



Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea

Martha Telles

Em um processo de reconhecimento e incorporação, a obra de Robert Smithson estabelece novas relações com a paisagem entrópica contemporânea. Nos relatos de deslocamentos imaginários ou reais, o artista elabora sua dialética entre o mundo físico e a linguagem, tendo o tempo e a memória como experiências constitutivas de sua definição de conceito artístico.

Robert Smithson, paisagem entrópica contemporânea, tempo, memória.

Na verdade, a paisagem não era paisagem alguma, mas 'um tipo particular de heliotipia' (Nabovok), um tipo de mundo de cartão-postal autodestrutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva.

Robert Smithson

Robert Smithson, nas primeiras experimentações fora dos espaços institucionais, explora regiões isoladas, lagos deteriorados pela industrialização, subúrbios em ruínas: a paisagem entrópica contemporânea. “Um tipo de cartão-postal autodestrutivo”, na descrição do artista, para quem, contudo, é na aceitação e na redescoberta de tal realidade que se encontram as possibilidades da repotencialização estética da arte. Fazer arte é redefinir os termos dessa operação em um campo de convergência formado pelas bipolaridades abstração/matéria, arte/realidade, site/nonsite, em um processo contínuo de incorporação das infinitas temporalidades e espacialidades do mundo. São obras elaboradas ‘na’ e ‘a partir’ da distopia urbana norte-americana no final da década de 1960, quando, após anos de crescimento modernista acelerado, de “imortalidade fracassada e grandeza opressiva”, se faz necessário reconciliar-se com a inexorabilidade da finitude, com os entulhos produzidos e recalçados pelo progresso, enfim, reinventar outras for-

mas de estar no mundo. Entre 1966 e 1969, Smithson realizou pequenas excursões aos arredores de Nova York, viagens imaginárias ou reais, deslocamentos espaço-temporais refletidos ao infinito em textos, fotos, filmes e obras... Em tais deslocamentos, somos, então, convidados a uma espécie de arqueologia no vazio, nos depósitos de memórias do mundo.

Nova Jersey: a paisagem artificial contemporânea

No texto *The Crystal Land*, de 1966, descrição de incursão imaginária às pedreiras de Nova Jersey, Smithson articulou pela primeira vez sua noção de paisagem. Nele, aparece a imagem de uma de suas estruturas cristalinas espelhadas que rebatem “um número infinito de ready-mades refletidos”.¹ Ao retomar a estratégia de Duchamp em tais estruturas, cada objeto passa a refletir sua imagem e seu reflexo em cadeia infinita, de tal modo que o universo passa a ser concebido como um “corredor de espelhos. Reflexos

Robert Smithson
Sem título, 1964-1965,
plástico espelhado e aço,
81 x 35 x 10 cm
Fonte: FLAM, Jack. *Robert
Smithson: The Collected Writings*.
Berkeley/Los Angeles: University
California Press, 1996

refletindo reflexos”,² o que inclui a paisagem de Nova Jersey. Esse subúrbio, espelho e reflexo da megalópole Nova York, é espaço tanto abstrato quanto real. É isso que caracteriza, na obra de Smithson, Nova Jersey como uma função, um espaço vazio e sem profundidade. É um nonsite, um ‘lugar outro’ na infinita cadeia de deslocamentos de sua poética. Local em que nasceu e cresceu o artista, em sua infância as pedreiras foram áreas de exploração de curiosidades geológicas de que mais tarde ele retiraria os nonsites. Tal lugar é, sobretudo, importante referência da memória pessoal de Smithson.

Nova Jersey é, ainda, o espaço poético evocado no poema “Paterson”, de William Carlos Williams, poeta do modernismo americano e pediatra de Smithson. Nesse famoso épico, a cultura norte-americana, a mitologia da natureza, sua origem indígena e seu povo desbravador são repensados em termos de uma realidade urbana e industrial. Na “*plain America which cats and dogs can read*”,³ a natureza encontra-se impregnada de cultura. Construída entre texto e indicações sobre sua formação geológica, “Paterson” é definido por Smithson como “um tipo de protoarte conceitual”.⁴ Passaic, descrita por Williams, corresponde à área das pedreiras de Nova Jersey enterradas em sua psique, escreveu o artista. Em entrevista, Smithson dirá: “O artigo que escrevi sobre Passaic poderia ser lido como um apêndice do poema “Paterson”, de William Carlos Williams”.⁵

