

Quebrando círculos: políticas da pré-história

Breaking circles: the politics of prehistory

Lucy R. Lippard

Tradução: André Leal
Revisão técnica: Michel Masson

Resumo

O texto aborda a produção de Robert Smithson e as relações políticas, históricas, geológicas e artísticas que ela estabelece. Apresenta as principais *earthworks* do artista e as articula com questões mais amplas ligadas ao mundo da arte.

Palavras-chave

Robert Smithson. Pré-história.
Arte contemporânea. *Earthworks*.

Abstract

The article addresses Robert Smithson's work and its political, historical, geological and artistic relations that it establishes. It presents the artist's major earthworks and adds them to broader issues relating to the art world.



Figura 1

Robert Smithson, *Broken
Circle / Spiral Hill* (1971)
© Holt/Smithson Foundation /
Autvis, Brasil, 2023

Os dois aspectos da arte de Smithson que mais me interessam parecem ser contraditórios, apesar de ele ter conseguido colocá-los em uma ‘dialética’ viável. Eles são, por um lado, sua preocupação com a natureza, o tempo geológico, as ruínas e os monumentos e paisagens pré-históricos, e, por outro, a política cética que informava suas noções expansivas de arte pública. Após “escavar através das histórias”, Smithson admitiu “uma tendência em direção a uma consciência primordial [...]; nosso futuro tende a ser pré-histórico”.¹ No entanto, seu trabalho se distingue daqueles dos ‘primitivistas’ mais nostálgicos por seu apego vanguardista ao ‘feio’ – pântanos, baldios industriais, paisagens estéreis e devastadas – e por seu compromisso com a reabilitação prática da terra por meio de uma visão socioestética original. Assim, o interesse de Smithson pelo pré-histórico pode ser visto como um sintoma de pessimismo político em meio às ruínas do ‘novo mundo’, ao mesmo tempo que pode ser visto ‘dialeticamente’ como um ato de fé nos novos papéis e poderes dos artistas nesse mundo arruinado.

Já usei a palavra ‘dialético’ duas vezes. Ela é onipresente tanto nos escritos sobre Smithson quanto nos dele – um termo conveniente e muito abusado, radicalmente saboroso, mas seguramente sintético. O modo como ele o usava, no entanto, rejeitava balanços fáceis e um final feliz: “a dialética não é somente a fórmula ideal tese-antítese-síntese para sempre encerrada na mente, mas um desenvolvimento contínuo”, disse ele. Sua outra palavra favorita era entropia: “uma condição que está se movendo em direção ao equilíbrio gradual”; ou, nas palavras de Wylie Sypher por ele citado, “Entropia é a evolução em reverso”. Smithson adorava a noção de caos – “a constante confusão entre homem e natureza”. Uma confusão similar pode ser feita entre essas duas palavras. A relação entre elas está no centro das contradições não resolvidas de sua arte. Entropia, apesar de transformativa por natureza, está se dirigindo em direção ao dreno de energia ou à nulificação; ela está associada com a negatividade e a morte. Dialética, por outro lado, tem conotação positiva de aumento de energia da tensão crítica por meio da qual a vida se afirma. Talvez o que fascinasse Smithson fosse o modo como poderiam ambas terminar no mesmo lugar, e talvez esse lugar fosse a atemporalidade que Ad Reinhardt também via no fim do túnel. Smithson via a entropia como “uma máscara para uma série de outras questões,

¹ A não ser que esteja indicado, todas as citações do artista foram tiradas de Smithson (1979), e de uma entrevista de 1969 com Patsy Norvell que não está incluída aqui, publicada em Lippard (1973, p. 87-90). Aqui e ali, eu incluí frases minhas do obituário em duas partes de Smithson que escrevi para a *Studio International*, outubro-novembro de 1973.

uma máscara que esconde toda uma série de quebras completas e fraturas”, incluindo aquelas que assolavam a América no final dos anos 1960. Ele não via “esperanças para a lógica”, dizia que “nada é mais corruptível que a verdade” e chamava sua própria produção de “uma catástrofe silenciosa da mente e da matéria”.

Essas atitudes e o escopo de suas ideias lhe permitiram ter uma liberdade retórica que frequentemente provocava e irritava aqueles de nós (todos nós) que discutiam com ele. Durante mais ou menos os últimos oito anos em que esteve no mundo da arte, Smithson foi inevitável parte integrante de seu funcionamento interno e externo – um espinho na carne da comunidade, partindo do ponto em que Reinhardt havia parado.² Ele começou a escrever em 1964-1965 e posteriormente citou Giacometti: “é difícil para mim calar a boca. É o delírio que vem da impossibilidade de conseguir realmente realizar alguma coisa”. Certamente ele estava descrevendo sua própria mistura fascinante de prosa e polêmica quando escreveu sobre a linguagem “encobrimdo”, ao invés de “descobrimdo”: “nas ilusórias babéis da linguagem um artista deve avançar especificamente para se perder, e se intoxicar em sintaxes vertiginosas, buscando velhas intersecções de significado, estranhos corredores de história, ecos inesperados, humores desconhecidos ou vazios de conhecimento [...] mas essa busca é arriscada, cheia de ficções sem fundo e arquiteturas e contra-arquiteturas sem fim”. Em um tempo no qual a maioria da escrita crítica era razoável, seca, econômica e superior em tom, essa avalanche sombria de contradições ranzinzas abriu uma enxurrada de novas possibilidades.

Smithson nunca resolveu completamente os quebra-cabeças que gostava de armar para si. Dialético ou não dialético, as contrapartes tridimensionais de suas extraordinárias ideias ‘smithsonianas’ nem sempre davam conta de suas visões intangíveis e das descrições que delas fazia. No entanto, como agora ele não está mais aqui para discutir (e este ensaio em certo sentido é uma continuação de minhas discussões com Smithson), isso parece menos problemático. Não há dúvidas de que ele se tornou o único artista bem conhecido que eu posso usar como um modelo daquilo que penso que os artistas deveriam estar fazendo na última década. Se ele não tivesse sido, em primeiro lugar e sobretudo, um escultor, nem seus escritos, nem suas ideias teriam tido metade da importância que têm.

