









ANTÔNIO GABRIEL GONÇALVES EWBANK

## **Escritos de Robert Smithson**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo.

São Paulo  
2012



Defesa realizada em        /        /

---

---

---





Agradeço àqueles que suportaram o passo deste escrito, em particular, ao meu orientador, Carlos Fajardo. Aos meus pais e avós e companheiros que, de um modo ou de outro, divisaram uma origem; três são as colinas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, agradeço a concessão da bolsa de mestrado e o apoio financeiro para a realização desta pesquisa.



– Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc.

Machado de Assis, *O espelho*



## Resumo

Esta pesquisa parte da obra do artista norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008), sobretudo de seus escritos deixados. Desde o início, a vontade era a de andar às voltas de um modo específico de conhecimento do mundo: escrever sobre a intrincada relação entre teoria e prática no campo das artes visuais. Estudo cujo conteúdo teve por lastro as referências – literárias, artísticas, teóricas e histórico-sociais – sintetizadas nos textos do artista eleito. Tal contexto de trabalho conduziu as análises deste ensaio, cada forma determinada por seu próprio repertório. Escavando assuntos com palavras, sempre rente à coleção de escritos de Robert Rauschenberg. Experimento por acabar, resta um conjunto composto por dezessete pequenos fragmentos. A execução desta montagem representa uma adaptação ensaiada repetidas vezes diante de um espelho. O tiro *partiu* de local pouco conhecido; o cartucho era de festim: ricocheteou até perder força e cair, por fim.

palavras-chave: artes visuais, escritos de artistas, Robert Rauschenberg.



## Abstract

This research departs from the oeuvre of the American artist Robert Rauschenberg (1925-2008), especially from the writings he left. From the beginning, the will was to surround a specific way of knowing the world: to write about the intricate relation between theory and practice in the visual arts field. Study whose content had as its ballast the references – literary, artistic, theoretical, historical and social – synthesized in the texts of the elected artist. Such work context conducted the analysis of this essay, each form determined by its own repertoire. Excavating subjects with words, always close to the collected writings of Robert Rauschenberg. Unfinished experiment, a set made up of seventeen small fragments remains. The execution of this assemblage represents an adaptation rehearsed repeatedly before a mirror. The shot came from little-known site; it was a blank cartridge shot: ricocheted till it lost strength and fell, at last.

keywords: visual arts, artist writings, Robert Rauschenberg





<i>pretexto</i>	15
ouro dos tolos	19
palimpsesto	21
geologia abstrata	29
reino mineral	35
cruzamento	39
“America”	41
os monumentos	47
reviravolta	53
L. derramado	57
mares lunáticos	61
uma coisa é um buraco numa coisa que não é	65
o artista escolhe seu túmulo	73
diagrama	77
terminal	79
a espiral de S.	87

---

sobre	91
-------	----

BIBLIOGRAFIA	97
--------------	----

APÊNDICE	pá	103
----------	----	-----

	R   P	107
--	-------	-----



*Em mirada retrospectiva – imagem da História da Arte do mundo ocidental no contexto das décadas de 1960 e 1970 –, é possível entrever uma diversidade material capaz de retratar o esforço de articular teoria e prática empreendido por inúmeros artistas. Tal vontade, não apenas discursiva, levada a cabo ao se pronunciarem sobre a própria produção, é índice das tentativas de abordagem do problema. Ante a aridez da questão, a recorrência à linguagem escrita parece ora guiar para o desenlace da controvérsia, ora segregar os termos que equacionam o binômio. Miragem de olhos sempre voltados para o que é passado: memória e adequação.*

*Mesmo o leitor paciente não irá satisfazer com este escrito sua curiosidade sobre as singularidades pertinentes a cada exemplo latente. Dada a heterogeneidade instrumental disponível, sobretudo no que diz respeito às variadas soluções formais adotadas por diferentes autores, um estudo de escopo abrangente implicaria a necessidade de se vasculhar os pormenores de caso a caso. Poderíamos metodicamente elencar características compartilhadas por esses projetos, encaminhar uma investigação acerca das aparições idiossincráticas desses atestados de época. A existência de tais escritos será assinalada aqui como um conjunto determinado de “vidas paralelas”. (Acontece de alguém nos ser próximo, não próximo). Como ponto de referência, apenas um representante eleito, um desses que segue uma trajetória lado a lado, pareado com tantos outros: o presente ensaio parte da obra do artista norte-americano Robert Smithson (1938-1973). As modulações de seus escritos, reflexões sobre sua própria produção, serão trabalhadas doravante como um modelo; molde que dará margem à tarefa de interpretação. Dos movimentos de defesa, de avanço e recuo contra a interpretação, é pertinente formularmos uma primeira interrogação: como um modo de escrita pode condicionar a possibilidade de uma reflexão crítica sobre a obra de um artista através dos próprios dispositivos que mobiliza? Deve-se suspender o impulso curioso, e dar lugar à morna indiferença.*

*É oportuno, porém, apontar alguns aspectos extraordinários do período em questão, os quais conformaram uma fisionomia específica à face múltipla desses escritos. Sob esse ângulo, uma dúvida é razoável. Não seria a escrita um exercício que sempre acompanhou a reflexão dos artistas em geral e em todos os tempos e lugares? Não haveria, nesse sentido, uma diferença significativa capaz de destacar a prática de Robert Smithson em comparação a uma atividade ordinária. O hábito da escrita*

*deixara, como querem alguns autores, de representar um papel secundário (de bastidores) em meados dos anos de 1960? Os trabalhos de arte, a um tempo, eram explicados e produzidos: em um lance, atravessados pela escrita? Do confronto – de uma prática insurgente – vemos surgir uma confusão entre a manifestação verbal e o campo da visualidade, ardil próprio à constituição discursiva da fala dos personagens implicados nessa querela histórica. Mas qual o teor dessa conveniência? Quanto da crítica de arte não “deu de ombros” ao negligenciar tais escritos de artistas? O que significa o pensamento artístico do artista para aquele que se ocupa da escrita? Com efeito, a ressonância política de questões estéticas é abafada por um debate cifrado. Jaz por debaixo da comedia positividade da forma séria infundida em certos clubes, gabinetes e associações acadêmicas, instituições nas quais o decoro é acatado com simpatia. Não é mentir dizer que pouco posso opinar sobre esse assunto intempestivo.*

*Não devo antecipar o que ainda está por ser enunciado. Há algo de ilusório na abstração entre teoria e prática. A menção, entretanto, já prediz sobre o problema inscrito nas soluções metafísicas fundamentadas em pares dicotômicos: essência/aparência, natureza/cultura, forma/conteúdo, significado/significante, etc. Muito além de qualquer memória do que a dialética foi para a experiência da contradição: Robert Smithson conserva um pensamento baseado em um léxico próprio. Afora a mera separação dos opostos, tudo se resume a um único par dialético, site/nonsite.<sup>1</sup> Como diria um sábio maniqueísta ao decompor o movimento do raciocínio em tempos sucessivos: não há síntese real possível.*

*Mas de que vale importunar um autor senão para pensar em outras coisas? Não se pode prosseguir com o diálogo indefinidamente. Cedo ou tarde, torna-se impossível distinguir quem fala. Como se a voz não viesse mais de quem fala. Finda a ventriloquia, e chega o momento de articular os membros por conta própria. No instante da despedida, a comunicação é adiantada ou atrasada, as metáforas expatriadas das ciências da terra (geologia, mineralogia, cristalografia) redundam, por vezes, em jargão acadêmico, em impotência com fingimento de língua filosofante. A maturação dos conceitos não ocorre de maneira progressiva. Mas qual o efeito conduzido pelo desejo de reproduzi-los, de atualizar continuamente*

---

<sup>1</sup> Conforme o contexto ou o sujeito da oração, afirmativo ou negativo, lê-se ao longo do escrito a palavra *site* segundo as seguintes variações: *site, sight, cite, site-seer*.

a carga de um arcabouço lexical? Não seria essa uma aproximação artificial, mera imitação de réplica oca, de pressupostos e noções pretensamente subentendidos, uma decomposição da vitalidade das palavras transformadas em clichês? Natureza inevitável e irreversível de um processo reiterado e exaustivo. Afinal, o que é tirar alguma coisa do nada? Pode-se concluir que não há coisa no universo que não sirva para pensar, até mesmo uma concepção de mundo.

Uma vez escreveu um minucioso fabricante de instrumentos ópticos portenho, que tinha por costume trabalhar guiado por espelhos [mirror writing]: “vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu”. Experiência parecida o leitor encontrará nos capítulos que se seguem, simples especulações e traduções de ideias e frases de Robert Smithson; escrito pródigo em exemplos. A começar pelo título, anterior ao último ponto final do trabalho; uma adaptação do título que dá nome à primeira compilação dos escritos do artista. Como uma espécie de lugar do qual se vai partir e chegar, um compêndio de ensaios ilustrados: **Escritos de Robert Smithson**. De modo a tornar possível acompanhar o fluxo de uma experiência, na qual só se vê o aparato e não aquilo que ele reflete, um processo de acúmulo de material; o artífice manobra o espelho em busca de seu próprio reflexo –  $\infty$ .<sup>2</sup> Escrevo, adequadamente, com imagens. As peças que compõem este escrito não exigem maior elucidação, por ora. Durante aproximadamente três anos essas figuras, objetos, operações, livros, máquinas, etc. – vindos de um passado próximo –, me acompanharam; por assim dizer, viveram para mim. Não é vaga a assunção ao corte, aberto pela lâmina, a Machadadas.<sup>3</sup>

---

2 **enantiomorfo**. *Adj.* Diz-se de duas formas ou figuras que não se podem sobrepor, simétricas em relação a um plano, como, por exemplo, um objeto e sua imagem refletida no espelho.

3 Utilizo como referência a edição dos escritos de Robert Smithson organizada por Jack Flam. (**Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996, de agora em diante referido como **RSW**). Todas as citações não nomeadas são de autoria de Robert Smithson; todos os grifos são meus.



ouro dos tolos – Quando tudo começa assim, com uma pedrade-toque. Formulada às pressas, uma questão menor em primeira pessoa. Vinda dum mundo de possibilidades remotas. Por motivos escusos, uma produção de Hollywood. Mas importa o mistério de sua origem? O título do filme pauta um pequeno comunicado impresso, apesar do autor negar tê-lo visto. Pouco importa. *Quick Millions* é o nome dum filme típico dos anos de 1930, objeto de parede e nota de ocasião: superfície pictórica de aparência futurística obsoleta, tomado de empréstimo duma história de ficção científica. Toma a forma, portanto, das coisas que virão, uma roupagem do futuro que já saiu de moda. (Hoje, ainda, as armas de raio laser não são vistas por aí. Todos lembramos de seu advento ao ouvirmos o barulho das crianças atirando com a boca e o dedo indicador em riste, ou quando perseguem umas às outras com luminosas pistolas de brinquedo. À maneira das crianças, ainda hoje o raio laser vive nas estórias passadistas. Talvez *Earthworks*, de Brian Aldiss, por mérito de seu título, tenha sido a pista falsa de maior popularidade entre os escritos sobre Robert Smithson). Nas palavras do autor, a moda tem para o atual um material de “não-conteúdo”. Desde o início, tudo parecia convidativo, uma vez que tudo parecia prescindir de explicação. Logo na primeira declaração, uma arbitrariedade de Smithson.<sup>4</sup> Na mina, encontra-se um metal de coloração amarelada. Da verdade carregada no provérbio, extrai-se uma suspeita em relação àquilo que reluz. Em busca do ouro, no buraco mais óbvio. Embora o teste não seja acurado. Nem tudo falar se pode.

---

4 Em terras férteis, furando o chão de ricas plantações, também espalham a rama ervas silvestres, daninhas ou inúteis. Sobre a terra como planta, e debaixo como raiz. Por certo, uma disciplina que desperta a atenção. A etimologia, entretanto, ao demonstrar as imprevisíveis transformações do sentido primitivo das palavras no correr do tempo, não passa por vezes de uma distração ociosa. Ex.: **smith**. [Inglês]. S. Pessoa que faz e repara à mão coisas em ferro; artífice que trabalha em metal; forma reduzida de *blacksmith*; ferreiro, forjador. **-smith**. *forma composta*. Denota pessoa hábil em criar alguma coisa a partir de um material específico: *goldsmith*, *wordsmith*.





## palimpsesto

A história universal é, talvez, a história de umas quantas metáforas.

J. L. Borges, *A esfera de Pascal*

L'histoire des hommes est la longue succession des synonymes d'un même vocable. Y contredire est un devoir.

