Robert Smithson:

o mundo cristalino

Martha Telles

Doutora em História da Arte PUC-Rio, tendo realizado a bolsa sanduíche CAPES na CUNY (City University of New York). Atua como pesquisadora e professora de História da Arte na UERJ e SenaiCetiqt.

Resumo. A noção de cristalino é um conceito-chave na obra de Robert Smithson. Presente desde seus primeiros trabalhos, tal noção possibilita ao artista colocar em xeque as ideias correntes de percepção visual e experiência estética na arte. Desenvolvido em diálogo com a estética modernista e a produção minimalista, o mundo cristalino de Smithson é fundamental para a compreensão de conceitos como *site/non-site*, entropia e paisagem contemporânea presentes em sua obra.

Palavras-chave. Robert Smithson, cristalino, percepção visual, arte contemporânea.

Robert Smithson: the crystalline world

Abstract. The notion of the crystalline is a key concept in the work of Robert Smithson. Present from his earliest works, this notion allowed the artist to challenge the existing ideas of visual perception and esthetic experience in art. Developed in a dialogue with the modernist esthetic and minimalist production, Smithson's crystalline world is fundamental to the understanding of concepts such as site, non-site, entropy and contemporary landscape present in his art.

Keywords. Robert Smithson, crystalline, visual perception, contemporary art.

"A primeira vez que vi Don Judd's *pink plexiglas box* ele me sugeriu um enorme cristal gigante de outro planeta" (Flam, 1996, p. 7), escreve Robert Smithson, no texto *The cristal land* (1966). Comparando a morfologia do cristal à estrutura minimalista ou desenvolvendo-o no conceito de paisagem, cristalino é uma noção-chave na obra de Smithson. Com base nele, o artista desenvolve sua filosofia da percepção visual, da linguagem em dialética com a fisicalidade do mundo. Nas *estruturas cristalinas*, na qual a noção se encontra mais bem desenvolvida, tempo e espaço passam a ser infinitos. Idealizadas como *ready-mades* espelhados em um rebatimento especular sem fim, tais estruturas transformam a abstração estéril dos espaços circundantes em um labirinto de abstração especular, dando início a uma dinâmica dialética com a materialidade do mundo. Aqui, a arte passa a ser um processo contínuo entre duas polaridades: objeto/espaço, arte/contexto, mente/matéria, *site*/*non-site*, centro/periferia.

A lógica cristalina já se encontrava latente nas primeiras propostas de Smithson. De fato, a preparação de uma série de trabalhos para a seleção da histórica exposição *The responsive eye* (1964), no MoMA, marcou um ponto de inflexão em sua trajetória. Afastando-se da pintura e da *assemblage,* iniciam-se suas investigações sobre modelos de percepção, abstração, da participação do espectador, a relação da arte com o espaço institucional. Lembra o artista: "Eu poderia dizer que comecei a agir como um artista consciente em torno de 1964. Acredito que, depois disso, comecei a fazer trabalhos maduros" (Flam, 1996, p. 283). O trabalho enviado e recusado nesta exibição, *The eliminator* (1964) – Fig. 1 –, iniciou sua investigação sobre a expectativa de legibilidade de certo tipo de experiência visual na arte até então restrita à percepção ótica.

Construído como uma estrutura tridimensional, formada por dois espelhos dispostos em noventa graus, *The eliminator* localiza, no centro do ângulo, tubos de néon em forma de zigue-zague. Nesse jogo de espelhos, tais luzes refletem múltiplas imagens. Oscilando entre as nuances 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 imagem (Flam, 1996, p. 327). Aqui, nenhuma das duas imagens formadas é identificável. Nega-se ao espectador certa forma de experiência visual limitadora. Diz Smithson: "O espectador não sabe o que ele está vendo porque não há superfície para fixá-la; logo, ele se torna consciente da vacuidade de sua própria visão ou do ver por meio de sua visão." (Flam, 1996, p. 327).