² As “tautologias” de Reinhardt influenciaram Smithson apesar de sua abstração persistente. Ambos eram grandes oradores e passavam muito tempo nos bares de artistas atacando a opinião popular; os dois eram críticos mordazes e bem-humorados da cena artística, e ainda sentimos muita falta de um e de outro.

Elas eram totalmente integradas no sentido físico de tempo, espaço e matéria, e isso era o que lhes dava sua força singular. Smithson era, como ele afirmava ser, um ‘materialista’: “meu trabalho é impuro; ele está entupido de matéria. Sou a favor de uma arte pesada, grave”, ele escreveu em meio a um jorro contra “o objeto precioso” e em direção à “desmaterialização”. Ele via sua escrita “mais como um material a ser montado do que como um tipo de lanterna analítica [...]. Eu construía meus artigos do mesmo modo que construía minha obra”.

A crítica contemporânea não agradava a Smithson mais do que à maioria dos artistas: “as fronteiras críticas tendem a isolar o objeto artístico em um vazio metafísico, independente de relações externas como terra, trabalho e classe”, reclamou em relação ao formalismo prevalente. Frustrados, ele, junto a Don Judd, Robert Morris, Ad Reinhardt, Dan Graham e Sol LeWitt, produziram os melhores escritos de arte dos anos 1960. Smithson em particular incorporava o mundo real: “no sentido marxista de dialética, todo pensamento está sujeito à natureza. A natureza não está sujeita a nossos sistemas [...]. A dialética poderia ser vista como a relação entre a concha e o oceano. Os críticos de arte e os artistas têm considerado há um longo tempo a concha sem o contexto do oceano”.

Essa declaração, é claro, parafraseia o argumento clássico da esquerda contra a arte pela arte, ao qual, porém, Smithson deu uma existência especial e muito concreta. Apesar de sujeitas a mudanças lentas, suas três *Earthworks* em grande escala eram basicamente imagens únicas (em um caso dupla). Elas poderiam, portanto, ser relegadas à categoria de ‘objetos’ na paisagem, particularmente porque sua inacessibilidade permitia que fossem fotografadas como tais. A audiência da arte em sua maioria experienciou *Spiral Jetty* (abaixo d’água há vários anos agora)³, *Amarillo Ramp* e *Broken Circle/Spiral Hill* como imagens em vez de experiências sensuais em ato (*Asphalt Rundown* também permanece para mim como imagem única de um movimento congelado). As peças temporárias com espelhos ao ar livre, também conhecidas primeiramente como registros fotográficos, sugerem com mais força a infinidade da experiência em ato, e podemos sensivelmente perceber que *Partially Buried Woodshed* envolve tanto

³ A *Spiral Jetty*, construída em 1970, sempre esteve à mercê das variações do nível do Great Salt Lake. Até 1973 as cheias sazonais provocadas pelo degelo das montanhas próximas a deixou submersa por alguns breves períodos. A partir de então poucas foram as ocasiões em que a escultura ficou fora d’água. Apenas em 2002, em meio a uma seca histórica é que a *Spiral Jetty* emergiu na paisagem do lago salgado coberta de cristais de sal. Desde então ela segue visível e pode até mesmo ser considerada um marcador geológico das mudanças climáticas na região [N.T.].

espaços interiores quanto exteriores. Foram os *Sites/Nonsites*, no entanto, as maiores *inovações* de Smithson, em parte porque levavam em consideração a falta de acessibilidade das *Earthworks* e, com mapas e rochas, providenciavam uma memória física e não pictórica.

As justaposições *Site/Nonsite* ofereciam uma maneira bastante original de ver lugares tanto como arte quanto como independentes dos sistemas da arte, e afetaram profundamente o conceito de arte ao ar livre. Elas estabeleceram as conexões entre o ‘centro’ (a galeria onde terra e pedras eram, às vezes timidamente, empilhadas ou encaixotadas) e as ‘franjas’ (mapas que poderiam ser lidos como ‘qualquer outro lugar’, mas que se referiam a ‘sistemas descartados’ específicos e invisíveis para a maioria dos observadores): “meu interesse no *site* era realmente um retorno às origens do material, um tipo de desmaterialização da matéria refinada [...] um tipo de ritmo entre contenção e sofrimento”.

O maior ímpeto psicológico da ‘dialética’ de Smithson parecia ser as tensões de escape desses ‘centros’. Seus círculos eram quase sempre quebrados para oferecer uma saída. No entanto, os *Sites/Nonsites* remetiam à sua consciência de que “não importa o quão longe você vá, você sempre é jogado de volta ao seu ponto de origem. Você é confrontado com um horizonte em expansão; ele pode continuar se estendendo para sempre, mas então você subitamente percebe que o horizonte está se fechando a sua volta e aí você tem esse tipo de efeito de dilatação. Em outras palavras, não há escapatória dos limites [...]. Toda arte legítima lida com limites. Arte fraudulenta sente que não tem limites. O truque é localizar esses limites elusivos”. Enquanto as *imagens* favoritas de Smithson (derivadas de formas naturais) eram mais ou menos crescentes compactas, círculos, espirais e meandros confinados, suas *ideias visuais* favoritas eram espelhos e o horizonte: espelhos se anulando uns aos outros e à natureza por meio de suas reflexões, e o horizonte aparecendo como uma borda, mas se retraindo ao infinito à medida que dele tentamos nos aproximar.⁴ Ambas fornecem *ilusões de finalidade*.