René Char, *L'âge cassant*

*A heap of language* [Um monte de linguagem]. O desenho de uma montanha foi traçado num exercício simulado de caligrafia.<sup>5</sup>

---

5 O italiano Camillo Baldi (1550-1637), autor do escrito místico intitulado *Trattato come da una lettera missiva si conoscano la nature e qualità dello scrittore* (1622), é considerado o pai da grafologia. A grafologia é a “ciência” que estuda a escrita manual, especialmente quando empregada como método de análise da personalidade do escritor. Os verdadeiros peritos em escrita manual são conhecidos como grafotécnicos. Examinam a caligrafia para determinar a autenticidade (verdade) ou a falsificação (falsidade) de um escrito; testemunham também o caráter apócrifo de um escrito quando é o caso. Todavia, o gosto pelos paradigmas teóricos e metodológicos é variado. Uns privilegiam a investigação dos laços, a pressão exercida sobre a página, a velocidade e regularidade da escrita, o desenho dos pingos nos i e cortes nos t; outros se debruçam sobre o estudo da geometria dos espaçamentos das letras, das inclinações, alturas, arremates, etc. A imaginação de alguns técnicos chega a afirmar que uma pessoa revela sua natureza sádica caso corte o t com linha que se assemelhe a um chicote. Afirmações como a que se segue são amiúde motivo de querelas: “O conteúdo de uma mensagem, formalmente, independe da caligrafia e é irrelevante na avaliação grafotécnica!” Embora, em geral, os grafólogos agregados neguem que haja um tal relação, não podemos concordar com tamanho desatino. O conteúdo da escrita é um fator decisivo na avaliação grafológica da personalidade. Considerada a ciência do vindouro, a grafologia constitui um saber que ostenta todo o seu poder de predição através do exame da “mão do escritor”. Enfim, o ponto anatômico ambicionado. Todo esse adiar em função de um fim. Em *Um monte de linguagem*,

Montagem ordenada não só pela quadrícula do papel, mas pelo sentido da escrita alfabética, contrariando as etapas de construção de qualquer arquitetura piramidal. Robert Smithson delimitou um campo semântico no ato de redigir e empilhar sequências de palavras. O lápis desafiou a lógica de seleção ao riscar signos destituídos de significado, sobra de escrita. Material impresso de uma exposição realizada na galeria Dwan, em 1967, a imagem grafada ilustrou o trocadilho presente no título da mostra: *Press Release: Language to be looked at and/or things to be read* [Prensa: Linguagem <sup>(língua)</sup> para ser olhada e/ou coisa para ser lida]. Nada se comunica *através* da língua, mas *na* língua. Se é assim, já não se pode dizer como se pretendia. Aqui, uma variação do monte é transcrita, um entulho retangular:

Linguagem fraseologia discurso língua jargão  
vernacular língua materna Inglês real dialeto sotaque  
patoá idioma gíria confusão de línguas, Babel língua  
universal Esperanto Ido pantomima mímica literatura  
letras belas-letas musas humanidades república das  
letras línguas mortas clássicos expressar dizer expressar  
por palavras poliglota linguística dialetal vernacular  
bilíngue literário coloquial Carta caractere hieroglífico  
alfabeto ABC consoante vogal ditongo surdo sonante  
líquido labial palatal cerebral dental código gutural  
sílabo monossílabo dissílabo polissílabo prefixo sufixo  
cifra palavra termo vocábulo nome frase derivado  
da raiz índice glossário dicionário léxico etimologia  
filologia terminologia verbosidade loquacidade  
traduzir nomenclatura designação nome-impróprio  
malapropismo Sra. Imprópria nominal titular cognome  
patronímico título errar-o-nome chamar-errado

---

precisamente, na assinatura de Robert Smithson (canto inferior direito), encontramos traços grafológicos claros. A mão do escritor, implicada na rivalidade dos nomes, não dá conta de ocultar o rearranjo de um acúmulo gradual de semblantes, efeito de uma lenta saturação histórica.

alcunha ter um nome fictício chamado–erroneamente assim chamado ego autointitulado idioma metáfora sentença provérbio mote fraseologia eufemismo parágrafo fala precisa (~~rosa=dos=ventos~~) erro de gramática engano dicção solecismo análise sintática sem nome deslize da língua denominação título nonsense Latim macarrônico hieroglífico neologismo cunhador de palavras argot profano pidgin ortografia Inglesa terminologia dicionário de sinônimos cifra<sup>6</sup>

Há um texto homônimo, *Press Release: Language to be looked at and/or things to be read*, único escrito em que Smithson apõe uma assinatura pseudônima: Eton Corrasable. *Eaton's Corrasable Bond* era o nome de uma marca registrada de papel. Nos Estados Unidos dos anos de 1950 e 1960, a empresa ganhou popularidade, tornando-se uma marca genérica para determinado tipo de papel: modelo de folha com revestimento incolor que permitia apagar por atrito o caractere impresso pela máquina de escrever. Remover o revestimento possibilitava fazer

---

6 “Language phraseology speech tongue lingo vernacular mother tongue king’s English dialect brogue patois idiom slangy confusion of tongues, Babel universal language Esperanto Ido pantomime dumb show literature letters belles-lettres muses humanities republic of letters dead languages classics express say express by words polyglot linguistic dialectal vernacular bilingual literary colloquial Letter character hieroglyphic alphabet ABC consonant vowel diphthong surd sonant liquid labial palatal cerebral dental code guttural syllable monosyllable dissyllable polysyllable prefix suffix cipher word term vocable name phrase root derivative index glossary dictionary lexicon etymology philology terminology verbiage loquacity translate nomenclature designation misnomer malapropism Mrs. Malapropos nominal titular cognomen patronymic title misname miscall nickname take an assumed name misnamed so called self self-styled idiom metaphor sentence proverb motto phraseology euphemism paragraph by the card grammar error blunder diction solecism syntactical analysis nameless slip of the tongue appellation heading gibberish dog Latin hieroglyphic neologism word coiner argot billingsgate pidgin English orthography terminology thesaurus cipher” (SMITHSON, Robert. Language to be looked at and/or things to be read. In: **RSW**, p. 61.)

correções. A duplicação ou reescritura era semelhante a uma textura palimpséstica,<sup>7</sup> na qual aquilo que fora apagado permanecia, mesmo assim, como prefiguração do que se seguiria. Após a censura, com a retirada da cobertura protetora, um novo texto era digitado sobre a superfície nua, fato que impossibilitava uma revisão posterior. Como a superfície resguardada do papel não absorvia tinta, em algumas ocasiões, o escrito borrava. O verniz, projetado para ser removido com facilidade, com o passar dos anos causava um efeito colateral: o apagamento dos escritos. Outro problema técnico adivinha do fato de que, sob certas condições de armazenamento, a camada de proteção fazia com que as páginas grudassem umas nas outras. O papel não era adequado, portanto, para a redação de documentos legais ou registros de arquivo, ou seja, para a redação de escrituras que deveriam durar no tempo.

---

7 “Inventado pelos habitantes de Pérgamo, na Ásia Menor, o pergamenum (*pergaminho*) provinha da pele do carneiro ou da cabra; depois, mais tarde e de um modo mais precioso, da pele do vitelo jovem (*velino*); o pergaminho mais antigo data do fim do século I (d.C.); é de uso corrente no século IV e de uso geral por volta do século XII; mas é (ou torna-se) material caro; há necessidade de reempregar certos pergaminhos: o texto antigo é apagado, a matéria subjetiva volta a ser virgem, e escreve-se um novo texto; é o palimpsesto, emblema de toda a escrita (no sentido agora literário do termo), pois o texto, do modo como é concebido pelos modernos, é constituído por um amontoado de traços (formas, lembranças, citações, censuras).” (BARTHES, Roland. **Inéditos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 245.)

**EX. TIPOGRÁFICO:** *THE QUICK BROWN FOX JUMPED OVER THE LAZY DOG* [A ARISCA RAPOSA CASTANHA SALTOU SOBRE O CÃO VAGABUNDO]. AO CONTRÁRIO DA FRASE EM INGLÊS, A TRADUÇÃO LITERAL DO PERÍODO NÃO CONTEMPLA TODAS AS LETRAS DO ALFABETO. A FIDELIDADE NA TRADUÇÃO DE CADA PALAVRA ISOLADA CONSERVA SOMENTE O NÚMERO DE TERMOS; NOVE, SE LEVARMOS EM CONSIDERAÇÃO OS ARTIGOS. INEVITAVELMENTE, OPTA-SE POR UM SENTIDO, OU MELHOR, POR UMA FORMA PARTILHADA, POIS A TRADUÇÃO NÃO PODE RESUMIR NUMA MESMA FORMA DOIS CONTEÚDOS. É DO CONHECIMENTO DE TODOS, CONTUDO, QUE COM A COMBINAÇÃO E PERMUTAÇÃO DAS VINTE E TRÊS LETRAS FUNDAMENTAIS DO ALFABETO É POSSÍVEL TRATAR DE TUDO AQUILO QUE É. OUTRA TRADUÇÃO POSSÍVEL, PARA CONTINUARMOS NO COMENTÁRIO SOBRE AS INTRIGAS DA NATUREZA, E QUE MANTÉM A MARCA DE NOVE PALAVRAS, SERIA A SEGUINTE: DE PEQUENEZ SEM MANHÃ CHEGA FELINO: O JABUTI XAVIER. TÊM-SE ASSIM: *THE QUICK BROWN FOX JUMPED OVER THE LAZY DOG* = A ARISCA RAPOSA CASTANHA SALTOU SOBRE O CÃO VAGABUNDO E/OU DE PEQUENEZ SEM MANHÃ CHEGA FELINO: O JABUTI XAVIER.<sup>8</sup>

PRENSA: LINGUAGEM (LÍNGUA) PARA SER OLHADA E/OU COISA PARA SER LIDA. A DIFICULDADE DE TRADUÇÃO DESSA FRASE ESTÁ EM DOIS SUBSTANTIVOS, SEPARADOS POR UM SINAL: *PRESS RELEASE* E *LANGUAGE*. PRIMEIRO, O SENTIDO LITERAL DO PERÍODO. AS PALAVRAS DERIVAM DAS COISAS, ASSUMEM OS LUGARES DOS OBJETOS NA IMAGINAÇÃO. UM TRABALHO DE PRENSA,

---

<sup>8</sup> VARIANTE: XVIII – QUE SALTO FELINO NO PASSADO: ZÁS, O TIGRE JACOBINO!

DE COMPRESSÃO E LIBERAÇÃO DAS PALAVRAS. LÍNGUA E LINGUAGEM, NESTA ACEPTÃO, NÃO REPRESENTAM EM ABSOLUTO METÁFORAS.

A ARISCA RAPOSA CASTANHA SALTOU SOBRE O CÃO VAGABUNDO E/OU DE PEQUENEZ SEM MANHÃ CHEGA FELINO: O JABUTI XAVIER. EM SEGUNDO LUGAR, O SENTIDO FIGURADO OU O TESTE DA MÁQUINA DE ESCREVER. (ORIGEM DO DISPOSITIVO: SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX). NUMA SÓ SENTENÇA UTILIZA-SE TODAS AS TECLAS DO ENGENHO E A HABILIDADE GASTA DO DATILÓGRAFO. A MÁQUINA DE ~~LÍNGUA INGLESA~~ PANGRAM DESCREVE O PULO DA HISTÓRIA. ESPAÇO DE SIGNIFICAÇÃO ENTRE OS SENTIDOS LITERAL E METAFÓRICO. QUANDO TODAS AS METÁFORAS SÃO SUPRIMIDAS, DITAS COMO ENCANTO, A LITERALIDADE DAS PALAVRAS REAPARECE. ESTE MODO DE ESCRITA COMPORTA TRABALHOSOS ENIGMAS.

AS PRIMEIRAS MÁQUINAS DE ESCREVER IMPRIMIAM APENAS EM CARACTERES MAIÚSCULOS. HOJE, ELAS SE TORNARAM PEÇAS DE MUSEU. AS MÁQUINAS MECÂNICAS SÃO UM MUSEU; UMA EXPRESSÃO DE USO CORRENTE PARA OBJETOS ANACRÔNICOS.







## geologia abstrata

As palavras de Croce são cristalinas; basta traduzi-las: “Se o símbolo for concebido inseparável da intuição artística, será sinônimo da própria intuição, que sempre tem caráter ideal. Se o símbolo for concebido como separável, se por um lado pudermos expressar o símbolo e por outro a coisa simbolizada, recairemos no erro intelectualista; o suposto símbolo é a exposição de um conceito abstrato, é uma alegoria, é ciência, ou arte que arreda a ciência.

J. L. Borges, *Das alegorias aos romances*

Os nomes de minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras. Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> GLÓRIA, Ferreira; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 191. “The name of minerals and the minerals themselves do not differ from each other, because at the bottom of both the material

A expressão “geologia abstrata” foi cunhada por Robert **Smithson**. Em 1970, num escrito cujo título já enunciava o problema, *Strata: a geographic fiction* [Estratos: uma ficção geográfica], ele expôs visualmente essa tese da escritura separada em camadas – cada estrato, de grande mobilidade, sendo sempre *substrato* de um novo estrato –, hipótese da afinidade estrutural entre as palavras e os minerais. A fórmula ficara engavetada até o ano de 1972, quando publicada no oitavo exemplar da revista *Aspen*, número editado pelo também artista norte-americano Dan Graham. Blocos de letras aparecem em cavas, sugerindo um depósito geológico impresso ou mesmo um texto cavado na rocha, *um verme de corpo segmentado, de habitat subterrâneo, e que se alimentasse de terra, escavaria o tempo do mesmo modo; a matéria o atravessaria, bilateralmente simétrico, ocupando então cada idêntica divisão do animal, até que ficassem ambos exauridos. de algum modo, um produto mais da exaustão do que da criação. em seu ciclo de vida curto, consumiria uma medida de morte a cada bocado. depois, tornaria à terra. cada anel de seu corpo invertebrado desapareceria sem deixar vestígio de carcaça, arejando a vida entre os minerais: linhas de sedimento tipográfico intercaladas entre reproduções fotográficas em close-up de fósseis, impressões parciais, rochosas, de monstros extintos. A classificação decrescente dos períodos geológicos, em barra lateral, ordena o trabalho de escavação, menos por convenção do que por desígnio. Esse princípio de composição, retrospectivo, amontoa ilustrações de mapas desatualizados, nos quais não se reconhece com facilidade a sutileza tectônica dos movimentos*

---

and the print is the beginning of an abysmal number of fissures. Words and rocks contain a language that follows a syntax of splits and ruptures. Look at any word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void. This discomfoting language of fragmentation offers no easy gestalt solution; the certainties of didactic discourse are hurled into the erosion of the poetic principle. Poetry being forever lost must submit to its own vacuity; it is somehow a product of exhaustion rather than creation. Poetry is always a dying language but never a dead language.” (SMITHSON, Robert. A sedimentation of mind: earth projects. In: **RSW**, p. 107.)

continentais. O relógio que marca as horas desse monumento é de areia; a palavra inglesa para ampulheta [*Hourglass*] melhor representa o que digo. O tempo cristalino: a areia e a areia feito vidro; uma cai, a outra contém, e cai, de um lado para o outro, dois compartimentos simétricos. O que são essas palavras rupestres? Tão soltas e ainda assim lidas, as cavernas desenhadas. Se o nome dos minerais e os minerais eles mesmos não diferem uns dos outros, uma erosão da distinção entre a coisa tornada figura e a figura tornada coisa acontece. Sabe-se que o estado sólido da matéria é o de mais baixa energia. Por que não trabalhar a língua em estado sólido, qual pedra? Em camadas mais ou menos rígidas, de pouca mobilidade, estratificadas? Todo sólido tem fissuras, micro. No mapa de *Mono Lake* – lago conhecido pelos nativos como o mar morto do Oeste –, o acúmulo de sal encobre os traços que riscam suas fronteiras, rodeadas de crateras e cadeias cônicas de vulcões, conservados em salmoura. Citações em itálico fora de contexto e autores confinados entre parênteses dão as caras em caixa alta, nessa quimera geográfica. Tais marcações gráficas aparentam ser distintas justamente por revelarem a “natureza” da escrita, depósito e acomodação dum conteúdo precariamente assentado. Documento povoado por semblantes, ilustres ou infames, distraídos por uma miríade de máscaras e prováveis referências: por uma figura supostamente exterior e anterior: o autor. Definição limitada de causa, o autor assim pensado. Um infortúnio dizer que a palavra grafada não perece, ser estanque como, de modo paradoxal, lamentou o famigerado discípulo de Sócrates, tradutor daquele que não escreve, ao temer pela sorte do legado de seu mestre. Imaginara, sem outra saída, que o diálogo filosófico fosse um mal menor à arte da memória. À medida que novos sedimentos são sobrepostos, é abafada a voz que outrora impostava-se colada à letra, respirando na superfície da Terra. Revolver esse solo a custo altera a posição daquele que não está morto, mas que, na condição de moribundo, voluntariamente se enterra, contraditório. Cedo demais, tarde demais: corre a enxurrada e afoga tudo, precipita-se numa saraivada. Quando a água volta a abaixar, a maioria das coisas perdeu forma, inclinadas estão na direção

de escoamento; a lama cobre tudo: uma espessa crosta molda. Desce, então, o barrento martelo do geólogo. Saciado de cede, seco e pesado, conta no seu tempo. Para ler as pedras. E racha, abstrato.

