

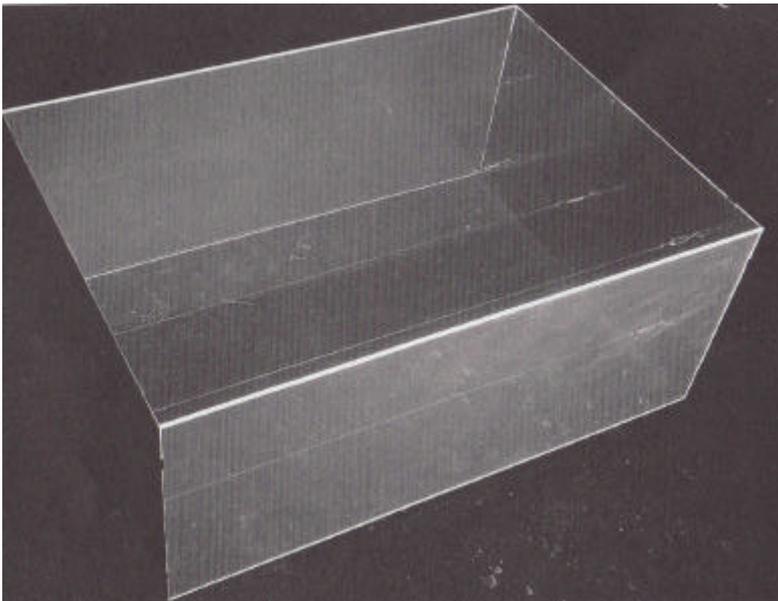
3

Robert Smithson: New Jersey, redescobrimo a Paisagem

Em seu primeiro texto crítico, publicado em 1965, uma resenha encomendada por Donald Judd para o catálogo da exposição *7 Sculptor*, na *Philadelphia Institute of Contemporary Art* e na VIII Bienal de São Paulo, Robert Smithson inaugura sua escritura, na qual identifica pontos questionáveis no discurso e na produção minimalista. Nele, Smithson aponta a arbitrariedade na arrogada *especificidade* dos novos materiais como a fórmica, o alumínio, o *plexiglas*. Para os minimalistas, tais materiais eram menos ilusionistas e menos alusivos que os tradicionais mármore, bronze ou madeira. Entretanto, para Smithson, trabalhos como os de Judd apresentavam efeitos visuais fugidios, como escreve:

“Uma qualidade reversível de alto e baixo era a característica importante do trabalho de Judd, mostrado na VIII Bienal de São Paulo. É impossível descrever o quê era pendurado no quê e o que era sustentado pelo que. Baixos eram altos e altos eram baixos. Uma estranha (*uncanny*) materialidade inerente às superfícies engolfa a estrutura básica. O conceito de anti-matéria transborda e preenche tudo, levando este trabalho definitivo à beira da noção de seu desaparecimento”¹.

¹ “A reversible up and down quality was an important feature of the work which Judd showed in the VIII São Paulo Bienale. It is impossible to tell what is hanging from what or what is supporting what. Ups are downs and downs are ups. An uncanny materiality inherent in the surface engulfs the basic structure. Both surface and structure exist simultaneously in a suspended condition. What is outside vanishes to meet the inside, while what is inside vanishes to meet outside. The concept of “antimatter” overruns, and fills everything, making these very definite works verge on the notion of disappearance”. SMITHSON, Robert. *Donald Judd* (1965). In FLAM, Jack(org.) op cit; p. 6



[1]Donald Judd, Untitled, 1965.

É possível imaginar a insatisfação de Donald Judd com a resenha de Smithson, que colocava em xeque os principais argumentos de seu texto *Specific Object*, evidenciando que os esforços argumentativos na construção de uma arte não metafórica e auto-evidente eram questionáveis. Para Smithson, a “estranha materialidade” tornava os “trabalhos definitivos” de Judd surpreendentemente difíceis de serem vistos. O uso de materiais como metal brilhoso, *plexiglas* e as cores brilhosas, produzia complexos efeitos, resultando em uma espécie de desaparecimento perceptivo.

Os resíduos de ilusionismo nas obras de Judd terminaram ocupando um considerável espaço no debate crítico dessa cena de arte², mobilizando críticos e artistas. Rosalind Krauss, no artigo para a *ArtForum* em 1966, aponta questões semelhantes às de Smithson no texto *Allusion and Illusion in Donald Judd*. Para a crítica, embora Judd “parecesse aceitar apenas aquela arte que evite alusões e ilusões, seu trabalho tirava seu poder, do peso dado à ilusão”³

² De acordo com James Meyer, Judd era refratário às críticas da renitência do ilusionismo em seus trabalhos. Para Judd, a única ilusão que era objetivável era aquela que ocorria na pintura, ilusão espacial. “Toda arte apresenta ilusão de uma forma ou de outra”, diz Judd em entrevista a Barbara Rose. As pessoas falam que em seu trabalho há um grau de ilusionismo.... Isso é um problema, pergunta Rose. Ao que Judd respondeu “eu geralmente não penso sobre isso”. Meyer observa que a despeito das inúmeras críticas em relação à disparidade do discurso e da prática de Judd, a postura do artista era de relutância em aceitar tais contradições, mantendo ao longo desse período o tom de confiança nos escritos e nas entrevistas quando questionado em relação a premissa de “Specific Object”. MEYER, James. op.cit; p. 138.

³ Although Judd “seem to accept only that art which eschews both allusion and illusion, his work “derived its power from a heightening illusion”. Idem.

As análises de Smithson e de Krauss acabam jogando luz sobre as contradições entre a teoria e a prática minimalistas, expondo a necessidade de maior rigor nas discussões sobre as verdades empíricas dos objetos literais dos minimalistas, em particular os de Judd e os Robert Morris. Desafiar e complicar tais asserções passa a ser uma prática da nova geração de artistas como Eva Hesse, Dan Graham, e o próprio Smithson.

Em um sentido transgressor, Smithson parece concordar com as qualidades identificadas por Krauss. A inapreensível materialidade, responsável pela desorganização da percepção visual, em Judd, guardaria um potencial crítico acerca das verdades estabelecidas sobre esse campo. Como na leitura freudiana o *unheimlich* - o lado obscuro e estranho corresponde a algo conhecido e familiar que, devido à sua paradoxal natureza, causa repulsa e estranha atração. Tal aspecto familiar denegado nas estruturas abstratas de Judd remeteria às experiências físicas do mundo. Nas palavras de Smithson; “quanto mais se tenta agarrar a superfície da estrutura, mais frustrante isto se torna. O trabalho parece não ter nenhum equivalente natural, nada físico, entretanto tudo que ele traz à mente é fisicalidade”⁴.

Smithson parece ter percebido, antes mesmo de Judd, as possibilidades de alargamento da experiência visual nesses trabalhos. No rascunho da mesma resenha, ele descreve como, em tal experiência labiríntica da visão, encontra-se uma abertura para um espaço outro, diverso do visual, a partir do qual a visão estabelecerá novas relações com o mundo.

“Os olhos seguem um duplo caminho em áreas que podem apenas ser visualizadas em termos de uma ordem inversa... É impossível dar alguma idéia em tal ocultamento, uma vez que não revela características óbvias... Nenhum espaço é “ocupado”... Os olhos móveis olham para um ponto fixo e percebem um conjunto oblíquo de condições, que não oferecem nenhuma localização precisa... A mente reconstrói “um olhar” que “vê” um outro olhar, enquanto reduz qualquer idéia espacial”⁵.

⁴ The more one tries to grasp the surface structure, the more baffling it becomes. The work seems to have no natural equivalent to anything physical, yet all it brings to mind physicality.

SMITHSON, Robert. *Donald Judd*. In FLAM, Jack(org.) op. cit. p. 6.

⁵ “ The eyes follow a double path into areas that can only be visualized in terms of inverse order... It will be impossible to give any idea of such mask, for it reveals no obvious features... No space is “seized”... The mobile eye looks from a fix point, and see and oblique set of conditions, that offer no precise location... The mind reconstructs “a sight” that “looks” at another sight, while

A ambigüidade no trabalho de Judd permitiria a reconstrução mental de um ato de imaginação cuja localização não se restringia estritamente à experiência ótica, mas diferentemente, incorporaria a materialidade do mundo.

É significativo, nesse momento, o fato de, nos trabalhos de Smithson, encontrar-se presente a estratégia de frustrar e confundir o espectador com o *estranhamento* da experiência visual. Tal como um jogo de espelhos, a escrita crítica sobre os trabalhos do artista minimalista refletiria suas próprias noções sobre arte. No diálogo com Judd, Smithson questiona as certezas da produção minimalista, problematizando pontos relacionadas a processos da percepção visual e ao mundo físico, elaborados em suas propostas processuais.

O desejo de induzir o espectador a uma desorientação perceptual em relação à crença no significado da abstração leva o artista a pensar uma série de trabalhos, durante os anos de 1964-1966, nos quais cria estratégias atacando as convenções limitadoras da experiência estética. *The Eliminator* (1964), [fig.2] obra elaborada para a seleção da exposição “*The Responsive Eye*”, idealizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1964, anuncia, já no título, tal intenção. Nele, o artista joga com as expectativas de legibilidade do espectador, acostumado a um certo tipo de experiência visual de arte.

Construído como uma estrutura tridimensional, formada por dois espelhos dispostos em noventa graus, *The Eliminator* localiza no centro do ângulo tubos de néon em formas zigzague. Nesse jogo de espelhos, tais luzes refletem múltiplas imagens. Oscilando entre as cores vermelhas e o transparente da estrutura de vidro do néon, a experiência visual é contraditória. Os olhos sobrecarregados pelos estímulos bloqueiam a participação da memória no processo de formação da imagem⁶. Aqui, nenhuma das duas imagens formadas é identificável.

A idéia é negar ao espectador uma certa forma de experiência, restrita à percepção ótica, uma vez que, como escreveu Smithson, “o espectador não sabe o que ele está vendo, porque não há superfície para fixá-la; logo, ele se torna consciente da

diminishing and spatial idea”. In Untitled, Smithson Papers, Archives of American Art, microfilm, Roll 3834, frame 687.

⁶“The Eliminator overloads the eye whenever the red neon flashes on, and in so doing diminishes the viewer’s memory dependencies or traces”..SMITHSON, Robert. *The Eliminator* (1964). In FLAM, Jack(org.) op cit; p. 327.

vacuidade de sua própria visão ou do ver através de sua visão”⁷. Por meio da desorganização e da desestabilização perceptivas, a miríade de estímulos óticos produz fissuras, a partir das quais incorporam o mundo físico e real. Como completa mais adiante o artista: “A luz, os reflexos do espelho e as sombras fabricam a abertura perceptual de seus olhos. A irrealidade torna-se real e sólida”⁸. A percepção do real como um tecido sólido pressupõe um conhecimento no qual experiência sensível e pensamento, percepção visual e intelecto encontram-se em numa relação dialética.



[2]The Eliminator(1964)

⁷“The viewer doesn’t know what he is looking at, because he has no surface space to fixate on ; thus he becomes aware of the emptiness of his own sight or sees through his sight”. Idem.

⁸ “Light, mirror reflection, and shadow fabricate the perceptual intake of the eye. Unreality becomes actual and solid”. Idem.

3.1

Crítica à noção de abstração modernista

Pensando em tais propostas dialéticas, Smithson estabelece como objeto de problematização a hegemonia de uma concepção de arte definida pela produção crítica e pelos museus modernistas. No contexto norte-americano, as idéias do crítico Clement Greenberg exercem, sem dúvida, considerável poder de influência na formação de critérios de inteligibilidade e de expectativa em relação à experiência estética do público. Para Greenberg, a pintura moderna abandona progressivamente a tentativa de representar ilusionisticamente um espaço tridimensional sobre um suporte plano, passando a tirar conseqüências estéticas de sua própria linguagem. Nesse pressuposto estético- para o qual a arte abstrata era uma tendência inelutável - , toda referência às formas da realidade restabeleceria, ao menos em parte, a ilusão e a profundidade.

Para Smithson, tal pensamento estético de Greenberg era limitado e prodigioso em sua capacidade de criar mitos acerca da experiência da arte. “As atitudes estéticas não têm sido muito consideradas na América. O que é entendido como crítica de arte é baseada em uma identificação empática com a arte”⁹, escreve o artista acerca do que definiu com “falácia estética”. No debate crítico com o modernismo, uma certa noção de abstração torna-se alvo constante de ataques e das investigações do artista. “Eu mantenho que a abstração não é governada pela “expressão” ou pelo que Greenberg chama de “experiência”, mas por uma atitude mental em relação à estética que de modo algum depende da redução formal”¹⁰. Para o artista, a concepção de abstração modernista, qual seja a de uma arte não objetiva, válida apenas nos seus próprios termos¹¹, era responsável pelo aversão instituída na arte em relação ao mundo real, à natureza.

Em sua crítica ao pensamento estético moderno, Smithson localizará no livro *Abstração e Empatia* de Wilhelm Worringer a responsabilidade pela difusão

⁹ Esthetic attitudes have not been sufficiently considered in America. What passes for art criticism is based on empathic identification with art. SMITHSON, Robert. *The Pathetic Fallacy in Esthetics* (1966-1967). In FLAM, Jack(org.) .op.cit; 337

¹⁰ I maintain that abstraction is not governed by “expression” or what Greenberg calls “experience”, but by a mental attitude esthetics that is no way dependent on formal reduction. Idem.

da idéia das abstrações como as imagens mentais de planos (*flat plan*), os espaços vazios, grades, linhas, excluindo a fisicalidade do mundo da experiência estética¹². Tal noção de abstração tende a excluir todo problema da natureza, escreveria o artista. Não por outro motivo, o purismo visual e a defesa inclemente do modernismo contra o ilusionismo perceptivo passam a ser atacados pelo artista como mais um mito construído pelo discurso crítico. Na doutrina greenberguiana, a experiência perceptiva visual restringia-se àquela experimentada com o plano pictórico moderno, relegando os efeitos óticos à categoria de ilusionista. No ensaio a *Nova Escultura*, o crítico explicita sua posição ao escrever: “em vez de ilusão das coisas, oferece-se agora ilusão das modalidades: ou seja, que a matéria é incorpórea, sem peso e existe apenas oticamente como ‘miragem’¹³. Em tal situação, a percepção da imagem abstrata pictórica ou escultórica pelo espectador é vivenciada como um jogo de ambigüidades.

Para os pensadores modernos como Greenberg, tal ambigüidade visual ou opacidade das imagens abstratas era o ponto central da experiência da obra, do mesmo modo que lhe eram debitados ao sucesso ou a frustração a possibilidade do espectador para “ler” essas imagens. Para Smithson, esta concepção de percepção era, por assim dizer, uma das responsáveis pelo estado de depauperamento da experiência da arte. “A visão tornou-se desprovida de sentido, ou a visão está ali, mas o sentido não está disponível. Muitos tentam esconder essa falência perceptual chamando-a de abstração. Abstração é o zero de todos, mas o nulo de ninguém”¹⁴, escreve.

Nessas primeiras investigações de Smithson, o que estaria em jogo seria a desmistificação de tal noção de abstração. Como observa Ann Reynolds, o artista suspeitava que a “confusão” em frente aos trabalhos abstratos era devida ao fato de os espectadores dependerem da presença de um certo tipo de convenção ou de analogias descritivas, como as perspectivas lineares ou as imagens estereoscópicas

¹²Books like *Abstraction and Empathy*, where the tendency of the artist was to exclude the whole problem of nature and just dwell on abstraction mental images of flat planes and empty void spaces and grids and singles lines and stripes, that sort of thing, tended to exclude the whole problem of nature. *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/ Smithsonian Institution (1972)*. In SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack(org.) p. cit; p. 293.

¹³GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*, p. 155.