⁴ Em 1969, para uma exposição em Seattle, de acordo com as instruções de Smithson, eu tirei 400 fotografias quadradas de horizontes – “vazios, planos, vagos, comuns, ociosos, ordinários, inexpressivos, banais, praias niveladas, campos desérticos desabitados desocupados, lotes diminutos, sem casas, típicos, medianos, nulos, bancos de areia, lagos remotos, distantes etc.” Esses foram pendurados em um *grid* apropriadamente horizontal. “Um horizonte é algo diferente de um horizonte”, ele escreveu. “Ele é fechamento em abertura, é uma região encantada onde abaixo é acima. O espaço pode ser aproximado, mas o tempo está muito distante”.



Figura 2
Robert Smithson, *Asphalt
Run-down* (1969)
© Holt/Smithson Foundation /
Autvis, Brasil, 2023

As ramificações políticas da ideia de *Site/Nonsite* para a arte pública são potencialmente vastas. Embora Smithson reconhecesse que a maioria das pessoas não iria visitar as ‘franjas’, ele enfatizava a importância de se saber que elas estavam ali. Isso levanta o problema da ‘audiência’, o qual ele nunca enfrentou diretamente, apesar de pensar as *Earthworks* como arte ‘colaborativa’ e amar a ideia dos trabalhadores de *Spiral Jetty* levarem suas famílias para fazer piqueniques perto do local, transformando-o de fato em um parque. Seu conceito de *Earthwork* era muito mais complexo que a definição acadêmica de que seria um ‘desenho na Terra’ ou de que se estava usando a terra como ‘um novo material escultórico’, mas ele era realista o bastante para não engolir a ideia utópica de que as *Earthworks* mudariam o mundo das artes e “levariam a arte para fora da galeria”. Apesar de todos os seus protestos contra o “confinamento cultural”, Smithson sabia que nesse ponto da história os artistas não iriam escapar do mundo da arte, pois não havia nenhum outro lugar para onde ir.⁵ “Processo confinado não é processo em absoluto; seria melhor abrir o confinamento em vez de fazer ilusões de liberdade”, ele disse. “O único jeito de as coisas melhorarem seria se o isolamento fosse desencorajado e a cooperação se tornasse um fator mais importante”. Ele também podia ceder à arrogância (ele não via ‘lugar’ para as obras ‘isoladas’ de Larry Poons e Frank Stella) e ao pensamento desejoso (ele não via suas *Earthworks* como “colecionáveis. Elas são apoiadas por meio da cooperação de diferentes grupos que não têm o fetiche da *commodity*”).

A arte de Smithson era pública, então, não no sentido de que ela entretinha ou respondia a alguma audiência não artística (apesar de que ele vagamente aspirava a isso). Era arte pública em seu impulso de comunicar as ideias que ele materializou sobre a natureza, o uso da terra, a história, o tempo e a civilização. A exceção é *Broken Circle/Spiral Hill*, nas cercanias de Emmen, Holanda, executada em 1971 sob os auspícios da mostra Sonsbeek de arte ao ar livre. É a única obra de reclamação de terra que Smithson chegou a realizar e era popular entre sua audiência – as pessoas da cidade é que votaram para torná-la permanente. Ela foi construída em uma mina abandonada em uma área atipicamente desabitada para os padrões holandeses, combinando um ‘sítio de remanso’ com o

⁵ E, apesar de toda sua rebeldia, ele tinha toda intenção de manter um *pied à terre* no sistema de galerias, em que ele desfrutava de uma relação profissional e pessoal muito boa com sua galerista/patrona Virginia Dwan e, depois, com John Weber.

fácil acesso a partir da cidade. Muito mais complexo que *Spiral Jetty* ou *Amarillo Ramp, Broken Circle/Spiral Hill* é emblemática das preocupações estéticas e políticas de Smithson, integrando uma arte pública ecologicamente consciente e a imagística de um “futuro pré-histórico”.

O círculo em si é um duplo, ou um espelhado, ou então um semicírculo positivo/negativo feito metade de terra e metade de água, metade pontão, metade canal. Sua forma é definida pelo braço que envolve uma seção do lago verde e o outro cortado na areia amarela com a margem conformando o diâmetro de 140 pés.⁶ A montanha no topo da margem é marrom-escuro, sua subida serpenteante é marcada por uma espiral de areia branca. Smithson via a obra e a exposição como “uma direção para fora do museu centralizado rumo a algo mais social e menos estético. Eu diria que principalmente na Europa seria preciso trabalhar em uma pedreira ou em uma área de mineração porque tudo é tão cultivado em termos da Igreja e da aristocracia”. Ele tinha a forma em mente antes de ver o sítio, que era perfeito para ela: “a pedreira em si era cercada por toda uma série de paisagens quebradas, havia pastos, operações de mineração e um penhasco vermelho – era um tipo de sítio afundado”, que poderia ser visto desde a montanha, em uma margem mais alta.

Quando Gregoire Müller lhe perguntou se a vista aérea não fazia dela um “objeto”, Smithson respondeu que não: “o que você tem ali na verdade são muitas mudanças de escala. Falando em termos do cinema, você tem vistas próximas, médias e longas. A escala se torna uma questão de distâncias intercambiáveis. Se você está submerso em uma inundação você pode se afogar, então é mais inteligente olhá-la a distância. No entanto, por outro lado, é algo válido ser arrastado junto de tempos em tempos”. Essa imageria de inundações tem origem não apenas em sua visão de mundo “oceânica”, mas também em associações com a história da Holanda, bem como no fato de que a obra foi realizada por meio da construção de um dique e pela inundação da parte central do círculo. Enquanto ele estava trabalhando, “ela começou a funcionar como um tipo de microcosmo para essa catástrofe natural” – uma inundação que ocorreu na Holanda em 1951.

