A FOTOGRAFIA ENTRÓPICA DE ROBERT SMITHSON

João Castilho

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes - UFMG
2011

João Castilho

A FOTOGRAFIA ENTRÓPICA DE ROBERT SMITHSON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes - UFMG
2011

Castilho, João, 1978-
A fotografia entrópica de Robert Smithson / João Teixeira Castilho. – 2011.
141 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Smithson, Robert – Crítica e interpretação – Teses. 2. Fotografia – Filosofia – Teses. 3. Entropia – Teses. 4. Arte e fotografia – Teses. I. Melendi, Maria Angélica. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 770.1

Agradecimentos

À Christina Fornaciari, companheira apaixonada de todos os momentos dessa aventura teórica e de outras aventuras.

A César, Pedro, Maninha e William. Valeu família!

Ao professor e amigo Rui Cezar dos Santos, meu agradecimento pelas conversas, pela seriedade crítica e pela imensa generosidade.

À professora Maria Angélica Melendi, meu profundo e especial agradecimento por ter mergulhado comigo nessa pesquisa e pela preciosa, fecunda e dedicada orientação. Obrigado Piti.

À Fapemig, pela bolsa concedida.

Resumo

A partir de um recorte dos trabalhos de Robert Smithson que envolvem a fotografia, ver-se-á como o conceito de “entropia”, noção central em sua obra, funda sua linguagem fotográfica, bem como esses trabalhos participam de uma renovação artística da fotografia fora da tradição documental. Desenvolve-se, então, uma análise mais detida de sua produção artística e de seus textos, pontuando conceitos importantes como “ruínas ao avesso”, “tempo geológico” e “enantiomorfismo”. Por fim, busco compreender como a obra e os conceitos trabalhados pelo artista norte-americano mantêm pontos de contato com minha própria produção.

Palavras-chave: Robert Smithson; Fotografia; Entropia; Enantiomorfismo; “Ruínas ao avesso”.

Abstract

Departing from Robert Smithson's work involving photography, the concept of "entropy" will be analyzed in Smithson's work as a central notion in his production and also as a funding ground on which photographic language will be built. Such works take part in an artistic renovation of photography, outside its documental tradition. A study of Smithson's artistic and textual production will be developed, with focus on some of his main concepts, such as "geological time", "enantiomorfism" and "underside ruins". Such study will culminate in an understanding of how the American artist's work and concepts are deeply related to my own artistic production.

Keywords: Robert Smithson; Photography; Entropy; Enantiomorfism; "Underside ruins".

Sumário

Lista de Imagens 7

Introdução 11

1 – Uma renovação artística da fotografia fora da tradição documental 22

1.1 22

1.2 26

1.3 34

2 – Linguagem entrópica, pensamento turvo 39

2.1 39

2.2 49

3 – Os Monumentos de Passaic 54

3.1 54

3.2 60

4 – *Nonsites* 68

5 – Deslocamentos e outros trabalhos transitórios 91

5.1 – Espelhos em Yucatán, o colapso da visão 91

5.2 – Fotografar uma fotografia 104

6 – *Hotel Palenque* 110

Conclusão 120

Referências 135

Lista de Imagens

FIG. 01: Robert Smithson, *Torn Photograph from the Second Stop (Rubble)*, Second Mountain, 1970. Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 16

FIG. 02: Robert Smithson, *400 Seattle Horizons*, 1969. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 18

FIG. 03: Edward Ruscha, Self Service, Milan, New México, 1963. Fonte: *Twenty-Six Gasoline Stations*, 1963. 29

FIG. 04: Robert Frank, The Americans, 1958. Fonte: FRANK, Robert. The Americans. 29

FIG. 05: Yves Klein, *Saut dans le Vide,* 1960. Fonte: FOGLE, Douglas (Org.). *The Last Picture Show.* Minneapolis: Walker Art Center, 2003. 30

FIG. 06: Henri Cartier-Bresson, *Derrière la gare de Saint-Lazare*, 1932. Fonte: FOGLE, Douglas (Org.). *The Last Picture Show.* Minneapolis: Walker Art Center, 2003. 30

FIG. 07: Robert Smithson, stills do filme Mono Lake, 1968. Fonte: *site*: <http://www.ubu.com/film/smithson_mono.html> - Acessado em 05/06/2010. 34

FIG. 08: Robert Smithson, publicação de *A Tour of the Monuments of Passaic*, *Artforum*, dezembro de 1967. 37

FIG. 09: Robert Smithson, *Entropic Landscape*, 1970. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 42

FIG. 10: Dan Graham, Houses for America, 1965. Fonte: CAMPANY, David (Org.). Art and Photography. Nova York: Phaidon Press Limited, 2003. 50

FIG. 11: Edward Ruscha, *Every Building on The Sunset Strip*, 1966. Detalhe. Fonte: *Art Since 1900*. Nova York: Thames & Hudson, 2004. 51

FIG. 12: Edward Ruscha, *Every Building on The Sunset Strip*, 1966. Detalhe. Fonte: *Art Since 1900*. Nova York: Thames & Hudson, 2004. 52

FIG. 13: Robert Smithson, Monumento-Ponte, 1967. Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 61

FIG. 14: Robert Smithson, Monumento do Grande Tubo, Monumento com Pontões, Monumento Fonte (Vista de cim e vista lateral), 1967. Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 62

FIG. 15: Robert Smithson, Monumento-Caixa de Areia, 1967. Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 66

FIG. 16: Robert Smithson, contêiner de *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey,* 1968. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 68

FIG. 17: Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey,* 1968.
Fonte: Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille:
Réunion des Musées Nationaux, 1994. 70

FIG. 18: Robert Smithson, *Pointless Vanishing Point,* 1968. Fonte: HOBBS, Robert.
Robert Smithson: Sculpture. Nova York: Cornell University Press, 1981. 71

FIG. 19: Robert Smithson, *Enantiomorfic Chambers,* 1965. Fonte: HOBBS, Robert.
Robert Smithson: Sculpture. Nova York: Cornell University Press, 1981. 74

FIG. 20: Timothy O'Sullivan, South side of Inscription Rock, Novo Mexico, 1873.
Fonte: <http://www.commons.wikimedia.org> 76

FIG. 21: Robert Smithson, *Concrete Pour,* 1969. Gelatin-silver print e Negative
photostat print. Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*.
Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 78

FIG. 22: Robert Smithson, *Four-Sided Vortex,* vista do interior, 1965.
Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille:
Réunion des Musées Nationaux, 1994. 81

FIG. 23: Giuseppe Penone, Essere Fiume 1981-1995.
Fonte: <http://www.architetturadipietra.it/wp/?p=1443> 84

FIG. 24: Robert Smithson, cópia assinada de *Partially Buried Woodshed,* 1970.
Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille:
Réunion des Musées Nationaux, 1994. 86

FIG. 25: Robert Smithson. Fotografias realizadas em companhia do casal Becher, em
Oberhausen, para a construção de um *nonsite*, 1968. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage
Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 88

FIG. 26: Robert Smithson, Detalhe do *Nonsite (Oberhausen),* Alemanha, 1968.
Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille:
Réunion des Musées Nationaux, 1994. 89

FIG. 27: Robert Smithson, *Nonsite (Oberhausen),* Alemanha, 1968.
Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille:
Réunion des Musées Nationaux, 1994. 90

FIG. 28: Robert Smithson, Primeiro Deslocamento de Espelho, 1969.
Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles:
Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 92

FIG. 29: Frederick Catherwood, Palenque Mexico, 1840.
Fonte: <http://www.arqueologiamericana.blogspot.com> 96

FIG. 30: Nathaniel Currier, Untitled (ilustração de uma cirurgia para curar o estrabismo), 1841.
Fonte: ROBERTS, Jennifer L. Mirror-Travels, Robert Smithson and History. New
Haven/London: Yale University Press, 2004. 97

FIG. 31: Robert Smithson, Third Upside-down Tree, 1969.
Fonte: GRAZIANI, Ron. Robert Smithson and the Amarican Landscape.
Cambridge: University Press, 2004. 99

FIG. 32: Robert Smithson, *Overturned Rocks (1-6),* 1969.
Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles:
Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 101

FIG. 33: Robert Smithson, Photo-Markers, 1968. Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 105

FIG. 34: Robert Smithson, Photo-Markers, 1968. Fonte: SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. 107

FIG. 35: Pierre Huyghe, 1993. Fotografia retirada no *site* <www.tate.org.uk> em 01 de agosto de 2010. 109

FIG. 36: Robert Smithson, desenho com a planta de *Hotel Palenque*, 1969. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 111

FIG. 37: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 113

FIG. 38: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 115

FIG. 39: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 117

FIG. 40: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 119

FIG. 41: João Castilho. *Aqui Tudo Parece Que é Ainda Construção e Já é Ruína,* 2007. Vista da exposição na Celma Albuquerque Galeria de Arte. Agosto de 2007. 100 x 100 cm cada fotografia. Foto: João Castilho 122

FIG. 42: João Castilho. *Aqui Tudo Parece Que é Ainda Construção e Já é Ruína,* 2007. 100 x 100 cm. Disponível em: <http://www.joaocastilho.net> 124

FIG. 43: João Castilho. *Abalo,* 2010. Stills do vídeo. 2’58’’. Disponível em: <http://www.joaocastilho.net> 126

FIG. 44: Robert Smithson, *A Heap of Language*, 1966. Fonte: *Robert Smithson: Le Paysage Entropique 1960-1973,* Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. 127

FIG. 45: João Castilho. *Metamorfose,* 2010. Vista da fotoinstalação na Galeria Vicente do Rego Monteiro, na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. 129

FIG. 46: João Castilho. *Metamorfose,* 2010. Detalhes da fotoinstalação na Galeria Vicente do Rego Monteiro, na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. 130-132

FIG. 47: João Castilho. *Peso Morto*, 2010. 133

“Você é continuamente capturado entre dois mundos, um que é, outro que não é.”

Robert Smithson

“Sertão é isso, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo.”

João Guimarães Rosa

Introdução

É preciso expor brevemente os motivos que me levaram a realizar uma dissertação sobre a presença do fotográfico na obra do artista norte-americano Robert Smithson e, consequentemente, sobre suas formulações acerca do conceito de "entropia".

O que me trouxe até aqui foram os trabalhos que realizei nos últimos dois anos, em especial as séries de fotografias intituladas *Linhas* (2008) e *Tempero* (2009),[1] em que parto de intervenções na paisagem com o objetivo de construir situações para a câmera. Há uma grande diferença no procedimento desses trabalhos mais recentes, em relação aos meus trabalhos anteriores – *Paisagem submersa* (2002-2008) e *Redemunho* (2006), principalmente. Se estes são trabalhos centrados no outro e na relação do homem com seu meio, os trabalhos de intervenção na paisagem partem de um novo princípio. Trata-se da construção de um espaço, de um lugar, de uma situação para que a fotografia possa operar. "O artista é um inventor de lugares, ele dá forma, dá corpo a espaços até então improváveis, impossíveis ou impensáveis: aporias, fábulas tópicas", diz o filósofo Georges Didi-Huberman.[2] Por esse caminho, não há muita abertura para o acontecimento, para o acaso ou para o momento decisivo. O mesmo acontece com a história, no sentido da narrativa; nesse procedimento, ela não aparece.

Essas novas preocupações práticas e conceituais levaram-me a questionamentos sobre o lugar da fotografia na arte contemporânea, sobre o uso que os artistas fazem desse dispositivo técnico, as diferenças entre o uso da

---

1 Trabalhos disponíveis no *site*: <http://www.joaocastilho.net>.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001. Texto da quarta capa. Salvo informação em contrário todas as traduções são minhas.

câmera feito por um fotógrafo e o uso da câmera feito por um artista – se é que existe alguma diferença –, entre outras inquietações. Essas indagações acabaram por remeter meus interesses aos anos de 1960 e, como não poderia deixar de ser, às fotografias de Robert Smithson.

A descoberta das fotografias de Smithson veio acompanhada da descoberta de seus escritos. A suspeição de que as duas coisas estavam completamente interligadas e a constatação de que o uso que Smithson fazia da fotografia ultrapassava suas potencialidades de registro me motivaram a empreender esta pesquisa. Desejava entender porque a fotografia se tornou tão importante na obra de um artista seminal da arte contemporânea, intuindo que poderia encontrar no estudo de sua obra algumas respostas para meus desassossegos.

Ao mesmo tempo, pretendia me livrar um pouco do que Jeff Wall chamou de "mentalidade de gueto fotográfico".[3] Ou seja, usos, circulação, discussões, temas e tratamento de temas recorrentes na fotografia brasileira que, agora, passada a primeira década do novo século, dá sinais vigorosos de mudança. Até então, tinha vivido mais do que o suportável nesse gueto.

No primeiro capítulo, tentei localizar historicamente a produção fotográfica de Smithson, analisando como ele e alguns artistas da década de 1960 começaram a usar a fotografia em seus trabalhos, e como essas fotografias eram produzidas em completo desacordo com o trabalho de fotógrafos importantes da época, que, em sua maioria, pertenciam a uma tradição documental. Eram usos e ambições distintas. A fotografia desses artistas emergia do confronto, mesmo que

---

[3] WALL, Jeff. *Fotografia e inteligência líquida*. Trad. Carmen H. Bordas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 31.

não declarado, com os cânones de uma fotografia calcada na reportagem, um confronto que ampliou largamente o horizonte dessa arte.

A fotografia, naquele momento, mostrou ser um suporte privilegiado para as novas manifestações artísticas que estavam surgindo. A especificidade da imagem fotográfica – a de poder captar duravelmente alguma coisa que se constitui numa rápida evolução ou que está fadada a uma inelutável desaparição - resolveu o problema de vários artistas que começavam a trabalhar com *performance*, ações e trabalhos efêmeros. A fotografia era, então, a memória, o documento, o registro ou a própria obra resultante daqueles eventos. Ela representava a materialidade em meio a uma arte em desmaterialização. Como aponta o filósofo Gilles Tiberghien, "o nascimento, o crescimento e a morte, o acaso e a contingência, o transitório e o efêmero são características essenciais do que os gregos chamavam *phusis*, indicando por aí uma potência que faz eclodir e vir a ser".[4] Os artistas, de alguma forma, sempre procuraram esse movimento, mas, no contexto da arte contemporânea, é esse movimento que eles querem desenvolver e fixar na imagem.

É o que faz Smithson, quando recorre à fotografia em trabalhos como os deslocamentos de espelhos em *Yucatán*. Esses trabalhos eram constituídos de doze espelhos quadrados, de pequeno formato, arranjados na natureza. Foram feitos exclusivamente para a câmera e desmontados assim que a foto foi realizada, quer dizer, esses trabalhos duravam o tempo necessário para a realização de uma fotografia. Na verdade, eles estavam a serviço dela.

A fotografia começou a ser utilizada, pelos artistas daquela década, também com a função de dar visibilidade a obras que, mesmo duráveis no tempo,

---

[4] TIBERGHIEN, Gilles A. *La nature dans l'art*. Paris: Actes Sud, 2005. p. 04.

porque construídas com materiais resistentes, eram distantes da maioria do público, por serem realizadas em regiões afastadas, de difícil acesso. Nesse tipo de trabalho, somente o artista ou algum espectador aventureiro poderia fruir a obra. A fotografia funciona, então, como um vetor,[5] que leva a obra até a galeria ou ao museu. Mas o fato de uma obra estar afastada do convívio do público e de somente poder ser vista através de sua reprodução fotográfica não quer dizer que essa obra seja de natureza fotográfica. Portanto, esse uso da fotografia, muito comum entre os artistas da *land art*, não tem muito interesse na presente pesquisa. A não ser que essas fotografias não sejam apenas o registro de um trabalho feito na terra e se transformem em construções visuais em que a linguagem fotográfica seja utilizada em sua plena potência, como no caso dos *grids* que Smithson fez a partir de imagens e mapas de *Spiral Jetty*.[6] Ou seja, o objeto do presente estudo é a fotografia como linguagem autônoma - mesmo que associada a outros materiais - e não como vetor.

Durante os anos de 1960, a fotografia se prestava também à tentativa de se restituir a experiência de uma caminhada ou de um passeio. Nesses casos, o problema que a envolve é o que ela é capaz de restituir dessas práticas: as caminhadas de Hamish Fulton e Richard Long, as viagens de Edward Ruscha ou o passeio de Robert Smithson pelos subúrbios de Passaic. O que são essas imagens, toda a ação ou o que sobrou dela? Aqui, a fotografia é, ao mesmo

---

[5] Para André Rouillé, a fotografia pode ser pensada como um vetor quando se trata de significar que o essencial da obra está em outro lugar, e a fotografia é apenas um acessório, caso, por exemplo, do uso que fazem dela vários artistas da *land art* e da *performance*. No entanto, não se pode generalizar, pois alguns artistas, mesmo da *land art*, colocam a fotografia em uma posição central, como será visto mais adiante. Cf.: ROUILLÉ, André. *La photographie*: entre document e art contemporain. Paris: Ed. Gallimard, 2005. p. 434.

[6] *Spiral Jetty* é a obra mais conhecida de Robert Smithson. É um imenso espiral que sai da margem e avança pelo lago salgado Salt Lake, em Utah. A partir dessa obra, Smithson realizou um filme, e, a partir dos fotogramas do filme, três polípticos, três painéis com dezenas de imagens.

tempo, muito pobre e muito rica, em falta e em excesso, em relação ao que ela nos mostra. No caso do passeio de Smithson, temos outros instrumentos poderosos que são os textos e o mapa, que nos ajudam a restituir sua trajetória naquele passeio.

A forma variada e complexa com que Smithson usou suas fotografias mostra que seus interesses iam além de simplesmente documentar e, desse modo, ultrapassava o que a maioria dos outros artistas da época nutriam pelo suporte. Como escreveu Alex Potts, Smithson era um ativo e inventivo fotógrafo, "talvez mais eloquente que qualquer um de seus contemporâneos, sobre o papel da fotografia na constituição de uma experiência particular da nova arte tridimensional".[7] Em sua produção artística, seus trabalhos ambientais, muitas vezes, existem apenas como fotografias, e ele estava consciente de que, fotografando esses trabalhos, ele estaria indo além de realizar um mero registro de uma ação efêmera.

Smithson não hierarquizava e não fazia diferença entre as várias linguagens que usava. Ao contrário, muitas vezes, as mesclava. Colagens, desenhos, esculturas, pinturas, fotografias, filmes, *earthworks*, textos, sua produção foi vasta e variada. Tinha como objetivo muito claro derrubar as fronteiras entre as artes, deitar as paredes abaixo.

No segundo capítulo, apresento o conceito de "entropia",[8] que perpassa toda a obra de Robert Smithson e sua reflexão sobre a arte, o tempo, a cultura e a

---

[7] POTTS, Alex. The minimalist object and the photographic image. In: JOHNSON, Geraldine A. (Org.). *Sculpture and photography*: envisioning the third dimension. New York: Cambridge University Press, 1998. p. 184.

[8] Como se verá no capítulo 2, mais detidamente, a entropia, um conceito tomado da física, é uma grandeza termodinâmica comumente associada ao grau de desordem e desintegração de um sistema.

época em que vivia. Para artistas como ele, Robert Morris, Richard Serra e Edward Ruscha, a entropia se torna a alegoria do absurdo e do vazio da condição humana. É um estado irreversível que caminha gradualmente a um ponto de equilíbrio. Ela incorpora, no âmbito de várias disciplinas, a inelutável degradação de todo sistema. Ruína, caos, desorganização, agitação, colapso, desabamento são palavras que fazem parte da linguagem de Smithson e o motivam em sua criação.

A entropia está no mundo, mas também está na linguagem e no pensamento. É nesse sentido que se torna possível falar de uma fotografia entrópica: uma fotografia em colapso, fotografia em desabamento, fotografia em fragmentação. Fotografia rasgada, cortada, fotografia em negativo, fotografia que não atesta, fotografia que não está. Fotografia que desarticula o olhar.

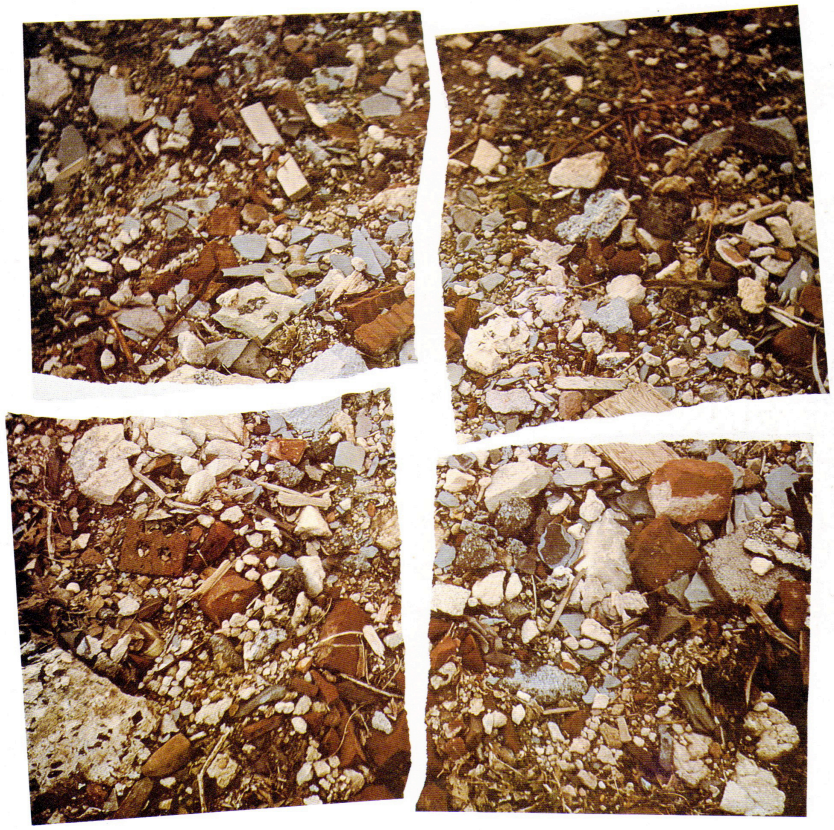


FIG. 01: Robert Smithson, *Torn Photograph from the Second Stop (Rubble)*. 54,6 x 54,6 cm, 1970.

A maior parte das fotografias feitas por Smithson foi realizada com uma Kodak Instamatic 400, uma câmera dirigida ao mercado de massa, com preço acessível e de fácil operacionalidade. Com lentes de baixa qualidade e poucas opções de diafragma e tempo de exposição, é uma câmera simples. Utilizava filme 126, que gerava fotografias quadradas. As especificidades desse aparelho se refletem na aparência das imagens. O rigor técnico, seja na captação, seja na tiragem, nunca esteve entre suas preocupações.

No seu contínuo envolvimento com a câmera, Smithson realizou uma diversidade enorme de imagens. Fez fotografias de trabalhos efêmeros construídos exclusivamente para a câmera, como os deslocamentos de espelhos, as árvores invertidas, as *photomarkers*, as *overturned rocks*, as ilhas e continentes de pedras; efetuou registros de passeios e viagens, como os monumentos de Passaic; preparou montagens a partir de fotogramas, como em *Spiral Jetty*; produziu sequências de três e mais fotografias; montou sequências com documentação de *sites*[9] para serem utilizados nos *nonsites*.[10] Além disso, fez cópias fotostáticas em negativo de fotografias de trabalhos realizados na terra. Fotografou do chão e do ar, e, quando convidado por Lucy Lippard para uma exposição em Seattle, fez um trabalho propositivo, enviando apenas uma instrução: deveriam ser realizados 400 instantâneos quadrados de horizontes de Seattle, fotografados com uma Intamatic 804, a serem montados em 8 linhas por 50 colunas. O trabalho de Smithson, intitulado *400 Seattle Horizons*, foi executado por Lippard e seus amigos, que dirigiram pela cidade procurando espaços onde

---

9 O *site*, para Robert Smithson, é todo lugar onde a obra é ou pode ser realizada.

10 Como se verá no capítulo 4, os *nonsites* são trabalhos realizados no interior da galeria, mas estão em conexão direta com um lugar fora da galeria, o *site*. Robert Smithson também chamou esses trabalhos de *earthworks* de interior.

poderiam realizar as fotografias dos horizontes. Depois da exposição, que durou um mês, fiel ao espírito entrópico, o trabalho foi destruído.

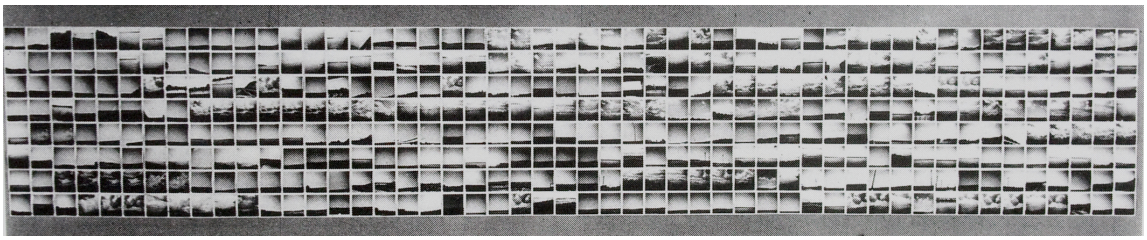


FIG. 02: Robert Smithson, *400 Seattle Horizons*, 1969.

Com isso, quero dizer que não apenas a mente e a terra, mas também os próprios trabalhos de Smithson, eram regidos por uma lógica entrópica. A utilização que Smithson faz da fotografia vai além do registro visual dos signos visíveis da entropia. Como assinala André Rouillé, a "dimensão temporal das deteriorações entrópicas é traduzida pela confrontação das versões em positivo e negativo das imagens de um mesmo *site*".[11] A inversão da equação - mostrar o negativo no lugar do positivo - quebra a evidência documental e dota a imagem de uma espessura temporal, conferindo-lhe uma dimensão dramática e até mesmo apocalíptica.

A partir do terceiro capítulo, inicio mais detalhadamente uma análise de algumas obras de Smithson que envolvem a fotografia, entre outros elementos. De uma forma geral, os próprios textos do artista fornecem o aparato teórico para elucidar suas questões em relação à fotografia, sendo *Art Through the Câmera's Eye* um dos principais. Em vários momentos, ao longo de seus escritos e entrevistas, Smithson se refere à fotografia e expõe suas posições em relação a ela, posições às vezes bastante contraditórias.

---

[11] ROUILLÉ, André. *La photographie... op. cit.* p. 434.

Utilizo, também, um texto de Craig Owens, intitulado *Photography en Abyme*, que fala diretamente do uso da fotografia pelo artista norte-americano, e a compilação da quase totalidade de suas obras fotográficas, feita por Robert Sobieszek para uma exposição em Los Angeles, em 1993, publicada no catálogo *Robert Smithson: photo works.*

Assim, apresento e analiso, no terceiro capítulo, um trabalho-chave do artista, intitulado *A Tour of the Monuments of Passaic*. Uma das obras mais importantes no contexto desta pesquisa, já que ela condensa e apresenta o conjunto das questões que estão sendo abordadas. Ao percorrer o texto, as fotografias e o mapa, entramos em contato com o pensamento de Smithson sobre a entropia, sobre a fotografia, o cinema, o tempo, sobre os monumentos e as ruínas de uma era pós-industrial. É um trabalho central na obra de Smithson e fundamental para a dissertação.