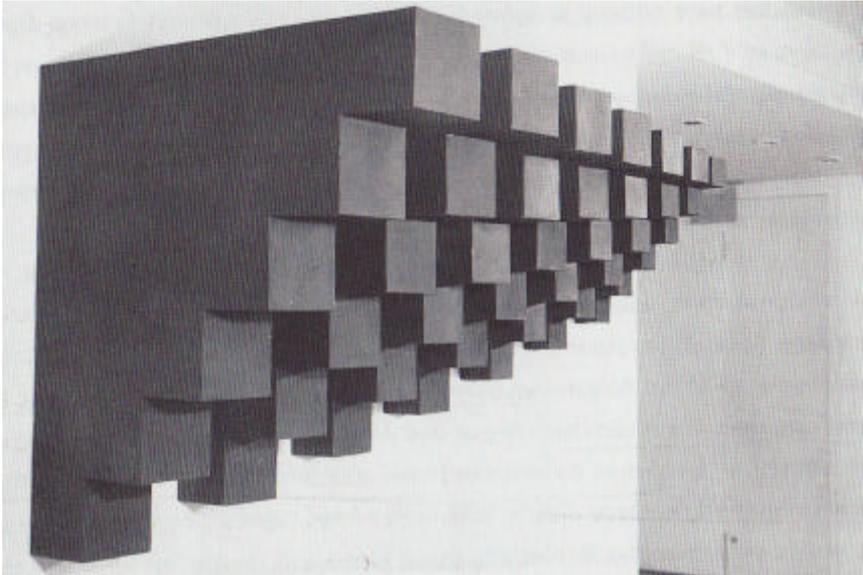
¹⁴Sight becomes devoid of sense, or the sight is there, but the sense is unavailable. Many try hide this perceptual falling out by calling abstraction. Abstraction is everybody’s zero but nobody’s nought. SMITHSON, Robert. *Some Void Thoughts on Museum(1967)*. In FLAM, Jack(org.) op.cit; p.42

que, normalmente, recompensavam expectativas particulares e culturais. Não apenas tais paradigmas ou convenções eram mais apropriados para a representação das imagens, como também a abstração não tinha nenhuma obrigação interna quer com a inteligibilidade da imagem quer com o encontrar expectativas que as satisfizessem¹⁵. De acordo com a historiadora, a definição de tal distinção permite ao artista articular por um lado novos sentidos a tais “nulidades abstratas” e, simultaneamente, propor novos modelos perceptivos mais sintonizados à experiência da contemporaneidade.

Nos anos de 1966 e 1967, Smithson realiza uma série de esculturas denominada *Alogon*. Derivada do grego, a palavra *alogon* significa números irracionais e inomináveis. *Alogon* [fig.3] consiste em uma série de unidades tridimensionais em forma de degraus invertidos, fixados à parede da galeria. Dependendo do ponto de vista em que se encontra o espectador, sua percepção será em ordem crescente ou decrescente. Ao experimentar a obra, o olhar do espectador é levado a percorrer quinas e ângulos, cheios e vazios em um movimento contínuo ao absurdo. Aqui, a repetição da mesma configuração, em escala crescente ou decrescente, termina gerando uma série de estranhamentos perceptivos. Criam, assim, o que o artista definiu como um “*estado de surd*”, uma região onde a lógica encontra-se suspensa¹⁶.

¹⁵ REYNOLDS, Ann. *Learning from New Jersey and Elsewhere*. p. 74.

¹⁶ Na entrevista com Dennis Wheeler, Smithson explica sua noção de *surd* como “uma região onde a lógica está suspensa(...)Então, se está em um tipo de área irracional”. In *Four Conversations Between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)*. In FLAM, Jack(org.).op.cit, p. 196.



[3.]Alagon, (1966)

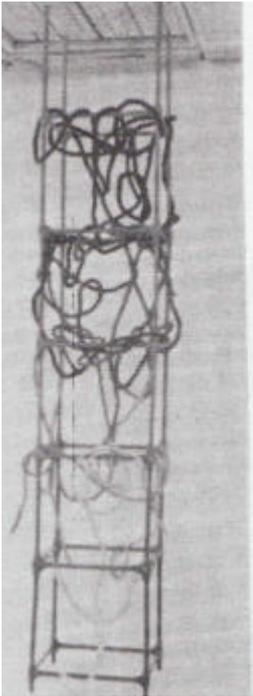
Em 1965, Eva Hesse realiza o trabalho *Loakoon*, no qual é possível perceber semelhante experiência descrita por Smithson como “*surd*”. Nesse trabalho, uma explícita referência ao conhecimento difundido sobre tradição escultórica, a noção de experiência visual autônoma é colocada em xeque. Ao vermos a estrutura vertical, uma seqüência contínua de cubos vazados emaranhados por cordas, nossos olhos não se fixam em nenhuma superfície. Diferentemente, participam de contínuos jogos de contrastes entre os cheios e vazios, o caos e a ordem, entre o intelecto e o sensível.

O título do trabalho de Eva Hesse, *Laokoon* (1965),[fig.4] remete ainda às idéias difundidas no ensaio *Rumo ao um mais novo Laocoonte*, de Greenberg. Nelas, o crítico recorre ao livro de Lessing para fundamentar suas convicções acerca do purismo na arte. Em Hesse, como no *Alogon* de Smithson, a suspensão de esquemas lógicos rompe com a compreensão gestáltica do trabalho, transformando-o em uma “outra coisa”, definida em espaço e tempo específicos. Trata-se, nas palavras de Smithson, de uma área definida como *dediferenciação*, onde se rompe com a gestalt, e a entropia invade.¹⁷

Tal experiência acentuaria a percepção do espectador acerca da “*abstração como zero de todos e o nulo de ninguém*”. Ela os despertaria, assim, para a

¹⁷ Dediferenciação é um conceito definido por Anton Ehrenzweig’s em *The Hidden Order of Art*. Trata-se de uma teoria psicanalítica que deu a Smithson as possibilidades de entender a articulação do processo da percepção artística articulando com diferenças que a associam ao caos e à entropia. Para Ehrenzweig, assim como para Freud, o tempo do inconsciente é fora do tempo e indiferenciado, incapaz de realizar distinções.

articulação de tais espaços vazios de “*nulidade mortas*” no processo da percepção visual. Aqui, a visão estabelece tensão com a abstração, possibilitando a criação de novos sentidos. O espectador toma consciência de que a percepção da visualidade autônoma constitui um mito do discurso crítico, construído mediante o condicionamento cultural, baseado no aprendizado de convenções associadas a um espaço cultural particular: o do museu.

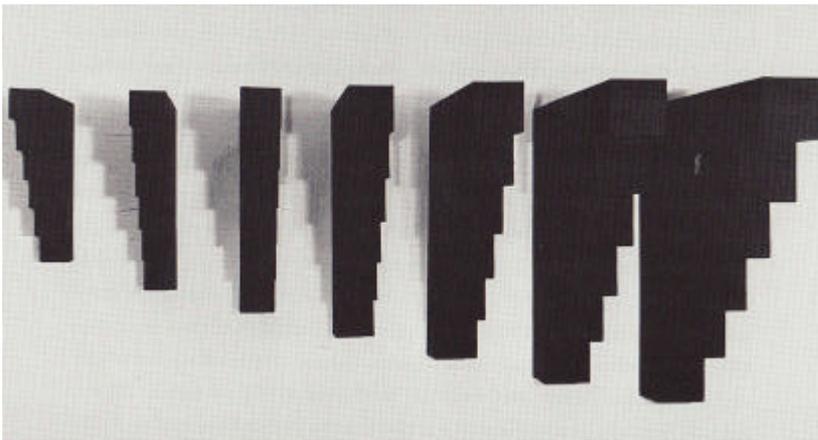


[4]Eva Hesse, Laokoon,1965

A relação de dependência entre a inteligibilidade da obra e do espaço da instituição reaparece, ainda, na série *Alogon*, no tensionamento das obras com as fotos de divulgação do trabalho. De acordo com Ann Reynolds, já nessas primeiras esculturas, a fotografia seria constitutiva do processo artístico de Smithson¹⁸. No trabalho de montagem das fotos, é possível perceber que a estratégia criara um estranhamento por meio da diferença entre a percepção das

¹⁸ “Smithson remove o trabalho da parede, onde se encontrava exposto, colocando-o no chão. Para estabilizar a unidade individual no chão, o artista o desloca em noventa graus. Ele também inverte a ordem das unidades e então, elas são alinhadas com o mínimo de espaço entre elas, do menor para o maior. *Alogon* foi fotografado de um ângulo baixo o suficiente e sem luz direta. Conseqüentemente, as seis unidades de escadas produzem superposições no conjunto da quina, que aparecem levemente aumentadas no peso e na dimensão, uma vez que eles se movem em relação à parede do fundo da galeria”. In REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*. p. 19.

imagens da fotografia e da escultura. Na primeira foto de *Alagon #1*, [fig.5] o posicionamento dos módulos da escultura, o distanciamento entre eles e a iluminação geram a superposição ininterrupta do olhar. Articulado, da mesma forma, um jogo de estranhamento, na segunda foto da mesma série, os módulos parecem flutuar no espaço, uma vez que o chão, o teto e a parede estão fora de foco. Ambas as fotos geram um resultado opaco e ambíguo. E o que é meramente uma ambigüidade visual ou uma percepção irreconciliável na fotografia torna-se absurdo quando *Alagon* é experimentado *no* espaço tridimensional.



[5]Alagon,1966

As convenções das fotografias de esculturas modernas para divulgação proibiam qualquer efeito que impedissem a percepção do objeto individual. Ao subverter tais regras, cujo resultado transformava um objeto tridimensional em uma imagem plana de duas dimensões, Smithson desorganizaria a expectativa da percepção visual do espectador em relação à escultura. Esta passa a ser percebida como uma experiência mais abrangente na qual aciona todo o espaço circundante, seja este o espaço representado seja o ocupado pela imagem do objeto no qual está o espectador.

A idéia é demonstrar que a visão está sendo vivenciada através de um condicionamento cultural. De acordo com Reynolds, parte da crítica de Smithson contra o modernismo concentra-se na identificação do poder da interferência da cultura para a inteligibilidade da forma. Tal influência cultural não se restringiria ao discurso da crítica modernista, mas a todo o sistema de artes. Identificar tais habitualidades e desafiá-las ao introduzir outros tipos de experiência e de espaços era parte do esforço que possibilita a construção de seu “*mundo cristalino*”.

3.2

Enantiomorphic Chambers, o mundo cristalino

No esforço de redefinição de modelos perceptivos mais apropriados à noção de abstração do artista e à experiência da cultura contemporânea, *Enantiomorphic Chambers* (1964)[fig.6] é um trabalho paradigmático, realizado com espelhos mirando-se, de tal maneira que o espectador possa situar-se entre eles. Devido à posição dos espelhos, ao invés de as imagens refletidas serem multiplicadas ao infinito, qualquer possibilidade de fusão das imagens é cancelada. As modificações internas promovidas pelos reflexos e contra-reflexos redirecionam o ponto focal de cada olho em sentidos respectivamente opostos. A experiência é a de impossibilidade de formação de uma imagem que convirja para um “ponto de fuga”. Aqui, a perspectiva dimensional e unitária da visão estereoscópica passa a ser substituída por outra ‘tridimensional e dualista’, a visão enantiomórfica¹⁹.

Como discutido anteriormente, uma das críticas de Smithson à concepção de visualidade pura da arte modernista era o fato de sua experiência perceptual experimentada como uma “miragem ótica” não se encontrar vinculada a processos abstratos como acreditavam os seus teóricos. Diferentemente, o que causaria a experiência de tal opacidade seria a rivalidade e a reconciliação retiniana na formação da imagem, internalizadas no processo perceptivo. Aqui, novamente, Smithson questiona a simbiose entre a percepção visual e os condicionamentos culturais. Ao abolir a fusão das imagens, rompendo assim com a noção da visão idealista, o artista pretende atacar exatamente tais concepções. Em *Enantiomorphic*, o espectador, uma vez imerso em um estado momentâneo de cegueira, tem sua percepção de “dupla prisão dos olhos, torna-se um fato”²⁰. Rompe-se com uma crença sobre a experiência visual tida como uma verdade; a visão estereoscópica, abrindo, desse modo, novos campos de possibilidades.

A estratégia anti-visualista é elemento estruturante na construção dos modelos perceptivos do artista e de seu “mundo cristalino”. A “cegueira” aparece na obra de Smithson como condição de possibilidade para a potencialização da

¹⁹ SMITHSON, Robert. *Pointless Vanishing Points* (1967). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 359.

²⁰ Idem. 359.

experiência da visão. Em um texto publicado no catálogo da exposição *Art in Process*, em 1966, Smithson escreve para um jornal de arte imaginário sobre o acesso a um livro raro chamado da “*A visão exausta e como se tornar cego e ainda ver*”²¹. O livro que abordaria a percepção visual constituiria um verdadeiro paradigma de importância ilimitada, particularmente para os artistas ainda ignorantes de tais idéias, devido à sua circulação restrita. Para Smithson, a construção de modelos alternativos para a visão dependia por um lado de uma “cegueira estrutural”²², a partir da qual sua visualidade bipolar é elaborada. Nas palavras do artista “para reconstruir o que os olhos vêem no mundo, em uma linguagem ideal é uma exploração em vão. Por que não construir nossa própria inabilidade de ver ?”²³.

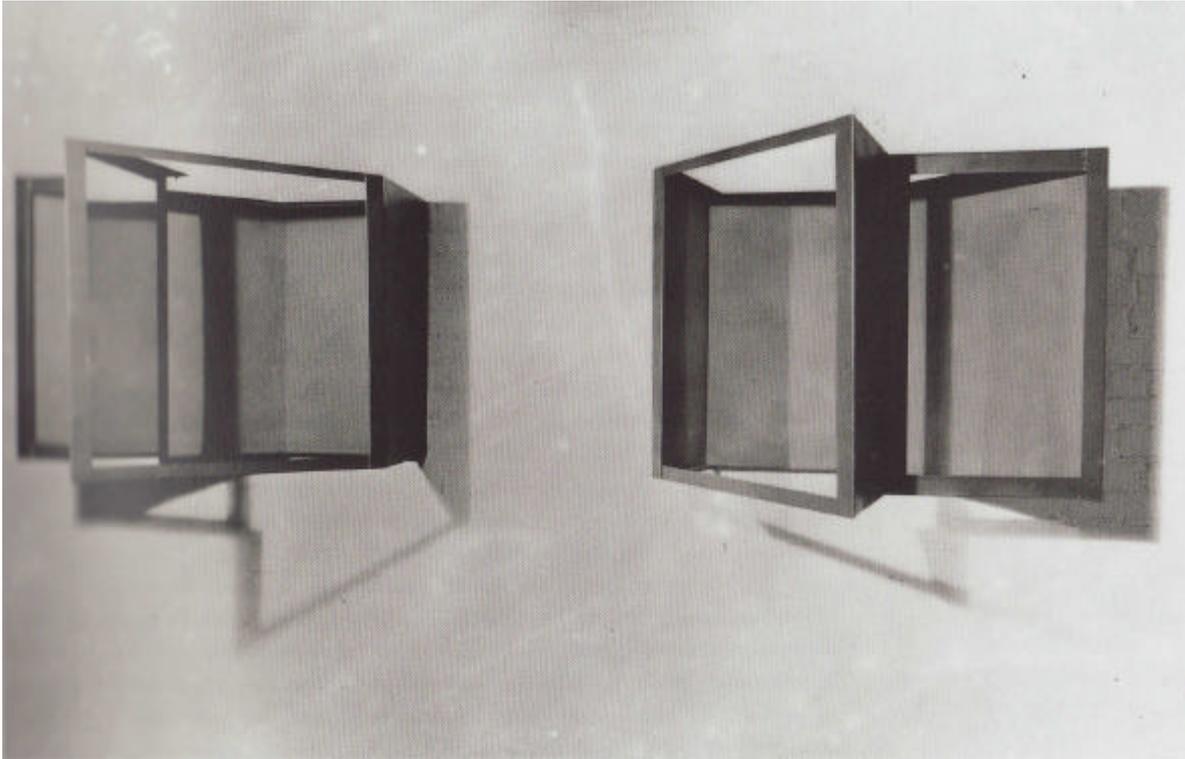
Com a elaboração de sua visão dualista o artista propõe uma alternativa à visão estereoscópica, a visão unitária e idealista e de modelo antropomórfico do humanismo ocidental. Tal modelo, fundado na tradição filosófica cartesiana na qual o ser humano é composto de duas substâncias distintas, a alma e o corpo, pressupõe a separação entre o espírito e a matéria, o corpo e a alma. Nessa tradição, o “eu” mais profundo de uma pessoa, que constitui sua identidade essencial e ao qual se refere ao usar o pronome “eu”, é sua mente, sua alma, a *res cogitans cartesiana* (uma substância espiritual que é portadora das propriedades psicológicas). A essência da alma é o pensamento; a essência do corpo, sua extensão. Na produção modernista, por exemplo, a visão idealista da crítica greenberguiana analisa a produção como “incorpórea, sem peso e existente apenas como uma miragem”. Ao contrário da percepção visual idealista, *Enantiomorphic Chambers* propunha “colocar os olhos para fora do campo pessoal, (...) isto é um tipo de despersonalização”²⁴ criando, assim, uma situação de externalidade e dessubjetivação da experiência visual.

²¹“The exhaustion of Sight or How to Go Blind and Yet See”. SMITHSON, Robert. *Interpolation of the Enantiomorphic Chambers*(1966). In FLAM, Jack(org.) op. cit; p. 40.

²² KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain. *A User Guide to Entropy*. October 78, Fall 1996, p. 41.