O “centro acidental” de *Broken Circle/Spiral Hill* é um pedregulho enorme que se revelou caro demais para ser retirado dali. Smithson não gostava do modo

⁶ Cerca de 42,6 metros [N.T.]

como sua intrusão dava um foco para a peça, “maculava a circunferência” – “um dilema ciclópico” impossível de escapar “assim como a Terra não pode escapar do Sol”. Ele se tornou um “ponto escuro de exasperação, uma gangrena geológica na expansão arenosa. Apreensões com o ponto nebuloso se espalhavam pela minha memória do trabalho”. Mesmo após ter terminado a obra ele ainda pensava em voltar à Holanda e enterrar o pedregulho no centro ou movê-lo para fora da circunferência. Mas eventualmente ele foi deixado lá como “um tipo de ‘coração das trevas’ glacial – um aviso da Era do Gelo”, que de fato expande significativamente os níveis associativos da obra.

Por exemplo, ele amarra o círculo/espiral ao fenômeno geológico e pré-histórico. Tais rochas são raras na Holanda, existindo apenas junto a uma morena glacial que corre em uma linha diagonal pelo país. Na Era do Bronze, elas eram usadas para construir enormes dólmens ou tumbas de passagem, depois cobertas por montes de terra, e seus esqueletos de pedra agora estão expostos na paisagem como mastodontes à espreita. Todos os dias, Smithson passava por uma dessas ‘Cama dos Hun’ indo da cidade para o sítio, e ela se tornou muito importante para ele. Ele planejava fazer um filme no qual as *Hunenbeden* iriam aparecer com as superfícies das rochas conectando esses monumentos ancestrais a seu próprio *Broken Circle/Spiral Hill*. Ele “tinha em mente filmar um pedregulho de uma Cama dos Hun e então dar um *zoom* na rocha de modo que você só poderia ver sua superfície, e então ir para trás de modo a ver a superfície do meu pedregulho. Haveria um *zoom in* e um *zoom out* que ligaria os dois pedregulhos em um tipo de paralelo cinemático que cobriria vastas distâncias temporais”.

É apropriado que essa peça, com seu conteúdo especificamente ligado a sítios ancestrais, tenha sido feita na Europa, onde inumeráveis e muitas vezes imperceptíveis monumentos pré-históricos estão virtualmente debaixo de nossos pés e onde as camadas de natureza construída pelos humanos são muito mais óbvias do que na América. *Broken Circle/Spiral Hill* é a escultura mais literária de Smithson – talvez também um tributo a uma cultura na qual mito, história e tempo geológico se encontram tão frutiferamente fundidos. *A Spiral Hill* sobe como a torre de Babel sobre o *Broken Circle*, vertical onde o círculo é horizontal e no sentido anti-horário (indo de volta ao passado) onde o círculo é lido no sentido

horário (se movendo em direção ao futuro).⁷ Levando em conta as mitologias ancestrais, por exemplo, o pedregulho pode ser visto como uma semente ou um ovo (a ideia de Smithson de enterrá-lo ganha um sabor ritualístico). Ele dá um osso, ou um núcleo duro, para a carne macia da Terra e ele ainda estará lá muito tempo depois de a obra ter desaparecido – talvez outra razão para a ambivalência do artista (uma competição injusta com a natureza).

Do mesmo modo como Smithson desgostava de centros, ele também desgostava de ciclos: “eu acho que as coisas apenas mudam de uma situação para outra, não há realmente um retorno”. O geologista David Leveson (1972, p. 41) observou que, enquanto os círculos “incorporam a excitação de movimento junto com a segurança de não levar a lugar algum”, a espiral é “uma configuração conceitual”. Ela também é o formato que uma destrutiva ou poderosa força da natureza toma – o formato do redemoinho e do tornado. E ela é um antigo símbolo de crescimento, fertilidade e cura, associado em muitas culturas às mulheres, seios, olhos e montes, à água e a cobras. A água é um importante fator de mudança em todas as *Earthworks* de Smithson e em muitos de seus projetos; de acordo com seus escritos, ela sugere mares e continentes desaparecidos, assim como as origens da vida. A cobra é o único vertebrado cujos movimentos reproduzem o padrão da água. Com o cristianismo, esse emblema matriarcal se tornou a epítome do paganismo, foi banido para cavernas e associado às forças demoníacas (e, posteriormente, às interpretações sexuais freudianas). Saint Patrick pode ter livrado a Irlanda das cobras em sua campanha pela nova religião, mas a espiral ancestral cortada na pedra da tumba da grande passagem em Newgrange permaneceu, para ser penetrada por um raio de luz somente no nascer do Sol no meio do inverno. Smithson sabia de todos esses monumentos pré-históricos, incluindo o *Great Serpent Mound* [*Monte da Grande Serpente*] em Ohio, que de maneira impressionante combina a espiral com meandros. Ele colecionava cobras quando criança e, de acordo com Dale McConathy (1975), “depois disso ele para sempre se via como um reptiliano, frio e apegado à terra” (o que pode ter sido também uma parte inconsciente de sua rebelião contra o catolicismo). A forma serpentina é onipresente em seu trabalho. O urobórico círculo quebrado

⁷ Will Insley (1978) sugere que todas as espirais de Smithson vão no sentido contrário ao do relógio, apesar de que eu não sei exatamente como é possível saber em relação aos círculos a não ser por suas semelhanças com relógios.

e a espiral dinâmica eram simplesmente versões mais intensas das imagens “errantes”, “labirínticas”, “bifurcantes”, “ramificantes”, “flutuantes” e “fluidas” de seus esboços e esculturas. “A natureza não prossegue em uma linha reta”, disse ele. “Ela é mais um desenvolvimento espraiante. A natureza nunca está terminada”.