As palavras de Smithson são cristalinas: em estado bruto, não precisaram *virar* palavras; basta transcrevê-las? *Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.*





## reino mineral

18 – “Comparados com a história da vida orgânica na Terra”, diz um biólogo contemporâneo, “os míseros 50.000 anos do *Homo sapiens* representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas. Por essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora.” O “agora”, que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana.

Walter Benjamin, *Sobre o conceito da História*

Transferência de energia. – Das *ciências físicas* recolhe-se uma sucessão de acontecimentos, encadeados de forma lógica. O termo nasce do contraste com os estudos em *ciências biológicas*. Nasce, porém, como uma falha que abre caminho. É abrangente em demasia para as subdivisões da ciência que estudam os sistemas não vivos. A palavra *física* engendra uma falsa distinção, uma vez que diversos ramos das ciências físicas também estudam fenômenos biológicos. Sabe-se que nos sistemas diagramáticos de articulação (científicos) as divisões nunca devem ser sobreponíveis, total ou sequer parcialmente. Por algum tempo, a esfera das artes plásticas recolheu metodicamente material teórico no campo da ciência; noções de tempo e espaço biológicas transladas: a técnica de catalogação taxonômica, por exemplo, base de todo o conhecimento em biologia. Progresso, evolução. Da taxonomia dos seres à organização dos saberes: as classificações morfológicas aplicam-se diretamente à vida orgânica e inorgânica: à biologia, à mineralogia e à cristalografia; aparecem também nos estudos de linguística. Esses são alguns poucos eventos desse quadro de transferências: saber positivo que conhece organizando identidades e diferenças.

História Natural < Ciência Natural. – A história contada pelo entropologista Robert Smithson não é uma crônica da sucessão contínua de teorias transpostas de um campo do conhecimento para outro, mas uma história descontínua do emprego de conceitos e metáforas científicas. Num de seus escritos sobre o conceito entropia, marco da ficção científica norte-americana, recomenda um filme menor (**B**), *Planet of the Vampires*.<sup>10</sup> Enfim, uma boa expressão para os corpos, em conformidade com o desejo daqueles que se enriquecem à custa alheia; tão ávidos, não se reconhecem nos espelhos, por onde passam. Não seria essa uma das definições de vampirismo, arte de citar sem aspas. De fato, parece que para conhecer uma coisa viva, a fundo, é preciso matá-la. Não por outra razão, para muitos artistas o universo está expandindo; para alguns, contraindo. O tempo cristalino se contrapõe ao tempo da totalidade orgânica. O cristal mineral é uma substância inorgânica sólida de ocorrência natural na crosta terrestre. Dá-se o nome de mineralização ao processo de substituição, no interior da terra, dos constituintes orgânicos por inorgânicos. Esse processo ocorre em compostos mineralizáveis, i. e., substâncias que podem ser convertidas em minerais. O material mineralizado é aquele que foi convertido em mineral ou minério; em contraste com o ser orgânico, no ser inorgânico há simplesmente coexistência com o meio, não há adaptação nenhures.

---

10 PLANET OF THE VAMPIRES. Direção: Mario Bava. Espanha/Itália: America-International Pictures; Castilla Cooperativa Cinematográfica; Italian International Film, 1965. 35mm.







**cruzamento** – O leitor perspicaz pode questionar a cruzada de Robert Smithson ou o vínculo entre aquele que fala e aquilo de que fala. Pode suspeitar da equidade das fontes contidas nas incontáveis listas de textos e imagens. “Pobres coisas. Possuem apenas um nome imposto. Que falta de qualidade! Não há nada mais conveniente que um texto. No pequeno mundo dos textos só temos livros para pôr dentro de livros dentro de livros dentro de livros – *ad infinitum*. Mas e se um dia tivermos que colocar realidade num livro? E se por ventura tivermos que colocar realidade na realidade?” Numa página noturna, lê-se em forma de quiasma:

## X

Robert Morris	Robert Morris (2)	Robert Smithson	Robert Smithson (2)
	Ronald Bladen	Sol LeWitt	Ad Reinhardt
Alain Robbe-Grillet	Will Insley	Dan Flavin	Dan Flavin (2)
	Peter Hutchinson	Don Judd	Goethe

– Relâmpago ilumina dentro e de alto a baixo o cair da noite, breu. Mas o que vem à luz? E o que penetra na sombra? Digo: em que bate antes de desviar? Talvez só mesmo o que está lá não aparece e, por consequência, o que está ausente também. Pois o clarão cega. E refrata. Não fossem os homens de ciência, feito raio, os homens de temperamento metafísico subiriam ao céu; ele revelaria no caminho a potência de sua centelha em imagem negativa, o vulto das formas. Até as árvores estalariam sob a trovoada informe. Eles, os cientistas, explicam em detalhe o movimento de ascensão e queda. Destinados a verem a luz, não o iluminado; os pés no chão e a cabeça nas nuvens. É forçoso concluir, no posto caso, uma de duas alternativas: ou o sinal desce do céu ao chão, ou do chão ao céu sobe. Não há dúvida quanto ao rasgo. Nada, entre: o céu e a terra. Encenam uma teoria das nuvens. Sem pé nem cabeça.



## “America”

Ele começou a tomar nota em seu caderno de campo, aos montes. Dileteante, pulava páginas, riscando a grafite uma brochura de capa castanha, *Livro de campo das rochas e minerais comuns*. Palavras-chave: fragmentação, corrosão, decomposição, desintegração, deslizamento de rochas e detritos, fluxo de lama, avalanche. Alguns termos técnicos convertidos em métodos de rasura.<sup>11</sup> O autor, viajante, mal conheceu a América. Robert Smithson assim transcreveu seus relatos [*travelogues*], copiosamente. Notas cruas.

### **TERRA CRISTAL TERRA CRISTAL**

Robert Smithson *CRYSTAL LAND CRYSTAL WORLD* J. G. Ballard<sup>12</sup>

---

11 Cf. RUSCHA, Ed. **Royal Road Test**, 1967.

12 **Crash** **Crash**  
David Cronenberg J. G. Ballard

O escritor do fantástico *Crash*. No épico *Crash*, o produtor. J. G. Ballard, J. G. Ballard... e um terceiro. Percepção desperta, após o desastre: há trânsito por toda parte. O acidente de carro e a liberação de energia. A confraria automobilística de perversos. Despesa ou forma de energia transformada em outra, a morte ensaiada. Numa colisão performática, estilos de acidentes catalogados. O som onomatopaico. A geometria dos para-lamas amassados por vetores de velocidade contrários. Frieza de ânimo e impassibilidade, lentidão serena. Os pares se encontraram por um momento, instante duma lenda hollywoodiana. Com o impacto de seu corpo o pequeno bastardo (J. D.) gerou um atrito de força entrópica. Mórvido espetáculo de arena, a recriação de um acidente sem dublê. Os carros na mesma direção alinhados, em sentidos opostos na pista. Do começo ao fim. Ballard assistiu tudo da arquibancada, ainda um pouco afastado, ao lado de sua mulher. Não por acaso, era caracterizado por Robert Smithson, segundo a teoria dos quatro humores (hipocrática ou galênica), como um fleumático. (Ver: SMITHSON, Robert. The artist as a site-seer; or, dithorpic essay. In: **RSW**, p. 343; CRASH. Direção: David Cronenberg. Canadá/Reino Unido: Alliance Communications Corporation; The Movie Network; Recorded Picture

In the rear-view mirror appeared Tezcatlipoca – demiurge of the “smoking mirror”. “All those guide books are of no use”, said Tezcatlipoca. “You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art”.

RETROGUIADO. – Um ruído distante e pretérito acompanhava as conversas. Preenchia o entremeio de vazio, no automóvel. Ele não o escutava. Sem atenção ouvia a estação de rádio, o estalar das guimbas de cigarro dispensadas ainda acesas no cinzeiro do console, o rumor das notícias do jornal folheado no banco traseiro. Olhava o dia mudo passar, pois tinha fé que ver era também se movimentar, assim como acreditava que o repouso era o limite necessário para um e outro; a constância, uma forma móbil no desassossego.<sup>13</sup> As formas passavam ritmadas. Por um instante, deslizaram depressa em carreira. O sol médio corria por entre robustos pinheiros e o verde-crê arbustivo,

---

Company; Téléfilm Canada, 1996. 35mm; BALLARD, J. G. **Crash**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.)

13 e ele me disse que eu era como um pinheiro alto e de casca dura, enterrado até a cintura. conhecia o meu tamanho mesmo estando uma parte enterrado e eu disse que ele não sabia de nada, porque os homens, mesmo os mais calados, sabem há muito que não podem ficar plantados, porque se movem nos dias e se movem nas estradas e ainda assim, por mais estranho que pareça, se enraízam. disse também que os homens se enraízam, isso sim bem ele sabe, pertencem a um local igual uma árvore grande e pesada pertence ao terreno onde por acaso brotou, porque as árvores se movimentam mas não se locomovem e a mente dos homens é como um pequeno acidente da locomoção, o homem é, de onde nasce é, o homem carrega na sua vidinha o que é de onde nasce, e não há muito o que muda, como uma árvore muda parada movendo, dura e dispersa; ele acha que é livre porque pode caminhar daqui pra lá, é assim que pensa mesmo com os pés cobertos de terra, acha sabido não se lembrar por onde passou, mas digo isso, ele sabe, com tristeza, que só vendo ele pra lembrar de onde veio e por onde passou, porque ele anda de lado, o infeliz, feito um caranguejo vermelho e de casca dura se enterra.

placas quadradas e triangulares, às margens da rodovia a relva densa fechava, as rochas incansáveis, rolando. “Aquele rochedo, bem lá no alto, dizem que é feito uma águia aninhada, solitária, com as asas coladas ao corpo, em posição de descanso; a cabeça, cume nevado da montanha, voltada para o grande lago salgado, como se o bico e os olhos petrificados de rapina pudessem farejar a presença duma presa rondando, aqui, embaixo. Alguns dizem não enxergar o predador monumental esculpido pelo tempo. Outros não reconhecem a feição do exemplar tipicamente ianque. América, não rejeita o seu passado!” A pista estava se mexendo, por enquanto, como algo que se move estático, como uma esteira rodando sem sair do lugar, por debaixo das rodas do carro. Conforme o ponto de vista, a janela o enquadrava passivo no acento do passageiro, sentado no banco, em movimento. A unha de seu dedo mínimo raspava o resto dum adesivo, grudado ao para-brisa. Rodando. A rota do leite e mel. A lanchonete de beira de estrada surgiu em pedaços, com a frequência dilatada duma curva cenográfica – AWFUL-AWFUL. Mesmo encoberto, o copo descartável agigantado pôde ser visto com antecedência sobre o telhado do restaurante, com seu canudo, qual o ponteiro duma bússola, apontado para um dos quatro cantos. Uma estrutura de metal trançado suportava o seu peso, como se ocupasse um espaço donde antes havia uma caixa d’água apoiada, o copo vazio. De papel cartonado branco e listras vermelhas, na fachada lembrava patriota o símbolo hasteado nos gramados das casas da vizinhança, as cores e linhas paralelas da bandeira nacional – A-W-F-U-L-A-W-F-U-L. Os parquímetros em fila, do lado de fora. Na calçada não se trabalhava muito naquele dia. Através da vitrine podia-se imaginar a mobília ordinária, mesmo antes do veículo estacionar, os estofados de vinil vermelho, decadente, igualzinho aos filmes juvenis. Como era de se esperar, uma adequação perfeita entre expectativa e constatação. Com toda aquela comida típica, servida na mesa com fatura, ofuscada por uma bojuda luminária de luz difusa, amarelada e gordurenta. Pensava, ao ver o cardápio, se o tamanho e o tipo da fonte alteravam o sentido visual das palavras. Naquele ato de ler, ele se deu conta de sua escolha. Tinha por costume

negligenciar o uso desse sentido. “Tanta tinta perdida”, guardou em voz surda. Então considerou se a imagem visual duma palavra lhe era tão familiar quanto sua imagem sonora. Do subúrbio de Nova Jersey, no horizonte, o *skyline* descrevia o contorno nova-iorquino. O anoitecer trouxe a imagem que faltava, o céu escuro: fundo marinho manchado de respingos estrelados. As nuvens, brancas, escondiam; a chuva estava adiada. Na viagem de volta, as luzes dos carros que vinham no sentido contrário cegavam em intervalos mais ou menos regulares. Conforme o modelo do carro e a intensidade e altura dos faróis. Ele os reconhecia na projeção que corria pelas janelas, sobre o rosto de seus camaradas, as marcas estampadas: elementos dum grande clichê rodoviário norte-americano. Por que não dizer literário? Há uma ideia de que é preciso cobrir uma certa distância. O carro e a nostalgia particular, das pessoas e dos lugares e coisas. Lembrou-se do tempo em que era nada, de quando dirigia, o pai ao lado o deixava passar as marchas, coadjuvante, numa espécie de rito maquinal de iniciação afetiva. Dirigiam, ele criança, como se fossem um, o pai, ele e o carro. No guia da Esso, guardado no porta-luvas, as subdivisões do índice eram conhecidas: *drive-ins*, motéis,<sup>14</sup> postos de gasolina, cidades fantasma. (Uma sentença de vida exclamativa que mais parecia um juízo de gosto, aos amantes do *western*: “Ela desperdiçou o tempo duma vida neste buraco de cidade!”) No almanaque, o desenho das bordas mapeadas. Não o mapa das fronteiras políticas ou econômicas, mas a cartografia dos limites estéticos. O deserto é menos natureza do que conceito no cartão postal dum cânion bem conhecido: o essencial dum país é sua coleção de monumentos. No estereoscópio de brinquedo ele via um rio cair numa cachoeira, espumando, duas imagens das cataratas do Niágara se fundirem. Outro disco com dois arranha-céus aguardava seu fado na roda. De repente, uma ideia Americana de paisagem [*landscape*]. Não falo do grande continente, mas do mítico território de proporções continentais. Enquanto isso, o aparelho de som anunciava o espetáculo de circo que acabara de

