

1

Introdução: As condições que prevalecem na psique de uma pessoa afetam a sua maneira de observar a arte.¹

Livros empilhados, bramidos de dinossauros, vertiginosas espirais, resíduos terrestres, são algumas imagens do universo de Robert Smithson, artista americano da *Land Art*. Em sua curtíssima carreira, o artista produz a partir da tensão entre o contato e a desconexão dos diversos elementos que compõem seu imaginário. Evidentemente, não são imagens representativas de algo externo a elas próprias; elas operam como dispositivos poéticos, ou seja, delas eclodem as inúmeras relações decorrentes na arte e no mundo. O mundo se desdobra em arte e igualmente a arte envolve o mundo. Estão, ambos, irreversivelmente entrelaçados. Entendimento que leva o artista a revelar as possibilidades do *outro fazer* para a arte, contanto que, estejam envoltas no halo ficcional. A experiência da ficção conduz o artista na especulação do território nulo – *panorama zero*: misto de resíduos literais (materiais) e fragmentos dos pensamentos, teorias, literatura, etc. O ato de esvaziar os excessos discursivos atrelados aos textos seria para chamar a atenção para o excesso de categorizações - sejam historiográficas, sejam artísticas, sejam epistemológicas. O *panorama zero* seria a condição para o fomento da criação poética a partir dos resíduos, igualmente *non-senses*, das coisas no mundo. Não se trata apenas de um local real e físico, Smithson estende a territorialidade nula para as operações da mente – os processos cognitivos e imaginativos devem também aderir às descategorizações. A convergência entre matéria e mente se move através da experiência da ficção. A imagem da convergência de todas as coisas seria o anseio do artista pela incerteza, talvez paradoxalmente ciente da sua condição estranha e fictícia. E esta seria correspondente com a prosa do escritor argentino Jorge Luis Borges d'A *Biblioteca de Babel*:

¹ SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, 2006. p.192.

Também se esperou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo. É verossímil que esses graves mistérios possam explicar-se em palavras: se não bastar a linguagem dos filósofos, a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito que se requer e os vocabulários e gramáticas desse idioma.²

A *Biblioteca* de Borges é análoga ao *Museu* de Smithson e, em ambos, o mundo está contido. As categorias deixam de existir; as coisas pertencem então à pré-existência que convoca a potência imaginativa residente na incerta transmutação. Se o lugar de atuação do artista se dá no *panorama zero* é porque, após profusa sobreposição de elementos do mundo e da arte, suas formas se dissolvem, nada devendo restar enfim.

As vigorosas irrupções poéticas do artista americano estão na espessa e nebulosa composição dos meios artísticos – *medium*³, por assim dizer, o indício de sua indeterminação, a partir do qual estabelece um circuito próprio que se forma para imediatamente desaparecer. Por um lado, o problema reside na tentativa de descontinuidade do sistema de arte proposto, grosso modo, pelos artistas dos anos 60 e 70; por outro, faz parte do entendimento singular de Robert Smithson acerca do mundo que o atravessa: “*Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. Organizar essa confusão de corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado.*”⁴ Certamente, Smithson prefere a confusão, ou seja, prefere trabalhar ciente da mistura entrópica dos componentes do mundo, das condições dos homens, do estado da cultura. Sob esse aspecto, seria possível salientar o propósito da multiplicidade dos meios produtivos experimentados pelo artista. Às vezes, parece existir um centro do qual Smithson desdobra seus trabalhos, curiosamente, esse centro é móvel, inapreensível sobretudo. Daí, certa configuração diagramática e circular da sua obra cuja maior preocupação está contida na afirmação: “*Não estou interessado em apresentar o meio pelo meio. Acho que essa é uma fraqueza de vários trabalhos contemporâneos.*”⁵

O centro que move a idéia da obra, quer dizer, também sua

² BORGES, J. L. *Biblioteca de Babel*, 1999. p. 520.

³ A adoção do termo *medium* consiste na tentativa de diálogo com a crítica de arte que de certo modo rivaliza com a idéia de pureza do suporte plástico.

⁴ SMITHSON, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, 2006. p.183.