²³To reconstruct what the eye see in words, in “an ideal language” is a vain exploit. Why not reconstruct one’s inability to see? SMITHSON, Robert. *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* In FLAM, Jack(org.).op.cit;p. 130

²⁴ SMITHSON, Robert. *Four Conversation Between Dennis Wheeler and Robert Smithson* (1969-70). In FLAM, Jack(org.) op.cit.p. 208.



[6]Enantiomorphic Chamber, 1965

É, contudo, na série de escultura de estruturas espelhadas que a noção de experiência visual dual encontra-se mais explicitamente elaborada. Em *A short description of two mirrored crystal structure* (1965),[fig.7] Smithson descreve aquilo que seria seu modelo perceptivo:

“As estruturas são azul claro com espelhos rosa e amarelo com espelhos azuis. Cada estrutura sustenta as reflexões de um interior encadeado. A estrutura interna da sala ao redor do trabalho é instantaneamente solapado. As superfícies parecem ter sido arremessadas à parede, o “espaço” é permutado em múltiplas direções. (...) O espaço é a um só tempo cristalino e colapsado. Na peça rosa o chão flutua acima do teto. Os pontos de fuga são deliberadamente invertidos de modo a aumentar a consciência do total artifício”.²⁵

²⁵ “The frameworks light blue with rose mirrors and yellow with blue mirrors. Each framework supports the reflections of a concatenated interior. The interior structure of the room surrounding the work is instantaneously undermined. The surfaces seem thrown back into the wall. “Space” is permuted into a multiplicity of directions. (...) The space is both crystalline and collapsible. In the rose piece in order to increase one’s awareness of total artifice. SMITHSON, Robert. *A Short Description of Two Mirrored Crystal Structures* In FLAM, Jack(org.). op.cit. p 328.



[7]Untitled, 1964.

O jogo de múltiplos reflexos dos espelhos coloridos termina por “arremessar” o espaço em inúmeras direções, de tal modo que o espaço da galeria “é transformado em um labirinto de abstrações não objetivas”. Em um processo contínuo de repetições especulares, a abstração e o espaço tornam-se uma só coisa. A separação entre sujeito e objeto apaga-se na repetição *ad infinitum* dos espelhos.

Tal como a “cegueira estrutural” de *Enantiomorphic Chambers*, as estruturas cristalinas criam um modelo de campo anti-visual, cuja estratégia principal da repetição especular atua como em um movimento representacional do simulacro. Na definição do filósofo Gilles Deleuze:

“por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobretudo o ato pelo qual a própria idéia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, revertida. O simulacro é uma instância que compreende uma diferença em si, como duas séries divergentes (pelo menos) sobre as quais ele atua, toda semelhança tendo sido abolida, sem que se possa, por conseguinte, indicar a existência de um original e de uma cópia. É nessa direção que é preciso procurar as condições, não mais da experiência possível, mas da experiência do real (seleção, repetição). É aí que encontramos a realidade vivida de um ‘domínio sub-representativo’”²⁶.

Nas estruturas cristalinas de Smithson não é possível identificar qual lado do espelho é original e qual é o refletido. Como na representação do simulacro, cópia e modelo são indefiníveis. Nelas, o automatismo da repetição em um movimento

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Edições Graal. Rio de Janeiro. 1998. p. 124 -125.

entrópico apagaria os limites de identidade entre o sujeito e o objeto. Rosalind Krauss observa que, para Smithson, “a entropia seria menos a condição de superação dos limites do espaço visual dominado pelo sujeito transcendental do que a função de cegueira estrutural trazida por um tipo de enigma do simulacro que estranhamente não tem lugar no espaço”²⁷.

Tanto em sua câmera de visão dualista quanto em seus trabalhos com espelho, o objeto tensiona o espaço da instituição de tal modo que “os lugares comuns (da galeria) são transformados em um labirinto não objetivo de abstrações”. Em tais labirintos de espelhos, abismos enigmáticos engendram “pontos cegos” a partir dos quais o espaço físico é replicado, “*refletindo um infinito número de ready-mades refletidos*”²⁸. Duplicam ao infinito uma imagem de uma imagem predecessora que, tal como o *ready-made*, é um sintoma de que a arte está no mundo²⁹, na medida em é capaz de transmitir, em um nível puramente abstrato, a idéia de simples exterioridade, ela incorpora o mundo às suas obras.

A partir de *Enantiomorphic Chambers* e das estruturas cristalinas, Smithson começa a lidar com grandes planos e superfícies vazias. Nesses trabalhos, desenvolve mais e mais a exposição de um “espaço de abstração enraizado nas estruturas cristalinas”³⁰ que, em última análise, o levaria a definir uma relação mais estreita com a materialidade do mundo. Aqui, a visão dualista constitui elemento estruturante para a construção de seu sistema operacional, definido pelo artista como “dialético”. Influenciado pelo pensamento estruturalista e pós-estruturalista francês³¹, Smithson elabora um sistema de linguagem baseado em termos de oposições binárias.

A dialética é um processo contínuo no qual um termo tende a anular qualquer linha de definição do outro termo. A noção de dialética de Smithson contesta a tradição da dialética hegeliana, para a qual as diferenças são anuladas em uma idéia de grande síntese ou totalidade. Em seu texto *Art and Dialectic*, ele

²⁷ BOIS, Yves-Alain, KRAUSS, Rosalind. *A User Guide to Entropy*. October 78, Fal., 1966, p. 42.

²⁸ The works feed back an infinite numbers of reflected ready-made” SMITHSON, Robert. *A Short Description of Two Mirrored Crystal Structure* (1965). op cit. p. 328.

²⁹ “o ready-made é um dos trabalhos em que desaparece a “aura” da obra, do artista e da arte. É um sintoma de que a arte está no mundo”. VÊNANCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp*: p. 67

³⁰ Gradually I recognized an area of abstraction that was really rooted in crystal structure.

SMITHSON, Robert. Interview with Robert Smithson for the archives of American Art/ Smithsonian Institution. (1972). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 287.

³¹Embora nas referências bibliográficas usadas por Smithson não se encontre menção direta a autores do pós-estruturalismo francês, a afinidade de idéias aproxima o pensamento de Smithson ao desses autores.

formula que a “dialética não é apenas uma fórmula idealizada de tese-antítese-síntese para sempre marcada na mente, mas um contínuo processo de desenvolvimento”³².

Uma das conseqüências mais radicais do pensamento dialético de Smithson é que a arte passa a ser entendida como um processo e não como um objeto. No ensaio *Arte e Dialética* (1971), o artista argumenta que a crítica de arte no último modernismo colocou por algum tempo a ênfase na arte como uma ordem particular:

“A crítica do período final do modernismo tem colocado, há algum tempo, toda sua ênfase na arte como uma ordem de *coisas* específicas, objetos que existem sozinhos, removidos daquilo que os cerca. Não se espera que arte como uma *coisa* distinta seja afetada por qualquer coisa a não ser ela mesma.(...) A dialética poderia ser vista como a relação entre a concha e o oceano. Críticos de arte e artistas há muito consideram a concha sem o contexto do oceano”.³³

A dialética de Smithson objetiva afastar-se da concepção gestáltica do objeto, criando como alternativa a idéia de uma arte estruturada como um processo contínuo entre duas polaridades, sejam estas objeto/ espaço, arte/ contexto, mente/matéria, centro/periferia. “Eu comecei a questionar seriamente toda noção de Gestalt, da coisa ela mesma, objetos específicos. Eu comecei a ver as coisas de uma forma mais relacional”³⁴, escreve o artista. Nesse sentido, as suas estruturas cristalinas passam a ser articuladas em termos de uma dialética do lugar. Nos trabalhos com as estruturas cristalinas espelhadas, tal relação estabelece-se entre as polaridades espelho e reflexo. Aqui, a arte é um espelho e o que acontece fora, um reflexo. “*Existe sempre correspondência*”, declara o artista. “O reflexo deve ser a mente, ou o espelho deve ser a matéria. Mas sempre haverá essas duas coisas.”³⁵

³²“Dialectics is not only the ideational formula of thesis-antithesis-synthesis forever sealed in the mind, but an on-going development.” SMITHSON, Robert. *Arte and dialects* (1971) In FLAM, Jack(org.). op.cit. p. 371.

³³Late modernist art criticism has for some time placed all its emphasis on art as an order of particular things, objects that exists by themselves removed from what surrounds them. Art as a distinct thing is not supposed to be affected by anything other than itself.(...). Dialects could be viewed as the relationship between the shell and the ocean”. Ibid, p, 370-371

³⁴“ I began to question very seriously the whole notion of Gestalt, the thing itself, specifics objects. I began to see things in a more relational way”. *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/ Smithsonian Institution* In SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack(org.) op.cit, 296.

³⁵“So that in terms of my own work you are confronted not only with an abstraction but also with the physicality of here and now, and these two things interact in a dialectical method and it’s what I called the dialectical of place It’s like the art in a sense is a mirror and what is going on out there is reflection. There is always correspondence. The reflection might be the mind, or the mirror might be the matter” SMITHSON, Robert. *Earth* (1969). In FLAM, Jack(org.) . op.cit. 187.

A estrutura dual e processual elaboradas em *Enantiomorphic Chambers* e nas estruturas cristalinas espelhadas permite a Smithson articular planos e superfícies vazias, sugerindo mapeamento:

“Em outras palavras, se nós pensamos em pintura abstrata, por exemplo, como Agnes Martin, há certos tipos de grades que parecem com mapas sem países neles(...)Então, eu comecei a ver a *grid* como um tipo de construção da matéria (matter), e minha preocupação com a fisicalidade começou a crescer”³⁶.

Gradualmente, mais e mais passei a ver suas relações com o mundo lá fora, e finalmente passei a fazer os *Nonsites*, a dialética tornou-se preponderante. Tal noção refere-se tanto a não lugar (*nonsites*),- o lugar do qual o material é retirado- quanto a não- visão (*non-sights*) uma vez que a sua visada pressupõe a não apreensão do lugar e da visão ao qual se referem. *Nonsites* tornaram-se mapas que apontavam para *sites* fora da galeria, e a visão dialética começou a subsumir a tendência purista da abstração. A partir delas, Smithson articula oposições como abstração formal e representação de estruturas físicas na natureza, da geografia e de transformações entrópicas.

³⁶ In other words, if we think of an abstract painting, for instance, like Agnes Martin's, there's a certain kind of grid there that looks like a map without any countries on it.(...).So I began to see the grid as a kind of mental construct of physical matter, and my concern for the physical started to grow. Ibid. p.287-288

3.3

Entropia, as temporalidades do mundo

“*O inconsciente não tem lugar em sua arte*”³⁷, escreve Smithson na citada resenha sobre Judd, indicando assim o seu questionamento a um certo caráter de esterilidade no crescente empenho dessa produção em desenvolver a literalidade na arte. Na percepção de Smithson, não haveria, de fato, a confusão entre antropomorfia e abstração nos trabalhos de Judd contudo, tais trabalhos excluam “o orgânico”, ou seja, a realidade física, bem como o inconsciente, em seu projeto de eliminação absoluta do caráter expressivo da arte. Longe desse caráter, que se constitui como perspectiva nostálgica e regressiva, no sentido em que pretende o resgate de uma subjetividade tomada como referência central para o conhecimento e a verdade - tal como a definiu a tradição metafísica do racionalismo ocidental - , Smithson procura elaborar sua idéia de subjetividade capaz de incorporar os estados psíquicos e as representações definidas.

Tal noção já estaria presente em sua série *Alogon*, invadida por um estado de *surd*, definido tanto como “estado irracional” quanto como “fala silenciosa”. *Surd* refere-se a uma “área irracional” que, contudo, é elaborada a partir da linguagem matemática. É símbolo, é linguagem. Difere da noção de uma subjetividade fundamentada em um eu anterior à linguagem, contra a qual os primeiros minimalistas lutavam.

Em Smithson, tal noção de subjetividade encontraria eco nos pensamentos estruturalistas da antropologia de Lévi-Strauss, do lingüista Roland Barthes e na psicanálise freudiana. As releituras psicanalíticas da obra de Freud, nos anos 1960, junto aos debates estruturalistas da época, dos quais o artista encontrava-se informado, não identificam o inconsciente com as profundezas da consciência, nem com aquilo que é caótico e impensável. Tampouco o entendem como uma substância espiritual, contrafação da *res cogitans* cartesiana. O que define o inconsciente não são seus conteúdos, a sua substância, e sim os modos segundo os quais ele opera, impondo-lhes uma determinada forma³⁸. Trata-se de uma

³⁷With Judd there is no confusion between the anthropomorphic and the abstract. This makes for an increased consciousness of structure, with maintains a remote distance from the organic. The “unconscious” has no place in his art” SMITHSON, Robert. *Donald Judd* (1965) In FLAM, Jack(org.). op.cit; p. 5.

³⁸ GARCIA- ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*, p. 174.

estrutura cuja natureza simbólica coloca em xeque as inúmeras leituras biologizantes do inconsciente freudiano, concebido como forças instintivas em forma de energia anárquica.

Ao escrever sobre o emprego do conceito de inconsciente na antropologia, em 1967, Lévi-Strauss ressaltará sua função simbólica capaz de impor um conjunto de leis estruturais. Em suas palavras:

“o inconsciente está sempre vazio; ou mais exatamente, ele é tão estranho às imagens quanto o estômago aos alimentos que o atravessam. Órgão de uma função específica, ele se limita a impor leis estruturais, que esgotam a sua realidade, a elementos inarticulados que provêm de outra parte: pulsões, emoções, representações”³⁹.

Nessa mesma década, Jacques Lacan formulará a idéia: o inconsciente estrutura-se como linguagem.

Ao indicar a ausência de inconsciente no trabalho de Judd, Smithson estaria reivindicando a incorporação de uma subjetividade cuja natureza é simbólica. Pensar a subjetividade em termos de uma estrutura de linguagem sempre vazia articuladora de pulsões, emoções, como a pensa Lévi-Strauss, configura uma das estratégias de reintrodução da emoção e da intensidade aos trabalhos, garantindo, contudo, o caráter de externalidade presente nas produções minimalistas.

Nesse sentido, o pensamento do psicanalista Anton Ehrenzweig's em *The Hidden Orden of Art* seu conceito de “dediferenciação” foi determinante para a articulação da subjetividade como entropia. Para Enherzweing, “*dediferenciação* é o processo dinâmico pelo qual o ego dispersa e represa as imagens de superfície”. Nele, as diferenças convencionais são rompidas, não no sentido de criar uma unidade não-diferenciada, mas de articular um fluido e multidimensional sistema de diferenças, que emergem, nos termos de Smithson, como sobreposição de camadas. A dediferenciação, um espaço de infinitude, assemelha-se à dimensão “oceânica” de Freud, uma temporária suspensão dos limites, uma experiência de abismo tão cara aos trabalhos de Smithson.

E o que mais seria abrigar o inconsciente na estrutura minimalista do que se deixar invadir pela materialidade e a memória entrópica recalcada do mundo? Para Smithson, era preciso incorporar às estruturas abstratas a desordem natural dos sistemas físicos, da memória contemporânea nos entulhos e resíduos do

³⁹ Idem. p. 175.

mundo pós-industrial, das ruínas de civilizações proscritas da história ocidental, das inúmeras temporalidades e processos entrópicos do mundo.

Durante os anos de 1966-1969, o artista realiza uma série de incursões em áreas abandonadas ou degradadas, a espaços imersos a ativos processos temporais de oxidação, de ferrugem, e de composição orgânica a em sítios arqueológicos. Visitas em grupo, pequenas excursões, viagens; nesses deslocamentos espaciais, reais ou imaginários, a idéia é repensar a experiência *no* espaço, numa relação de temporalidade. Neles, o artista articula as inúmeras possibilidades de experimentação da paisagem contemporânea no *tempo-real*.

The Crystal Land (1966) é um dos primeiros textos sobre a paisagem contemporânea e sobre a temporalidade específica do material no processo artístico. Parodiando os textos de viagens do século XIX, Smithson descreve sua ida ao subúrbio de Nova Jersey, acompanhado de Judd e das respectivas esposas, Nancy Holt e Julie. Logo no início, o diálogo com a produção minimalista se explicita. Tal como uma estrutura dessa produção, o artista descreve uma série de pedras em progressão, racionalmente catalogadas no livro *Trap Rock Mineral of New Jersey*: “actinolite, albitene, allanite, analcine, apatite, annhydrite, apophyllite, aurichalcite, axinite, azurite, babingtonite, bornite, barite, calcite, chabazite, chalcocite...”⁴⁰. Entretanto, ao longo do passeio, tal estrutura, definida como cristalina, experimenta uma realidade física caótica e degradada, uma paisagem entrópica, como descreve Smithson:

“Rachada, quebrada, estilhaçada; as paredes ameaçavam ruir. Fragmentação, corrosão, decomposição, desintegração, pedras rastejando, entulho, lâminas de vidro, lama escorrendo, a avalanche estava em evidência e em todos os lugares. O céu cinza parece engolir as pilhas ao redor de nós. (...) Uma infinidade de superfícies espalhou-se em cada direção. O caos das pedras nos envolvia”⁴¹.