---

14 **portmanteau word**. [Inglês]. S. Palavra que mistura o som e combina o sentido de duas outras. Ex.: Motel, de “motor” e “hotel”.



chegar à cidade, a página do jornal era virada, um toco de cigarro pendia aceso, de canto, na boca duma das duas mulheres. Foi possível esquecer a agitação, por um tempo curto, as notícias repetidas e o cheiro do tabaco enquanto contornavam o canteiro central. Não dava pra saber se rodeavam um jardim de plantas artificiais ou uma obra de jardinagem francesa, com podas geométricas, precisas e periódicas. Uma fonte luminosa, no meio esculpida. O inaudito, pudera. Esse som persistente, lembrando uma coisa depois da outra, indicando isso e aquilo e aquilo outro. Acontece às vezes do tabaco de onça acabar; acabava então. O sacrifício por detrás da cortina. Ele viu o jornal roto pelo vento formar geografias temporárias de papel, um vale ou cordilheira impressa vinha e ia numa piscadela, através da bruma que, a essa altura, havia ocupado quase todo o interior da viatura. O verbo encarna sua geografia. *Puff!* Chegamos ao ponto, destino da materialidade de toda escrita. Quanta imaterialidade acreditamos as palavras ter. O passeio, vulgar, tal qual uma infinidade de puídas narrativas – muito embora talvez tenha acontecido de fato –, foi uma viagem inventada no imensurável. Histórias tradicionais são transmitidas às gerações futuras. Verdadeiras ficções e realidades feitas falsas; ficções verdadeiras e falsas realidades feitas. Duas formas que não podem se sobrepor, simétricas em relação a um plano, como um objeto e sua imagem refletida no espelho, a mão esquerda e a direita espalmadas, em posição anatômica.



## os monumentos<sup>15</sup>

Robert Smithson foi, se assim o quisermos, um contador de estórias [*storyteller*]. Para começo de conversa, uma descrição do autor, análogo visual do segundo princípio da termodinâmica:

Agora eu gostaria de demonstrar a irreversibilidade da eternidade usando um experimento *ingênuo* para a verificação da entropia. Imagine-se a caixa de areia dividida pela metade, com areia preta de um lado e areia branca de outro. Tomemos uma criança e façamos com que corra pela caixa cem vezes no sentido horário até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois faremos com que corra no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio e o resultado não será a restauração da divisão original, mas um acinzentado ainda maior e um incremento da entropia.<sup>16</sup>

---

15 **monumento.** *S. m.* **1.** Obra ou construção que se destina a transmitir à posteridade a memória de um fato ou pessoa notável. **2.** Edifício majestoso. **3.** Sepulcro suntuoso; mausoléu. **4.** Qualquer obra notável. **5.** Memória, recordação, lembrança. Ex.: “Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future.” (SMITHSON, Robert. Entropy and the New Monuments. In: **RSW**, p. 11.)

16 FARIAS, Agnaldo. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **Espaço e Debates**, São Paulo, v. 23, n° 43/44, p. 123-128, Jan./Dez. 2003. “I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a jejune experiment for proving entropy. Picture in your mind’s eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.” (SMITHSON, Robert. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey. In: **RSW**, p. 74.)

O registro de um dos monumentos visitados no passeio pelas cercanias de Passaic,<sup>17</sup> reproduzido mecanicamente nas páginas de um periódico de arte, complementa o experimento fabulado. No topo direito, a imagem quadrada de um parque público retrata a preto e branco um playground ermo de Nova Jersey. Em último plano, nota-se parques brinquedos tubulares, de aparência delgada, um conjunto de ferrinhos vergados propõe uma dependura. De casca metálica, castigados pelo tempo e o descaso: à direita e um pouco adiantados em relação à visada do observador, dois cavalinhos de mola selados, de costas aguardam. Ninguém os faz andar de fasto, pelo espaço que não retrocede. Pelo que mal dá pra ver, um é albino, de feição esmorecida. Equino pálido, como aqueles que sobem e descem, sem cansaço, nos mastros dos iluminados carrosséis de parques itinerantes. Já nossos cavalinhos ficam num eterno balanço, cabeça do mundo obediente e positiva, fazem reverência sem dar pinote; uma espécie de João-bobo de montaria. Nas fotografias do passeio, nenhuma pose encenada, ninguém ocupa o cenário em momento algum. No dito souvenir, uma caixa de areia ocupa o centro da cena com todo seu peso, *The Sand-Box Monument (also called The Desert)* [O Monumento Caixa de Areia (também chamado O Deserto)].<sup>18</sup> A composição do título duplo amarra imagem e texto – por texto, refiro-me tanto ao corpo do artigo, quanto à legenda da foto. Pode-se ler texto e imagem. O texto traz um ou mais significados de segunda ordem à imagem. Esse é um reviramento importante. As imagens não mais ilustram as palavras nos

---

17 “What can you find in Passaic that you can not find in Paris, London or Rome? Find out for yourself. Discover (if you dare) the breathtaking Passaic River and the eternal monuments on its enchanted banks. Ride in a Rent-a-Car comfort to the land that time forgot. Only minutes from N.Y.C. Robert Smithson will guide you through this fabled series of sites... don't forget your camera. Special maps come with each tour. For more information visit DWAN GALLERY, 29 West 57th Street.” (SMITHSON, Robert. See the monuments of Passaic New Jersey. In: **RSW**, p. 356.)

18 Demais monumentos visitados em Passaic: *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks*; *Monument with pontoons: The Pumping Derrick*; *The Great Pipe Monument*; *The Fountain Monument: Bird's Eye View*; *The Fountain Monument – Side View*.

livros e revistas, como antigamente. As palavras amplificam o sentido das imagens, e o contrário também é verdadeiro. A *Caixa de Areia* é o monumento emoldurado do *tour*. Construção de pinho, as paredes de contenção delimitam o campo válido de jogo, separam o lado de dentro do lado de fora, e configuram, nos moldes da Física – condição necessária para as medições em termodinâmica –, um sistema fechado. A relevância desse retângulo de marcenaria advém da constituição geológica superficial do solo de seu entorno, formado pelo conteúdo arenoso que extravasa e, em parcelas, lhe escapa. A porção não represada dos grãos, o cinza da paisagem, remete à segunda fração do título, a sua intemperança natural: *O Deserto*. O clima árido da figura, por extensão, indica o momento no qual o sistema fechado não mais se restringe às barreiras da caixa. O deserto medra, retratado. Ainda havia grama rasteira acima do caixote; um pouco de areia restava no continente. A um tempo, o ambiente naturalizado e o seu termo, disposição final do decurso de homogeneização ou indiferenciação da matéria, estado de ausência plena das formas.<sup>19</sup> Em tal espaço contraído, em tempo infinitesimal, as questões sobre a forma dos objetos são tão insólitas quanto as questões sobre seu conteúdo. Um monumento entrópico

---

19 “[...] Europe [in the postwar years of late 1940s and early 1950s] had become the leaving proof of the Second Law of Thermodynamics – without a renewal of energy, all systems are threatened with cooling down, and such a cooling-off leads to their disintegration and loss of form, tantamount to their inability to maintain the separation of their insides (figures) from their external milieu (ground). “Entropy”, one possible byword for this collapse, had been clearly sounded by Robert Smithson on his side of the Atlantic. On the other side, “entropy” was given a different, economic and ethnological reading using the French philosopher Georges Bataille’s notion of *dépense*. Translated as “nonproductive expenditure”, *dépense* is meant to focus on the profligate release of energy necessary from organisms to maintain life once the spatial limits of their eco-support have been outgrown. This discursive displacement in Smithson’s postminimalism would be, then, from “poor” to “pure” to “energy” to “entropy”. This was a displacement made familiar and vivid to Italian artists by the restaging of Smithson’s *Asphalt Rundown* in 1969, in Rome, by L’Attico Gallery.” (KRAUSS, Rosalind. **Perpetual inventory**. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 183-4.)

erigido lá onde a luz com os anos fez desbotar as cores mais coloridas, pela máquina fotográfica escolhida, doméstica, em matizes de cinza. Uma boa dose de energia foi investida em criar a impressão gris. O tempo se transformou num espaço onde o movimento fora subtraído. Dois vincos deixaram rastro, contornaram paralelos a caixa por um dos lados, pelo chão de areia o corpo marcou arrastado até sair do enquadramento. Isso foi. O subúrbio não é um destino para a maioria dos que simplesmente estão de passagem. De resto, o que toda essa narrativa nos conta? Creio que Smithson foi um contador de estórias, não por gosto de anedotas. Uma voz fala sobre alguma coisa; outra imagem nos é dada a ver.







## reviravolta

A grande mania que obcecou o século XIX foi, como se sabe, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, temas da acumulação do passado, grande sobrecarga de mortos, esfriamento ameaçador do mundo. É no segundo princípio da termodinâmica que o século XIX encontrou o essencial de seus recursos mitológicos.

Michel Foucault, *Outros espaços*

Outra era a volta, iniciada pelo Dr. Rudolph Clausius no ano de 1865. Em discurso proferido à Sociedade Filosófica de Zurique, ele expôs a primeira formulação matemática para o que viria a ser o segundo princípio da termodinâmica: a entropia.<sup>20</sup> Pretendia o físico com o batismo, traduzir o sentido dinâmico de transformação de conteúdo presente nos processos energéticos, laboratorialmente observados, em condições *normais* de temperatura e pressão. Esperava pontuar, finalmente, uma aporia. Numa época em que havia, ainda, tempo para os últimos universais. Uma perspectiva cosmológica: o fato fundamental de o universo ser a relação entre as micro coisas como um reflexo oculto da ordem das coisas maiores, e vice-versa; as primeiras, aguardando escondidas um risquinho de luz resvalar, casual, uma queda qualquer que pudesse projetá-las fora, em imagem ampliada, riscar o espaço com todo o brilho de uma exata explicação totalizante. Sem por, nem faltar. Sintomas do passado e do futuro.

---

20 Em resumo, a primeira e segunda lei da termodinâmica postulam o seguinte: 1°. a energia do Universo permanece constante; a primeira lei fornece o aspecto quantitativo dos processos termodinâmicos, o princípio da conservação da energia. 2°. a entropia do Universo tende a um máximo; a segunda lei estabelece o caráter qualitativo dos processos, a irreversibilidade espaço-temporal dos mesmos.

Nesse processo histórico, é no correr do século XX que o princípio da entropia sofre sua final *dispersão*. Em sentido lato, o lampejo já desencantado. A segunda lei da termodinâmica migra de contexto, torna-se conveniente metáfora utilizada em distintas esferas do conhecimento, sobretudo no campo das ciências humanas e das artes. Em outras mãos, o princípio científico dá mostras de ir minguando, até nada mais poder explicar, e se metamorfosear em instrumento óptico. Perde, de todo, seu componente metafísico. Menor, e menor: uma equação de resistência, passagem e elasticidade. Ora, isso posto, para voltar à nossa história, retomemos o exemplo que melhor ilustra o caso. O que move um artista a adaptar uma proposição ou função científica? Seria lícito empregá-la num sentido estritamente figurado? Extensa é a fortuna crítica sobre a centralidade do conceito de entropia na obra de Robert Smithson. Trabalho de apropriação (estética) que parte da observação de diagramas, equações e processos naturais. Contudo, a prova empírica não consiste em uma retificação da teoria. Escolhe-se alguns sentidos, ignora-se outros: entre dois polos, uma malha de prováveis conexões. O uso figurado do termo *entropia* certamente não exclui o conteúdo intrínseco à proposição física, não descarta de pronto o saber sintetizado pelo conceito e no conceito de entropia. Não é como se fosse o caso de tomar uma decisão, resoluto, ao acaso sortear uma entre duas veredas, diante duma encruzilhada errar. Tal bifurcação forma, antes, uma zona de problemas conectáveis. Os modelos teóricos partilhados entre domínios diversos constituem outras regiões ou regiões não exploradas de um mesmo problema: uma história descontínua dos conceitos científicos aparece alinhando esse curso, no qual o trânsito de conceitos responde a uma demanda difusa. A ciência e a pseudociência afetam o conhecimento do mundo e sua forma visual de manifestação. É um senso comum a constatação de que uma teoria científica anacrônica às vezes vale pelas descobertas a que leva, pois constitui uma base sobre a qual houve esforço. Tudo tem uma história, até mesmo uma mal contada crônica da sucessão homogênea e contínua de teorias, uma após a outra, rivais, dispostas numa sequência de abandonos e fraturas objetivas, uma história

que parece se repetir. Estórias passageiras, à moda dum contexto de ficções científicas, em aparência, promissoras viagens no tempo e no espaço, certa vez foram narradas. Afinal de contas, em nossa cultura, os discursos se encadeiam sob a forma da História. Talvez haja um núcleo duro comum à História como processo real, disciplina e narração. A língua portuguesa, num tempo sem memória, escolheu conservar a sobreposição dos sentidos. Essa, entretanto, é uma história contada tal qual fosse tipicamente norte-americana. Por isso, quando necessário, arremedamos: ora história [*history*], ora estória [*story*].