Em tal paisagem mais completamente humana, na qual a natureza se encontra eclipsada pela cultura,⁶ o mundo é concebido como uma infinita rede de linguagem. Na paisagem-linguagem de Smithson, “a uma pedra equivaleria uma palavra”,⁷ articulando sintaxe de separação, rupturas e vazios. Aqui, a matéria impressa desempenha papel entrópico no

qual mente e matéria se acham em fluxo constante de colisões e produção de novos sentidos. Mapas, gráficos, textos, entre outros, assemelham-se à definição de Borges do universo ou a de McLuhan em *Gutenberg galaxy*: uma infinita “biblioteca de babel”.⁸

No reconhecimento e aceitação dessa paisagem entrópica, Smithson expõe e indica o potencial experimental da realidade pós-industrial. Em *Um tour pelos monumentos de Passaic* (1967), em 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 região é um canteiro de obras devastado. Ruínas que se erguem sobre ruínas, por se tornar ruínas antes mesmo de ser construídas. Passaic vivia sob as transformações do mundo das vias expressas iniciadas na década de 1950. Personificadas na figura de Robert Moses,⁹ tais construções foram responsáveis pela mudança radical do tecido urbano norte-americano. “Era difícil distinguir a nova *highway* da antiga estrada, pois ambas se confundem em um único caos.”¹⁰ 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, em suas ausências de cores, cenário caótico e ilegível.

Smithson participa de uma geração de intelectuais que aborda a paisagem contemporânea como 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”.¹¹ Em seu princípio de racionalização progressiva, urbanismo e arquitetura articulavam a cidade em termos de totalidades, abstrações construídas com base em um modelo tem-

poral histórico e ideal. Menos do que mera constatação e celebração de tal realidade, Smithson percebe nos fragmentos da modernidade novos temas de trabalho.

Monumentos entrópicos

Narrada entre a indiferença irônica e a experiência cósmica, Passaic é uma versão negativa do universo de Pascal: natureza como esfera infinita, cujo centro está em todos os lugares, e a circunferência, em lugar nenhum. “Na verdade, o centro de Passaic é um não centro; em vez disso, era um típico abismo ou um vazio comum”.¹² Trata-se de lugar cheio de buracos se comparado com a sólida e compacta Nova York. Esses buracos “em um sentido são os vazios monumentais que definem, sem dificuldade, os traços da memória de uma série de futuros abandonados”¹³ e perdidos em algum lugar do passado não histórico. Tal região suspensa no tempo guardou uma espécie de memória topográfica do mundo em que as carcaças são identificadas em termos de monumentos. Um processo exploratório no qual o que estava em jogo era a própria recolocação do conceito de arte.

A noção de monumento contemporâneo aparece pela primeira vez em *Entropy and the new monuments* (1966). Nela, novas relações entre espaço, arquitetura e tempo apontam a redefinição da escultura. Escreve Smithson, referindo-se a artistas como Judd, Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin e a alguns artistas do Park Place Group: “Muitos conceitos arquitetônicos vistos na ficção científica nada têm a ver com ciência e ficção; sugerem antes um tipo de monumentalidade que é objetivo comum nos artistas de hoje.”¹⁴

Tal concepção rompe com a lógica do monumento tradicional, explica o artista:

Em vez de nos fazerem lembrar o passado como os antigos monumentos, os

*novos parecem nos incitar a esquecer o futuro. Longe de materiais naturais, como mármore, granito ou outras formas de pedras, esses novos monumentos são feitos de material artificial, plástico, cromo e energia elétrica. Não são construídos para as eras, mas, ao contrário, contra elas.*¹⁵

Abordando tais experiências em seu “campo ampliado da escultura”, Rosalind Krauss analisa como a lógica da escultura se acha indissociável da ideia do monumento e como o processo moderno de arte rompe com essa categoria. Monumentos são representações comemorativas que se situam em locais específicos e falam de forma simbólica sobre o significado desses locais. São, normalmente, figurativos e verticais, e seus pedestais são importantes porque fazem a mediação entre o local em que se situam e o signo que representam.¹⁶ Como marco, engendram narrativa simbólica, conferindo qualidades temporais a seu objeto. Na arte ocidental moderna, o monumento esteve ligado à noção de história estruturada como grande narrativa teleológica na qual o presente, ao reencontrar no passado suas bases e fundamentos, projetava o futuro. Voltado para a eternidade, ele opera no campo da memória da história e da cultura.

