

# Puzzle e Diários:

jogos poéticos de Robert Smithson

Tatiana Martins

Professora Adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio, na linha de pesquisa de História da Arte (2009), com especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil (1999) e mestrado em História Social da Cultura pela mesma instituição (2002). Graduada em Museologia pela UNIRIO (1997). Tem experiência em artes visuais (história, teoria, filosofia e crítica).

**Resumo.** A partir da convergência de dois traços que marcam a arte americana dos anos 1960, literalidade e conceitualismo, pode-se situar a produção do artista americano Robert Smithson em um escopo mais abrangente, que vai além do termo sintético *land art*. Para tanto, reporta-se, neste artigo, ao ambiente literário do romantismo, considerado como indissociável da poética do artista.

**Palavras-chave.** arte americana, Robert Smithson, escritos de artista, romantismo, ficção.

## **Puzzle and Diaries: poetic games of Robert Smithson**

**Abstract.** The convergence of literalness and conceptualism, a mark of the American art of the 1960's can provide a wider scope than the synthetic term *land art* to analyse the production of the American artist Robert Smithson. In that purpose, this article refers to the literary atmosphere of romanticism, considered as inseparable of the artist's poetics.

**Keywords.** american art, Robert Smithson, artist's writings, romanticism; fiction.



Livros empilhados, bramidos de dinossauros, vertiginosas espirais e 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, já que elas próprias operam como dispositivos poéticos, ou seja, delas despreendem-se inúmeras potencialidades para a arte e o 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-criadora 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 e aos livros que compõem sua significativa biblioteca chamaria atenção para o número de categorizações – sejam historiográficas, artísticas ou epistemológicas. O *panorama zero* seria a condição para a criação poética a partir dos resíduos, igualmente *nonsense*, das coisas no mundo. Não se trata apenas de um local real e físico, pois Smithson estende a territorialidade nula para as operações da mente e os processos cognitivos e imaginativos devem também aderir às categorizações em constante ato de esvaziamento. 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 propositalmente fictícia. E esta seria correspondente com a prosa do escritor argentino Jorge Luis Borges (1999, p. 520) d’*A Biblioteca de Babel*:

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.

A Biblioteca de Borges é análoga ao *Museu* de Smithson e, em ambos, o mundo está contido. As categorias deixam de existir e as coisas passam a pertencer à preexistência 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*<sup>1</sup>, 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 1960 e 1970; por outro, faz parte do entendimento singular de Robert Smithson (2006a, p. 183) 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.” 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 e, sobretudo, inapreensível. Daí surge uma 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” (SMITHSON, 2006b, p. 280).

O centro que move a ideia da obra do artista, bem como sua materialidade, assimila os processos de formação dos cristais. Uma vez aquecido determinado sedimento, como areia, terra ou metais, eclode uma forma sólida de facetas regulares. Este parece ser o procedimento adotado por Smithson quanto aos meios artísticos – existem ideias, sensibilidades e experimentações que emanam os *mediums*, não o seu reverso. O artista transita pela fineza da grafia dos textos até a rudeza das esculturas, passando pelos incertos caminhos. 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. (SMITHSON, 2006a, p. 195).

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, mas deve ser desigual, desfocada e, portanto, elíptica. 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, já que 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 1960, – 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, está a pulsão criadora de um pensamento que procura evidenciar a 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. (SMITHSON, 2006a, p. 194).

O interesse de Smithson pelo inacabado e fragmentário apoia-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. No entanto, 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 impulsiona a confecção de aspectos tratados pelo artista: o seu posicionamento sobre o circuito de arte, a verve literária que mistura proposições e arte, a sua tentativa de descondicionar a percepção a partir do tempo revertido em escala e, por fim, o desvanecimento da ideia de objeto, de lugar ou mesmo da passagem da experiência. Todos os aspectos circulam pelo universo de Smithson (2006a, p. 194) 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.” 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. Neste sentido, reconhecer a irreversibilidade das coisas o coloca em lugar privilegiado para ação. Smithson, ao elaborar suas notações, intui um



universo de afinidades, a partir do qual estabelece a atuação labiríntica, ou seja, 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. Esta tarefa trabalhosa e estimulante é juntar as peças desse *puzzle* artístico de Smithson.

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 acúmulo 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.” (SMITHSON, 2006a, p. 182). No entanto, Robert Smithson parece se moldar ao sentido estético de recriação de si, indistintamente, da fabulação das suas obras. O artista se distancia 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, destaca-se 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 e 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 e cultural possui o inevitável nexos com a historicidade própria da formação americana – leia-se cultura como autodescoberta e autoconsciência<sup>2</sup>.