Uma vez desorganizada e desestabilizada numa miríade de estímulos óticos, a obra produz fissuras com base nas quais o mundo físico e real é incorporado. Nas palavras do artista, "a luz, os reflexos do espelho e as sombras fabricam a entrada perceptual dos olhos. A irrealidade torna-se real e sólida" (Flam, 1996, p. 327). A percepção do real, entendida como sólida, pressupõe um conhecimento no qual experiência sensível e pensamento, percepção visual e intelecto encontram-se em uma relação dialética. Não apenas tal lógica dialética será determinante para seu trabalho, como a noção de tempo especular presente no rebatimento ao infinito dos espelhos foi fundamental ao início das discussões sobre a temporalidade entrópica tão cara à sua obra.

Fig. 1. Robert Smithson: *The eliminator*, 1964. Fonte: Tsai; Butler, 2004.

Ilusionismo minimalista

O desenvolvimento da noção de cristalino em Smithson acontece em um processo de diálogo crítico, tanto com a noção de abstração modernista como aquilo percebido como potencial e limitações da produção minimalista. No texto *Entropy and the new monuments* (1966), o artista refere-se à obra de Dan

Flavin como "obstruções" (Flam, 1996, p. 15), e não abstrações, pelo fato de forçarem o espectador a posições preestabelecidas. De fato, tal resultado era obtido por uma estratégia que posiciona o espectador e a escultura como figuras de um jogo de xadrez, em um campo geométrico definido, que se movem um em torno do outro. Entretanto, Smithson analisa tal dúvida sobre a radicalidade da abstração na produção minimalista mais intensamente em Donald Judd. Em seu primeiro texto crítico, publicado em 1965, uma resenha encomendada por Judd para a exposição *7 sculptor*, Robert Smithson identifica uma arbitrariedade na tão defendida especificidade dos novos materiais como fórmica, alumínio, *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 Flam (1996, p. 6):

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

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 autoevidente eram questionáveis[1]. 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 cores brilhosas, produzia complexos efeitos, resultando em uma espécie de desaparecimento perceptivo.

Os resíduos de ilusionismo nas obras de Judd terminaram ocupando considerável espaço no debate crítico dessa cena de arte, mobilizando críticos e artistas. Rosalind Krauss, no artigo para a *ArtForum* em 1966, aponta questões semelhantes às de Smithson no texto *Allusion and ilusion in Donald Judd*. Para a crítica, embora Judd "parecesse aceitar apenas aquela arte que evite alusões e ilusões, seu trabalho deriva seu poder, do peso dado à ilusão". (Meyer, 2001, p. 138).

Em sentido transgressor, Smithson parece concordar com as qualidades identificadas por Krauss. A inapreensível materialidade, responsável pela

desorganização da percepção visual, em Judd, guarda um potencial crítico acerca das verdades estabelecidas sobre esse campo. Smithson parece ter percebido, antes mesmo de Judd, as possibilidades de alargamento da experiência visual nesses trabalhos. A ambiguidade no trabalho de Judd permite a reconstrução mental de um ato de imaginação cuja localização não se restringe estritamente à experiência ótica, mas, diferentemente, incorpora 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 reflete suas próprias noções sobre arte. No diálogo com Judd, Smithson questiona as certezas da produção minimalista, problematizando pontos relacionados aos processos da percepção visual e ao mundo físico, elaborados em suas propostas processuais.

Crítica à noção de abstração modernista

Em sua proposta de repensar as possibilidades de experiência visual na arte, 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 ideias 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 consequências estéticas de sua própria linguagem. Nesse pressuposto estético – para o qual a arte abstrata era uma tendência inelutável –, as referências às formas da realidade restabelecem, 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 baseado em uma identificação empática com a arte" (Flam, 1996, p. 337), escreve o artista acerca do que definiu como "falácia estética". No debate crítico com o modernismo, 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" (Flam, 1996, p. 337). Para o artista, a concepção de abstração modernista – qual seja, a de uma arte não objetiva, válida apenas nos seus próprios termos – era responsável pela aversão instituída na arte em relação ao mundo real, à natureza.

