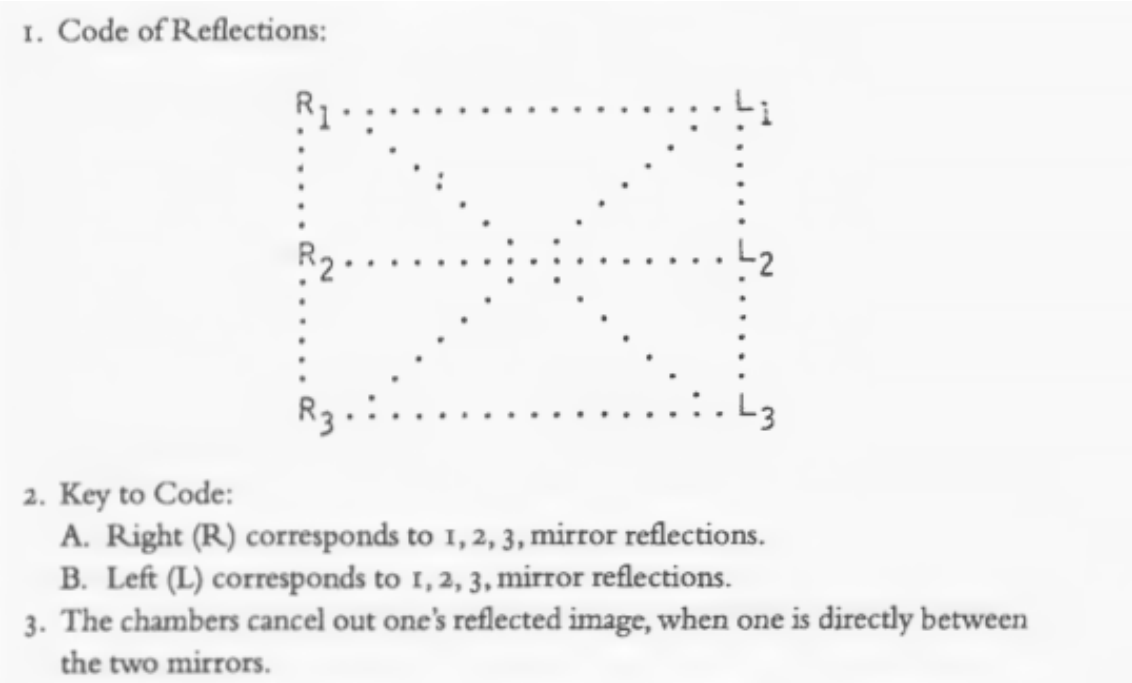

Figura 7: Esquema enantiomórfico escrito por Smithson, publicado no texto *Interpolation of the Enantiomorphic Chambers* (1966).

2. Smithson em Passaic:
Um Tour Pelos Monumentos de Passaic, New Jersey

> "A qualquer momento meus pés estavam aptos a cair através do chão de papelão."[71]

Figuras 8 e 9: *The Great Pipes Monument*, *The Pumping Deck* (Artforum, 1967)

Em 30 de setembro de 1967, Smithson embarca no ônibus 30, na estação de Port Authority, em direção a Passaic, região onde cresceu, nas bordas suburbanas de Nova York. Ele carrega sua câmera Instamatic[72], uma edição do New York Times e o romance de ficção científica *Earthworks*[73], de Brian Aldyss. Smithson chama aquela paisagem, então um subúrbio em gradual construção, de "ruínas às avessas ":

> Este 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 em ruinas depois de serem construídas, mas se erguem em ruinas antes mesmo de serem construídas. Essa mise-en-scène antirromântica sugere a desacreditada ideia de tempo e muitas outras coisas "ultrapassadas". Mas os subúrbios existem sem passado racional e sem os "grandes eventos" da história. Ah, talvez haja umas poucas estatuas, uma lenda e umas quinquilharias, mas não há nenhum passado – apenas o que passa para o futuro. Uma utopia menos um fundo, um lugar onde máquinas são ídolos, o sol se tornou vidro e a fábrica de concreto

[71] SMITHSON, 2001, p. 167

[72] Smithson fotografou com a Instamatic durante toda sua carreira. Trata-se de uma câmera point-and-shoot, de formato 126, um aparelho pequeno e de baixo custo para a época, portanto, um aparato muito usado por turistas durante os anos 60.

[73] Romance de ficção científica, publicado em 1965 que narra uma sociedade devastada pela catástrofe climática. O título do livro seria mais tarde atribuído ao grupo de trabalhos de *Land-art* pelos quais Smithson ficou mais conhecido.

> de Passaic (River Drive, 253) tem bons negócios em PEDRA, BETUMINOSOS, AREIA E CIMENTO.[74]

Neste "subúrbio sem passado", Smithson vai em busca de sinais de entropia na paisagem, permitindo que o trajeto afete sua escrita. O artista chama lojas de "adjetivos enfileirados", transcreve em seu relato os avisos de placas rodoviárias, outdoors e embalagens de negativo. Para ele, "os subúrbios, a expansão urbana e o infinito índice de desenvolvimento habitacional do *boom* pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia."[75] Smithson subverte a noção de monumento ao fotografar objetos triviais e sem passado. No artigo, ele publica seis fotografias: *The Bridge Monument,* que mostra a ponte rotatória sobre o rio Passaic; *Monument with Pontoons: The Pumping Deck*, um conjunto de equipamentos de drenagem, *The Great Pipes Monument* e *The Fountain Monument*, fileiras de tubos de escapamento de água sobre o rio; e *The Sandbox Monument*, uma caixa de areia de um parque para crianças.

É neste artigo que Smithson inaugura em sua obra a prática narrativa sobre o caminhar e a paisagem, o que vai funcionar como uma espécie de paródia dos diários dos viajantes do século XIX. Apesar de estar em sua terra natal, o artista escreve como se explorasse territórios virgens e desconhecidos, em uma tentativa de representar a paisagem na forma literária. Assim, está praticando sua própria ideia, extraída de Lévi-Straus, de *entropologia*. A ação de viajar no sentido inverso do esperado de um "turismo histórico" – deixar o Greenwich Village em direção a New Jersey – já inaugura as premissas que o artista buscou subverter com o ensaio. Smithson deixa "o centro do mundo" em direção às suas bordas industriais, atento à periferia onde o que impera é a entropia, a desintegração e o esquecimento. Segundo a historiadora Jennifer Roberts, ao categorizar estes objetos desinteressantes de maneira anticlimática no enquadramento das fotografias, Smithson enfatiza a incapacidade destes artefatos de produzir o efeito metafórico, didático e conectado ao passado que os monumentos costumam invocar. São "monumentos letárgicos":

> Estes monumentos têm toda a massa, toda a inércia dos monumentos tradicionais, mas foram drenados de sua capacidade de inspiração ou de transporte. Descansando suavemente no sol plano do meio-dia, eles são monumentos letárgicos, e assim também foram drenados de sua capacidade de comemoração - a palavra letargia, afinal, deriva do grego Lethe, o rio mítico do Hades cujas águas fazem com que os bebedores esqueçam seu passado. Estas são as águas que o monumento da fonte de Smithson oferece.

[74] SMITHSON, 1996, p. 72
[75] SMITHSON, Robert. **Entropia e os Novos Monumentos**. 1965. (Tradução de Renata Lucas)

> E o rio Passaic, banhando seu cubo viscoso em um brilho mercúrio monótono, torna-se, pelo menos durante a viagem do Smithson, o rio do esquecimento.[76]

Roberts destaca que é notável a proeza do artista em buscar este território de esquecimento e obliteração justamente em sua terra natal:

> "Os Monumentos de Passaic" toma o que poderia facilmente ter sido um exercício de nostalgia e memória e o transforma em um esquecimento de alto conceito feito com um desprendimento irônico impecável. A estratégia é brilhante: para um artista que espera alcançar uma "consciência cristalina total", livre das limitações de histórias específicas e perspectivas situadas, que melhor maneira de testar a sua coragem do que submeter as suas próprias memórias mais pessoais, específicas e situadas a um tratamento eternizante?[77]

"Teria Passaic substituído Roma como a Cidade Eterna?" – especula Smithson. Através do uso de metáforas, polissemias e tautologias, Smithson trata tanto do futuro quanto do passado na chave da letargia. O artista embarca em uma espécie de odisseia suburbana pseudoturística[78] em busca de evidências materiais do que ele define como futuro.

> Estou convencido de que o futuro está perdido em algum lugar nos depósitos de lixo do passado não histórico; está nos jornais de ontem, nos anúncios insípidos de filmes de ficção científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados. **O tempo transforma as metáforas em coisas e as guarda em depósitos frios, ou as coloca nos playgrounds celestiais dos subúrbios.**[79]

Em suas "jornadas *entropológicas*", Smithson parece sempre eleger algum material impresso com o qual possa buscar intertextualidades dentro da experiência do caminhar[80] – no caso do passeio por Passaic, Smithson abre a sessão de artes do jornal *Times*, e ali encontra uma reprodução difusa da pintura "*Paisagem Alegórica*" (1836), de Samuel F. B. Morse.[81] O artista publica uma reprodução da imagem do jornal antes de apresentar as fotografias dos "monumentos" que encontra em Passaic. [82] A publicação da imagem de Morse trata-se de uma

---

[76] ROBERTS, 2004, p. 62
[77] Ibid, p. 80
[78] CARERI, 2013
[79] SMITHSON, 2001, p. 167 - Grifos meus
[80] Smithson segue com esta prática de intertextualidades no texto que fez em Yucatan, em 1969, quando cita uma quantidade considerável de bibliografia com a qual se preparou para fazer a viagem ao México, como veremos no capítulo 3 desta dissertação.
[81] Samuel F. B. Morse foi um retratista, físico e inventor americano. Viveu entre 1791 e 1892, tendo ficado conhecido como um dos inventores do telégrafo e desenvolvido o código que conhecemos como Código Morse.
[82] Como afirma Andrew Menard, "Só isto é suficiente para nos alertar que Smithson não está se estabelecendo apenas nos passos de viajantes pitorescos como William Gilpin ou Uvedale Price, mas ao longo de uma rodovia que tinha sido aberta por americanos tentando adaptar as convenções de viagens pitorescas a uma paisagem muito mais áspera e dissonante do que a região dos lagos ingleses ou as ruínas da Abadia de Tintern. (...) Sem dúvida, é

reprodução da reprodução – imagem de uma imagem de uma imagem – tautologia que o artista recria em formato de texto quando descreve a paisagem suburbana de Passaic ao avistar o primeiro monumento:

> Puxei a corda e saltei em uma esquina da Avenida Union com River Drive. O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic que ligava Bergen County e Passaic County. O brilho do sol de meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em imagem superexposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia. O sol se tornou uma monstruosa lâmpada que projetava series destacadas de stills através da minha Instamatic para dentro de meu olho. Quando andei sobre a ponte, era como se estivesse andando em madeira de aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que nada mostrava além de um vazio continuo.[83]

Segundo o artista e pesquisador Robert Linsley, Smithson, logo no início do artigo, apresenta a obra de Morse de forma a assegurar a inadequação da pintura para a representação do mundo moderno. Ao publicar a imagem de uma imagem do jornal, ou seja, uma imagem degenerada, Smithson trabalha, mais uma vez, experimentando a entropia da informação.[84]

Figura 10: Imagem como impressa no jornal *Times* de "Paisagem Alegórica", de Samuel F. B. Morse.

por isso que o olhar de Smithson é atraído por uma "reprodução desfocada" de Samuel F. B. Morse's *Allegorical Landscape of New York University* (1836) uma vez que ele se senta no ônibus e abre o Times." (MENARD, 2014, p. 1024)

[83] SMITHSON, 2001, p. 164

[84] LINSLEY, 2002

Da mesma maneira, Smithson narra a coluna do crítico John Canaday, publicada aquele dia no *Times*, de maneira misturada, fragmentária e caótica, outra evidência da entropia da informação, baseada na fluidez da atenção do próprio artista diante de um cenário onde o pitoresco e o monumental são notavelmente improváveis. Segundo o crítico Andrew Menard, a Land Art acontecia em um momento da história americana onde havia um redescobrimento da paisagem romântica do século XIX. Diante de um período de super desenvolvimento de megalópoles, suburbanização e expansão das rodovias interestaduais, houve um período em que historiadores americanos reviveram a noção da paisagem natural americana como ideia unificadora de uma identidade nacional – algo que, mesmo no século XIX, já se apresentava como fato contraditório diante da expansão das rodovias e da industrialização:

> Uma premissa básica desta abordagem era que a natureza idílica da paisagem da nação havia sido subvertida por uma trajetória de industrialização que começou com a Guerra Civil e acelerou enquanto a fronteira "diminuiu e perdeu seu poder redentor". Noble explica que, em 1890, "a história de uma nação excepcional baseada na natureza foi substituída pela história dos Estados Unidos como uma das muitas nações que compartilham uma paisagem industrial internacional" cuja "lei era o progresso constante". Vendo como as coisas se haviam tornado entrópicas nos anos 50 e 60, muitos historiadores procuraram contrariar a "deterioração planejada" que os cercava, comparando-a a uma paisagem nacional que supostamente estava perdida. Mas se o poder redentor daquela paisagem tinha chegado a parecer imaginário, era principalmente porque eles ansiavam por algo que nunca tinha existido em primeiro lugar. [85]

Tal relação indireta na disseminação da imagem pastoral de Morse, como colocada no início do artigo de Smithson, já prevê esta cópia da cópia de algo que nunca foi – uma ideia sublime sobre a sociedade americana que logo o artista vai desconstruir através de um relato apático e (des)interessado nos resíduos do desenvolvimento industrial e urbano. Ao pretenso romantismo da paisagem americana, Smithson responde de maneira indiferente, dizendo apenas que "o céu era um sutil cinza de papel de jornal, e as nuvens pareciam manchas de suor remanescentes de um famoso aquarelista iugoslavo cujo nome esqueci."[86]

Destacar a pintura de Morse, como afirma Andrew Menard, é a maneira perfeita de iniciar um ensaio que se pergunta se o subúrbio sem imaginação de Passaic seria meramente uma cópia barata de Roma, "a cidade dos imortais"[87]. Menard menciona a tradição do *translatio studii*, importante conceito que circulou na América do século XIX, que postulava que o

[85] MENARD, 2014, p. 1021
[86] SMITHSON, 2001, p. 163
[87] MENARD, 2014, p. 1021

conhecimento e a cultura (*studium*) só avançariam até patamares cada vez mais grandiosos na medida em que se transportavam (ou eram "traduzidas") do oriente para o ocidente. Este conceito foi adotado de maneira ávida pelos americanos até que se tornou parte do mito de que a América do Norte seria a mais gloriosa das nações, uma vez que estava localizada no ocidente e, portanto, mais próxima de um estado original de natureza, um território predestinado a cumprir seu papel na história de vanguarda do progresso.[88] Mais uma vez, há uma relação que busca desorientar os sentidos entre centros e periferias. Ao deparar-se com a ponte pivotante que atravessa o rio Passaic, Smithson está atento a esta falência da pós-modernidade em mapear o mundo de maneira hierárquica, quando escreve que:

> Das margens do Passaic observei a ponte rodar sobre um eixo central, a fim de permitir que uma forma retangular inerte passasse com sua carga desconhecida. A extremidade da ponte em Passaic (oeste) rodava para o sul, enquanto sua extremidade em Rutherford (leste) rodava para o norte; essas rotações sugeriam os movimentos limitados de um mundo ultrapassado. “Norte” e “Sul” pairavam sobre o rio estático de uma maneira bipolar. Alguém poderia fazer referência a essa ponte como sendo o “Monumento de direções deslocadas. [89]

Uma vez deslocado, o olhar do Smithson volta-se para o lado oposto do olhar monumental. Smithson, por exemplo, não menciona no artigo as Paterson Falls, importante ponto turístico da região. Ao invés disso, o artista está atento ao maquinário que produz o pretenso futuro do sonhado subúrbio americano, relacionando-o com animais pré-históricos, bem como com as tubulações que, como fontes antirromânticas (e também em clara alusão à *Fonte,* de Marcel Duchamp), expelem detritos industriais na corrente do rio. Smithson levanta especulações antropomórficas diante de tais objetos, mas logo afirma que o que quer meramente dizer é que "era isso que estava lá"[90].

[88] Ibid, p. 1025
[89] SMITHSON, 2001, p. 164
[90] Ibid, p. 165

Figura 11: *The Bridge Monument*

Ainda segundo Menard, ao desviar o olhar dos monumentos consagrados e das margens de um rio que originalmente era identificado como símbolo de progresso e beleza, Smithson consegue, no texto, transitar de um século a outro quando nega a possibilidade de ambos, exceto sob a forma de obsolescência.[91] Este paradoxo entre progresso e regresso produz uma relação enantiomorfa entre centros e periferias. Segundo a historiadora Jennifer Roberts, em Passaic, onde o desenvolvimento é perpetuamente espelhado pela decadência, o próprio movimento do tempo é cancelado.[92] Esta relação especular também pode ser identificada quando Smithson tropeça pelos "buracos" de Passaic, comparando-os com a solidez de Manhattan:

> Passaic parece cheia de 'buracos', comparada com a cidade de Nova York, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados.[93]

Este também não deixa de ser um comentário em relação ao *establishment* centralizador do mundo das artes novaiorquino. Quando o artista posiciona o olhar, de maneira enantiomorfa, diante de ruínas e construções, é como se passado e futuro estivessem em uma linha de espelho – não é possível que sejam sobrepostos, um é então o reverso assimétrico do outro. Para

[91] MENARD, 2014, p. 1031
[92] ROBERTS, 2004
[93] SMITHSON, 2001, p. 165

Roberts, isto causa um efeito de olhar quadridimensional para um universo cujas contingências de direção, movimento e mudança são irrelevantes – por alguns instantes, as direções se cristalizam, causando apenas desorientação. Passaic é, deste modo, um espaço em constante dissolução e contração.[94] Para Smithson, as pedreiras, os subúrbios e os desertos são imagens espelhadas umas das outras.