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 possível associá-los a certo componente formal, isto é, através das suas formas se deduz um modo de operação: em cada composição, encontra-se uma lógica, um nexos, para depois, tomá-los em sua literalidade, indicativo da materialidade embrutecida da natureza e da fluidez de pensamento.

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 reinterpretação 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 ideia 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 e são, sobretudo, o mesmo elemento. Smithson permanece, no decurso de sua produção, atento para as questões que envolvem natureza e paisagem, termos que, em seus trabalhos e em seu corpo textual, tornam-se reversíveis. Tal mobilidade do léxico natureza-paisagem tem como substrato a ideia de entropia, conforme assinalado anteriormente. Natureza e paisagem teriam como condição de existência a transformação material, ou seja, 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 (1993, p. 209), 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. (BLOOM, 2002, p. 106).

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 para o artista. Peça do *puzzle*, o sublime é equacionado ao dimensionamento da escala que, evidentemente, não prescinde do tempo. Sem dúvida, o artista se sensibiliza com a questão do tempo – ainda jovem, construíra um museu em seu porão –, de outro modo não seria possível o tratamento denso e pontual da temporalidade em suas formulações:

Quanto mais fundo um artista mergulha na torrente do tempo, mais este se torna esquecimento; por isso o artista tem que permanecer perto das superfícies temporais. Muitos gostariam de esquecer o tempo por inteiro, porque este oculta o ‘princípio de morte’ (todo artista autêntico sabe disso). Flutuando nesse rio temporal estão os remanescentes da história da arte, embora o ‘presente’ não possa sustentar as culturas da Europa, ou até mesmo as civilizações arcaicas ou primitivas; em vez disso, ele tem que explorar a mente pré e pós-histórica; tem que entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos. (SMITHSON, 2006a, p. 197).

O remoto e o distante, o passado e o futuro, muitas vezes, fazem o artista *deslizar* durante seus deslocamentos. Nesses momentos precisos, explodem núcleos perceptivos, diversos, e portanto descondicionados da lógica projetiva. A escala seria a desmedida do mínimo grão de areia ou da máxima estratosfera. Manuseando todos esses componentes, Smithson deixa um lastro na arte ao qual vários críticos e teóricos se endereçam. Atualmente, suas incursões no universo artístico são avaliadas como um dos primeiros indícios da crítica institucional. Porém, indiscutivelmente, suas proposições paródicas sobre o meio de arte permitem tal convocação *combativa*, vista pelos críticos da atualidade.





e escrita se desdobram em experiências sensíveis na complexa rede que o artista estabelece entre mundo, arte, vida:

Supõe-se que a arte esteja em algum plano eterno, livre das experiências do mundo. Eu estou mais interessado nessas experiências, não como uma refutação da arte, mas como parte delas ou entrelaçado a elas, ou seja, todos estes fatores que dela vêm. (SMITHSON, 1996, p. 262).

Leitor voraz, escritor competente, Smithson circula por um amplo universo intelectual, das teorias científicas à literatura, para formar um corpo somente: a ficção. O entrelace das alusões concretas e imaginativas resulta na produção de processos plásticos e efeitos estéticos. O solo comum da arte e do mundo permite ao artista grande mobilidade. O deslocamento produtivo – gerado pela relativa indistinção entre arte e mundo – escora-se na metamorfose plástica compartilhada com suas criações e noções sobre estética, percepção, natureza, paisagem. O ficcional opera, portanto, como matéria intelectual e plástica, sem dúvida alguma ligada a sua poética. Smithson estabelece certamente um uso expansivo da ficção e, ao mesmo tempo, tenta desfazer qualquer tipo de limitação, seja temporal ou espacial:

Sobre a escrita. Estou usando um conjunto de percepções que tem sido traduzido em códigos ou hieróglifos totêmicos. Daí, são traduzidos em termos da minha própria psique de modo que não apareçam como mito, mas, sim, como ficção. O motivo para que pareça convincente é porque estou sempre identificando seu uso ficcional para que a materialidade da escrita surja. Por isso, a escrita costuma se comunicar graficamente. (SMITHSON, 1996, p. 187).