No capítulo seguinte, apresento e analiso as obras intituladas *nonsites*, que, como se verá, são trabalhos dialéticos que estão em estreita relação com os *sites*. Os *nonsites* são instalados no espaço da galeria, ou do museu, mas mantêm uma conexão viva e direta com o espaço fora da galeria. São constituídos de elementos geológicos (pedras, areia) colhidos nos *sites*, de mapas, de fotografias e de textos. Os *nonsites* têm sua origem na intensa pesquisa que Smithson realizava nos arredores de Nova Iorque, em lugares esgotados pela extração mineral, em áreas de rejeitos próximas a grandes complexos industriais ou em desertos no interior do continente. Nesses lugares, a ação da entropia é mais evidente, e se presta às elaborações de Smithson acerca do tempo, do espaço, da escala e da representação. Estabeleço também um paralelo com a obra do casal Becher, com quem Smithson realizou uma viagem para coleta de material e produção de

fotografias para a construção de um *nonsite* na Alemanha. A obra fotográfica dos Becher servirá, nesse caso, como um contraponto estético à obra de Smithson.

No quinto capítulo, apresento os trabalhos transitórios, em que a fotografia atua como elemento fundamental, já que são construções e intervenções realizadas para a câmera. Incluo, aqui, o trabalho *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, que é composto de fotografias de deslocamentos de espelhos e de um texto. No texto, que segue a estrutura e a sequência dos deslocamentos, Smithson pergunta: "Porque não reconstruir nossa incapacidade a ver?". Uma pergunta que algumas linhas depois se transforma em um imperativo: "Vamos desenvolver um tipo de antivisão, de vista negativa".[12] Os espelhos que Smithson dispõe e fotografa cristalizam a paisagem de Yucatán, mas também a duplica e enche de furos, de reflexos que impedem a imagem de se constituir plenamente. Esse é um trabalho sobre a visão, ou antes, sobre a recolocação do problema da visão. Uma crítica à imagem perspectivista e a tradição da fotografia documental.

Por fim, *Hotel Palenque*, trabalho que também abarca fotografias, palavras e conceitos. As fotografias foram realizadas em 1969, mas só foram apresentadas em 1972, juntamente com um texto proferido durante uma projeção de *slides* na Faculdade de Arquitetura de Utah. *Hotel Palenque* opera novamente uma condensação de grande parte das questões smithsonianas. Estão lá as ruínas ao avesso, a entropia, a fotografia, a des-arquiteturizacão, os deuses maias e astecas.

Portanto, assim como a superfície da terra, a obra de Robert Smithson é cheia de fissuras, cheia de falhas, de elevações, de deslocamentos e de crateras.

---

[12] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996. p. 130.

Ela é cheia de desabamentos, é reflexiva, especular. Ela é construída em camadas, como as fachadas das edificações maias. Fachadas sobrepondo fachadas. Esconde-se, mostra-se. Às vezes, está onde não se imagina que estivesse. É o caso de sua fotografia, por exemplo. Tida durante muito tempo como apenas um instrumento de registro, a prática fotográfica de Smithson somente começou a ser revelada em toda sua potência décadas depois de sua morte.

Toda essa dificuldade em abordar a obra de Robert Smithson se deve, em parte, à sua diversidade e, em parte, ao seu caráter visionário. Smithson era um artista que atribuía o mesmo valor a um texto e a uma escultura. Não fazia diferenciação: desenhou, pintou, escreveu, deslocou, fotografou, filmou, derramou, colou, dilacerou, ergueu, caminhou, enterrou, desenterrou e, enfim, voou. O caráter irredutível dessa obra e a dificuldade de colocá-la em uma categoria estabelecida - não que isso seja necessário - são provas da força que permanece nela e demonstram que Smithson conseguiu atingir seu objetivo de transformar as antigas fronteiras em ruínas.

Os escritos de Smithson, riquíssimos, vastos, e em muitos pontos inexplorados, são uma mina inesgotável para o pesquisador. Por isso, os elegi como fonte principal da pesquisa e como instrumento fundamental na análise das obras e do contexto em que surgiram.

Na conclusão da dissertação, tento identificar aspectos da obra de Smithson que continuam voltando, se metamorfoseando e se desdobrando no meu trabalho de arte. Tento pensar um pouco na atualidade do conceito de entropia, nessa conjuntura de sucessivas crises econômicas, tragédias ambientais, guerras e terremotos. Mas, sobretudo, tento estabelecer conexões, às vezes não tão diretas, com minhas obras recentes.

1 – Uma renovação artística da fotografia fora da tradição documental

1.1

A quase onipresença da fotografia no trabalho de Robert Smithson não deixa dúvidas quanto à importância do papel que ela ocupa no corpo de sua obra. Em certos momentos, seu pensamento crítico dirigido ao fotográfico aparece mesmo na ausência do objeto fotográfico. No entanto, apesar dessa constatação, poucos estudos foram dedicados a esse aspecto na extensa literatura hoje sobre sua obra.

Robert Smithson nasceu em Passaic, Nova Jersey, em 1938. Estudou em Nova Iorque e ficou muito conhecido por seus trabalhos de *land art* e seus *earthworks*. Mas sua produção artística foi vasta e diferenciada, apesar de sua morte precoce. Além dos trabalhos de terra, Smithson realizou esculturas, fotografias, filmes, desenhos, pinturas, colagens e produziu uma grande quantidade de textos críticos sobre seu trabalho e o trabalho de outros artistas, além de textos que se aproximam de relatos de viagem. Morreu em 1973, aos 35 anos, em um acidente de avião. No momento de sua morte, Smithson realizava fotografias aéreas da construção de *Amarillo Ramp,* um trabalho de *land art* que deixou inacabado, no estado do Texas.[13] Foi enterrado em Nova Jersey, "seu último *earthwork*", nas palavras do amigo e artista Mel Bochner.[14]

Smithson participou com entusiasmo do circuito de arte nova-iorquino do final dos anos de 1960 e começo dos 1970. Nesse período, exerceu intensa

---

[13] O trabalho foi finalizado, depois de sua morte, por Nancy Holt, Richard Serra e Tony Shafrazi.

[14] *CRIQUI, Jean Pierre. Ruines à l'envers. Les Cahiers du Musée National d`Art Moderne*, n. 43. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993. p. 5.

atividade intelectual e artística, influenciando fortemente seus colegas de geração. Estudar o lugar da fotografia em sua obra abre a possibilidade de se pensar, também, na entrada[15] que esse suporte técnico fez na arte ao longo desse período. Esse acontecimento trouxe consequências definitivas para os rumos que a fotografia tomaria a partir de então. Foi no decorrer da década de 1960 que vários artistas começaram a fazer um uso mais sistemático da câmera. Smithson faz parte de uma geração que, em grande parte, adotou a fotografia em seus trabalhos. No entanto, ao mesmo tempo em que esse fenômeno foi relativamente amplo, ele não tem nada de homogêneo, já que as práticas artísticas da época, se pensarmos na arte conceitual, na *land art* ou na *performance*, eram bastante díspares. Cada artista manipulava a fotografia de forma diferente. Seguindo ambições distintas, eles obtinham resultados variados. Foi uma época de intenso experimentalismo.

Essas novas inclinações da fotografia se aliam a um encaminhamento crítico que busca uma direção divergente de um modelo hegemônico da produção de imagens fotográficas nos anos de 1960. Smithson se opôs, sistematicamente, à ordem estabelecida da arte modernista e a todas as ortodoxias. Tinha como objetivo claro expandir o campo de sua atuação e implodir as fronteiras das diversas categorias de arte e dos limites de suas instituições. Nada mais natural que começasse a usar a máquina fotográfica.

Esse projeto de renovação artística implicava, em um primeiro momento, um rompimento com a prática dos cânones da fotografia da época, e, depois, a

---

[15] Entendo a entrada na arte da fotografia como o momento em que artistas que já utilizam várias técnicas passam a utilizar também a fotografia. Quer dizer, seria uma espécie de "desespecialização", uma oposição ao fotógrafo que apenas realiza fotografias, que é um especialista. Assim também aconteceu com o corpo, com o cinema, com o vídeo, com a arquitetura e tantas outras coisas que entraram na arte.

convivência da fotografia com todos os outros meios disponíveis aos artistas daquele período. A fotografia deveria conviver com as outras formas artísticas, sem hierarquização. O fotógrafo Jeff Wall, em um importante ensaio sobre o uso da fotografia por artistas a partir dos anos de 1960, critica a fotografia produzida pelos fotógrafos daquela época.

> A fotografia artística permanecia demasiadamente enraizada nas tradições pictóricas da arte moderna; vivia uma existência marginal, de uma serenidade irritante, que a mantinha a distância do drama intelectual do vanguardismo, enquanto reivindicava um lugar de destaque, inclusive, definitivo, dentro deste.[16]

O uso da fotografia por essa nova geração de artistas busca criar um lugar de atuação fora dessa tradição pictórica da arte moderna, ao investirem na produção e na difusão de imagens precárias, desenraizadas, ainda sem valor comercial ou de mercadoria e desprovidas de um deslumbre estético. Na produção de vários desses artistas, a fotografia representava a possibilidade de pensar a arte fora da pintura e da escultura. Usar a imagem fotográfica significava romper com vários preceitos estabelecidos na arte. O múltiplo ante a obra única, o amador ante o profissional, o registro ante a obra acabada, a cópia ante o original. Essas passam a ser práticas e preferências de vários desses jovens ao longo da década de 1960, principalmente nos Estados Unidos, mas também, numa escala menor, na Europa.

De acordo com Jeff Wall, nesse momento anterior à entrada da fotografia na arte, ela ainda não havia passado por uma autorrevisão, "ou desconstrução, como outras artes já haviam estabelecido como fator preponderante para seu

---

[16] WALL, Jeff. Aspects of photography in, or as, conceptual art. In: FOGLE, Douglas (Ed.). *The last picture show*: artists using photography – 1960-1982. Minneapolis: Walker Art Center 2003. (Exhibition cat.). p. 32.

desenvolvimento e amor próprio".[17] A fotografia parecia ter atingido o ápice da perfeição estética, se apenas se considerar a fotografia em um de seus "marcos de referencia",[18] quer dizer, a tradição documental.

Robert Smithson é um dos pioneiros no funcionamento dessa engrenagem que operou a revisão da prática, do uso e da circulação da fotografia. Como se verá, sua tática desconstrutora extrapola a imagem fotográfica e entra pela própria estrutura da visão e da construção da imagem perspectivista.

É curioso observar que não há, nos escritos de Smithson, nem em suas fotografias, referências explícitas ao trabalho de fotógrafos como Ansel Adams, Walker Evans ou Paul Strand, fotógrafos que poderiam ser identificados como pertencentes a essa tradição documental da fotografia, por sua maneira de compor, de trabalhar a luz, a cópia e o tema tratado. Nem mesmo se pode dizer que ele tivesse "conhecimento da história da fotografia em geral ou de alguma porção em particular do imenso corpo gerado pela paisagem fotográfica desde 1840",[19] como apontou o curador Robert Sobieszek, na introdução do catálogo em que reuniu, pela primeira vez, a obra fotográfica de Robert Smithson.

O trabalho desses fotógrafos era defendido e propagado pelo curador de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, John Szarkowski. Ao longo de vários anos, sobretudo da década de 1960, Szarkowski organizou diversas exposições, na tentativa de consolidar uma tradição artística para a fotografia, reivindicando para o meio uma autonomia, uma forma institucionalizada, assim como um lugar na "grande arte". Essas fotografias expostas por Szarkowski eram

---

[17] WALL, Jeff. Aspects of photography... *op. cit*. p. 32.

[18] WALL, Jeff. Aspects of photography... *op. cit*. p. 31.

[19] SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: photo works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993. p. 16.

ligadas à reportagem e ao fotodocumentarismo, uma das formas dominantes da fotografia artística no começo daquele decênio.

É contradizendo essa corrente ou, mais precisamente, ignorando-a, que Smithson inventa uma prática fotográfica diretamente atrelada à sua produção em *land art*, à construção de suas esculturas, ao seu cinema, à sua escrita, às suas intervenções efêmeras na natureza e à sua visão sobre o mundo. E essa prática em nada se parece com a produção dos fotógrafos modernistas, perseguidores da composição e da cópia perfeita; diversamente, ela se assemelha a uma prática amadora, quiçá despretensiosa. A fotografia ganha uma atenção maior de Smithson justamente quando ela se distancia do profissionalismo. O artista tem uma predileção clara pela fotografia vernácula e tudo o que ela tem de incerto e de inacabado.

A instrumentalização desse novo modelo fotográfico o ajuda a deslocar a prática artística da fotografia para fora dos dogmas modernistas, participando ativamente da fabricação de uma fotografia entrópica. Entropia é um conceito central em sua obra, e será retomado mais adiante.

A estética da entropia opõe-se a estética modernista. Marcada por uma forte consciência do tempo e do envelhecimento, por uma viva consciência do processo irreversível de desintegração das estruturas, da decomposição das formas, do deslocamento dos lugares. Estética do precário, do apagamento, da desconstrução.

1.2

Robert Smithson é um artista fundamental na geração de artistas nova-iorquinos nascidos na segunda metade da década de 1930. Faziam parte desse grupo Dan Graham, Vito Acconci, Richard Serra, Mel Bochner, Nancy Holt (sua

esposa), Edward Ruscha, entre outros. Apesar da grande diversidade de seus trabalhos, foram agrupados pela crítica em torno de rótulos de critérios formalistas e redutores, como *land art*, arte conceitual ou pós-minimalismo, talvez porque os rótulos sejam praticamente inevitáveis.

Se, por um lado, esses artistas possuíam uma produção artística diferenciada, por outro, eles se conheciam, se encontravam, se ajudavam e compartilhavam leituras filosóficas e literárias. Entre traços comuns, um era marcante: o desejo, em boa parte herdado da pop arte e do minimalismo, de realocar o procedimento artístico.

Na prática desses jovens artistas, estava um desejo de ampliar o campo de trabalho através de um esforço de abertura da criação artística para novos domínios técnicos e intelectuais. Uma vontade de ir além do que era definido, à época, como o mundo da arte. Esse desejo, desde então, permanece no seio da atividade artística contemporânea.

Para levar adiante esse processo de expansão do campo artístico, eles recusavam o uso de técnicas tradicionais da arte – a pintura principalmente – e buscavam novos meios de produção de sentido, como o uso da fotografia, do vídeo, do corpo e do cinema na construção de suas obras. É importante remarcar que alguns deles começaram pintando, como Smithson, e outros voltaram à pintura mais tarde, como Ruscha. Essa recusa, que parece ser circunstancial e bem atrelada ao momento histórico, não foi definitiva.

Jeff Wall, que começava a trabalhar naquele momento, dá um depoimento sobre as dificuldades que enfrentava devido a esse imperativo de buscar o novo e destruir o velho.

> Tive certas dificuldades na década de 1960 porque tive de me adaptar e superar uma situação que assumia simplesmente que a

> arte do passado era "obsoleta" (utilizando a ideologia leninista da época) e que a única opção séria consistia em inventar o projeto vanguardista baseado em superar a "arte burguesa". Evidentemente esse era apenas o paradigma do momento, mas foi um longo momento.[20]

Ao utilizar a fotografia, a intenção daqueles artistas não era trazer uma nova contribuição à sua história ou realizar uma fotografia formalista que fosse uma obra de arte, como uma escultura, isso já tinha sido feito, e bem feito. A fotografia funcionava como mais um elemento naquele caldeirão experimental. Como os pioneiros Marcel Duchamp, Andy Warhol e Robert Rauschenberg, eles não separavam a fotografia de outras formas artísticas, reivindicavam para si algo além da identificação com um meio específico, já que suas obras convocavam múltiplos meios de expressão. Assim, muitas vezes, produziam objetos híbridos, que podem ser pensados nos termos do que Lucy Lippard (1967) chamou de a "desmaterialização do objeto de arte", ao se referir à larga emergência de novas práticas que rejeitavam as formas tradicionais. A desmaterialização não significa a desaparição total do objeto, mas o declínio de sua hegemonia e a recusa do culto ao objeto único. Essas práticas engendram, portanto, uma nova concepção da arte e de sua exposição. Muitas dessas obras foram construídas em torno de sistemas de documentação, envolvendo fotografias, mapas, desenhos, textos.

Uma coisa é certa, se esses artistas utilizavam a fotografia não era para se tornarem fotógrafos. Edward Ruscha rejeitou diversas vezes esse título, repetindo, a todo o momento, que não era fotógrafo, mesmo depois de ter feito mais de dez livros de fotografia ao longo da década de 1960. O caso de Ruscha é bastante útil para entender melhor essa aparente divisão entre um fotógrafo fazendo fotografia artística e um artista fazendo fotografia. Seria interessante comparar, por exemplo,

---

[20] WALL, Jeff. *Fotografia e inteligência líquida*. *op. cit*. p. 29.

o trabalho de Ruscha com o trabalho de Robert Frank, pondo em confronto, respectivamente, o livro *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) e o livro *The Americans* (1958), dois marcos da fotografia. Não se pretende, com isso, obter os termos para um julgamento qualitativo, mas demonstrar como se tratam de duas propostas distintas de projeto e de mundo. Se as imagens do livro de Frank, a despeito dele próprio, se tornaram os ícones da vida na estrada, com tudo de monstruoso e de sublime que isso implica, as imagens de beira de estrada de Ruscha negam qualquer representação desse tema.

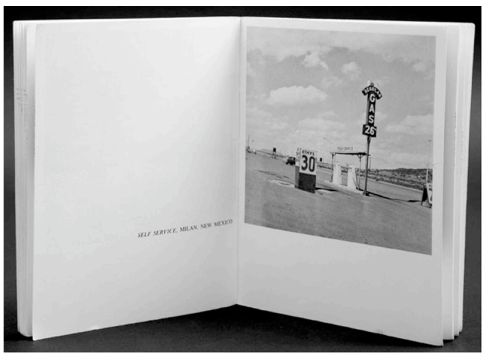


FIG. 03: Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, 1963.



FIG. 04: Robert Frank, *The Americans*, 1958.

O livro de Ruscha pode ser visto como o antilivro de Frank.[21] Se, para este último, assim como para toda a geração Beat, viajar pelas estradas da América representava um ato de liberdade, de descobrimento, de desprendimento e de aventura, em que histórias inesperadas poderiam acontecer, quando o acaso estendia seus tentáculos em todas as direções, para o artista californiano, a única coisa que existia entre um ponto e outro de uma viagem, entre o começo e o fim de uma estrada, era uma sucessão interminável, monótona e tediosa de postos de gasolina. Ruscha desmonta toda a vibração que uma viagem iniciática – como a

[21] Devo esse pensamento ao professor e amigo Rui Cezar dos Santos.

de Frank e a de Kerouac – poderia conter, substituindo as nuanças, os imprevistos e o encontro com o outro por uma repetição em série, maçante e interminável.

Nesses mesmos termos, assim como aponta Douglas Fogle,[22] podemos pensar também o *Saut dans le Vide* (1960), de Yves Klein, em oposição ao *Derrière la gare de Saint-Lazare* (1932), de Henri Cartier-Bresson. São dois saltos, certo, mas em direções contrárias.

Um salto marca o auge do que Cartier-Bresson chamou de o "momento decisivo"; na verdade, marca a criação desse conceito que quer significar a captura de uma ação no seu ápice, a perfeição geométrica, o equilíbrio total, doutrina que determinou décadas de fotografia documental e de reportagem, influenciou gerações de fotógrafos e criou uma horda de bressonianos.

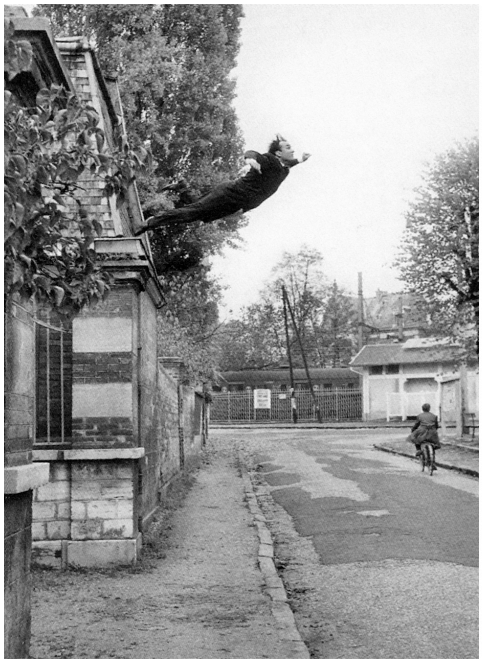


FIG. 05: Yves Klein,
Saut dans le Vide, 1960



FIG. 06: Henri Cartier-Bresson,
Derrière la de Saint-Lazare, 1932.

O outro salto é uma fotografia híbrida, montada, feita colaborativamente, uma construção conceitual, que toma a fotografia como um meio para um fim.

[22] FOGLE, Douglas (Ed.). *The last picture show... op. cit.* p. 9.

Nesse trabalho, o artista, além de propositor, é também o personagem. Estar atrás da câmera, operando o aparelho, não tem mais importância. Pouco interessa quem aperta o botão. O abismo entre esses dois saltos pode evidenciar o que começou a tomar forma naquele tempo.

Os artistas, naquele período, não estavam interessados em produzir uma fotografia que pudesse ser um aporte formal à sua história ou que tivesse uma perfeição estilística, pois isso iria contra o que eles justamente queriam mudar, ou seja, a exaltação do mito do grande artista. A utilização desse novo meio, muitas vezes colocado ao lado de outros elementos, serve, ao contrário, ao projeto de renovação artística da fotografia, fora da tradição documental.

A partir de 1965, a obra de Smithson passa a se caracterizar por uma variação enorme de suportes que mantêm uma relação estreita com suas leituras e sua formação intelectual (geologia, cristalografia, psicologia, história da arte, ficção científica, literatura, filmes B). Toda essa produção estava interligada num complexo jogo de imbricações, sobreposições, entrelaçamentos. Um texto fazia referência a um trabalho de terra, que servia de referente a uma fotografia, que tinha sido construída a partir de um desenho, que era parte integrante de um *nonsite.*

> [...] a fotografia e o cinema, até aqui vistos, na melhor das hipóteses, como ferramentas de apoio das esculturas realizadas em lugares distantes, se acham agora – junto com os escritos – no coração de sua atividade artística, onde se prestam à uma apreciação da intertextualidade dos diversos aspectos de sua obra.[23]

[23] LINGWOOD, James. *L'entropologue in Robert Smithson*: le paysage entropique – 1960-1973. Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994. p. 15.

Acompanhando o pensamento pós-estruturalista de inclinação desconstrutivista,[24] Smithson e outros artistas têm seus projetos profundamente influenciados por essa vertente filosófica, o que reflete na estrutura e na consistência de seus trabalhos, contribuindo para contradizer a abordagem progressista e linear do modernismo. A própria ideia de entropia, como veremos adiante, está carregada de desconstrução e não-linearidade.

Muitos fotógrafos dos anos de 1960 utilizavam câmeras de médio e grande formatos, primando pela qualidade do grão e pela nitidez da imagem, ou escolhiam trabalhar com a compacta Leica, cujas objetivas tinham uma das melhores óticas da época. Vários artistas, ao contrário, queriam valorizar o que não exaltasse o domínio técnico da linguagem, com o intuito de dessacralizar o gesto artístico; interessavam-se por uma estética próxima dos usos populares, da publicidade e do jornalismo. Enfim, de certa técnica amadora e vernacular da fotografia que refletia o desenvolvimento da sociedade de consumo americana daquela época.[25]

A maior parte deles era de fotógrafos amadores, e estes viviam uma época de aceleração e democratização dos processos fotográficos que se tornou possível pela comercialização de aparelhos automáticos e de diapositivos. Eles experimentavam uma prática da fotografia que não tinha muita relação com as posições adotadas por John Szarkowski, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A utilização dessa outra via estava no centro de diversas práticas fotográficas que caracterizavam os artistas da geração de Smithson.

---

[24] Através da análise dos volumes pertencentes à biblioteca de Smithson, verifica-se que ele era leitor de Roland Barthes, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Michel Foucault, além de Claude Lévi-Strauss.

[25] No entanto, mais ou menos no mesmo período, na Alemanha, o casal Becher começava a construir uma obra fotográfica tecnicamente contrária à obra desses artistas norte-americanos, baseada no primor técnico, em câmeras de grande formato, e que iria influenciar uma geração de fotógrafos alemães.

Valorizando esse uso precário, vernacular, eles estavam interessados numa fotografia que se definia por seu valor funcional, que tinha sua importância calcada na relação que ela mantinha com seu referente. De acordo com André Rouillé:

> Essa posição secundária da fotografia vale a ela por ela ser tratada materialmente, tecnicamente e plasticamente como uma pura constatação, como um documento trivial, como um veículo neutro, como um registro automático, como uma coisa banal entre outras, como um simples instrumento enfim, como um vetor.[26]

Essas imagens tinham, muitas vezes, um aspecto frio, distanciado, a fim de transmitir um desprendimento do fotógrafo e até certa ausência. Nenhuma subjetividade, nenhuma interpretação, nenhuma expressão. Ampliações pequenas, muitas vezes mal copiadas, quase sempre em preto e branco, colagens, recortes. As fotografias, em grande parte, entram apenas como mais um elemento no trabalho dos artistas.

Através de artigos em que combinava suas fotografias e seus textos, como em “A Tour of The Monuments of Passaic” (1967) ou “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” (1969), Smithson acabou sendo um dos grandes promotores desse uso da fotografia, muito pelo prestígio que tinha alcançado na cena nova-iorquina do final dos anos de 1960. Alguns desses artigos foram publicados em revistas importantes, como *Artforum*, que era lida por muitos profissionais da área.

Smithson era um artista que circulava bem pelos meios da arte e estava muito bem inserido no circuito. Tinha relações de amizade tanto com artistas da geração anterior à sua, como Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl Andre e Dan Flavin, quanto com os artistas de sua geração.

---

[26] ROUILLÉ, André. *La photographie... op. cit.* p. 415.

Levado pela facilidade de produção que a fotografia havia atingido nesse período, Smithson aproveitava dos prazeres da cultura de massa, utilizando, entre 1966 e 1971, uma câmera popular, a Eastman-Kodak Instamatic 400. Este era um aparelho, como já se disse, que reunia várias facilidades: a mobilidade, a simplicidade técnica, o preço acessível.

1.3

As fotografias de Smithson não eram sempre autônomas, mas também nunca foram subservientes. Estavam quase sempre associadas a uma rememoração dos lugares ou das ações a que elas se referiam.

No filme *Mono Lake* (1968-2004), finalizado apenas recentemente, por Nancy Holt, vemos Smithson em um passeio, acompanhado de Michael Heizer e da própria Nancy, pelo lago *Mono,* na Califórnia, em julho de 1968. Esse filme mostra bem o uso da câmera por Smithson. Fotografar é mais uma atividade que ele realiza no *site*, junto com a coleta de pedras e rochas, longas caminhadas, deslizar rolando morro abaixo, queimar um mapa, entre outras coisas.



FIG. 07: Robert Smithson, Stills do filme Mono Lake, 1968.