Apesar de todo o seu apreço pela entropia e pelo impasse, de toda a sua antipatia por quaisquer interpretações “espirituais” acerca das formas altamente espiritualizadas por ele escolhidas para usar, a arte de Smithson era sempre linear e no limite da retomada do movimento. O caos não é linear. Apenas em seus escritos (e talvez nos seus filmes e roteiros de filmes) ele teve êxito em atingir aquele “atoleiro” sem centro que buscava e não queria encontrar: “enquanto a arte for pensada como criação, ela continuará sendo a mesma velha história. Aqui vamos nós de novo, criando objetos, criando sistemas, construindo um amanhã melhor. Eu afirmo que não há amanhã, não há nada a não ser um vão, um vão se abrindo. Isso parece meio trágico, mas o que imediatamente alivia isso é a ironia, que dá a você um senso de humor. É esse senso de humor cósmico que faz com que tudo seja tolerável. Tudo simplesmente desaparece. Os *Sites* estão retrocedendo para os *Nonsites*, e os *Nonsites* estão retrocedendo de volta para os *Sites*”. No entanto, em resposta à declaração da última moda de Charles Reich (em *The Greening of America*) de que as “questões difíceis” da política e da economia eram “insignificantes, mesmo irrelevantes”, Smithson declarou que, ao contrário, “essas ‘questões difíceis’ vão ter que ser enfrentadas – até mesmo pelos artistas”.

A política de Smithson parecia ser produto menos de sua própria situação na vida, ou de qualquer preocupação social profunda pelos outros, do que de uma curiosidade nativa: “eu estou apenas interessado em explorar o aparato pelo qual eu estou sendo enfiado, você sabe”. Ele sentia que “era tolo os artistas tentarem superar” todo o sistema “porque eles serão simplesmente absorvidos [...]. Se houvesse realmente uma alternativa, conscientemente pensada, então os artistas poderiam realizar obras que são radicais, mas eles estão inconscientes sobre o porquê de as estarem fazendo [...]. Sua pureza é o opiáceo, a recompensa que eles ganham. Enquanto a estrutura de valor exterior os está rasgando, ao mesmo tempo eles estão dizendo o quão puros eles são. Quero dizer, a religião também funcionava assim”. Em 1969-1970, inúmeros artistas estavam

falando dessa maneira e aconteciam discussões intermináveis nos bares e nas reuniões da AWC (Art Workers' Coalition),⁸ reuniões que Smithson frequentava sem muita regularidade e de modo não muito ativo. Estávamos todos começando a entender o modo pelo qual o mundo da arte, ou o sistema capitalista, pode comprar, devorar e usar para seus próprios fins qualquer coisa que chegue perto de seus domínios, como o monstro proverbial da caverna; e como a arte fora de seu alcance tende a não ser chamada de arte.

Smithson era pragmático demais para se juntar às orgias de fúria e desespero nas quais alguns de nós estávamos apaixonadamente envolvidos. Ele observava a AWC como um espectador distanciado, demasiadamente consciente de nossa impotência para se unir e se divertindo com o espetáculo de todos nós, 'idealistas', nos digladiando. É provável que ele estivesse tão confuso politicamente em relação ao papel do artista quanto o resto de nós, mas também é provável que ele apreciasse mais essa confusão, posto que o caos se movendo em direção à entropia era seu elemento natural. Ele trouxe para nosso dilema comum uma mistura irônica de marxismo e anarquia que aplicava diretamente em sua própria arte e seus escritos: "a arte não deveria ser considerada mero luxo, mas deveria trabalhar com o processo real de produção e reclamação de terras. Nós deveríamos começar a desenvolver uma arte-educação baseada em relações com sítios específicos. Como nós vemos coisas e lugares não é uma preocupação secundária, mas primária". Tais declarações eram significativas não pela sua autenticidade, mas por causa de sua incorporação nos circuitos hegemônicos de uma prática artística que até então as havia ignorado; Smithson as apresentava como arte em si, o que permitia que fossem incorporadas. Ao aplicar sua análise de 'controle espacial' tanto para a vida quanto para a arte, ele expunha as implicações sociais que anteriormente estavam soterradas pela estética.

Os *Sites/Nonsites* iluminaram o problema contemporâneo básico das artes – aquele da cooptação. Quão longe você pode se afastar do centro sem ser laçado de volta? Em uma diátribe maravilhosa, Smithson via o "Establishment" como "uma mente perturbada que se parece com uma Cidade da Morte mental [...], um mundo da fantasia político [...], um pesadelo do qual estou tentando acordar"

⁸ Coalização dos Trabalhadores da Arte em português [N.T.]

lançando uma “sedimentação de palavras” contra “os padrões labirínticos” e os “*slogans* insensatos” da burocracia. Quando a *Artforum* (v. 9, n. 1, set. 1970) publicou seu simpósio sobre arte e política (que eu recomendo em retrospecto por sua aglomeração de arenito e pedras preciosas), Smithson contribuiu com sua prosa diluvial característica:

o artista não precisa *querer* uma resposta para o “aprofundamento da crise política na América”. Mais cedo ou mais tarde, sem nem precisar tentar, o artista será implicado ou devorado pela política. Minha ‘posição’ é a de afundar em uma consciência de esqualidez e futilidade globais. O rato da política sempre rói o queijo da arte. A armadilha está armada. Se há uma maldição originária, então a política tem algo a ver com ela. A ação política direta se torna uma questão de tentar tirar veneno do cozido fervente. A dor dessa experiência acelera a necessidade por mais e mais ações. “Ações falam mais alto que palavras”.⁹ Conscientizado, o artista quer parar o furacão massivo de carnificina, separar a revolução libertadora da repressiva máquina de guerra. É claro que ele se une à revolução, então ele descobre que a verdadeira revolução também significa violência [...]. Os artistas sempre sentem simpatia pelas vítimas. No entanto, a política prospera por meio de sacrifícios cruéis [...] por que tantos artistas agora estão atraídos pelo perigoso mundo da política? Talvez, no fundo, como todo mundo, os artistas desejem aquela situação intolerável para a qual a política também leva: a ameaça de dor, o horror da aniquilação, que terminaria em calma e paz.