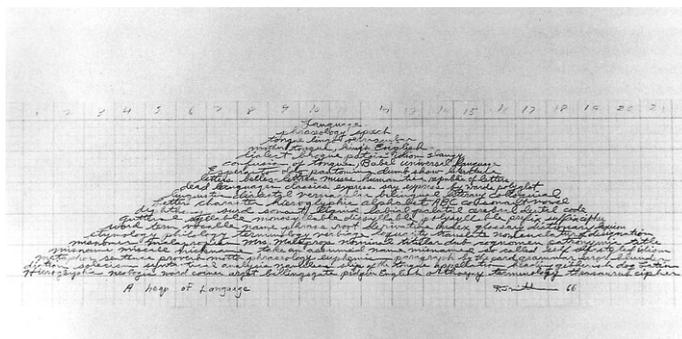


Fig. 2 - Robert Smithson: *A heap of language*, 1966. Fonte: Smithson, 1996.



Seus escritos compõem-se de massa densa, volumosa e consistente. Essa imagem eclode a partir da dupla acepção dos seus textos: por um lado, eles guardam o tom fluido do artista, indício da efemeridade que flerta com o desvanecimento, e, por outro, configuram-se como corpus, tais como esculturas inorgânicas que se apresentam como sólidos sedimentos materiais. São artigos que fundem palavra e matéria. *A Heap of Language* (fig. 2), de 1966, agrega o múltiplo sentido da escrita: texto-obra, escultura gráfica, papel sedimentado, principalmente por corporificar reflexões acerca da arte que, em ato, se confundem com o mundo. Tal transposição, constantemente assinalada nos textos, se faz na configuração da sua linguagem – todos os aspectos da sua produção – em natureza: “Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético”. E, em seguida, infere a necessidade de “[...] fabricar nossas regras à medida que avançamos pelas avalanches da linguagem e sobre os terraços da crítica.” (SMITHSON, 2006a, p. 192). Entre escritos, trabalhos e filmes, Smithson propõe diversos cruzamentos reflexivos: história e vazio, eterno e orgânico, infinito e atual, labirinto e cosmos, escala e arte, distância e finito, ficção e irrealidade. Noções que se aprofundam ganhando o contorno e a forma de uma dialética entrópica e que dialogam entre si para resvalarem em categorias indistintas e incertas.

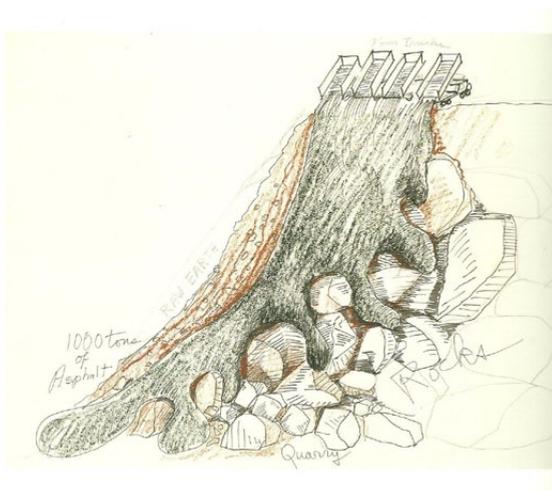


Fig. 3. Robert Smithson: *Asphalt Rundown*, Roma, 1969, Fonte: Tsai; Butler, 2005.

Fig. 4. Robert Smithson: *1000 Tons of Asphalt*, 1969. Fonte: Tsai; Butler, 2005.



<sup>1</sup> A adoção do termo *medium* consiste na tentativa de diálogo com a crítica de arte que de certo modo rivaliza com a ideia de pureza do suporte plástico.

<sup>2</sup> A partir desse ponto, as especulações desenvolvidas neste artigo buscam a 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.

## Referências

- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. Biblioteca de Babel In: *Obras Completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 1999.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SMITHSON, Robert. Uma Sedimentação da Mente: projetos de terra. [1968] In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006a. p. 182-197.
- \_\_\_\_\_. The Hum [c.1965] In: FLAM, Jack. (ed.) *Robert Smithson: the collected writings*. Los Angeles: University of California, 1996. p. 328.



\_\_\_\_\_. Earth [c.1969] In: FLAM, Jack. (ed.) *Robert Smithson: the collected writings*. Los Angeles: University of California, 1996. p. 177-187.

\_\_\_\_\_. Conversation with Robert Smithson [1972] In: FLAM, Jack. (ed.) *Robert Smithson: the collected writings*. Los Angeles: University of California, 1996. p. 262-269.

\_\_\_\_\_; OPPENHEIM, Dennis; HEIZER, Michael; Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. [1970] In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b. p. 275-288.

TIBERGHIEEN, Gilles. *Land Art*. Paris: Éditions Carré, 1993.

TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (orgs.). *Robert Smithson*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2005.