Em sua crítica ao pensamento estético moderno, Smithson localiza no livro *Abstração e empatia*, de Wilhelm Worringer, a responsabilidade pela difusão da ideia das abstrações como as imagens mentais de planos (*flat plan*), os espaços vazios, grades, linhas, excluindo a fisicalidade do mundo da experiência estética (Flam, 1996, p. 293). Tal noção de abstração tende a excluir todo o problema da natureza, escreve 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 restringe-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' (Greenberg, 1986, p. 155). Em tal situação, a percepção da imagem abstrata pictórica ou escultórica pelo espectador é vivenciada como um jogo de ambiguidades.

Para os pensadores modernos como Greenberg, tal ambiguidade visual ou opacidade das imagens abstratas é o ponto central da experiência da obra, do mesmo modo que lhe são debitados ao sucesso ou à frustração a possibilidade do espectador para "ler" essas imagens. Para Smithson, essa concepção de percepção é, 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", escreve o artista. (Flam, 1996, p. 42).

Nessas primeiras investigações de Smithson, o que está em jogo é a desmistificação de tal noção de abstração. Como observa Ann Reynolds, o artista suspeita que a "confusão" diante dos trabalhos abstratos deve-se ao fato de os espectadores dependerem da presença de certo tipo de convenção ou de analogias descritivas, como as perspectivas lineares ou as imagens estereoscópicas que, normalmente, recompensam expectativas particulares e culturais. Não apenas tais paradigmas ou convenções são mais apropriados para a representação das

imagens, como também a abstração não tem nenhuma obrigação interna, quer com a inteligibilidade da imagem, quer com o encontrar expectativas que as satisfazem (Reynolds, 2003. p. 74). 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.

Entre 1966 e 1967, Smithson realizou uma série de esculturas denominada *Alogon* (Fig. 2). Derivada do grego, a palavra *alogon* significa números irracionais e inomináveis. *Alogon* consiste em uma série de unidades tridimensionais em forma de degraus invertidos, fixados na 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 se encontra suspensa[2].

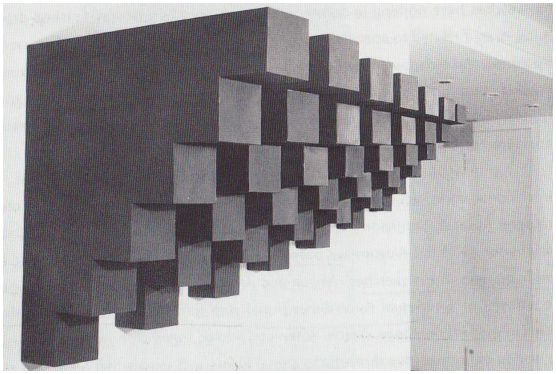

Fig. 2. Robert Smithson: *Alogon,* 1966. Fonte: Reynolds, 2003.

Em 1965, Eva Hesse realiza o trabalho *Laokoon*, 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 sequência 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 os vazios, o caos e a ordem, o intelecto e o sensível. O título do trabalho de Eva Hesse, *Laokoon* (1965) – Fig. 3 – remete, ainda, às ideias 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 "outra coisa", definida em espaço e tempo específicos. Trata-se, nas palavras de Smithson, de uma área definida como de diferenciação[3], na qual se rompe com a *gestalt* e a entropia invade.

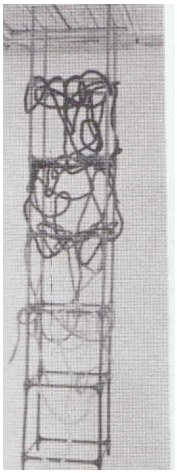

Fig. 3. Eva Hesse: *Laokoon,* 1965. Fonte: FLAM, 1996.

Tal experiência acentua a percepção do espectador acerca da "abstração como zero de todos e o nulo de ninguém". Ela os desperta, assim, para a articulação de tais espaços vazios de "nulidades 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.

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 é constitutiva do processo artístico de Smithson.

No trabalho de montagem das fotos, é possível perceber que a estratégia cria um estranhamento por meio da diferença entre a percepção das imagens da fotografia e da escultura. Na primeira foto de *Alogon*, o posicionamento dos módulos da escultura, o distanciamento entre eles e a iluminação geram a superposição ininterrupta do olhar. Articulando, 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 ambiguidade visual ou uma percepção irreconciliável na fotografia torna-se absurdo quando *Alogon* é experimentado no espaço tridimensional.