Seu ponto de vista era claramente pessoal; outros sentiam que estavam politicamente envolvidos, pois se todos não estivessem envolvidos nada iria mudar. O restante de sua declaração partia em direção a uma visão apocalíptica de ficção científica sobre os resultados lúgubres do envolvimento. No entanto, a política era uma metáfora para a nuvem amorfa que Smithson sombriamente elogiava em seus escritos. “Eu estou interessado na política do período Triássico”, ele disse ironicamente para Philip Leider (1970).

⁹ Aqui ele poderia estar se lembrando de algumas das piadas antiexpressionismo abstrato de Reinhardt: “as ações falam mais alto que as palavras”.

Na década seguinte, a política da natureza se tornou cada vez mais urgente. Posso até escutar Smithson falando sobre a atual crise de energia. Ele já tinha previsto a popularização evangelizadora da ecologia: “Todos esses pecados. E tem o ano 2000 ficando tão próximo. Pecados por todos os lados. O rio morto com sua gosma de óleo preta. O rio crucificado em vez de o homem crucificado. Quando você acha que eles vão começar a queimar poluidores no tronco?” (Leider, 1970). Ele tinha um problema com os sisudos ecologistas utópicos porque em 1969 eles tinham persuadido os poderes governamentais a vetar sua proposta de transformação da Miami Islet, no estreito da Geórgia, jogando sobre ela uma tonelada de vidro – para converter uma ilha de pedra-pomes em “uma coisa de beleza, sutilmente refletindo a luz da água”.¹⁰ Outro projeto para Vancouver era uma *Island of the dismantled building [Ilha da construção desmontada]*, para ser coberta por pedaços de concreto de uma construção demolida transportados da cidade. Os geólogos do século 19 viam as montanhas como ruínas da crosta terrestre e hoje as ruínas parecem ser o símbolo político ideal. A ruína mais conhecida de Smithson – *Partially buried woodshed*, na Universidade Estadual de Kent, feita em 1970 – se tornou um monumento social específico depois do evento. Ele bizarramente previu o massacre da juventude por uma sociedade militarizada, algo que a obra originalmente indicava apenas em um sentido geral.

Coerente com sua noção de ‘desarquiteturação’, Smithson comentava acidamente sobre a qualidade do planejamento urbano: “as construções não caem em ruínas depois de ter sido construídas, mas sim se elevam em ruína *antes* de ser construídas”.¹¹ Ele equiparava o desperdício ao luxo e ao acaso: “me parece que quando falamos sobre preservar o meio ambiente, economizar energia ou reciclar o lixo, estamos inevitavelmente falando da questão do desperdício, e eu postularia que realmente o desperdício e a diversão estão ligados em certo sentido”. Ele usava como exemplo o fato de que a Kennecott estava planejando ‘reclamar’ [*reclaim*] o gigantesco poço da mina de Bingham, em Utah, preenchendo-o – o que não apenas levaria uns trinta anos para

¹⁰ *The New York Times*, 1 mar. 1970; essa é uma citação atípica, já que Smithson não costumava evocar a dicotomia beleza/feiura de maneira tão convencional.

¹¹ O artista usa um jogo linguístico de difícil tradução para o português (*Buildings don't fall into ruin after they are built, but rather rise into ruin before they are built*) [N.T.]

ser realizado, como levaria à destruição de outra montanha para preencher o buraco. Quando ele dizia que “utilidade e arte não se misturam”, temos que assumir que ele via seus próprios projetos de reclamação como inúteis, exceto no importante sentido de que ele também via o potencial para a arte “se tornar um recurso físico na mediação entre o ecologista e o industrial. As companhias Peabody Coal, Atlantic Richfield, Garland Coal and Mining, Pacific Power and Light e a Consolidated Coal precisam se tornar conscientes da arte e da natureza, ou então deixarão um rastro de poluição e ruína”. Ele entendia que as leis de reclamação de sua época lidavam “com um sonho geral, ou com um mundo ideal que há muito já se foi”. Ele ficava confuso com a separação artificial entre arte e natureza, homem e natureza – como as diferenças estéticas traçadas entre penhascos visualmente semelhantes feitos pela ‘natureza’ e pelas minas a céu aberto: “Nova York em si é natural como o Grand Canyon. Nós temos que desenvolver um sentido diferente de natureza [...] que inclua o homem [...]. Como artista, é um tanto interessante assumir a persona de um agente geológico em que o homem se torna parte do processo em vez de tentar superá-lo”.

Smithson teria concordado com a sociedade de ‘Naturalistas’ imaginada por Ian McHarg (1969), que não faz divisões entre as ciências naturais e sociais e está obcecada com uma necessidade de entender a natureza, incluindo a humanidade. Os Naturalistas entendem a forma significativa, mas eles usam o termo ‘aptidão’ [*fitness*] em vez de ‘arte’, pois abarcam tanto a criatividade natural quanto a artificial. Ele uma vez descreveu a cidade em termos de redes cristalinas; gostava de Mesa Verde, onde arte e necessidade apareciam como uma coisa só, ou sítios pré-históricos ambíguos na Europa e na América, em que o tempo tinha borrado ou destruído as fronteiras entre o artefato humano e o natural, entre ordem e desordem. Sua atitude em relação à terra, no entanto, era basicamente antirromântica (ou seu antirromantismo tomava a forma de um profundo desgosto pelo romantismo das outras pessoas). Ele evitava o “cênico” e menosprezava “locais de beleza como “natureza com classe”.