## L. derramado

| éle, ovo | : asfalto / cola : montanha, cabana de madeira

caminhão de asfalto, articulado. caçamba tomba este betume espesso e escuro que escorre e penetra no pavimento íngreme. é provável que o material, abandonado à toa, enrijeça antes de chegar ao fundo do vale. isolado do ouro negro no processo de fervura, um rio de pedregulhos corre ravina abaixo / borracha concentrada e sem memória, que perdeu elasticidade : | *lei* da gravidade suspensa em ambos os casos | : a medida, o pesar da irreversibilidade do tempo. todo o peso, com o passar, fez ruir a viga central. cabana enterrou, parcialmente.

Andava Disposto Do Espírito Com A Esperança De Fazer Digestão Enquanto Voltava Pelo Caminho Que Havia Percorrido Percebeu Que O Sopro Do Ar Não Era Mais O Mesmo Também O Caminho Outro De Antes Tinha Caído Inglório Num Espaço Oval De Não Senso Mas Essa Impressão De Nada Tinha Que Ver Com A Lição Moral Transmitida Pela Fábula: Tentava Relutante Seguir O Conselho Mas A Partir De Certo Ponto Não Há Mais Retorno: “Não Confie Nunca No Autor. Confie Na Fábula.” Nunca O Desfecho De Sua Estória Edificante. Nada Menos De Duas Almas: O Leitor Não Enxerga Através Mas Atrás Do Espelho Interior Lê Sujeito O Verso (AABB):

| muro estreito: cruzando turco, as pernas sobre |

*Humpty Dumpty sat on a wall:  
Humpty Dumpty had a great fall.  
All the King's horses and all the King's men  
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again.*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> CARROLL, Lewis. Through the looking-glass and what Alice found there.  
In: \_\_\_\_\_. **The complete illustrated works of Lewis Carroll**. New York:  
Gramercy Books, 1995, p. 133. Cf. ARTAUD, Antonin. Adaptations de Lewis Carroll.  
In: \_\_\_\_\_. **Œuvres**. Manchecourt: Quarto Gallimard, 2004.

Humpty Dumpty sentou-se num muro:  
Humpty Dumpty caiu duro.  
Todos os cavalos e homens Reais  
Não conseguiram lá ajeitá-lo uma vez mais.





## mares lunáticos

18 – Quando não se conhece a verdade de uma coisa, é útil que haja um erro comum suscetível de fixar o espírito dos homens, como, por exemplo, a Lua, à qual se atribuem as mudanças das estações, o progresso das enfermidades, etc.; pois a doença principal do homem é a curiosidade inquieta das coisas que não pode saber; e não é pior para ele permanecer no erro do que nessa curiosidade inútil.

Pascal, *Pensamentos*

I described the moon shot once as a very expensive non-site. It keeps people working, you know. To an extent I thought that after they got to the moon there was a strange demoralization that set in that they didn't discover little green man, or something. It's on that level. I was watching the one last night, and there was kind of forced exuberance. There was this attempt to try to confer some meaning onto it, and to me it's quite banal.

Em 1969, Neil Armstrong, ao protagonizar um feito sem precedentes, tornou-se o primeiro homem a pisar em solo lunar. Da frase ensaiada, uma amostra do império sob a capa humanista de sentido: “That's one small step for a man, one giant leap for mankind”. O astronauta foi um dos poucos a visitar tal paragem de crateras; ao todo, doze compatriotas. Os demais, espectadores que tomaram conhecimento da conquista via transmissão radiofônica ou televisiva. Conhecíamos bem a natureza da Lua? A experiência imediata correspondeu adequadamente às previsões ideadas? O militar norte-americano foi agente da vanguarda que deu início à colonização dos mares da

Lua.<sup>22</sup> As pessoas, naquela noite, olharam para a Lua sabendo que, pela primeira vez, haviam dois homens olhando de volta. Espreitavam as soluções provisórias dos homens de ciência: “The eagle has landed”.

Modelo lunar. – As rochas da Lua existem? Existem do mesmo modo que as rochas dos satélites não descobertos, orbitando em torno de planetas não conhecidos. Não é preciso ter existência para existir, como a outra face da Lua ou a de qualquer coisa que devamos necessariamente contornar, o exemplo mais notório sendo o cubo ideal. Ao menos, a luz da Lua [*moonlight*] é?

“Nas tuas ruínas vês o que foste, nos teus oráculos lês o que hás de ser.” Como se sabe, esse é um assunto remoto. O homem sempre buscou conhecer o redondo universo ou o longínquo e ancestral mundo das essências. Da astrologia à astronomia; a cartomancia e a quiromancia. Do convívio diário e noturno com o movimento orbital do astro diminuto no horizonte ao culto das estrelas, muito se especulou sob a abóbada celeste sobre a influência das constelações no plano de jurisdição terrena. É certo, um vasto reservatório de sentido; acredite ou não. Notícias duma época que já desde muito decorreu. A antiga arte da predição ainda mostra poucos frutos de seu valor moral.

Domínio da Ursa Maior. – Sob o sol a pino, o azul do firmamento. Porta adentro, embaixo do céu escalonado dos planetários, o amador se dedica a uma arte ou ofício, por gosto ou curiosidade inútil: à decifração dos planetas em miniatura. O cenário era atraente por sua notável obsolescência calculada. O espaço dos periódicos de arte precisava ser ocupado. Não bastava o recurso ao gerador *Lorem Ipsum*.<sup>23</sup>

---

22 A navegação pré-astronômica não passava dum tatear. Em eras idas, o mar era um reservatório forte e generoso, os desertos mares da Lua: *Mare Cognitum*, *Mare Crisium*, *Mare Foecunditatis*, *Mare Frigoris*, *Mare Humorum*, *Mare Imbrium*, *Mare Insularum*, *Mare Nectaris*, *Mare Nubium*, *Mare Serenitatis*, *Mare Tranquillitatis*, *Mare Vaporum*, *Oceanus Procellarum*.

23 “O espaço reservado ao texto em um projeto gráfico ou editorial é comumente

Como modelo, o planetário Hayden. Estudo antropológico de um ponto de vista artístico. De dentro do Museu de História Natural vê-se o espaço sideral. Nostalgia cósmica de exata réplica. Ouviu-se novamente o ruído das instruções. Tudo ordenado em forma de lista, planejado em forma de viagem. Lá, o tempo não existe como o conhecemos. O céu encanta apenas por ser passado. Isso é acordado entre os visitantes.

---

preenchido por um padrão gerado a partir de combinações aleatórias de trechos oriundos de um tratado de Cícero, “de Finibus Bonorum et Malorum” ou “Os Extremos do Bem e do Mal”, escrito em 45 a.C. Este padrão, conhecido por *Lorem Ipsum*, simula com razoável fidelidade um texto real, permitindo uma análise da visibilidade e fluência nos campos de formatação além de uma verificação mais acurada da eficiência da diagramação antes da utilização do conteúdo real. Isto por evitar a legibilidade do texto comum, ao mesmo tempo em que mantém o efeito visual próprio de áreas reservadas ao texto, ao contrário, por exemplo, do uso repetido da frase “conteúdo aqui”, que pode confundir justamente por ser legível. Evidente que o eventual e anacrônico leitor do latim leva desvantagem ao se encontrar na função de apreciador de projetos gráficos, já que pode ser distraído por palavras ou trechos recombinados de frases que só ele é capaz de entender. A legibilidade ou compreensão dos textos, em tempos em que tudo parece tender ao status de imagem, não representa sempre vantagem ao se encontrar na função de apreciador de projetos gráficos, que pode confundir justamente por ser legível. Isto por evitar a legibilidade do texto comum, em um projeto gráfico ou editorial escrito em 45 a.C. Evidente que preenchido por um padrão gerado a partir de combinações aleatórias de trechos recombinados de frases que só ele é capaz de entender. O espaço reservado ao texto em um projeto gráfico ou editorial é comumente preenchido por um padrão gerado a partir de combinações em tempos em que tudo parece tender ao status de imagem. Este padrão, conhecido por *Lorem Ipsum*, antes da utilização do conteúdo real simula com razoável fidelidade uma verificação mais acurada da eficiência. “Os Extremos do Bem e do Mal”, permitindo uma análise da visibilidade e fluência nos campos de formatação além, é comumente reservado ao texto que mantém o efeito visual. Evidente que o eventual e anacrônico leitor do latim leva desvantagem ao se encontrar na função de apreciador de projetos gráficos, já que pode ser distraído, ao contrário, por exemplo, do uso repetido da frase “conteúdo aqui”.” (MARIOTTI, Gilberto. **Conteúdo aqui**: folheto. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. Folheto de exposição da PINO.)



uma coisa é um buraco numa coisa que não é

A viagem de arte completa-o [o museu], no século XIX. Mas, ao tempo, quantos artistas conheceram o conjunto das grandes obras da Europa? Gautier visitou a Itália (sem ir a Roma), aos trinta e nove anos; Hugo, na sua infância; Baudelaire, Verlaine, nunca. E a viagem a Itália já era uma tradição! Visitavam-se certas regiões da Espanha e da Alemanha, talvez da Holanda; muitas vezes, conhecia-se a Flandres. A atenta fila de apreciadores que se comprimia no Salão, público da melhor pintura da época, vivia do Louvre. Baudelaire não conheceu as principais obras de Greco, nem de Miguel Ângelo, nem de Masaccio, nem de Piero della Francesca, nem de Grünewald, nem de Ticiano, nem de Hals – nem de Goya, apesar da Galeria de Orleães... os *Phares* começam no século XVI.

O que vira ele? O que haviam visto até 1900, aqueles cujas reflexões sobre a arte permanecem, aos nossos olhos, reveladoras ou significativas, e que admitimos falarem das *mesmas obras* que nós, guiarem-se pelas mesmas referências que nós? Dois ou três grandes museus, e as fotografias, gravuras ou cópias de uma pequena parte das obras-primas da Europa. A maior parte dos seus leitores viu ainda menos. Dos conhecimentos artísticos fazia, então, parte uma zona vaga, que decorria do facto do confronto de um quadro do Louvre com um quadro de Florença, Roma ou Madrid ser o confronto de um quadro com uma recordação. A memória óptica não é infalível e, muitas vezes, várias semanas separavam os sucessivos estudos. Entre o século XVII e o século XIX, os quadros, traduzidos pela gravura, tornaram-se gravuras; haviam conservado (relativamente) o desenho, perdido

a cor, que fora substituída, não por cópia, mas por interpretação, pela expressão a preto e branco; também haviam perdido as dimensões e adquirido margens. No século XIX, a fotografia preto e branco limitou-se a ser uma gravura mais ou menos fiel. O apreciador de então conheceu as telas como nós conhecemos os mosaicos e os vitrais até à guerra de 1940...

Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românticos, as artes selvagens e populares. Em 1850, quantas estátuas se encontravam reproduzidas? Os nossos álbuns encontraram na escultura – que a monocromia reproduz mais fielmente do que reproduz um quadro – o seu domínio privilegiado. Conhecia-se o Louvre (e algumas das suas dependências), que cada um recordava como podia; hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter.

Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus; respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa.

André Malraux, *O museu imaginário*

My first impressions? Much smaller than I had expected, and much whiter. A long way from the water, barely rising from the salty silty surface of the lake bed.

With my first earthwork now in view, I confronted a major discrepancy between what I had imagined –

aided by images – and what the work actually was. The “real” size of the jetty bore no relation to my mental picture. I vividly remember the photograph on the cover of my first art history book. *Artforms* by Duane Preble. It was the first image of *Spiral Jetty* I had ever seen. The book is now on its seventh edition and long ago changed its cover, but on my copy, the jetty seemed immense, like a coil that could stretch from California halfway to Hawaii. That photograph is like most other representations of *Spiral Jetty* in that it is aerial and unpopulated. Without human figures to put it in perspective, one assumes that it’s monumental, on the same vast scale as the surrounding landscape.

Erin Hogan, *Spiral Jetta*

All language becomes an alphabet of sites. The boring, like other works, is becoming more and more important to artist. Pavements, holes, trenches, mounds, heaps, paths, ditches, roads, terraces, etc., all have an esthetic potential. Remote places such as Pine Barrens of New Jersey and the frozen wastes of the North and South poles could be coordinated by art forms that would use the actual land as medium. Television could transmit such activity all over the world.

Albert Dürer obteve duas fontes como base para a execução da xilogravura *Rhinoceros* (1515): uma pequena descrição por escrito do mamífero e um breve esboço do quadrúpede desenhado, ambas anônimas. No primeiro caso, o conhecimento transmitido pela via da escrita; o segundo, uma forma visual do saber. Apesar das imprecisões anatômicas dos relatos, a gravura tornou-se popular na Europa, sendo de fato copiada durante os três séculos seguintes. O artista nunca chegou a ver um Rinoceronte Indiano. É provável

que tenha tido contato com pequenas relíquias talhadas em marfim trazidas do Oriente, comercializadas por viajantes europeus. Todavia, a gravura, assim como uma série de imagens derivadas do desenho impresso, serviu de modelo para inúmeros historiadores da natureza. Registro aqui o nome de quatro desses autores, em ordem cronológica: Sebastian Münster (1488-1552), Conrad Gessner (1516-1565), Edward Topsell (1572-1625), Comte de Buffon (1707-1788). *Rhinoceros* foi, sem maiores reservas, considerado uma “verdadeira” representação do animal até a segunda metade do século XVIII. A História Natural foi uma ciência da totalidade. Noutras palavras, não havia simpatia pelo que escapava à classificação aos homens que preferiam as aventuras e os segredos de um mundo completamente ordenado.