Os minerais presentes em toda a paisagem são pensados sob a ótica do processo entrópico das desordens físicas ao qual se encontram submetidos. Medidor de desordem, a entropia é uma condição irreversível de todo sistema fechado que, depois de algum tempo, tende a deteriorar. Inerentes aos materiais

⁴⁰SMITHSON, Robert. *The Crystal Land*(1966). In FLAM, Jack(org.) *op.cit.* p.7

⁴¹“Cracked, broken, shattered; the walls threatened to come crashing down. Fragmentation, corrosion, decomposition, disintegration, rock, creep, debris, slides, mud flow, avalanche were everywhere in evidence. The gray sky seemed to swallow up the heaps around us.(...) An infinity of surfaces spread in every direction. A chaos of cracks surrounds us.” Idem. p. 9.

escolhidos pelo artista, tais transformações, irreversíveis e inescapáveis da dimensão física da matéria, conferem diferentes superfícies de temporalidade aos seus trabalhos. Aqui, a entropia introduz temporalidade no processo das estruturas cristalinas, mudando o conceito de arte. Como escreve Smithson: “Quando a *coisa* é vista através da consciência da temporalidade, ela é mudada em alguma coisa que não é nada. Tudo isto engolido confere um solo mental ao objeto, então este deixa de ser um mero objeto e torna-se arte”⁴².

A temporalidade entrópica é entendida por Smithson como uma espécie de arqueologia experimentada no tempo presente na duração do processo. Tal noção de tempo recebeu a influência do pensamento de George Kubler, cujo livro *The shape of time: remarks on the history of things* provocou um significativo impacto na cena artística e intelectual dos anos de 1960. Concebendo o tempo como real (*actuality*), Kubler polemiza os modelos de história da arte baseados em modelos biológicos, desenvolvendo uma abordagem alternativa na qual enfatiza a pluralidade temporal. Para o autor, mesmo o organismo humano apresenta diferentes temporalidades, pois os nervos e o sangue possuem antiguidades diversas. Em suas palavras:

“Porque a duração medida por dois modelos de idade absoluta e idade sistemática, o tempo histórico pode ser composto de muitos envelopes e, ainda mais, ser um mero fluxo do passado para o futuro através do presente”⁴³.

É possível perceber a presença de tal pensamento na concepção de tempo de Smithson, processada tanto no tempo instantâneo da ação como em uma temporalidade de longa duração, a exemplo da incorporação da idade milenar dos minerais ao processo. Geológica, biológica, mitológica, paleontológica ou mesmo pessoal, navegar nos rios temporais é uma experiência desenvolvida na materialidade no mundo. Para Smithson, o tempo não é meramente uma noção abstrata, diferentemente está ancorada no real. Tal como no passeio em *The Crystal Land*, a noção de *estrutura cristalina* incorpora uma dimensão do

⁴²“When a *thing* is seen through the consciousness of temporality, it changed into something that is nothing. This all-engulfing sense provides the mental ground for the object, so that it ceases being a mere object and become art” SMITHSON, Robert. *A Sedimentation of The Mind: Earth Projects*.(1968). In FLAM, Jack(org.) op. cit; p. 112.

⁴³“Because duration can be measured by the two standards of absolute age and systematic age, historic time seems to be composed of many envelopes, in addition to being mere flow from past to future through the present” GEORGE, Kluber. *The Shape of Time*. Citado in. SHAPIRO, Gary. *Earth wards. Robert Smithson and Art After Babel* p. 42.

temporal desenrolada durante o processo, na duração do tempo. Aqui, estruturas abstratas e matéria, tempo e matéria, arte e contexto, encontram-se em um processo contínuo eternamente feito e refeito, que não se concretiza em um objeto, mas como processo.

Pensar as possibilidades dos processos entrópicos leva Smithson a interessar-se pelas paisagens com a paisagem em locais foras das galerias; a locomoção dos artistas e o que eles faziam em seus tempos livres, o tipo de diversidade e descontinuidade que estava completamente infiltrada/ invadida de processos entrópicos”⁴⁴ No texto “*Entropy and the New Monuments*” (1966) publicado meses após a exposição *Primary Structure*, Smithson elabora uma complexa e divertida crítica da escultura contemporânea, enfatizando a importância da noção tempo em tal conceito. Em um duplo movimento, identifica a noção de entropia na experiência de *tempo-real* nos trabalhos minimalistas, apontando possibilidades outras de processos entrópicos espalhados pelo mundo. Para Smithson, ir ao cinema, hábito de muitos artistas, que preferem assistir filmes a ir ao interior estudar a natureza, é uma prática entrópica. “O tempo é comprimido ou parado dentro do cinema, e isso em contrapartida fornece ao espectador uma condição entrópica. Despende tempo no cinema é fazer um buraco na própria vida”⁴⁵. Possibilita, ainda, a coexistência de contrastes extremos como a presença imediata e o mais remoto passado geológico. Em sua visão dialética, a relação tempo-espço evoca os mais remotos tempos e incomensuráveis espaços.

⁴⁴SMITHSON, Robert. *An Interview with Robert Smithson* (1973). TSAI, Eugenie, BUTLER, Cornelia(org).op.cit. p. 93.

⁴⁵ Time is compressed or stopped inside the movie house, and this turn provides the viewer with an entropic condition. To spend time in a movie house is to make a “hole” in one’s life. SMITHSON, Robert. *Entropy and the New Monuments*.1966. In FLAM, Jack(org.) op.cit. p.17.

3.4

Os vazios do museu

Em 1967, o artista Allan Kaprow, um dos pioneiros do *happening* dos anos de 1960, e Robert Smithson gravam um diálogo sobre uma questão: O que é o museu? Embora ambos os artistas sejam críticos em relação ao papel do museu, as diferenças em seus discursos terminam por delinear a posição distinta de Smithson frente ao sistema de arte. Na conversa Kaprow, inicia dizendo: “Havia uma arte que era concebida para o museu e o fato do museu parecer um mausoléu deve na verdade revelar para nós a atitude que tivemos do passado. Era uma forma de prestar respeito aos mortos”⁴⁶.

Cauteloso com a posição de Kaprow, Smithson, ao responder, termina por trazer elementos importantes para a compreensão de seu trabalho:

“A mim parece existir uma atitude ligada a “mcluhanismo” e essa atitude tende a ver o museu com uma nulidade. Mas eu penso que a nulidade implícita no museu é, na verdade, uma de suas melhores qualidades, e que ela deveria ser percebida e acentuada (...). Parece-me que sua posição se refere ao que está acontecendo. Eu estou interessado na maioria das partes do que não está acontecendo, essa área entre que poderíamos chamar de lacunas (gaps). Esse lacuna existe no branco e nas regiões vazias ou lugares que nós nunca olhamos. O museu dedica-se a diferentes tipos de vazios que podem ser desenvolvidos. O vazio pode ser definido pela instalação atual da arte. Instalações devem limpar as salas, não preenchê-las”⁴⁷.

De saída, Smithson identifica na posição de Kaprow, bem como na utilização do espaço na proposta do *happening*, a impossibilidade de articulação das potencialidades espaciais dos institucionais. Em tais trabalhos, o espaço do museu era preenchido com acontecimentos aleatórios e momentâneos, criando, como observou Robert Morris sobre os *happenings*, “um tipo de decoração arquitetônica’:A maior parte desses trabalhos, ao tentar evitar o objeto, decaiu

⁴⁶ There was once an art which was conceived for the museums, and the fact that museums look like mausoleum may actually reveal to us the attitude we’ve had to art in the past. It was a form to paying respect to the dead”.SMITHSON, Robert. *What is Museum?* (1967). In FLAM, Jack(org.) op.cit; p. 43.

⁴⁷It’s seems to me that there is an attitude that tends toward Mcluhanism, and this attitude would tend to see museum as a null structure. But I think the nullity implied in the museum is actually one its major assets and this should be realized and accentuated(...). It seems that your position is one that is concerned with what’s happening. I am interested for most part in what is not happening, that area between events which could called gap. This gap exists in blank and void regions or settings that never look at.” Idem. p. 44.

para um tipo de decoração arquitetônica. A retenção tomou lugar das coisas, e uma força centrífuga substituiu uma força centrípeta. Mas o campo de força era geralmente fraco”⁴⁸.

Tais propostas, que agenciam o espaço do museu, “estão interessadas no que está acontecendo e não no que não está acontecendo”, nota Smithson, ao argumentar com Kaprow a favor de seu interesse nos vazios do museu: “quando se tem um Happening, não se pode ter a ausência do happening”⁴⁹. Tal observação crítica do artista é extensiva à produção minimalista. Embora nesses trabalhos o espaço encontre-se em sua própria definição, agenciado pelo objeto, os espaços vazios dos museus e das galerias são desconsiderados em todas as suas possibilidades⁵⁰, como explicitada Robert Morris:

“É errado descrever os espaços das galerias e dos museus como “espaciais” nesse sentido em que venho usando o termo. Tais salas são anti-espaciais ou não-espaciais em termo de qualquer experiência comportamental. Assim, o objeto totalizante (wholistic) é uma forma positiva dentro do espaço negativo, mas igualmente totalizante, da sala. Uma forma ecoa a outra: uma solução tensa, um tanto sem ar”⁵¹.

Em Smithson, a percepção do potencial dos vazios do museu acontece gradualmente a partir do desenvolvimento de seus primeiros trabalhos esculturais. Como abordado anteriormente, trabalhos como os da série *Alogon* questionam uma certa noção de abstração estabelecida e difundida pelo condicionamento cultural do museu. Em *Enantiomorphic Chambers* e em suas *estruturas cristalinas espelhadas*, o artista reconhece e explora áreas de abstração a partir das quais desenvolve as estruturas processuais em seus trabalhos. Na dialética de Smithson, os trabalhos encontram-se em uma relação constitutiva com uma cadeia infinita de áreas abstratas. Tais áreas descritas em inúmeros ensaios como *gaps*, vazios e nulidades, passam a ser incorporadas dialeticamente em suas estruturas.

⁴⁸ MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço*. In FERREIRA, Gloria, COTRIN, Cecília.(orgs). op.cit. p. 412

⁴⁹ “When you have a Happening you can’t have an absence of happening”. SMITHSON, Robert. *What is a Museum? (1967)*. In FLAM, Jack(org.) . op.cit. p.46.

⁵⁰ Em reiteradas entrevistas, Smithson explicita seu afastamento da produção minimalista, em especial no que se refere à noção gestáltica dos objetos minimalistas. “Meu trabalho tem sido uma tentativa de escapar dos “objetos específicos”. Eles são coisas, mais do que presenças definidas”, escreve o artista. Robert. Interview with Robert Smithson. In FLAM, Jack(org.) op. cit; p.240

⁵¹MORRIS, Robert. op.cit.. 415

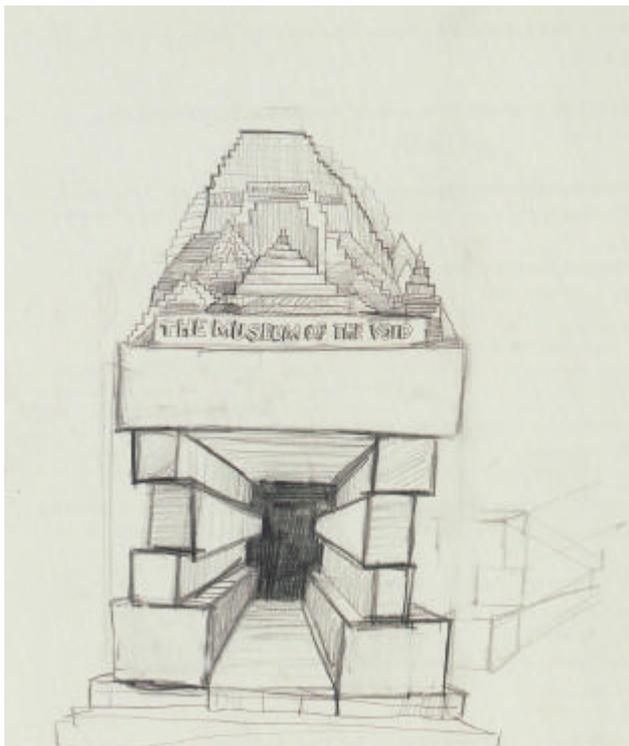
Os espaços dos museus funcionam ainda como *lugares-outros* na sua cadeia de deslocamento processual. “Meus objetos estão constantemente movendo-se para outras áreas. Não há como isolá-los, eles são fugitivos”⁵², escreve o artista. Nessa definição da arte, as instituições de arte, como museus e galerias ocupam um espaço de contra-posição, sendo articulados como *outras áreas*. Pensados a partir de sua dialética binária, os museus e as galerias, o *Hayden Planetarium*, *The Museum of Natural History*, o subúrbio de New Jersey, a região arqueológica de Yucatán, são contra-pontos de sítios previamente definidos pelo artista. Tais espaços culturais são contra-sítios imaginários e reais a partir dos quais sítios reais de uma dada cultura podem ser encontrados e simultaneamente representados, contestados e invertidos. Nesse sentido podemos entender o vislumbre do potencial dos vazios dos museus e de outros espaços heterotópicos, a exemplo das observações do artista sobre Passaic. “O centro de Passaic não era um centro- isto era de outra forma um típico abismo, um vazio comum. Que grande lugar para uma galeria”⁵³.

O filósofo Michel Foucault, na conferência *Des espaces autres*, em 1967⁵⁴, na qual problematiza a noção de espaço, define o conceito de heterotopias como uma criação espacial encontrada em todas as culturas, em que lugares reais funcionam quase como utopias realizadas, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares embora sejam efetivamente localizáveis. Tais espaços provocam uma contestação mítica e real dos espaços em que vivemos. Inúmeros são os exemplos e as categorias de heterotopias elencadas pelo filósofo. Entre elas, as bibliotecas e museus são heterotopias em que o tempo não para de se acumular e empilhar-se sobre si próprio. Tal como a biblioteca dos contos de Borges, tais espaços guardariam em um só local, todos os livros, todas as obras de arte da humanidade de todos os tempos concebida como um espaço infinito.

⁵² My objects are constantly moving into area. There is no way to isolating them- they are fugitive. SMITHSON, Robert. Interview with Robert Smithson. In FLAM, Jack(org.) op. cit; p.240

⁵³ “Passaic center was no center-it was instead a typical abyss or ordinary void .What a great place for a gallery!”. SMITHSON, Robert. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*(1967) In FLAM, Jack(org.) op.cit; p. 72

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris. Gallimard.1994.



[8] The Museum of the Void, 1967

Em Smithson, tal como a biblioteca de Borges, o espaço do museu guardaria possibilidades latentes na função de heterotopias de espaço e tempos infinitos. Entretanto, como sugere no ensaio *Some Void Thoughts on Museum*, os museus encontram-se aprisionados por uma certa concepção de história. Visitar o museu é “uma questão de ir de vazio em vazio”⁵⁵, escreve o artista. Mas, de outra maneira, os corredores conduzem o espectador por uma anacrônica organização em gêneros de pintura e escultura. Nele, “cego e disparatado; continua-se vagando em volta dos restos da Europa, apenas para terminar naquela decepção massiva do passado recente da história da arte”⁵⁶.

Diferentemente de uma visita organizada teleologicamente, característica das concepções de história da arte modernistas, o museu poderia ser experimentado em seus vastos e infinitos espaços e tempos, em suas estruturas labirínticas. Tal possibilidade encontra-se mais claramente manifesta no ensaio *In the Domain of the Great Bear (...)*. O planetário, uma estrutura cultural com funções sociais de acumulação de saberes em um espaço e tempo infinitos, assim

⁵⁵ “Visiting a museum is a matter of going from void to void”. SMITHSON, Robert. *Some Void Thoughts on Museums* (1967). In FLAM, Jack (org.) op.cit. p. 41.