Essa atitude poderia ser desorientadora para o padrão romântico; eu me lembro de lhe mostrar a ‘bela vista’ da costa do Maine em 1972; ele não poderia estar menos interessado. Aquilo de que ele gostava estava debaixo de nossos pés – um conglomerado rochoso de muitos tipos diferentes e estratos de rochas que poderiam ser lidos como as páginas de um livro de história – a *substância* da natureza em vez de sua ‘aparência’. As raízes dessa atitude podem ser

encontradas em seu interesse duradouro pela cristalografia e pela geometria natural. Por exemplo, um didático projeto de 1972 (não realizado) mostra um pedaço gigante de granito emergindo como uma protuberância em meio a um penhasco de granito, como uma ilustração em uma cartilha científica: veja a pedra; veja do que a pedra é feita; veja como ela quebra ao longo de suas fissuras – o específico contido pelo geral.

Tanto em arte quanto em política, Smithson entendia a *abstração* como o inimigo. E a equivalia a outros dois demônios primários – o espiritualismo e o idealismo. “Essencialmente a abstração é o que comanda o capitalismo. A abstração é o que separa a produção do trabalho”. Ele aplicava esse princípio básico da alienação aos sítios e ao uso da terra: “eu encontro um monte de artistas completamente confusos [...]. Eles não sabem o que realmente estão fazendo ali [no sítio]. Eles estão impondo uma abstração em vez de destacar um aspecto ou de cultivar algo em termos de situação ecológica”. Similarmente: “quando o minerador perde a consciência do que está fazendo por meio das abstrações da tecnologia, ele não consegue lidar com sua própria natureza inerente ou com a natureza externa”.

Hoje nós podemos estar em meio ao que Max Horkheimer chamou de uma periódica “revolta da natureza”, contra o que Paul Shepard chamou de “uma profunda separação antinaturalista entre o espírito e a natureza presente nas religiões judaico-cristãs” (Leveson, 1972, p. 71). Há épocas em que uma visão de mundo tão vasta pode impedir a ação social; Smithson tinha sua própria visão sobre o “distanciamento” que era parte inerente à estética dos anos 1960 – brechtiana em sua melhor versão ou greenberguiana na pior. A atual obsessão dos artistas com o passado distante pode ser em parte uma rebelião contra a obsolescência programada que a arte, como todos os outros produtos, sofre nessa sociedade. Também é crucial, no entanto, evitar a noção de um retorno a alguma era dourada ‘natural’ que ignora questões sociais modernas.

Shepard (1967), em cujo importante livro *Man in the landscape* Smithson encontrou muitas de suas ideias corroboradas e estendidas, percebia que “a modelagem final de nossa atitude em relação à Terra é determinada pela nossa compreensão sobre gênero”.¹² David Leveson comparou o mapeamento –

¹² Esse livro foi obviamente uma referência muito importante para Smithson.

“o traçado técnico dos contornos” – a fazer amor; “terra que não é mapeada não é possuída”. O mapeamento por Smithson dos *Sites* para realizar os *Nonsites* é uma abordagem diferente para o mesmo impulso. Ele imaginava “a possibilidade de uma manipulação orgânica direta da terra, livre da violência e da agressão “machista” [...]. O tratamento da terra realizado pelo fazendeiro ou pelo minerador depende do quanto ele tem consciência de si próprio como natureza; afinal de contas, o sexo não é apenas uma série de estupros”. Ao mesmo tempo, ele zombava do “complexo de Édipo ecológico”, que projetava “qualquer penetração na ‘Mãe Natureza’” como “o tabu do incesto com a natureza”.

As próprias conexões que Smithson fez em sua obra e em seus escritos implicam, no entanto, uma certa consideração pela felicidade pré-natal; as linhas meândricas são cordões umbilicais que conduzem de volta, pelo passado labiríntico, à “lama primordial” da “matéria-prima”, ao “subterrâneo” como um útero, no qual ele estava sempre “submergindo”, “afundando” e “caindo” – palavras que conscientemente sugerem experiências sexuais e que foram encarnadas em obras como *Glue Pour*, de 1970, *Quicksand Map*, de 1969, e no projeto de *Cinema Cavern*. Em outro sentido, seu compromisso com os sítios discretos, “depreciados”, pode também ser visto como um tipo de nostalgia de classe, uma identificação com os “azarões”, uma “mobilidade para baixo”, similar àquela que Germano Celant deve ter tido em mente quando batizou de *arte povera* a arte processual italiana. E ainda, em outro nível, toda essa submersão pode ser vista como parte da luta interna de Smithson para se livrar da “fachada de catolicismo” na qual ele havia sido criado, assim como “esse antropomorfismo religioso pagão à espreita” que igualmente o atraía e o repelia. Por mais iconoclasta que se tenha tornado intelectualmente, Smithson permanecia atento à “situação visceral arquetípica” junguiana baseada nas “necessidades primordiais e nas profundezas do inconsciente”, enquanto continuava a desdenhar da fusão extática ou “elevada” que poderia ser associada ao “espiritualismo”.

Shepard afirma que “a alternativa para um mundo caótico não é necessariamente um mundo disciplinado” e escreve sobre a necessidade de preservar toda a natureza – não apenas as partes bonitas, citando “o pântano e o esterco fértil” e suas “naturezas urobóricas”. Smithson via os jardins, parques e museus como pictorializados, idealizados, artificiais, acabados – “cemitérios acima do chão – memórias congeladas do passado que atuam como pretextos para a realidade.

Isso provoca uma ansiedade aguda entre os artistas, posto que eles se desafiam, competem e lutam por ideais estragados de situações perdidas”. Ninguém na época, porém, estava competindo com ele pelas

regiões mais infernais – montes de escórias, minas a céu aberto e rios poluídos. Devido à grande tendência em direção ao idealismo, tanto puro quanto abstrato, a sociedade está confusa em relação ao que fazer com tais lugares. Ninguém gostaria de ir passar férias num lixão. Nossa ética da terra, especialmente naquela terra do nunca chamada ‘mundo da arte’, ficou enevoada de abstrações e conceitos (Smithson, 1979).