Os monumentos entrópicos de Smithson encontram-se em estado de possibilidade de identificação e experimentação a cada vez, a cada visita à paisagem artificial pós-industrial. São artefatos industriais em desuso, como tubos, guias, pontes abandonadas, que podem ainda ser encontrados em diferentes combinações, como os classificou o artista: tipo A, “memoriais de significados exaustos ou que o homem das ruas considera 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 Mundial, chamados de “novo subúrbio”; tipo D, “pontos cegos”, lugares em desuso, como uma piscina vazia, estacionamentos e terras degradadas, sobre os quais diz que “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 término.¹⁷

Seu monumento entrópico é pensado em termos das diversas temporalidades encontradas no cotidiano e da memória de duração. Em suas palavras, “esses vazios são, em certo sentido, vacâncias monumentais que definem um traço de memória sem nenhum espaço de duração ou de movimento – neles existe a apreensão da memória da memória”.¹⁸

Trata-se de lugares imersos em *oblivion*, “estado em que não se está consciente do tempo e espaço em que se encontra”.¹⁹ Isso pode ser percebido em lugares com ausência de sentido, completa o artista. O subúrbio norte-americano do final da década de 1960 é o melhor exemplo de espaços imersos na experiência de alheamento, de *oblivion*.

*Próximo das highways, circundando a cidade, encontramos centros de descontos e lojas de promoções com suas fachadas estéreis. Seus interiores constituem-se de labirintos com mercadorias primorosamente empilhadas: fileira por fileira só aumenta a alienação do consumidor.*²⁰

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 expõe 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”.²¹ A mesma unidade caótica, celebrada pelos arquitetos, foi percebida como inquietante por Tony Smith:

*Eu percebo o bombardeamento de sentidos bastante perturbador. Fico desorientado quando vejo algo se mover tão rápido ou algo que seja fragmentado... o captar imagens em ritmo demasiadamente acelerado para ser apreendido pelos sentidos.*²²

Smithson tende a concordar com Smith, apontando em seus trabalhos os efeitos desse excesso de estímulo no processo de 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, *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 ópticos. Construído como estrutura tridimensional formada por dois espelhos dispostos a 90°, *The Eliminator* localiza no centro do ângulo tubos de néon em formas ziguezague. Nesse trabalho, a visão experimenta sobrecarga de estímulos na presença dos *flashes* de néon vermelho, afetando o processo de formação da memória do espectador ao vivenciar a obra. “A memória se esvai, enquanto se olha para *The Eliminator*”,²³ escreve Smithson. Aqui, as convergências visuais dependem da memória para preencher os *gaps* e pontos cegos, fixando na mente a imagem e os objetos, pois eles aparecem e reaparecem em diferentes posições. Ao experimentar um vazio perceptivo, 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 “socie-

dade do espetáculo” e sua saturação de estímulos experimentados diariamente.

Essas mudanças encontram estreita relação entre a experiência da lembrança e do esquecimento, bem como com os hábitos culturais da sociedade atual. Em *Spectacle, attention, counter-memory*, Jonathan Crary²⁴ aponta os efeitos das práticas culturais emergentes como responsáveis por um processo que poderíamos chamar de mutação na natureza da ‘atenção’. De acordo com Crary, tais mudanças conheceram sua origem na década de 1920, com a invenção do cinema falado. A sincronização de som e imagem produziu alterações significativas na subjetividade do homem moderno, transformando, especialmente, a natureza da ‘atenção’ que era exigida do espectador. A coincidência entre som e imagem, a criação de figuras com voz, foi não apenas crucial para a organização do espaço, do tempo e da narrativa, como instituiu uma autoridade maior de comando sobre o observador, forçando um novo tipo de ‘atenção’.