⁵⁶ “Blind and senseless, one continues wandering around the remains of Europe, only end in that massive deception” the art history of the recent past” Idem. p.42

como o museu, é apresentado como um *outro-lugar*. Em uma indicação da abordagem de espaços incomensuráveis, a epígrafe de Pascal nos sugere um entendimento do espaço como infinitude da natureza: “a natureza é uma esfera infinita, onde o centro está em todo lugar e a circunferência em lugar nenhum”⁵⁷. Esse lugar abrigaria tanto os limites físicos de estruturas reais desse espaço cultural como os do universo, escreve Smithson:

“Os itinerários se tornaram vastos espaços intermináveis, atravessá-los se torna uma jornada interestelar. Uma vez que tal expectativa ocorre, não mais existe realidade alguma. Somente vagas desordens e contingências vagas. O planetário faz-se do mesmo tamanho que o universo, o que ele é”⁵⁸

Em Smithson, o espaço do museu encontra-se ainda inserido na “ilusória babel da linguagem”. É o que ele nos diz, ao comparar o texto *A Museum of Language in the Vicinity of art* “a um museu monstruoso construído por multifacetadas superfícies. Nele, estruturas são construídas com a linguagem - “o tijolo = a palavra, a sentença = uma sala, um parágrafo = o chão das salas, etc. A linguagem se torna um infinito museu, onde o centro está em todos os lugares e os limites em lugar nenhum.”⁵⁹ O próprio museu é um texto infinito construído entre a materialidade e a abstração.

Ao repensar o agenciamento das possibilidades espaciais latentes no museu, Smithson posiciona os seus trabalhos como indissociáveis do sistema de artes. Não haveria possibilidades de escapar das instituições culturais da arte, como gostaria Kaprow, ao escrever *get free of retanclé*⁶⁰. “Não há saída, não há caminho para a utopia, não para além do espaço da exibição”⁶¹, argumentaria ele. Diferentemente de libertar a arte das limitações institucionais, sua posição é de investigar a natureza de tais restrições.

⁵⁷ SMITHSON, Robert. *The Domain of the Great Bear*. In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 27

⁵⁸“The ambulatories become vast interminable spaces; traversing them becomes an interstellar journey. Once such expectations occur, there no longer exists realities. Once such expectations occur, there mo longer exist any realities. Just vague disorders and contingencies. The planetarium becomes the same size as the universe; which it is”. Idem.

⁵⁹“- a brick= a word, a sentence= a room, a paragraph= floors of rooms, etc. Or *language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere*”. SMITHSON, Robert. *A museum of Language in the Vicinity of Art* (1968), In FLAM, Jack(org.) op.cit. p 78.

⁶⁰ KAPROW, Allan. *The Shape of Environment*, Revista Artforum, p. 92.

⁶¹“there`s no exit, no road to utopia, no great beyond in terms of exhibition space.” SMITHSON, Robert. *Fragments of conversation..* In FLAM, Jack(org.).op.cit.pp.190-191

Smithson era consciente da interferência do sistema de arte no resultado final da obra, como deixou claro em suas inúmeras declarações sobre o assunto:

“Museus como asilos e jaulas têm guardas nas celas - em outras palavras, salas neutras chamadas 'galerias' O trabalho de arte quando posto em galerias torna-se objeto portátil ou superfície desengajada do lado de fora do mundo. (...) O trabalho de arte parece estar em muitos sentidos em convalescença. Eles são *analisados* como muitos inválidos inanimados, esperando por um pronunciamento do crítico se são curáveis ou incuráveis. A função do guarda-curador é separar a arte do resto da sociedade. Depois vem a integração. Uma vez que o trabalho de arte é totalmente neutralizado, desinfetado, abstraído, salvo e politicamente lobotomizado, está pronto para o consumo pela sociedade. Tudo isso é reduzido a um folder visual e mercadoria transportada. Inovações são permitidas apenas se sustentadas por esse tipo de confinamento.”⁶²

Tal consciência política encontra-se presente desde o início de sua trajetória. Como discutido no capítulo anterior, tal percepção participa do esforço de articulação de um discurso que quer se apropriar dos critérios de inteligibilidade e de estabelecimento da valoração dos trabalhos, tradicionalmente legado a agentes do sistema de arte, por sua vez, comprometidos com a máquina de neutralização do poder crítico da arte.

O final dos anos de 1960 marca o início de um processo de aceleração da absorção do trabalho de arte no qual aumentam proporcionalmente o poder de mercantilização e esvaziamento da experiência estética. Trata-se de um momento de hiper institucionalização, quando a arte ganha cada vez mais aspecto de entretenimento especializado e menos de arte. Toma mais e mais aspecto de discoteca e menos de arte⁶³, observa o artista.

A despeito da percepção de esvaziamento da arte pela instituição, Smithson é consciente da impossibilidade de rupturas, de recuperações e ações utópicas⁶⁴,

⁶² Museums, like asylums and jails, have wards and cells- in other words, neutral rooms called “galleries”. A work of art when placed in gallery loses its charge, and becomes a portable objects or surface disengaged from outside world. (...) Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of convalescence. They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes the integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement. SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement* (1972) In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 154.

⁶³ SMITHSON, Robert. *What is Museum?* (1967). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p 44

⁶⁴ Smithson parecia ter a consciência do oco de uma forma de modernidade e da necessidade da elaboração de novas estratégias frente aos desafios dessa realidade. Percebia o fim de modernidade, que, como analisou Gianni Vattimo, caracteriza-se pelo fato de ser dominada pela idéia da história do pensamento como iluminação progressiva, que se desenvolve com base na apropriação cada vez mais plena dos fundamentos, que freqüentemente são pensados como

como deixa claro no diálogo com Kaprow. O fim das utopias modernistas e a afirmação da sociedade de consumo de massa desenham uma realidade com poucos espaços de manobras, como anunciara a *Pop* anos antes. Frente a tal realidade, resta à arte mudar a si mesma, transformar os seus próprios limites. Em Smithson, o tensionamento com os limites do sistema de arte o leva a realizar trabalhos em sítios afastados, regiões fronteiriças que impossibilitam sua absorção. Em tais locais, a proposta é a de que, uma vez em estado de solidão, longe dos ritos sociais do mundo da arte, ela seja repotencializada esteticamente.

O deslocamento contínuo das cadeias de abstrações elaboradas a partir das estruturas cristalinas de Smithson dificulta, ou mesmo impossibilita, a absorção do trabalho pelo sistema de arte. Smithson percebe nessa arte fugidia a possibilidade de o artista reapropriar-se da capacidade de conferir valor à sua obra. Assim, a própria abordagem processual da arte funcionaria como estratégia de controlar a designação valorativa de seu trabalho. A intermediação dos galeristas e agentes de museus controlariam o valor da produção. “É por isso, que eu digo que o artista é alienado do valor de seu trabalho. Ele não determina- uma outra pessoa está determinando o valor para ele”⁶⁵.

Smithson refere-se, particularmente, ao pintor e à obra como uma mercadoria fetichizada de seu circuito. Assim, a atenção conferida ao processo artístico de sua produção e de outros artistas de sua geração, como Richard Serra, operaria, em última análise, uma crítica ao próprio sistema valorativo da arte:

“porque abstração essencialmente é o que regula o capitalismo, então isso é valor, isso é valor entre a produção e o trabalho real, o processo, e eu penso que é por isso que existe a preocupação com o processo, uma tentativa de ligar o processo com o resultado real, então os dois são na verdade um”⁶⁶.

Para o artista, obras como as suas de *landart*, por exemplo, escapariam ao mecanismo do sistema de arte por terem sua comercialização restringida pela

origens, de modo que as revoluções teóricas e práticas da história ocidental se apresentam e se legitimam na maioria das vezes como “recuperações”, renascimentos, retornos. VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade*. p. VI.

⁶⁵ “That’s why I say the artist is alienated from the value of his work. He cannot- somebody else is determining his value for him”. SMITHSON, Robert. *Conversation with Robert Smithson* (1972). In FLAM, Jack(org.) op. cit. p. 266

⁶⁶ “ because abstraction essentially is what rules Capitalism, so that’s the value, that’s the value between production and the actual work, the process, and I think that that’s why there’s concern with process, it’s an attempt to link up the process with the actual result, the two are actually one.” Idem.

natureza de sua difícil apropriação individual e de livre acesso ao espectador. Não por outra razão, ditas obras, via de regra, resultam de financiamento por cooperativas, fundações e diferentes grupos empresariais.⁶⁷ Tais propostas articulariam mecanismos contra o crescente esvaziamento da experiência estética no atual regime institucional.

⁶⁷ Idem. p 267

3.5

New Jersey: a paisagem entrópica

As primeiras experimentações de Smithson fora dos espaços institucionais exploram regiões isoladas ou marginais dos grandes centros urbanos. São trabalhos realizados *na* paisagem entrópica contemporânea, em sua incursão imaginária em *The Crystal Land*. Logo no início do ensaio, Smithson escreve: “a primeira vez que vi a “pink plexiglas box” de Judd, ela me sugeriu um cristal gigante de outro planeta”⁶⁸. Ao construir essa comparação, o cristal, material orgânico e biológico, passa a ser concebido como de natureza artificial. Tal concepção de matéria, que se refere tanto aos trabalhos de Smithson quanto aos de seus pares contemporâneos, é elaborada dentro de uma cadeia de analogias imagéticas de tal modo que os cristais refletem as imagens da cristalografia, da ficção científica e da paisagem urbana.

Na publicação de *The Crystal Land*, Smithson coloca uma fotos de suas estruturas cristalinas espelhadas, na qual o rosto do próprio artista aparece refletido. E tal como as estruturas cristalinas, o ensaio “reflete um número infinito de *ready-mades* refletidos”⁶⁹, o que inclui a paisagem de New Jersey. Nessas estruturas, Smithson recoloca a noção de *ready-made* duchampiano nos termos da sua dialética.[fig.9] Essa era uma de suas principais críticas ao trabalho do artista francês. “Não há dialética viável em Duchamp porque ele apenas lida com objeto alienado e celebrado, o objeto como um tipo de mistificação”⁷⁰. Para Smithson, a visão de Duchamp ainda era mecanicista, “seus objetos eram apenas relíquias”⁷¹. Ao retomar a estratégia do *ready-made* em suas estruturas cristalinas espelhadas, cada objeto passa a refletir sua imagem e seu reflexo em uma cadeia infinita, de

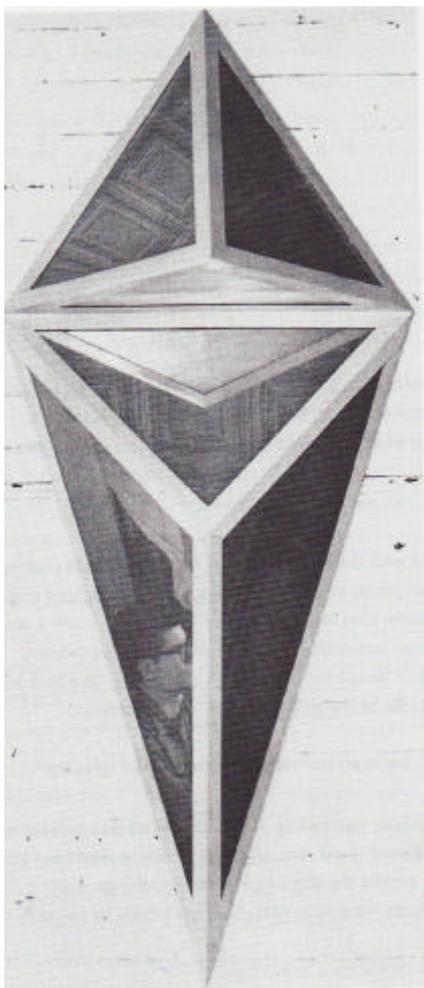
⁶⁸ “The first time I saw Don Judd’s “pink plexiglas box”, it suggested a giant crystal from another planet”. *The Crystal Land*(1966). SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack(org.) Op.cit. p. 7

⁶⁹ “ The Works feed back an infinite number of reflected “ready-made”. *A Short Description of Two Mirrored Crystal Structures*(1965). op.cit.p, 328.

⁷⁰“there is no viable dialectic in Duchamp because he is only trading on the alienated object and bestowing on this object a kind of mystification. Robert Smithson on Duchamp (1973).SMITHSON, Robert. Robert Smithson on Duchamp. In FLAM, Jack(org.) Op.cit.p.310

⁷¹ I am saying that these objects are just relics, relics of the saints or something. Idem, p. 311.

tal modo que o universo passa a ser concebido como um “all de espelhos. Reflexos refletindo reflexos”⁷²



[9]Untilted, 1964-1965

Em *The Crystal Land*, o subúrbio de New Jersey ocupa a posição de espelho/ reflexo da megalópole de Nova York. Essa paisagem assume a função de estrutura cristalina enantiomórfica e sua infinita capacidade de criar imagens projetadas em uma cadeia sem fim de analogia. Nesse sentido, trata-se de uma função, de um espaço vazio e sem profundidade. Situada nos arredores de Newark e Nova York, New Jersey participou do processo de esvaziamento e decadência das grandes metrópoles, cujos limites tornavam-se indecifráveis com o fenômeno de conurbação. Como observou Kevin Lynch, a análise do mapa de New Jersey a caracteriza como uma cidade vazia, “pouco mais pode ser citado com alguma

⁷²“Sometimes I think the whole universe is a Hall of Mirrors. Reflections reflecting reflections. In Smithsonian, carta, Smithsonian papers, AAA, rol 3832, frame 749.

unanimidade, a não ser a vista impressionante de Nova York na linha do horizonte, à distância”⁷³.

Também em Smithson, New Jersey encontra-se definida por sua relação com Nova York, como deixa entrever no final do ensaio:

“À medida que dirigíamos no Lincoln Tunnel, nossa conversa foi para uma outra viagem, para Franklin Furnace, onde podemos encontrar minerais que fosforesce sob luz ultravioleta ou “luz preta” Os incontáveis azulejos quadrados, cor de creme na parede do túnel passam velozmente até anunciar N.Y com a ordem quebrada do azulejos”⁷⁴.

New Jersey ocupa um importante espaço tanto abstrato com real na obra de Smithson. É um *Nonsite*, um *lugar-outro* na infinita cadeia de deslocamentos da sua poética. Local onde nasceu e cresceu o artista, essa região é caracterizada pela obsolescência do acelerado processo industrial americano e pela banalidade do cotidiano. Esse subúrbio personifica o constante estado de construção e destruição da paisagem entrópica contemporânea, o processo progressivo de deslocamento dos centros para as periferias. Na infância do artista, as pedreiras locais foram espaço de exploração de curiosidades geológicas de onde mais tarde ele retiraria material para elaboração dos seus *Nonsites*. New Jersey é ainda o espaço poético evocado no poema *Paterson*, de William Carlos Williams, poeta do modernismo americano e pediatra de Smithson. Pertencente a uma geração de artistas e intelectuais que se afastam das referências européias, Williams propunha curar o divórcio da América com sua própria cultura. Abandonar as alusões, metáforas, ver o mundo diretamente; em tal proposta encontram-se subsumidos o afastamento da metafísica racionalista européia e a aceitação da tradição cultural do mundo anglo-saxão. Em *Paterson*, o poeta sumariza suas preocupações: “*que tipo de linguagem pode acalmar nossa ânsia*”; “*não em idéias mas nas coisas*”.

Nesse famoso épico sobre a cultura norte-americana, a mitologia da natureza, com sua origem indígena e povo desbravador, é repensada em termos de uma realidade urbana e industrial. Em sua *América planar na qual cães e gatos*

⁷³ LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. p. 38.

⁷⁴“As we drove through the Lincon Tunnel, we talked about going on other trip, to Franklin Furnace; there one might find minerals that glow under ultraviolet light or “black light”. The countless cream colored square tiles on the walls on the tunnel spend by, until announcing New York broke the tile’s order”. *The Crystal Land*. SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack(org). op. cit. p. 9.

podem ler⁷⁵, a natureza encontra-se impregnada de cultura. A paisagem de New Jersey é construída entre o texto e inúmeras referências à sua formação geológica, o que levou Smithson a definí-lo como “um tipo de proto-arte conceitual”⁷⁶. Segundo o artista, *Passaic*, descrita por Williams, corresponde à área das pedreiras de New Jersey enterradas em sua psique. Em uma entrevista, Smithson dirá que: “o artigo que escrevi sobre *Passaic* poderia ser concebido como um tipo de apêndice do poema de Paterson de William Carlos Williams”⁷⁷.

Na paisagem artificial de *The Crystal Land*, “as highways cruzam as cidades e se tornam geológicas cadeias de concreto feitas pelos homens”⁷⁸. Na verdade, toda a paisagem tem a presença do mineral. “Do brilho cromado dos restaurantes de beira de rodovia aos espelhos dos shopping centers, o sentido do cristalino prevalece”⁷⁹. Nessa realidade, as tradicionais oposições entre natureza e cultura perdem a validade. Como analisou Fredric Jameson, em um mundo mais completamente humano, a natureza encontra-se eclipsada pela cultura, que passa a ser sua verdadeira “segunda natureza”⁸⁰. Tais experimentações são realizadas numa realidade sob profundo processo de transformação, na qual as tradicionais definições de natureza e cultura, cidade e campo, centro e subúrbio, perdem suas validades. Invalida-se, da mesma maneira, a distinção entre natureza, ermo, a paisagem e um artefato cultural. Nesse cenário, a paisagem alarga sua concepção, inclui situações urbanas, suburbanas, rurais.