Se suas fotografias eram simples e diretas, comportando algum desprendimento técnico, não podemos dizer o mesmo de sua prática ou do uso

que fazia dessas fotografias. Por mais que se acredite em uma prática amadora, ocasionada por sua aparente postura de turista em determinados momentos, não era essa a relação que Robert Smithson mantinha com a câmera. Ou essa era apenas uma atitude de fachada, que sobrepunha seu profundo, e às vezes tortuoso, envolvimento com o aparelho. As escolhas de seus motivos não eram, definitivamente, as escolhas de um amador.

Smithson mantinha uma relação conflituosa com a câmera. Uma relação passional. Era tão contraditório que poderia dizer, em um momento, que as câmeras "deveriam ser desprezadas por seu poder de duplicar nossa experiência individual", e que eram "olhos mecânicos indiferentes, prontos a devorar qualquer coisa diante da vista";[27] e, mais tarde, afirmar que, no entanto, "essas especulações abissais não me mantêm afastado da minha câmera reflex, Kodak Instamatic".[28]

Não alimentava nenhum interesse particular por equipamentos, ao contrário: "Lentes, fotômetros, filtros, telas, bobinas de filmes, projetores, tripés, e todo o resto me dão vertigem",[29] escreveu, sobre os diversos equipamentos que rodeiam um fotógrafo especialista. Chegou, ainda, a idealizar um filme de terror que teria uma loja de fotografia como locação. O título seria *Invasion of the Camera Robots*, e "seria baseado no mito de Ciclope, tendo o balconista como Ulysses";[30] a cada clique de câmera, o balconista e a loja sofreriam uma aniquilação parcial.

---

[27] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 372.

[28] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 373.

[29] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 372.

[30] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 373.

O terror que, nessa passagem, Smithson incute à câmera, estaria próximo da teoria dos espectros que, segundo Félix Nadar, assombrava Honoré de Balzac. Para Balzac, cada corpo de todos os seres, é composto por camadas, como uma cebola. Cada fotografia realizada reteria na imagem uma das camadas do corpo fotografado, até a desaparição total do referente. É o devir-fantasma dos corpos fotografados, nas palavras de Phippe Dubois.[31] Essa convicção tem inúmeras variantes, como a crença de alguns grupos indígenas que acreditam que uma fotografia lhes roubaria a alma.

Em uma entrevista de 1970, concedida em conjunto com Michel Heizer e Dennis Oppenheim, ao responder a uma pergunta sobre a relação de um trabalho e a fotografia dele, Smithson diz: “As fotografias roubam o espírito do trabalho...”.[32] Ele era bastante próximo desse universo da ficção científica e dos filmes de terror. Consumia muitos livros e filmes desses gêneros, o que acabou por influenciar fortemente seu pensamento, seus escritos e suas obras.

Por mais que os primeiros estudos da obra de Smithson tenham deixado a fotografia em segundo plano, por lhe atribuírem um valor simplesmente vetorial, com o decorrer dos anos, após sua morte, essa posição é revista e começa-se a redescobrir a profundidade e o caráter inovador de sua obra fotográfica.

> Tirar fotografias “anti-glamourosas” certamente caracteriza o longo envolvimento que a década de Smithson manteve como o meio, mas a complexidade de suas conquistas fotográficas também o distingue de outros artistas. Smithson não estava interessado apenas nas capacidades documentais da fotografia.[33]

---

[31] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Apenzeller. Campinas: Papirus, 2001. p. 228.

[32] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 251.

[33] SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: photo works*. *op. cit.* p. 18.

É isso o que aponta Sobieszek. A forma variada e complexa com que Smithson usou suas fotografias mostra que seus interesses iam além de simplesmente documentar e, dessa forma, ultrapassava o que a maioria dos outros artistas da época nutria pelo suporte.

Em *A Tour of the Monuments of Passaic*, as fotografias estão diretamente e inseparavelmente associadas ao texto. Essa foi sua primeira obra texto-fotográfica a ser apresentada ao grande público.



debris rattling in the water that passed through the great pipe.

Nearby, on the river bank, was an artificial crater that contained a pale limpid pond of water, and from the side of the crater protruded six large pipes that gushed the water of the pond into the river. This constituted a monumental fountain that suggested six horizontal smokestacks that seemed to be flooding the river with liquid smoke. The great pipe was in some enigmatic way connected with the infernal fountain. It was as though the pipe was secretly sodomizing some hidden technological orifice, and causing a monstrous sexual organ (the fountain) to have an orgasm. A psychoanalyst might say that the landscape displayed "homosexual tendencies," but I will not draw such a crass anthropomorphic conclusion. I will merely say, "It was there."

Across the river in Rutherford one could hear the faint voice of a P. A. system and the weak cheers of a crowd at a football game. Actually, the landscape was no landscape, but "a particular kind of heliotypy" (Nabokov), a kind of self-destroying postcard world of failed immortality and oppressive grandeur. I had been wandering in a moving picture that I couldn't quite picture, but just as I became perplexed, I saw a green sign that explained everything:

YOUR HIGHWAY TAXES 21
AT WORK

Federal Highway Trust Funds 2,867,000	U.S. Dept. of Commerce Bureau of Public Roads State Highway Funds 2,867,000

New Jersey State Highway Dept.

That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is — all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. This anti-romantic mise-en-scene suggests the discredited idea of time and many other "out of date" things. But the suburbs exist without a rational past and without the "big events" of history. Oh, maybe there are a few statues, a legend, and a couple of curios, but no past — just what passes for a future. A Utopia minus a bottom, a place where the machines are idle, and the sun has turned to glass, and a place where the Passaic Concrete Plant (253 River Drive) does a good business in STONE, BITUMINOUS, SAND, and CEMENT. Passaic seems full of "holes" compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by the suburbanite. The windows of City Motors auto sales proclaim the existence of Utopia through 1968 WIDE TRACK PONTIACS — Executive, Bonneville, Tempest, Grand Prix, Firebirds, GTO, Catalina, and LeMans — that visual

50

FIG. 08: Robert Smithson. Publicação de *A Tour of the Monuments of Passaic* nas páginas de *Artforum*, dezembro de 1967.

Em *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, as imagens estão associadas ao relato de viagem, mas, diferentemente do trabalho sobre Passaic, são registros de intervenções efêmeras realizadas com espelhos na natureza, e não fotografias da paisagem urbana.

Há, também, o registro de intervenções que não se associam a textos, como as *Upside Down Tree,* outros deslocamentos de espelhos, as *Photo-Markers, Oolite Island*, *Hypothetical Continents*, entre vários outros trabalhos transitórios. O *slide show* em forma de conferência/obra configura ainda outro uso do dispositivo, como na apresentação de *Hotel Palenque*, realizada na Universidade de Utah, em 1972.

Em outra camada de significação, está o uso de fotografias na constituição dos *nonsites,* nos quais a fotografia ocupa um lugar primordial na ligação entre *site/nonsite,* juntamente com os mapas e os resíduos colhidos no *site*. As colagens, em que, a partir de uma imagem fotográfica de um *site*, Smithson constrói projetos para reabilitações de minas esgotadas. E, por último, o registro como pura informação visual, de *sites* e *earthworks*, mas que, muitas vezes, são apresentados em negativo ou em montagens.

Nos capítulos seguintes, essas ocorrências serão analisadas detalhadamente, mas, antes, gostaria de me deter no conceito de “entropia”, explicitando porque essa foi uma noção que percorreu toda a obra de Robert Smithson e como foi amplamente aplicada em seus trabalhos. Tentarei, ainda, defender a hipótese de que a entropia era mais do que uma forma a ser construída ou captada visualmente, ela era parte intrínseca da linguagem de Smithson, era sua própria engrenagem.

2 – Linguagem entrópica, pensamento turvo

2.1

Quando Robert Smithson começa a se distanciar do objeto específico de inspiração minimalista e da obra de arte convencional,[34] e inicia uma aproximação a uma nova noção de escultura como lugar, ele leva suas pesquisas para fora da galeria e das instituições. Recusa esses lugares como únicos espaços onde a arte poderia ser realizada ou apresentada, e amplia seu campo visual e seu espaço para além do ateliê. Seu local de trabalho, a instituição de arte, o museu, seriam, agora, também o mundo. As obras seriam executadas e ficariam expostas no deserto, na floresta, no lago ou nas cidades. Os materiais utilizados seriam os mais diversos, a maior parte vinda do próprio cotidiano dos artistas.

Rosalind Krauss traçou as linhas gerais desse movimento para fora do ateliê, em direção à expansão do entendimento do que é o objeto artístico, em seu artigo "A escultura no campo ampliado", de 1979. Como aponta a autora, esse era um movimento sentido por vários artistas da época.

> Parece bastante claro que a permissão (ou pressão) para pensar a ampliação desse campo foi sentida por vários artistas mais ou menos ao mesmo tempo, entre os anos de 1968 e 1970. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, um depois do outro, assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas.[35]

Não se trata, nesse ato, de abandonar completamente os espaços fechados e adotar somente os espaços abertos como lugares onde a arte seria

---

[34] Os primeiros trabalhos de Smithson, no começo dos anos de 1960, foram pinturas, esculturas – com forte influência do minimalismo –, colagens e desenhos.

[35] KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008.p. 135.

feita. A decisão de Smithson tem mais a ver com um alargamento de fronteiras, com a dissolução de amarras. A relação que ele passa a estabelecer com o interior e o exterior se torna dialética, mais complexa e, às vezes, contraditória.

De fato, a partir da segunda metade dos anos 1960, Smithson e sua mulher Nancy Holt, em algumas ocasiões, acompanhados de amigos, começam a realizar uma série de viagens para empreender explorações aprofundadas de *sites* abandonados, desérticos, invadidos por matagais ou em permanente deterioração.

Em relato de uma viagem para o *Great Notch Quarry*, uma mina abandonada em Nova Jersey, acompanhado de sua mulher e de Donald e Julie Judd, vemos uma verdadeira mistura de experiências envolvendo observação geológica, desintegração e caos. A experiência é descrita no texto *The Cristal Land*, de 1966:

> As paredes da pedreira tinham um aspecto perigoso, rachadas, quebradas, estilhaçadas elas ameaçavam despencar. Fragmentação, corrosão, decomposição, desintegração, desmoronamento, desabamento, avalanches eram vistos por todo lado... Era uma região árida, esbranquiçada e seca. Uma infinidade de superfícies se estendia para todas as direções. Estávamos imersos em um caos de rachaduras.[36]

Smithson e os artistas e amigos que o acompanhavam nessas excursões faziam fotografias observando e estudando a paisagem devastada pela ação do homem, atravessando fissuras, entrando e saindo de crateras abandonadas, pedreiras inativas e minas esgotadas. Interessavam-se pela constituição geológica desses lugares e pelos materiais que ali podiam ser observados. A partir desse contato mais intensificado e sistemático com essa paisagem, Smithson vai, progressivamente, abandonando suas esculturas, de influência minimalista, do

---

[36] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 170.

período pré-1966, e permitindo se liberar das obrigações sociais e materiais impostas pelas galerias e museus.

Suas experiências, nesse período, o levaram para lugares onde encontrará rastros de um esgotamento pós-industrial. Smithson irá descobrir esses *sites* inicialmente em Nova Jersey, região onde nasceu e passou a infância, e posteriormente em vários outros pontos dos Estados Unidos e mesmo na Europa. "Minha experiência é que os melhores *sites* para '*earth art*' são *sites* que foram arruinados pela indústria, pela urbanização selvagem ou por catástrofes naturais";[37] são lugares dotados de memórias, de acumulação de resíduos, de escombros, de restos, cenários por vezes apocalípticos, que constituirão suas "paisagens entrópicas".

O conceito de entropia vem da física. Trata-se de uma grandeza termodinâmica comumente associada ao grau de desordem. Ela mede a parte de energia que não pode ser transformada em trabalho. É uma função de estado cujo valor cresce durante um processo natural em um sistema fechado. Essa grandeza permite a elaboração da segunda lei da termodinâmica, uma importante lei física, que determina que a entropia total de um sistema termodinâmico isolado[38] tende a aumentar com o tempo, aproximando-se de um valor máximo.

---

[37] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 165.

[38] Um sistema isolado é aquele cujas fronteiras não permitem que haja interação com o que lhe é exterior. Esse tipo de sistema pode ser tão grande e tão complexo como o próprio universo, ou tão pequeno que se torne invisível para o olho.

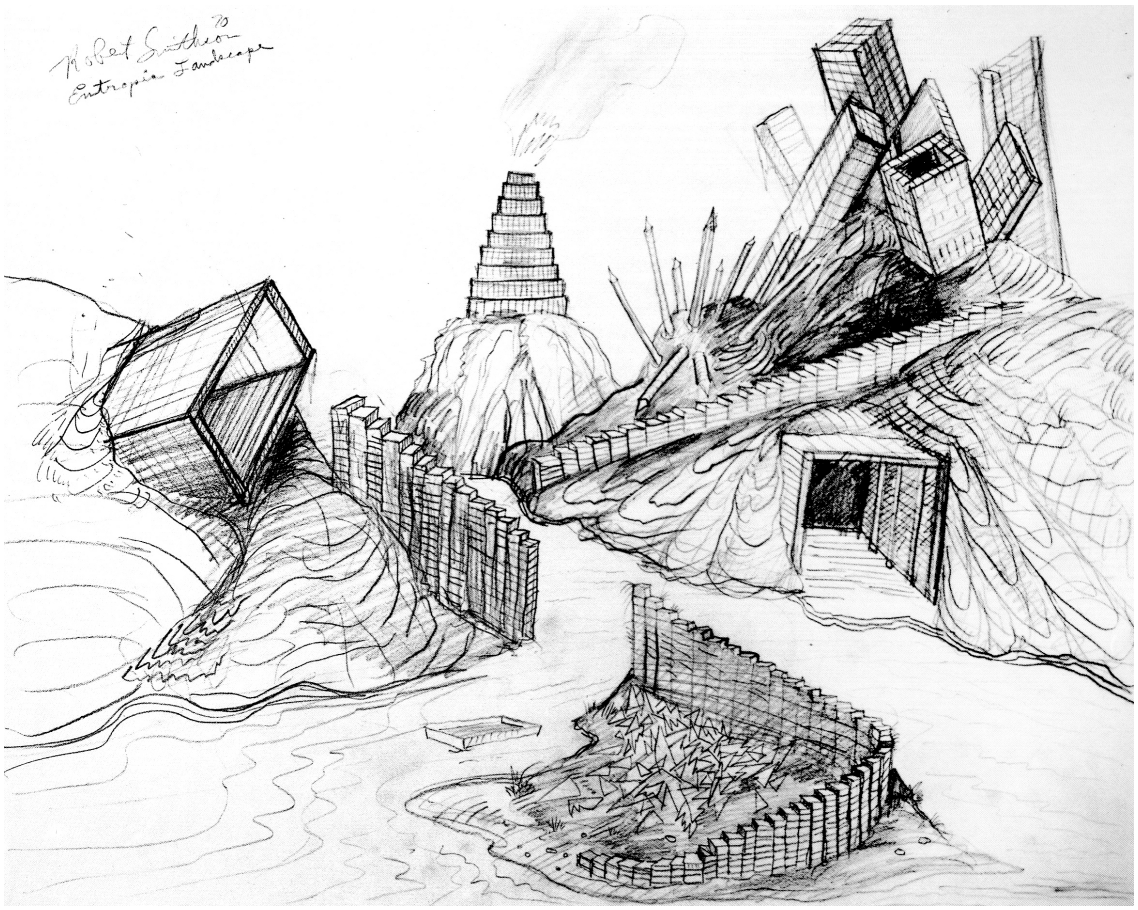


FIG. 09: Robert Smithson, *Entropic Landscape*, 1970.

A entropia está relacionada com o número de configurações ou arranjos de mesma energia que um dado sistema pode assumir. Ela afirma a inexorável e irreversível implosão de qualquer tipo de ordem hierárquica. Prevê a dissolução de qualquer organização em um estado de desordem e de indiferenciação. Por essa razão, a entropia é geralmente associada ao conceito subjetivo de desordem.

A ideia de desordem está também associada a vários trabalhos de Smithson. Dessa noção, podem nascer vários outros termos análogos e que encontramos, aqui e ali, em vários momentos de sua obra e de seus textos. Ruína, caos, desordem, agitação, esgotamento são imagens e palavras que o artista traz para o cerne de sua linguagem.

À maneira de muitos filósofos, com seus conceitos tomados da geografia, da biologia, da geologia, Robert Smithson "rouba" o conceito de entropia da física e o coloca no centro de sua atividade artística. Raros são os escritos, as obras, os registros ou entrevistas de Smithson em que a noção de entropia, ou algum conceito aparentado, não seja abordada (sua última entrevista, dada alguns meses antes de morrer, se intitula *Entropy made visible*). Certamente, essa era uma ideia que pairava em vários círculos intelectuais daquele tempo. Além disso, muitos artistas trabalhavam com ideias semelhantes sem, no entanto, utilizarem o conceito diretamente.

> A entropia, nos Estados Unidos dos anos 50, estava longe de ser um velho discurso acadêmico desenterrado por Smithson: ela constituía o ponto de convergência das inquietudes culturais que vinham à luz do dia em trabalhos como *The Human Use of Human Beings*, de Norbert Wiener. Segundo ele, a entropia destrói a capacidade da ciência e da tecnologia de impor uma ordem ao mundo material, ao contrário, todo sistema tende a uma desordem máxima e acabara por reencontrar uma homogeneidade tão total quanto possível.[39]

Também na França, nos anos de 1960, o antropólogo Claude Lévi-Strauss, se serviu do conceito de entropia,[40] ao comparar as sociedades ditas primitivas e as sociedades modernas. Para o antropólogo, as primeiras seriam sociedades frias, que produzem muito pouca desordem, baixa entropia, e manifestam uma tendência a manter-se indefinidamente em seu estado inicial, enquanto nossa sociedade, moderna, seria uma sociedade quente, com alto grau de desordem e, consequentemente, elevado grau de entropia. Seria, segundo o antropólogo, como comparar um relógio de pêndulo a uma máquina a vapor.[41] Quanto mais a organização cultural de uma sociedade é complexa, mais a quantidade de entropia

---

[39] LINGWOOD, James. *L'entropologue in Robert Smithson*... *op. cit.* p. 30.

[40] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI Editores, 1975. p. 28.

[41] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. *op. cit.* p. 28.

produzida é importante, o que equivale a dizer que, quanto mais uma estrutura dada é elaborada, mais ela será marcada pela desintegração.

Em um de seus últimos textos, *Art Through the Câmera's Eye,* publicado postumamente, Robert Smithson se refere a um texto ainda anterior de Lévi-Strauss (1998), quando o antropólogo, na penúltima página de *Tristes trópicos,* propõe a elaboração de uma nova disciplina que se chamaria "entropologia", uma ciência que se dedicaria a estudar as ocorrências mais profundas da entropia. "No lugar de antropologia, seria necessário escrever 'entropologia' o nome de uma disciplina dedicada a estudar, em suas manifestações mais elevadas, o processo de desintegração",[42] diz Lévi-Strauss.

Mas, antes de aplicar esse conceito em suas pesquisas e procuras de *sites*, em seu trabalho e em sua prática artística, Smithson começa por associá-lo às obras de Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Sol LeWitt. Por serem artistas pertencentes à geração imediatamente anterior à sua, e pela grande admiração que Smithson nutria por seus trabalhos, muito de suas primeiras obras tinham grande influência desses artistas minimalistas.

Em *Entropy and the New Monuments*, de 1966, um de seus primeiros textos publicados, Smithson fala de como esses artistas criaram um equivalente visual para a segunda lei da termodinâmica. Smithson nota, nos objetos minimalistas, que ele chama no texto de "novos monumentos", uma redução do tempo. Esses "novos monumentos" representariam frações de segundo, ao invés de representarem centenas de séculos. Pelos próprios materiais empregados em sua construção – plásticos, plexiglas, luz elétrica, materiais muito menos duráveis do que o mármore, o granito e outras rochas –, esses objetos fazem esquecer o

---

[42] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Maury Eurolivres, 1998. p. 496.

futuro, ao contrário de fazer lembrar o passado. São monumentos erguidos à efemeridade e não mais à história.

> Eles não são construídos para os tempos, mas sim contra os tempos. Esse tipo de tempo tem pouco, ou nenhum espaço; é um tempo estacionário e imóvel, indo para lugar nenhum, é anti-newtoniano, instantâneo, e se opõe aos ponteiros do relógio.[43]

Smithson aponta nos objetos minimalistas o que, mais tarde, Didi-Huberman identificaria como sendo um dos principais propósitos de tais objetos, a saber, uma tentativa de eliminar toda temporalidade.

> *Eliminar toda temporalidade* nesses objetos, de modo a impô-los como objetos a ver sempre imediatamente, sempre exatamente como são. E esses objetos só "são" tão exatamente porque são estáveis, além de serem precisos. Sua estabilidade, aliás – e esse é um propósito não ocasional, mas realmente central em toda construção -, os protege contra as mudanças de sentido, diríamos as mudanças de humores, as nuanças e as irisações da aura, as inquietantes estranhezas de que é suscetível de se metamorfosear ou simplesmente de indicar uma ação do tempo.[44]

Aparentemente imunes a intempéries, já que não oxidam, por exemplo, esses objetos se apresentam inabaláveis e rejeitam todo detalhe, toda ilusão. São objetos diretos, que querem significar exatamente aquilo que são: um cubo, um paralelepípedo. São, ainda que apenas visivelmente, objetos tautológicos, sem latência, sem jogos de significação, sem equívocos. As obras de muitos desses artistas seriam, para Smithson, uma celebração da entropia – ou da perda de energia a que os tempos pós-1945 estariam sujeitos a sofrer. A entropia é um processo irreversível, que caminha gradualmente a um ponto de equilíbrio. Ela incorpora, no âmbito de várias disciplinas, a inelutável degradação de todo sistema. Para artistas como Robert Smithson, Robert Morris, Richard Serra e

---

[43] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 11.

[44] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 56.

Edward Ruscha, ela se torna a alegoria do absurdo e do vazio da condição humana. Os edifícios em ruínas e as paisagens desérticas e pós-industriais que Smithson elege como espaços dessa visualidade, na realidade, encarnam o aumento da entropia no universo, ou seja, são paisagens que representam uma diminuição da qualidade da energia. Nicolas Bourriaud chama a atenção para a relação entre o pensamento de Smithson e as crises de energia que se tornaram comuns a partir dos anos de 1970.

> Como para Robert Smithson, para quem as meditações visuais em torno da noção de entropia ou do conceito de "ruínas ao avesso" continuam sendo tão influentes entre a nova geração de artistas, ele parece ser o primeiro artista verdadeiramente pós-moderno que antecipa e confronta diretamente a questão da modernidade *em relação as fontes de energia*.[45]

À medida que a sociedade tecnológica queima seus recursos naturais de modo cada vez mais vigoroso, a entropia do universo cresce inexoravelmente, e a qualidade da sua energia declina concomitantemente. Quando queimamos uma floresta ou milhões de litros de petróleo, não diminuímos a quantidade de energia do universo porque essa se mantém constante, o que existe é um aumento de entropia. Não estaríamos, então, exatamente em meio a crises energéticas, mas sim, próximos a uma crise entrópica. Não seria, assim, necessário conservar energia, a natureza se encarrega disso, mas sim gerir bem a sua qualidade.

No texto *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), que é um passeio por uma das regiões que foram mais densamente industrializadas, em Nova Jersey, Smithson cria uma das imagens mais fortes de sua obra para tornar a entropia visível. Propõe uma situação para provar a irreversibilidade do tempo, quando é impossível voltar a um estado anterior. O artista sugere que imaginemos

---

[45] BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*. Londres: Tate Publishing, 2009. p. 12.

uma caixa de areia dividida na metade, com areia branca de um lado e areia preta do outro. Então, coloca-se uma criança para correr, no sentido horário, até que as areias se misturem formando um cinza. Em seguida, coloca-se a criança para correr no sentido contrário. Nunca se conseguirá obter a separação inicial, "somente uma cor cinza mais intensa e uma maior entropia".[46]

Pois bem, se uma das imagens mais contundentes de Smithson para evocar a entropia é realizada por palavras, não é por acaso. As palavras, assim como as imagens, sofrem a ação da entropia e, por isso, estão em desintegração. Além de estar no mundo visível, a entropia também está na linguagem, além de estar nos sistemas físicos, ela também está nos sistemas sociais. A paisagem entrópica de Smithson se estende por seus pensamentos e dá origem a uma linguagem entrópica que se reflete na forma como ele escreve, na forma como ele fotografa, na forma como ele concebe seus trabalhos, na forma como ele pensa o mundo. A entropia não é apenas matéria para reflexão, ela invade as estruturas, ela se transforma na própria estrutura, uma estrutura esfacelada. Ela é nômade, está em constante deslocamento. É o que Smithson chama de pensamento turvo, lamacento.

> A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, idéias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam nos resíduos arenosos de razão.[47]

A dialética, presente em vários trabalhos, entre o dentro e o fora, entre *site* e *nonsite*, entre centro e periferia, entre pré-história e pós-história, negativo e

---

[46] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006a. p. 28.

[47] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 182.

positivo, construção e destruição, está também nessa relação entre mente e terra: “Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si”.[48]

Portanto, o projeto smithsoniano, sua vontade de transformar em ruínas as antigas fronteiras da arte, sua ambição de demolir os muros da galeria e do museu, participam do seu desejo de desmantelar o engessamento do pensamento. O que acontece dentro de sua cabeça, acontece fora, e vice versa. A entropia da técnica é a entropia do pensamento. O limite está vazio ou não há limite. “Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro”[49] e das artes.

Smithson não está sozinho, encontra, em vários lugares, correspondentes para esse pensamento entrópico. Da literatura de Robbe-Grillet ao cinema de Jean-Luc Godard, dos livros de J. G. Ballard ao cinema de terror B, das rachaduras do Grande Vidro de Duchamp à canção de Humpty Dumpty.[50] No entanto, não para de inventar para si sua própria entropia. Todos os seus textos estão marcados por essa desintegração da linguagem. É o que ele chama de uma linguagem agonizante, que não quer dizer nunca uma linguagem morta.

---

48 SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 182.

49 SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 182.

50 Rima comum às crianças de língua inglesa. A canção aparece também em *Alice no País do Espelho*, de Lewis Carroll, recitada por Alice. Diz a rima: “Humpty Dumpty sentou-se no alto de um muro: / Humpty Dumpty caiu e tombou no chão duro - / E todos os cavaleiros do Rei / E todos os guerreiros, que eu sei / Tentaram erguê-lo, porém não puderam: / No mesmo lugar nunca mais o puseram!”. Cf.: CARROLL, Lewis. *Alice no País do Espelho*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004. p. 110.