⁵ SMITHSON, R. *Discussão entre Heizer, Oppenheim e Smithson*, 2006. p. 280.

materialidade, assimila os processos de formação dos cristais. Uma vez aquecido determinado sedimento – areia, terra, metais, etc.-, eclode uma forma sólida de facetas regulares. Assim, parece ser o procedimento adotado por Smithson quanto aos meios artísticos – existem idéias, sensibilidades e experimentações que emanam os *mediums*, não o seu reverso. Pela fineza da grafia dos textos até a rudeza das esculturas, passando pelos incertos caminhos, transita o artista. A consonância entre os meios de arte escolhidos pelo artista fica explícita na passagem:

Perspectivas paraláticas se introduziram nos novos projetos-de-terra de um modo que é físico e tridimensional. Esse tipo de convergência subverte as superfícies gestálticas e transforma os sites em vastas ilusões. O chão torna-se um mapa.⁶

A percepção não deveria ser condicionada pelas instituições de arte – determinação pontual do artista que acaba por colocá-lo em destaque na crítica da atualidade, -, deve sim ser desigual, desfocada, elíptica portanto. As esculturas não são objetos isolados, elas passam a pertencer à compilação do mundo acalentada por Smithson. Tal fato não é uma novidade trazida pelo artista, existe a proposição da transformação escorada em certa cronologia da história da arte – calcada, de algum modo, ao dito determinismo teleológico de modernismo -, mas que não enfraquece ou subsume a produção do artista. Smithson reconhece os fluxos que orientam a discussão, nos anos 60, - sobretudo na querela entre o minimalista Donald Judd e o crítico Michael Fried – mas não se posiciona programaticamente. Ele deduz do embate a planificação do território de atuação artística. Ao artista, interessa a relação entre o museu e seu exterior, pois, no estranhamento do *site* consiste a experiência da aventura. O deslocamento passa a ser dispositivo poético e, o desvio, sua inserção no contra-circuito cultural.

Parte da estratégia de Smithson compõe-se da pulsão pela escrita. O ato de escrever seria similar à criação de uma escultura ou à filmagem do processo de construção da obra. Entre a caneta e os instrumentos de trabalho, a pulsão criadora de um pensamento que procura evidenciar a

⁶ SMITHSON, R. *Uma Sedimentação da mente: projetos de terra*, 2006. p. 195.

matéria bruta:

Um entulho de lógica confronta o observador à medida que ele olha para dentro dos níveis de sedimentações. As grades abstratas contendo a matéria bruta são observadas como algo incompleto, quebrado e espalhado.⁷

O interesse de Smithson pelo inacabado e fragmentário apóia-se na noção de entropia. A entropia é revisitada pelo artista de diversas maneiras. Consiste, primeiramente, na ruptura de sistemas fechados, de qualquer tipo. Pode ser a erosão de um edifício – o traço-ruína -, pode ser um tipo de formulação para o *panorama zero* – onde nada permanece; porém, reside, na força entrópica, o olhar atento do artista para a natureza. Buscando desfazer-se dos limites, Smithson sintoniza a entropia aos produtos de sua poética, isto é, em suas esculturas, escritos, diagramas e mapas, existem componentes que não podem ser controlados pelo homem por sua evidente irreversibilidade. A certeza do retorno impossível às coisas mesmas impulsiona a confecção de aspectos tratados pelo artista: o posicionamento do artista tangente ao circuito de arte; a verve literária que mistura proposições e arte; e, por fim, sua tentativa de descondicionar a percepção a partir do tempo revertido em escala e, logo após, o desvanecimento da idéia de objeto, de lugar ou mesmo a passagem da experiência. Todos os aspectos circulam pelo universo de Smithson e podem ser resumidos em: “(...) se a arte é arte, deve ter limites (...) Sem apelar para ‘gestalts’ ou ‘antiforma’, ele [non-site] existe de fato como um fragmento de uma fragmentação maior.”⁸ Na infinita reverberação dos fragmentos poéticos de Smithson se revela um mundo cujos limites não existem ou talvez sejam apenas linhas tênues e porosas.

Os relatos de Smithson narram vivências e experiências recolhidas ao longo da sua vida. O artista privilegia o universo literário e científico para desfazer fronteiras que, para ele, insistem em permanecer entre o mundo e a arte, numa dimensão mais alargada, ou mesmo, entre a dita especificidade das esferas artísticas. Reconhecer a irreversibilidade das

⁷ Ibid., p. 194.