A experiência da ‘atenção’ na sociedade de massas foi problematizada por Walter Benjamin, que a relacionou com o choque e a distração vividos nas grandes metrópoles modernas. Um dos efeitos mais marcantes do que Benjamin descreveu como “crise de percepção” era o crescente estado de inibição e empobrecimento da memória na estandardização e desnaturalização da percepção das massas. A atenção é especialmente importante para a construção do processo mnemônico na filosofia de Bergson. Em *Matéria e memória*, ela é elemento crucial para a recuperação da percepção e de seu *status* como um evento psicológico completo, uma vez que é questão de engajamento do corpo, inibição do movimento, estado de consciência capturado no presente. Para o filósofo, a ‘atenção’ só se poderia transfor-

mar em algo produtivo quando vinculada a uma atividade profunda da memória:

*A percepção não consiste apenas em impressões recolhidas ou elaboradas pelo espírito (...) mas toda percepção atenta supõe de fato, no sentido etimológico da palavra, uma reflexão, ou seja, a projeção exterior de uma imagem ativamente criada, idêntica ou semelhante ao objeto, e que vem moldar-se em seus contornos (...) por trás dessas imagens idênticas ao objeto existem outras, armazenadas na memória, que têm semelhança com ele, outras enfim que têm parentesco mais ou menos remoto. Todas elas se dirigem ao encontro da percepção e, alimentadas por esta, adquirem suficiente força e vida para se exteriorizarem com ela.*²⁵

Bergson aponta a vitalidade do momento no qual a fissura da consciência ocorre entre memória e percepção. Esse é o instante em que a memória é capaz de reconstituir o objeto da percepção. De outro modo, o processo de inibição e empobrecimento da memória é o que Benjamin considerava estandardização da percepção ou de efeitos da atual cultura do espetáculo e da imagem. Caracterizada por Deleuze como ‘sociedade de controle’, a cultura contemporânea, para além das superfícies das imagens, investiu profundamente na administração do corpo e, conseqüentemente, na da própria ‘atenção’.

Os inúmeros deslocamentos aos monumentos contemporâneos podem ser percebidos como convite ao espectador para uma espécie de arqueologia no presente. Pensadas em termos de “viagem-tempo”, o recolhimento e o processamento de informações latentes na paisagem entrópica possibilitariam outras formas de relação com o mundo. Identificar e adicionar temporalidade aos entulhos, à arquitetura local, enfim, aos elementos que compõem a paisagem suburba-

na, é uma estratégia para transformar esse cenário abstrato e caótico em espaço de experiência pessoal e, posteriormente, em uma espécie de caos organizado pela linguagem, permitindo manter os polos de tensão de sua dialética.

Em Passaic, a própria paisagem é definida em termos fotográficos: “o brilho do sol de meio-dia cinematografa o local, transformando a ponte e o rio em retrato estourado. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia”.²⁶ Para Smithson, a fotografia tornou a natureza obsoleta.²⁷ Assim como espelhos, as câmeras “têm algo de abominável, porque possuem o poder de inventar muitos mundos”.²⁸ É por meio da duplicação ao infinito das lentes que o artista passa a elaborar suas ‘estruturas cristalinas’, grades, mapas e seus nonsites, estabelecendo relação dialética entre linguagem e mundo físico.

“Não esqueçam suas câmeras”, diz Smithson; elas não só transformam situações unitárias (estereoscópicas) em situações duais (enantiomórficas), como são máquinas de tempo. O uso dos instantâneos das fotografias ou a edição da moviola de cinema é uma estratégia de localizar e incorporar diferentes tipos de temporalidade e memórias latentes no cotidiano, experimentando o futuro e o passado no tempo real. Em tais situações de deslocamento temporal, “a mente ingressa em estado de ‘câmera lenta’ e percebe os pedregulhos e a poeira da memória nos limites vazios da consciência”.²⁹ Aqui, lugares e objetos deixam de ser meras referências físicas para internalizar-se em processos do tempo e da memória capazes de produzir dialéticas como matéria/abstração, realidade/arte... “Quando a coisa é vista por meio da consciência da temporalidade, ela é mudada em algo que não é nada”,³⁰ escreve o artista; “tudo isso que é compreendido confere solo

mental ao objeto. É então que ele deixa de ser mero objeto para tornar-se arte”.³¹