As convenções das fotografias de esculturas modernas para divulgação proíbem qualquer efeito que impede a percepção do objeto individual. Ao subverter tais regras, cujo resultado transforma um objeto tridimensional em uma imagem plana de duas dimensões, Smithson desorganiza 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 aquele representado, seja o ocupado pela imagem do objeto no qual está o espectador.

A ideia é demonstrar que a visão está sendo vivenciada mediante 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 restringe 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 é parte do esforço que possibilita a construção de seu "mundo cristalino".

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. 4 – é um trabalho paradigmático, realizado com espelhos mirando-se, de tal maneira que o espectador possa situar-se entre eles. Dada a posição dos espelhos, em vez de as imagens refletidas serem multiplicadas ao infinito, qualquer possibilidade de fusão das imagens é cancelada. As modificações internas promovidas pelos reflexos e contrarreflexos 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 *enantiomórfica* (FLAM, 1996, p. 359).

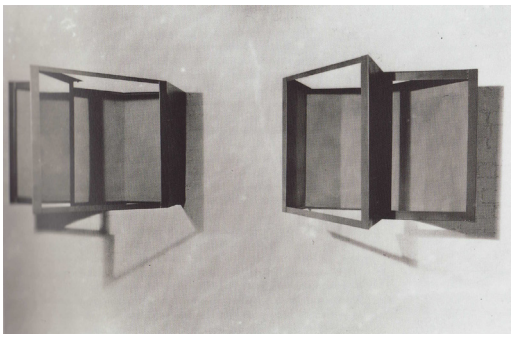

Fig. 4. Robert Smithson: *Enantiomorphic chamber*, 1965. Fonte: REYNOLDS, 2003.

Como discutido, uma das críticas de Smithson à concepção de visualidade pura da arte modernista é o fato de sua experiência perceptual, experimentada como uma "miragem ótica," não se encontrar vinculada a processos abstratos como acreditam seus teóricos. Diferentemente, o que causa a experiência de tal opacidade é 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 testada e a "dupla prisão dos olhos torna-se uma realidade" (FLAM, 1996, p. 359). 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 antivisualista 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 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 *A visão exausta ou como se tornar cego e ainda ver* (FLAM, 1996, p. 40). O livro, que aborda a percepção visual, constitui um verdadeiro paradigma de importância ilimitada, particularmente para os artistas ainda

ignorantes de tais ideias, dada sua circulação restrita. Para Smithson, a construção de modelos alternativos para a visão depende, por um lado, de uma "cegueira estrutural" (Krauss; Bois, 1996, p. 41), a partir da qual sua visualidade bipolar é elaborada. Nas palavras do artista "reconstruir o que os olhos veem em palavras, em uma 'linguagem ideal' é uma tentativa vã. Por que não reconstruir nossa própria inabilidade de ver?" (Flam, 1996, p. 130).

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* propõe colocar os olhos para fora do campo da visão pessoal, um "um tipo de despersonalização" (Flam, 1996, p. 208) criando, assim, uma situação de externalidade e dessubjetivação da experiência visual.

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. 5 –, 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 completo artifício. (Flam, 1996, p. 328)

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.

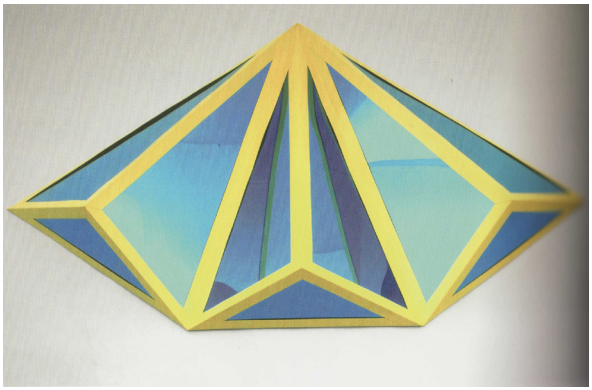

Fig. 5. Robert Smithson: *Untitled,* 1964 (*Estrutura cristalina*). Fonte: Tsai; Butler, 2004.