Em *The Crystal Land*, a comparação das estruturas cristalinas de Judd com a de outro planeta, bem como a sugestão de que Jersey Meadows poderia ser uma boa localização para um filme sobre a vida em Marte, apontam para o uso da narrativa da ficção científica como a articulação de uma natureza artificial,

⁷⁵ Como escreveu Marianne Moore, “not in Spanish, not in Greek, not in Latin, not in Shorthand/ but in plain America which cats and dogs can read”.

⁷⁶ When I read the poems I was interested in that, especially this one part of Paterson where it showed all the strata level under Paterson. Sort of proto-conceptual art, you might say. Interview With Robert Smithson for the Archives of America Art/ Smithson Institution(1972). SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack(org.). op.cit. p 285.

⁷⁷ This article that I wrote on Passaic could be conceived of as a kind of appendix to William Carlos William’s poem “Paterson”. *Conversation in Salt Lake City* (1972). SMITHSON, Robert. FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 289.

⁷⁸ “The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete”. SMITHSON, Robert. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson on Duchamp*. In FLAM, Jack(org.) op.cit. p.8.

⁷⁹ From the shiny chrome diners to glass Windows of shopping centers, a sense of crystalline prevails. *The Crystal Land*(1966). Idem.

⁸⁰ FREDRIC, Jameson. *Pós-modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. p. 13.

recalcada no modernismo, tanto da paisagem como do próprio homem. A ficção científica é uma narrativa que problematiza as fronteiras entre subjetividade, tecnociência e espaço-tempo como estratégia de interrogar o humano⁸¹. Assim como a natureza da cristalografia e o universo das narrativas da ficção científica, o artista aponta para uma realidade na qual natureza e artifício, homens, animais e máquinas encontram-se imbricadas.

O reconhecimento e a aceitação dessa paisagem artificial e entrópica é tema recorrente da arte de Smithson. Em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* – uma narrativa imaginária do deslocamento espaço-temporal entre Nova York e New Jersey, publicado na *Artforum* em 1967 –, Smithson identifica a paisagem contemporânea da metrópole e do subúrbio e as suas possibilidades estéticas. Com uma câmera fotográfica e um bloco de notas, o artista passa parte do dia explorando o centro da cidade e a região ao longo do *Passaic River*, áreas em processo de escavação para a construção de uma nova *highway*.

O *tour* inicia com a localização das coordenadas de um dos inúmeros cruzamentos da malha em *grid* de Manhattan e referências irônicas ao mundo de arte nova-iorquino:

“No sábado dia 30 de setembro de 1967 fui ao terminal do Port Authority na rua 41st com a 8th Avenue. (...) Sentei [no ônibus] e li o Times. Dei uma olhada na sessão de arte: “Colecionadores”, “Críticos”, “Escolhas dos Curadores na A.M. Sachs Galeria”, a carta no correio que peguei naquela manhã me convidava para “fazer parte do jogo antes que a apresentação terminasse no próximo 4 de outubro”⁸².

A referência à Manhattan, ao mundo das artes nova-iorquino localiza o espectador em sua dialética do centro/ periferia, sites/ mundo das artes, Manhattan/ New Jersey. Passaic, como uma periferia vazia é “ótimo lugar para abrir uma galeria”⁸³, observa Smithson. A leitura do New York Times e do livro de bolso sobre *Earthworks* participa da cadeia de deslocamentos infinitos, no qual

⁸¹ Diferentemente do sujeito da modernidade cujos limites não humanos estão estabelecidos e, em grande parte, subjugado, na ficção científica ao especular sobre o futuro, o presente da ficção científica gira em torno de possíveis, onde os limites dos humanos e do não-humano se apagam, sem, no entanto, garantir que, o sujeito da modernidade se sustente.

⁸²“On Saturday 30, 1967, I went to the Port Authority Building on 41st Street and 8th Avenue. (...) I sat down and open the *Times*. I glance over the art section: a “Collector, Critics, Curators Choice at A.M. Sachs Gallery(a letter I got in the mail that morning invited me “to play the game before the show closes October 4th)” SMITHSON, Robert. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*(1967). SMITHSON, Robert. *Robert Smithson on Duchamp*. In FLAM, Jack(org.) Op.cit.p.

68

⁸³Ibid. p.72

o jornal e os livros baratos de bolso são elementos da paisagem metropolitana. Nesse espaço narrativo, a referência à leitura de um crítico de jornal sobre a análise do crítico Canaday sobre quadro intitulado “*Allegorical Landscape*”, do Samuel F.B. Morse indica a percepção da falência de uma concepção de natureza artística, nos irônicos comentários de Smithson.

Como observador privilegiado, o deslocamento dentro do ônibus prossegue até o centro de Passaic. O artista desce na esquina da *Union Avenue* e da *River Drive*. O primeiro monumento, uma ponte, é localizado.[fig.10] Nele, a paisagem é definida em termos fotográficos: “o brilho diurno do sol cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma *fotografia* super exposta. Fotografar com minha *Instamatic* 400 era como fotografar uma fotografia”⁸⁴. O sol, como uma lâmpada monstruosa, projetava uma série de imagens separadas através da *Instamatic* nos olhos do artista. “Quando andei sobre a ponte, pensei: era como se eu estivesse andando sobre uma enorme fotografia feita de madeira e de aço, e por baixo do rio existisse um enorme filme de cinema que não mostrava nada, a não ser um contínuo vazio”⁸⁵.



[10] .Ponte, monumento de Passaic(1967)

⁸⁴ “Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed *picture*. Photographing it with my *Instamatic* 400 was like photographing a photograph”. Idem, 70.

⁸⁵ “When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but continuous blank.” Idem.

Em Passaic, a paisagem é artificial. No uso da câmera de fotografia *Instamatic*, o sol torna-se uma lâmpada⁸⁶, passando a explicitar sua imbricação com os artifícios da cultura. Para Smithson, a fotografia tornou a natureza obsoleta⁸⁷. Assim como espelhos, as câmeras “tem algo de abominável, porque elas possuem o poder de inventar muitos mundos”⁸⁸. Tais artifícios transformam qualquer coisa, mesmo uma situação estereoscópica, em uma situação enantiomórfica, escreve Smithson. Como analisado anteriormente, é por meio da visão dual das câmeras enantiomórficas que o artista passa a elaborar grades, mapas e seus *nonsites*, estabelecendo uma relação dialética entre linguagem e natureza.

A paisagem artificial de Smithson encontra precedentes nas propostas de arte de Tony Smith⁸⁹. Em 1966, Smith narra sua incursão noturna à rodovia expressa inconclusa de New Jersey. Nesse novo cenário, tal paisagem será pela primeira vez abordada na arte:

“Era noite e não havia luzes ou demarcações, linhas, grades ou qualquer coisa exceto o pavimento escuro movendo através da paisagem planar, margeado pelas montanhas à distância, mas pontuada pelas chaminés, torres, fumaças e luzes coloridas. Esse passeio foi uma experiência reveladora. A estrada e muito da paisagem era artificial e, mesmo assim, não poderia ser chamada de trabalho de arte”⁹⁰.

Em sua experiência na rodovia que fazia a ligação entre Nova York e New Jersey, Smith anuncia uma das primeiras manifestações do fim de uma noção de arte como objeto unitário, isolado de seu contexto, redefinida, nessa circunstância,

⁸⁶ The sun became a monstrous light-bulb that project a detached series of “still” through my Instamatic into my eye. Idem.

⁸⁷ SMITHSON, Robert, Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson. In FLAM, Jack(org.) op. cit. p.246

⁸⁸ There is something abominable about cameras, because they possess the power to invent many words” . In *Art Through The Camera’s eye* (1971). SMITHSON, Robert. SMITHSON, Robert. Robert Smithson on Duchamp. In FLAM, Jack(org.) op. cit. p. 371.

⁸⁹ Outras importantes referências para Smithson são as noções de paisagem em Barthes, Ballard e Borges, como escreve o artista. Uma vez livres de pressuposições utilitaristas nos tornaremos conscientes do que J.G. Ballard chamou de “Paisagem sintética”, ou o que Roland Barthes denominou simulacro dos objetos , ou que Tony Smith chamou de “paisagem artificial”, ou que Jorge Luis Borges chamou de “irrealidades visíveis”.

⁹⁰ It was dark night and there were no lights or shoulder marks, lines, railings, or anything of at all except the dark pavement moving through the landscape of flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. The drive was revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn’t be called a work of art.” Talking with Tony Smith by Samuel Wagstaff. BATTCKOCK, Gregory. Minimal Art a Critical Anthology. p.386.

em termos de um espaço auto-envolvente. Aqui, a arte é concebida como uma experiência *no* mundo. Era o fim, do mesmo modo, de uma forma de representar a arte e de sua relação com uma idéia de natureza. Tal experiência revelava uma “paisagem artificial” sem precedentes em que a natureza é eclipsada pela cultura, em um mundo mais completamente humano onde a cultura e a natureza encontram-se indissociáveis. Nas palavras da filósofa Hannah Arendt:

“No momento em que iniciamos processos naturais por conta própria - e a fissão do átomo é precisamente um destes processos naturais efetuados pelo homem - não somente ampliamos nosso poder sobre natureza ou nos tornamos mais agressivos em nosso trato com as forças terrenas dadas, mas pela primeira vez, introduzimos a natureza no mundo humano como tal, obliterando as fronteiras defensivas entre os elementos naturais e o artefato humano nas quais todas as civilizações se encerravam”⁹¹.

Na paisagem contemporânea, onde natureza e cultura confundem-se, o mundo passa a ser concebido como uma rede de linguagem. Um enorme texto, algo semelhante à idéia de universo como biblioteca de Borges, como dirá Smithson. É o artista que, ao analisar a narrativa de Tony Smith, chama a atenção para a relação entre a paisagem artificial e a linguagem:

“Tony Smith escreveu sobre “o asfalto escuro” que é pontuado por chaminés, torres, fumaças e luzes coloridas. A palavra chave é “pontuada”. No sentido que o “asfalto escuro” pode ser considerado “uma vasta sentença”, e as coisas percebidas ao longo dela como “pontuação” (...). Pontuações referem-se a interrupções no “material impresso”. Elas são usadas para enfatizar e clarificar o significado específico dos segmentos do uso. Sentenças como “horizontes” são feitas para separar “coisas” que constituem toda sintaxe. Tony também se refere ao seu trabalho como “interrupções” no “espaço-grade”⁹².

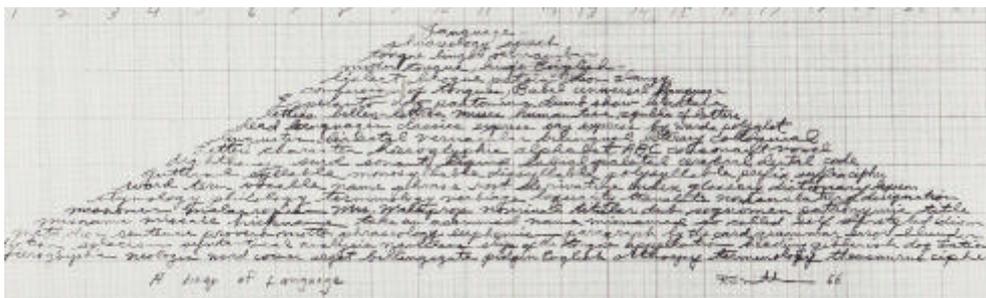
As pontuações referem-se a interrupções que enfatizam e clarificam o significado da *sentença-paisagem*. Entendida em um sistema de linguagem no

⁹¹ Nesse sentido, a filósofa observa que as cidades medievais antigas tinham em suas muralhas a finalidade de separação da natureza circundante. A moderna construção urbana visa apaziguar a distinção campo cidade, uma tendência que, de acordo com Arendt, viria a conduzir ao desaparecimento das cidades. ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Editora Perspectiva. São Paulo. p. 92.

⁹² Tony Smith writes about “a dark pavement” that is punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights(Artforum, December1966). The Key word is “punctuated”. In a sense, “the dark pavement” could be considered a “vast sentence”, and things perceived along it.(...) Punctuation refers to interruption in “printed matter”. It is used to emphasize and clarify the meaning of specific segments of usage. Sentences like “skylines” are made of separate “things” that constitute a whole syntaxe. Tony Smith also refers to his art as “interruption” in a “space-grid”. *Towards the Development of An Air Terminal Site*. 1967. SMITHSON Robert, In FLAM, Jack(org.) op.cit. p.59.

qual o “uso precede o significado”, a paisagem conhece seu sentido no *uso*. Em uma referência a Ludwig Wittgenstein, filósofo da linguagem, e ao seu questionamento sobre a noção de uma linguagem privada e inacessível⁹³, Smithson procura articular a sua linguagem-paisagem em seu sentido como a materialidade da cultura. Para o artista, tal concretude compreenderia a própria materialidade do mundo. Nessa estrutura, “uma pedra pode ser comparada a uma palavra”⁹⁴, articulando uma sintaxe de separação, rupturas e vazios. Em Smithson, a linguagem torna-se *matéria impressa*, como sugere *A Heap of Language* (1966),[fig.11] na qual a imagem é construída com palavras. A matéria impressa desempenha um papel entrópico no qual a mente e a matéria encontram-se num constante fluxo de colisões:

“Mapas, cartas, anúncios, livros de arte, dinheiro, planos arquitetônicos, livros de matemática, gráficos, diagramas, jornais, história em quadrinhos, livros de bolsos e panfletos das companhias industriais, todos tratam da mesma coisa. Judd tem um labirinto de coleções de *printed matter*, alguns dos quais ele “olha” ao invés de ler.”⁹⁵



[11]A Heap of Language (1966)

Smithson pensa a linguagem como material impresso em uma colisão constante e em curso entre a mente e a matéria. Em *Strata: A Geografic Fiction* (1972), como nas camadas da terra, as três páginas da publicação alternam

⁹³ Como observou a crítica Rosalind Krauss, as idéias de Wittgenstein sobre a linguagem foram difundidas entre artistas como Jasper Johns e os minimalistas. Johns e os minimalistas insistiam em produzir obras que refutassem o caráter singular, privado e inacessível da experiência. Tal refutação fazia eco, no âmbito das artes visuais, a questões levantadas pela obra de Wittgenstein. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 312.

⁹⁴ I compared the action of the elements to the action of writing, let's say like a rock would be compared to a word. Four Conversation Between Dennis Wheeler and Robert Smithson(1969-1970), SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack(org.). op. cit. p. 209.

⁹⁵“Maps, charts, advertisement, art books, science books, money, architecture plans, math books, graphs, diagrams, newspaper, comics, booklets and pamphlets from industrial companies are all treated the same. Judd has a labyrinthine collection of ‘printer matter’, some of which ‘looks’ at reader than reads”. *Entropy and the New Monuments*. (1960). SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack(org.) op. cit. p. 18.

colunas horizontais de linguagem com fotos de fósseis ou da terra representando diferentes eras geológicas. A relação entre as duas engendra um processo incessante de construção de sentidos para a idéia da palavra terra (*earth*). Aqui, a *matéria impressa* - mapas, gráficos, textos, entre outros - , é pensada como a definição de Borges do universo, ou a de McLuhan em *Gutenberg Galaxy*: uma infinita “biblioteca de babel”⁹⁶.

Ao chamar atenção para as “interrupções” e os “espaços grids” na narrativa de Tony Smith, o artista nos lembraria, ainda, que na contemporaneidade a natureza encontra-se irrevogavelmente delimitada pelos artifícios humanos. Para Smithson, tal enquadramento teria sido realizado pelo advento da fotografia, transformando radicalmente seu entendimento. “A fotografia tornou a natureza um conceito impossível”⁹⁷, escreve o artista. A representação da natureza e, principalmente, sua concepção romântica do sublime, redundam inoperantes com a apreensão de toda e qualquer visada aleatória que passa a ser capturada pela fotografia. Na análise de Smithson, Cézanne e seus contemporâneos foram forçados a sair de seus estúdios pela fotografia. Eles estavam em competição com essa técnica, razão pela qual se direcionaram para o *site*, uma vez que as imagens fotográficas tornaram a natureza um conceito impossível. Tal movimento em direção à paisagem externa ao ateliê fora interrompida pelo cubismo, argumenta Smithson, para quem este movimento seria o responsável por trazer Cézanne de volta ao estúdio. Como resultado desse movimento regressivo, tais artistas denegaram a realidade fotográfica, contorcendo e distorceram a figura⁹⁸.