**-orama.** A técnica de empalhar um animal e, assim, conservá-lo em pose natural, condensa os aspectos característicos de um diorama. A arte da taxidermia parte da pele de um animal qualquer. Todo o miolo é reconstituído de modo a substituir com perfeição a ossatura e aos músculos de um espécime exemplar. Natureza morta [*still life*] e artifício compõem um ambiente vivo, uma unidade consumada na visão do observador; visada determinada por ponto de vista fixo, pela vitrina do diorama que consome todo o campo de visão do espectador. O uso do diorama – tal como proposto por Robert Smithson<sup>24</sup> – corresponde a uma forma visual de pensamento. Experiência não apenas corpórea, mas crítica do objeto de arte. Para os poucos que conheceram os *sites*, um teatro da memória. A ilusão conta com elementos naturais, os quais fazem a transição, o mais suave possível, entre o plano do observador e os artifícios expográficos de museu. Encerrados numa galeria sem janelas, exibem uma cena: engradados forrados de rochas, objetos metálicos, mapas, fotogramas, películas inseridas num quadro figurado realisticamente, num pano de fundo institucional. Uma experiência em escala reduzida, pois em espaço fechado. O que significa “estar lá” distante? O trabalho de

---

24 Cf. REYNOLDS, Ann. Reproducing nature: the Museum of Natural History as nonsite. **October**, New York, n. 45, p. 109-27, summer 1988.



coleta de rochas carrega um tipo de indício outro, comparado aos modos mecânicos de reprodução e documentação, métodos tão em voga entre os seus contemporâneos? O que se vê: espetáculo tedioso!

IMÓBIL. – Uma parcela da literatura de arte, talvez desviada pelo prefixo negativo do nome, relegou o *nonsite* ao status de documento ou mera representação daquilo que seria propriamente o trabalho de interesse histórico, seu par dialético, o *site*. Mediação verbal e visual, o *nonsite* tornou factível a fabulação duma mitologia norte-americana típica, fundada em artefatos de viagem: a quimera dos peregrinos da *landart*. Poucos autores tiveram a chance de conhecer (em pessoa) os *sites*. Agiam um pouco às cegas. Inventário imaginado de um espaço de experiência, o modo de conhecimento não condizia com o teor dos relatos. Os escritos teóricos não passavam, no mais das vezes, de relatos de relatos, de textos sobre textos, de escritos *sobre* imagens. Assim nasceu uma hierarquização invertida do que, à primeira vista, aparenta ser um contrassenso: o conceito de *nonsite* antecede o de *site*. Não se trata tanto de uma anterioridade cronológica. O *site* inacessível existe, antes, nas ficções engendradas pelo *nonsite*. O *site* se encontra na lonjura do mito, condição histórica na qual o espectador é situado no centro duma construção imagética circular, no interior dum grande panorama de época. O deslocamento na distância do espaço autorizava um movimento análogo na distância do tempo, o trânsito num interstício geográfico de significação metafórica – *nonsite/site*. As divisões nesse sistema diagramático de articulação criado por Smithson muitas vezes se sobrepõem, total ou parcialmente. Viajar no espaço é uma grande metáfora. Menos como nas máquinas de tempo dos livros de ficção científica: vencer a distância do não-encontrável numa máquina concreta, como outras que conhecemos e utilizamos cotidianamente, uma máquina de espaço. Entre dois *sites* tudo pode se transformar num material físico-metafórico. Não se tira do *nonsite* uma noção da dimensão do *site*. O tamanho do corpo do espectador não presta como medida. A intensidade semântica do *site* força o observador a se manter afastado. Sua escala o impele, na tentativa

de abarcar a totalidade da obra em seu campo de visão, ao uso de um recurso técnico – fotográfico, filmico, textual. Ele não *espera* o observador; existe solitário. Movendo-se estacionário. Existência duplicada pela presença quase ubíqua da sombra que o acompanha: o *nonsite*. Robert Smithson enfrentou o problema da observação imediata do trabalho de arte ao propor uma situação de cisão do par *experiência-percepção*. Seguindo à risca a linha dos limites.

< PARALAXE >	<b>non</b>	SITE
<i>fata morgana</i>	<b>non</b>	SIGTH
	<b>non</b>	CITE
	<b>non</b>	SITE-SEER

Em *A museum of language on the vicinity of art*, Robert Smithson comenta os protocolos de escrita de alguns artistas contemporâneos – Ad Reinhardt, Andy Warhol, Dan Flavin, Dan Graham, Donald Judd, Ed. Ruscha, Robert Morris, Sol LeWitt. Os seguintes termos operadores são retirados desses trabalhos: método autobiográfico, ausência de valor de uso, desorientação da gramática (agramaticalidade), emprego de oxímoros e hipérbolos, paradoxos, lógica autodestrutiva, tédio, inconsistência, contradição, tautologia, tom jocoso, citações paralisadas, teorias inertes, comentários sem sentido, efeitos de retórica. Aqui, não há necessidade de vincularmos os procedimentos aos autores, pois um operador geral os une na escrita: se o uso da escrita precede seu sentido, para que prestavam esses escritos sem função ou utilidade? O que é algo como um escrito *concha* afinal? Podemos auscultá-lo, segurando-o junto ao ouvido, vazio, pois o corpo que o habitava já não mais está lá; ouvir a voz circular, salivar como o som da imagem mental das ondas do mar, tragando e cuspidando de volta. Afora isso, sabemos que para ver seu interior é preciso utilizar alguma técnica de dissecação ou instrumento cortante, ou apenas quebrá-lo na autópsia. Assim, deixamos de possuí-lo íntegro, e passamos a ver o interior

bem formado de suas cavidades, todas as faces de cada um de seus pequenos fragmentos em gomos; pedaços de concha que não se calcificam novamente. Mas essa é uma forma oca. Usar a estratégia de se fazer de morto como sua maior defesa contra os predadores, escondido em outra toca, num escrito que retorna e abandona sua condição de mero objeto de arte... ou então simplesmente aplicar esse novo apêndice crítico para dificultar a interpretação, dependendo do fim prático de tal tarefa loquaz. Se um museu da língua possui interior e exterior, o sentido desses escritos também. Contudo, esse sentido não pode ser acessado do interior dos mesmos. O contexto externo a essas formas arquitetônicas projeta-se para o interior – por que não dizer uma derradeira vez? – desses expedientes de época.

– Um serrote que ainda não gastou os dentes é, quieto, apenas um utensílio metálico com cabo de madeira, guardado num lugar pacato. Lá, encerrado. Numa atração de circo, o rapaz chinês, de calças pardas, tira música do serrote. A lâmina, dobrada pela pressão que exerce seu braço, nunca fez serragem. Feito bronze, o cabo cáqui apoiado no chão, comprimido pelo couro das botas pretas. O que há de fantástico nesse virtuosismo? – Penso que o serrote não serve apenas para cortar, com seus dentes afiados. Como um instrumento ainda não tocado esconde o badalo de bronze; também guarda uma inscrição, intacto, gravada em baixo relevo, que, ocasionalmente, não pode ser lida, quando se agita, tremendo, o sino soa grave. Ao fim e ao cabo.



## o artista escolhe seu túmulo

(diálogo entre Allan Kaprow e Robert Smithson)

(diálogo entre Valéry, Proust e Adorno)

According to the *Grande Encyclopédie*, the first museum in the modern sense of the word (that is to say, the first public collection) would seem to have been founded on July 27, 1793, in France, by the Convention. The origin of the modern museum would thus be linked with the guillotine. However the Ashmolean Museum in Oxford, founded at the end of the 17<sup>th</sup> century, was already a public collection belonging to the University.

G. Bataille, *Encyclopaedia acephalica*

- O que   um museu?
- Uma pergunta moderna.
- Duas genealogias. Não.
- Uma resposta, antes. Tumbas, sepulcros, mausoléus; não gosto muito de museus de cera, por exemplo.
- santuário onde não se brinca. *o mausoléu de toda esperança e todo desejo.*
- O hábito da arte continua: tempo gasto na conquista do tempo. Uma batalha que se sabe perdida.
- ... decorados com m bilia funerária de uma mesma época, não raro com ornatos d'oro, os anões e os gigantes, um horror sagrado.
- “Minha voz se transforma e se coloca um pouco mais alta que na igreja mas um pouco menos forte do que ela soa no ordinário da vida.”
- O museu como uma arquitetura substituta?
- a configura o hierárquica das salas, em conformidade com os arquétipos do teatro trágico.
- O museu espalha sua superfície por toda parte, uma vasta cole o de qualquer coisa que imobilize o olho por mais de uns poucos segundos;

- era a vez, duma arte concebida para os museus e para seu duplo em miniatura, as galerias de arte?
- Espaço entre os eventos, entreato onde não está acontecendo. Me interesse pelo que não está acontecendo. A existência dos subúrbios, na margem. A borda das cidades e as rodovias que não...  
~~lacuna intervalo brecha hiato abertura fenda vácuo separação interrupção desfiladeiro garganta abismo~~
- Pela dialética entre o dentro e o fora.
- Quanto mais inacessível, maior a satisfação.
- Talvez
- 
- 
- Escolha. Grande.
- Qual um monumento da humanidade?
- De que vale revolver nesta cacaria arqueológica se, salvo o todo restaurado, é alheio à ação decorrida?
- Os museus estão cheios de fragmentos. Pedacos, peças de arte. Escavados dum contexto e classificados e categorizados e conservados (mais por motivos históricos que...). Cada um com seu número de tombamento. Todas as categorias estão se dividindo em mais e mais categorias, santa superacumulação de pequeninas relíquias.
- A linguagem se torna um museu infinito, cujo centro é todo lugar e o limite lugar nenhum.
- O Museu Esquecimento, vacante como um trem.
- Salas e vagões neutros. O carro refeitório, passe desapercibido.
- Tudo é permitido, desde que escure os limites do confinamento,
- Diz, apenas, da comunhão com os objetos que caracteriza o visitante que participa do museu.
- Acabará, na partida, pendurado
- afinal,
- a morte é um buraco, um furo numa coisa que (já) não é. Nada de nada.
- quando a ouvi. devo dar o braço a torcer, concordar com a sentença de vida que me soou, à primeira audição, como uma ofensa: dali em diante, cá fiquei, o mais europeu dos artistas da América!







dependurar enforcado jogo da forca

*hang in a museum* ————— *hanged in a museum*

suspender e fixar alguma coisa a certa altura do chão,  
pendente, pendurado;

cair (a vela) por falta de vento. pôr no prego (cruz).

morte por estrangulação (confinamento);

*rigor mortis*

DEAD RINGER

Efeitos pós-morte, presumivelmente.

MD



## terminal

[...] you start to see the whole earth is mapped. I mean, the whole earth is one big map. So that basically the Nonsites are abstracts, three dimension maps that point to a specific site. I found out that my sculpture was turning into maps and leading me somewhere.

Two-dimension and three-dimension things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on the map expands to the size of land mass. A land mass contracts into a point.

O terminal aéreo e como ele se relaciona com as aeronaves. – O interstício que separa duas cidades texanas foi o terreno indicado para a construção de um aeroporto. A arte cartográfica traça mapas em vista de pássaro. A altitude de cruzeiro determina a escala da planta do aeroporto. Estabelece um diagrama de convergência visual entre o plano de representação bidimensional e as formas da tridimensionalidade.<sup>25</sup> Os mapas não são apenas uma representação

---

<sup>25</sup> Em 1974, Robert Smithson publicou em um catálogo do *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* o seguinte verbete: “The title GYROSTASIS refers to a branch of physics that deals with rotating bodies, and their tendency to maintain their equilibrium. The work is a standing triangulated spiral. When I made the sculpture I was thinking of mapping procedures that refer to the planet Earth. One could consider it as a crystallized fragment of a gyroscopic rotation, or as an abstract three dimensional map that points to the SPIRAL JETTY, 1970 in the Great Salt Lake, Utah. GYROSTASIS is relational, and should not be considered as an isolated object.” O *nonsite* é um portátil conformado para os espaços institucionais de arte – museus, galerias, livros de arte, periódicos, folhetos, catálogos. GYROSTASIS é o título de uma escultura (1968) e de um verbete (1970). Em conjunto, formam um

diagramática, mas indicam um lugar, levam a um local. Em 1966, Robert Smithson fora contratado como artista consultor pela *Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton, Architects and Engineers*. O projeto de construção de um aeroporto restou inconcluso, no meio do caminho entre as cidades de Dallas e Fort Worth.

Estudo de seleção. – Investigar um lugar determinado é uma questão de extrair ideias de algo existente através de percepção direta. A percepção é anterior à concepção; a confecção da maquete é posterior. Essa maquete não serve a nenhum projeto. Situação análoga à de um possível sobrevoo dos trabalhos. Pergunta: como os trabalhos de arte deveriam ser instalados no interior e nos arredores do aeroporto? Voar sobre uma região, uma área, um ponto. Sobre uma mínima porção de espaço. Uma proposição primitiva da geometria descreve o ponto como uma intersecção de duas retas. Nesses cruzamentos surgiram as primeiras cidades do Oeste; na forquilha dos caminhos o acaso nunca é abolido. É preciso parar para pensar no cruzamento.

*Landmark.* – Objeto ou característica duma paisagem ou cidade que é facilmente vista e reconhecida a distância, dum tipo que permite estabelecer determinada localização. Fronteira histórica duma área de terra ou objeto que exerce essa marcação. Ex.: A espiral de pedra era um marco para os que navegavam rio acima.