2.2

A entropia não pode ser reduzida, porém, a uma visão do caos. Ela é uma figura em mutação e representa também o que é enfadonho e maçante. A desintegração leva a uma pulverização e a uma consequente homogeneização. A entropia está presente também nas construções arquitetônicas de cunho popular, nas prateleiras de supermercados, na repetição em série: "A complexidade lúgubre desses interiores suscitou em muitos artistas uma nova consciência do fastio e do insípido".[51] Citando uma passagem de uma crítica a uma exposição de Roy Lichtenstein, escrita por Donald Judd, Smithson enfatiza esse sentimento que pairava no final nos anos de 1960:

> Judd fala de uma "quantidade de coisas visíveis" que seriam "insossas e vazias" como, "a maior parte dos imóveis de escritórios modernos, novas lojas de estilo colonial, a maior parte das casas, a maior parte das roupas, telhados de alumínio, plásticos, fórmicas imitando madeira, os motivos decorativos bonitinhos e modernos dentro dos aviões e as farmácias".[52]

Judd vê no trabalho de Lichtenstein a visualidade que dá acesso ao objeto minimalista. Smithson vê no minimalismo a destilação da essência contida nessa nova visualidade. Essa maneira de criar o vazio, sem imagens idealistas, sem detalhes, sem antropomorfismos, um deserto frio feito de estruturas e superfícies tomadas pela nulidade, que ele depois chamará de hiper-prosaísmo, são também imagens da entropia. Por isso, a associação que Smithson faz de uma "arquitetura de entropia" – que seria as construções surgidas no *boom* do pós-guerra – às fotografias de Dan Graham e Edward Ruscha, realizadas nos anos de 1960.

---

[51] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 13.

[52] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 13.

Em 1965, Graham produziu uma série de fotografias de casas americanas típicas dos subúrbios; intitulou o trabalho de *Homes for America*. Essas imagens foram inicialmente mostradas com um *slide show* e, posteriormente, no mesmo ano, o trabalho tomou a forma de um artigo de revista, envolvendo fotografia e texto. No entanto, o editor cortou suas fotografias e acrescentou algumas de Walker Evans. Mais tarde, Graham refez a sua versão para a publicação.



FIG. 10: Dan Graham, versão do artista para o artigo Houses for America, 1965.

Graham abordou a questão das casas como uma nova forma de vida urbana, e examinou as potenciais variações de estilo e cor das casas feitas em séries. Nesse período, Dan Graham encontrava na imprensa, mais particularmente nas revistas, um suporte apropriado para a apresentação de seus trabalhos.[53] Como outros, Graham quis experimentar e investigar novas formas de apresentação, e as revistas estavam fora do circuito de arte estabelecido.

No pequeno livro intitulado *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, Ed Ruscha fotografa cada prédio, cada cruzamento, e cada lote vago de ambos os lados da avenida *Sunset Strip*, em Los Angeles. O livro é feito de dobraduras e pode ser visto de cabeça para cima ou para baixo, de trás para frente ou de frente para trás.



FIG. 11: Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, detalhe, 1966.

O mesmo "impulso tautológico e exaustivo"[54] está na gênese do livro sobre os postos de gasolina, entre Oklahoma City e Los Angeles, intitulado *Twenty-Six Gasoline Stations*. O livro, já mencionado no capítulo anterior, mostra exatamente o que o título anuncia: 26 postos de gasolina fotografados do lado oposto da estrada, da forma mais fria e isenta possível. Não há, nesses trabalhos de Ruscha, qualquer julgamento, só há constatação. Eles são "guias práticos para a entropia,

---

[53] Nos anos de 1990, o artista Wolfgang Tillmans fala da imagem migrante, uma imagem que pode reaparecer sob várias formas – projetada, ampliada, publicada. Tillmans não vê hierarquias entre as galerias de arte e os meios de comunicação e, repetidas vezes, utilizou as revistas como suporte para seu trabalho.

[54] FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2004. p. 507.

mostrando uma forma possível de desfrutar, com uma boa dose do que André Breton chamou de humor negro, um mundo desprovido de diferença e também de sentido".[55]



FIG. 12: Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966.

Pensando nessa imagem de um mundo uniforme e serial, Smithson utiliza, frequentemente, outro conceito: "des-diferenciação", que seria, segundo ele, "o termo de Anton Ehrenzweig para entropia".[56] Nesse conceito, volta a imagem do apagamento da fronteira entre a parte de areia preta e a parte de areia branca, no tanque de areia imaginado por Smithson, em Passaic, em que as duas partes entram em um processo de homogeneização, transformando o que era preto e branco em uma massa cinzenta.

Rosalind Krauss associa, ainda, a dissipação dos limites e dos contornos, causada pela entropia, ao apagamento da distinção entre a figura e o fundo, por exemplo, no caso dos animais miméticos que se perdem na paisagem. Krauss cita o exemplo de Roger Caillois, que realizou fotografias de mimetismo animal nos

---

[55] FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900. op. cit.* p. 508.

[56] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 195.

anos 1960 e associou esse fenômeno aos esquizofrênicos, que se sentem devorados pelo espaço em torno de si.

> O indivíduo rompe a fronteira de sua pele e ocupa o outro lado de seus sentidos. Ele tanta olhar para ele mesmo a partir de qualquer ponto do espaço. Ele se sente se tornando espaço. Ele é similar, não similar a alguma coisa, apenas *similar*.[57]

A entropia, ainda que cause a desordem, a ruína, o fastio, o enfado ou o mimetismo, é matéria para a arte e, por isso mesmo, é capaz de atrair, cativar, fascinar. Para Smithson, são precisamente esses aspectos que inspiram alguns dos artistas mais interessantes. Destilando a quintessência dessas características entrópicas, esses artistas fabricam "estratagemas monumentais de 'idéias'".[58]

---

[57] CAILLOIS *apud* KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless*: a user's guide. New York: Zone Books, 1997. p. 75.

[58] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 14.

3 – Os Monumentos de Passaic

"Se o futuro é ultrapassado e fora de moda, então estive no futuro".
Robert Smithson

3.1

Na manhã de um sábado de setembro de 1967, Robert Smithson entra em um ônibus na rodoviária de Port Authority, em Nova Iorque, com uma passagem apenas de ida, levando consigo sua Instamatic 400. O destino é sua cidade natal, Passaic, em Nova Jersey. Sob a forma de textos e fotografias, o relato desse passeio é um trabalho sobre deslocamento de sentido, sobre o lugar da representação na contemporaneidade, sobre o tempo e a memória, e sobre a paisagem em esgotamento de uma era pós-industrial, a entropia.

No ônibus, em direção a Passaic, Smithson lê e reflete, de forma bastante irônica, sobre artigos do *New York Times* a respeito de exposições e obras de arte. Folheia o livro de Brian W. Aldiss, intitulado, sugestivamente, *Earthworks*, uma ficção-científica *trash*, bem ao seu gosto, sobre a escassez de terra no mundo. O veículo avança mais um pouco e Smithson desce na ponte sobre o rio Passaic. Uma ponte feita de aço e de madeira, sem maiores atrativos. Aí faz a primeira fotografia, e nomeia a ponte, monumento.

> O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic, que ligava o condado de Bergen ao de Passaic. O brilho do sol do meio dia cinematizava o lugar, transformando a ponte e o rio em uma imagem superexposta. Fotografá-la com minha Instamatic 400 foi como fotografar uma fotografia.[59]

---

[59] SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Trad. Harry Smith. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006b. p. 11.

Por que dizer de uma simples ponte que ela é um monumento e não uma simples ponte? Por que dizer que ao fotografar essa ponte tem-se o sentimento de se estar fotografando uma fotografia e não uma ponte? Por que chamar a câmera que está usando de Instamatic 400 e não de câmera? Por que a cena parecia mais um filme e não uma paisagem?

Dessa passagem, que mereceria por si só um comentário extenso, podemos já reter que ela fornece algo como uma experiência em que o ato de fotografar desencadeia, de maneira inteiramente inesperada, como um sintoma, a abertura de uma dialética visual que a ultrapassa, que a revela e que a implica.

Muitas das questões que estão presentes em várias obras de Smithson estão aí condensadas. Como bem aponta Craig Owens, o papel de fotografia e referente está aí invertido; ou, antes, está sendo demolido.

> Se a própria realidade aparece já sendo constituída como imagem, então a hierarquia do objeto e da representação – o primeiro sendo a fonte da autoridade e do prestígio do segundo – está em colapso. A representação pode, como queria Husserl, não estar mais baseada na presença. Para Smithson, o real assume a tradicional contingência atribuída à cópia.[60]

Smithson coloca o real sob suspeita. Um real que não é mais tão evidente, não é mais tão palpável, não é mais tão real. Daí a ponte ganhar *status* de monumento, a câmera ganhar *status* de Instamatic 400 e, mais tarde, uma caixa de areia ganhar *status* de deserto, e assim por diante. Ao atravessar a ponte sobre o rio Passaic, ele está entre dois mundos, "um que é, outro que não é".[61] Smithson está entre o real e a ficção, entre passado e futuro, entre o certo e o incerto.

---

[60] OWENS, Craig. *Beyond recognition*: representation, power and culture. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992. p. 27.

[61] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 245.

As coisas já eram incertas para ele desde quando olhava a reprodução borrada do quadro *Paisagem Alegórica*, de Samuel F. B. Morse, no topo da coluna de John Canaday, na página 29 do *New York Times* que havia comprado na rodoviária.

> Uma pequena estátua com o braço direito para o alto encarava o açude (ou seria o mar?). Edifícios "góticos", na alegoria, tinham aparência evanescente, enquanto uma árvore desnecessária (ou seria uma nuvem de fumaça?) parecia inflar-se do lado esquerdo da paisagem.

Smithson continua em seu passeio e, com ele, suas incertezas, suas inversões e metamorfoses insistindo em transformar o mundo visível e a experiência do visual em uma sequência de imagens técnicas habitáveis. O mundo inteiro é uma imagem, e ele é seu personagem caminhando e andando sobre ela.

> O sol se transformou em um monstruoso bulbo de luz, que projetava nos meus olhos, através da minha Instamatic, várias séries distintas de imagens congeladas. Avancei pela ponte e foi como se caminhasse numa gigantesca fotografia, de madeira e aço, onde por debaixo, o rio, se assemelhava a uma gigantesca película de um filme que não mostrava nada mais que um vazio contínuo.[62]

Ato contínuo, Smithson adentra a cidade. Entra em uma verdadeira simbiose com seu aparelho fotográfico, se transforma em máquina-homem. "A Instamatic – ou o que os racionalistas chamam câmera – me dominava por completo",[63] diz enquanto tira fotografia atrás de fotografia.

Em um tempo tipicamente smithsoniano, passado e futuro se mesclam ou se apagam em um só momento, como ele mesmo já havia sugerido a respeito do Museu de História Natural de Nova Iorque, onde convivem o homem da caverna e o homem do espaço. "Era difícil distinguir entre a nova e a velha estrada, se

---

[62] SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. op. cit.* p. 11.

[63] SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. op. cit.* p. 13.

confundiam ambas em um caos unitário".[64] Tratores e retroescavadeiras assemelhavam-se a dinossauros pré-históricos descarnados, que conviviam com edificações suburbanas pré e pós-Segunda Guerra Mundial.

Essa concepção do tempo tem origem nos estudos sobre cristalografia empreendidos por Smithson. Entre 1962 e 1964, o artista para de exibir seus trabalhos e se dedica a um programa intenso de leitura e reflexão. Ele concebe uma formulação do tempo que seria neutralizada pelo encontro ou pela junção de passado e futuro, um tempo-cristal. Os instantâneos de Passaic sugerem que Smithson estava experimentando a fotografia como ferramenta para realizar essa cristalização e obter a suspensão do tempo. Voltarei a essa questão.

Os monumentos de Passaic parecem, inicialmente, não ser monumentos. Onde já se viu tubos, canos, pontes, parquinhos serem monumentos? O que teriam essas construções a ver com as gloriosas edificações em homenagem a tempos gloriosos? Os monumentos de Passaic estão todos vazios, esvaziados de toda memória. Nenhuma presença humana, nenhuma referência histórica. Em Passaic, a ordem e a irracionalidade da sociedade industrial fracassaram no caos e na catástrofe. As estruturas sucumbiram na desintegração. Estes seriam então, monumentos erigidos à entropia:

> Smithson enfatiza o fracasso desses monumentos em produzir um tipo de relação metafórica, didática ou alguma conexão revigorante com o passado que eles supostamente suscitariam. Esses monumentos têm toda a massa, toda a inércia dos monumentos tradicionais, mas eles foram drenados de sua capacidade de inspiração ou transposição.[65]

---

[64] SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. op. cit.* p. 14.

[65] ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. New Haven/London: Yale University Press, 2004. p. 62.

O subúrbio que Smithson escreve e fotografa parece um lugar sem passado, fora da história, como na Passaic de *Be Kind, Rewind*, do filme de Michel Gondry.[66] Por isso, seus monumentos não têm como se referir a outro tempo, nem se vangloriar de feitos históricos. Não que Passaic não tenha realmente um passado. A historiadora da arte Jennifer L. Roberts (2004) chama a atenção para a próspera economia da região nos séculos XVIII e XIX, entre outros vários aspectos da história de Nova Jersey que poderiam ter sido abordados por Smithson.

Mas ele parece esquecer esses fatos, assim como se esquece também de seu próprio passado e de sua infância na região. Nenhuma menção a esse respeito na obra, nenhuma lembrança. Nada que nos indique alguma identificação com o lugar, algum afeto que seja. Para ele, os subúrbios passam à margem dos grandes acontecimentos da história, e, por isso, não há outros monumentos possíveis além destas "ruínas ao avesso":

> Isto é o contrário da ruína romântica, porque os edifícios não caem em ruínas depois de terem sido construídos, mas alcançam esse estado de ruína antes de construir-se. Essa *mise-en-scène* anti-romântica sugere a idéia defasada do tempo e muitas outras coisas fora de moda.[67]

Essa ideia de uma construção que entra em estado de ruína antes mesmo de ter sido terminada está também nas impressões de Lévi-Strauss (1998) sobre a cidade de São Paulo dos anos de 1930.

> Um espírito malicioso definiu a América como um país que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poderíamos, com mais precisão, aplicar essa fórmula a todas as cidades do Novo

---

[66] O filme de Michel Gondry mostra uma Passaic que vai perdendo sua memória, seu passado, pela especulação imobiliária desenfreada, que ocasiona a substituição de locais históricos por arquiteturas genéricas. As histórias da cidade se apagam como em uma fita de VHS desmagnetizada. É preciso, então, reinventá-la, refilmando-a. É através do cinema, da ficção das imagens recriadas, que, mesmo por um breve momento, o presente encontra o passado.

[67] SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. *op. cit.* p. 20.

> Mundo: elas vão do frescor à decrepitude sem pararem na antiguidade. [...] chegando a São Paulo em 1935, não foi a novidade que primeiramente me espantou, mas a precocidade dos danos do tempo. Não fiquei surpreso que faltassem a essas cidades dez séculos, mas fiquei surpreso que alguns de seus bairros tivessem já cinquenta anos.[68]

A ideia trabalhada por Lévi-Strauss será retomada por Caetano Veloso nos versos da música "Fora da ordem",[69] quando diz que "aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína".[70]

A refutação do progresso contida nessas fotografias implica não somente a suspensão do passado, mas também, de uma forma equivalente, do futuro. "Sua compreensão do poder neutralizador da reversão enantiomórfica foi especialmente útil em relação a isso",[71] diz Roberts. O "enantiomorfismo"[72] é uma característica de corpos ou formas não sobreponíveis e simétricos um ao outro. Alguns cristais, como o quartzo, são enantiomórficos. Um exemplo simples de enantiomorfismo é uma imagem formada no espelho, enquanto levanta-se a mão direita a imagem refletida levanta a mão esquerda. Os objetos e suas imagens refletidas são considerados enantiomorfos.

Smithson traz o conceito de simetria enantiomórfica da cristalografia porque isso permite a ele a articulação dessa suspensão temporal formada pelo cruzamento dos vetores de passado e futuro que se anulam. Isso lhe possibilita

---

68 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. *op. cit.* p. 105-106.

69 Do disco *Circuladô*, de 1991.

70 A partir da ideia de Caetano Veloso, realizei um ensaio fotográfico, em 2007, intitulado *Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína*, fotografado com uma câmera russa, a Holga. As seis fotos da série mostram prédios em ruína antes de sua construção ter sido concluída, na periferia da cidade de Bamako, no Mali, na África Ocidental. Esse ensaio será retomado na conclusão desta dissertação.

71 ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. *op. cit.* p. 62.

72 O enantiomorfismo, aqui utilizado em relação ao tempo, será retomado, no próximo capítulo, em relação ao espaço.

ver canteiros de obras como equivalentes enantiomórficos da decadência, uma ruína ao avesso. Ou seja, aquelas máquinas não estão construindo prédios ou *shopping centers*, estão edificando ruínas. Onde pensam que estão construindo o futuro, estão erguendo o passado. É um nó temporal.

3.2

Para além de uma crítica ao colapso do consumismo da sociedade americana dos anos 1960, monumentalizar esses elementos isolados de urbanização é realizar o deslocamento do sentido comumente a eles atribuído. As estratégias empregadas para esse deslocamento são de diversas ordens. São estruturas erigidas na fala, construídas na linguagem, por isso, a importância do texto na obra. Em uma passagem cinicamente alucinatória, Smithson começa a ver as canalizações que despejam esgoto no rio como enormes corpos em cópula.

> O grande tubo estava conectado de alguma forma enigmática à fonte infernal. Era como se o tubo estivesse sodomizando secretamente algum orifício tecnológico oculto e causando um orgasmo em um órgão sexual monstruoso (a fonte). Um psicanalista poderia dizer que a paisagem alardeava "tendências homossexuais", mas eu não tiraria conclusão antropomórfica tão grosseira. Direi apenas: "estavam lá".[73]

Dos sete rolos de filmes que Smithson fez naquele dia, apenas seis[74] fotografias foram escolhidas para serem publicadas junto ao texto. Muito bem editadas, a primeira fotografia mostra o monumento-ponte; não é uma vista geral da ponte, mas uma tomada de dentro da passagem de pedestre. O parapeito e o limite onde começa a passagem de carros formam duas linhas que vão em direção a um ponto de fuga, no alto da fotografia.

---

[73] SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. op. cit.* p. 18.

[74] Posteriormente, o ensaio completo veio a público.



FIG. 13: Robert Smithson, *Monumento-Ponte*, 1967.

A segunda mostra o monumento do grande tubo. O tubo traça uma diagonal na imagem, uma vista da margem um pouco mal tratada de um rio. A terceira fotografia mostra uma estrutura feita de tubos em zigue-zague; os tubos vão se encontrar com uma balsa próxima à margem do rio. Parece uma balsa de extração, possivelmente de areia. Essa composição em zigue-zague, com diagonais se cruzando e se encontrando retorna diversas vezes, ao longo do ensaio, nas fotografias não publicadas originalmente. A quarta e a quinta fotografias são duas vistas do monumento-fonte; uma vista lateral e uma vista de cima. Seis tubos despejam um líquido no rio. A sexta fotografia é uma vista distanciada do monumento-caixa de areia, também chamado por Smithson de deserto miniatura.



FIG. 14: Robert Smithson, *Monumento do Grande Tubo, Monumento com Pontões: Plataforma de Bombeamento, Monumento Fonte (Vista de cima), Monumento Fonte (Vista lateral)*, 1967.

Duas outras imagens acompanham o artigo: uma reprodução de uma pintura que se encontrava no jornal que Smithson comprou antes de embarcar no ônibus, e um mapa com uma vista aérea parcial da região de Passaic percorrida por ele. Os mapas, assim como as fotografias, assumem formas múltiplas na obra de Smithson, das mais materiais às mais abstratas. Ele inventa uma cartografia e uma fotografia ao mesmo tempo real e imaginária, poética e política, em que se cruzam referências artísticas e literárias. Há, no texto, referências aos mapas

fantásticos de Lewis Caroll e de Jorge Luis Borges. Em um momento, Smithson tem a sensação de que não esteve em Passaic, mas em outro planeta.

> Estive em um planeta que tinha, desenhado sobre ele, um mapa de Passaic, e um mapa bastante imperfeito. Um mapa sideral marcado com "linhas" do tamanho de ruas, e "quadrados" e "blocos" do tamanho de edifícios. A qualquer momento meus pés estavam aptos a cair através do chão de papelão.[75]

Smithson, leitor dedicado de Borges, faz referência, nessa passagem, ao conto "Do rigor da ciência", em que Borges imagina um reino onde "levantaram um Mapa do Império, que tinha o Tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele". E, assim como no mapa de Passaic, os mapas de Borges sofrem a ação da entropia e sucumbem: "Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos".[76] E diz Smithson: "sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento".[77]

Então, o artista se detém para almoçar e recarregar a câmera. Lê o aviso da caixa laranja e amarela do filme e volta à cidade. O clima de naturalidade das fotografias de Passaic, criado em texto e fotografia, só faz aumentar a carga irônica da obra textual-fotográfica, já que o que se opera, na verdade, é a inversão do tradicional fluxo, quando o artista deixa um lugar historicamente turístico – Manhattan – para um lugar em processo de desintegração e esquecimento.

Sugerindo que a fotografia tomada já estaria pronta antes mesmo que o aparelho a tenha registrado, Smithson se utiliza da lenda, difundida pelo fabricante do aparelho e dos filmes, de que a figura por trás da câmera não seria mais que

---

[75] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 74.

[76] BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Globo, 1998. p. 37.

[77] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 74.

mero assessório. Já havia algumas décadas que o *slogan*, "você aperta o botão, nos fazemos o resto", da companhia Eastman, corria o mundo, alardeando a simplicidade técnica das novas câmeras Kodak, dirigidas para a circulação em massa. A historiadora da arte Katia Schneller acrescenta:

> Além disso, se ele opta por esse modelo popular, é para instrumentalizá-lo melhor. Ele utiliza essa fotografia-memória como um eixo base para transformar uma ocupação vernacular em um convite à viagem intelectual em direção a um outro lugar, um mundo paralelo, um *continuum* espaço-temporal do aqui e agora da obra física e do espectador e sobre o qual reina a entropia. A fotografia aparece então como um instrumento na elaboração de uma ficção, deslocando o sentido do referente.[78]

Schneller acredita que Smithson se utiliza desse modelo para jogar com o poder do valor de testemunho, normalmente atribuído pelo senso comum à imagem fotográfica, um valor de documento ou de lembrança de um lugar. Esse exercício ilusionista dá crédito à criação de um mundo entrópico. Daí ser possível a denominação de "monumentos", através do apontamento feito pela fotografia, a um mundo esgotado pela atividade industrial.

Smithson utiliza a Instamatic 400, que tem o enquadramento fixo, preestabelecido, e permite uma limitada amplitude de realização da imagem. Por isso, quando diz que não era ele que operava a câmera, mas sim a câmera que o controlava, ele credita à câmera um poder sobrenatural, que remete à ficção científica, em que homens são controlados por máquinas. Smithson descreve a câmera como um aparelho dotado de razão, que só vê aquilo que quer: "As câmeras têm vida própria. Elas não ligam para cultos ou 'ismos'. São olhos

---

[78] SCHNELLER, Katia. Sous l'emprise de l'Instamatic. *Études Photographiques*, n. 19, 2006. p. 79.

mecânicos indiferentes, prontas para devorar qualquer coisa que se apresente a sua vista".[79]

Essa máquina monstruosa, que a tudo quer engolir, parece guiada pela entropia. Mais adiante, no mesmo texto, sobre o olho da câmera, *Art Throught the Camera's Eye*, o artista escreve que "o aparelho fotográfico é uma máquina entrópica na medida em que ela registra a perda gradual da luz".[80] A máquina fotográfica, quando abre seu obturador, está captando o lento processo entrópico.

A segunda lei da termodinâmica prevê que, nos processos naturais,[81] espontâneos, ou seja, irreversíveis, a entropia aumenta sempre. Ocorre uma desintegração gradual das forças que compõem o universo. Chegaremos a um ponto em que as diversas energias (calor e luz) estarão igualadas. Como se lê em Jorge Luis Borges, "a luz se vai perdendo em calor; o universo, minuto por minuto, se faz invisível. Faz-se mais leve também. Um dia, já não será senão calor: calor equilibrado, imóvel, igual. Então terá morrido".[82]

Ao final do passeio, Smithson se depara com o último monumento, uma caixa de areia. Nessa caixa, ele imagina a história da criança dando voltas e misturando as areias brancas e pretas. O monumento, no fluxo de sua cosmovisão, é também um deserto em miniatura. Nesse último monumento, Smithson vê o fim dos tempos, a vitória da entropia. A caixa de areia era um túmulo aberto. Nele, está a realidade urbana pulverizada e transformada em

---

79 SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 372.

80 SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 373.

81 Os processos chamados "naturais", aqueles que ocorrem espontaneamente na natureza, são todos do tipo irreversíveis – é impossível voltar ao estado anterior, existe uma flecha do tempo.

82 BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Trad. Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1997. p. 67.

partículas: a cidade de Passaic, reduzida a uma imagem, se metamorfoseia em um lugar quase imaginário, que está fora do tempo e do espaço.

> Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando de modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem de oceanos – não havia mais florestas verdes e altas montanhas – tudo o que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de pedras e ossos pulverizados, formando poeira.[83]



FIG. 15: Robert Smithson, *Monumento-Caixa de Areia*, 1967.

[83] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 74.

Por mais que Smithson nada fale sobre seu passado e sua infância na cidade, é possível imaginar que essa criança correndo na caixa de areia seja um pouco ele mesmo. Tendo crescido nesse subúrbio industrial, Smithson certamente viveu e experimentou todo o declínio que consumia a região naquela época. Nesse sentido, fica mais claro como os monumentos erguidos por Smithson, seus monumentos à entropia, podem ser também referências à sua memória.

> Por volta de 1967, o rio Passaic estava perigosamente poluído, passando em seu curso por fábricas abandonadas. O centro comercial da cidade estava sendo rapidamente abandonado, sofrendo com a competição dos novos *shopping centers*. Entre 1948 e 1966 a cidade perdeu 36 por cento de seus estabelecimentos varejistas; essa taxa de declínio era a maior de Nova Jersey.[84]

Smithson foi testemunha desse processo de derrocada e, àquela altura da década, esses eram os únicos monumentos passíveis de serem erguidos. E, se Smithson é mesmo essa criança que corre simulando a entropia, é porque seu desejo de simulá-la vem desde aquele tempo.

---

[84] ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. *op. cit.* p. 66.

4 – ***Nonsites***

Em 1968, Robert Smithson constrói o primeiro *nonsite*, intitulado *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey.* Composto por uma estrutura hexagonal subdividida em 31 partes, contendo areia coletada no *site* e um mapa. “O mapa de meu *Nonsite #1* (um *earthwork* de interior) possui seis pontos de fuga que se perdem em um monte de terra preexistente no centro de um aeródromo hexagonal nas planícies de Pine Barrens”.[85] Os *nonsites* que se seguiram mantinham basicamente a mesma estrutura: um trabalho de chão – estruturas que continham as pedras e minérios – e um trabalho de parede – normalmente mapas e fotografias.