⁸ Ibid., p. 195.

coisas, o coloca em lugar privilegiado para ação. Smithson, ao elaborar suas notações, intui um universo de afinidades. Dele, estabelece a atuação labiríntica, uma presença que conserva uma estratégia correspondente ao *puzzle*. Talvez, por isso, ao abordar um texto ou escultura, o espectador é constantemente reenviado para outro lugar, ou estado estético. Tarefa trabalhosa e estimulante é juntar as peças desse *puzzle* artístico. Contudo, há a tentativa, neste trabalho, de reordenar o conjunto de obras do artista em três núcleos: as condições do contexto americano de arte; a escrita como pulsão poética das *intensidades* contemporâneas; por fim, o vertiginoso percurso do artista na elaboração de temporalidades.

A irrestrita formação do artista parece ter início no momento em que percebe a contribuição da memória – não um traço pessoal -, mas uma espécie de acúmulos de uma experiência fragmentada pelo tempo, certamente, tratada, pelo artista, como experiência-memória do próprio mundo. No estado estético, opção do artista, seus atos não estão isolados das torrentes do mundo: “*O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida.*”⁹. No entanto, Robert Smithson parece se moldar ao sentido estético de recriação de si, indistintamente, da fabulação das suas obras. O artista coloca-se fora, distanciado, dos problemas levantados pelos seus contemporâneos acerca da trajetória do sistema de arte para mergulhar em sua coleção particular, qual seja, a experiência do mundo. Desse modo, nesta tese, se procura marcar inicialmente a eclosão do campo ficcional pelo qual o artista transita livremente. Fórmula que se funda no desejo do artista em evidenciar suas afinidades e correspondências com o universo literário, científico, arquitetônico, enfim, todos os espaços de atuação produtora. O espaço da ficção se torna um dos lugares de transitividade do artista e do qual irrompem seus meios artísticos. Convém lembrar, que a possibilidade de eclosão da diversidade artística possui o inevitável nexos com a historicidade própria da formação americana – leia-se cultura como auto-descoberta e auto-consciência. A partir desse ponto, as especulações desenvolvidas nesta tese buscam a

⁹ Ibid., p. 182 passim.

origem e as posteriores irrupções no campo artístico. É o momento dos intercâmbios das matrizes filosóficas – que se fundam também na literatura – de Ralph Waldo Emerson e John Dewey com as matrizes literárias americanas que percorrem o romantismo de Edgar Allan Poe até a Geração Beat de William Burroughs, Jack Kerouac e Allen Ginsberg. A curiosa homologação entre sublime (transcendentalismo americano) e pragmatismo confere à cultura americana as bases para a constituição da arena de atuação plástica e crítica ativa, estabelecida pelos artistas do Expressionismo Abstrato, especialmente, Jackson Pollock, e os fundamentais críticos Clement Greenberg e Harold Rosenberg. Ainda, se concebe o campo estendido do criticismo como abertura para uma condição pós-medium, problema apontado por Rosalind Krauss, crítica americana, nos livros *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes moderniste* – com artigos da década de 70 – e *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition* – escrito no final dos anos 90 -, com os quais é possível traçar uma malha crítica que perscruta a relação entre produção artística e os encaminhamentos teóricos do dito pós-criticismo. A especificidade do site também ganha abrangência e complexificação e passa a ser questão pontual para geração de críticos, Miwon Kwon e Brian Holmes e artistas. A orientação do filósofo francês Gilles Tiberghien permite, por seu profundo envolvimento nos estudos da *Land Art*, traçar a relação entre a poética de Smithson e certa reverberação romântica. Seus livros abordam os nexos da *Land Art* a partir do indissolúvel vínculo entre experiência e tempo, bem como, acentua a relação entre sensível e inteligível que reconhece na cartografia em seu recente livro *Finis Terrae: imaginaires et imaginations cartographiques*, de 2007.