Outra dinâmica de espelhamento assimétrico incide sobre a relação passado/futuro entre ferrovias em rodovias e ferrovias, trilhos e estacionamentos: "Desci por um terreno de estacionamento que cobria os velhos trilhos da estrada de ferro, trilhos que algum dia cortaram Passaic."[95] Os trilhos de Passaic, parte da linha Erie-Lackawanna, funcionavam desde 1831, e foram retirados quatro anos antes do passeio de Smithson, em 1963, para dar lugar a uma estrutura de estacionamentos do centro comercial na Main Avenue e para a Highway 21. De acordo com Roberts, a menção apática à ferrovia que Smithson produz também diz respeito a uma questão social e política presente naquele subúrbio: a linha do trem costumava cortar a cidade em um conflito racial entre brancos e afro-americanos habitantes de Passaic. Apenas dois meses antes do passeio de Smithson, a cidade experienciou, pela primeira vez, protestos por igualdade racial – foram duas noites de bombas e saques em julho de 1967. O conflito foi parte do movimento que ficou conhecido como o "Long Hot Summer of 1967", que gerou cerca de cento e cinquenta movimentos espalhados pelos Estados Unidos. O protesto que se passou em New Jersey foi considerado um dos mais sangrentos, quando aconteceram confrontos violentos que terminaram por causar vinte e seis mortes e centenas de feridos. Smithson, de certa forma, faz alusão a esta cidade partida quando sugere que a ferrovia, agora um estacionamento, partia a cidade em duas, como um espelho: "Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em espelho e reflexo – mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava." De acordo com Roberts:

> Reconhecendo o clichê urbano da cidade dividida por trilhos ferroviários em um lado certo e outro errado, Smithson afirma que os trilhos "dividiram a cidade ao meio". Mas, ao refigurar esta divisão como uma relação de espelho, ele prevê essa cisão como sendo apanhada em um processo de equívoco, como uma diferença no processo de de-diferenciação, trancada em um todo maior de cruzamento de referências ("Nunca se soube de que lado do espelho se estava"). Como os espelhos nas instalações que Smithson exibia na galeria,

[94] ROBERTS, 2004
[95] Ibid, p. 166

> que cortam e curam o material que transitam, os trilhos ferroviários em ruínas projetam uma espécie de harmonia imóvel e "indiferente" sobre a cidade.[96]

A construção de um estacionamento no lugar do trilho do trem fazia parte de uma esperança de renovação urbana de Passaic, algo que remediaria as profundas segregações raciais e econômicas que historicamente dividiram a cidade. Estes aspectos inauguram uma perspectiva política mais arraigada no projeto de Smithson, uma vez que o artista está (ainda que de maneira apática) articulando indiretamente sobre a história e a socioeconômica de Passaic.[97] Se por um lado, Passaic é um "subúrbio sem passado", um futuro distópico está sugerido no brilho estéril de seus estacionamentos, nos reflexos cruéis de uma sociedade que, apesar da obsessão pela ideia de progresso, está cindida em desigualdades cortantes.

O historiador Lewis Mumford articula o desenvolvimento suburbano como um projeto malsucedido de uma nova ideia de cidade, formando, deste modo, uma anticidade: como uma antimatéria, a anticidade aniquila a cidade sempre que colide com ela.[98] Parte desse processo é formado pela popularização do uso do automóvel e, portanto, pela expansão progressiva das rodovias. Longe do inicial ideal utópico das primeiras habitações suburbanas, que consistiam em salutares casas de campo, rodeadas de natureza e ar puro, o subúrbio na modernidade torna-se "um movimento de massa", que não produz "mais que um monótono substituto, desprovido de forma e desprovido mais ainda dos valores suburbanos originais".[99] A própria ação do caminhar pela aridez asfaltada das rodovias e construções em Passaic, executada por Smithson em seu passeio, já se apresenta como ação de rebeldia diante da arquitetura da cidade. O caminhar é então substituído pela velocidade do automóvel, as relações sociais se dissipam, a cidade entra em processo de dissolução, tornando-se espaço entrópico por excelência. Sobre esta questão, Mumford afirma que:

> Essas partículas de movimentos rápidos são a precipitação da explosão metropolitana. Não são mais mantidas conjuntamente nem pelo ímã urbano, nem pelo recipiente urbano: ao contrário, são emblemas da "cidade que desaparece". Mas esse movimento a partir do centro não traz nenhuma esperança ou promessa de vida num nível superior. Assim mesmo como o nosso universo tecnológico em expansão afasta a nossa existência cotidiana, cada vez mais, do seu centro humano, assim também o universo urbano em expansão conduz seus fragmentos separados para cada vez mais longe da cidade, deixando o indivíduo cada vez mais dissociado, solitário e desamparado do que provavelmente jamais terá estado. [100]

[96] ROBERTS, 2004, p. 82
[97] ROBERTS, 2004
[98] MUMFORD, 2004
[99] Ibid, p. 547
[100] Ibid, p. 543

Outro artista contemporâneo que retratou a proeminência do automóvel, do estacionamento e das rodovias foi Ed Ruscha, que fotografou, de maneira serial, residências suburbanas idênticas, postos de gasolina e estacionamentos, em trabalhos como *Twenty six gasoline stations* (1963), *Thirty four parking lots in Los Angeles* (1966) e *Every Building on Sunset Strip* (1967). Dan Graham também produziu, no mesmo período, a obra *Homes for America* (1966-67), o que sugere que existia, nos artistas desta geração, um interesse pela melancolia entrópica daquela arquitetura serial, impessoal e indiferente que se apresentava nas expansões urbanas nos Estados Unidos. A questão da repetição serial das formas naquele tipo de paisagem entra em diálogo com as formas minimalistas, mas expande a questão puramente estética deste movimento para criar um olhar crítico e de certa forma entediado pela repetição, diante da sociedade pós-moderna americana, uma espécie de evocação de uma utopia ao reverso (ou o que Smithson chama de "utopia menos um fundo"[101]).

Smithson faz esta analogia entre o desenvolvimento serial das construções suburbanas e os formatos minimalistas, do mesmo modo que vê cubos enfileirados nas prateleiras de supermercados, quando percebe este aspecto geométrico na organização das moradias da *suburbia*:

> Os subúrbios englobam as grandes cidades e deslocam o " campo ". Suburbia significa literalmente uma "cidade abaixo"; é um abismo circular entre a cidade e o campo - um lugar onde os edifícios parecem afundar longe da visão - os edifícios caem de novo em babels ou limbos espalhados. Cada local desliza para longe em direção à ausência. Uma imensa entidade negativa de ausência de formas desloca o centro que é a cidade e invade o campo. Desde as montanhas desgastadas do norte de New Jersey até os skylines postais de Manhattan, a prodigiosa variedade de "projetos habitacionais" irradia para um mundo vaporizado de cubos. A paisagem é apagada em extensões e contrações siderais.[102]

A dimensão da ausência no pensamento de Smithson em relação aos subúrbios é desenvolvida através do uso da linguagem, combinada com o movimento e a fotografia em "Um Passeio pelos Monumentos de Passaic". Narrar o passeio sob a forma de texto e movimento, torna-se, segundo o crítico Peter Muir, uma forma de arquitetura, formando uma trajetória espacial ao detectar e enumerar as muitas possibilidades de um território continuamente traçado e demarcado para além de seus limites.[103] Como ressalta Francesco Careri, "o discurso [de Smithson] parte de uma aceitação da realidade tal como se apresenta e

[101] SMITHSON, 1996, p. 72
[102] SMITHSON, 1996, p. 91
[103] MUIR, 2018

prossegue num plano de reflexão geral em que Passaic se torna o emblema da periferia no mundo ocidental, o lugar do resíduo e da produção de uma nova paisagem feita de dejetos e de desconcertos."[104]

Diante do olhar subjetivo e transformador da intencionalidade de Smithson, a trivialidade dos monumentos de Passaic é transformada tanto na dimensão física quanto na dimensão temporal. Quando expostos ao processo de obliteração textual, através de metáforas e polissemias, os monumentos de Smithson são símbolos distópicos de esvaziamento e obliteração da sociedade americana. Tornam-se então monumentos a uma sociedade industrial decadente; em "ruínas ao reverso" porque espalham cimento e asfalto em direção a seu próprio declínio, uma maneira de acessar a flecha entrópica do tempo através da recuperação de uma visão monumental para um subúrbio sem imaginação. Como afirmou o crítico Gilles Tiberghien, "a ruína, para Smithson, não tem qualquer valor quando preserva o passado; a seus olhos, a virtude da ruína consiste, de algum modo, em “aspirar” ao futuro".[105] Para Tiberghien, Smithson desloca o olhar que lançamos sobre as coisas quando produz "blocos de imaginário cuja força sugestiva é extraída de reservas arcaicas muito profundas"[106], revelando, assim, o avesso da paisagem – a profundidade sem a superfície.

2.1 Uma "forma particular de heliotipia": fotografia e esquecimento

Um Tour pelos Monumentos de Passaic apresenta uma relação definitiva com o meio fotográfico: "Eu estava completamente controlado pela Instamatic (ou o que os racionalistas chamam de 'câmera'). O ar cristalino de Passaic tornava definidas as partes estruturais dos monumentos, à medida que eu tirava instantâneo após instantâneo."[107] Segundo o autor de *Robert Smithson: Photo Works*, Robert A. Sobieszek, Smithson permite, no ensaio de Passaic, que as imagens produzidas pelo passeio lhe deixem impressões – o sol do meio-dia produzia, para Smithson, um "tipo particular de heliotipia"[108], algo que se aproximava mais de um "cartão-postal autodestrutivo" do que de propriamente uma paisagem. O rio torna-se uma tira de negativo, a ponte é uma fotografia.[109] Smithson faz questão de localizar-se, através destas pontuações sobre a visualidade do passeio, em uma paisagem puramente cinemática que pouco

[104] CARERI, 2013, p. 148
[105] TIBERGHIEN, 2017, p. 213
[106] TIBERGHIEN, 2017, p. 216
[107] SMITHSON, 2001, p. 164
[108] Smithson aqui está citando o romance "Convite para uma Decapitação", de Vladimir Nabokov (1934).
[109] SOBIESZEK, 1993

se relaciona com o reflexo da realidade e que, simultaneamente, opera como documento das ruínas monumentais de um subúrbio em construção que, de tão real, torna-se especulativo – "estive vagando em um filme de imagens que eu quase não conseguia imaginar"[110].

Através do reconhecimento da visualidade fotográfica impressa no passeio, Smithson posiciona o olhar diante da paisagem de maneira radical, enquadrando a paisagem enquanto assume uma posição de quem observa de dentro dela, e não de fora, como no caso da paisagem romântica que o artista faz questão de relacionar no início do artigo. A paisagem, deste modo, se torna uma espécie de mapa mental e arbitrário, capaz de produzir as mais apocalípticas ficções. Em relação ao papel da fotografia no trabalho de Smithson, Sobieszek afirma que:

> A fotografia foi um componente principal da arte de Smithson que afinal não pode ser separado de suas esculturas, desenhos, colagens, pinturas, projetos de *site/non- site,* earthworks, filmes, propostas de restituição de terras, ou escritos críticos. A câmera foi simplesmente outra ferramenta para ele, mas que se integrou com todas as outras facetas de sua arte e lhe deu a melhor chance de imaginar uma paisagem da psique, uma paisagem que acabou desafiando qualquer visualização. Imagem, sinal, traçado, desenho, pintura, mapa, gráfico, representação, abstração, metáfora: as fotografias eram tudo isso para Smithson, que não reconhecia fronteiras entre materiais e pensamento, fato e ficção, local e não local, e que acabou decidindo que "Não faz sentido se perguntar sobre classificações e categorias, não havia nenhuma".[111]

Smithson narra que faz uma pausa para almoçar no Restaurante Golden Coach e aproveita para recarregar sua Instamatic. Ao fazê-lo, ele transcreve os dizeres da caixa de negativo: "EASTMAN KODAK COMPANY: NÃO ABRA ESSE CARTUCHO OU AS SUAS FOTOS PODEM SER DANIFICADAS – 12 EXPOSIÇÕES – FILME SEGURO – ASA 125 22 DIN."[112] De certa forma, ao incluir as informações técnicas do filme na forma de texto,[113] Smithson acaba por revelar também o aspecto industrial e massificado do próprio aparato fotográfico, bem como a fragilidade entrópica deste dispositivo. O negativo reage quando é exposto à luz, portanto, a imagem gerada pela câmera se inscreve (ou escreve) através da *heliotipia* – a escrita, ou impressão, do sol. Neste processo fotográfico, ocorre uma transposição do tridimensional para o bidimensional que, segundo Smithson, faz emergir novos mundos:

---

[110] SMITHSON, 2001, p. 165
[111] SOBIESZEK, 1993, p. 47
[112] SMITHSON, 2001, p. 166
[113] Este diálogo entre artista e texto na paisagem se repete em outros momentos do artigo, quando Smithson transcreve os dizeres da placa de um pedágio, por exemplo, ou quando sugere que as lojas em Passaic são "adjetivos enfileirados".

> As coisas físicas são transportadas pela heliotipia em uma condição bidimensional. Sob luzes vermelhas em uma sala escura, mundos à parte dos nossos emergem de produtos químicos e negativos. O que acreditávamos ser mais sólido e tangível, se torna no processo, slides e impressões.[114]

Segundo a pesquisadora Tatiana Martins, no trabalho de Smithson a paisagem deixa de ser um objeto isolado, concebida como um objeto físico, para tornar-se rede de transitividade e deslocamento. Para ela, uma vez que a paisagem é indissociável da arbitrariedade do olhar que incide sobre ela, a saída estaria na ficção. Através do deslocamento do olhar e do hibridismo não hierárquico dos materiais de que Smithson se apropria para formar os trabalhos (texto, fotografia, escultura, vídeo…), acaba-se abrindo o caminho para a transubstanciação do registro daquele território: uma saída através da fabulação da paisagem concreta.[115] Para isso, Smithson dispõe, de maneira paratática, de imagens, mapas e texto: para ele "a fotografia deixa tudo quadrado"[116], e "torna a natureza obsoleta"[117]. Ao marcar a obsolescência das paisagens de seu tempo, a câmera se torna, ela também, um objeto de esquecimento. "Há algo abominável nas câmeras, pois elas possuem o poder de inventar muitos mundos. Como artista que se perdeu nesta selva de reprodução mecânica por muitos anos, não sei por qual mundo começar."[118] Portanto, no universo artístico de Smithson, fotografia, especulação e fabulação estão intimamente conectadas, como um meio capaz de criar e desintegrar mundos, produzindo uma forma de escrita a partir da luz e uma forma de ficção que especula em colaboração com as formas produzidas por uma sociedade suburbana industrial decadente, isolada e distópica.

[114] SMITHSON, 2001, p. 372
[115] MARTINS, 2016
[116] SMITHSON, 1996, p. 188
[117] Ibid, p. 246
[118] Ibid, p. 371

2.2 *Sites/non-sites* - imagens que em nada se parecem com imagens

Figura 12: *The Sandbox Monument, 1967*

O último monumento que Smithson mostra em seu passeio por Passaic é uma caixa de areia, ou, segundo o artista, a "maquete de um deserto":

> O último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento. Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando de modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem de oceanos – não havia mais florestas verdes e altas montanhas – tudo o que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados, formando poeira. Cada grão de areia era uma metáfora morta que se igualava à atemporalidade, e quem decifrasse tais metáforas seria levado através do falso espelho da eternidade. Essa caixa de areia de algum modo se dobrava como cova aberta – uma cova dentro da qual as crianças brincam alegremente.[119]

Como já dito em capítulo anterior, Smithson explica o conceito de entropia através do hipotético movimento de crianças nesta caixa de areia, ao mesmo tempo que sugere simultaneamente o fim e o começo dos tempos – a dissolução dos continentes, a secagem dos oceanos, ossos pulverizados. Próprio da caixa de areia é o acúmulo e o desgaste do material que, na fotografia, muito remete à algumas esculturas de Donald Judd e Robert Morris, assim

[119] SMITHSON, 2001, p. 167

como também faz alusão ao conto "A Gaiola de Areia", de J. G. Ballard. Para Jennifer Roberts, a caixa de areia, quando equipara progresso e desintegração, é capaz de encapsular um microcosmos onde residem todas as esperanças de um futuro e de um passado para Passaic.[120] O interesse de Smithson pela forma deste "monumento" já anuncia algumas das obras que ele vai produzir nos períodos seguintes: a aridez do material da caixa de areia prefigura os *non-sites* e os *earthworks,* assim como a obra *Map of Broken Glass*, um continente formado por estilhaços de vidro.

Smithson começa a apresentar os *Non-sites* em 1968*,* criando sua maneira própria de produzir a experiência da paisagem suburbana dentro da galeria, ou seja, trazendo o olhar das bordas para os centros. O artista coletava pedaços encontrados de uma paisagem existente (*site*), como minerais ou vestígios de areia ou terra e os exibia na galeria, normalmente acompanhados de mapas, espelhos e textos, estabelecendo, assim, um não-lugar (*non-site*). Em tal deslocamento, Smithson propõe uma relação que parte da localização onde o material fora coletado até seu lugar de exposição, criando um outro tipo de espacialidade e uma nova e complexa relação entre o mundo e a arte. Ele explicita esta dinâmica no texto *Spiral Jetty* (1972): *sites* são lugares abertos, *non-sites* existem em lugares fechados, *sites* funcionam por subtração, *non-sites* por adição, *sites* apresentam informações espalhadas, *nonsites,* informações contidas[121].

A Non-site (Franklin – New Jersey) (1968) é uma escultura feita a partir de pedras empilhadas, coletadas em Nova Jersey e reunidas em cinco caixas trapezoidais de madeira, construídas em progressão geométrica, formando uma espécie de seta que aponta para a direção do lugar onde o material fora encontrado. O trabalho foi exposto no Museu de Arte Contemporânea de Chicago em conjunto com um fragmento do mapa do *site,* recortado no mesmo formato das esculturas. Vemos o mapa, no entanto, invertido, voltado para fora da escultura, operando como uma demarcação cartográfica: é ali, naquele ponto vazio central, para onde o olho aponta, que está estabelecido o início de uma espiral abstrata de sentido que parte do *non-site* para o *site*, gerando uma tensão: fora está dentro e vice-versa, em um formato que sugere uma irradiação imaginária desde a escultura até seu local de origem. [122]Sobre este trabalho, o crítico Robert Hobbs afirma que:

> A ideia de um universo geocêntrico morreu há séculos; o mundo antropocêntrico durou mais tempo. Somente com o trabalho de Smithson

[120] ROBERTS, 2004
[121] SMITHSON, 1996, pg. 152
[122] Exemplo da espiral imaginária na Figura 15.