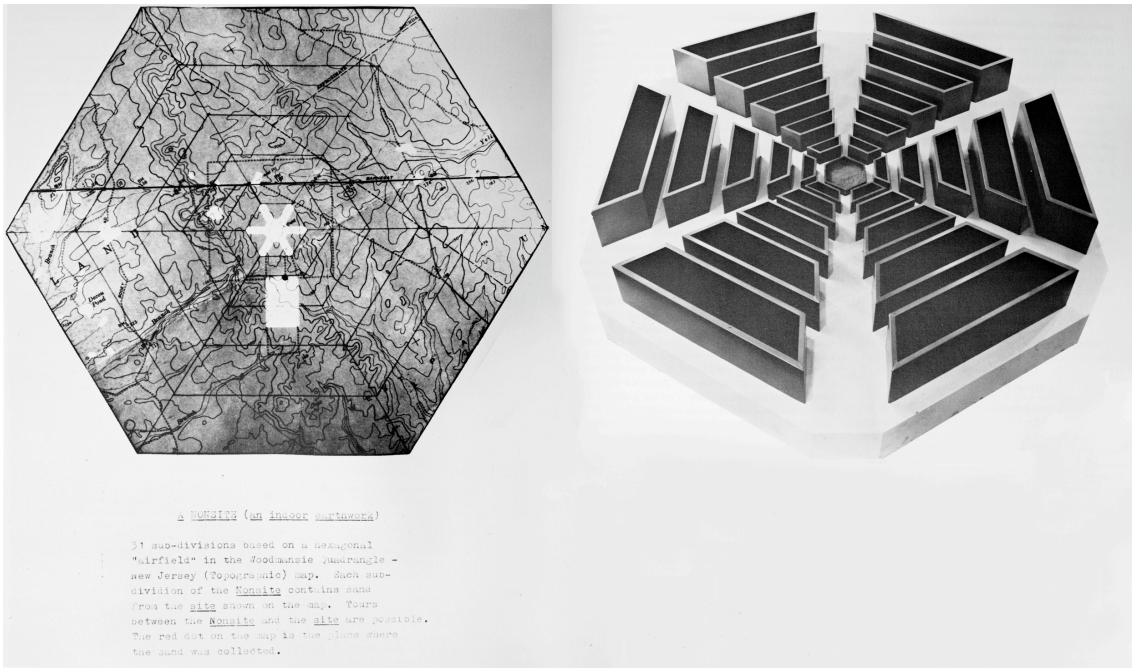


FIG. 16: Robert Smithson, *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey,* 1968.

A origem dos *nonsites* está nas viagens, planejadas previamente, que Smithson começou a realizar, a partir de 1965, a lugares específicos. Eram

---

[85] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 195.

viagens feitas com amigos ou com a esposa Nancy Holt, cujo interesse recaía em visitar *sites* que haviam sido "subvertidos ou pulverizados de alguma maneira",[86] lugares desnaturalizados. Procuravam por minas esgotadas, em regiões de extração mineral nas periferias das grandes cidades e desertos.

Os *nonsites* são trabalhos dialéticos. São montados dentro da galeria, mas estão em relação permanente com um lugar fora da galeria, o *site*. Envolvem pensamentos complexos e os próprios nomes dos trabalhos já carregam consigo as duas pontas da equação, que trocam de lugar o tempo inteiro. O que está fora (pedras) passa para dentro (galeria); o que está dentro (mapas, fotos, textos) reenvia o espectador para fora; o que é grande se torna pequeno (escala); o que é destruição (restos) passa a ser construção (contêineres). Do mesmo modo, o que é centro vai para a periferia: "No lugar de colocar o trabalho de arte na terra, a terra é colocada no trabalho de arte", escreve Smithson na parte textual de um de seus *nonsites.*[87] Essa inversão sintetiza um pouco a essência do *nonsite*.

Logo a partir do segundo trabalho sobre essa dualidade do aqui e lá, Smithson integra uma fotografia: *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968, composto por cinco recipientes trapezoidais, que retomam a estrutura de perspectiva de seus primeiros trabalhos, e uma fotografia aérea, dividida em cinco partes também trapezoidais.

---

[86] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 278.

[87] Extrato do texto pertencente ao *Nonsite (Palisades, Edgewater, New Jersey*), 1968.



FIG. 17: Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey,* 1968.

Nesses recipientes, desde o maior contêiner até o menor, duas linhas são traçadas em direção a um centro que não é mostrado, como em *Pointless Vanishing Point* (1968) e *Leaning Strata* (1968).

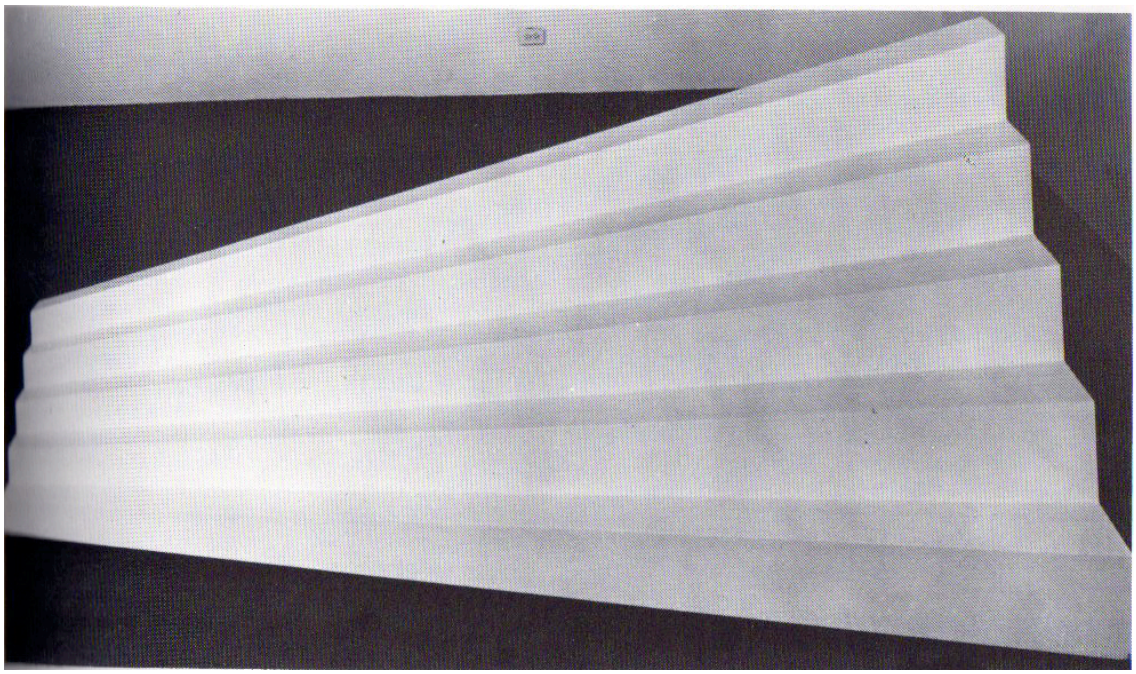


FIG. 18: Robert Smithson, *Pointless Vanishing Point,* 1968.

Outro centro para o trabalho deve ser então imaginado, ou, quem sabe, uma periferia para ele. Cabe ao espectador fazer um exercício mental para tentar localizá-lo, pois ele está em outro lugar, para além dos limites da galeria, lá onde o material que enche os recipientes foi retirado. Os minérios, rochas e areia que enchem os contêineres são fragmentos, torsos, destroços de uma experiência realizada "no abismo físico da matéria bruta",[88] ou seja, no *site*. O *site* é a origem. É o turbilhão no rio de que fala Didi-Huberman, a partir de Walter Benjamin, turbilhão que "funciona como a alegoria de um processo que faz simultaneamente

[88] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 186.

apreender uma estrutura e sua entrada em 'estado de choque'".[89] Esse choque é da ordem do lapso e do inexprimível, do abismo físico da matéria bruta.

Smithson dava grande importância à experiência de percorrer e estar no espaço, de se perder na sensação que isso pode gerar. O texto que acompanha o trabalho diz que passeios até o *site* são possíveis. A fotografia parece surgir aqui, como uma forma de pontuar esse lugar, não metaforicamente, mas objetivamente. A fotografia aérea que Smithson utiliza no trabalho é da área onde foi colhido o minério. Ela está decupada no mesmo formato dos recipientes, mas numa escala três vezes menor. Há uma inversão na escala das coisas assim como há uma dilaceração da imagem fotográfica.

Os dois recipientes, contendo minério e fotografia, parecem se equivaler na tentativa de se referirem ao *site*. Ambos contêm uma conexão estreita com o lugar. O minério, extraído da terra, e a luz refletida do *site*, fixada na fotografia, estão fisicamente ali. São dois índices. Mas isso não parece ser suficiente, e Smithson não se contenta com essa afirmação do *site* pela fotografia e pelo minério. O apontamento não basta. O texto acrescenta que outra fotografia aérea, essa não mostrada, está guardada em um cofre, a chave estaria disponível para quem quiser vê-la. O jogo do que é mostrado e do que não é, se complexifica. A veracidade indicial da fotografia parece ser sutilmente questionada.

> Quanto mais perto você acha que está chegando dele [do *site*] e mais o circunscreve, mais ele se evapora. Torna-se uma miragem e simplesmente desaparece. O *site* é um lugar onde devia estar um trabalho, mas não está. O trabalho que deveria estar ali agora está em outro lugar qualquer, normalmente em uma sala. Aliás, tudo o que tem alguma importância acontece fora da sala. Mas a sala nos lembra as limitações de nossa condição.[90]

---

[89] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. *op. cit.* p. 172.

[90] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 285.

A fotografia não substitui, nem representa: "É tudo muito evasivo".[91] Ela é um mapa (*site map*) que levará "você a algum lugar, mas quando chegar lá, você não saberá realmente onde está".[92] Nada pode substituir a experiência do *site*, onde "sua mente perde os limites e é preenchida por uma sensação do oceânico".[93] É para conter esse *site* oceânico que Smithson desenvolve o *nonsite* e o instala na galeria: "Os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustados no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte".[94] Para Smithson, organizar essa confusão de corrosões e padrões é um processo estético que mal foi tocado. O *nonsite* é feito para conter a disrupção do *site*.

Smithson recorre, com frequência, a aspectos da linguagem fotográfica para definir o *nonsite*. Segundo o artista, ele é o centro do sistema, o "ponto focal central", e o *site* é a periferia, "fora de foco". O *nonsite* estará sempre confinado pelas paredes da galeria. Bem delimitado, arranjado, focado, o *nonsite* tem o peso da matéria, da "qualidade ponderosa do material". O *site*, diferentemente, atira o espectador para fora, para as margens: "Não há nada onde se agarrar a não ser as cinzas e não há modo algum de focalizar um lugar específico".[95]

Em vários momentos, a obra de Smithson se refere à fotografia, ou ao fotográfico, mesmo quando a imagem não está fisicamente presente. Em um trabalho de 1965, intitulado *Enantiomorphic Chambers*, duas construções gêmeas, de metal e de espelhos, anulam o olhar ao anularem todo ponto de fuga.

---

91 SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 285.

92 SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 285.

93 SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 284.

94 SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 194.

95 SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 284.

Refletindo uma a outra, não refletem, contudo, o olhar do espectador que se encontra à sua frente. Em sua presença, ele é negado.

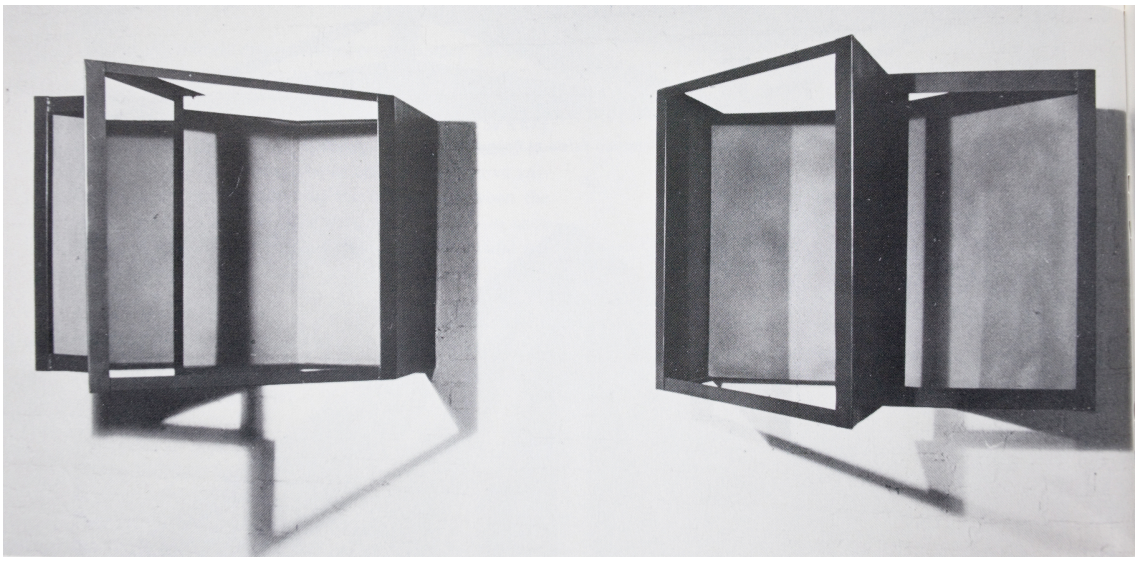


FIG. 19: Robert Smithson, *Enantiomorfic Chambers*, 1965.

Essa obra parte de uma tentativa de Smithson, repetida em outros trabalhos, de anular a perspectiva central, substituindo-a pelo que, segundo ele, pode ser chamado de *enantiomorphic perspective*.[96] O trabalho funciona como uma câmera estereoscópica. A estereoscopia é a simulação de duas imagens da cena que são projetadas nos olhos em pontos de observação ligeiramente diferentes, o cérebro funde as duas imagens, e, nesse processo, obtém informações quanto à profundidade, distância, posição e tamanho dos objetos, gerando uma sensação de visão de três dimensões. Mas, no lugar das duas imagens colocadas habitualmente em um estereoscópio, são colocados dois espelhos separados. Dessa forma, o ponto de fuga é fracionado, ou seja, o centro de convergência é excluído.

---

[96] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 359.

Marcel Duchamp também se dedicou ao estudo e ao uso de objetos ópticos, entre eles, o estereoscópio, como forma de colocar suas preocupações em relação à desconstrução da perspectiva renascentista. Rosalind Krauss (1993), em seu livro *The optical unconscious*, fala do estetoscópio no contexto das experiências ópticas de Duchamp. Krauss escreve que os movimentos do olhar e do corpo são feitos sinônimos numa experiência estereoscópica, quando o olho recoloca o foco a cada plano. Nas palavras de Raul Antelo:

> Rosalind Krauss identifica o despontar desse extravio da arte contemporânea com os artifícios óticos que Marcel Duchamp ensaia, entre 1918 e 1919, nesse limite do Ocidente, nesse *nada*, que é Buenos Aires. Ali ele compõe seu *Pequeno vidro*, intitulado *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*, hoje conservado no MoMA. A seguir, Duchamp realiza sua *Estereoscopia* à mão (i.e., artesanal mas também portátil ou acessível, se a ouvirmos em *plus d´une langue*). Trata-se de uma fotografia fixa, metade céu, metade mar, com uma pirâmide virtual desenhada, onde alguns críticos, dentre eles, Octavio Paz, leram um acrônimo do artista: mar-céu Duchamp.[97]

Duchamp faz, ainda, uma obra chamada *Le rayon vert*. Tratava-se de um buraco de 30 cm, praticado sobre uma tela verde, através da qual se via uma fotografia do céu, superposta a outra do mar. A linha do horizonte era intermitentemente iluminada pela luz verde que saía de um tubo de néon. Para Raul Antelo, "o raio verde" é um primeiro passo de Duchamp para sua última e clandestina instalação, *Dados*, cujo primeiro esboço, desse mesmo ano, chama-se, sintomaticamente, *Dados, Maria, a queda d'água e o gás de iluminação*.

O historiador da arte Alberto Velasco leva a análise dos trabalhos ópticos de Robert Smithson a um lugar interessante. Segundo o autor, não é em vão que as *Chambers* de Smithson remetem às fotografias estereoscópicas, que estavam

---

[97] ANTELO, Raul. Poesia e imagem. *Revista Confraria: Arte e Literatura*, n. 13. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007. p. 18.

no auge e eram muito utilizadas no fim do século XIX. As fotografias estereoscópicas representavam uma fotografia ilusionista. “A fotografia ocupa assim, logo de entrada, um lugar enquanto modelo cultural de referência”,[98] afirma o autor, em relação ao lugar da fotografia na obra de Smithson. A preocupação que Smithson nutria em relação às imagens perspectivistas, e sua crítica a elas, dá origem a muitos de seus trabalhos.

Para Velasco, Smithson trabalha aqui, como tantos outros artistas, na mesma época, sobre a desrealização da experiência contemporânea pela imagem ilusionista, que tem na fotografia publicitária e na fotografia dos grandes paisagistas americanos seu maior exemplo. As fotografias de paisagens de O’Sullivan, Watkins, Muybridge, Jakson, entre outros, impressionavam por suas vistas amplas do território que ia sendo ocupado.

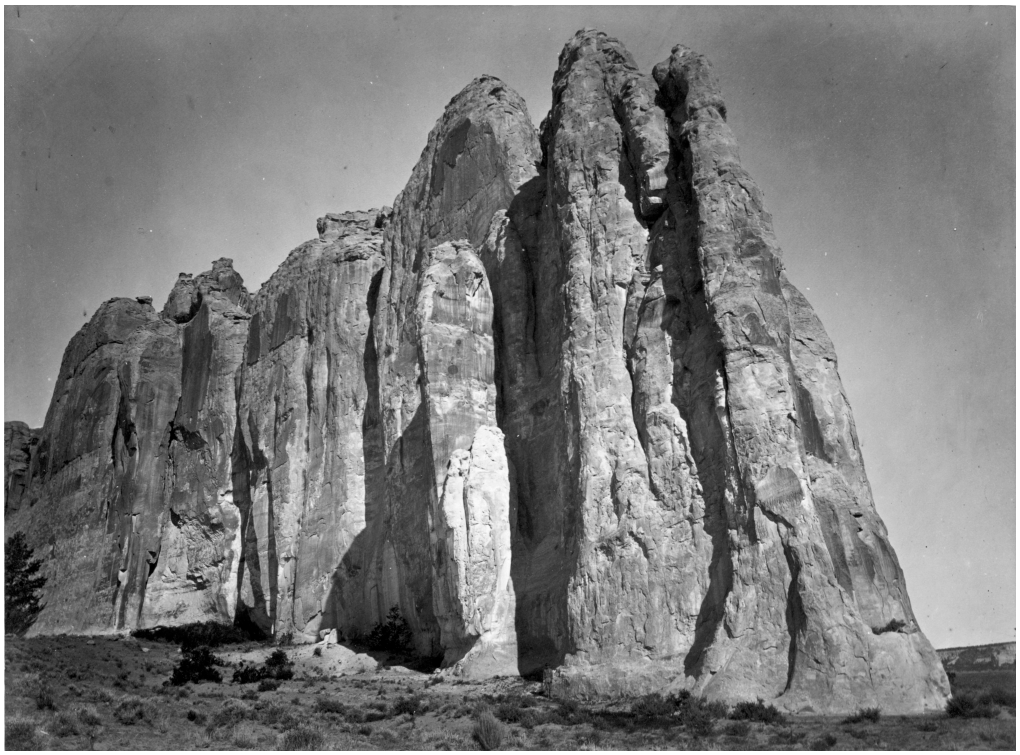


FIG. 20: Timothy O'Sullivan, South side of Inscription Rock, Novo Mexico, 1873

[98] VELASCO, Alberto. Robert Smithson: une critique en actes de la photographie. *Histoire de L’Art*, n. 13/14, 1991. p. 77.

Smithson era norte-americano, oriundo de um país cuja imagem se constituiu ao mesmo tempo em que a fotografia se desenvolvia. Todos os ideais daquela nação em torno das divisas românticas de vitória, conquista e enriquecimento se formaram com a ajuda fundamental da fotografia. Velasco resume todo esse ideal no conceito de "fronteira". A fronteira americana estava o tempo todo sendo expandida, sempre sendo alargada diante da energia de conquista. A fotografia se mostra um instrumento eficaz na construção desse imaginário, dando concretude a conceitos abstratos como a "verdade", o "sublime" e o "espírito americano".

No entanto, a multiplicação dessas imagens do além-fronteira, que, uma vez ultrapassadas, tornam-se pontos intermediários sobre um itinerário, contribuíram para a fragmentação evocada por Smithson. Ele tenta compreender – e se possível contrariar – a desrealização da experiência que essa "verdade" atribuída à fotografia ocasiona.

> Cézanne e seus contemporâneos foram forçados a sair do ateliê pela fotografia. Eles estavam em uma real competição com a fotografia, então foram para os *sites*, porque a fotografia torna a Natureza um conceito impossível. De certa forma, ela enfraquece todo o conceito de Natureza, no que a terra, depois da fotografia, se torna mais propriamente um museu.[99]

A fotografia mediatiza. O homem contemporâneo já tem a dimensão do que é a substituição da experiência pela imagem técnica. Ele vive às voltas com esse mundo e pode, no limite, passar sem as coisas reais. E isso parece valer ainda mais para a sociedade norte-americana. Mas isso é, evidentemente, a criação de uma ilusão, para o bem ou para o mal. É essa construção ilusória que Smithson quer desconstituir ou reconstruir. Vale lembrar Smithson em Passaic, quando teve

---

[99] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 188.

a sensação de estar fotografando uma fotografia e depois estar caminhando dentro dela.

Assim se pode talvez compreender porque as imagens que Smithson cria são imagens dialéticas. Na definição de Didi-Huberman, fazendo uma leitura de Benjamin, uma imagem dialética é uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem. Assim são os *nonsites*, "uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para 'transcrevê-lo', mas para construí-lo".[100] Assim também são as imagens criadas em Passaic, tanto pela fotografia quanto pelo texto.

Há uma estrutura em construção nas imagens dialéticas. Elas não produzem "formas bem formadas", produzem "formas em formação". Para Didi-Huberman, a noção de dialética é denominada, em Benjamin, por uma função jamais apaziguada do *negativo*. E o que é o *nonsite* senão uma visão negativizada do *site*, sua inversão? Essa imagem faz lembrar também as imagens em negativo – realizadas a partir de fotografias em positivo de *earthworks* –, inversões que Smithson realizou em algumas ocasiões.

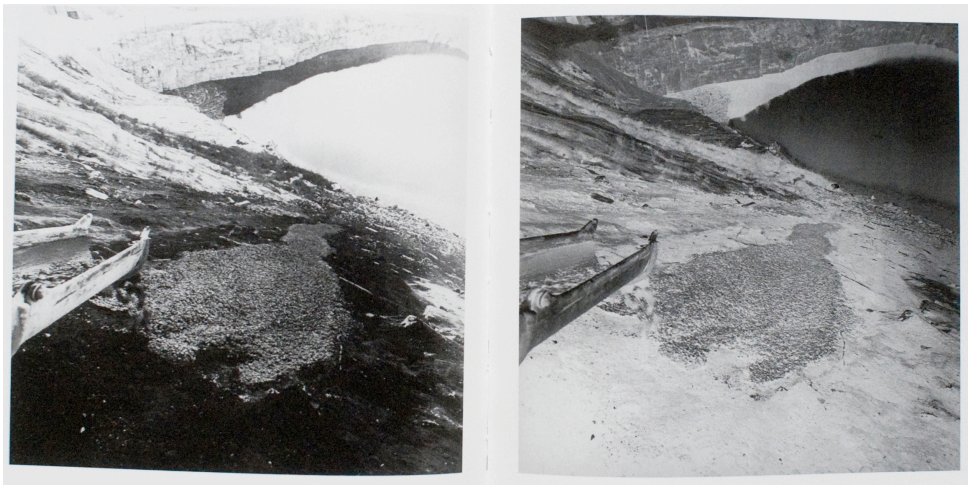


FIG. 21: Robert Smithson, *Concrete Pour,* 1969. Gelatin-silver print e Negative photostat print.

[100] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. *op. cit.* p. 172.

"Só completa a obra o que primeiramente a quebra, para fazer dela uma obra em pedaços, um fragmento do verdadeiro mundo, o destroço de um símbolo", escreve Goethe em *As afinidades eletivas*, também citado por Didi-Huberman.[101] O *nonsite* é o fragmento do *site*, seu torço, o corpo da terra despedaçado e decupado. Vem dele e volta para ele. Os minerais e as fotografias são os destroços de um lugar. Mas o que esses fragmentos podem efetivamente dizer do *site*?

Tem-se discutido muito sobre a relação da fotografia com o real. O que, na verdade, a fotografia consegue restituir do objeto fotografado é quase nada. Novamente, o que vemos não é o que vemos. É o que Smithson faz em Passaic, por exemplo, com a ajuda da legenda; atacar a falsa ideia de transparência do meio fotográfico em sua utilização pela sociedade da mediatização. O que é a mediatizacão? É certo que não é simplesmente colocar a distância, mas a afirmação ambígua de que essa imagem vale pelo objeto que ela figura. Uma imagem que, pretendendo a verdade absoluta, duplica, a ponto de anular, em sua necessidade, o referente.

> Vemos então que a afirmação de transparência da fotografia direta, de um lado, e de outro a redução da escala ao tamanho pela preponderância da objetividade, colocam um problema espacial que não poderiam nada mais do que interessar um homem que se tornou escultor para resolver, materialmente, questões de origem visual.[102]

De fato, Velasco acredita que Smithson passa da pintura à escultura para tratar de compreender as questões relativas à modelização clássica e perfeita do ilusionismo perspectivista da Renascença, que estaria na origem da imagem

---

[101] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. *op. cit.* p. 174.

[102] VELASCO, Alberto. Robert Smithson... *op. cit.* p. 80.

fotográfica. Como o aparelho fotográfico é monocular, a imagem fotográfica aparece como o tipo próprio de uma organização visual, convergindo sobre um ponto de fuga central.

Se as *Enantiomorphic Chambers* serviam para anular o sujeito diante da imagem perspectivista, *Mirror Vortex*, trabalho feito na primeira metade da década de 1960, funciona de forma a esfacelar esse tipo de visão. Nesse trabalho, o jogo de reflexos de múltiplos fragmentos de imagens recoloca a própria visão em outros termos. *Mirror Vortex* é uma estrutura trapezoidal de três prismas triangulares feitos em aço, com o interior revestido por três espelhos oblíquos, de forma triangular, que se encontram em um ponto, no fundo de cada elemento. Quando o espectador se inclina para olhar pelo buraco da abertura, se vê refletido. Porém, seu reflexo se multiplica infinitamente, como em um caleidoscópio. O mesmo efeito acontece em outro trabalho intitulado *Four-Sided Vortex.* A armadilha visual que os vórtices oferecem a quem mergulha os olhos em seu interior está inscrita na vasta estratégia de Smithson, presente em toda sua obra, de recolocar o problema da visão. Estratégia que estará também no centro dos deslocamentos de espelhos, trabalhos que serão abordados no próximo capítulo.

Todas essas obras estão em estreito acordo com o profundo interesse que Smithson nutria pela cristalografia. Para Michel Gauthier, “o interesse de Smithson pelos cristais se deve em grande parte ao fato de que eles fornecem uma série de modelos para as estruturas desestabilizadoras da visão”.[103]

---

[103] GAUTHIER, Michel. *Les promesses du zéro*. Paris: Presses du Reel, 2009. p. 19.