Uma das estratégias de atuação de Smithson provém de aspectos naturais – ficcionais e reais – que suportam a estrutura do pensamento voltado para o inorgânico – imagem, dispositivo, materialidade – e daí, para a seleção de elementos que se situam entre limite e não-limite. São eles: cristais, mapas e espelhos. Assim, num primeiro momento, é

Espaço real que se transforma, para Smithson, em espaço imaginativo. A imaginação, instrumento poético de Smithson, seguramente, fomenta as incursões nos romantismos – alemão e americano -, atribuídos, neste trabalho, ao artista. Trata-se pois da paradoxal re-interpretação romântica, primeiramente, oriunda da sensibilidade americana, assimilada em sua formação cultural, para, depois, estabelecer uma orientação pontual que envolve os escritos do artista matizados, em alguns momentos, pelo *corpus* textual dos românticos alemães. A afinidade entre a escrita de Smithson e algumas passagens do Romantismo Alemão sugere uma produção que ocorre sobretudo pela mistura das esferas específicas do conhecimento, inclusive da arte. A pulsão do artista pela escrita pode ser interpretada a partir da aproximação com os princípios fundamentais do Romantismo Alemão, principalmente, com os escritos poéticos-filosóficos de Friedrich Schlegel. Em seus escritos espalham-se os sentidos da comunhão entre mundo, arte, pensamento, vida, daí, para resvalarem em poética. O Romantismo Alemão tem como um dos seus fundamentos principais uma idéia de natureza criadora; ela ganha corpo, confere princípios estéticos e poéticos. Para Smithson, rochas e palavras entram em disrupção; induzem um caminho a ser percorrido; formam camadas; geram intervalos; são sobretudo o mesmo elemento. Smithson permanece, no decurso de sua produção, atento para as questões que envolvem natureza e paisagem, termos que, no seu corpo textual, e nos seus trabalhos se tornam reversíveis. Tal mobilidade do léxico natureza-paisagem tem como substrato a idéia de entropia. Natureza e paisagem teriam como condição de existência a transformação material, quer dizer, nunca deixariam de serem reformuladas, dada sua causalidade intrínseca, algo que produz de si próprio, como uma experiência que gera experiência ou linguagem que gera linguagem. A entropia seria o desgaste, a perda, o desdobramento, o transbordamento, no fundo, possibilidade da prática artística. Smithson, em diversos momentos da sua produção, compõe a partir da poética entrópica, conferindo às obras um contorno perceptivo oblíquo, quer dizer, destituído de começo ou fim.

A sintonia entre o Romantismo e a produção de Smithson estaria

no apreço pela região situada entre limites; para o movimento alemão, a fusão entre poética e reflexão; para Smithson, a reversibilidade entre mente e matéria. A natureza, apresentada pelo viés entrópico para o americano, surgiria para os românticos como reenvio ao *projeto originário* – lugar do engendramento de todas as experiências possíveis. Contudo, Smithson, em seu constante estado criador, parodia o sentimento romântico do pitoresco. Segundo o filósofo francês Gilles Tiberghien, tal reformulação garante a atualidade do sentimento que passa a ser dispositivo plástico e não uma imagem a ser contemplada. O pitoresco está assimilado ao potente desdobrar da natureza e se comunica com outro sentimento romântico que circula no universo do artista: o sublime.

As atualizações românticas são, grosso modo, parte das engrenagens dos dispositivos de operação do artista. No manuseio da terra, em sua bruta reconstrução entrópica, consistiria o pitoresco. O deslocamento, a deriva, a escala, pertenceriam ao sublime. O livro *A Angústia da Influência*, do crítico literário Harold Bloom, revela, em certo sentido, os mecanismos de condução da influência que subsistem para qualquer poeta. Não seria diferente para Robert Smithson, envolto no denso campo literário que procura estabelecer as afinidades que condicionam suas próprias experiências. Bloom sugere que a intrincada rede de relações intra-poéticas, o anseio pelo prazer não exclui o desprazer da angústia produtora:

Os poemas, como a crítica sempre nos assegurou, devem proporcionar prazer – apesar da insistência de tradições inteiras de poesia, e do romantismo em particular – não são criados por prazer, e sim pelo desprazer de uma situação perigosa, a situação de angústia da qual a dor da influência faz tão grande parte.¹⁰

Essa passagem de Bloom assemelha-se ao resíduo-sublime das aventuras de Smithson. O risco e a certeza do descentramento são pedras de toque da reavaliação dos romantismos em Smithson. Peça do *puzzle*, o sublime, equaciona-se ao dimensionamento da escala que, evidentemente, não prescinde do tempo. Sem dúvida, o artista se

¹⁰ BLOOM, H.. *A Angústia da Influência*. p. 106.

desaparecimento, sugiro que vá até a pequena sala à sua esquerda, onde você poderá encontrar uma 'descrição parcial' da minha peça-espelho [mirror piece]¹²

¹² SMITHSON, R. *The Hum.* p.328.