> surge uma arte verdadeiramente não antropomórfica - uma arte que se recusa a fazer do aparato visual do homem, bem como de seu senso de tempo e espaço, uma raison d'être. Estruturalmente, a arte de Smithson nem sempre é o que parece ser na superfície. Enquanto os seis recipientes para o *Franklin Nonsite* inicial refletem a ordem hexagonal dos cristais que formam os dois minerais, os pedaços de rocha quebrados aleatoriamente tendem a refutar qualquer concepção de ordem. As aparências muitas vezes enganam: a ordem cristalina pode ser encontrada em rochas selecionadas aleatoriamente. A estrutura estabelece seu próprio critério, enquanto a visão frequentemente é tão acidental quanto as várias visões de perspectiva de um ponto que o artista oferece em sua solução final. Nestas peças, ele frequentemente joga na dialética entre o visual e o não tão claramente percebido, na oscilação entre *Site* e *Nonsite*.[123]

Em *Chalk Mirror Displacement* [Deslocamento de espelho e cal] (1969), Smithson constrói um não-lugar a partir de uma sobreposição de espelhos que refletem infinitamente uma pilha de pedras de cal, coletadas em uma pedreira em York, na Inglaterra. Sobre este trabalho, o pesquisador Johannes Stückelberger aponta que, ao centro, temos a natureza em sua forma bruta, enquanto, nas bordas, os espelhos funcionam como coordenadas de uma bússola, refletindo um lugar de inexistência, um não-lugar no sentido de um artefato artístico[124]:

> Em Chalk-Mirror Displacement Smithson tenta libertar a obra de arte de seu papel como uma mera analogia limitada das implicações expansivas do original natural. Smithson liberta as obras de arte dos limites do non-site, abrindo-as até o infinito de suas próprias possibilidades interiores. [125]

Deste modo, no trabalho de Smithson centros e bordas operam tanto como procedimentos plásticos quanto conceituais. A partir da negação do termo "site", Smithson foi capaz de incluir o aspecto imaterial do deslocamento de seu trabalho na obra final. O *non-site* adquire, portanto, o aspecto de extensão do *site*. Segundo o pesquisador Jorge Menna Barreto,

> [...] esse lugar criado a partir dessas extensões não assume um papel submisso, como simples documentação, mas um papel constitutivo, que multiplica e descentraliza a própria noção de obra como um objeto circunscrito e bem delimitado. [126]

[123] HOBBS, 1981, p. 108
[124] STUCKELBERGER, 2006
[125] Ibid, 2006, p. 93
[126] BARRETO, 2007, p. 17

Figuras 13 e 14: A Non-site (Franklin, New Jersey) / Chalk Mirror Displacement

Os mapas da cristalografia deram origem ao interesse de Smithson pela cartografia ("Um cristal pode ser mapeado e, de fato, acho que foi a cristalografia que me levou a fazer mapas"[127]). Segundo o artista, o *non-site* é uma espécie de mapa tridimensional do site. De acordo com Hobbs, os *non-sites* de Smithson levavam em consideração a falta de acessibilidade dos *Earthworks* e dos materiais coletados nos *sites*, "fornecendo uma memória física ao invés de pictórica"[128]. Para ele, o uso de espirais e espelhos diante de materiais extraídos da natureza provoca uma operação de cancelamento, como a sensação que se obtém ao tentar se aproximar de um horizonte: o que sobra deste experimento visual é uma "ilusão de finalidade". [129] A dimensão da ausência do site é, assim, desdobrada, e o que se obtém desta operação de transposição de sentido é uma espécie de metonímia do espaço oceânico para o pequeno espaço da galeria. Nos *non-sites*, segundo Hobbs, o material é retrabalhado até constituir-se em uma forma de não ver.[130] O *non-site* é também, portanto, tudo aquilo que não está lá, uma operação propriamente de subtração e dissolução da paisagem e da perspectiva, uma ausência que, segundo Smithson é "muito profunda e pesada"[131]. Site e non-site também têm, para Smithson, uma relação enantiomorfa, uma vez que um é o reflexo que cancela o outro:

[127] SMITHSON, 1996, p. 244
[128] HOBBS, 1981, p. 32
[129] Ibid, p. 32
[130] Ibid, p. 108
[131] SMITHSON, 1996, p. 193

> [Nos *nonsites*] Há esta dialética entre interno e externo, fechado e aberto, centro e periférico. Ela apenas continua se permutando constantemente nesta dobra infinita, para que você tenha o *nonsite* funcionando como um espelho e o site funcionando como um reflexo. A existência se torna uma coisa duvidosa. Você é confrontado com um não-mundo, ou o que eu chamo de um *nonsite*. O problema é que ele só pode ser abordado em termos de sua própria negação, o que o deixa com essa mesma matéria prima que parece não existir.... Você está diante de algo inexplicável; não há mais nada para expressar...[132]

O crítico Lawrence Alloway nota que a criação de um *non-site* parte de um procedimento de mapeamento e, portanto, é uma forma de reescrever o site a partir de uma série de oposições entre paisagem e especulação, linguagem e visualidade: "Os mapas de lugares desconhecidos são assumidos como reais, enquanto os mapas de lugares conhecidos podem ser vistos como falsos ou incompletos, porosos (deixando a informação passar por uma escala comparativamente áspera)."[133] Segundo o crítico, este interesse de Smithson por escalas cartográficas especulativas parte em grande medida de sua apreciação pelos mapas de Lewis Carroll, como o mapa vazio do poema *A Caça ao Snark* e mapa em uma escala de 1:1 de *Sylvie e Bruno*. Smithson vai mais tarde expandir este interesse para cartografias de territórios hipotéticos ou pré-históricos, criando sua própria maneira de mapear territórios em que se não pode visitar, *non-sites* conectados a *sites* que existem em outra dimensão temporal ou fictícia.

Nonsite (Mica from Portland, Connecticut) (1968), é um trabalho que, construído ao longo de linhas da perspectiva de um ponto de fuga, incorpora o conceito de não-visão. A mica é um mineral de aspecto brilhante que possui uma composição cristalina altamente simétrica, que se explica pela disposição hexagonal de átomos ao longo de planos sucessivamente paralelos. Para Robert Hobbs, neste trabalho Smithson parece ter levado especialmente em consideração as premissas da perspectiva linear, não tanto pelo fato de que a técnica distorce ou reflete a realidade, mas principalmente porque trata-se de uma geometria que ordena o mundo através de um ponto de vista arbitrariamente humano. Quando Smithson tridimensiona esta noção, é possível perceber que esta relação ilusionista da perspectiva funciona apenas de um dos lados. Em obras como *Mica Nonsite,* o conceito de *nonsite* opera como um trocadilho sobre a futilidade da visão baseado numa perspectiva antropocêntrica do mundo contemporâneo. Hobbs afirma também que neste trabalho há uma espécie de rebeldia contra a direção que a arte tomava ao final dos anos 60, a partir do formalismo proposto pelo crítico

[132] SMITHSON, 1996, p. 193
[133] ALLOWAY, 1981, p. 42

Clement Greenberg.[134] A escultura de Smithson aponta para uma perspectiva menos retiniana, em direção a uma nova forma de contextualismo. Posteriormente, Smithson constrói *Untitled (mica and glass)* (1968-69), onde empilha folhas de vidro com pedras de mica, reaproveitadas do *Mica Nonsite*. A aparente desordem da superfície da mica frente ao aspecto liso do vidro é uma armadilha da visão: a estrutura atômica da mica é de fato muito mais perfeita que a do vidro. Isto, segundo Hobbs, sugere que uma arte que lida com aparências está fadada a ser falsa, revelando a fragilidade do procedimento de visão.[135] A percepção é, portanto, essencialmente uma ficção.

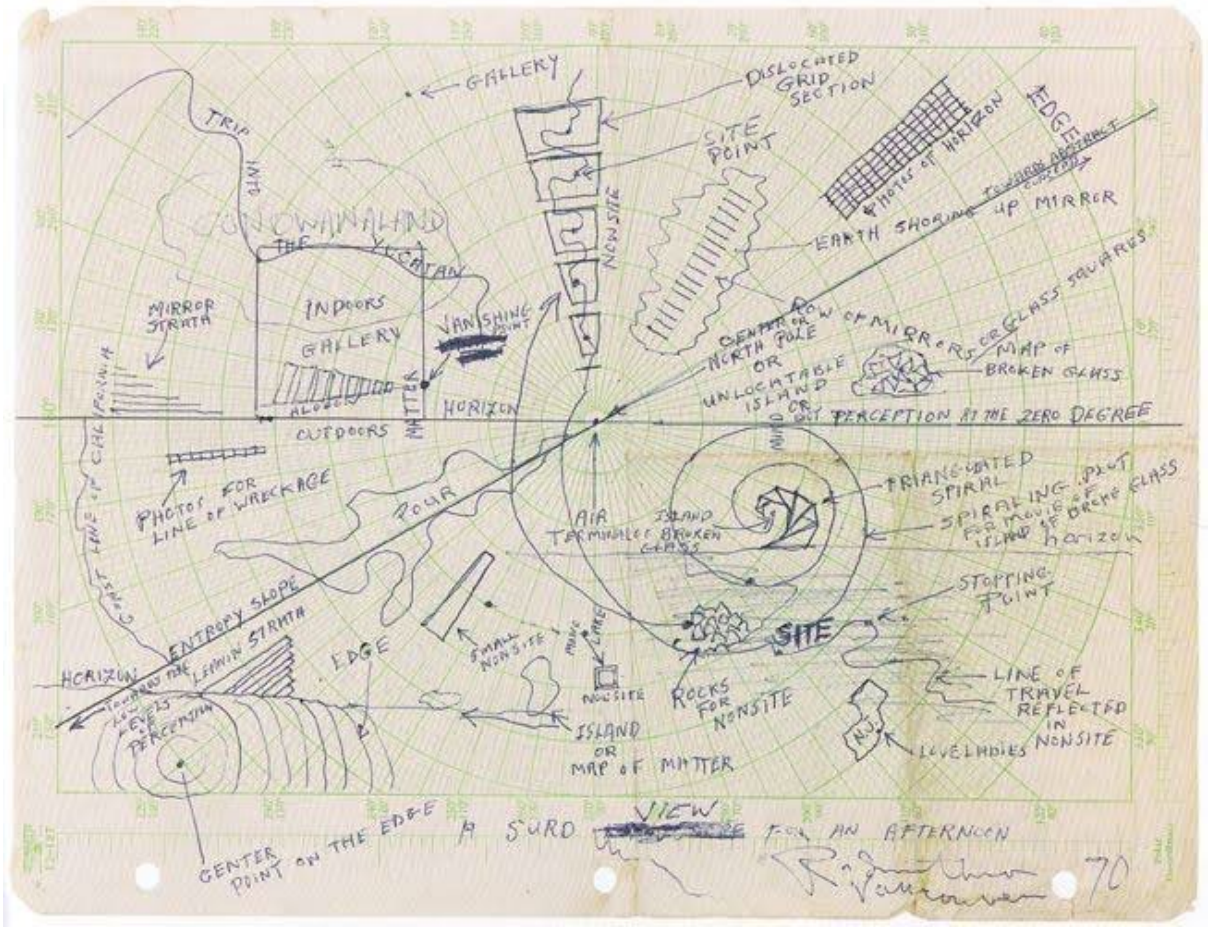

Figura 15: *A Surd View for an Afternoon*, 1970

O último *nonsite*, intitulado *Nonsite, Site Uncertain* (1968), é uma abertura para as especulações das cartografias hipotéticas que vão habitar a produção de Smithson nos anos que seguem. Apesar de não ter sido de fato o último *non-site*, Smithson apontou que esta é a obra

[134] HOBBS, 1981
[135] Ibid

que finaliza todo o processo dialético desta série de trabalhos ("Esse foi o último *nonsite*; foi o fim disso. Portanto, no final, eu não estava lidando com as superfícies terrestres…"[136]). *Site Uncertain* não tem referente definido de *site*: feita de carvão de uma localidade não definida, extraído de algum lugar entre Kentucky e Ohio, o material se conecta a um *site* que não existe mais, a uma "referência submersa baseada em uma formação de terra hipotética do Período Carbonífero.[137]" Neste trabalho, Smithson não inclui nenhuma informação documental como havia feito nos outros *non-sites*. Assim, o *non-site* se liberta da materialidade do *site*, e abre uma porta para a criação de novos referenciais de terras imaginárias, remotamente perdidas no tempo geológico e nos labirintos mentais dos mitos e teorias refutadas, ao ponto em que o território se dissolve em abstração e delírio. De acordo com o pesquisador André Leal,

> A própria inversão dos termos da cartografia com a fotografia é um modo de forçar os limites desses dois sistemas de representação da realidade e também de confundir a própria realidade com sua representação. Mais uma vez estamos diante dos jogos de permuta entre realidade e representação que Smithson aciona em suas obras, construindo uma geologia abstrata que indica as contradições existentes no *site* e em sua representação na galeria de arte que se torna um espelho da realidade concreta.[138]

Smithson já previa a entropia de seu próprio processo escultórico: ao formular a teoria de *site/non-site*, no texto *A Provisional Theorie of Non-Sites* (1968), ele escreve que "teorias, como as coisas, também são abandonadas. Que as teorias são eternas é duvidoso. Teorias desaparecidas compõem a strata de muitos livros esquecidos"[139]. Para Smithson, a metáfora de deslocamento provocada pelo *non-site* gera uma viagem fictícia, uma *não-viagem*, "uma imagem tridimensional que em nada se parece com uma imagem."[140]

[136] SMITHSON, 1996, p. 296
[137] Ibid
[138] LEAL, 2022, p. 167, 168
[139] SMITHSON, p. 364
[140] Ibid

Figuras 16 e 17 - *Nonsite - Mica from Portland, Connecticut* (1968) e *Nonsite - Site Uncertain* (1968)

3. Smithson em Yucatán:
Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán

Se o tempo é um lugar, então inumeráveis lugares são possíveis.[141]
R. S.

Figura 18 - *Mirror Displacements in Yucatán* (1968)

Em abril de 1969, Smithson embarca para o México em direção à península de Yucatán, acompanhado por Nancy Holt e sua amiga e galerista Virginia Dwan. O artista viaja de carro pela Highway 261, de Merida até Yucatán, com o objetivo de posicionar espelhos pelo território mexicano, fotografá-los *in situ* e, posteriormente, levá-los de volta para "algum lugar em Nova York"[142]. A série de nove fotografias foi publicada em 1969 pela revista Artforum, anexada a um ensaio dividido em nove partes, onde Smithson faz um mergulho vertiginoso pela floresta tropical, estabelecendo um diálogo especulativo com divindades maias e astecas. Smithson estabelece um jogo entre a cartografia e a desorientação, munido de sua câmera, um mapa e um guia para turistas da época. Ali, ao posicionar os espelhos, ele busca e produz sinais concretos

[141] SMITHSON, 1996, p.
[142] Ibid., p. 133

e abstratos de seu conceito de entropia, praticando, portanto, e ainda mais notadamente, a prática da *entropologia*.

Quando Smithson desloca seu olhar dos Estados Unidos para a América Central, sua noção de ruína entra em uma espécie de curto-circuito: no México, o que o fascina é a possibilidade de algo estar ao mesmo tempo em construção e em desconstrução – algo que ele informa claramente ao analisar a arquitetura do Hotel Palenque, três anos depois de sua viagem, em uma palestra para os alunos de arquitetura da University of Utah. O Hotel Palenque, então a única hospedagem disponível para o viajante que buscasse explorar as ruínas de Tikal e Chichén Itzá, passava por uma espécie de obra inacabada, que Smithson fez questão de fotografar em detalhes com sua câmera Instamatic. O procedimento de Smithson, essencialmente *desarquitetônico*[143], opera em um olhar que se volta para um lado diametralmente oposto ao que se espera de quem visita um território repleto de sítios arqueológicos das civilizações pré-colombianas: são as "ruínas ao reverso" da construção exígua do Hotel Palenque que absorvem o olhar artístico de Smithson: uma piscina vazia e inacabada, uma janela para o nada, um salão de festas abandonado, muros com os tijolos aparentes e montes de areia e cimento são o assunto primordial de sua palestra:

> ...na frente, você vê uma espécie de, sabe, oh, uma pequena pilha de cimento. É difícil dizer exatamente o que eles vão fazer com isso. Ele está ali, por sua própria natureza. Quero dizer, não há nada como uma pilha de cimento apenas como cimento. Ele não vai a lugar algum, apenas está lá. Pense nele apenas e cave-o por sua capacidade de cimento. Não importa o uso que será dado a ele. Ele simplesmente está lá, e sua monotonia lhe dá uma certa ambiência, um certo frisson, um tipo de significado que, de outra forma, poderia não ter. E, nos fundos, é possível ver velhos sacos de cimento, sacos de cimento que não foram destinados a nenhum propósito seguro, mas que foram empilhados em uma bela formação. Na verdade, a formação de pilhas é um dispositivo arquitetônico e estrutural muito sólido; você pode simplesmente empilhar as coisas de agora até o fim dos tempos.[144]

De acordo com o curador Neville Wakefield, em Hotel Palenque, a massa arquitetônica das ruínas maias, pela qual Palenque é conhecida, é praticamente ignorada – estas ruínas são para Smithson o sinal fraco de um passado já inundado pelo tempo. Ao invés disso, somos

[143] Segundo a historiadora Jennifer L. Roberts: "Defendendo uma arquitetura processual de ruína e renovação, de disfunção e "desarquitetura", a palestra de Smithson sobre Palenque merece um lugar entre os textos seminais que precedem o desconstrutivismo". ROBERTS, 2004, p. 110; ainda sobre desarquitetura, Neville Wakefield afirma que "As reflexões de Smithson sobre o espírito desarquitetônico do Hotel começam a desmoronar entropicamente sobre si mesmas. À medida que os antigos horizontes de tempo e espaço diminuem, surgem novas diagonais de significado: atlas fluidos compostos de pontos não localizáveis e significados indeterminados". WAKEFIELD, 1995, p. 135

[144] SMITHSON, 1995, p. 127

guiados, como no passeio por Passaic, para as bordas marginais do presente contido na arquitetura do hotel (que, à sua própria maneira, não deixam de ser suburbanas). As ruínas, segundo Wakefield, não se encontram lá fora, na floresta tropical, mas do lado de dentro do hotel que está em parcial construção e desconstrução, indescritíveis e instantâneas.[145] Para ele, "as maravilhas dos observatórios e templos construídos pelos maias permanecem encobertas, nebulosas e ofuscadas pela arqueologia do presente localizada no hotel."[146] Contestar uma "arqueologia do presente" significa olhar atentamente para as ruínas contemporâneas que constituem o entorno do artista – trata-se de levar a cabo a afirmação que Smithson faz, citando Nabokov em *Entropy and the new monuments*, de que "o futuro não é senão o obsoleto ao reverso"[147], e que, de acordo com esta nova visão monumental, "tanto o passado quanto o futuro são posicionados em um presente objetivo". A ruína é então matéria que se desprende do tempo, nela o tempo está contido e, portanto, não há passados ou futuros objetivamente possíveis.[148] Como afirma a arqueóloga e pesquisadora Flora Vilches, em Hotel Palenque:

> Smithson estava jogando com a ambivalência do termo "ruína" e com as associações ao local "Palenque". Ele enfatizou que as ruínas não são necessariamente antigas e que a localidade de Palenque envolve mais do que o passado arqueológico maia, ressaltando a necessidade de viajar à distância para ter uma experiência em primeira mão em vez de confiar em suas palavras. Smithson procurava perturbar as convenções culturais contemporâneas por meio da desilusão visual, uma estratégia comum sua, também presente em *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*... [149]

Smithson lança mão do mesmo procedimento de "olhar para o outro lado" nas fotografias de *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán* – na série, vemos os espelhos que o artista posiciona, que variam entre 9 e 12 quadrados de 30 por 30 centímetros, posicionados em montes de areia, raízes, pedras, folhagens e cinzas. As ruínas pré-colombianas tampouco são refletidas nas superfícies dos espelhos: como nas *Enantiomorphic Chambers*, Smithson produz, nos *Incidents*[150], uma armadilha da visão: os reflexos que ele registra com sua Instamatic (segundo ele, uma "espécie de tumba") mostram o céu, a mata densa, manchas de sol e folhagens ou apenas a incidência da luz.