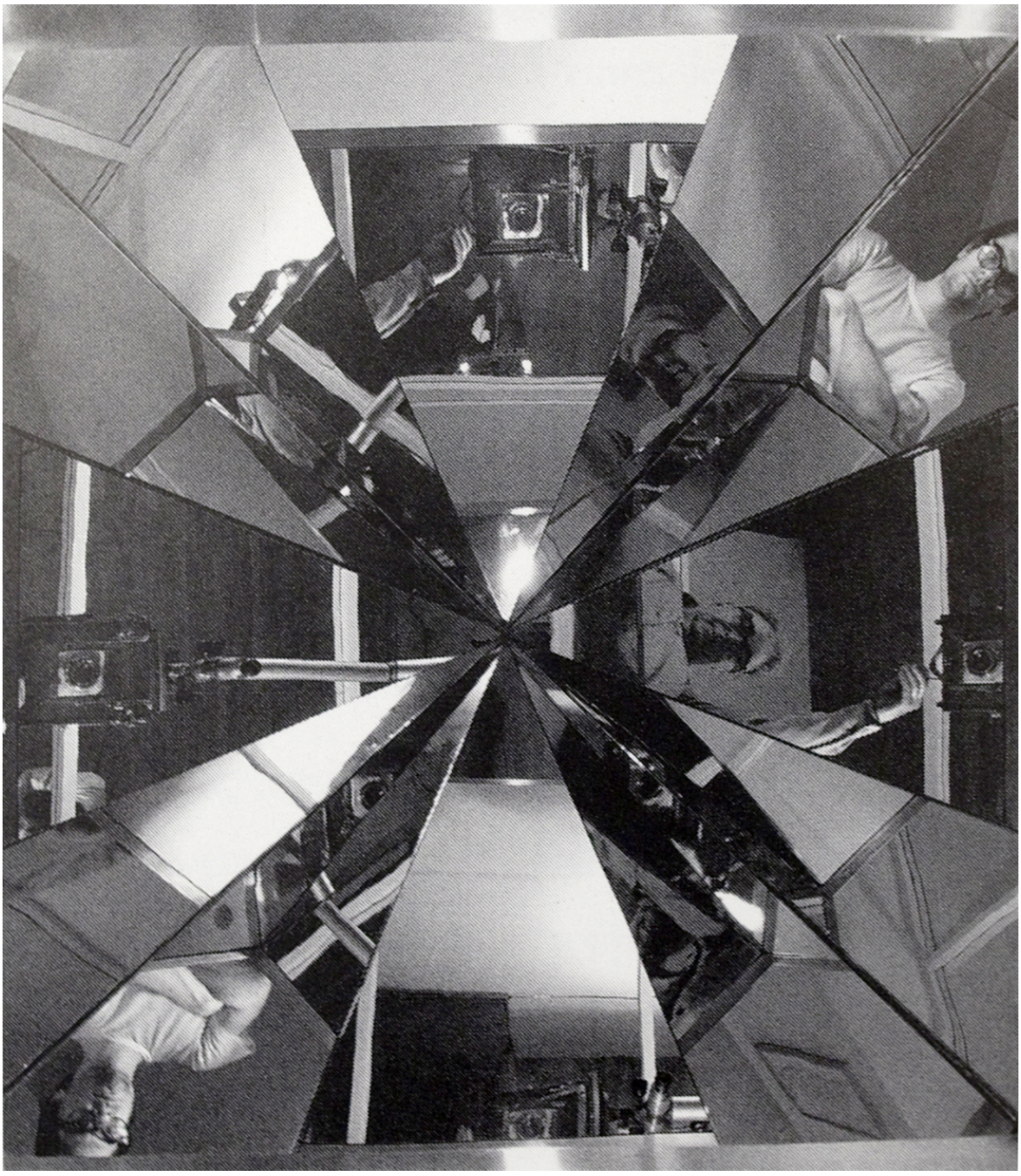


FIG. 22: Robert Smithson, *Four-Sided Vortex,* vista do interior, 1965.

Em 1966, na sequência de sua leitura do livro *The crystal world*, de J. G. Ballard, Smithson escreveu seu artigo, intitulado, de forma semelhante, "The Crystal Land", no qual relata um passeio de "caça aos minerais", realizado juntamente com Donald Judd, e a fascinação de ambos pelo estudo da geologia.

O livro de Ballard, uma ficção científica, conta a estranha história de uma floresta que se petrifica em cristais. Como bem lembra Gauthier, várias passagens do romance devem ter impressionado Smithson e, de certa forma, confirmam sua vontade de embaralhar a atividade visual: "As faces internas do quartzo tinham sido cortadas com notável perícia, de modo que uma dúzia de imagens da orquídea se refletiam, uma sobre a outra, como que sobre um labirinto de prismas".[104] É exatamente o efeito que ocorre quando o espectador olha através de qualquer dos trabalhos da série *Vortex.*

O fascínio de Smithson pela geologia se iniciou ainda em sua adolescência, nas constantes visitas que fazia ao Museu de História Natural de Nova Iorque. Essa relação foi se aprofundado e tornando-se ambiciosa. As constantes excursões de Smithson lembram as lições de João Cabral de Melo Neto, em *A educação pela pedra*. "Para aprender da pedra, frequentá-la",[105] diz o verso cabralino. E foi o que fez Smithson, em suas inúmeras excursões. Nelas, ele criou essa intimidade com as rochas e a tomada de consciência do tempo geológico e das camadas de material pré-histórico enterradas na crosta da terra. "Sabe, um

---

[104] BALLARD, J. G. *O mundo de cristal*. Trad. Eurico da Fonseca. Lisboa: Ed Livros do Brasil, 1966. p. 32.

[105] MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 207.

seixo movendo poucos centímetros em dois milhões de anos é ação suficiente para me manter realmente estimulado",[106] diz o artista.

Em algum momento, essas ideias em torno do tempo e da desintegração da crosta terrestre aproximam o artista italiano Giuseppe Penone de Smithson. Penone, assim como Smithson, tinha uma consciência aguda da entropia. "Ao meu ver, todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É unicamente uma questão de tempo",[107] escreve Penone. Para poder ver a fluidez das rochas, é preciso pensar o tempo em outros termos, que não em relação a um corpo biológico ou a um corpo social. Fica claro como o artista italiano tem, em sua obra, essa consciência do tempo geológico, e como ele o torna visível. Ele traz para si uma capacidade de ver que só é dada às pedras.

O tempo geológico é o tempo das pedras. Do ponto de vista da pedra, toda a história da arte não dura mais que um piscar de olhos. Parece ser a isso que Smithson se referia quando diz, ao lado de Dan Graham, nas pedreiras de ardósia em Bangor-Pen Angyl, na Pensilvânia: "nesse oceano de ardósia, todas as fronteiras e distinções perdiam o seu significado e desmoronavam todas as noções de unidade gestáltica".[108]

Como lembra Lingwood, Smithson quis "não só observar o tempo geológico mas, também, imitar a sua vastidão e a sua profundidade: fingir que *era* esse

---

[106] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 286.

[107] PENONE, 1989, *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2009. p. 50.

[108] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 195.

tempo".[109] Entre 1969 e 1970, Smithson realizou uma trilogia de ações que imitavam movimentos geológicos. *Asphalt Rundown*, o derramamento de asfalto em uma encosta nos arredores de Roma, que se conhece através de fotografias e filmes; *Concrete Pour*, derramamento de concreto perto de Chicago, do qual se conhece uma fotografia em positivo e outra em negativo; e *Glue Pour*, trabalho de menor escala, o derramamento de cola realizado em Vancouver. Essas ações realmente excitavam Smithson:

> Prefiro a lava, as cinzas que estão totalmente frias e entropicamente resfriadas. Elas ficaram descansando em um estado de movimento retardado. É preciso algo como um milênio para movê-las. É ação suficiente para mim. Alias, é o bastante para me deixar de quatro.[110]



FIG. 23: Giuseppe Penone, Essere Fiume 1981-1995.

---

[109] LINGWOOD, James. The weight of time. In: FOGLE, Douglas (Ed.). *The last picture show*... *op. cit.* p. 102.

[110] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 286.

Smithson quis ser pedra, assim como Penone quis ser rio; ser rio esculpindo uma pedra. Em sua obra *Essere Fiume,* Penone extrai do leito do rio uma pedra esculpida pelo próprio rio. Sobe o rio e procura, na montanha, o lugar de onde a pedra saiu. Tira da montanha um novo bloco de pedra e reproduz exatamente a pedra extraída do rio, a partir do bloco retirado da montanha. Isso é ser rio.

> Quando Penone afirma que ser escultor é "ser rio", ele destaca antes de tudo, a escolha singular de seus procedimentos formais. Ele desenvolve assim uma reflexão mais geral sobre a escultura cuja rede de equivalências poéticas o afeta, refere-se, mais que à outra coisa, a um *verdadeiro pensamento temporal da escultura* e dos lugares – dos adros – específicos que ele engendra.[111]

Quando Smithson foi convidado a realizar uma obra na Kent State University, em Ohio, quis, inicialmente, propor um fluxo de lama. Desistiu por causa do rigoroso inverno de Ohio. Decidiu, então, simular, mais uma vez, a agressiva força da natureza. Com a ajuda de um trator, depositou toneladas de terra sobre uma casa de floresta, até que o peso da terra derrubasse a viga central de sustentação da cabana. Em *Partially Buried Woodshed*, Smithson quis ser o tempo geológico para poder manipulá-lo, para poder acelerá-lo. "Smithson não era, como os Bechers, um observador nato. Ficar no limiar da assombrosa natureza não lhe bastava. Ele queria franquear esse limiar e simular ele próprio esse poder",[112] observa Lingwood.

---

[111] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. *op. cit.* p. 50.

[112] LINGWOOD, James. The weight of time. *op. cit.* p. 103.



FIG. 24: Robert Smithson, cópia assinada de *Partially Buried Woodshed,* 1970.

Ao forçar as estruturas da casa com o acúmulo de terra colocado junto às paredes e ao teto da edificação, Smithson simula, em algumas horas, o trabalho que a natureza levaria milhares de anos para concluir. Através de sua intervenção, Smithson altera o equilíbrio entre a arquitetura e a natureza, cuja tendência seria ruir “naturalmente”, e não sob a ação do homem. Ele chamou esse processo de des-arquiteturização, conceito que seria retomado mais tarde por Gordon Matta-Clark. Não por acaso, Matta-Clark, então um estudante de arquitetura, na Kent State University, estava presente na ação de Smithson em Ohio, e a visão daquela obra sendo feita iria influenciá-lo definitivamente.

A referência, feita mais acima, aos Bechers, casal de fotógrafos alemães, matrizes, assim como Smithson, mas por razões distintas, de boa parte da fotografia contemporânea, deve-se ao breve momento em que estiveram juntos, no final de 1968, por ocasião de uma exposição do americano na Alemanha.

Smithson tinha sido convidado a fazer uma exposição em Düsseldorf, cidade dos Bechers, e propôs um *nonsite*. Organizaram, então, uma visita de campo a um *site*, na região de Oberhausen, um lugar que Bern e Hilla Becher conheciam bem. O casal havia passado vários anos fotografando altos-fornos na região. Smithson foi com sua Instamatic, fez alguns rolos de filmes. As fotografias mostram que eles circularam nas periferias dos parques siderúrgicos. Smithson fotografou restos industriais, lama marcada por pneus, ferro retorcido, montes de terra, pedaços de asfalto solidificado e fendas no solo. Fez também alguns planos abertos, com a paisagem industrial ao fundo e destroços no primeiro plano.



FIG. 25: Robert Smithson. Fotografias realizadas em companhia do casal Becher, em Oberhausen, para a construção de um *nonsite*, 1968.

Essas fotografias foram utilizadas na construção do trabalho, que se intitulou *Nonsite (Oberhausen)*, 1968. O *nonsite* era composto, ainda, por cinco contêineres de aço, de tamanhos distintos, onde o artista depositou escória recolhida no *site*. A escória é o resíduo industrial resultante da fabricação de aço. As fotografias foram agrupadas em grupos de cinco, divididas em cinco painéis sobre um mesmo detalhe do mapa de Oberhausen. Abaixo do mapa, vinha, ainda, uma descrição referente aos dados cartográficos, geológicos e fotográficos.

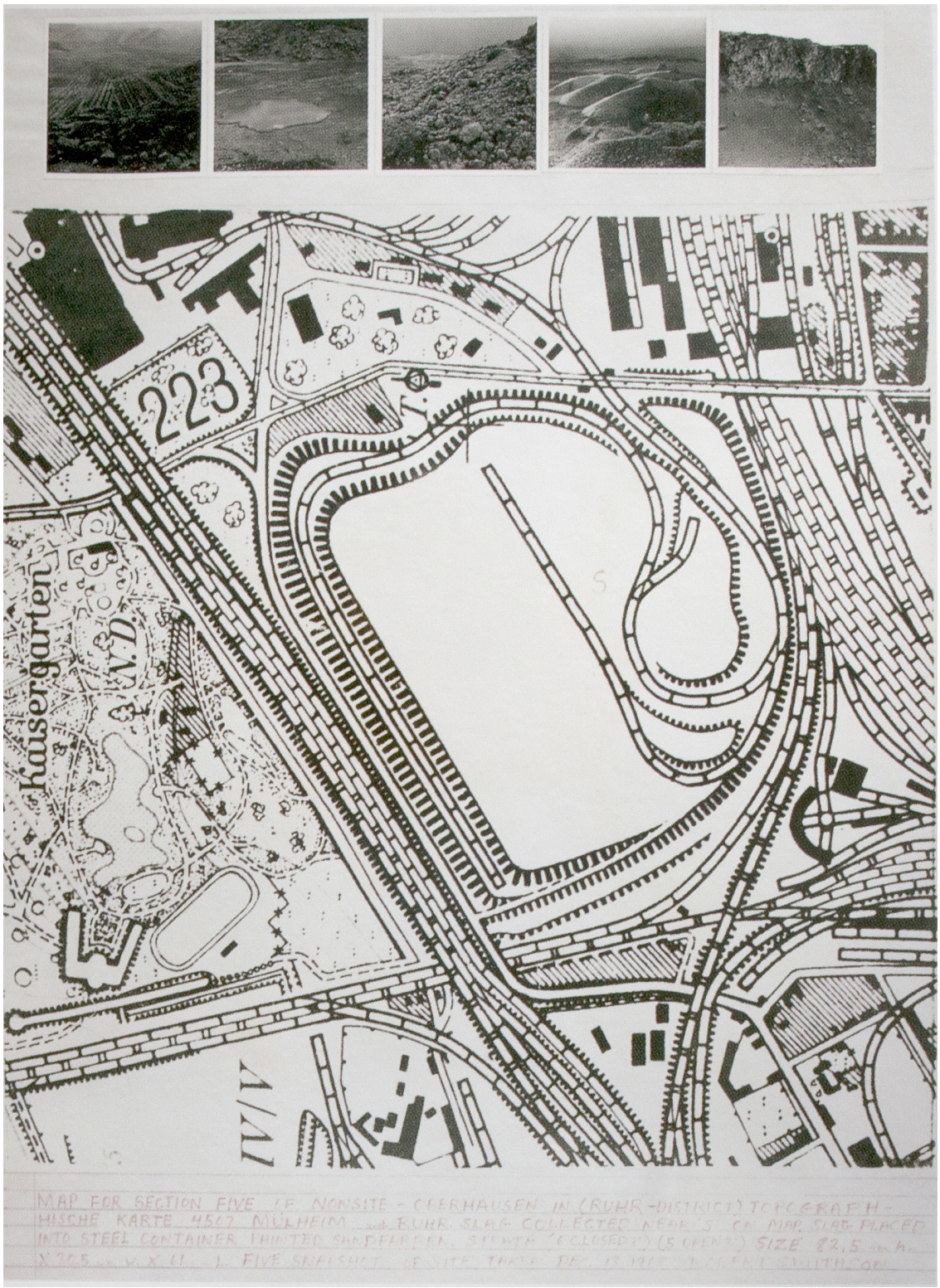


FIG. 26: Robert Smithson. Detalhe do *Nonsite (Oberhausen),* Alemanha, 1968.

Embora dividissem o mesmo gosto por paisagens industriais, os métodos de trabalho dos Bechers e de Smithson eram bem distintos. Os Bechers usavam

câmeras de grande formato, com chapas, o que permitia a obtenção de fotografias em altíssima definição. Gostavam de visitar o mesmo local diversas vezes e planejam muito antes da tomada da fotografia. Tinham um projeto grandioso, enciclopédico, de estudo das tipologias das formas industriais, e fotografam com a maior imparcialidade possível, frontalmente, sem distorções ópticas, sem desfoques, sem contrastes entre luz e sombra. Uma fotografia objetiva. Smithson gostava de fazer fotografias rápidas, de improvisar sobre os elementos que ia encontrando. Os Bechers são da forma, Smithson é do informe.



FIG. 27: Robert Smithson, *Nonsite (Oberhausen),* Alemanha, 1968.

5 – Deslocamentos e outros trabalhos transitórios

Dois anos depois da publicação de *The Monuments of Passaic*, e um ano após os primeiros *nonsites*, Smithson faz uma viagem ao México, acompanhado por Nancy Holt e por sua galerista e amiga Virginia Dwan. Durante a viagem, o artista realizou uma série de trabalhos que envolvem intervenções efêmeras na paisagem e que revelam uma mudança no uso da fotografia. São eles: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, *Overturned Rocks*, *Hypothetical Continent of Gondwanaland – Ice Cap*, *Roots & Rocks*, *Palenque*, *Third Upside-Down Tree*, e, ainda, a série *Hotel Palenque*.

5.1 – Espelhos em Yucatán, o colapso da visão

Das intervenções realizadas durante a viagem, as que se tornaram mais conhecidas foram os deslocamentos de espelhos. Eram instalações de cerca de doze espelhos quadrados, de 30 x 30 cm, em diversas áreas, na mesma região da península de Yucatán. *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* tomou a forma de um texto publicado, junto com as fotografias dos nove deslocamentos de espelhos, na revista *Artforum*, em 1969.

Em cada locação, Smithson dispunha os espelhos e os fotografava, em cor; seguia para o próximo *site,* onde reconfigurava, então, o arranjo. O texto do relato segue a estrutura e a ordem de cada uma das nove fotografias, e cada fotografia corresponde a uma composição e a uma parte do texto.

Essas intervenções foram realizadas em lugares ermos, por vezes desérticos, por vezes florestas densas, mas longe dos olhos do público. São trabalhos efêmeros, duravam apenas o tempo de serem fotografados. Sendo desfeitos logo em seguida. Segundo Smithson, “se você visitar os *sites*, (uma

probabilidade duvidosa), você não encontrará nada além de traços de memória, porque os deslocamentos foram desmontados logo após terem sido fotografados".[113] Ele acrescenta, irônico, que os espelhos estão em algum lugar em Nova Iorque.



FIG. 28: Robert Smithson, *Primeiro Deslocamento de Espelho*, 1969.

O que são essas fotografias? Deveríamos nos perguntar se a função da fotografia, nesses trabalhos, era realmente apenas documental, se ela funcionava

[113] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 132.

apenas como um registro, um vetor que teria simplesmente a incumbência de mostrar, aos que não estavam presentes, o que ali aconteceu. A resposta é, certamente, não.

É bastante claro que se trata de ações realizadas para a câmera. As fotografias desses trabalhos se diferem das fotografias dos grandes *earthworks,* que, eventualmente, poderiam ser visitados no *site*, se o espectador se deslocasse até o local onde está o trabalho. No caso de *Spiral Jetty* e *Spiral Hill/Broken Circle*, as fotografias eram muitas vezes realizadas por um fotógrafo profissional e serviam apenas como um informe, um relato, um testemunho, não participando diretamente da construção do trabalho. As fotografias mexicanas diferem, ainda, dos *nonsites*, por não terem sido feitas com o objetivo de restituir a experiência do *site* em uma galeria ou museu.

Como se verá mais adiante, em relação às fotografias de fotografias, aqui, a imagem gerada é o trabalho. Para além da documentação, a linguagem fotográfica é parte da construção da obra. O formato quadrado do fotograma, que repete o formato quadrado dos espelhos, gerando quadros dentro do quadro; os reflexos dos espelhos, que aludem a um extraquadro, em oposição ao quadro da fotografia; e a intervenção da imagem fotográfica no texto que alude à imagem dos espelhos na paisagem. “Smithson, nesses deslocamentos de espelhos, estava preocupado com a visão e o olhar, a compreensão e a incerteza, imagem e reflexo, terra e céu e, por fim, com a impossibilidade de entender o mundo por inteiro”,[114] diz Sobieszek.

De fato, acima de tudo, esse parece ser um trabalho sobre o olhar. Sobre olhar o mundo. Os espelhos, na terra, se transformam em pedacinhos de céu,

---

[114] SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: photo works*. *op. cit.* p. 36.

outras vezes, se mimetizam e se tornam parte da paisagem, perdem os limites e não se sabe mais o que é espelho e o que é folhagem de árvore, ou, ainda, se transformam em furos, rasgos de luz dentro da imagem.

A situação criada por Smithson, nas terras mexicanas, se dobra novamente quando a fotografia resultante é publicada em meio ao texto. O efeito visual causado pelos espelhos na paisagem é o mesmo efeito causado pela fotografia publicada junto com o texto. O texto todo é o relato de uma viagem, e cada fotografia aparece nele como um espelho. Quer dizer, as fotografias aparecem em meio às palavras, assim como os espelhos aparecem em meio à paisagem. São, ao mesmo tempo, janelas e reflexos, passagens e sobreposições.

No sétimo deslocamento, Smithson escreve: “desconectados uns dos outros, as superfícies dos espelhos ‘desestruturavam’ toda espécie de lógica literal”.[115] Smithson evidencia, nesse trabalho, sua posição diante do mundo, um mundo descontínuo, fragmentado sob um visualismo em colapso.

O uso dos espelhos como material das intervenções deve ser considerado, mais uma vez, no contexto da visão enantiomórfica sugerida pelos primeiros trabalhos, e aqui analisada nos capítulos anteriores. Os vários espelhos, refletindo pedaços de imagem dentro da imagem, repetem o efeito dos trabalhos de vortex – que também multiplicam a imagem em vários pedaços de imagens invertidas – e repetem, igualmente, o efeito da reflexão nos cristais. Ou seja, esses trabalhos podem também ser considerados no âmbito de uma desconstrução da visão binocular.

Smithson chama a atenção para a frequência com que nos esquecemos da ilusão de unidade que a convergência da visão dupla (*seeing double*) causa. Ela é

---

[115] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 127.

apenas uma ilusão, uma enganação do cérebro. O corpo capta as imagens através de dois glóbulos oculares e o cérebro funde as duas imagens em uma, causando a ilusão de vermos, em três dimensões, uma só e mesma imagem.

Certas afecções, como o estrabismo, têm consequências na formação da imagem, impedindo a visão normal e prejudicando a visão tridimensional. Os espelhos, nas fotografias, multiplicando as visões dentro de uma visão, evocam a fisiologia do estrabismo e outras desordens binoculares. Smithson sabia disso. "Os olhos, infectados por todo tipo de tropismos sem nome, não podem ver direito. A visão cede, vai se apagando e quebra em pedaços",[116] escreve.

Os espelhos são um ataque à visão plena, focada, limpa, contínua, visando ao afundamento, à explosão, à partição, enfim, ao colapso da visão. É dessa forma, é nessa fissura que se abre, que surge um lugar para o pensamento. Na verdade, somente assim pode existir pensamento: "Todas as idéias claras do que tinha sido feito, derretem em poças de percepção, fazendo o cérebro borbulhar de pensamentos".[117]

Se Robert Smithson ataca esse regime escópico, é para denunciar o idealismo de uma concepção pura da atividade visual, característica do modernismo. Segundo Martin Jay, a "era moderna tem sido dominada pelo sentido da visão de uma forma que a coloca à parte de suas predecessoras pré-modernas e possivelmente sua sucessora pós-moderna".[118] O artista desafia, dessa maneira, a ordem visual dominante, pois, para ele, a visão é um dispositivo autoritário.

---

[116] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 130.

[117] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 130.

[118] JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hal. (Org.). *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. p. 12.

Como se verá, essa visão única é a visão do dominador sobre o dominado. A imposição de um sobre o outro.

Smithson conhecia o relato do explorador americano John Lloyd Stephens, que conta sua viagem pela mesma península de Yucatán, no ano de 1841. O título do texto de Smithson – *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* – faz referência direta ao título do relato de Stephens: *Incidents of Travel in Yucatan*.



FIG. 29: Frederick Catherwood, *Palenque Mexico,* 1840.

De acordo com a historiadora Jennifer Roberts, durante sua viagem, Stephens, como a maior parte dos colonizadores, se diz surpreso com a indiferença dos indígenas em relação aos monumentos que os circundam e em relação à sua própria história. Stephens os descreve como pouco curiosos e atribui a essa falta de ardor o motivo da derrota histórica da civilização pré-colombiana. Estava acompanhado, em sua expedição, do desenhista Frederick Catherwood, que retratava os nativos da mesma forma, indolentes e desinteressados, e do

médico Samuel Cabot, cujo grande objetivo, na viagem, era o acerto de uma técnica cirúrgica para curar o estrabismo que, em inglês, é às vezes chamado de olho preguiçoso (*lazy eye*).

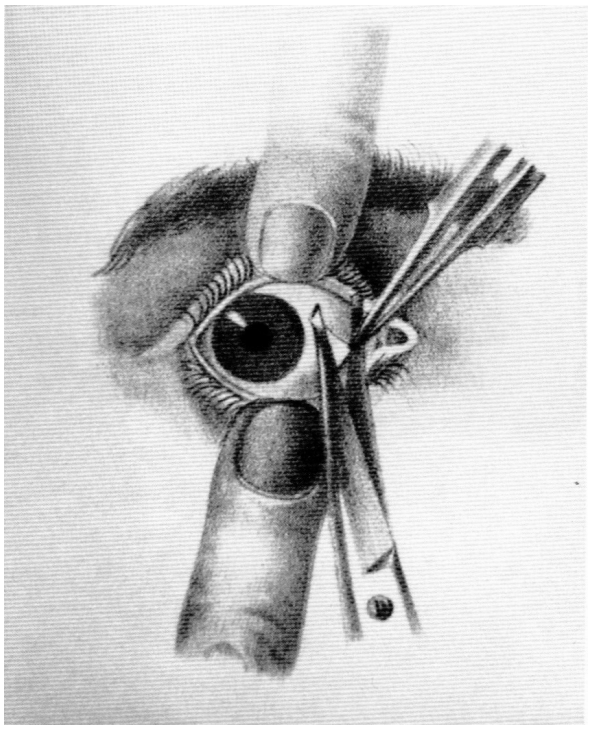


FIG. 30: Nathaniel Currier, Untitled (ilustração de uma cirurgia para curar o estrabismo), 1841.

Por outro lado, segundo Jennifer Roberts, os indígenas, estranhamente, valorizavam o estrabismo e chegavam mesmo a desejá-lo, provocando-o ao fixarem uma pérola diante do olho das crianças. Os nativos seriam, assim, uma espécie de cobaias para o Dr. Samuel Cabot.

Ora, os trabalhos que Smithson empreende em sua viagem parecem revelar exatamente isto, que a postura imperialista e o combate ao estrabismo caminham juntos. É sintomático, também, que Smithson não tenha fotografado nenhum monumento maia, mesmo estando, em muitos momentos, a poucos passos deles. Dar as costas aos monumentos parece também revelar uma vontade de não agir como Stephen agiu. O expedicionário levou consigo, na volta de sua expedição, um bom número dos objetos maias, que estão hoje expostos

nas vitrines do Museu de História Natural de Nova Iorque, museu que, paradoxalmente, Smithson costumava visitar quando jovem.