Smithson era um grande admirador de Frederick Law Olmsted, reconhecido por um contemporâneo seu como o produtor de “grandes obras que respondem às necessidades e dão expressão para nossa imensa e diversificada democracia”.¹³ Entretanto, apesar de seus escritos provocativos sobre parques e sua percepção do parque em si como a forma maior de arte pública, Smithson nunca trabalhou na cidade.¹⁴ Talvez ela já tivesse muita vida própria. Ele gostava de operar na brecha entre as vidas utilitárias de um lugar, preferindo a modesta monotonia de “uma pequena pedreira, um campo queimado, um banco de areia, uma ilha remota” do que uma área urbana altamente populosa. “O mercado imobiliário nas cidades é muito caro”, ele explicava,

então é algo prático, na verdade, ir para as regiões desoladas [*wasteland areas*], sejam elas naturais ou criadas pelo homem, e convertê-las em situações. A obra no Salt Lake [*Spiral Jetty*] está próxima a uma operação de extração de petróleo abandonada, e toda a parte norte do lago é completamente inutilizável. Eu estou interessado em trazer uma paisagem de perfil baixo para cima, em vez de trazer uma de perfil alto para baixo.¹⁵

¹³ Charles Eliot Norton sobre Olmsted, citado em Smithson (1979).

¹⁴ Nos últimos meses de sua vida, todavia, ele de fato expressou para Charles Simonds (na época realizando um pequeno parque no Lower East Side) interesse em encontrar um terreno vago para trabalhar; ele havia tido anteriormente algumas outras ideias para cidades que nunca foram executadas.

¹⁵ O artista realiza aqui outro jogo de linguagem difícil de ser traduzido para o português (*I'm interested in bringing a landscape with low profile up, rather than bringing one with a high profile down.*) [N.T.].

O que ele mais queria, ele nunca conseguiu – a oportunidade para realizar arte pública reabilitativa nessas “áreas perturbadas” em uma escala verdadeiramente grande, comparável aos danos provocados pelas indústrias. Smithson passou seus últimos anos viajando pelos Estados Unidos tentando convencer mineradores a céu aberto e outros saqueadores corporativos da Terra para que deixassem que ele a ressuscitasse. Ele comprou uma ilha no Maine para seu próprio uso e planejava construir um canal meândrico e um pontão nela, mas gastou a maior parte de sua energia advogando por sua causa mais abrangente e eventualmente decidiu que não iria usar a ilha pois era muito ‘cênica’. Ele alternava entre o desânimo, a amargura e a esperança. Pouco antes de sua morte, parecia que de fato ele iria conseguir transformar um enorme sítio de mineração em Creede, no Colorado. Ele fez desenhos para um Tailing pond [Barragem de rejeitos] com a legenda “25 anos, 9 milhões de toneladas, 2000’ de diâmetro” e até comprou ações da companhia. Ocorreram os atrasos usuais. Impaciente para começar a substituir os velhos valores, ele começou a construir a *Amarillo Ramp*, com patrocínio privado, e caiu do ar para a terra enquanto a fotografava, como um Ícaro do século 20.

A maior tragédia da morte precoce de Smithson não é apenas que haverá menos ‘arte boa’ no mundo, mas que ele era virtualmente o único artista importante de sua geração estética que estava vitalmente preocupado com o destino da Terra e completamente consciente das responsabilidades políticas do artista em relação a ela. Talvez a melhor indicação da importância social de seu trabalho seja a descrição da tarefa de um geólogo (em vez da de um artista) “interpretar a Terra para a sociedade [...], diminuir a distância entre padrão e processo”. Ou, como colocou René Dubos (1972, p. 11), “o geólogo não pode se privar de se dedicar à história, e isso o faz a epítome do homem ocidental, cujo sentido de vida trágico vem dessa consciência de que ele não é nem absoluto, nem final”.

Lucy Lippard é uma crítica de arte, curadora e ativista estadunidense, atualmente baseada em Galisteo, pequena cidade no Novo México (EUA). Foi responsável por inúmeras exposições e esteve entre as primeiras pessoas a argumentar a favor da ideia da ‘desmaterialização’ em curso na chamada arte conceitual e foi das primeiras a advogar por uma arte feminista. Escreveu mais de 20 livros sobre arte contemporânea e recebeu inúmeros prêmios de críticos literários e associações artísticas.

Texto publicado originalmente em: HOBBS, Robert. *Robert Smithson: sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Referências

- DUBOS, René. Prefácio. In LEVESON, David. *A sense of the Earth*. Garden City/New York: Doubleday/Anchor, 1972.
- INSLEY Will. Seriocomic sp(i)eleology: Robert Smithson's architecture of existence. *Arts Magazine*, v. 52, n. 9, May 1978, p. 98-101.
- LEIDER, Phillip. How I spent my Summer vacation, or, Art and politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah. *Artforum*, v. 9, n. 1, Sep. 1970.
- LEVESON, David. *A sense of the Earth*. Garden City/New York: Doubleday/Anchor, 1972.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object*. New York: Praeger, 1973.
- MCCONATHY, Dale. Keeping time: some notes on Reinhardt, Smithson and Simonds. *Artscanada*, n. 32, p. 52-57, jun. 1975.
- MCHARG, Ian. *Design with nature*. New York: Doubleday/Natural History Press, 1969.
- SHEPARD, Paul. *Man in the landscape*. New York: Ballantine Books, 1967.
- SMITHSON, Robert. *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt, New York: New York University Press, 1979.
- SMITHSON, Robert. *Artforum*, v. 9, n. 1, Sep. 1970.

Dossiê recebido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

LIPPARD, Lucy R. Quebrando círculos: políticas da pré-história. Dossiê Os Estratos da Terra. Tradução: André Leal. Revisão técnica: Michel Masson. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 78-98, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.