---

[145] WAKEFIELD, 1995
[146] Ibid, p. 135
[147] SMITHSON, 1996, p. 11
[148] Veremos mais adiante que esta questão temporal também se relaciona com a noção de tempo das culturas pré-colombianas. Tal impasse temporal também é relacionado com questões relacionadas à prática da arqueologia, que busca evidências no presente de conjunturas existentes no passado.
[149] VILCHES, 2005, p. 42
[150] A partir deste ponto, passarei a me referir ao artigo *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán* como apenas *Incidents.*

Figuras 19 e 20 - *Hotel Palenque* - fotografias e rascunho de Smithson de "mapa" hotel (1969)

A pesquisadora Ann Reynolds aponta que a viagem de Smithson ao México se inicia através de uma troca de correspondências[151]: de fato, em fevereiro de 1968, Smithson e Nancy Holt recebem um cartão postal de Virginia Dwan, que diz:

> Prezados Bob e Nancy,
>
> Ao desbravar a trilha para Yucatan, dei meia-volta e me vi na costa do Pacífico. (Observação: levar uma bússola da próxima vez).
> Conheci algumas pessoas aqui que exploraram a área Maya, então tenho algumas ideias para nossa viagem - devemos planejá-la para, no máximo, abril (meados).
> Provavelmente falarei com você no mesmo dia em que receber esta mensagem.
>
> Com amor,
> Virgínia[152]

Em 15 de abril de 1969, Dwan, Holt e Smithson deixam Nova Iorque em direção a Flórida e passam alguns dias em Sanibel e Captiva Island na companhia de Robert Rauschenberg. É ali que Smithson e Rauschenberg constroem *Upside Down Tree II,* trabalho que se tratava da ação de desenraizar uma árvore e plantá-la ao contrário (a primeira *Upside Down Tree* é feita em Alfred, Nova Iorque, e a terceira em Yucatán, no México). No texto de *Incidents*, ao descrever o sétimo deslocamento de espelhos, Smithson escreve sobre as *Upside-down Trees*, dedicando a visão daquelas árvores aos insetos da floresta tropical:

> As "árvores" são dedicadas aos insetos. Libélulas, moscas de fruta, mutucas. São todas convidadas a andar sobre as raízes com suas patas macias e pegajosas, a fim de dar uma olhada de perto. *Por que os insetos não deveriam ter direito à arte?"*[153]

Esta passagem oferece pistas sobre a razão pela qual o artista escolheu o México como destino. Trata-se, mais uma vez, de se deslocar dos centros em direção às bordas periféricas do mundo, operação que repete o procedimento feito por ele em seu passeio por Passaic. Desta vez, em uma espiral mais ampla e alargada, Smithson parte dos EUA e culmina no México, desorientado qualquer ordem geográfica ocidental:

---

[151] REYNOLDS, 2003
[152] Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, bulk 1952-1957, Box 1, Folder 31. https://www.aaa.si.edu/collections/robert-smithson-and-nancy-holt-papers-7105/subseries-2-2/box-1-folder-31
[153] SMITHSON, 1996, p. 129, grifos meus

> Nesse site, a terceira *upside-down tree* foi plantada. A primeira está em Alfred, no estado de Nova York, a segunda está na ilha Captiva, na Flórida; linhas desenhadas em um mapa irão conectá-las. Seriam totens do desenraizamento que se relacionam entre si? Marcariam um trajeto atordoante de um ponto duvidoso até o outro? Seria esse um modo de viajar que não tenta estabelecer um vai e vem coerente entre o aqui e o lá? **Talvez sejam "polos Norte e Sul" deslocados que marcam lugares periféricos, regiões polares da mente fixadas em matéria mundana – polos que escorregaram das amarras geográficas do eixo do mundo. Pontos centrais que se esquivam do centro.**[154]

De fato, em uma entrevista concedida a Paul Cummings em julho de 1972, especialista em pintura e então diretor dos *Archives of American Art*, Smithson explica que o México, para ele, era "uma espécie de mundo alienígena, um mundo que não podia ser compreendido em nenhum nível racional; a selva havia crescido sobre essas civilizações desaparecidas."[155] Interessava a ele as bordas[156] dessas áreas - a relação espiralar entre circunferências e centros, assim como o processo de apagamento das civilizações que ali existiram. O México é, para ele, essencialmente, um não-lugar.

Smithson carregava consigo espelhos do mesmo modelo que ele havia usado na exposição Earth Art, em Ithaca, NY, em fevereiro daquele mesmo ano, e seguia com seus experimentos em torno do deslocamento – o artista utilizou os mesmos espelhos para produzir a obra *Mirror Shore*, ainda com Rauschenberg, na Flórida.[157] Trata-se no entanto de uma operação de transposição que difere daquela proposta pela prática dos *nonsites* que o artista havia inaugurado no ano anterior: desta vez, em uma operação contrária, Smithson transporta o que estava na galeria (ou, ao menos, "em algum lugar em Nova Iorque"[158]) para dentro do *site*, e o único registro remanescente desta operação é a fotografia (com a clara exceção de *Incidents*, onde o texto é parte indissociável da obra).

Depois dos dias passados na Flórida, Dwan, Holt e Smithson voam de Tampa para a cidade mexicana de Mérida, onde alugam um Dodge Dart para descer pela Highway 261 através da Península de Yucatán. Ao longo de duas semanas, o grupo atravessa as ruínas maias de Uxmal, depois chegam a Campeche pela costa do Golfo do México, passando pela cidade de Champoton, depois voltando ao interior em direção a Chiapas. O grupo deixa o carro em

---

[154] Ibid, p. 129 - Grifos meus.
[155] Ibid, p. 270
[156] Smithson frequentemente se referia a estes locais como "*fringes*".
[157] Depois de Yucatán, Smithson levou os espelhos para a Inglaterra, New Jersey e algumas outras localidades, chamando todos estes trabalhos de *Mirror Displacements*.
[158] SMITHSON, 1996, p. 133

Palenque e pega um avião e um barco em direção às ruínas de Bonampak e Yaxchilán, depois retornam a Palenque e dirigem até a cidade de Villahermosa, de onde seguem de carro para a costa de Tabasco e Campeche, dali retornando para Mérida. Em 2 de maio de 1969, o grupo embarca de volta para Nova Iorque.[159]

Figura 20 - Cartão postal enviado por Virgina Dwan (1969)

[159] REYNOLDS, 2003

Figura 21 - *Upside-down tree II* | Figura 22 - *Mirror Shore* (1969)
Figuras 23 e 24 - Robert Smithson e Robert Rauschenberg construindo *Upside-down tree II* (1969)

3.1 A verdadeira ficção erradica a falsa realidade

É notável a preparação de Smithson para sua viagem ao México. O artista menciona no artigo autores e obras das mais diversas origens, misturando trabalhos científicos com artigos de revista, mais palatáveis para o público em geral, e obras fictícias, o que já antecipa seu projeto de misturar mito e história, ciência e estética, arqueologia e fabulação, de maneira especulativa, no trabalho por Yucatán. Segundo Anne Reynolds, Smithson se prepara para a viagem lendo sobre a história do país em variáveis direções, que mais se relacionam pelo assunto do que pela validade científica. A autora aponta que Smithson deu preferência ao "mito como história", e não à "história revelada como mito", ainda que o conteúdo encontrado nos registros da viagem do arquivo pessoal de Nancy Holt, revele que Smithson de fato possuía um profundo interesse pessoal pela cultura mexicana contemporânea, incluindo a indústria, a arquitetura e as artes, deixando claras, portanto, as intenções do artista em deliberadamente excluir estes aspectos de seu trabalho em Yucatán.[160]

Ao longo de *Incidents*, Smithson cita o arqueólogo J. Eric S. Thompson, autor de *Maya Hieroglyphic Writing*; uma passagem de *O Pensamento Selvagem*, de Claude Lévi-Strauss; o explorador, arqueólogo e antropólogo estadunidense Victor Von Hagen, autor do livro *World of the Maya*; o geólogo Marshall Kay e o paleontólogo Edwin H. Colbert, autores de *Stratigraphy and Life History*; o pesquisador e etnógrafo C. A. Burland, autor do livro *The Gods of Mexico*; os arqueólogos Philip Drucker e Robert F. Heizer, responsáveis pela publicação, na revista National Geographic, em setembro de 1956, do artigo intitulado *Gifts for the Jaguar God*; o biólogo Ralph Buchsbaum, que publicou o livro científico *Animals without backbones*; o frade franciscano espanhol Bernardino de Sahagún, que vai em missão evangelizadora para o México em 1530 e produz, em espanhol e nahuatl, o documento *Historia Universal de las Cosas de Nueva España*[161], proibido pela coroa espanhola em 1577, e que

[160] REYNOLDS, 2003, p. 174
[161] Dividida em 12 livros, esta obra é composta por duas colunas de textos, a primeira escrita em castelhano e a segunda escrita em nahuatl . [...] O primeiro livro trata-se dos deuses e deusas do mundo indígena. O segundo livro relata as festas e cerimônias indígenas. No terceiro livro é tratado o mito de nascimento de Huitzlopochtli, a história de Quetzalcóatl e temas como a imortalidade da alma e o destino da alma no pós-morte. O quarto livro aborda a astrologia judiciária, no qual de acordo com os relatos de Sahagún, havia entre os nativos aqueles que liam a sorte dos que nasciam. [...] O quinto livro vai tratar dos prognósticos que faziam para adivinhar o futuro. Para isso, o franciscano apresenta o funcionamento do calendário Tonalpohualli. (RODRIGUES, 2015, p. 1)

posteriormente também ficou conhecido como *Códice Florentino*, importante registro seminal das civilizações pré-colombianas em pleno processo de colonização; o *Codex Vaticanus A*, documento que recapitula o que se sabia sobre cosmogonias e calendários astecas, publicado em 1901 e mantido na biblioteca do Vaticano; a obra pseudo-arqueológica *Atlantis: the Antediluvian world*, de Ignatius Donnelly, um político populista que publica o livro em 1882 assumindo factualidade no relato especulativo de Platão sobre a ilha de Atlântida; o próprio *Timeu*, de Platão; o livro *Ceticismo e fé animal*, do filósofo George Santayana; e o *Guia de Turismo e Catálogo de Iucatã-Campeche*, um guia de bolso para viajantes da época. Assim como no início de seu relato por Passaic, Smithson descreve as leituras que ele carrega na viagem, criando outras camadas de materialidades e intertextualidades entre o percurso, a percepção e a palavra escrita:

> O *Guia de Turismo e Catálogo de Yucatán-Campeche* repousava sobre o banco do automóvel. Na capa havia um desenho rudimentar retratando os Espanhóis conhecendo os Mayas com o templo de Chichen Itza ao fundo. No canto superior esquerdo estava impresso "'UY U TAN A KIN PECH' (escute como eles falam) – EXCLAMARAM OS MAYAS QUANDO OUVIRAM A LÍNGUA ESPANHOLA", e no canto inferior esquerdo "'YUCATÁN CAMPECHE' – REPETIRAM OS ESPANHÓIS QUANDO OUVIRAM ESSAS PALAVRAS". Uma legenda embaixo dizia: "Primeira reunião entre os maias e os espanhóis, 1517". [162]

Não é por acaso que o artista inicia ambos os artigos com imagens do passado que representam uma espécie de lugar-comum relacionado a estes *sites*: da mesma maneira em que, no relato por Passaic, Smithson cita a "Paisagem Alegórica" de Samuel F. B. Morse, ele descreve a cena colonial impressa no guia para turistas de Yucatán, como uma forma de estabelecer a imagem que remete automaticamente ao lugar-comum daquilo que ele está prestes a desconstruir. Similarmente, nesta passagem é possível dissecar mais de uma camada de entropia da informação: primeiro, no assunto do texto – a comunicação truncada entre os maias e os espanhóis, que dá origem ao nome da península e, depois, no próprio relato de Smithson, que descreve o que leu e observou, transformando palavras e imagens em outra forma de texto – desgastando, por assim dizer, a informação que recebe.

Na mesma direção, esta impossibilidade de segurar um tempo e um lugar através da escrita e mesmo da fotografia é posta de maneira poética por Smithson quando ele descreve o ato de dirigir em direção ao horizonte, em um ato que revela uma experiência de infinitude:

[162] Ibid, p. 120

> Ao afastar-se de Mérida pela Rota 261, o horizonte indiferente torna-se perceptível. De maneira bem apática, ele descansa no solo enquanto devora tudo o que se parece com alguma coisa. Embora sempre se esteja cruzando o horizonte, ele permanece distante. Nessa linha onde o céu encontra a terra, objetos cessam de existir. Uma vez que o carro estava a todo tempo em algum tipo de horizonte remanescente, poderia-se dizer que ele estava aprisionado a uma linha, uma linha que de forma alguma era linear. A distância parecia restringir todo o movimento para a frente, trazendo o automóvel a uma série incontável de paradas. Como avançar sobre o horizonte, se ele já está presente sob as rodas? Um horizonte é algo além de um horizonte; é o fechado no aberto, é uma região encantada onde o lado de baixo está em cima. É possível se aproximar do espaço, mas o tempo é longínquo. O tempo é desprovido de objetos quando todos os destinos são deslocados. [163]

A metáfora do horizonte dita o tom entrópico do artigo, com paisagem que se extingue, "cessa de existir". Smithson se coloca como agente ativo desta operação de desaparecimento: ele se aproxima do espaço, mas não há tempo fixo passível de ser apreendido, uma vez que o deslocamento faz com que o horizonte "devore" os objetos da percepção. Tanto espelhos quanto horizontes foram ideias visuais importantes para Smithson. De acordo com Robert Hobbs:

> ...suas ideias visuais preferidas eram os espelhos e o horizonte: espelhos que se anulam mutuamente e a natureza por meio de reflexos, e o horizonte que parece ser uma borda, mas que recua para o infinito quando se tenta se aproximar dele. Ambos proporcionam ilusões de finalidade.[164]

Se o desaparecimento das imagens do presente está estabelecido, então se faz possível que formas do passado retornem para se materializar. É o que Smithson faz ao pulverizar seu discurso na voz de deuses das mitologias maias e astecas[165]. Uma das vozes que sopram as ideias de Smithson ao longo de seu percurso é a de Tezcatlipoca, divindade asteca atribuída à pedra da obsidiana, uma rocha ígnea de cor escura, constituída quase primordialmente de vidro vulcânico que, quando polida, adquire a caraterística de um espelho, artefato muito usado em rituais divinatórios dos povos originários pré-colombianos. A este deus davam também o apelido de "o negro": *Tezcatlipoca* significa algo como "espelho que deita fumo" (na etimologia *tezcatl* = refletir / *Poctili* - fumo, fumaça ou luz / *Pucah* = negro), e a ele cabia também governar o Norte, o Sul, o Leste e o Oeste. Esta será a bússola de Smithson, um aparelho que faz da fabulação o guia primordial pela floresta tropical. De fato, Tezcatlipoca materializa-se na

[163] Ibid, p. 119
[164] HOBBS, 1981, p. 32
[165] Smithson não faz diferenciação entre os deuses maias e astecas, misturando as mitologias de povos diversos, provavelmente porque consultava o livro *The Gods of Mexico*, que apresenta tanto deuses maias quanto astecas.

introdução do artigo, aparecendo para Smithson no retrovisor do Dodge Dart, dizendo que "Todos esses guias são inúteis, (...) você precisa viajar aleatoriamente, como os primeiros maias; você corre o risco de se perder na mata densa, mas essa é a única forma de fazer arte"[166]. O que resta portanto desta operação de simulacro de relato documental, arqueológico ou antropológico é a ficção. Tal materialização especulativa, no entanto, é fugaz, uma vez que não está livre de também desvanecer na entropia deste processo: é a mesma voz de Tezcatlipoca que sussurra para Smithson, enquanto ele fotografa com sua Instamatic o segundo deslocamento de espelhos, que ele precisa se lembrar que "essa câmera é uma tumba portátil."[167] De acordo com a historiadora Rebecca Butterfield:

> A escolha espirituosa e extremamente adequada de Smithson de Tezcatlipoca como referência ilustra a atenção de suas apropriações. De acordo com Burland, Tezcatlipoca também é a "divindade" padroeira dos feiticeiros e ladrões, e Smithson desempenha ambos os papéis aqui: ele é um ladrão de símbolos que transforma magicamente seus significados. [168]

A palavra escrita tampouco garante forma alguma de permanência. No quarto deslocamento de espelhos, Smithson explicita o processo de esquecimento com o qual está jogando, que parte das fotografias e culmina na página impressa:

> A sul de Campeche, no caminho de Champoton, espelhos foram colocados na praia do Golfo do México. A água cor de Jade respingava perto dos espelhos, apoiados em algas secas e rochas erodidas, **mas os reflexos aboliam os apoios, e agora as palavras abolem os reflexos. As tonalidades inomináveis de azul, antes poças quadradas de céu, desapareceram na câmera, e agora repousam no cemitério da página impressa** – *Ancora in Arcadia morte*[169]. [170]

Neste ponto é possível apontar que o material que o artista produz em *Incidents* é também uma "ficção sem fundo"[171], como a que ele cita em *A Museum of Language in the Vicinities of Art*. Como nas *Enantiomorphic Chambers*, "os reflexos abolem os apoios", subvertendo a possibilidade de um olhar unificado e, com isso, pondo qualquer tipo de visualidade euclidiana em cheque. Estamos lidando com perspectivas múltiplas: a de Smithson, a da câmera, a da história, a dos mitos, a dos espelhos e a do texto, e todas elas colidem,

---

[166] SMITHSON, 1996, p. 120
[167] Ibid, p. 121
[168] BUTTERFIELD, 1998, p. 25
[169] A frase parece uma modificação da citação "*Et in Arcadia ego",* do quadro barroco de Nicolas Poussin, espécie de *memento mori*, algo como "eu também estive na Arcádia".
[170] SMITHSON, 1996, p. 123 - Grifos meus.
[171] No original, "*bottomless fictions*". SMITHSON, 1996, p. 78

refratam, se proliferam e se anulam. Como afirma Hobbs:

> Não mais mantendo o ponto de vista central a partir do qual todas as linhas de perspectiva convergem para o horizonte, o espectador é colocado na borda, próximo à periferia do processo, no vazio entre os deslocamentos do espelho do passado e o espelho invertido da narrativa.[172]

O crítico levanta que, em *Incidents,* do mesmo modo em que os espelhos deslocados nas fotografias confundem as imagens da terra, das florestas emaranhadas e do céu, produzindo imagens distorcidas; no texto, as imagens míticas em igual hierarquia com as imagens mundanas também produzem esta distorção – uma inundação de sentido que lança toda informação para o reino da especulação. Os sentidos, assim, cancelam entropicamente uns aos outros, e o que sobrevive é puramente complexo, imprimindo um sentido de atemporalidade[173]. Materialidade e imaterialidade convergem até um ponto de indefinição, posto por Hobbs que "os espelhos refletem ilusões, embora eles próprios sejam reais. Talvez o mesmo possa ser dito da arte: a arte tem a capacidade de enganar por meio de reflexos, mas também pode ser um meio de representar o fictício, o acidental e o não categórico."[174] Smithson trabalha de forma a fundir estas camadas de atemporalidade, escorregando para dentro desse não-lugar no tempo e no espaço, entre escalas intercambiáveis de imagens temporais, espaciais, mentais e históricas:

> O silvo estável do ar-condicionado do Dodge Dart alugado poderia ter sido a voz de Eecath – deus do vento e do pensar. Pensamentos rebeldes sopravam ao redor do carro, o vento soprava os arbustos lá fora. Diz a capa do livro *World of the Maya*, de Victor W Von Hagan: *"A história dos Maias e sua civilização resplandecente, que cresceu nas selvas e paragens da América Central."*

A escrita permite que Smithson empilhe todas estas camadas, sedimentando um universo ficcional que não está ancorado na verossimilhança – como artista/escritor, Smithson não pretende estabelecer regras de uma narrativa fantástica com as quais sua jornada possa tomar forma – é o percurso, a paisagem e a ação de posicionar os espelhos que desenham o texto. Como afirmou Tatiana Martins:

> As articulações de Smithson engendram uma paisagem sempre transitória que se faz em correspondência com o transporte das experiências poéticas. Do deslocamento (uma experiência estética para o artista) conforma-se a paisagem; revela-se a partir deste ponto, um duplo movimento: a vivência do

[172] HOBBS, 1981, p. 152
[173] Ibid, p. 153
[174] Ibid.

> artista e a certeza da reformulação perceptiva – calcada em pequenas disrupções visuais. Artista e paisagem estabelecem um nexo relacional orientado pela experiência da ficção. A relação entre paisagem e homem não respeita hierarquias: um existe pelo outro ou um se mostra pelo outro. Não seria possível uma paisagem que não fosse constituída mentalmente pelo homem, mesmo aquelas cujas formações geográficas e geológicas não sofreram com suas ações interventoras. E a partir dessa caracterização de paisagem, pode-se afirmar que o artista promove suas experiências.[175]

Tal paisagem mental é construída e desconstruída constantemente por Smithson no artigo. É o percurso que conduz a experiência, carregada de sentidos transitórios e delirantes: "Todas as ideias claras do que havia sido feito derretiam em poças de percepção, fazendo o cérebro borbulhar pensamentos. O caminhar condicionava a visão, e a visão condicionava o caminhar, até que apenas os pés pareciam capazes de enxergar."[176] A relação perceptiva entre o caminhar, a paisagem, a imaginação e a cultura fica estabelecida, estremecendo qualquer sentido fixo que possa irromper deste jogo mental.

A experiência da atemporalidade é marcada a cada parada para posicionar os espelhos: no terceiro deslocamento, perto de Bolonchén de Rejon, Smithson relata que numerosas borboletas sobrevoam os espelhos, formando reflexos fugazes em colaboração com o céu e com a floresta. Isto, para ele, causa a formação de uma escala de "tempo" ao invés de "espaço". O espelho, para Smithson, não está sujeito à duração porque é "uma abstração contínua sempre disponível e atemporal."[177] Os reflexos, por outro lado, são modelos fugazes que escapam às categorizações – é impossível medir objetivamente um reflexo. Neste ponto, Smithson aborda o estatuto de simulacro presente nos objetos, particularmente das ruínas. Se em *Um Tour Pelos Monumentos de Passaic* as ruínas são as evidências arbitrárias da intervenção humana, canteiros de obras, encanamentos, caixas de areia, guindastes, no México, o reverso da ruína é a ação orgânica da entropia da floresta: raízes, borboletas, vegetação, mata queimada, todos são rastros que mais evocam o tempo que o espaço, que "cobrem mais que descobrem"[178]. Se em Passaic praticar a *entropologia* significava encontrar a intervenção entrópica da civilização americana na paisagem, em constante afirmação sublime de seus feitos e tecnologias, no México, o entropólogo atesta a ausência, apagada pelo tempo e pelos processos colonizatórios, das antigas civilizações pré-colombianas. Cabe ao artista, portanto, materializar estas histórias de maneira anacrônica no texto, ainda que estas informações o alcancem de forma entrópica e

[175] MARTINS, 2016, p. 420
[176] SMITHSON, 1996, p. 130
[177] Ibid, p. 122
[178] Ibid, p. 78

desordenada:

> O espaço é o resto, ou o cadáver, do tempo, tem dimensões. "Objetos" são "espaço simulado", o excremento do pensar e da língua. Uma vez que começa a ver objetos de uma maneira positiva ou negativa, você está no caminho do desarranjo. Objetos são fantasmas da mente, tão falsos como anjos. Itzpaplotl é a Borboleta Maia de Obsidiana, "uma deusa demoníaca de destino imprevisível, representada de forma bela, mas com símbolos da morte no rosto"...[179]

Smithson cita no artigo, além das divindade Tezcatlipoca e Itzpaplotl, a deusa mãe asteca Coatlicue, o deus supremo Ometecuhtli, o deus do vento Eecatl, a deusa das águas Chalchihuitlicue e a serpente Quetzacoatl. Smithson parecia propor a experiência da ficção desde a ação presencial de estar em deriva no México: Virginia Dwan conta, em entrevista a Anne Reynolds, que Smithson deu a ela e a Nancy Holt uma divindade para personificar durante a viagem ao México, para que experimentassem aquele percurso nos termos daqueles deuses – Smithson desempenhava o papel de Tezcatlipoca, Dwan era Coatlicue e Holt uma deusa relacionada à cultura, cujo nome Virgina não conseguiu se recordar.[180] C. A. Burland, pesquisador que dedicou sua carreira a investigar os aspectos mágicos das culturas pré-colombianas, tendo trabalhado no departamento de etnografia do British Museum entre 1925 e 1965, preparou um glossário, em seu livro *The Gods of Mexico*, que descreve, em poucas palavras, cada uma destas divindades astecas. Esta foi a principal fonte de informação mitológica para Smithson. Burland se baseia nos documentos remanescentes destas civilizações, como o *Codex Borgia*, o *Codex Borbonicus* e o *Codex Vaticanus A* (citado em nota de rodapé por Smithson), além de *Historia Universal de las Cosas de Nueva España*, de Bernardino de Sahagún. Burland faz uma distinção entre os documentos pré-colonização, primordialmente pictóricos ou hieroglíficos, e aqueles que foram produzidos durante o processo de colonização, como é o caso do trabalho de Sahagún, que consistia em explicar as ideias indígenas para os espanhóis. Burland indexa no final do volume uma relação dos documentos remanescentes do violento processo colonial, apontando o irreversível desgaste da informação produzido pelas engrenagens sangrentas das disputas de território e da conquista espanhola do México:

> A grande maioria dos livros religiosos do México antigo foi violentamente destruída. O zelo missionário e a negligência oficial não foram, de forma alguma, a única causa. Não apenas os espanhóis, mas também todos os chefes

[179] Ibid, p. 122
[180] REYNOLDS, 2003, p. 174

> nativos achavam correto que os livros preservados nos templos de uma cidade capturada fossem destruídos. O resultado de toda essa violência é que temos apenas uma dúzia de livros pintados que podem ser considerados de origem indiscutivelmente pré-colombiana. [181]

Personificar no texto os esparsos registros daquelas divindades foi uma estratégia que Smithson julgou mais eficiente do que mostrar as ruínas das edificações remanescentes – objetos, afinal, são "fantasmas da mente", portanto, os elementos mitológicos preservam, em igual medida, a materialidade neste trabalho. Tais divindades, no entanto, também não estão imunes ao efeito da entropia para Smithson: "Não sou seduzido a pensar que esses deuses têm uma vida útil infinita, porque eles estão sujeitos à erosão de sua própria existência. Embora sejam abstrações, eles ainda estão se decompondo."[182]

Parte da linguagem que atravessa imagem e mito nas referências de Smithson tem inspiração na escrita hieroglífica maia, presente no livro *Maya Hierogliphic Writing,* de J. Eric. S. Thompson, etnógrafo britânico que foi pioneiro em decifrar uma parte de tais grifos. O livro também aborda em detalhes os aspectos culturais e cotidianos da cultura antiga maia. De acordo com Reynolds, a escrita hieroglífica, como descrita por Thompson, se relaciona com as viagens no tempo de Smithson no México: Thompson atestou que os grifos verificavam ciclos temporais, em uma espécie de fluxo oscilante dos acontecimentos. Esculpidos em pedras de formatos retangulares mais ou menos similares e utilizados na construção de marcos arquitetônicos, como escadarias ou mosaicos, os grifos, quando dispostos nas edificações, também se assemelham à disposição dos espelhos que Smithson arranjou para fazer as fotografias[183] (nota-se que, nos outros *Mirror Displacements,* os espelhos são dispostos de maneira muito mais cartesiana, enfileirados ou alinhados). De acordo com Thompson:

> O conceito maia de tempo era algo que, em suas linhas gerais, não nos é estranho, mas que, em seu aspecto filosófico, reflete uma mentalidade muito diferente. Os maias concebiam as divisões do tempo como fardos que eram carregados por toda a eternidade por uma série de portadores. Durante o Período das Séries Iniciais, esses portadores eram os números pelos quais os diferentes períodos eram distinguidos; cada número carregava o período ao qual estava associado ao longo de seu curso designado. Essa imagem difere notavelmente de qualquer imagem do tempo que nossa civilização tenha produzido, pois o tempo não era retratado como a jornada de um portador e sua carga, mas de muitos portadores, cada um com sua própria divisão de tempo em suas costas. [184]

[181] BURLAND, 1967, p. 193
[182] SMITHSON, 1996, p. 203
[183] REYNOLDS, 2003
[184] THOMPSON, 1950, p. 59

De acordo com a historiadora e arqueóloga Rebecca Butterfield, Smithson conhecia consideravelmente as ideias de tempo maias e astecas, que consideravam que tanto tempo e espaço eram entidades inseparáveis. Ela explica que os maias tinham o "kin" como uma manifestação do ciclo do sol. Cada um dos vinte grifos kin era ligado a uma das quatro orientações – norte, sul, leste e oeste. Paralelamente, o nome de partes do espaço era também relacionado ao tempo, portanto, espaço para esta cultura significava tempo, e o tempo era uma substância tangível, tinha peso e densidade, uma unidade que era portanto carregada pelos portadores, como na exposição de Burland. Não se trata de uma visão temporal progressiva, mas sim ascendente e descendente: como o registro do passado abrigava profecias e magias divinatórias, o futuro estava nele sobreposto, e a visão cíclica do caminho do tempo fazia do futuro uma repetição inexata do passado[185]. Esta referência vai ao encontro do esforço de Smithson, já praticado anteriormente, em constatar anacronismos e pluralidades temporais. Por esta perspectiva, as temporalidades de sua viagem, das divindades e do espectador coexistem, o que torna possível o sussurro de Tezcatlipoca e Itzpapalotl, quando dizem a Smithson que "O Jaguar no espelho fumegante no Mundo dos Elementos conhece o trabalho de Carl Andre.(...) Ele sabe que o Futuro viaja para trás."[186] (Smithson percebe uma estreita semelhança formal entre as esculturas de Carl Andre e um mosaico olmeca em La Venta, e este é o único artefato arqueológico que Smithson mostra no artigo).

Posto que diferentes filosofias cronológicas estão em diálogo neste trabalho, Smithson, quando chega a Palenque, organiza um colóquio entre Chronos, deus grego do tempo, e Coatlicue, padroeira asteca da vida e da morte:

> **O COLÓQUIO DE COATLICUE E CHRONOS**
> "Você não precisa de vacas para ser um cowboy"
> *Nudie*[187]
>
> **COATLICUE:** Você não tem futuro.
> **CHRONOS:** E você não tem passado.
> **COATLICUE:** Isso não nos deixa muito espaço para um presente.
> **CHRONOS:** Talvez estejamos fadados a ser meramente alguns "anos-luz" sem tempos verbais.
> **COATLICUE:** Ou duas memórias ineficientes.
> **CHRONOS:** Então isto é Palenque.
> **COATLICUE:** Sim; assim que foi nomeado, cessou de existir.

[185] BUTTERFIELD, 1998
[186] SMITHSON, 1996, p. 123
[187] "Nudie" é uma grife italiana de jeans em cuja etiqueta, durante os anos 1960, aparecia uma mulher vestindo apenas um chapéu de cowboy.

> **CHRONOS:** Você acha que aquelas pedras reviradas[188] existem?
> **COATLICUE:** Elas existem da mesma forma que luas ainda não descobertas, orbitando um planeta desconhecido, existem.
> **CHRONOS**: Como podemos falar sobre o que existe, quando nós mesmos mal existimos?
> **COATLICUE:** Você não precisa ter existência para existir. [189]

O jogo ficcional que Smithson constrói entre tempos e materialidades míticas opera como a síntese de um diálogo conceitual entre culturas que se chocam entre passado e futuro – se o futuro não é se não o obsoleto ao reverso, e a entropia fará com que tudo eventualmente entre em estado de irreversibilidade, então Chronos, se olha para frente, está fadado ao esquecimento, da mesma forma em que Coatlicue, se olha para trás, não encontra seu passado. É latente então que o artista, quando mistura as bibliografias míticas com aquelas que se pretendem etnográficas ou históricas, como as de Thompson, Burland e Sahagún, tinha em mente a entropia inerente ao processo colonizatório. O historiador Serge Gruzinski oferece uma visão atualizada do duplo processo de extinção e resistência das culturas pré-colombianas. Ele afirma, no livro *A Colonização do Imaginário*, que os documentos gerados no processo de contato entre espanhóis e indígenas contribuíram para os procedimentos de apagamento das culturas pré-colombianas tanto quanto a destruição dos templos, aumentando a distância entre o mundo dos povos vencidos e a nova sociedade que surgia das ruínas. Guzinski explica que o processo que fez com que os indígenas abandonassem a escrita pictográfica ou hieroglífica teve importância central na dominação espanhola:

> Historiadores e etnólogos, de maneira geral, negligenciaram a revolução dos modos de expressão, ou seja, a passagem da pictografia escrita à escrita alfabética no México do século XVI. E, no entanto, trata-se provavelmente de um dos principais sustentáculos da dominação espanhola: basta pensarmos que, em algumas décadas, as nobrezas indígenas não apenas descobririam a escrita, como muitas vezes aliariam às formas tradicionais de expressão – fundadas na imagem – que continuavam a cultivar. A dupla natureza das fontes indígenas do século XVI (pintadas e manuscritas) nos leva a considerar a remodelagem e a alteração do olhar implicados em colocar as coisas por escrito, e também incita a medir o controle que meios indígenas continuaram ou não a exercer sobre a comunicação, ou pelo menos sobre algumas de suas modalidades. A utilização da escrita modificou o modo de registrar o passado. [190]

[188] No original, *overturned rocks*, em provável referência tanto à arqueologia quanto ao trabalho que Smithson também realizava nesta viagem, que consistia em retirar pedras de seu local de origem e fotografar os buracos na terra remanescentes desta operação.
[189] SMITHSON, 1996, p. 126
[190] GRUZINSKI, 2003, p. 15

Smithson tinha noção da importância central da palavra neste processo de esquecimento – Palenque, assim que foi nomeada, deixou de existir. Contudo, é somente através da ficção que sobrevivem tais ideias, e assim a escrita opera como um agente duplo entre lembrança e esquecimento. No quarto deslocamento de espelhos, a "voz sem voz" da deusa das águas Chalchiuhtlicue adverte a Smithson que "a verdadeira ficção erradica a falsa realidade"[191] – uma armadilha de linguagem que revela todo o processo especulativo da empreitada de Smithson na floresta tropical.