Roberts faz, ainda, um paralelo entre os blocos de espelhos e as ruínas maias. Para a historiadora, os espelhos sugeririam as ruínas – muitos deles se apresentam semi-enterrados –, assim como um sistemático apagamento da aventura de Stephen.

> A recusa em *ver* as ruínas maias equivale ao seu re-cobrimento, a sua remoção das condições arqueológicas que, ao longo do último século e meio, endossaram seu uso como tropias imperialistas ou sua recontextualização como objetos de arte.[119]

Essa tática antiarqueológica de Smithson reforça sua tentativa de se opor ao imperialismo visual de Stephen e seu grupo. O visualismo seria uma forma de imperialismo. Smithson passa, então, a exaltar a letargia, a passividade, e a se interessar pelo desinteresse. Essa nova postura está em acordo com a fragmentação do campo visual. São manifestações de oposição ao olhar enquanto ato de poder: "A pressão dos anos desconfigurou, massacrou o universo maia e sua cosmografia. Em Yaxchilán, a população está cansada desse longo ontem, desse interminável dia calamitoso".[120]

Smithson parece se recusar a fotografar as ruínas maias, como uma forma de resistir a esse olho controlador, olho de uma época em que a visão era segura de si mesma e de seu poder. Uma resistência pacífica e potente, uma espécie de Bartleby, de *acho melhor não.* Smithson inverte, assim, a viagem de Stephen, como um reflexo no espelho. Nessa sua viagem através do espelho, ele realiza não apenas essa, mas uma sucessão de inversões.

---

[119] ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. *op. cit.* p. 98.

[120] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 127.

Durante seu passeio pela península mexicana, no intervalo entre uma fotografia e outra, Smithson plantou a terceira e última árvore invertida. A árvore é o gesto mais claro das inúmeras inversões que Smithson realiza durante toda a viagem. A primeira árvore foi plantada em Alfred, no Estado de Nova Iorque, a segunda, em Captive Island, na Flórida, com a ajuda de Robert Rauschenberg. A ideia era que uma linha traçada em um mapa pudesse religá-las. “Virar um objeto de cabeça para baixo é desprovê-lo de seu sentido”, escreveu Yves-Alain Bois, citando Merleau-Ponty.[121]



FIG. 31: Robert Smithson, *Third Upside-down Tree,* 1969.

[121] MERLEAU-PONTY, *apud* BOIS, In: KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless... op. cit.* p. 169.

As inversões prosseguem em ritmo vertiginoso. No lugar do certo, ele prefere fazer emergir o incerto: “À medida que olhávamos, mais e mais possibilidades emergiam porque nada era certo [...]. Em zonas indecisas nada é seguro”.[122] No lugar da imagem focada, o desfoque na imagem; no lugar do centro, a periferia: “Pontos centrais fugindo sua centralidade”.[123] No lugar da visão clara, a visão turva: “Cada visão clara se afundava no marasmo de sua própria abstração”. No lugar do contínuo, o descontínuo. No lugar do linear, o fragmentado. No lugar do real, a ficção. No lugar do olho saudável, o olho estrábico. No lugar da visão, a antivisão. No lugar do natural, o sobrenatural: “O que entendemos por natureza é tudo, menos natural”.[124]

“Porque as moscas não teriam direito à arte?”,[125] pergunta Smithson, a certa altura, depois de dedicar as *Upside Down Trees* a elas. Aquelas raízes espigadas para cima, aquela exposição do que sempre esteve escondido, seriam a aparição de um mundo novo, desconhecido, revelado a elas, às moscas. Caminhar e andar entre as raízes poderia revelar uma realidade extraordinária. O mesmo acontece quando Smithson tira uma pedra de seu lugar e fotografa o buraco deixado por ela. “Sob cada pedra há uma orgia de escala. [...] Cada buraco contém *earthworks* em miniatura”, escreve o artista diante do desconhecido inframundo. E, mais adiante, “se um artista pudesse ver pelos olhos de uma lagarta, talvez estaria em condições de fazer um trabalho fascinante”.[126]

---

[122] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 128.

[123] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 129.

[124] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 129.

[125] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 128.

[126] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 126.

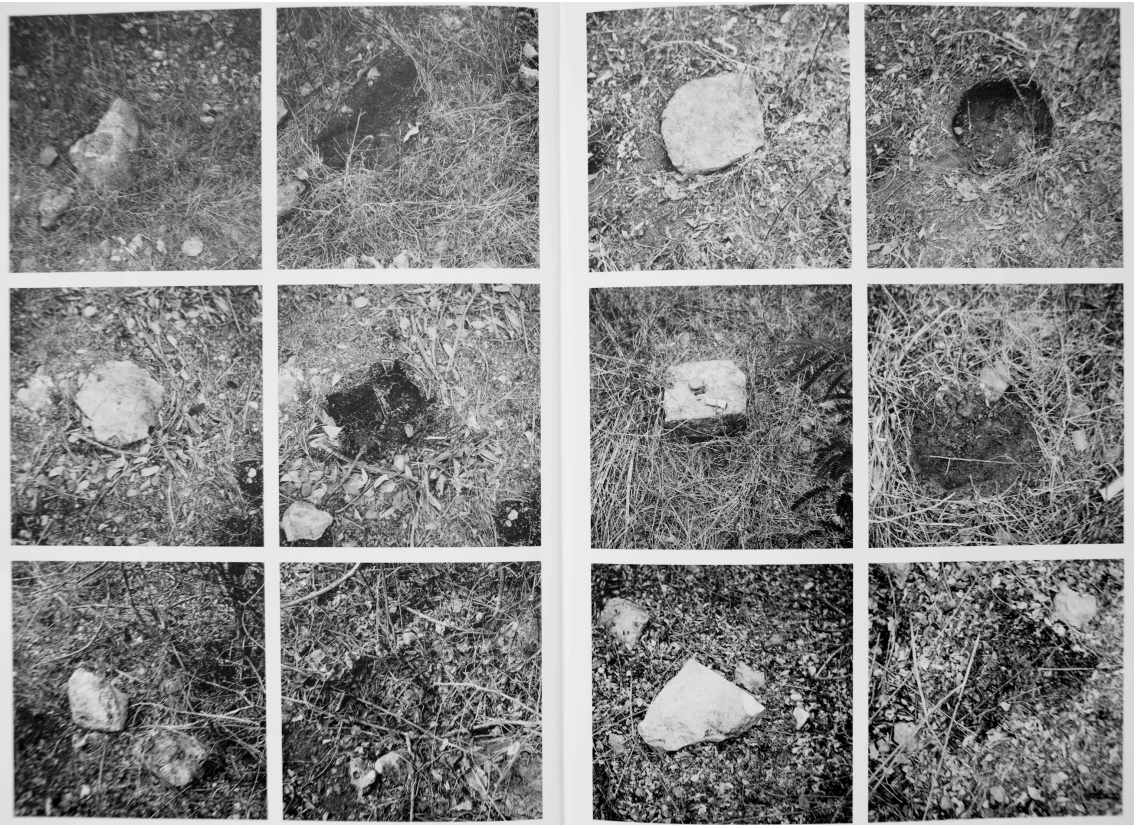


FIG. 32: Robert Smithson, *Overturned Rocks (1-6),* 1969.

A questão do olhar passa diretamente pela questão da escala, pela posição do olho em relação ao referente. Em seu fluxo pelo descondicionamento do olhar, Smithson experimenta contínuos deslocamentos do seu próprio corpo. Esse reposicionamento do corpo em relação ao mundo dá a ele a possibilidade de experimentar tempos e escalas que afetam diretamente seu modo de ver. Andar de carro, andar a pé, andar de avião, andar de canoa, não andar, ver o que existe debaixo de uma pedra, ver o que existe enterrado na terra, ver o que existe no céu, ver o que existe do céu, ver através do espelho. Eis a multiplicação da visão através do reposicionamento do corpo. Eis a explosão do ponto de vista e a quebra da ilusão da formação de uma imagem única. Eis o olho estrábico.

Para Ricardo Piglia, o olhar estrábico é a condição mesma de uma identidade latino-americana ou, pelo menos, de uma arte latino-americana, sempre

obrigada a lembrar de uma tradição perdida e forçada a cruzar suas próprias fronteiras. “A consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e distante; a consciência de estar em um lugar deslocado e inatual”,[127] essa é a situação, para Piglia, do olhar estrábico, quando somos obrigados a manter um olho na inteligência europeia e outro nas entranhas da pátria. Situação análoga a do antropofagismo proposto por Oswald de Andrade.

Smithson viajava pelo México, um México que reunia, em um só tempo, todos os tempos. Saltos e sobreposições temporais são característicos de suas obras e seus escritos. É natural, então, que ele entre no sobrenatural. E, durante toda a viagem, ele estará em contato direto com deuses maias e astecas. É preciso ler o texto de Smithson sabendo que ele está no limiar entre a ficção e o factual, entre o real e o imaginado. No momento em que “pensamentos vagabundos” rondam seu carro, ele vê, pelo retrovisor, o primeiro dos deuses, Tezcatlipoca, que serve, logo no começo, como um antiguia. “Todos os guias são inúteis, você deve viajar ao acaso, como os primeiros maias; você correrá o risco de se perder no mato, mas é a única maneira de fazer arte”,[128] diz Tezcatlipoca, na ficção smithsoniana. Para Lyotard, em um texto intitulado *Scapeland*, “a desorientação seria uma condição da paisagem”.[129] Haveria tantas paisagens quantos deslocamentos houvesse.

Tezcatlipoca é um dos três grandes deuses da mitologia asteca. É senhor do fogo e da morte. Criador do mundo, vigilante das consciências, uma das figuras

---

[127] PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990. p. 61.

[128] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 126.

[129] LYOTARD, Jean-François. *O inumano*: considerações sobre o tempo. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p. 183.

mais temidas do panteão asteca. Às vezes, é representado como um jaguar, e carrega no peito um espelho através do qual pode ver toda a humanidade. É conhecido como “O Senhor do Espelho Fumegante”.

O espelho retrovisor é uma forma de olhar para frente para ver o que está atrás. Nesse sentido, o espelho se aproxima da fotografia, como forma de olhar para o passado. Smithson inicia a viagem desafiando os paradigmas da narrativa e do progresso. Enquanto dirige para o sul, a partir de Mérida, comenta que “está sempre cruzando o horizonte, mas ele permanece sempre distante. [...] A distância parecia trazer restrições a todo movimento para frente, levando o carro a uma sucessão incontável de imobilizações”.[130]

Novamente, é a ideia de um tempo que se anula no cruzamento entre passado e futuro que está na imagem do espelho retrovisor. O passageiro que olha e vê o carro avançando pelo para-brisa vê, ao mesmo tempo, a estrada recuando pelo espelho retrovisor. E, novamente, é o espelho dentro de uma imagem. Em uma sentença proferida por Tezcatlipoca e Itzpapotl, os deuses dizem, em uma só voz: “o futuro avança para trás”.[131] Voltam aqui as formulações de Smithson acerca do tempo que age enantiomorficamente, como na formulação do conceito de ruínas ao avesso.

No fim do texto, Smithson constrói uma série de reflexões acerca da arte e do artista. É na cisão da visão, na fissura do real, que os artistas trabalham. Eles agem, literalmente, para decompor ou para transformar em ruínas a ilusão de um espaço contínuo, de um mundo límpido e imediato.

> A arte se produz a partir do inexplicável. Contrária às afirmações da natureza, a arte se inclina para os simulacros e as máscaras, ela se

[130] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 119.

[131] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 123.

> alimenta das contradições. Ela não vive da diferenciação, mas da des-diferenciação, não da criação, mas da des-criação, não da natureza, mas da des-naturalização. Os julgamentos e as opiniões no domínio da arte são murmúrios duvidosos na lama mental. Só as aparências são férteis; elas são portas abertas para o primordial. Todo artista deve sua existência a tais miragens. A ponderosa ilusão da solidez, a não existência das coisas, é o que o artista toma por "material". É essa ausência de matéria que pesa tão pesado sobre ele, fazendo-o evocar a gravidade. O verdadeiro delírio é desprovido de insanidade; se a insanidade existisse, ela quebraria o feitiço da apatia produtiva. Artistas não são motivados por uma necessidade de comunicar; viajar sobre o insondável é a única condição.[132]

Nesse trabalho feito em Yucatán, entre fotografias e texto, fica clara a visão turva de Smithson sobre o mundo. A precisão de seu pensamento é lamacenta, a única certeza de suas obras é a incerteza.

5.2 – Fotografar uma fotografia

Algum tempo depois do célebre passeio em Passaic, Smithson leva adiante uma ideia que estava apenas sugerida, metaforicamente, no relato de 1967. Prefigurando muito da fotografia pós-moderna e levando até a literalidade o que estava apenas apontado no relato de Passaic, Smithson fotografa uma fotografia. Ele desloca para o *site* imagens, fotografias reais, que são dispostas na natureza e refotografadas. Nesse trabalho, o que se opera não é apenas uma foto da foto, ação que poderia ser feita mais facilmente em um estúdio, mas a fotografia de uma fotografia que está inserida em um contexto. E esse contexto é a própria paisagem representada na fotografia. Smithson cria, assim, um jogo que é a representação da representação, um efeito cascata, uma fotografia em abismo.

Smithson realizou essa série, a que chamou de *Photo Markers*, como um desdobramento de um *nonsite* chamado *Six Stops on a Section*. Trabalho complexo, realizado um ano antes da viagem ao México, entre a cidade de Nova

---

[132] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 132-133.

Iorque e o rio Delaware, na Pensilvânia. O trabalho inteiro é composto de seis contêineres – que representam, cada um, uma parada entre um ponto e outro –, seis gráficos mostrando uma seção cortada da terra, colocados acima de cada parada, um grande mapa da área, um relato escrito, e um grupo de fotografias intitulado *Dog Tracks.*

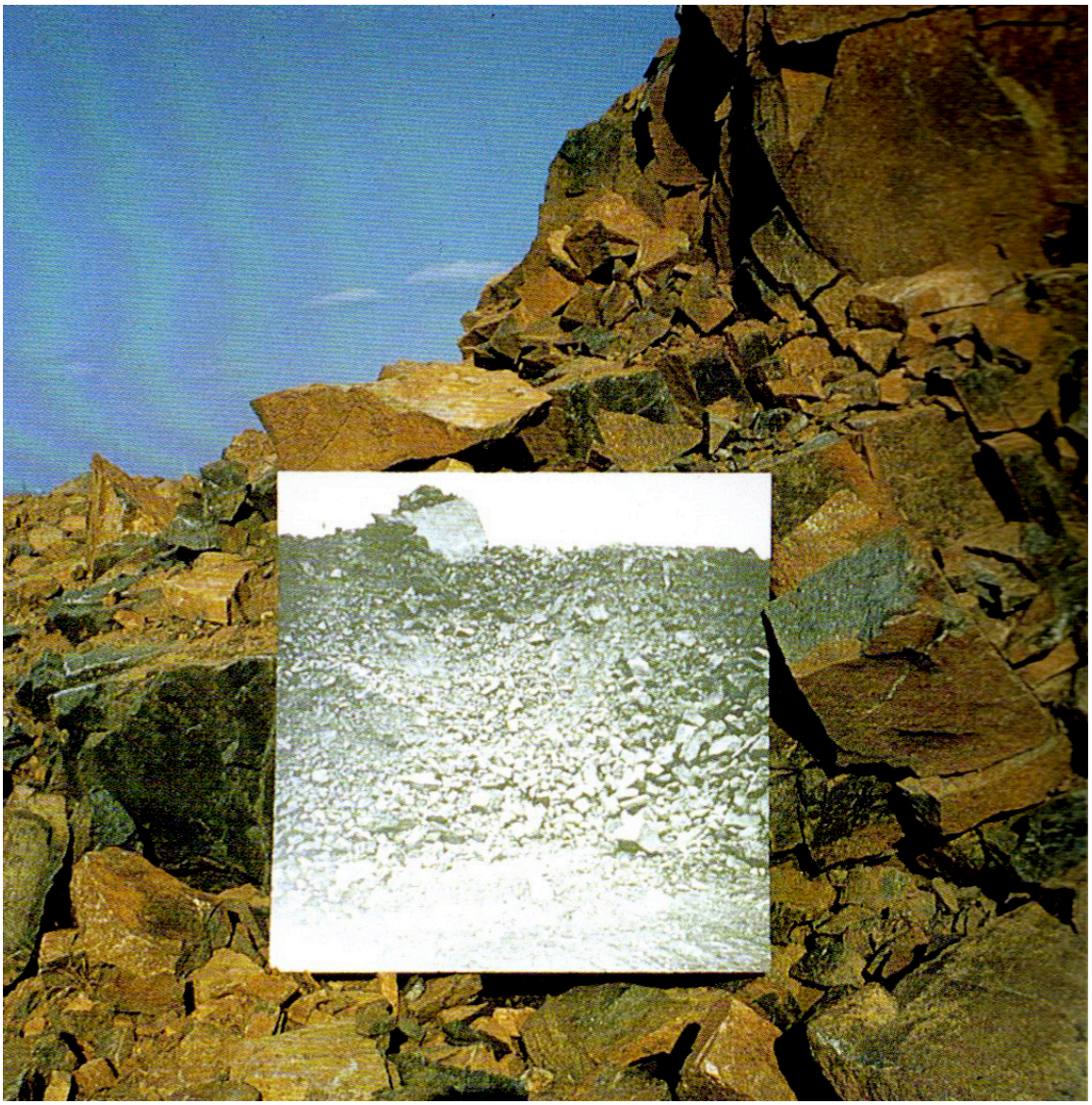


FIG. 33: Robert Smithson, *Photo-Markers,* 1968.

As *photo-markers* foram feitas depois, como um adendo ao trabalho. Smithson levou essas fotografias em preto e branco, de 30 x 30 cm – o mesmo

tamanho dos espelhos –, a cada parada que compunha o *nonsite*, e as refotografou na paisagem.

Nessa obra de Robert Smithson, pode estar uma chave importante para a compreensão de todo o seu trabalho fotográfico. Quando víamos as fotografias de deslocamentos de espelhos, ainda poderia persistir uma dúvida quanto à pergunta se a fotografia era o registro ou era a obra. Pergunta que se tornou muito comum hoje em dia. Mas, com as *photo-markes*, essa pergunta perde completamente o sentido, se esvai, desmancha no ar. Craig Owens pergunta:

> Smithson frequentemente publicou e exibiu fotografias de seus projetos; mas, depois de experienciar suas fotografias duplas, podemos realmente olhar com seriedade alguma fotografia sua como uma simples documentação?[133]

Definitivamente, não é possível olhar para esses trabalhos como simples documentação de uma ação efêmera. A fotografia exerce toda a sua potencialidade e capacidade de gerar e organizar sentido, independentemente do seu referente. Nessas fotografias duplas – e é importante dizer que são trabalhos bem pouco conhecidos de Smithson –, abre-se uma janela para se rever toda a produção fotográfica do artista. Nesse efeito cascata, esvaem-se todas as certezas, parece que nos encontramos diante de uma peça, plantada por ele, com o intuito de desfazer qualquer análise que se queira muito segura. Acontece, aqui, o mesmo que ocorre com as árvores invertidas.

E vemos que Owens tem razão, é impossível experienciar essas imagens duplas como simples documentos. Enganar-se-á quem presumir que o trabalho consiste em uma ação realizada e que a fotografia é transparente a essa ação. Owens dá o golpe final:

---

[133] OWENS, Craig. *Beyond recognition... op. cit.* p. 28.

Essas fotografias são distintas de documentos pela relação entre a fotografia interna e a fotografia que a contém. Não que essa relação exista como presença apenas na fotografia, ela nunca esteve em qualquer outro lugar. Assim, a ação realizada por Smithson era um simples instrumento, e não o objeto, da significação. A fotografia *é* o trabalho.[134]



FIG. 34: Robert Smithson, *Photo-Markers,* 1968.

[134] OWENS, Craig. *Beyond recognition... op. cit.* p. 28.

Essa inversão operada por Owens é desconcertante, porque troca todos os fatores de lugar. Se, antes, a fotografia era mero instrumento, dispositivo de registro a serviço da ação, agora, ela troca de papel e quem é mero instrumento passa a ser ação, deixando, assim, a fotografia com o papel principal. A fotografia é a obra. Todos os outros elementos estão a serviço dela.

O fato de a imagem representada dentro da imagem estar no mesmo local de onde foi gerada provoca, também nesses trabalhos, um apagamento entre as fronteiras do que é real e do que é representação, do que contém e do que é contido. O que acontece, aqui, é uma ação entrópica que ocasiona uma indistinção entre figura e fundo, como disse Rosalind Krauss, com base nos trabalhos de Roger Caillois.[135] Ocorre um mimetismo que só é quebrado pela diferença entre a cor de uma e o preto e branco da outra.

A fotografia ocupa, então, o lugar que ocuparão os espelhos nos trabalhos realizados posteriormente, no México. A fotografia se transforma em espelho, pois ambos, fotografia e espelho, têm a mesma função: duplicam, refletem, repetem.

Quando Pierre Huyghe expõe uma fotografia no próprio lugar onde ele a fez, ele está retomando esse procedimento. É a ideia de uma fotografia como espelho. O artista fotografa um canteiro de obras, faz uma grande ampliação e a expõe, no mesmo canteiro de obras. E, então, fotografa a cena novamente. É o que fica, o que conhecemos; a fotografia da fotografia exposta.

Huyghe duplica a cena, gera o seu duplo, e, diante do canteiro de obras, coloca o próprio canteiro de obras, entrando no jogo da imagem e da realidade, do reflexo e de seu objeto.

---

[135] KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless... op. cit.* p. 75.



FIG. 35: Pierre Huyghe, *Chantier Barbès-Rochechouart*, 1997 (*outdoor*).

É claro que os trabalhos guardam suas diferenças. O de Pierre Huyghe é realizado no espaço urbano, tem um caráter mais espetacular, é visto por muita gente, além de ter uma duração muito maior e de não ter sido feito exclusivamente para ser fotografado. Huyghe se utiliza do *outdoor*, consagrada estrutura publicitária, para ampliar e propagar uma cena corriqueira de um canteiro de obras urbano, mas os dois trabalhos operam por uma mesma lógica.

6 – *Hotel Palenque*

Na mesma viagem que fez ao México, em 1969, Robert Smithson realizou uma série fotográfica chamada *Hotel Palenque*. O artista não tocou nessas imagens até três anos depois, em 1972, quando esse trabalho tomou a forma de uma projeção de *slides* comentada na Faculdade de Arquitetura de Utah.

A massa arquitetural das antigas ruínas maias, atrativo arqueológico pelo qual a região de *Palenque* é conhecida, é colocada em paralelo com a construção em ruínas do *Hotel Palenque*. À primeira vista, a construção do hotel parece ser um típico empreendimento de regiões pobres que não podem contar com projetos realizados por arquitetos e engenheiros de formação acadêmica. Como se observa em várias localidades brasileiras, onde os mestres de obra desenvolvem sua própria técnica de construção, o que contribui para o aspecto labiríntico dessas edificações. Acrescenta-se a isso a falta de recursos para empreender a obra em uma só etapa, o que traz uma sensação visual de que ela é feita em camadas sucessivas, realizadas em épocas distintas.

No início da sua fala em Utah, Smithson diz que *Palenque* costumava ser chamada de "a cidade da serpente",[136] e que aquele hotel, onde acabara de se hospedar, também parecia ter sido construído na forma de uma serpente. Esse pensamento faz Smithson crer que aquela construção encarna forças que vão muito além dela. Para ele, a construção do Hotel Palenque parece ter algum tipo de influência maia, tanto que a historiadora Jennifer Roberts comenta que, de acordo com Smithson, "a situação de completa ruína do Hotel Palenque e de toda

[136] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *Revista Parkett*. n. 43, 1995. p. 119.

região é derivada de leis naturais eternas, não de uma condição social ou histórica específica.[137]

Para Smithson, o hotel foi construído no mesmo espírito que os templos maias: “Vários templos mudaram suas fachadas continuamente, existem fachadas sobrepondo fachadas, fachadas sobre fachadas”.[138] E é assim, como nos templos maias, que o hotel se vai erguendo.

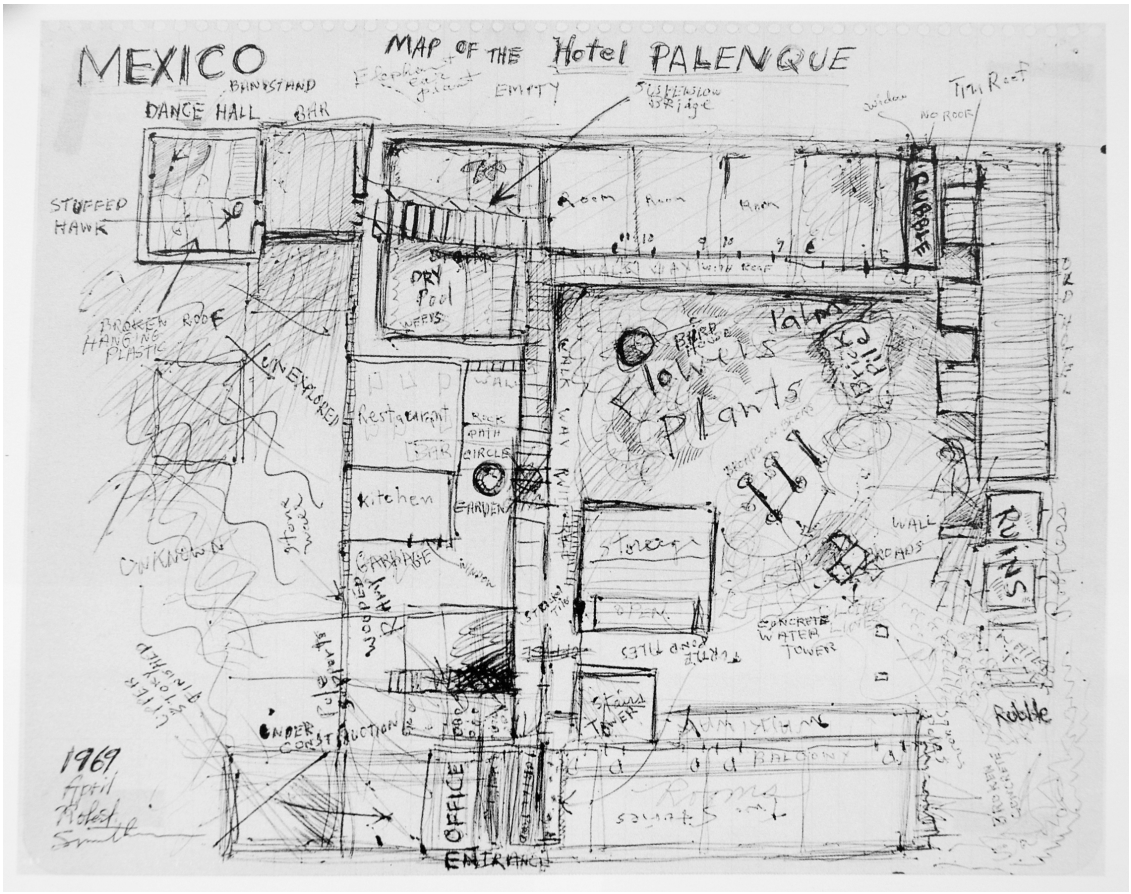


FIG. 36: Robert Smithson, desenho da planta de *Hotel Palenque*, 1969.