---

*mapa tridimensional abstrato.* Como em toda projeção cartográfica, esse mapa não é isento de deformações: comparamos aqui a notação planificada àquela advinda duma experiência imediata do *site*, do SPIRAL JETTY. A escultura, em 1968, era um mapa do futuro, de um trabalho que seria construído dois anos depois. Uma clara inversão cronológica. O “sistema” se reconfigura constantemente, a cada incorporação de um novo elemento. Caso utilizemos a categoria *escultura* para nos referirmos ao GYROSTASIS, devemos grafá-la entre aspas duplas. Esse objeto relacional pode ser comparado a um aparelho de navegação; não há mistérios nos vestígios, nenhum traço final ou de origem. O processo de cristalização o deixou um fragmento estático, um instrumento de orientação espacial autônomo. Norte, Sul, Leste, Oeste = topo da página, rodapé, direita, esquerda.

Teoria provisória do *non-site*. – A maquete de um aeroporto pode ser útil como modelo para a compreensão do projeto proposto por Robert Smithson. Imagine um diorama de brinquedo, autômato com pequenas edificações, estradas, aviões e figurantes. *O modelo em escala reduzida compensa a renúncia à dimensão sensível da experiência pela aquisição de uma dimensão inteligível.* Na lógica da miniatura, o conhecimento do todo precede o conhecimento das partes, a totalidade é apreendida num relance. Da totalidade da miniatura à parte do todo, o observador onisciente sobrevoa a paisagem pedregosa.

aterrissagem-decolagem (o paradoxo da dicotomia de Zenão de Eleia). – A palavra *site* não pode ser traduzida para o português. Por convenção, chamo de lugar uma área ou região não específica. Em contraste, um local é um espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo, um ponto (em que está alguém) ou localidade geométrica (linha cujos pontos satisfazem às condições exigidas). Essa grade conceitual, nos termos de Smithson, passagem do *nonsite* ao *site*, define o espaço conforme a perspectiva do passageiro. Pode-se dizer que o local é a condição do lugar. Do mesmo modo, a passagem de um ao outro é a condição do movimento. O movimento outra coisa não é senão o espaço que separa os dois termos. (Aqui, ficam de lado as noções de tempo, momento e duração). Da janela do avião ele acompanha as mudanças de escala, segundo as condições atmosféricas, do *site* ao *nonsite*. A máquina dita a velocidade. De metade em metade, a ilusão de movimento. Um ponto no mapa se expande até se tornar uma massa de terra. Uma massa de terra se contrai em um ponto. A fotografia aérea e o transporte aéreo sintetizam o movimento dialético entre o *site* e o *nonsite*. Tempo e espaço, temporalidade e escala.

O termo *topologia* refere-se ao tratado ou estudo sobre a colocação ou disposição, em uma frase, de certas categorias de palavras. A escrita dos lugares se confunde com o estudo dos lugares ao complementarmos o sentido da proposição com os significados arrastados pelo sinônimo *topografia*. Um mapa é um sistema mental feito de grades, latitudes e

longitudes. No discurso de **Bellman**,<sup>26</sup> a noção de escala é entendida como um conjunto de distâncias intercambiáveis. (Antecipa os mapas-múndi IKB, de Yves Klein).

Descampado. – Mesmo em áreas livres de árvores, montanhas e obstruções naturais, as máquinas voadoras não mais representam de modo orgânico o desígnio duma criatura de asas. Ainda assim, muitas naves são batizadas com nomes de animais. A alusão ao nome ou o uso da imagem de um animal é um expediente comum. O modelo de aeronave pretensamente seria dotado de atributos análogos àqueles característicos do espécime escolhido para representá-lo: a velocidade lisa do puma, a visão periscópica da coruja ou os olhos do lince, a força do indômito cachalote, etc. Algumas máquinas de guerra, como os caças-bombardeiros, levam estampado no bico a dentada serrilhada dos tubarões. Os aviões, cada vez mais alto, distorcem a noção de longura. Como muitos passarinhos que no inverno voam a esmo, em formação naturalizada, imposta pelo bando.

SIMULADOR de voo. – Um homem, de estatura gigantesca, andava curvado. Por cima de um mapa caminhava, hipotético e desproporcional. Com cautela desviou os pés, quase esbarrando

---

26 CARROLL, Lewis. The hunting of the Snark: an agony in eight fits. In: \_\_\_\_\_. **The complete illustrated works of Lewis Carroll**. New York: Gramercy Books, 1995, p. 185-6. Cf. LONDON, Jack. **The cruise of the Snark**. Santa Barbara: The narrative press, c2001.

*He had bought a large map representing the sea,  
Without least vestige of land:  
And the crew were much pleased when they found it to be  
A map they could all understand.*

*“What’s the good of Mercator’s North Poles and Equators,  
Tropic, Zones and Meridian Lines?”  
So the Bellman cry: and the crew would reply  
“They are merely conventional signs!”*

ao passar por entre as pequenas maquetes de madeira pintada e os montículos de terra; a representação cartográfica, como um tapete cobria toda a extensão do piso, sobre o assoalho de madeira, ajustada à proporção da sala de galeria. Não se curvara ao passar pelo batente; foi embora, trôpego, como de costume, carregando com dignidade sua pequena nos ombros.

## MAQUETES

Nada digno de menção ocorreu durante as vinte e quatro horas seguintes, exceto que, ao examinar o solo a leste do terceiro abismo, encontramos dois buracos triangulares de grande profundidade, cujas paredes eram igualmente de granito preto.

Edgar A. Poe, *A narrativa de A. Gordon Pym*

### A. ROBERT MORRIS

Monte de terra em forma de círculo, trapezoidal em seção transversal. Sua superfície seria gramada, e seu raio poderia ser estendido por até 1.000 pés – facilmente visto de uma aeronave aterrissando ou decolando.

### B. CARL ANDRE

Uma cratera formada por uma bomba de uma tonelada jogada a 10.000 pés.

ou

Um acre de *blue-bonnets* (flor comum no estado do Texas).

### C. ROBERT SMITHSON

Uma progressão de pavimentos triangulares de concreto que resultariam num efeito de espiral. Poderia ser construído tão grande quanto o espaço permitisse, e ser visto de uma aeronave aterrissando ou decolando.

### D. SOL LEWITT

Proposta “não visual” que envolve o substrato do lugar. O “conceito” é enfatizado em detrimento do “objeto” resultante da prática. Sua localização precisa não seria revelada – consistiria de um pequeno cubo de conteúdo desconhecido, colocado no interior de um cubo de concreto maior. O cubo seria então enterrado.







## a espiral de S.

1972. naquele ano, viu ocasião. deu ouvidos. de primeiro, água quebrava no braço rochoso. vinha vindo, mucosidade espumante. verde-mar-musgo, então. perguntou pelo sentido de tudo aquilo que, reunido sob esse mesmo nome, alcançara dando poeira ao vento. sem saber ou esperar réplica, à vista surgiu um conjunto horizontal, peça ante peça somada. onde, raio de lugar, tinha aportado? talvez, em terra cuja disposição das metáforas, formal à maneira dos geômetras, sozinha explicava. incrustado na pedra, ancião, o sal marinho revelou um estranho espelhamento entre a escala macro e microscópica de construção: os cristais surgiam segundo contornos próprios. engrandecimento caprichoso da natureza, a estrutura formada era o resultado duma curiosa acumulação espiralada. nada disso, entretanto, podia ser extraído do trato com os grãos ordenados, pois os estratos eram invisíveis a olho nu de aparato. mesmo a visão sendo tanto uma, porquanto outra: telescópica e microscópica. do alto do morro, rumo à costa, emergia sinuosa, para quem vinha; em direção à margem de pedras, ilhado no meio do lago, não reconhecia sua forma aquele que buscava porto. espiral em sentido anti-horário, como um antigo relógio romano de ponteiros, gradual, andando invertido – XII:IX:VI:III. em direção ao passado, pendendo com o peso do crânio para frente, caminhou torto meia légua pelos arrabaldes. a mola de aço do relógio pressionada pela mão que, simulando uma pulseira, envolvia por baixo o pulso canhoto, os dedos tocando leve as bordas do mostrador. encontrou local. os trilhos da primeira ferrovia transcontinental dos Estados Unidos da América, qual conto, celebrado pelo monumento vizinho, de nome *Golden Spike*. o pino fincado, último, o que empresta o nome de sua palavra-matéria, dourou o lugar pitoresco. outrora navegado por vapores. no lago, a dança cromática da fauna subaquática era admirável. pequeninos organismos unicelulares tingiam regularmente a beirada da encosta duma tonalidade rosa alaranjada. corria por aquelas bandas que por um estreito canal

subterrâneo o lago salgado um dia foi conectado ao Oceano Pacífico. uma rota de fuga para o Oriente. isso muito resolvia. sabe-se hoje que a lenda perseverou até meados da década de 1870, quando fugiu dali o último membro duma linhagem, disposta a suportá-la, enterrando, assim, para sempre a passagem, como um animal que acuado apaga o próprio rastro. o cordão atado ao pulso fez então soar o sino. ele não estava morto. o cálculo da oscilação do nível d'água era familiar a todos os que provinham desse ramo de sangue. conheciam por onde passar, entrando a estiagem. o quebra-água ora submerso, ora em terra úmida. gasto ficava pelas intempéries. lembrou-se do esboço riscado pelo amigo de ofício romeno, Constantin, retratando um jovem artista irlandês, feito uma orelha em espiral, James Joyce desenhado por Brancusi. ainda sem tapa-olho, mas náutico. como um diagrama *sobre*. “foi quem”, deitou o verbo ciclope. com o mesmo ímpeto labiríntico com o qual os cefalópodes pré-históricos, em suas conchas caracol, se resguardavam, muito tempo atrás. as máquinas-dinossauro retro-escavavam. tinha por pretensão ancorar uma ideia em algo físico, naquela circunstância que reconhecia precária. lançou âncora ao fundo, para com ela manter-se. estático. pronto para desembarcar em terra firme. logo, a peça marítima, dura, de forma e peso conveniente, afogou-se no lago. tocou o fundo, mole cravou. presa à extremidade duma amarra, como modo de controle a distância, ao menos. até o laço se dissolver, com o tempo passado, remoto. em grande final. tudo passava: como se as mínimas coisas do universo fossem um reflexo das maiores. e assim por diante. por sinal, a mensagem do cais, replicada, conformava um caminho que levava a lugar nenhum. acreditava que a personificação era figura a ser evitada pelos narradores. muito era falatório. bem sabia.





sobre

The status of fiction has vanished into the myth of the fact. It is thought that facts have a grater reality than fiction – that “science fiction” through the myth of progress becomes “science fact”. Fiction is not believed to be a part of the world. Rationalism confines fiction to literary categories in order to protect its own interests or systems of knowledge.

What the artist seeks is coherence and order – not “truth”, correct statements, or poofs. He seeks the fiction that reality will sooner or later imitate.

I think I go from different states of consciousness. I just want to articulate that consciousness, but I find that it's like going from one consciousness to another. There is a connection among all the articles, but each article is a different facet of consciousness.

O trabalho de edição dos escritos de Robert Smithson nasceu póstumo, organizado por sua companheira, Nancy Holt.<sup>27</sup> Em 1979, coleção em volume único, o material veio a lume fracionado em três capítulos. A primeira seção compilava os escritos publicados pelo autor em periódicos de arte norte-americanos, de 1965 a 1973. Como apêndices, a segunda e terceira partes reuniam transcrições de entrevistas e escritos não publicados, respectivamente. Nos três capítulos a palavra grafada era, antes de mais nada, visual, pouco sonora.

A edição mencionada nos aproxima ao mesmo tempo que nos

---

27 HOLT, Nancy (ed.). **The writings of Robert Smithson**: essays with illustrations. New York: New York University Press, 1979. O projeto gráfico dessa edição foi desenhado pelo artista Sol LeWitt.

afasta do papel exercido pelos escritos. Material pedagógico que simula uma totalidade ao tipificar e dispor em ordem cronológica o que tinha vida disperso alhures. Cada fragmento fazia parte de um fragmento maior. Os escritos, uma vez agrupados, oscilaram circunscritos entre *formas* discursivas reconhecíveis, sem, contudo, por completo tocá-las. A fala do artista ficou enredada numa zona de indefinição, talvez por conta de uma incapacidade do próprio autor, do autor que renasceu nesse contexto artificial, de conter esse material sob seu nome. Escritos sobretudo de ocasião, redigidos no “calor da hora”. Se, de um lado, por meio da leitura, com frequência adquirem um acento analítico – se, por analogia, a tendência é agrupá-los junto a um tipo de texto classificado como de teor (ou *estilo*) crítico –, por outro, um trabalho de ficcionista parece tomar as rédeas em algumas das construções, toada que faz com que parte desses escritos seja vinculada de chofre a sua produção visual. Essas parecem ser as ferramentas usualmente empregadas nessa distinção inorgânica: semelhança e contiguidade.

Em grande parte, os escritos resultavam de cortes, colagens e omissões trabalhadas pelo autor, que os redigia com a intenção de dá-los a público. Predestinados estavam a habitar as páginas de revistas especializadas em arte.<sup>28</sup> Assim ocorria a travessia dos escritos, em uma atmosfera de juízos na qual as comparações eram não só desejáveis como incontornáveis, um valor. Desse modo, convenções das diferentes revistas foram incorporadas à textura dos textos. A semelhança de superfície entre os vizinhos de página numa mesma edição ilustrada era marcada por um extravasamento, traduzida pela disposição para

---

28 “One thing we often speculated about in the late sixties was the role of the art magazine. In an era of proposed projects, photo-text works, and artist’s books, the periodical could be the ideal vehicle for art itself rather than merely for reproduction, commentary, and promotion. At one point I recall brainstorming with friends about a parasite magazine, each “issue” of which would appear noted as such in a different “host” magazine each month. The idea was to give the readers first-hand rather than second-hand information about art. (Kosuth, Piper, and Ian Wilson published works as “ads” in newspapers at the time; in the 1980’s this strategy was revised by Haacke and Group Material.” (LIPPARD, Lucy. **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972... Berkley: University of California Press, 2001.)



todos os excessos, evidente, por exemplo, no ecletismo das numerosas citações, algumas sem referência de fonte, ou ainda nas bem-humoradas notas de rodapé bacharelescas. O número de figurantes chegou a mais de... Era notável o parentesco que não poderia ser profundo. Por certo, os escritos residiam num local de *credulidade na gramática*. O que era levado a sério nas páginas das revistas, era levado ao absurdo nas sérias narrativas de Smithson. Esse gesto, sem abdicar dum sentido construtivo, e antes de se apresentar como o conteúdo explicativo duma obra, encaixava a escrita dentro de certo tipo de discurso e em diálogo com certo campo do saber. Escritura cuja existência era caracterizada pelo regime de circulação e funcionamento de determinadas formas de discurso, no interior das fronteiras dum campo social definido; no caso, subsistência submetida ao regime normativo dos periódicos de arte norte-americanos. À medida que espreitava variações de gêneros literários peculiares, em outros termos, ao passo que simulava uma aparência programada, colocava-se também sujeito a regras específicas. Regras não conscientes ou formuladas pelos participantes (profissionais) do jogo, mas que delimitavam um campo de objetos e interesses, estabeleciam critérios de avaliação e impunham limites à prática. Margem de existência instaurada pela fissura que separa o que não se pode dizer e o que fica fora duma prática discursiva, manutenção de vida cujo limiar traçado é exterior à linguagem.