As duplas armadilhas entre visão e palavra de que Smithson dispõe para formar o trabalho refletem o desejo do artista de questionar a percepção do viajante. De acordo com Jennifer Roberts, a disposição dos espelhos, que são cuidadosamente alinhados de maneira a refletir uma visão paralela na cena fotográfica, traz um binarismo na visão que sugere o desalinhamento das percepções dos viajantes, questionando toda a tradição da narrativa de viagem.[192] Smithson se declara consciente desta fragilidade da visão, na floresta mexicana, "toda visão nítida deslizava para dentro de sua própria queda abstrata. Todos os pontos de vista engasgavam e morriam na tepidez do ar tropical. Os olhos, infectados por todos os tipos de tropismos sem nome, não conseguiam ver direito."[193] Esta binaridade da visão evoca a rebeldia de Smithson ao enxergar uma cultura que é inerente ao Outro, uma recusa em ancorar o olhar em qualquer positivismo histórico que possa prevalecer. O artista se aproveita da contaminação da percepção causada pelos "tropismos" em direção a uma forma de anti-visão, reconhecendo o esforço entrópico de descrever imagens em forma de texto: "reconstruir em palavras o que os olhos veem, em uma "linguagem ideal", é um ato inútil. Por que não reconstruir a inabilidade de enxergar?"[194] Para Roberts, esta ação desalinhada funciona como uma ferramenta de acesso que mais permite do que impede uma imersão no outro colonizado:

> No contexto da tradição expedicionária, isso equivale a uma declaração humilde (e humilhante), que se aproxima do pós-colonialismo contemporâneo em seu reconhecimento da recalcitrância do Outro colonizado. No entanto, em outro sentido profundamente paradoxal, Smithson usa esse desalinhamento como uma ferramenta de acesso, uma forma de permitir, em vez de impedir, uma compreensão do (e imersão no) primitivo. [195]

[191] Ibid, p. 123
[192] ROBERTS, 2004
[193] SMITHSON, 1996, p. 130
[194] Ibid
[195] ROBERTS, 2004, p. 101

Serge Gruzinski também reconheceu esta impossibilidade entrópica da etnografia no caso específico das civilizações pré-colombianas. Ele atesta o caráter híbrido do olhar para o Outro: "...só apreendemos do mundo indígena reflexos, aos quais se mescla invariavelmente, e de modo mais ou menos confuso, o nosso. Pretender passar através do espelho, captar os índios fora do ocidente é um exercício arriscado, frequentemente impraticável e ilusório."[196] A anti-visão proposta por Smithson é, portanto, um aparato apropriado para discorrer sobre tais contradições, uma vez que o pensamento científico, no caso da etnografia e da arqueologia praticadas no México, estará sempre contaminado pelas racionalidades de quem observa.

[196] GRUZINSKI, 2003, p. 19

Figuras 25 e 26 - Terceiro e quinto deslocamento de espelhos.
Figura 27 - Mosaico Olmeca em La Venta, México.

3.2 Cartografias hipotéticas

Assim como Smithson inicia *Incidents* com uma imagem do mapa de Yucatán, o artista também termina o artigo com a indicação de um projeto cartográfico. Para construir a tautologia de que "a memória do que não é pode ser melhor do que a amnésia do que é"[197], Smithson cita, no oitavo deslocamento de espelhos, a "Terra de Mu, construída sobre um chão que treme"[198], presente em uma passagem da obra especulativa *Atlantis - The Antediluvian World*, publicada em 1882 por Ignatius Donnelly, político populista americano que atuou no estado de Minnesota entre 1859 e 1900 e foi um escritor de sucesso de obras baseadas em teorias pseudo-históricas e pseudocientíficas.[199]

O mito de Atlântida constituiu por séculos o imaginário geográfico mediterrâneo: a história origina-se em uma passagem de Platão em *Timeu-Crítias*, diálogo do filósofo com Sócrates, Timeu, Hermócrates e Crítias que recria os personagens e condições da geração anterior à sua, em um conjunto de alegorias sobre poder e ruína. Segundo Rodolfo Lopes, um dos tradutores de *Timeu-Crítias* para o português, o caráter dúbio das afirmações que carregam uma tensão entre o suposto relato histórico da ilha de Atlântida e seu estatuto mitológico é um trabalho filosófico que, antes de opor o falso ao verdadeiro, opera como concretização, no discurso, daquilo que fora teorizado[200]:

> É, aliás, este o desígnio de Sócrates quando diz que pretende ver em movimento a cidade e os cidadãos de que falavam, bem como será neste sentido que devemos entender a sua preferência por um discurso do real em vez de uma narrativa forjada. Deste modo, estaremos em condições de assegurar que o discurso de Crítias se trata de uma narrativa ficcional forjada pelo próprio Platão a partir de elementos diversos, quer (pseudo-históricos, quer poético-mitológicos. (...) A recolha de todos estes elementos disponíveis em textos e lugares conhecidos pelo autor parece assim indiciar um processo de representação do *outro* através dos olhos de um grego; uma geografia imaginaria de um mundo também ele imaginário e sobretudo imaginado, mas sempre a partir do repositório cultural de que emerge o sujeito.[201]

Entrópico desde sua origem, tal mito manteve-se através dos tempos como referência deste *olhar para o outro*. Um exemplo disto é quando a ilha é mencionada por Montaigne, em

[197] SMITHSON, 1996, p. 131
[198] Ibid
[199] Donnelly também publicou teorias que refutavam a autoria das obras de Shakespeare e era adepto do catastrofismo. Ele pregava que as civilizações antigas haviam sido atingidas por um grande desastre natural. (AXELRAD, 1971)
[200] LOPES, 2011
[201] Ibid, p. 141-143

1580, no ensaio *Sobre os Canibais*, ao discorrer sobre a chegada dos europeus, em seu século, no continente americano:

> Tive por muito tempo comigo um homem que morara dez ou doze anos nesse outro mundo que foi descoberto em nosso século, no lugar onde Villegaignon veio a terra e que batizou França Antártica. Essa descoberta de um país infinito parece de grande importância. (...) Platão mostra-nos Sólon contando ter aprendido com os sacerdotes da cidade de Sais, no Egito, que antigamente, antes do dilúvio, havia uma grande ilha chamada Atlântida, bem na boca do estreito de Gibraltar, e que tinha mais terras do que a África e a Ásia juntas; e que os reis dessas paragens, que não possuíam só essa ilha mas tinham avançado tão longe em terra firma que reinavam numa extensão da largura da África, até o Egito, e do comprimento da Europa, até a Toscana, empreenderam ir até a Ásia e subjugar todas as nações que margeiam o mar mediterrâneo, até o golfo do mar Negro; e que para isso atravessaram a Espanha, a Gália, a Itália, até a Grécia, onde os atenienses sustaram sua investida; mas que algum tempo depois tanto os atenienses como eles e sua ilha foram engolidos pelo dilúvio. É bem provável que essa vasta inundação tenha produzido mudanças estranhas nas áreas habitadas da Terra, (...) Mas não há grandes indícios de que essa ilha seja esse novo mundo que acabamos de descobrir.[202]

Se Montaigne interpretou o mito de Atlântida com ceticismo e curiosidade, Ignatius Donnelly, três séculos depois, toma o mito como realidade, iniciando seu livro com as proposições de que a ilha, como descrita por Platão, não seria uma fábula, como se havia suposto, mas paisagem de uma história verdadeira. Donnelly defendeu que o território atlantiano foi a região onde pela primeira vez a humanidade passou de um estado de barbárie para um estado de civilização, e que aquele era o verdadeiro mundo antediluviano, representando uma memória universal de uma grande terra, espécie de Jardim do Éden[203] "onde a humanidade primitiva habitou por eras em paz e felicidade"[204]. Uma vez que o projeto de Smithson no México embaralha a informação, de maneira entrópica e desordenada, sem fazer distinção entre mito e história, verdadeiro e falso, natureza e cultura, o artista passa a concretizar, de maneira plástica, tal material especulativo. Um dos produtos deste exercício de fabulação é o projeto de escultura cartográfica que Smithson revela ao citar a obra de Donnelly:

> 1- Este é só um dos milhares de argumentos hipotéticos em defesa de Atlântida. Mapas conjecturais que apontam para esse *site* inexistente preenchem muitos atlas não lidos. Os escritos maias que aludiam à "Velha

[202] MONTAIGNE, 2013, p. 141-143
[203] De acordo com o professor de estudos americanos Allan Axelrad, a metáfora de Atlântida como jardim servia a agenda populista de Donnelly como símbolo de sociedade em que uma ética rural caía em apocalipse uma vez que se tornava uma metrópole. (AXELRAD, 1981)
[204] DONNELLY, 1882, p. 2

> Serpente coberta de penas verdes, que habita no Oceano", podiam muito bem se referir a Quetzalcoatl ou ao Mar dos Sargaços. Todo geógrafo subversivo de Atlântida tem sua própria teoria, e parece que elas nunca são similares. Do *Timeu* de Platão ao *Codex Vaticanus A*, os documentos sobre a ilha perdida se proliferam. Em um *site* na praia de Loveladies, na ilha de Long Beach, Nova Jersey, um mapa feito de toneladas de vidro quebrado transparente vai seguir o mapa de Atlântida do Sr. Scott-Elliot.[205] Outros *Maps of Broken Glass (Atlantis)* virão em seguida, cada um com seu próprios limites peculiares.[206]

Na nota, Smithson deixa clara sua intenção de também se tornar um geógrafo rebelde da ilha de Atlântida. Como em *Nonsite, Site Uncertain* (1968)[207], trabalho que finaliza sua série de *non-sites* de forma a abolir a existência necessária de um lugar concreto em que o *non-site* possa se conectar ao *site*, referindo-se a um lugar hipotético, especulado e imaginado através dos séculos, Smithson projeta a escultura *Map of Broken Glass (Atlantis)*. Sem origem precisa no mapa do mundo, mas no limiar entre mito e história, *Atlântida* é um não-lugar desde que foi sugerida na obra de Platão. Um território especulado, buscado, mas que ninguém jamais pôde afirmar que encontrou ao longo de todos os séculos em que existiu no imaginário da cultura ocidental. A ilha de Atlântida é uma ideia que já nasce do esquecimento.

Em julho de 1969, logo após a viagem ao México, Smithson constrói então sua versão da ilha de Atlântida na costa de New Jersey. Constituída por milhares de pedaços de caco de vidro, que o artista estilhaçou com uma pá, a escultura permaneceu por vinte dias na areia da praia de Loveladies. Após a morte de Smithson, o trabalho foi remontado em 1975 no Museu de Arte Contemporânea de Chicago e hoje está em exposição permanente no Dia:Beacon. Ainda em Loveladies, Smithson produz um rascunho da obra intitulado *Map of Broken Clear Glass (Atlantis)*, com instruções para sua construção. No desenho, o mapa fica localizado na costa da África.

> A partir de mapa de Lewis Spence
> Veja: History of Atlantis
> Necessárias várias toneladas de vidro quebrado [transparente]
> Traçar limites (aproximadamente) no piso e depois preenchê-los
> Obter alguns pedaços grandes, de 4 ou 3 polegadas

[205] A menção de Smithson a William Scott-Elliot revela ainda outra obra de procedência problemática com a qual o artista produziu intertextualidades: Scott-Elliot foi um pseudo-antropólogo de orientação teosófica e eugenista que se baseou no livro de Donelly para sustentar comprovações da ilha perdida e suas civilizações, publicando, em 1896, o livro *The Story of Atlantis and the Lost Lemuria*. Scott-Elliott cartografou diferentes períodos territoriais do suposto império de Atlântida, considerando sua expansão, evolução e declínio. No entanto, Smithson parece decidir, mais tarde, por delinear o território proposto por Lewis Spencer, autor do livro *History of Atlantis*, o que comprova seu interesse profundo pelas obras que abordaram tal território especulativo.
[206] SMITHSON, 1996, p. 133
[207] Mais sobre este *non-site* no Capítulo 3 desta dissertação.

Colocá-los na vertical, ligeiramente inclinados
E apoiados por peças de 1 polegada
Equilibrar as peças grandes umas contra as outras
Usar peças menores para escorá-las[208]

Este território partido, quebrado e multiplicado em milhares de pedaços que se interceptam, por onde a luz refrata e ricocheteia, traçando um caminho prismático e arriscado, parece dar pistas sobre a visão de Smithson dos impasses territoriais causados pelos atritos culturais, ambientais e históricos presentes em um território cartografado. Toda cartografia, afinal, é um limite abstrato, contingente e imaginário que, no entanto, é capaz de partir o espaço, provocando fissuras no intrincado jogo geopolítico mundial.

A*tlantis* não foi o primeiro território especulativo esculpido pelo artista. Na primavera de 1969, Smithson construiu seu primeiro continente hipotético, em Alfred, Nova York: *The Hypothetical Continent in Stone: Cathaysia*, foi construído com pedras sobre areia movediça. Smithson rascunha as instruções para o *non-site*, prevendo que as pedras vão lentamente afundar na areia movediça, fazendo com que a representação do continente pré-histórico desapareça gradualmente. Antes de partir para o México, Smithson constrói, na ilha de Sanibel, na Flórida, *Hypothetical Continent in Shells: Lemuria*, uma escultura composta de centenas de conchas que desenham o contorno do território submerso de Lemúria, cuja existência foi refutada pela ciência em razão da aceitação da Teoria da Deriva Continental, formulada por Alfred Wegener em 1912, porém comprovada apenas nos anos 60 com a aceitação da Teoria das Tectônicas de Placas. Smithson foi, portanto, contemporâneo destes consensos científicos em relação às ciências da Terra – naquela altura, Lemúria havia apenas recentemente passado de ciência para mito: de acordo com Robert Hobbs, o local fora escolhido especialmente por Smithson porque a teoria extinta defendia que o continente de Lemúria ligava a ilha de Sanibel, com uma faixa de terra, à península de Yucatán.[209] Deste modo, a viagem ao México que Smithson traça com Virginia Dwan e Nancy Holt foi também "uma aventura mítica no tempo"[210].

Smithson desenhou também o mapa de Gondwana, supercontinente que existiu abaixo da linha do equador antes de dividir-se no que hoje são os continentes ou subcontinentes da África, América do Sul, Antártida, Índia e Austrália. Os territórios de Gondwana e Cathasya, ao contrário de Lemuria, estão previstos nas teorias da Deriva Continental e das Tectônicas de

[208] HOBBS, 1981, p. 150
[209] HOBBS, 1981
[210] Ibid, p. 146

Placas. No segundo deslocamento de espelhos, o artista indica que desenhou, com pedaços de calcário, em um subúrbio de Uxmal, o contorno de Gondwana, levando para aquele espaço "um pouco do Período Carbonífero"[211]. Smithson escreve que:

> Gondwana é um tipo de memória, no entanto não é uma memória, mas uma massa incógnita de terra que foi impensada e transformada em um Mapa de Impasse. Você não pode visitar Gondwana, mas pode visitar seu 'mapa'.[212]

Se uma massa de terra pode ser "impensada", ela pode ser, reversamente, reconstruída a partir do pensamento especulativo: é o que Smithson faz ao esculpir Atlântida. Desde a caixa de areia de Passaic, Smithson entendia essa geologia partida nos termos de um "deserto", este que "se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento", sugerindo "a sombria dissolução de continentes inteiros"[213]. O vidro, de fato, é também constituído primordialmente por areia. A cartografia não escapa do processo entrópico de formação, ruptura e desgaste, que não está limitado à geografia: na visão do artista, também as ideias e a fabulação fazem parte deste processo de mapeamento do mundo diante da imensa escala do tempo geológico e do tempo das civilizações.