Diferentemente, Smithson propõe subverter com sua dialética binária a noção de perspectiva ótica, para preservar a experiência com o mundo físico e material. “Essa percepção é mais necessária agora do que a abstrata porque nós estamos em uma espécie de ensopado, uma coisa frágil. Isto é muito sem equilíbrio e instável”⁹⁹. Tal como na poética de Williams, “*No ideas but in Things*”. Abandonar alusões, metáforas, ver o mundo diretamente. Smithson pensará os seus trabalhos em uma tensão entre o pensamento e a materialidade física da natureza, agora indissociável da linguagem e do espaço da cultura. Nesse

⁹⁶ Idem.p.18

⁹⁷ “ photography does make Nature an impossible concept”. SMITHSON, Robert. *Fragments of conversation*(1969). In FLAM, Jack(org.).op.cit.p. 188.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

sentido, sua arte indagaria sobre os próprios limites da linguagem de arte, sobre o que, segundo o pensamento de Wittgenstein, significam mesmo os limites do mundo¹⁰⁰.

Em Smithson, a natureza, depois da fotografia, poderia ser pensada como um processo de constante transformação no qual a duplicação ao infinito das lentes instaura a dialética entre linguagem e o mundo físico. Tal noção aproxima-se do conceito de natureza de Whitehead. Para o pensador, a natureza, enquanto processo, muda e se diversifica, porque no seu refazer-se mudam os seus elementos e ela mesma em seu todo. Aqui, a natureza é uma espécie de atividade de estado, uma “ocorrência”, o que significa que ela está inteira em cada uma de suas aparições, e nunca é exaurida por nenhuma delas. Não é possível detê-la a fim de olhá-la, ela é sempre nova a cada percepção, mas nunca sem passado. A natureza é algo que continua, que nunca é apreendida em seu começo, ainda que nos pareça sempre nova¹⁰¹. Nas propostas de Smithson, percebemos, de modo semelhante, uma “natureza como processo” cujo caráter entrópico revela os diferentes tempos específicos do seu processo constante e eterno de transmutação.

¹⁰⁰ “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo” (§ 5.6) WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994, p. 245.

¹⁰¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. p.194.

3.6

Passaic Panorama Zero

Em *Passaic*, a partir de uma rede infinita de referências cruzadas, o subúrbio expõe e indica possibilidades de experimentação da realidade pós-industrial metropolitana. Em um tom planar e monótono, algo semelhante aos filmes de Warhol, Smithson descreve a paisagem decadente e deteriorada pelo crescimento industrial. Definida como “panorama zero”, a paisagem é um canteiro de obras devastado. Ruínas que se erguem sobre ruínas. Tal como grande parte dos subúrbios a partir da década de 1950, Passaic vivia sob as transformações do mundo das vias expressas. Personificada na figura de Robert Moses¹⁰², tais construções foram responsáveis pela mudança radical do tecido urbano norte-americano. O rastro de destruição não provocou marcas menores ao colocar bairros inteiros abaixo, deixando entulhos e sucata como carcaças.

Essa é a história recente das cidades norte-americanas, incorporada nas descrições de Smithson, como as rodovias onde partes encontravam-se escavadas e parte permaneciam intactas. “Era difícil distinguir a nova *highway* da antiga estrada, pois estavam ambas confundidas em um único caos”¹⁰³. Os rastros do modernismo urbanístico e a arquitetura nascida nos subúrbios americanos com o *boom* expansionista do pós-guerra de casas semelhantes e descaracterizadas espelhavam elas mesmas em suas ausência de cores um cenário caótico e ilegível.

No final dos anos de 1960, tal realidade entrópica das megalópoles passa a ser objeto de uma geração de arquitetos e intelectuais, cujas propostas concordavam em um ponto: a suspensão do juízo de valor em suas análises sobre o mundo no qual viviam. No ensaio *Apreendendo com Las Vegas*, Robert Venturi e Denise Scott Brown defendem a aceitação da nova paisagem das cidades e subúrbios norte-americanos. Os arquitetos deveriam simplesmente “realçar” tal

¹⁰² Robert Moses foi por quarenta e quatro anos uma das figuras mais poderosas das administrações da cidade e do estado de Nova York Criou rodovias, vias elevadas, parques que viraram modelos para o mundo. Suas construções tiveram impacto destrutivo e desastroso, que ainda hoje assombra a cidade. Moses terminou contribuindo para a criação de muitos dos símbolos de uma Nova York como imagem da ruína e devastação moderna.

¹⁰³ “It was hard to tell the new highway from the old road; they were both confounded into unitary chaos”. *A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey*(1967). SMITHSON, Robert, In FLAM, Jack(org). op.cit p. 71.

paisagem, deixando de lado as posturas elitistas e idealistas do modernismo, e aprender com a paisagem. Nessa visão, cidades como Las Vegas eram por eles analisadas como um fenômeno de comunicação arquitetônica. Venturi e Brown abordam a cidade em termos de uma leitura de legibilidade e menos da espacialidade da arquitetura. A imagem do corredor comercial é caótica. A ordem da paisagem não é óbvia. Em tal cenário, torna-se dispensável a proximidade entre funções afins, como a *rua principal*, onde se possa andar a pé de loja em loja. Aqui, a interação da *Strip* se faz de carro, transitando pela cidade.

Assim como Robert Venturi e Denise Scott Brown, o arquiteto Rem Koolhaas aceita as condições dadas pelas *edges cities* e a expansão metropolitana como característica importante do território em que o arquiteto contemporâneo trabalha. Entretanto, suas estratégias diferenciam-se das propostas no livro *Aprendendo com Las Vegas*, na medida em que pensam em tornar inteligível a condição neomoderna atual, principalmente com a provisão de espaços abertos (“vazios urbanos”) contrastando com a ocupação mais densa.

“A cidade com que temos que nos arranjar hoje é mais ou menos formada de fragmentos da modernidade - como se as características abstrato-formais ou estilísticas às vezes sobrevivessem em estado puro, enquanto o programa urbano não saísse como planejado. Mas eu não lamentarei esse fracasso: os estratos neomodernos que dele resultam, e que literalmente invalidam a cidade tradicional da mesma forma que invalidam o projeto tradicional da modernidade, nos oferecem novos temas de trabalho”¹⁰⁴.

Smithson participa de uma geração de intelectuais que aborda a paisagem contemporânea como uma realidade inalienável. Compartilha com pensadores como Venturi, Brown e Koolhaas a crítica ao idealismo moderno, momento no qual, como escreveu, a “cultura perde seu sentido de morte”¹⁰⁵. O urbanismo e a arquitetura do modernismo em seu princípio de racionalização progressiva articulavam a cidade e a arquitetura em termos de totalidades, abstrações construídas a partir de um modelo temporal histórico e ideal. “Arquitetos tendem a ser idealistas e não entrópicos, observa o artista, ao argumentar a favor da substituição desta concepção pela sua dialética entrópica. No sentido de perceber

¹⁰⁴. KOOLHAAS, Rem. *Por uma cidade contemporânea*. In NESBITT, Kate (org). Uma Nova Agenda para Arquitetura. p. 359.

¹⁰⁵ “Our culture has lost its sense of death”. *A Sedimentation of The Mind: Earth Projects*. (1968). SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack. (org.) op.cit. 107.

o potencial transformador em tal paisagem, Smithson se afastaria da mera constatação e celebração de Venturi e Brown, aproximando-se de uma percepção semelhante a de pensadores como Koolhaas, para o qual os fragmentos da modernidade oferecem novos temas de trabalhos.

Em Smithson, a paisagem entrópica de Passaic é narrada entre a indiferença irônica e uma experiência cósmica. Como escreve o artista, esse subúrbio é uma versão negativa da descrição do universo de Pascal. “Na verdade, o centro de Passaic é um não-centro, ao contrário, era um típico abismo ou um vazio comum”¹⁰⁶. É um lugar cheio de buracos, se comparada com a sólida e compacta Nova York. Esses buracos “em um sentido são monumentais vazios que definem, sem esforço, os traços da memória dos futuros abandonados”¹⁰⁷. Aqui, importa o exame do processo físico e perceptivo do estado de decadência/dissolução, encontrando o potencial entrópico em tais ruínas. O potencial das inúmeras temporalidades latentes na materialidade do mundo.

¹⁰⁶ Actually, Passaic center was no center- it was instead a typical abyss or an ordinary void”. SMITHSON, Robert. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. In FLAM, Jack(org.) op. cit.p. 72

¹⁰⁷. Passaic seems full of “holes”(…) These holes in a sense are monumental vacancies that define, without trying, the memory-trace of abandoned set of future. Idem.

3.7

Monumentos entrópicos

No *tour* a Passaic, o conceito tradicional de monumento é problematizado. Em um mundo em ruínas, as narrativas históricas e teleológicas, com a promessa de um futuro como uma etapa previsível da superação do passado, tornam-se inviáveis. Em *Entropy and the New Monuments* (1966), o artista apresenta pela primeira vez sua concepção de monumento entrópico. Nela, a relação entre espaço, arquitetura e tempo é uma das primeiras características apontadas em uma arte monumental. “Muitos conceitos arquitetônicos encontrados na ficção-científica não têm nada a ver com ciência e ficção, ao revés, eles sugerem um tipo de monumentalidade que é um objetivo comum nos artistas de hoje”¹⁰⁸, escreve Smithson, referindo-se a artistas como Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavian e a certos artistas do “*Park Place Group*”. Trata-se de trabalhos tridimensionais cuja totalidade da obra consiste nas relações entre o espectador, o trabalho e o espaço habitado por ambos em um *tempo-real*. Em tal concepção, a escultura contemporânea rompe com a lógica do monumento tradicional, como escreve o artista:

“Ao invés de nos fazerem lembrar o passado como os antigos monumentos, os novos monumentos parecem nos fazer esquecer o futuro. No lugar de serem feitos com material natural, tal como mármore, granito ou outras formas de pedras, os novos monumentos são feitos de material artificial, plástico, cromo e energia elétrica. Eles não são construídos para as eras, mas, ao contrário, contra as eras.”¹⁰⁹

Definindo tais experiências da escultura a partir de uma noção de “campo ampliado da escultura”, a crítica Rosalind Krauss analisa trabalhos como os de Judd, Morris e, do próprio Smithson, como consequência do processo moderno de transformação da escultura e do rompimento dessa categoria. Ainda de acordo com Krauss, a lógica da escultura encontra-se indissociável da do monumento.

¹⁰⁸ Many architectural concepts found in science-fiction have nothing to do with science or fiction, instead they suggest a new king of monumentality which has much in common with the aims of some today’s artist. SMITHSON, Robert. *Entropy and the New Monuments*(1966). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 10.

¹⁰⁹“Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future. Instead of being made of natural materials, such a marble, granite, or other kinds of rock, the new monuments are made of artificial material, plastic, chrome, and electric light.” Idem. p.11.

Segundo tal raciocínio, o monumento é uma representação comemorativa, situa-se em um local específico e fala de forma simbólica sobre o significado desse local. Funciona, desse modo, como marco. São normalmente figurativas e verticais, e seus pedestais são importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam¹¹⁰.

Como marcos, os monumentos tradicionais situam-se em um determinado local e falam simbolicamente sobre seu significado, conferindo qualidades temporais ao seu objeto. Na arte ocidental moderna, a lógica do monumento esteve ligada à noção de história. No mundo moderno, tal concepção histórica estruturou-se como uma grande narrativa teleológica na qual o presente, ao reencontrar suas bases e fundamentos no passado, projetava o futuro. Como observará o filósofo Arthur Danto, na história da arte ocidental, tal estrutura aparece pela primeira vez em Vasari. Esse pensador estabelecerá a história da arte como mudanças progressivas e conquistas históricas¹¹¹, concepção esta que se estende ao pensamento modernista de Greenberg. Nessa perspectiva, a história da arte pressuporia uma evolução progressiva centrada nas conquistas graduais da aparência visual, de modo que o significado de uma obra está necessariamente ligado a um do passado por uma lógica temporal de superação. Ou, como nas palavras de Greenberg, “sem o passado artístico e sem a necessidade e a compulsão de se manter os padrões superiores do passado, não seria possível nada parecido com a arte moderna”¹¹².

Nos monumentos contemporâneos, os materiais artificiais suprimem possíveis conversões dos materiais naturais em metáforas. Trata-se de trabalhos que, engendrados em um espaço literal, em um tempo real, rompem com a temporalidade ideal da história, articulando um tempo específico à lógica de cada material, na qual “ambos, passado e futuro, são colocados em um presente objetivo”¹¹³. Tais obras se voltam para o entorno, incorporam o mundo ordinário em uma arqueologia infinita de histórias passíveis de reconhecimento por pedestres nas ruas urbanas/ suburbanas da paisagem artificial contemporânea.

¹¹⁰ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea. N. 1, p. 88.

¹¹¹ DANTO, Arthur. Greenberg, *Le Grand Récit du Modernisme e la Critique d'art Essencialiste*. In *Les Vahiers du Musée d'art Moderne*. Centre Georges Pompidou Paris, n. 45-46.

¹¹² GREENBERG, Clement. op cit. p.109.

¹¹³ Both past and future are placed into objective present. SMITHSON, Robert. *Entropy of New Monuments*. In FLAM, Jack(org.) op. cit. p.11.

Em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), ao longo de sua viagem, o artista identifica seus monumentos entrópicos, pontes abandonadas, espaços vazios. Os exemplos citados encontram-se mais desenvolvidos nas notas realizadas pelo artista para o texto. Nelas, os monumentos em Passaic são descritos como : Tipo A, “memoriais de significados exaustos”, ou que o homem da ruas considera ser monumentos”, Tipo B, certos prédios anteriores à queda de Wall Street, caracterizados como “Antigo Subúrbio”; Tipo C, certos prédios do período do pós Segunda Guerra, chamados de “Novo Subúrbio” ; Tipo D, “Pontos Cegos”: lugares em desuso como uma piscina vazia, estacionamentos e terras degradadas, sobre os quais Smithson diz “ parecem não existir por uma limitada duração de tempo”, e o Tipo E, “Ruínas em Reverso”, qualquer nova construção que tenha sido abandonada antes de seu término¹¹⁴. De acordo com Smithson, estes vários monumentos podem ainda ser encontrados em diferentes combinações e caracterizam-se por serem espaços vazios, degradados e entrópicos.

Em Smithson, o monumento contemporâneo é pensado em termos das diversas temporalidades encontradas no cotidiano e da memória de duração. Em suas palavras, “esses vazios são, num sentido, vacâncias monumentais que definem rastros de memória (“memory-trace”) sem nenhum espaço de duração ou de movimento – neles existe a apreensão da memória da memória”¹¹⁵. Trata-se de lugares imersos em *oblivion*, “um estado em que não se está consciente do tempo e do espaço onde se encontra”¹¹⁶. Isso pode ser percebido em lugares com ausência de sentido, completa o artista. O subúrbio norte-americano do final dos anos de 1960 seria o melhor exemplo de espaços imersos na experiência de vazio e alheamento, de *oblivion*. Na arquitetura de subúrbio, o estado de alheamento encontra-se dentro e fora de seus prédios. “Perto da *highways*, circundando a cidade, encontramos centros de descontos e lojas com promoções com fachadas

¹¹⁴Type A, “memorial to exhausted meanings” or “what the-man- in street considers to be a monuments”; Type B, certain pre-Wall Street crash, “Old Suburbia” New Suburbia; Type C, certain buildings of the post- Word War II period, “New Suburbia”, Type D, “dead spots” of empty sites as dry swimming pool, parking lots, and degraded land masses, Which Smithson claims “seem not to exist for a limited duration of time”; and type E, “Ruin in Reverse”- any new construction that will eventually be completed. Robert Smithson. Citado em REYNOLDS, Ann. op.cit.102.

¹¹⁵ “there is the apprehension of memory of memory” Idem.

¹¹⁶ “Oblivion to me is a state when you’re not conscious of time or space you are” .SMITHSON, Robert. *Fragments of conversation*(1969). FLAM, Jack. op.cit. p. 190.

estéreis. Dentro de tais lugares há labirintos de mercadorias primorosamente empilhadas: de fileira em fileira isto só vai para a alienação do consumidor”¹¹⁷ descreve Smithson. De outro modo, a monotonia e o vazio dessa paisagem conhecem seu contraponto na sobrecarga de estímulos. Ao descrever o corredor comercial, em especial de *Las Vegas Strip*, Robert Venturi exporá uma nova ordem inclusiva de todos os níveis e meios publicitários. Nela, “os olhos em movimento no corpo em movimento têm de esforçar-se para captar e interpretar uma diversidade de ordens mutáveis justapostas, como as configurações cambiáveis de uma pintura de Victor Vasarely”¹¹⁸. A mesma unidade caótica, celebrada pelos arquitetos, será percebida como perturbadora por Tony Smith: “Eu percebo o bombardeamento de sentidos bastante perturbador. Eu me sinto bastante perturbado se eu vejo algo mover muito rápido ou algo que é fragmentado... o telescópio de imagem em uma velocidade que é muito rápida para o sentido captar”¹¹⁹. Smithson tenderia a concordar com Smith, apontando em seus trabalhos os efeitos desse excesso de estímulo no processo construção da *memória*.