Fabricados onde, esses ditos espelhos? Tal como uma superfície espelhante capta os espaços: o entrecruzamento diagonal, entre os escritos de Robert Smithson e o contexto de cada publicação, ia além dos aspectos gráficos e editoriais. O que distinguia a escrita de Smithson era sua proveniência.<sup>29</sup> Origem amarrada a um modo de

---

29 **análogo**. *Adj.* **1.** Em que há, ou que demonstra analogia; semelhante, comparável, afim: reações análogas, aspectos análogos, formas análogas. **2.** Fundado em analogia. Ex.: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, de Robert Smithson, é o reflexo analógico de uma expedição realizada em 1843, pelo antropólogo John L. Stephens, *Incidents of Travel in the Yucatan*. **3.** Diz-se dos órgãos ou partes que, conquanto sejam de origens diferentes, têm a mesma função biológica. **4.** *Hist. Filos.* Segundo os tomistas, diz-se especialmente de palavra, conceito ou atributo que se aplica, de modo nem

interação estratégico-literária não programática, mas sugerida pela ação de tencionar uma convivência. A fala do artista, em unidade frágil, não procurava dar ou retirar sentido. Não desejava o escrito na clareira firme do significado, preso a um substrato. Os termos e imagens se repetiam nos textos e entrevistas, monotonamente. Talvez o espaço das publicações de arte fosse o único local provido duma consistência adequada às ficções de Smithson. Assim tomavam corpo. A escrita configurava um estado passageiro ou ordenada móvel de sentido que dificultava a orientação. Perturbava a ordem que determina para cada um o que lhe compete, sua tarefa própria: ao crítico-historiador ou ao teórico cabe a palavra; ao artista, uma gama de saberes artísticos. Essa é uma divisão necessária à manutenção de uma ordem, separar do resto o que pode de ser rotulado como ficção: separar o artista do crítico de arte, verter o pensamento crítico em uma forma abstrata de conhecimento. Decerto, uma partilha que não é de todo prescindível. Nos escritos de Robert Smithson, o processo artístico de produção e a reflexão sobre esse mesmo procedimento estão indissolivelmente entrelaçados, intrincados numa espécie de consideração contínua sobre o que pode e o que não pode ser legitimamente expresso em palavras a propósito de obras de arte. O artista sabe nos seus *próprios termos*. Idiota, às vezes, se aventura, tropeça ao pensar ter habilidade suficiente para se pronunciar a respeito dos mais variados problemas. De modo algum o acidente é desastroso. Com o pesar do tempo, quase tudo se assenta. Nada cá como a pretensão equivocada de pôr uma boa pá de cal *sobre*.

---

totalmente diverso nem totalmente idêntico, a objetos essencialmente diferentes. É uma qualificação que se situa a igual distância de unívoco e equívoco. Cf. **homólogo**. *Adj.* **1.** *Biol.* diz-se de órgão, estrutura etc., presente em organismos diversos, que tem a mesma estrutura fundamental, ainda que aspecto e função diferentes, como, por ex., os membros anteriores dos mamíferos, as asas das aves e as nadadeiras peitorais dos peixes. **2.** *P. ext.* que mantém com outro elemento similar uma relação de correspondência que pode ser de localização, de forma, de função, etc. **homologia**. *S. f.* **1.** *Ret.* Em um discurso, uso reiterado das mesmas palavras, conceitos, figuras, etc. **2.** *Biol. Ger.* Semelhança de estrutura e de origem, em partes de organismos taxionomicamente diferentes.





## BIBLIOGRAFIA

- BEARDSLEY, John. **Earthworks and beyond**: contemporary art in the land. New York: Abbeville Press, 1984.
- BOETTGER, Suzaan. **Earthworks**: art and the landscape of the sixties. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BRISSAC, Nelson. **Paisagens críticas**. Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: Ed. Senac, 2010.
- CHILDS, Elizabeth C. Robert Smithson and film: the Spiral Jetty reconsidered. **Arts Magazine**, New York, v. 56, n° 2, p. 68-81, October 1981.
- COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.). **Robert Smithson**: Spiral Jetty. Berkeley: University of California Press, 2005.
- FARIAS, Agnaldo. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **Espaço e Debates**, São Paulo, v. 23, n° 43/44, p. 123-128, Jan./Dez. 2003.
- FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996.
- GRAZIANI, Ron. **Robert Smithson and the American landscape**. Berkeley: University of Cambridge Press, 2004.
- HOOBS, Robert. **Robert Smithson**: a retrospective view: catálogo. Ithaca/ New York: Hebert F. Johnson Museum of Art/ Cornell University, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Robert Smithson**: sculpture. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- HOGAN, Erwin. **Spiral Jetta**: a road trip through the land art of the American west. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- HOLT, Nancy (ed.). **The writings of Robert Smithson**: essays with illustrations. New York: New York University Press, 1979.
- OWENS, Craig. **Beyond recognition**: representation, power, and culture. Berkeley: University of California Press, 1992.
- KUSPIT, Donald. The pascalian spiral: Robert Smithson's drunken boat.

**Arts Magazine**, New York, v. 56, n° 2, p. 82-88, October 1981.

REYNOLDS, Ann. Reproducing nature: the Museum of Natural History as nonsite. **October**, New York, n. 45, p. 109-27, Summer 1988.

\_\_\_\_\_. **Robert Smithson**: learning from New Jersey and elsewhere. Cambridge: MIT Press, 2004.

ROBERTS, Jennifer. **Mirror-Travels**: Robert Smithson and history. New Haven: Yale University Press, 2004.

SAYRE, Henry. **The object of performance**: the American avant-garde since 1970. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

SHAPIRO, Gary. **Earthwards**: Robert Smithson and art after babel. Berkeley: University of California Press, 1995.

SOBIESZEK, Robert A. **Robert Smithson**: photo works. Los Angeles: University of New Mexico Press, 1993.

SONFIST, Alan (ed.). **Art in the land**. New York: Dutton, 1983.

STEELE, Jeffrey. Taxinomia and taxomania: some groundwork towards an evaluation of the art of Robert Smithson. In: ROBERTS, John (ed.). **Art has no History**. London/ New York: Verso, 1994.

TSAI, Eugenie (ed.). **Robert Smithson**. Berkeley: University of California Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Robert Smithson unearthed**: drawings, collages, writings. New York: Columbia University Press, 1991.

§

ADORNO, Theodor W. **As estrelas descem à Terra** – a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

\_\_\_\_\_. O ensaio com forma. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001.

ALDISS, B. W. **Earthworks**. New York: Signet Books, 1967.

- ARTAUD, Antonin. **Œuvres**. Manchecourt: Quarto Gallimard, 2004.
- ASSIS, Machado de. O espelho. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.
- BALLARD, J. G. **Crash**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- \_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges (ed.). **Encyclopaedia acephalica**. London: Atlas Press, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **América**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_; KRAUSS, Rosalind. **Formless**. New York: Zone Books, 1997.
- BORGES, J. L. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARROLL, Lewis. **Alice**: edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. **The complete illustrated works of Lewis Carroll**. New York: Gramercy Books, 1995.
- CHAR, René. **Œuvres complètes**. Paris: Editions Gallimard, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ELIOT, T. S. **Obra completa**: poesia. São Paulo: Arx, 2004.
- FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRIED, Michael. **Art and objecthood**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- GLÓRIA, Ferreira; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GUILBAUT, Serge. **How New York stole the idea of modern art**. The University of Chicago Press, 1983.
- KAPROW, Allan. **Essays on the blurring of art and life**. Berkley: University of California press, 1993.
- KEROUAC, Jack. **On the road**. New York: Penguin Books, 1972.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Perpetual inventory**. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- LIPPARD, Lucy. **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkley: University of California Press, 2001.
- LAWRENCE, D. H. **Estudos sobre a literatura clássica americana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2012.
- LONDON, Jack. **The cruise of the Snark**. Santa Barbara: The narrative press, c2001.



- MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- PASCAL, B. Pensamentos. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- PLATÃO. **Fedro**. Lisboa: Ed. 70, 2009.
- POE, Edgar A. **A narrativa de A. Gordon Pym**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Lisboa: Gótica, 2004.
- STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- THOREAU, H. D. **Walden, civil disobedience, and other writings**: authoritative texts, journal, reviews and posthumous assessments, criticism. New York: Norton, 2008.
- VALÉRY, Paul. O problema dos museus. Tradução Sônia Salzstein. **ARS**. São Paulo, v. 6, n° 12, p. 31-34, Jul./Dez. 2008.
- VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VIEIRA, António. **Sermões**. Porto: Lello & Irmão, 1993.
- WALL, Jeff. Marks of indifference: aspects of photography in, or as, conceptual art. In: GOLDSTEIN, Ann; RORIMER, Anne (eds.). **Reconsidering the object of art: 1965-75**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.
- WILLIAMS, William Carlos. **Paterson**. London: Penguin Books, 1983.
- WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. São Paulo: Iluminuras, 2008.



pá

This article that I [Robert Smithson] wrote on Passaic could be conceived of as a kind of appendix to William Carlos Williams's poem "Paterson".

There's no mistake in Sam Patch!

The water pouring still  
from the edge of the rocks, filling  
his ears with its sound, hard to interpret.  
A wonder!

After this start he toured the West, his only companions a fox and a bear which he picked up in his travels.

He jumped from a **rocky** ledge at Goat Island into the Niagara River. Then he announced that before returning to the Jerseys he was going to show the **West** one final marvel. He would leap 125 feet from the falls of the Genesee River on November 13, 1829. Excursions came from **great distances in the United States** and even from Canada to see the wonder.

A platform was built at the edge of the falls. He went to great trouble to ascertain the depth of the water below. He even successfully performed one practice leap.

On the day the crowds were gathered on all sides. He appeared and made a short speech as he was wont to do. **A speech!** What could he say

that he must leap so desperately to complete it? And plunged toward the stream below. But instead of descending with a plummet-like fall his body wavered in the air – **Speech had failed him.** He was confused. The word had been drained of its meaning. There's no mistake in Sam Patch. He struck the water on his side and disappeared.

A great **silence** followed as the crowd stood spellbound.

Not until the following spring was the body found frozen in an ice-cake.

He threw his pet bear once from the cliff overlooking the **Niagara** rapids and rescued it after, down stream.<sup>30</sup>

---

30 WILLIAMS, William Carlos. **Paterson**. London: Penguin Books, 1983, p. 7.





Já não digo como até agora: lembra-te, homem, que és pó levantando, e hás-de ser pó caído: o que digo é: lembra-te, Roma, que és pó levantado, e que és pó caído juntamente. Olha, Roma, daqui para baixo, e ver-te-ás caída e sepultada debaixo de ti: olha, Roma, de lá para cima, e ver-te-ás levantada e pendente em cima de ti. Roma sobre Roma, e Roma debaixo de Roma. Nas margens do Tibre a Roma que se vê para cima, vê-se também para baixo; mas aquilo são sombras: aqui a Roma que se vê em cima, vê-se também em baixo, e não é engano da vista, senão verdade: a cidade sobre as ruínas, o corpo sobre o cadáver, a Roma viva sobre a morta. Que coisa é Roma senão um sepulcro de si mesma? Em baixo os ossos, em cima o vulto. Este vulto, esta majestade, esta grandeza é a imagem, e só a imagem, do que está debaixo da terra. Ordenou a Providência Divina que Roma fosse tantas vezes destruída, e depois edificada sobre suas ruínas, para que a cabeça do mundo tivesse uma caveira em que se ver. Um homem pode-se ver na caveira de outro homem: a cabeça do mundo não se podia ver senão na sua própria caveira. Que é Roma levantada? A cabeça do mundo. Que é Roma caída? A caveira do mundo. Que são esses pedaços de Termas e Colossos, senão os ossos rotos e truncados desta grande caveira? E que são essas colunas, essas agulhas desenterradas, senão os dentes mais duros desencaixados dela? Oh que sisuda seria a cabeça do mundo se se visse bem na sua caveira!

Padre António Vieira, *Sermão de quarta-feira de cinza*

A história é objeto de uma construção, que tem lugar não no tempo vazio e homogêneo, mas no repleto da atualidade. Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de atualidade e que ele destacava do contínuo da história. A Revolução Francesa entendia-se como uma Roma reformada. Citava a Roma Antiga assim como a moda cita uma roupa pretérita. A moda tem para o atual, mesmo que este se mova na selva de outrora. Ela é o salto tigrino no passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante impera. O mesmo salto, sobre o céu aberto da história, é o salto dialético, segundo o qual Marx entendeu a revolução.

Walter Benjamin, *Sobre o conceito da História*

Passaic substituiu Roma como A Cidade Eterna? Se certas cidades do mundo fossem colocadas uma atrás da outra em linha reta segundo seu tamanho, começando por Roma, onde estaria Passaic nessa progressão impossível? Cada cidade seria um espelho tridimensional cujo reflexo provocaria a existência da cidade seguinte. Os limites da eternidade parecem conter essas ideias iníquas.

Robert Smithson,  
*Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*