[211] Ibid, p. 121
[212] Ibid, p. 122
[213] SMITHSON, 2001, p. 167

Figura 28 : *Map of Broken Glass (Atlantis)* (1969)

Figuras 29 e 30 - *Map of Broken Glass (Atlantis)*, na praia de Loveladies, 1969

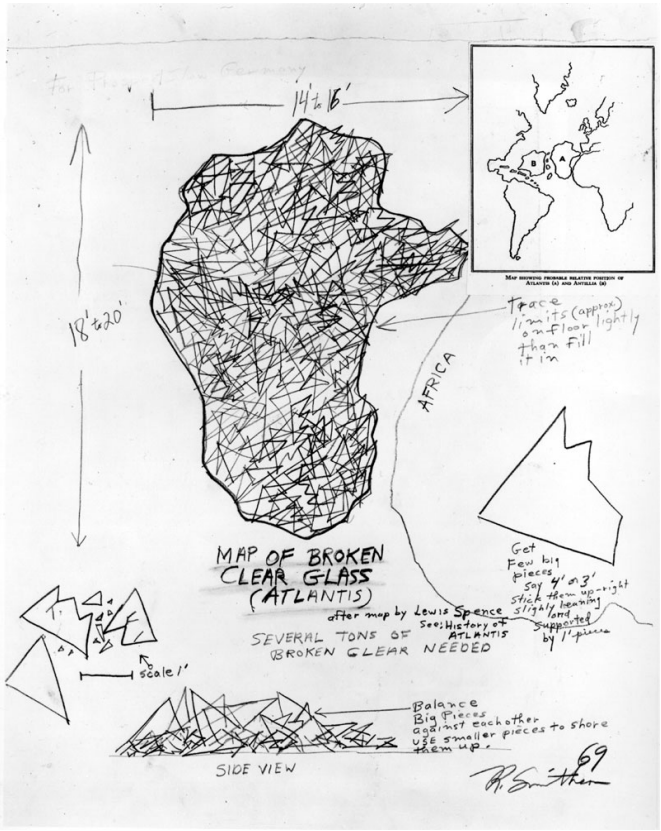

Figura 31 - *Map of Broken Clear Glass (Atlantis)*, 1969

Figuras 32 e 33 - *Hypothetical Continent in Shells: Lemuria*, 1969

3.3 - Você está preso no seu próprio enantiomorfo

Ao publicar uma imagem o mapa de Yucatán, desenhando seu percurso, no início de *Incidents*, Smithson embaralha grafismos cartográficos com imagens mentais:

> Olhando para o mapa (estava tudo lá), uma rede emaranhada de linhas do horizonte no papel chamadas “estradas”, algumas vermelhas, outras pretas. Yucatán, Quintana Roo, Campeche, Tabasco, Chiapas e Guatemala congelados em uma massa de espaços, pontos e pequenos fios azuis (chamados rios). A legenda do mapa mostrava símbolos em uma fileira organizada: monumentos arqueológicos (preto), monumentos coloniais (preto), sítio histórico (preto), balneário (azul), spa (vermelho), caça (verde), pesca (azul), arte e artesanato (verde), esportes aquáticos (azul), parque nacional (verde), posto de gasolina (amarelo). No mapa do México, os símbolos estavam espalhados como excrementos de algum pequeno animal.[214]

Smithson conclui que "Lembranças não passam de números em um mapa, memórias vazias constelando os terrenos intangíveis de vizinhanças deletadas."[215], mostrando que, no México em que ele aterrissa, mapear significa, também, esquecer. Tatiana Martins comenta esta relação, neste texto, entre paisagem e cartografia: "A dissolução do sensível se dá na ideia gráfica"[216] – grafismos que podem surgir do conceito do enantiomorfismo, uma vez que Smithson espelha aquilo que vê com aquilo que é desenhado no mapa:

> Um pouco de viagem "enantiomorfa" por Villahermosa, Frontera, Ciudad del Carmen, para além da Laguna de Términos. Duas trilhas assimétricas, que espelham uma à outra, poderiam ser chamadas de enantiomorfas segundo dois enantiomorfos comuns – a mão esquerda e a mão direita. Os olhos são enantiomorfos. Escrever o reflexo deveria corresponder à realidade física, mas, de alguma forma, os enantiomorfos não se encaixam exatamente. A mão direita está sempre variando em relação à esquerda. Villahermosa no mapa é uma forma amarela irregular com uma estrela sobreposta. Villahermosa na terra é uma forma amarela irregular sem estrela sobreposta. Frontera e Ciudad del Carmen são círculos brancos com anéis pretos em volta. Frontera e Ciudad del Carmen, na terra, são círculos brancos sem anéis pretos em volta. [217]

[214] SMITHSON, 1996, p. 119
[215] Ibid, p. 133
[216] MARTINS, 2016, p. 426
[217] SMITHSON, 1996, p. 131

A arqueóloga Rebecca Butterfield nota que o mapa, para Smithson, é "uma ficção que mascara o abismo intransponível entre representação e realidade[218]" – sua viagem através do espelho não pode ser cartografada, salvo através dos reflexos errantes dos *Mirror Displacements*, ou dos contornos das terras hipotéticas ou pré-históricas de Atlântida, Lemúria, Cathasya e Gondwana. Para além da clara referência aos diários de viagem, já presente em *Um Tour pelos monumentos de Passaic*, Smithson também faz uso da cartografia para divergir, enantiomericamente, de duas práticas que também dependem do deslocamento para que possam existir: a do explorador e a do arqueólogo. No contexto vanguardista do fim dos anos 60, Smithson propõe no trabalho, além de uma *anti-visão*, uma prática de *anti-exploração* e de *anti-arqueologia*: "Você diz que ninguém estava olhando quando passaram por essas cidades. Você pode estar certo, mas também pode estar errado. Você está preso no seu próprio enantiomorfo.[219]"

Tal disposição especular é observada na relação entre o artigo de Smithson e o livro do qual ele absorve seu título: *Incidents of Travel in Yucatan* é a publicação de um diário de viagem escrito em 1843 pelo explorador americano (também nascido em New Jersey), John Lloyd Stephens, onde, com a ajuda do ilustrador Frederick Catherwood, Stephens é o primeiro a divulgar as ruínas da antiga civilização maia através de um relato imperialista, indiferente e positivista.[220]Ao escrever *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan,* Smithson absorve esta referência em uma chave de oposição. É curioso notar que, apesar do texto de Yucatán ser repleto de referências e notas das mais diversas obras, o artista escolheu não citar Stephens. A única referência direta que liga Smithson a Stephens está no título do artigo. De fato Smithson diminui a relação de seu texto com a do texto de Stephens justamente porque propõe a desconstrução do trabalho de Stephens como explorador[221]. Trata-se de uma escolha intrigante, uma vez que as relações entre o texto de Smithson e o livro de Stephens funcionam como um espelho, como mostrou a historiadora Jennifer Roberts no livro *Mirror Travels: Robert Smithson and History*.

John Lloyd Stephens viveu entre 1805 e 1852. Suas viagens pela América Central abriram caminho para a exploração arqueológica da região, que se deu a partir de 1881 com o trabalho de Alfred Maudslay[222]. Antes de visitar o México, Stephens organizou viagens para a Europa e para o Oriente Médio, sempre em companhia do ilustrador, arquiteto e arqueólogo

[218] BUTTERFIELD, 1998, p. 53
[219] SMITHSON, 1996, p. 131
[220] ROBERTS, 2004
[221] Ibid, 2004, p. 87
[222] COE, 2012

inglês Frederick Catherwood. Tais viagens deram origem aos livros *Incidents of Travel in Egypt, Arabia Petraea and the Holy Land* (1837)[223] e *Incidents of Travel in Greece, Turkey, Russia and Poland* (1838).

Em 1839, após ouvir rumores de possíveis ruínas inexploradas na América Central, Stephens consegue um visto diplomático para explorar a região na companhia de Catherwood. A dupla então chega à então República Federal da América Central em meio a uma guerra civil. Nesta primeira expedição, que se deu entre 1839 e 1840, Stephens e Catherwood exploraram as regiões de Uxmal e Palenque, que deram origem ao livro *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* (1841). A segunda expedição da dupla no México, considerada uma extensão da primeira, aconteceu entre 1841 e 1842 e foi restrita apenas à região norte da Península, dando origem a *Incidents of Travel in the Yucatán* (1843). Em meio às mais adversas condições, Catherwood e Stephens pesquisaram, descreveram e desenharam as edificações e monumentos que encontraram em regiões como Copán, Quiriguá, Palenque, Uxmal e Chichén Itzá. De acordo com o arqueólogo Michael D. Coe, os dois exploradores foram os primeiros a pisar nas ruínas de Tulum, na costa leste da península, desde os dias da dominação espanhola.[224] Ambos os volumes são reimpressos até os dias de hoje, uma vez que são considerados textos clássicos para a arqueologia mesoamericana.

Os desenhos de Catherwood foram pioneiros em mostrar em detalhes os artefatos remanescentes das antigas culturas pré-colombianas. Ao chegar no México, o ilustrador inglês já havia adquirido uma vasta experiência com as artes topográficas e com a arqueologia. Através do uso de uma câmera lúcida, ou estereógrafo, aparelho portátil que, através de um prisma, permitia que o desenhista enxergasse seu objeto como se estivesse sendo projetado na folha de papel, Catherwood conseguiu retratar com exatidão os detalhes dos monumentos e edificações das cidades maias.[225] As ruínas, em seu estado natural, provaram-se, todavia, um desafio para o discernimento e compreensão em meio a floresta tropical. De acordo com Roberts, Catherwood achou difícil produzir desenhos coerentes das cenas emaranhadas que se apresentavam aos olhos dos dois viajantes. Inscritas com hieróglifos semelhantes à vegetação que as cobria, as ruínas somente foram retratadas com sucesso por Catherwood depois que indígenas foram contratados para cortar as árvores que as cercavam. Esta tensão entre

[223] De acordo com Michael D. Coe, este livro foi na época fortemente elogiado por Edgar Allan Poe, o que rendeu considerável sucesso a Stephens, além de uma pequena fortuna em royalties. (COE, 2012)
[224] COE, 2012
[225] Ibid

discernimento e camuflagem, segundo Roberts, mais enfatiza do que mascara o procedimento de instalar uma visão e uma historiografia modernas em um ambiente obscuro e indiferente[226]:

> Stephens e Catherwood anunciam que a visão expedicionária ocidental é algo mais do que uma simples percepção passiva. É uma perspectiva concentrada, focada e generativa; uma perspectiva que os viajantes modernos tiveram que importar. Assim como os estereógrafos "Magic Eye" contemporâneos, que revelam suas imagens tridimensionais somente aos olhos experientes, as imagens de Catherwood proclamam que somente com esforço e treinamento a diferença - entre figura e chão, monumento e floresta, passado e presente - pode ser forjada a partir da selva indiscriminada.[227]

Na imagem enantiomorfa do viajante sugerida por Smithson, no entanto, a visão aponta para o outro lado – não somente os monumentos e ruínas não estão em lugar nenhum das fotografias, como o caráter emaranhado e camuflado da floresta é enfatizado – a vegetação é figura central e indissociável de suas intervenções, objeto e fundo se sobrepõem e se confundem (figuras 25 e 26). A anti-visão proposta por Smithson requer um olho que não força categorizações: na uniformidade entre figura e fundo, floresta e espelhos, os tempos e espaços são passíveis de coexistência.

Tal esforço anti-expedicionário e anti-visual requer, segundo Roberts, um "olho preguiçoso", em referência às operações realizadas pelo Dr. Samuel Cabot, médico e ornitólogo que acompanhou Catherwood e Stephens em parte da viagem. Apesar de ter se unido ao grupo para coletar espécies de animais, Cabot conduzia, nas horas vagas, operações experimentais nos indígenas de correção de estrabismo. Conhecida em inglês como "*lazy eye*", a condição ocular causa que o olho role para fora do centro, evitando o funcionamento correto da visão binocular e, assim, tornando mais embaçada a diferença entre figura e fundo. Stephens associa a condição, de maneira pejorativa, aos indígenas de Yucatán, o que mostra, segundo Roberts, que o autor opunha à ideia industrial da visão binocular da civilização moderna ao estrabismo indiferenciado dos indígenas, que teria falhado em fabricar o conhecimento histórico necessário para discernir entre presente e passado[228][229]. Em provável referência ao texto de Stephens, Smithson propõem "parafusar" os olhos, mas logo vê que este, em Yucatán, é um empenho desnecessário:

---

[226] ROBERTS, 2004
[227] Ibid, p. 88
[228] Ibid
[229] "Na narrativa de Stephens, o estrabismo reforça perfeitamente, no nível do próprio corpo, a indiferença dos yucatecas. Em seu longo e sangrento relato das operações de estrabismo, Stephens parece ter deslocado toda a violência latente da operação arqueológica que estava por vir, com seu objetivo de superar a miopia histórica local, cortando todos os obstáculos à perspectiva visual e histórica." ROBERTS, 2004, p. 94

> Apertar os olhos ajudava um pouco, mas não impedia que as vistas tombassem umas nas outras. Os ângulos oblíquos dos espelhos revelavam uma altitude tão remota que pedaços de "lugar" eram lançados no céu esbranquiçado. Como essa seção de visibilidade poderia ser novamente montada? Talvez os olhos devessem ter sido parafusados em busca de um foco mais preciso. Mas não, o foco estava ora vesgo, ora míope, superexposto, rachado. Ah, os dias felizes de paredes puras e pisos puros! O liso não estava em parte alguma. [230]

Roberts afirma que Smithson, na viagem ao México, se une aos nativos de Yucatán, como retratados por Stephens, em sua condição de indiferenciação estrábica – ao longo do percurso, seus olhos se desvencilham do paralelismo binocular em direção a um alinhamento com a natureza, produzindo reflexos da paisagem que observa.[231] No texto *Pointless vanishing points*, de 1967, Smithson discorre sobre a arbitrariedade da perspectiva central, que depende de um modelo mental que unifica a imagem. Na perspectiva enantiomorfa, Smithson considera a visão dupla, ou estereoscópica, do material captado pelos olhos. Para ele, a visão precisa ser assimilada como uma coisa em si, por isso a importância de considerar este paralelismo na origem de sua captação. Roberts acredita que o projeto de Yucatán em muito se assemelha com os objetivos antiperspectivais de Passaic, "mas enquanto em Passaic Smithson criticou a perspectiva fossilizando-a e multiplicando-a até que sua clareza e direcionalidade fossem neutralizadas, aqui [em Yucatán] ele a destrói por dentro".[232] Mais de uma vez neste texto o artista se refere à visão como algo autônomo e independente: "A luz viscosa submergia a visão sob um território selvagem de visão não assimilada. Pedaços de visão se acumulavam até que os olhos fossem envolvidos por reflexos misturados."[233] Neste sentido que pulveriza os pontos de vista, Smithson discorre sobre formas de visão de criaturas da selva: "se um artista pudesse ver o mundo pelos olhos de uma lagarta, seria capaz de produzir uma arte fascinante."[234] Como bichos na floresta tropical, Smithson descreve a palavra também circulando ao redor dos reflexos com uma autonomia própria: "Escrever sobre espelhos conduz a uma selva sem chão onde as palavras zumbem incessantemente no lugar dos insetos."[235]

O relato de Stephens é, portanto, a base primordial daquilo que Smithson propõe ser o reflexo contrário. Se Stephens partiu de New Jersey para o México em busca de organizar e historicizar uma paisagem, Smithson sai de New Jersey consciente de que vai posicionar

[230] SMITHSON, 1996, p. 130
[231] ROBERTS, 2004
[232] Ibid, p. 100
[233] SMITHSON, 1996, p. 129
[234] SMITHSON, 1996, p. 126
[235] SMITHSON, 1996, p. 124

espelhos e coletar palavras de uma situação de impasse irreconciliável entre tempos e espaços. A obstinação de Smithson em deixar de lado o presente e o passado histórico da região de Yucatán[236], de acordo com Roberts, perpetua e amplifica a crença de Stephens na amnésia, indiferença e miopia da cultura de Yucatán, de modo a dali extrair (ou produzir através da fabulação) um material que dê forma a um passado. A forma deste passado, no caso da arqueologia de Smithson, no entanto, é a da própria apatia, a indiferença entrópica e eternizante da passividade do relato[237].

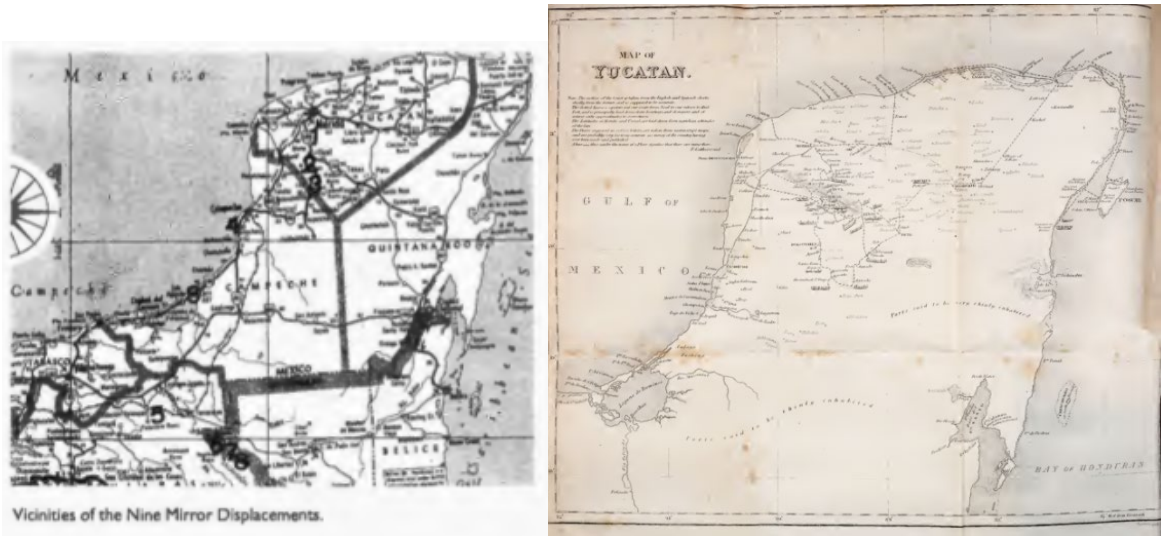

Figura 34 - Mapa desenhado por Smithson da Península de Yucatán (1969)
Figura 35 - Mapa publicado por John L. *Stephens em Incidents of Travel in the Yucatan* (1843)

[236] Roberts ressalta a situação em que se encontrava aquela região por volta de 1969: "Ele [Smithson] não poderia não estar ciente, por exemplo, do aumento alarmante da guerrilha e da violência terrorista na Guatemala (mais de mil assassinatos entre o verão de 1967 e o verão de 1968), ou das crescentes preocupações da mídia americana sobre o fracasso da Aliança para o Progresso patrocinada pelos EUA. Até mesmo as paisagens primordiais das selvas dos *mirror displacements* devem ter parecido sinônimo de guerrilha para um artista da era do Vietnã." ROBERTS, 2004, p. 111
[237] ROBERTS, 2004

3.4 Quando um deslocamento se torna um extravio?

Figura 36 - O segundo deslocamento de espelhos

Stephens não coletou apenas informações e imagens de sua empreitada na América Central: sob o pretexto de uma falsa missão diplomática, o explorador consegue comprar a cidade de Copán por 50 dólares[238] antes de registrar suas ruínas e, ao final de suas viagens, retorna a Nova York com centenas de artefatos de diversas cidades maias. Seu plano, segundo Jennifer Roberts, era formar uma coleção em seu futuro museu, que se chamaria *Museum of American Antiquities*:

> Mas seu museu nunca foi construído; tragicamente, ele instalou os artefatos no novo edifício panorâmico de Catherwood, no centro da cidade, apenas para ver a estrutura e todos os seus componentes destruídos pelo fogo algumas semanas depois. O único consolo nesse infortúnio incalculável foi o fato de que algumas peças grandes de pedra ainda não haviam chegado por navio a vapor e, portanto, escaparam da destruição. Stephens entregou essas peças a seu amigo John Church Cruger, que as instalou em sua ilha particular no Rio Hudson, entre ruínas góticas falsas que ele havia construído para imitar uma pintura de Thomas Cole. Nesse local, os artefatos permaneceram por cerca de oitenta anos, até 1919, quando o Museu de História Natural de Nova York soube de sua existência e os adquiriu de uma das filhas octogenárias de Cruger. O museu os exibiu com destaque nas coleções de antiguidades mexicanas e centro-americanas, e foi lá, na década de 1940, que o jovem