Tal como a "cegueira estrutural" de *Enantiomorphic chambers,* as estruturas cristalinas criam um modelo de campo antivisual 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 ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, revertida" (Deleuze, 1998, p. 124). Nas estruturas cristalinas de Smithson não é possível identificar qual lado do espelho é o original e qual é o refletido. Como na representação do simulacro, cópia e modelo são indefiníveis. Nelas, o automatismo da repetição em um movimento entrópico apaga os limites de identidade entre o sujeito e o objeto.

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, "replicando um infinito número de *ready-mades* refletidos" (Smithson, 1996, p. 328). Duplicam ao infinito uma imagem de uma imagem predecessora, que, tal como o *ready-made*, é um sintoma de que a arte está no mundo (Venâncio, 1986, p. 67). Uma vez que é capaz de transmitir, em nível puramente abstrato, a ideia 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 uma "área de abstração que estava realmente enraizada nas estruturas cristalinas" (Flam, 1996, p. 287), 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, 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 ideia de grande síntese ou totalidade. Em seu texto *Art and dialectic*, ele 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 (Flam, 1996, p. 371). Uma das consequências mais radicais do pensamento dialético de Smithson é que a arte passa a ser entendida como um processo, e não como um objeto.

Em Smithson, a noção de dialética objetiva afastar-se da concepção gestáltica do objeto, criando como alternativa a ideia de uma arte estruturada como um processo contínuo entre duas polaridades, sejam elas objeto/espaço, arte/contexto, mente/matéria, centro/periferia. "Eu comecei a questionar seriamente toda noção de *Gestalt*, da coisa ela mesma, dos objetos específicos. Comecei a ver as coisas de forma mais relacional" (Flam, 1996, p. 296). Nesse sentido, suas estruturas cristalinas passam a ser articuladas em termos de uma dialética do lugar. Nos trabalhos com as estruturas cristalinas espelhadas, tal relação se estabelece 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 pode ser a mente, ou o espelho pode ser a matéria. Mas sempre haverá essas duas coisas." (Flam, 1996, p. 187).

A estrutura dual e processual elaborada 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. (FLAM, 1996, p. 287-288).

Gradualmente, mais e mais passei a ver suas relações com o mundo lá fora e, finalmente, a fazer os *non-sites;* a dialética tornou-se preponderante, escreveu o artista. Tal noção refere-se tanto a não lugar (*non-sites*) – 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. *Non-sites* 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. Predominantemente temporal, o mundo cristalino foi determinante na elaboração de importantes noções na obra de Robert Smithson tais como a o *site/non-site*, a ideia de processualidade, as escalas planetárias e o conceito de paisagem contemporânea.

[1] De acordo com James Meyer, 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 quando questionado em relação à premissa de specific object. (MEYER, 2001, p. 138)

[2] Na entrevista com Dennis Wheeler, Smithson explica sua noção de surd como "uma região onde a lógica está suspensa [...]. Então, nos encontramos em um tipo de área irracional". (FLAM, 1996, p. 196)

3 De diferenciação é um conceito definido por Anton Ehrenzweig, em *The hidden order da art*. Para Ehrenzweing (1971), assim como para Freud, (FREUD, 1979), o tempo do inconsciente é fora do tempo e (sem) indiferenciado, incapaz de realizar distinções.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição.* Rio de Janeiro: Graal, 1998.

EHRENZWEIG, Anton. *The hidden order da art*. New York: Harvest-Harcourt, 1971.

FLAM, Jack. *Robert Smithson*: the collected writings. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.

FREUD, Sigmund. (1915). La transitoriedad. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. v. 14.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1989.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. A user's guide to entropy. *October*, v. 78, p. 39-88, 1996. Disponível em: MIT PRESS Stable URL: <http://www.jstorn.org/stable/778906>. Acesso em: 20 abr. 2008.

MEYER, James. *Minimalism art polemics in the sixties*. New Haven; London: Yale University Press, 2001.

REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson learning from New Jersey and elsewhere*. Massachusetts: The Mit Press, 2003.

TSAI, Eugenie, BUTLER, Cornelia (Org.). *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2004.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em abril de 2015.