A discussão sobre a relação da memória com a experiência de arte aparece pela primeira vez na elaboração de suas estruturas duais, em *The Eliminator* (1964). Nessa obra, na qual Smithson explora a noção de “cegueira estrutural”, observa-se o esmaecimento da presença da memória sob superexposição aos estímulos óticos. *The Eliminator* sobrecarrega os olhos onde estejam os flashes de neon vermelho, e ao fazer isso diminui a dependência da memória do espectador ou dos traços. A memória se esvai, enquanto se olha para *Eliminator*”¹²⁰. Aqui, as convergências visuais dependem da memória para preencher os *gaps* perceptuais e pontos cegos, fixando na mente a imagem e os objetos, pois eles aparecem e reaparecem em diferentes posições. Ao experimentar um vazio perceptivo,

¹¹⁷ “Near the super highways surrounds the city, we find the discount centers and cut-rate stores with their sterile facades. On the inside of such places are maze-like counters with piles of neatly stacked merchandise; rank on rank it goes to a consumer oblivion”, SMITHSON, Robert. *Entropy and the New Monuments*(1966) In FLAM, Jack(org.) op.cit. p.13.

¹¹⁸ VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Uma significação para os estacionamentos dos supermercados A&P, ou Aprendendo com Las Vegas*. In NESBITT, Kate (org.) op.cit. p. 352.

¹¹⁹ “I find the bombardment of the senses very disturbing. I am very disturbed if I see something move too fast for the senses to grasp”. SMITH, Tony. *Interview with Lucy Lippard*, SMITH: Tony: Recent Sculpture. Knoedler. New York.1971. p.17

¹²⁰ “The *Eliminator* overloads the eye whenever the read neon flashes on, and in so doing diminishes the viewer’s memory dependence traces. The Memory vanishes, while looking at the *Eliminator*. SMITHSON, Robert. *The Eliminator* (1964). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 327.

constata-se o enfraquecimento da capacidade de concentração, logo, de *atenção*, bem como da articulação da memória. A experiência da dispersão e do esquecimento são as características marcantes da *sociedade do espetáculo*¹²¹ e seu bombardeio de estímulos experimentados no dia a dia.

Essas mudanças encontram uma relação estreita entre a experiência da lembrança e do esquecimento e os hábitos culturais da sociedade de massas. Em *Espetáculo, atenção e contra-memória*, Jonathan Grary¹²² aponta os efeitos das práticas culturais emergentes como responsável por um processo que poderíamos chamar de mutação na natureza da *atenção*. De acordo com Grary, tais mudanças conheceriam sua origem nos anos de 1920, com a invenção do cinema falado. A sincronização entre o som e a imagem produziu alterações significativas na subjetividade do homem moderno, transformando, especialmente, a natureza da *atenção* que era exigida do espectador. A coincidência entre o som e imagem, a criação de uma figura com voz, foi não apenas crucial para a organização do espaço, do tempo e da narrativa, bem como instituiu uma autoridade maior de comando sobre o observador, forçando um novo tipo de *atenção*.

A experiência da *atenção* na sociedade de massas será problematizada por Walter Benjamin, que a relacionará com o choque e a distração vividos nas grandes metrópoles modernas. Um dos efeitos mais marcantes do que Benjamin descreveu como “uma crise de percepção” era o crescente estado de inibição e empobrecimento da memória na standartização e desnaturalização da percepção das massas. A *atenção* é especialmente importante para construção do processo mnemônico na filosofia de Bergson. Em *Matéria e Memória*, a *atenção* é elemento crucial para a recuperação da percepção e de seu status como um evento psicológico completo, uma vez que a *atenção* é uma questão de engajamento do corpo, uma inibição do movimento, um estado de consciência capturado no presente. Para o filósofo, a *atenção* poderia se transformar em algo produtivo apenas quando ligado a uma atividade profunda da memória:

“Memória logo cria um novo presente de percepção....enriquecendo e fortalecendo isto..... Se depois de olhar para qualquer objeto, voltamos os olhos abruptamente nós obtemos uma imagem consecutiva (*image consecutivé*) disso. É verdade que

¹²¹ O termo *espetáculo* surgiu nos anos de 1960, com os movimentos situacionistas, como uma crítica radical à sociedade de consumo, bem como às práticas políticas e sociais em emergência na época. Entretanto, a noção de sociedade do espetáculo ficou mais conhecida com a publicação em 1967 do livro *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord.

¹²² GRARY, Jonathan. *Spectacle, Attention, Counter-Memory*. In *October File*. Vol.50. n. p.87

nós estamos lidando aqui com imagens fotografadas do objeto mesmo e com memórias seguidas imediatamente depois da percepção das quais elas são, entretanto, o eco. Mas por detrás dessas imagens as quais são idênticas ao objeto, ela são outras, guardadas na memória onde apenas parecem com ela”.¹²³

Bergson aponta a vitalidade do momento no qual a fissura da consciência ocorre entre a memória e a percepção. Esse é o momento em que a memória é capaz de reconstituir o objeto da percepção. De modo análogo e pensando a cultura contemporânea, Deleuze e Guattari descrevem efeitos similares da ação da memória na percepção. Assim, podemos ver o rosto em termos de um vasto conjunto de micro memórias e de um rico sistema de proliferação do sistema semiótico, ou, o que é mais comum, em termos de um deserto de redundâncias representacionais, nas quais as relações podem ser sempre efetuadas com as hierarquias da formação do poder¹²⁴. Esse tipo de redundância da representação que acompanha inibição e empobrecimento da memória é o que Benjamin via como standartização da percepção, ou que podemos chamar de efeitos da atual cultura do espetáculo e da imagem. Caracterizada por Deleuze como uma *sociedade de controle*, a cultura contemporânea, para além das superfícies das imagens, investiria profundamente na administração do corpo e conseqüentemente na da própria atenção.

Os inúmeros deslocamentos aos monumentos contemporâneos podem ser percebidos como um convite ao espectador para uma espécie de arqueologia *no presente*. Pensadas em termos de “*viagem-tempo*”, a experiência de recolhimento e processamento de informações latentes na paisagem contemporânea possibilitaria uma forma outra de experimentar do mundo. Esse é a oferta presente em *See The Monuments of Passaic New Jersey* (1967), uma paródia dos anúncios publicitários, no qual Smithson oferece ao espectador a redescoberta da arte, do mundo e de si mesmo:

“What can you find in Passaic that you can
not find in Paris, London or Rome ?Find
out for yourself. Discover(if you dare)
the breathtaking Passaic River and the
eternal monuments on its enchanted banks
Ride in a Rent-a-Car comfort to the land
That time forget. Only minutes from N.Y.C.

¹²³ BERGSON, Henry. *Matter and Memory*. 1988. p. 101-103

¹²⁴ GUATTARI, Felix, *La révolution Moleculaires*, Paris Encres. 1977, pp 364-376.

Robert Smithson will guide you through this fabled series sites.... and don't forget your camera. Special maps come with each tour. For more information visit Down Gallery, 29 West 57th Street”¹²⁵

Redescobrir a paisagem contemporânea apresenta o potencial de auto-descoberta para o espectador, pois o que está em jogo em tal *tour* é a recolocação da própria experiência estética. Identificar e adicionar temporalidade aos entulhos, à arquitetura local, enfim, aos elementos que compõem a paisagem suburbana, é uma estratégia para transformar este cenário abstrato e caótico em um espaço de experiência pessoal e, posteriormente, em uma espécie de caos organizado pela linguagem, permitindo manter os pólos de tensão de sua dialética. “Não esqueçam suas câmeras”, diz Smithson. Não somente as câmeras transformam situações estereoscópicas em uma situação enantiomórfica, elaborando grades, mapas e *nonsites*, mas também são máquinas de tempo. O uso dos instantâneos das fotografias ou a edição da moviola de cinema é uma estratégia de localização e incorporação dos diferentes tipos de temporalidade e memórias latentes no cotidiano, experimentando o futuro e o passado no tempo-real. Como escreveu Smithson:

“O “tempo viajante”, assim como ele avança profundamente no futuro, descobre o movimento decrescente, a mente entra em um estado de “*slow motion*” e percebe os pedregulhos e poeira da memória nos limites vazios do consciente”.¹²⁶

Ao invés de descobrir ou recorrer a qualquer corpo de conhecimento, “definitivo” ou pré-existente, Smithson entra quase que mecanicamente no espaço cotidiano. Nesse espaço, ele junta informações temporais dos fatos geológicos, científicos, dos resíduos urbanos e da percepção do tempo. Suas viagens acumulam o tempo em forma de memória. A proposta é explorar as várias temporalidades experimentadas no cotidiano. Ela não se restringe ao presente. O tempo do dia-a-dia comporta muitos tempos e com diferentes experiências de percepções e memórias de duração. O artista parece nos dizer que em uma

¹²⁵ SMITHSON, Robert. *See the Monuments of Passaic New Jersey*(1967). FLAM, Jack.(org.) p.356

¹²⁶ SMITHSON, Robert. *The Shape of the Future and Memory* (1966). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 332.

realidade desrealizadora de nossa percepção, em seu excesso de estímulos e controles, novas formas de resistências da memória em um exercício de arqueologia do cotidiano possibilitariam uma experiência mais completa e intensa da própria experiência da arte.

3.8

Pedestre x motorista

Nessa leitura, a experiência em *Passaic*, entendida do ponto de vista de um viajante - ao experimentar o mundo nas suas infinitas possibilidades de significação - , geraria em seu excesso de sentido um estado de indiferença e vazio. “Não há nada interessante ou mesmo estranho sobre os monumentos planos, entretanto eles ecoam um tipo de idéia clichê do infinito; talvez o “os segredos do universos” não sejam nada extraordinários - para não dizer monótonos (dreary)”, escreve Smithson¹²⁷.

A experiência em *Passaic* é de “monotonia” especialmente do ponto de vista do reflexo da cidade de Nova York. O vazio urbano da cidade é a experiência de espaço mais imediata do homem que, diferentemente das multidões características das cidades dos séculos XIX, não mais se choca entre si, mas experimentam uma espécie de apatia contemporânea. O homem das metrópoles decadentes dos anos de 1960 e 1970 vaga pelas ruas desertas em um estado oscilatório entre o tédio e a euforia. Em *Entropy and the New Monuments* (1966), o artista lembra o *blackout* que atingiu a região noroeste do estado de Nova York e que, em lugar de um sentimento de horror, a falta de luz causou um sentimento de euforia. “Uma alegria quase cósmica varreu a todos na escuridão da cidade”¹²⁸. Smithson filosofa ironicamente, dizendo que o porquê dessas pessoas se sentirem assim talvez nunca seja respondido. O artista parece detectar em tal estranheza o surgimento de uma nova sensibilidade contemporânea de homens e mulheres que vivem em uma paisagem artificial do mundo pós-industrial.

Em seu *Tour a Passaic*, Smithson propõe o afastamento temporário do ponto de vista do motorista de carro, da monótona direção nas auto-estradas. New Jersey participa de uma nova paisagem metropolitana conectada pelas auto-estradas e pela interdependência social e econômica na qual a experiência predominante é de deslocamento em carros entre as cidades. A partir dos anos de

¹²⁷“perhaps the secret of the universe are just pedestrian not to say dreary”. *A tour of The Monuments of Passaic, New Jersey*(1967). Smithson, Robert In FLAM, Jack(org.) op.cit p.73

¹²⁸“An almost cosmic joy swept over all the darkened cities. SMITHSON, Robert. *Entropy of the New Monument*. In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 11.

1950, o crescimento de consumo dos automóveis e a construção de auto-estradas mudaram o ritmo das metrópoles, impulsionando a migração para os subúrbios vizinhos. Cidades após cidades fundem-se em gigantescos conglomerados urbanos, criando a figura da megalópole. O deslocamento em *highways* planejadas produz uma experiência de monotonia e alienação. As *highways* são abstrações onde não se tem nenhum contato com a terra,¹²⁹ pondera Smithson. De acordo com Richard Sennett, “O ato de dirigir obriga o corpo sentado a permanecer numa posição fixa, na qual o motorista só tem de fazer gestos muitos pequenos”¹³⁰.

O viajante urbano é o homem das grandes metrópoles cuja rotina diária consiste no deslocamento entre o centro e o subúrbio, os centros culturais e as periferias. É o sujeito descrito no poema *The Young House Wife*, de William Carlos Williams, que experimenta à distância a paisagem das subjetividades suburbanas quando “passa solitário em [seu] carro”¹³¹. Como pedestre, Smithson, convida a uma experiência fenomenológica a pé, no qual o corpo é exigido a participar efetivamente na vida e não em uma posição de contemplação distante do mundo.

¹²⁹ SMITHSON, Robert. *Fragments of conversation* (1969). p.190.

¹³⁰ SENNET, Richard *Carne e Pedra, o corpo e a civilização ocidental*. p. 295.

¹³¹ At ten A.M. the young housewife moves about in negligee behind/the wooden walls of her husband's house./ I pass solitary in my car.” PINSKY, Robert. William Carlos Williams selected poems. P. 5

3.9

New York: dissolução dos limites das grids

Para Smithson a cidade é limitadora das possibilidades espaciais e poéticas da arte, “pois dá a ilusão de que a terra não existe”¹³². Pensadas dentro das oposições de pares binários metrópole/subúrbio, centro/periferia, as cidades são abstrações, complexos de *grid* em guerra com a natureza. Nelas, arranha-céus e torres de alta-tensão contrapõem-se às pedreiras estilhaçadas, quebradas, estabelecendo uma dialética entre os limites da *grid* e a infinitude das coordenadas da terra. A *grid* é, sobretudo, uma forma de estar no mundo, uma especulação conceitual que implicaria, de acordo com Rem Koolhaas, um programa intelectual para Manhattan. Em sua indiferença pela topografia, a demarcação das ruas e quarteirões, essa *malha* proclamaria a subjugação, quando não a obliteração da natureza”¹³³.

Como alternativa ao sistema das cidades, Smithson elabora os *earthworks*, trabalhos que operam em uma escala que funde cidade e terra (*earth*), natureza e cultura. No processo de elaboração dos trabalhos de *landart* é determinante a experiência de Smithson como consultor artístico do terminal aéreo de *Fort Worth em Dallas*. Convidado em 1967 para realizar uma obra que pudesse ser vista da perspectiva do espaço aérea do aeroporto, à época, em construção, Smithson colocou novas questões sobre a escala da obra. Na medida em que o avião subia a maiores altitudes e velocidades, o sentido do terminal mudava em relação ao avião. Nesse momento, o trabalho passava a ser pensado em termo de um *tempo instantâneo*, resultando na imobilização dos espaços perceptíveis, podendo apenas ser visto nas latitudes dos satélites ou dos telescópios. Nessa situação, a noção de espaço é substituída pela idéia de *estrutura cristalina do tempo*¹³⁴. Operando nessa escala, a paisagem formada de linhas e pontos indiscerníveis torna-se abstrata. Aqui, a escala é a da terra.

¹³²“The city gives illusion that earth does not exist” SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack. op.cit. p. 102

¹³³ KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retrospective Manifesto for Manhattan*. p.20

¹³⁴ “Space are replaced by a crystalline structure of time”. SMITHSON, Robert. *Toward The Development of An Air Terminal Site* (1967). In FLAM, Jack. op.cit. p. 53.

Em *Towards the developments of an air terminal site* (1967), a experiência de Smithson é pensada em termos de uma elaboração cartográfica. Nela, o mapa da vista aérea do aeroporto é colocado ao lado do mapa da cidade de Nova York, em uma comparação da escala da cidade com a escala dos planetas. Como escreveu o artista, “porque o mundo é redondo, as coordenadas das grids parecem esféricas, mais do que retangulares. Entretanto, a grade retangular cabe dentro da grade esférica. Linhas de latitudes e longitudes são sistemas terrestres parecidos com o sistema de nossa cidade de avenidas e ruas”¹³⁵. Do ponto de vista de uma escala da planetária, o sistema lógico e ordenado das ruas e avenidas da *grid* de Manhattan desaparece na vastidão do universo, torna-se uma área *surd*, uma região incomensurável onde a racionalidade da malha urbana nova-iorquina encontra-se em suspensão e imersa na *entropia* do mundo.

¹³⁵“Because the world is round, grid coordinates are shown to be spherical, rather than rectangular. Yet, the rectangular grid fits within the spherical grid”. Ibid. p.54.