[238] STEPHENS, 1969

> Smithson os viu pela primeira vez em uma de suas muitas visitas de infância ao que era (e continuaria a ser) seu museu favorito.[239]

De fato, Smithson já havia escrito sobre seu interesse pelas culturas pré-colombianas ao descrever uma visita ao Museu de História Natural de Nova York em *The Domain of the Great Bear,* texto que escreveu com Mel Bochner em 1966:

> No chão, no centro da sala circular, sob o sol, há uma reprodução de 3,5 metros da Pedra do Calendário Asteca. O centro do desenho é o rosto do Deus Sol. Seus olhos fechados estão cruzados. Sua expressão é vagamente cruel. Em ambos os lados do Sol, garras fechadas em círculos estão segurando corações humanos.[240]

Smithson subverte a ação de Stephens de extrair artefatos quando simplesmente escolhe olhar para o outro lado, elegendo não mostrar as ruínas antigas, ainda que tenha sempre escolhido posicionar seus espelhos a uma curta distância das mais importantes cidades arqueológicas da península: Uxmal, Bonampak, Agua Azul, Yaxchilan e Palenque. O ato de enterrar parcialmente os espelhos também está ligado a esta subversão: de acordo com Rebecca Butterfield, Stephens tinha fascinação pelos objetos enterrados que ele encontrou em Yucatán, e ficava estupefato ao constatar que a floresta não cessava em "destruir" estas evidências. Para ela, "Stephens pensava que a natureza destruía a arte, mas Smithson inverteu esta equação de poder. Para ele, sistemas de representação – como arte e linguagem – superam a natureza e destroem a realidade."[241]

Butterfield compara as estratégias de Smithson àquelas próprias de um arqueólogo – o artista viaja para campo, executa escavações que "revelam" um passado escondido, e por fim retorna para casa para divulgar o novo conhecimento adquirido. No entanto, não era sua intenção comentar as culturas mesoamericanas, tampouco ele as tinha como forma de inspiração – Smithson, de maneira espirituosa, comenta em *Incidents* a futilidade do esforço arqueológico:

> Arqueólogos tentaram transportar uma grande estela de pedra para fora da região sobre canoas, de Usumacinta até Água Azul, mas não conseguiram colocá-la dentro do avião, então tiveram que levá-la de volta a Yaxchilan. Lá ela permanece até hoje, acumulando musgo – um monumento a Sísifo. Perto dessa estela, os espelhos foram equilibrados em uma árvore tentaculada.[242]

---

[239] ROBERTS, 2004, p. 96
[240] SMITHSON, 1996, p. 27
[241] BUTTERFIELD, 1998, p. 55
[242] SMITHSON, 1996, p. 128

Figura 37 - As *Stephens Stones* no Museu de História Natural de Nova York (1965)

Para Butterfield, a chave para a análise do passeio de Smithson está no paradigma político da arqueologia, esta ciência que, como a geologia, "extrai conhecimento de baixo da terra". Butterfield explica que, para além das aparências de ciência neutra e objetiva, a arqueologia envolve um sentido de intrincadas relações de poder – não por acaso, antropologia e arqueologia desenvolvem-se e amadurecem em plena era colonial – no entanto, tendemos a esquecer que a arqueologia é apenas uma forma de abordar o passado[243]: "A quem pertence o passado? Quem está autorizado a escavá-lo e interpretá-lo? Para quem esta informação é produzida, e como é usada?"[244] Butterfield acredita que estas respostas, nas sociedades europeias e americanas, tendem a apontar que o passado é privilégio daqueles que estão no poder, instituições que autorizam, organizam e financiam expedições arqueológicas. Estas conjunturas políticas não ditam somente o acesso a estes territórios e narrativas – elas também constituem as maneiras de interpretá-los, uma vez que leituras do passado estão sempre sob a influência de questões, valores, relações de poder e ideologias do presente.[245]

Jennifer Roberts acredita que Smithson, quando remove arbitrariamente o olhar dos artefatos arqueológicos, produz uma recusa que "equivale, em muitos aspectos, à sua recoberta,

[243] BUTTERFIELD, 1998
[244] Ibid, p. 62
[245] Ibid

à sua remoção das condições da arqueologia que, no último século e meio, endossaram seu uso como troféus imperialistas ou sua recontextualização como objetos de arte."[246] A anteproposta de Smithson está portanto conectada ao paradigma da arqueologia, que é, no fundo, um paradigma colonial. No entanto, como apontam Butterfields e Roberts, Smithson também faz uso próprio da mitologia e história pré-colombianas, da mesma forma que o arqueólogo, o explorador e o colonizador. A diferença está no fato de que a estratégia de Smithson é abertamente especulativa – quando embaralha mito e história, ficção e fato, passado e presente, visão e especulação, figura e fundo, Smithson estremece as bases dos pensamentos científicos, criando um espaço híbrido, nas margens do tempo e da história e nas bordas que escapam aos limites de território. Na arqueologia do presente, resta apenas atestar a ausência. Não se trata de mapear o lugar do Outro, mas um *outro lugar*, um lugar fictício como aquele de que fala Smithson quando termina o artigo: "A luz refletida foi apagada. [...] O que resta encontrar é a dimensão da ausência. A cor erradicada ainda por ser vista. As vozes fictícias dos totens esgotaram seus argumentos. Yucatán está em outro lugar."[247]

[246] ROBERTS, 2004, p. 98
[247] SMITHSON, 1996, p. 133

Considerações Finais:
Arquipélago

Cumprindo o projeto, sugerido na nota de rodapé de *Incidents*, de que "outros *Maps of Broken Glass* virão em seguida, cada um com seus limites peculiares"[248], Smithson inicia, já em 1970, o projeto para *Island of Broken Glass*, que seria seu primeiro *earthwork* permanente. O artista visita Vancouver em busca de um lugar para construir sua ilha de vidro. De acordo com o professor e arquiteto Charlie Hailey, o galerista Douglas Christmas entra então em contato com o governo canadense, em nome de Smithson, para adquirir uma pequena ilha sem valor comercial onde a obra pudesse ser instalada. De algumas opções apresentadas, o artista escolhe um rochedo localizado a oeste de Vancouver chamado Miami Islet, próximo à fronteira entre os Estados Unidos e o Canadá, no Canal de Stuart. A ilha recebeu este nome devido ao naufrágio do navio Miami, e a região pedregosa onde está localizada fez com que aquele ponto do canal ficasse conhecido como "Danger Reef". Como posto por Hailey, "esta história e posição excêntricas ressaltam o interesse de Smithson pelo centro e pela periferia. A ilhota está no limite da ordem geográfica e de navegação. Ela fica nas margens do que é mapeado e do que não é mapeado."[249] A proposta de Christmas é aceita pelo governo canadense, sob a justificativa de que a obra traria valor cultural à área, e Smithson e o galerista fazem uma encomenda de cem toneladas de vidro verde. O projeto vem a público e recebe duras críticas. Segundo Hailey, a instalação era vista como o despejo de "lixo americano" na costa do Canadá – um crítico declara que deveriam depositar toda o vidro em Miami, Flórida, no lugar de Miami Islet[250]. Segundo a curadora Phoebe Cripps, existe uma violência em determinadas propostas de Smithson, que fazem uso de materiais e processos industriais, de modo a aceitar de maneira pragmática a intervenção humana como parte da natureza.[251]

No fim de janeiro de 1970, o governo do Canadá envia um telegrama interditando o projeto, alegando que as marés poderiam levar pedaços de vidro por anos para a costa do Canadá. Mesmo se o projeto tivesse sido realizado, a ideia de Smithson era que a erosão transformasse o vidro, em não mais que cem anos, de volta para o estado primordial de areia. A ilha de vidro de Smithson torna-se então, ironicamente, também uma ilha hipotética: *Island of Broken Glass*, como Atlântida, não se encontra em lugar algum, é também uma "massa de

[248] SMITHSON, 1996, p. 133
[249] HAILEY, 2013, p. 275
[250] Ibid
[251] CRIPPS, 2021

terra que foi impensada", ou ainda o território perdido que o artista procura em Yucatán, quando se pergunta: "onde está a ilha? a incognoscível ilha zero?"[252]

A palavra erodida se coloca aqui na mesma condição do hipotético processo de desgaste dos vidros nunca posicionados de *Island of Broken Glass*. Se as ideias de Smithson pudessem ser dispostas em ilhas de percepção, certamente poderíamos mapear Passaic, Yucatán e Atlântida em uma cartografia entrópica sedimentada em fabulações, polissemias, tautologias e metáforas, todas passíveis de alagamentos e aterramentos de sentidos. O arquipélago do pensamento Smithsoniano desliza, de maneira mental, em deriva, de modo análogo ao movimento de continentes inteiros ao longo do imenso tempo geológico – o tempo de vida do artista, breve demais e bruscamente interrompido, foi suficiente para inventariar, à maneira de Borges, uma biblioteca de sentidos que se repetem e se acumulam, se desgastam e se anulam. Como calcário refletido por um espelho de água escura que mostra o avesso enantiomórfico da terra, as espirais da linguagem de Smithson se encontram nas bordas entre a percepção e o delírio, entre a ciência e a ficção, entre a visão e a *anti-visão*, entre a palavra e a imagem. O artista coloca esse processo como uma "sedimentação da mente", e a palavra tem importância crucial nesse processo:

> Vários agentes, tanto fictícios quanto reais, de alguma forma trocam de lugar uns com os outros - não se pode evitar o pensamento lamacento quando se trata de projetos de terra, ou o que chamarei de "geologia abstrata". A mente e a terra estão em constante estado de erosão, os rios mentais desgastam as margens abstratas, as ondas cerebrais minam os penhascos do pensamento, as ideias se decompõem em pedras de desconhecimento e as cristalizações conceituais se desfazem em depósitos de razão arenosa. Esse fluxo lento nos torna conscientes da volatilidade do pensamento. O corpo inteiro é puxado para dentro do sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se tornam conhecidos como consciência sólida. Um mundo descolorido e fissurado cerca o artista. Organizar essa bagunça de corrosão em padrões, grades e subdivisões é um processo estético que quase não foi tocado.[253]

A forma entrópica do tempo, para Smithson, está inscrita (ou escrita) em cada pedaço de terra, em cada grão de areia, em cada caco de vidro, em cada quadrado de espelho, que ele acumulou e desagregou sem ter nunca perdido de vista as armadilhas destes processos de percepção. Como no espelho descrito por Smithson no estacionamento de Passaic, as formas da realidade e da ficção ficam, em seu trabalho, trocando de lugar o tempo todo, não é possível

[252] SMITHSON, 1996, p. 129
[253] Ibid, p. 100

nunca saber de que lado se está. A saída está, portanto, no ato fugaz de reconhecer a ficção que sedimenta os recortes da realidade construídos pelas geologias mentais.

Então, onde está a ilha? Incognoscível, pontuada por palavras, esquemas, hieróglifos, matéria impressa, teorias, arte, matéria orgânica, matéria industrial, a ilha zero continuará sempre escapando à percepção – dela teremos apenas relances de uma superfície fissurada. Mas não nos enganemos em relação à entropia – o desgaste da energia pode também ser criação da matéria. A cada vez que um vidro quebra, uma ilha se desloca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma.** In: Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALLOWAY, Lawrence. **Sites/Non-sites.** In: Robert Smithson: Sculpture. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. **Lugares moles.** Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007

BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica.** In. Magia e Técnica, Arte e política. Obras escolhidas I. Trad. Rouanet S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. **A user's guide to entropy**. In: *October*, vol. 78, University of Chicago Press, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.

BURLAND, C. A. **The Gods of Mexico.** New York: G. P. Putnam's Sons, 1967

BUTTERFIELD, Rebecca Ann. **Colonizing the past: archaic references and the archaeological paradigm in contemporary American Earth Art**. Tese de Doutorado: University of Pennsylvania. 1998.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARNAC, Pierre. **A Atlântida de Cristóvão Colombo.** São Paulo: Brasiliense, 1978

CASTRO, E. V. de. **A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos.** Cadernos De Campo, São Paulo, 2006, pg 319-338

CLARK, Thomas H.; STERN, Colin W. **Geological Evolution of North America.** New York: Ronald Press Co.,1968

COE, Michael D. **Breaking the Maya Code.** Londres: Thames & Hudson, 2012

CORBEL, Laurence. **Écrits d'artistes 1960-1980.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. (org.) **Escritos de artista anos 60/70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CRIPPS, Phoebe. **Robert Smithson: Hypothetical Islands.** *Art Monthly,* vol. 442, 2021, p. 31-32.

CRUZVILLEGAS, A. **Autoconstruccion of Map of broken glass (Atlantis)** *In:* ATKINS, K.; KIVLAND, K. (ed.), Matthew Buckingham, Abraham Cruzvillegas, Mark Dion, Teresita Fernández, Trevor Paglen, Rayyane Tabet, Diana Thater on Robert Smithson, Dia Art Foundation, 2020

DEBORD, Guy. **Theorie de la dérive**. *Les Lévres Nues*, n. 6, novembro de 1956.
____. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1967.
_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DONNELLY, Ignacius. **Atlantis: The Antediluvian World.** Nova Iorque: Harper and Brothers, 1882.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Martins Fontes: São Paulo, 2002
_____. **De Espaços Outros.** Ditos e escritos, vol. III – estética: literatura e pintura, música e cinema. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a, pp. 428 – 438

GRUBE, Nikolai. **Maya - the divine kings of the rainforest.** Konemann: Berlim, 2006

HAILEY, Charlie. **Island of broken glass**, Holt/Smithson Foundation *In*: https://holtsmithsonfoundation.org/island-broken-glass Nova York, 2020
_____. **Spoil Island: Reading the Makeshift Archipelago.** Lexington Books: Plymouth, 2013.

HOBBS, Robert. **Robert Smithson: Sculpture.** Ithaca: Cornell University Press, 1981.

LEAL, André. **Uma toda-englobante mesmice: paisagens entrópicas de tempos urbanizados.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Papirus: Rio de Janeiro, 1989.

_____. **Tristes trópicos.** São Paulo: Editora Anhembi, 1957.

LINSLEY, Robert. **Minimalism and the city: Robert Smithson as a social critic**. In: *Anthropology and Aesthetics*, no. 41, 2002.
_____. **Mirror travel in the Yucatan: Robert Smithson, Michael Fried, and the new critical drama**. *RES: Anthropology and Aesthetics,* 2000

LIPPARD, Lucy. **A desmaterialização do objeto da arte**. In: Arte e Ensaio, n.25, 2013, p. 151-165.

LUNBERRY, Clark. **So much depends: printed matter, dying words, and the entropic Poem**. *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 3, 2004, p. 627–653.

MAZOLLA, Jessica; YI, Karen. **50 years ago Newark burned**. [*S. l.*], 7 jun. 2023. Disponível em: https://www.nj.com/essex/2017/07/what_you_need_to_know_about_the_1967_newark_riots.html. Acesso em: 4 jun. 2023.

MARTINS, Tatiana da Costa. **Robert Smithson: "...a terra, sujeita a cataclismas, é uma mestra cruel..."**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2009
_____. **Paisagem e ficção nos deslocamentos poéticos de Robert Smithson.** In: Ouvirouver v. 12 no 2, p. 418-431, Uberlândia, Ago/Dez. 2016

MENARD, Andrew. **Robert Smithson's Toxic Tour of Passaic, New Jersey.** *Journal of American Studies* 48, no. 4, 2014, pp 1019–40

MONTAIGNE, **Ensaios**, Tradução de Rosa Freire D'Aguiar, São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010

MOLEDO, Leonardo e MAGNANI, Esteban. **A estrutura da Terra e a teoria da deriva continental.** ComCiência [online]. 2010, n.120, pp. 0-0. ISSN 1519-7654.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NODARI, Alexandre. **A Literatura como Antropologia Especulativa**. In: Revista da Anpoll no 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015

OWENS, Craig. **Earthwords.** *October*, The MIT Press, vol. 10, p. 121–130, outono de 1979.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Críticas. Robert Smithson: arte, ciência e indústria.** São Paulo: Editora Senac, 2010.

PLATÃO. **Timeu-Crítias.** 1. ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticas, 2011

ROBERTS, Jennifer L. **Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán.** The Art Bulletin, Vol. 82, No. 3 (Sep., 2000), pp. 544-567
_____. **Mirror-travels: Robert Smithson and History.** London: Yale University Press, 2004.

RODRIGUES, Flora Alice Lima. **A trajetória do *Códice Florentino* de Bernardino de Sahagún e seus auxiliares indígenas.** *In:* SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., Florianópolis, 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SHAPIRO, Gary. **Eathwards: Robert Smithson and art after babel**. Berkeley: University of California Press, 1995.

SHAPIRO, Michael J. **Punctuations: how the arts think the political.** London: Duke University Press, 2019.

SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert. **Um Passeio pelos Monumentos de Passaic.** O Nó Górdio, jornal de metafísica, literatura e artes, ano 1, n.1, dezembro de 2001: 45-47.

_____. **Hotel Palenque.** Parkett 43, 1995, pp. 118-132

SOBIESZEK, Robert A. **Robert Smithson: Photo Works.** Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.

STEPHENS, John Lloyd. **Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan.** [1841], 2 vols., New York: Dover, 1969.

STUCKELBERGER, Johannes. **Mirror Reflections: Robert Smithson's Dialectical Concept of Space**. RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review 31, no. 1/2, 2006 pp. 90–99

THOMPSON, J. Eric S. **Maya Hieroglyphic Writing.** Washington: Carnegie Institution of Washington, 1950.

TIBERGHIEN, Gilles A. **Robert Smithson: Uma Visão Pitoresca do Pitoresco.** Arte & Ensaios, n. 33, 2017, pp. 207-219

URSPRUNG, Philip. **Allan Kaprow, Robert Smithson, and the limits to art.** Oakland: University of California Press, 2013.

WAKEFIELD, Neville. **Yucatan is elsewhere: on Robert Smithson's Hotel Palenque.** Parkett 43, 1995, pp. 133-135.

WANG, Tabitha. **Newark Riot (1967)**. [*S. l.*], 17 jun. 2008. Disponível em: https://www.blackpast.org/african-american-history/newark-riot-1967/. Acesso em: 4 jun. 2023.