Em vez de descobrir ou recorrer a qualquer corpo de conhecimento, “definitivo” ou preexistente, Smithson entra quase mecanicamente no espaço cotidiano. Nele, ele junta informações temporais dos fatos geológicos, científicos, dados pessoais, resíduos urbanos. Seus passeios, viagens e deslocamentos acumulam tempo em forma de memória. Essas informações não se restringem ao presente, mas remontam a passados imemoriais, momentos de formação do mundo e de futuros; todos possíveis e nenhum definitivo. Tais regiões de vacâncias abrigam infinitos tempos, espaços e experiências de memórias de duração. O artista parece dizer-nos que em uma realidade desrealizadora de nossa percepção, em seu excesso de estímulos e controles, novas formas de resistências da memória possibilitariam uma experiência mais completa e intensa da arte.

Martha Telles é professora contratada de história da arte no Instituto de Arte da Uerj, doutora em história da arte pela PUC-Rio.

Notas

- 1 Smithson, Robert. A short description of two mirrored crystal structures. In Flam, Jack (org.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1996:328.
- 2 Smithson, Robert. Carta sem data. Smithson papers, AAA, rol 3832, frame 749, apud Reynolds, Ann. *Robert Smithson learning from New Jersey and elsewhere*. Cambridge/London: The Mit Press, 2003:80.
- 3 Nas palavras de Marianne Moore, “not in Spanish, not in Greek, not in Latin, not in Shorthand/ but in plain America which cats and dogs can read”.
- 4 Smithson, Robert. Interview with Robert Smithson for the Archives of America Art/ Smithsonian Institution (1972). In Flam, op. cit.:285.
- 5 Smithson, Robert. Conversation in Salt Lake City (1972). In Flam, op. cit.:298.

- 6 Fredric, Jameson. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997:13.
- 7 Smithson, Robert. Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970). In Flam, op. cit.:209.
- 8 Smithson, Robert. Entropy and new monuments. In Flam, op. cit.:18.
- 9 Robert Moses foi, durante 44 anos, uma das figuras mais poderosas das administrações da cidade e do estado de Nova York. Criou rodovias, vias elevadas, parques que foram 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.
- 10 Smithson, Robert. A tour of the monuments of Passaic (Nova Jersey, 1967). In Flam, op. cit.:71.
- 11 Smithson, Robert. A sedimentation of the mind: earth projects (1968). In Flam, op. cit.:107.
- 12 Smithson, Robert. A tour of the monuments of Passaic. In Flam, op. cit.:72.
- 13 Idem.
- 14 Smithson, Robert. Entropy and the new monuments. In Flam, op. cit.:10.
- 15 Id., *ibid.*:11.
- 16 Krauss, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista *Gávea*, PUC-Rio, n.1, 1984:88.
- 17 Smithson, Robert. Notas de A guide to the monuments to Passaic New Jersey, apud Reynolds, op. cit.:102.
- 18 Idem.
- 19 Smithson, Robert. Fragments of conversation (1969). In Flam, op. cit.:190.
- 20 Smithson, Robert. Entropy and the new monuments (1966). In Flam, op. cit.:13.
- 21 Venturi, Robert; Scott Brown, Denise. Uma significação para os estacionamentos dos supermercados A&P, ou Aprendendo com Las Vegas. In Nesbitt, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006:352.
- 22 Smith, Tony. Interview with Lucy Lippard. In Smith, Tony: *Recent sculpture*. Nova York: Knoedler, 1971:17.
- 23 Smithson, Robert. The eliminator (1964). In Flam, op. cit.:327.
- 24 Crary, Jonathan. Spectacle, attention, counter-memory. *October File*, v.50, Oct. 1989:87.
- 25 Bergson, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.2006:116.
- 26 Smithson, Robert. A tour of the monuments of Passaic. In Flam, op. cit.:70.
- 27 Smithson, Robert. Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson. In Flam, op. cit.:246
- 28 Smithson, Robert. Art through the camera's eye (1971). In Flam, op. cit.:371.
- 29 Smithson, Robert. The shape of the future and memory (1966). In Flam, op. cit.:332.
- 30 Smithson, Robert. A sedimentation of the mind: earth projects (1968). In Flam, op. cit.:112.
- 31 Idem.