Durante os dias que Smithson passa hospedado, vários tempos convivem no mesmo espaço. A estrutura do edifício está em várias fases de acabamento, algumas partes estão abandonadas, outras estão sendo demolidas, outras estão

---

[137] ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. *op. cit.* p. 110.

[138] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 121.

sendo construídas e outras estão sendo reformadas. É realmente uma situação muito singular e muito smithsoniana. A maior parte das coisas está lá, mas não se sabe por quê. Um forte clima de imprecisão, de dúvida e de incertezas paira no ar.

Enquanto uma parte do hotel parece completamente entregue à entropia e a um processo de "des-diferenciação", outra parte parece lutar contra isso. É uma condição muito próxima àquela que Yves-Alain Bois identifica em *Partially Buried Woodshed*. Segundo Bois, "apesar de todo o esforço em fazer a força da entropia constantemente manifesta, de uma certa forma Smithson resiste a ela".[139] É o que acontece no hotel mexicano em Palenque, a "des-aquiteturização"[140] é congelada ou indefinidamente adiada pela constante reconstrução do lugar, assim como pela recusa dos nativos em seguir com o processo de demolição. "Nunca se sabe quando chegará um turista que vai querer dormir em uma construção sem teto",[141] diz Smithson, tentando pensar com a cabeça dos descendentes maias. O abandono é um estado legítimo.

A imagem que Smithson cria em *Hotel Palenque* é a de um nó temporal. Ele cria essa imagem através da arquitetura que se constrói e se dissolve em si mesma, ininterruptamente. É uma situação um pouco angustiante, um ciclo eterno ou, pelo menos, muito longo, de desconstrução e reconstrução, em que as coisas parecem não avançar, mas também não retrocedem. Não há um antes e um depois. Seria uma tarefa um tanto difícil apontar, no Hotel Palenque, o que já foi, o que será ou o que é.

---

[139] KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless... op. cit.* p. 188.

[140] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 120.

[141] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 121.



FIG. 37: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969.

Todas as ações e decisões dos nativos são regidas por leis eternas e pelo que ele chama de uma necessidade maia. Para Smithson, não há diferença entre maias e mexicanos. Mais uma vez, ele coloca em um mesmo lugar, e de uma só vez, passado, presente e futuro. Dessa forma, Smithson cancela o tempo histórico. Jennifer Roberts chama a atenção para a completa falta de referências à conjuntura histórica da América Central naquele momento. “Ele não poderia desconhecer, por exemplo, o alarmante crescimento da guerrilha e da violência

terrorista na Guatemala (mais de mil mortes entre o verão de 1967 e o verão de 1968)",[142] diz Roberts. A questão de Smithson não é conjectural, é ancestral. Ele pode não falar dos conflitos imediatos, mas fala, como se verá, de uma violência encoberta sob cada grão de terra daquelas paragens.

Talvez essa postura possa estar ligada a uma forma de percepção que Smithson chamou de baixos níveis de consciência. "Buscando mergulhar em uma forma de percepção que deve coincidir metodologicamente com a fadiga e a dissolução (desilusão) da futilidade entrópica, Smithson funda um modelo na paisagem de Yucatán",[143] diz Roberts.

Percorre-se as imagens e não há uma só fotografia de nenhum templo maia. O ensaio fotográfico de Smithson é todo feito no hotel, como se ele quisesse dizer que as antigas ruínas devem ser nele procuradas. Na verdade, Smithson diz aos alunos de arquitetura que, se quiserem ver as ruínas maias, eles devem se deslocar até os sítios históricos de *Palenque*, mas, se quiserem ver como os maias continuam construindo seus templos, eles devem ir até o hotel.

Novamente, um trabalho fotográfico de Smithson vem acompanhado de suas palavras. Talvez, essas imagens não fizessem tanto sentido sem elas. As imagens se erguem a partir de seus comentários, como se, para vir ao dia, elas estivessem esperando por eles.

---

[142] ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. *op. cit.* p. 111.

[143] ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. *op. cit.* p. 111.



FIG. 38: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969.

A composição das fotografias também remete muito a trabalhos anteriores. O uso das diagonais que se cruzam, das linhas convergindo para um ponto de fuga, os primeiros planos vazios antecedendo uma edificação ao fundo, são todas maneiras de compor que estão também nas fotografias de Passaic.

A maneira como o hotel foi construído tem algo que se assemelha à estrutura de outros trabalhos de Smithson. O prédio oculta seu centro – ou não tem centro algum –, como *Pointless Vanishing Point.* “As estruturas parecem te levar a algum lugar, mas não há forma de descobrir a que lugar elas estão te

conduzindo",[144] ele diz. Há corredores que não levam a lugar algum e escadas que só levam às nuvens: "As estruturas parecem se entrelaçar, e se perder, e se cancelar, então, não há possibilidade de saber onde você está".[145]

A descrição do Hotel Palenque se assemelha à descrição da Cidade dos Imortais, feita por Borges. Smithson era um leitor cuidadoso e incansável do escritor argentino. "Eram numerosos os corredores sem saída, as altas janelas inalcançáveis, as portas colossais que davam para uma cela ou para um poço, as incríveis escadas inversas, com os degraus e a balaustrada para baixo",[146] escreveu Borges no conto "O imortal". O narrador borgiano identifica, na arquitetura da Cidade dos Imortais, o mesmo tipo de ancestralidade que Smithson identificou no hotel em Palenque. "Mais que qualquer outro traço daquele monumento incrível, surpreendeu-me a antiguidade da construção. Senti que era anterior aos homens, anterior à Terra. [...] Esse palácio é obra dos deuses",[147] lê-se em Borges.

Passando longas tardes naquele hotel, conversando com suas companheiras de viagem, Smithson vive a plena sensação de um passado de mortes e violência. Recorda, com elas, os sacrifícios a que crianças, jovens e velhos foram submetidos em prol de uma boa plantação e colheita do milho. Para Smithson, passando ali uma longa temporada, "você pode realmente entrar em todos os avatares dos deuses mexicanos"[148] e, ele sabe disso, às vezes, esses deuses podem ser realmente cruéis.

---

[144] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 123.

[145] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 123.

[146] BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 14.

[147] BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. *op. cit.* p. 14.

[148] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 125.

Naquele labirinto, Smithson se liga à aparente ausência de sentido das coisas, à falta de explicação, de uma lógica racional, que pode tanto encantar um artista que, como ele, teve sua formação em Nova Iorque, como levá-lo à completa loucura. Em determinados momentos de sua fala, Smithson revela os perigos que vê por trás do que uma estrutura como essa pode causar a um forasteiro como ele. “Muitos artistas e escritores foram ao México e ficaram completamente destruídos, vocês sabem”,[149] diz aos alunos. Segundo Smithson, há um tipo de violência perigosa e inconsciente incrustada em cada pedaço daquelas terras. Ele diz, em um tom de advertência, que, para se aventurar por ali, nunca se pode baixar a guarda.



FIG. 39: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969.

[149] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 125.

Esse tipo de olhar leva Smithson a experimentar coisas como ver os remendos das paredes como suturas de um corte feito na arquitetura e comparar o trabalho de um pedreiro com o trabalho de um cirurgião.

O *Hotel Palenque* parece ser um *site* para onde convergem muitos dos trabalhos e muito do pensamento de Smithson. Os *nonsites*, os monumentos de Passaic, os deslocamentos de espelhos, as ideias em torno da entropia e do tempo retornam nesse extenso comentário às fotografias.

O hotel é o lugar das incertezas, exatamente o lugar onde Robert Smithson quer colocar seu pensamento e a arte: “Vocês devem estar chegando no ponto que eu queria, que é, na verdade, ponto nenhum”.[150] Ele sabe dos perigos que corre, mas também sabe que não há outro caminho. Se é preciso correr riscos, não deixa de ser pertinente o fato de Smithson realizar essa apresentação para estudantes de arquitetura de uma universidade americana. A porta fechada que ele usa para sair do hotel, para finalizar a palestra, é a última fotografia projetada. Uma porta que se abre para lugar nenhum e que se fecha a lugar nenhum.

[150] SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *op. cit.* p. 125.



FIG. 40: Robert Smithson, *Hotel Palenque,* 1969.

Conclusão

Gostaria de concluir retomando o que abordei na introdução deste estudo, quanto aos motivos de realizar uma pesquisa e a consequente dissertação a partir de aspectos da obra de um artista, já que não tinha e não tenho ambições como historiador da arte, tampouco como docente de disciplinas ligadas à historiografia da arte ou, ainda, como crítico de arte. Portanto, sinto-me compelido a explicitar os possíveis resultados de tal empreendimento, que é como e onde tudo isso me afeta como artista.

Devo, então, pensar um pouco acerca do legado de Smithson, principalmente no que se deu a partir de suas formulações em torno do conceito de entropia e seus pensamentos sobre a fotografia, a visão e o tempo. Para o leitor que chegou até aqui, não será difícil intuir a importância que Robert Smithson tem para muitos artistas que estão, hoje, no meio ou no começo da carreira, no mundo e no Brasil. E não apenas artistas, mas também arquitetos, escritores, cineastas, curadores, entre outros. No entanto, vou considerar algumas das implicações desses conceitos apenas no meu trabalho.

Smithson e alguns de seus contemporâneos iniciaram um período na história da prática artística que podemos chamar de "pós-ateliê".[151] Os trabalhos de arte começaram a ser realizados e exibidos em outros espaços, que não os tradicionais, e Smithson foi um dos que levou esse processo mais ao extremo. executar trabalhos na paisagem, veicular trabalhos em revistas, encomendar a fabricação de um trabalho a um artesão ou a uma siderúrgica e adotar uma

[151] Tradução livre do termo "post-studio", utilizado por Caroline A. Jones, no artigo "Post-Studio/Postmodern: Robert Smithson and the technological sublime". Cf. JONES, Caroline A. *Machine in the studio*: constructing the postwar American artist. Chicago: The University of Chigago Press, 1996. p. 268.

estética industrial, contratar pessoas para concretizarem o trabalho, realizar trabalhos por instrução, usar máquinas para fotografar e para filmar, escrever, são todas práticas artísticas que levaram muitos a não precisarem ou não quererem mais trabalhar em um ateliê.

Essa foi uma porta que se abriu também para mim, estudante de jornalismo, e que permitiu que me tornasse um artista. Comecei minha produção fora do ateliê e de desde então, nunca tive um. Foi a primeira diretriz que herdei daquela geração, usar máquinas para fazer arte e o mundo como local de trabalho.

A série de fotografias que fiz em 2007, intitulada *Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína*, deve servir como exemplo do meu interesse em questões tratadas por Robert Smithson, mesmo que meu conhecimento de sua obra, naquela época, não fosse muito além de ter visto seu nome e fotos de *Spiral Jetty* em livros de arte.

Essa série parte de uma metáfora da condição do terceiro mundo como um projeto eternamente abortado, constituindo-se de seis fotografias de ruínas de edificações em construção. “O tempo transforma as metáforas em coisas, e as empilha em câmeras frias ou as coloca nos pátios de recreação celeste das periferias”,[152] escreve Smithson no trabalho sobre Passaic.

Realizadas com uma Holga, uma câmera de plástico,[153] as imagens geradas por esse aparelho têm, geralmente, um aspecto sujo e caótico. É comum que ocorram múltiplas exposições, sobreposições, alterações de cor, vinhetas,

---

[152] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 74.

[153] A câmera Holga foi produzida, inicialmente, em 1981, na China, com a função de ser uma câmera barata e acessível à boa parte da população, e que utilizasse o filme, então, mais popular na China, o filme 120 (médio formato), que gera um negativo de 6 x 6 cm.

granulação, desfoque, o que coloca as imagens em sintonia visual direta com o conceito de entropia e ruína. Smithson fala em "instantâneos entrópicos",[154] quando faz uma fotografia de um enorme estacionamento que partia Passaic em duas, fazendo de uma das metades um espelho e da outra seu reflexo. Está nessa imagem, que ele não publica no relato, a ideia de um tempo e de um espaço enantiomórficos, no qual passado e futuro se confundem e se anulam, onde "não poderíamos nunca saber de qual lado do espelho nos encontrávamos",[155] diz o artista. Um estacionamento é um bom lugar para se falar da interrupção do tempo e da cristalização da história.



FIG. 41: João Castilho. *Aqui Tudo Parece Que é Ainda Construção e Já é Ruína,* 2007. Vista da exposição na Celma Albuquerque Galeria de Arte. Agosto de 2007. 100 x 100 cm cada fotografia.

[154] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 73.

[155] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 73.

Já me interessava fortemente a ideia de certa paralisação do tempo encarnada nas ruínas modernas. O interesse pela interrupção do processo de construção de edifícios e seu posterior abandono, que encontrei e fotografei na periferia de Bamako,[156] foram decorrência de alguns anos pensando essas ruínas como a encarnação de um presente sem passado e sem futuro. Essas ruínas, ao contrário das ruínas românticas, não tiveram tempo de ter uma vida, portanto, não têm memória.

São a manifestação do que Robert Smithson chamou de tempo-cristal e de lugares dotados de esquecimento. Em Belo Horizonte, prédios em tais condições também existem, porém, na periferia da capital maliana, isso não consistia em um fenômeno isolado, mas de um bairro inteiro. Encontrar essas ruínas ali, em uma periferia muito mais fora da história do que Passaic, só faz confirmar a convicção de Smithson: “Estou convencido de que o futuro se perdeu em algum lugar nos depósitos do passado não-histórico”.[157]

---

[156] Bamako é a capital do Mali. O Mali é um país da África Ocidental subsaariana. A grande maioria da população é negra e muçulmana.

[157] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 74.



FIG. 42: João Castilho. *Aqui Tudo Parece Que é Ainda Construção e Já é Ruína,* 2007. 100 x 100 cm.

Sempre tinha associado as “ruínas ao avesso” a uma consequência nefasta do desenvolvimento capitalista nas cidades do terceiro mundo, assim como Lévi-Strauss e, depois, Caetano Veloso. Mas creio que o que Robert Smithson viu foi além do que vi; na época em que fiz essas fotografias, não podia saber disso. As ruínas de Smithson nem sempre se parecem com uma ruína. As ruínas de Smithson são também as novas construções, os centros comerciais, os estacionamentos e os *shopping centers*, quero dizer, já se constituem como ruína

desde o projeto, desde antes de se edificarem. “Isso é o oposto da ‘ruína romântica’ porque os prédios não *caem* em ruína *depois* de serem construídos mas *erguem-se* em ruína antes de serem construídos”.[158] As ruínas ao avesso são todas as construções novas que acabarão sendo construídas e já são, desde o início, futuros abandonados. “Essa equação paradoxal de progressão e regressão produz uma interrupção enantiomórfica do movimento histórico”,[159] diz Roberts.

A questão da ruína e do tempo volta no vídeo *Abalo*, 2010. Nesse vídeo, uma pequena torre de pedra é construída no deserto do Atacama, no Chile. Um tempo passa, uma pedra é lançada e atinge as imediações da torre. Por uma microação sísmica, a torre desaba em ruína.

O que se opera é uma tentativa de acelerar o tempo geológico. Os desertos são lugares de alta entropia, onde a desintegração está em estágio avançado e o equilíbrio final é eminente. A construção e o colapso da torre, que, no vídeo, acontecem em alguns minutos, na natureza, não demorariam menos que alguns milhões de anos.

Existe, nesse trabalho, algo também da trilogia smithsoniana dos derramamentos de asfalto, concreto e cola. Como se viu, Smithson buscava imitar, nesses trabalhos, derramamentos de larva, e procurava mimetizar movimentos geológicos. Assim se viu também em relação a algumas obras de Giuseppe Penone. Em *Abalo*, acontece algo semelhante. Os terremotos, os tremores de terra e os abalos sísmicos são retomados na ação do personagem do vídeo.

---

[158] SMITHSON, Robert. *The collected writings*. *op. cit.* p. 72.

[159] ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. *op. cit.* p. 69.



FIG. 43: João Castilho. *Abalo,* 2010. Stills do vídeo. 2’58’’.

Ao exibir o vídeo, introduzo outro elemento, a circularidade. Faço isso ao colocar o vídeo em *lopping,* e me aproximo, com esse ato, do mito de Sísifo,[160] condenando a figura no vídeo à eterna repetição do gesto de construir uma torre e vê-la desabar. O vão, o desperdiçado, o fracassado, o improdutivo, o infecundo, o infrutífero, o perdido entram em cena.

É o que acontece na projeção comentada de *Hotel Palenque*, quando Smithson vai arquitetando um lugar que não para de ser demolido e reconstruído, um lugar que, continuamente, volta-se sobre si mesmo, num processo de autofagia que ele atribui a uma herança maia.

Em outro trabalho, para conceder ao texto-matéria visual, para enxergá-lo como paisagem, da forma como Smithson fez em *A Heap of Language*, 1966, ofereço ao espectador a possibilidade de ser leitor. Quer dizer, ele tem a escolha de ver ou a escolha de ler, para isso, realizei a fotoinstalação *Metamorfose* (2010), que também é um trabalho sobre a tradução.

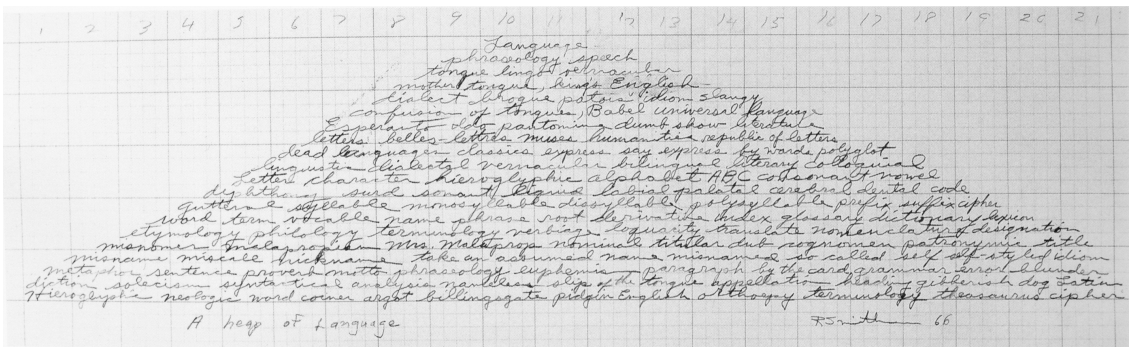


FIG. 44: Robert Smithson, *A Heap of Language*, 1966.

[160] Como se lê em Camus: “Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar sem parar um rochedo até o cume de uma montanha de onde a pedra rolava novamente para baixo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com alguma razão, que não há punição mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança”. Cf.: CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Édition Gallimard, 1942. p. 163.

Nesse trabalho, veem-se 24 fotografias que mostram 24 traduções da primeira frase da novela de Franz Kafka. Como disse Modesto Carone – principal tradutor de Kafka no Brasil –, esta é uma das frases de abertura mais drásticas da literatura moderna, e nela já está dado o curso posterior do texto, que é a progressiva liquidação do inseto Gregor pela família Samsa: "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso".[161]

Trata-se de um trabalho sobre a metamorfose sofrida pelo texto em uma tradução. Nenhuma tradução é igual à outra, e elas aparecem com tudo o que têm de magnífico e de terrível. Tradução, traição, transcriação. "Verwandelt", do verbo "verwandeln" (metamorfosear), por exemplo, foi traduzido por uns como "metamorfoseado", e por outros como "transformado", e ainda "convertido" ou "transfigurado".

A questão da tradução do texto kafkiano não é nova e está longe de se esgotar. A mais recente tradução de *A metamorfose* para o português saiu no final de 2009. É de Celso Donizete Cruz. Na introdução do livro, ele diz que, a princípio, queria chamá-la *A transformação*, mas "a experiência poderia ser desastrosa em mais de um sentido",[162] disse o tradutor.

---

[161] KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 7.

[162] CRUZ, Celso. Introdução. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e organização de Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009. p. 10.



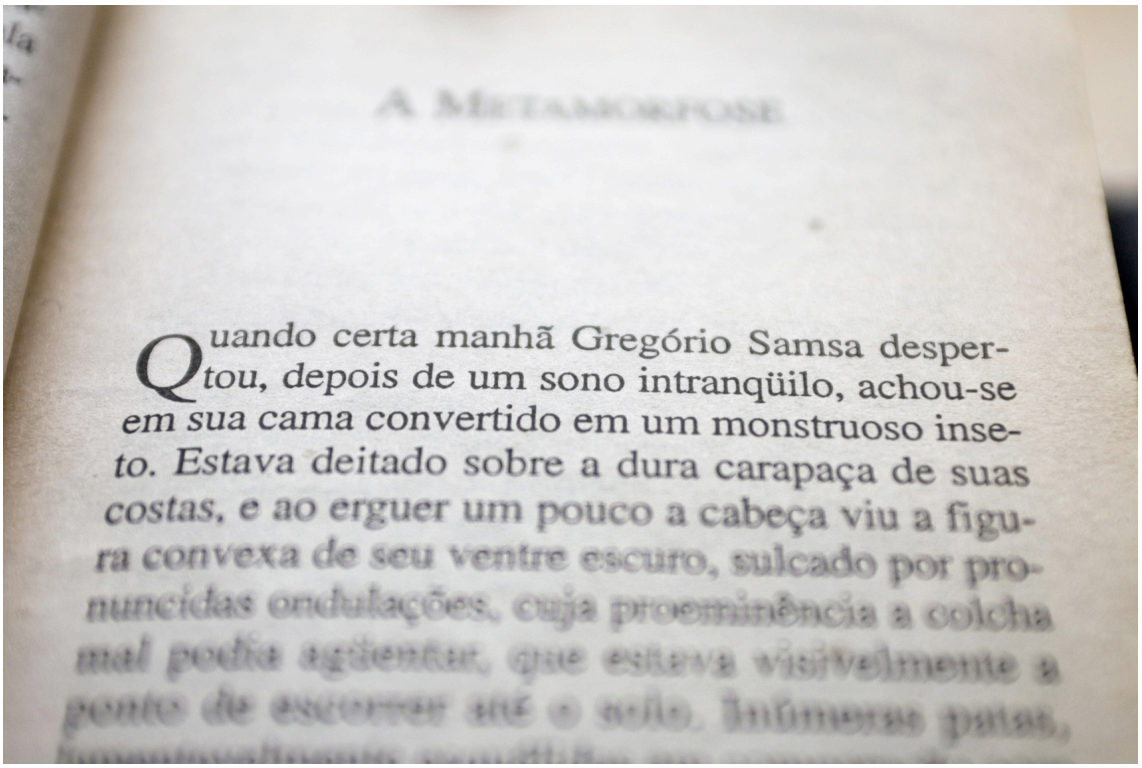
FIG. 45: João Castilho. *Metamorfose,* 2010. Vista da fotoinstalação na Galeria Vicente do Rego Monteiro, na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Abril de 2010. 20x30 cm cada imagem.

Mas a história que interessa no momento é outra. O ponto de contato com Robert Smithson, aqui, é a materialidade atribuída ao texto. A concepção de uma página de um livro como uma paisagem feita por letras e outros elementos gráficos e não gráficos. A textura do papel, seu envelhecimento, falhas de impressão, desenhos, tudo isso fotografado sob uma luz natural, que tem influência decisiva sobre as cores que se alteram junto com o dia. Esse estudo óptico-geológico do texto e do paratexto obviamente também sofre o efeito transformador da lente da câmera, no foco e no desfoque, por exemplo. O efeito desses blocos de palavras sobre o espectador varia de acordo com a distância em que ele se encontra da parede onde está instalada a obra. A distância não se vê os detalhes, apenas vemos manchas de cores, à meia distância, distingue-se áreas de foco e desfoque nas manchas de texto, reconhece-se letras, entra-se na linguagem; e, à curta

distância, vemos todas as crateras, frestas e leitos dos cursos de palavras: “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”,[163] diz Smithson. E prossegue:

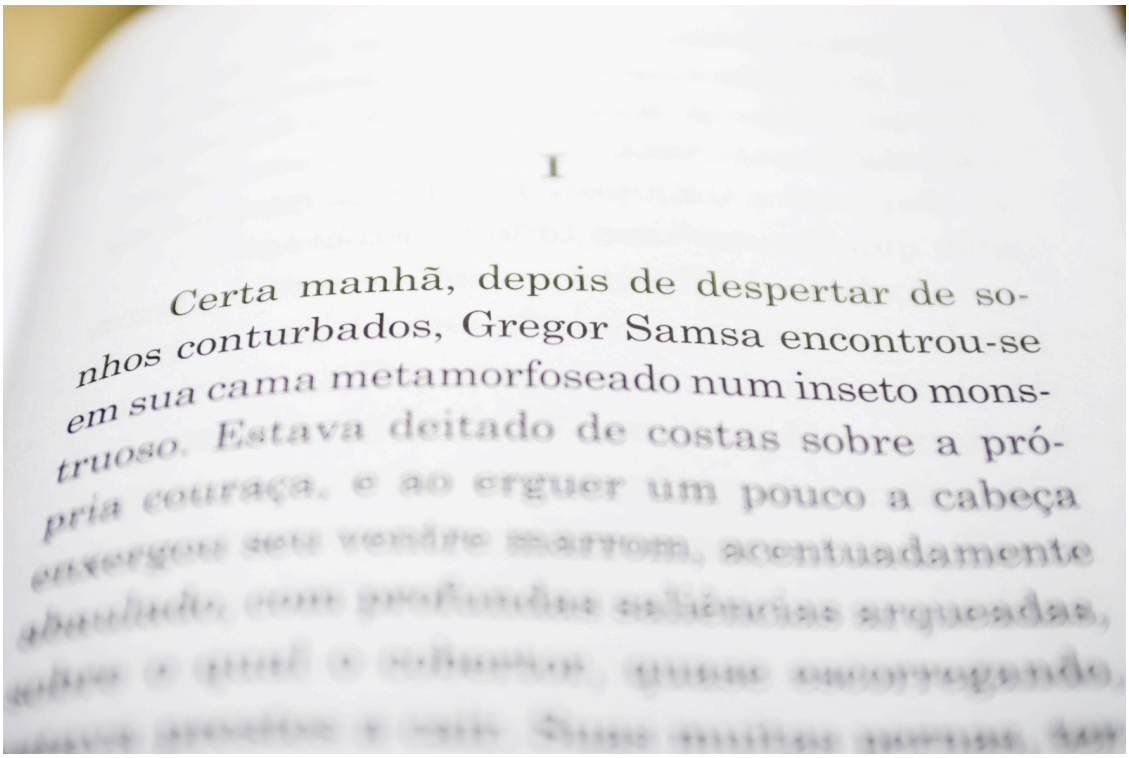
> Eu pensei muito mais na escritura como um material a acumular do que como um tipo de guia para a análise. [...] Estava interessado na linguagem enquanto entidade material, enquanto “matéria impressa” – na informação dotada de uma certa presença física. Eu construo meus artigos da mesma forma que construo minhas obras”.[164]

Trabalhar o texto como matéria visual, dar corpo ao texto, foi algo que Smithson soube fazer muito bem. Sua indistinção entre as diversas formas que uma obra de arte poderia ter abriu um campo inesgotável de atuação.



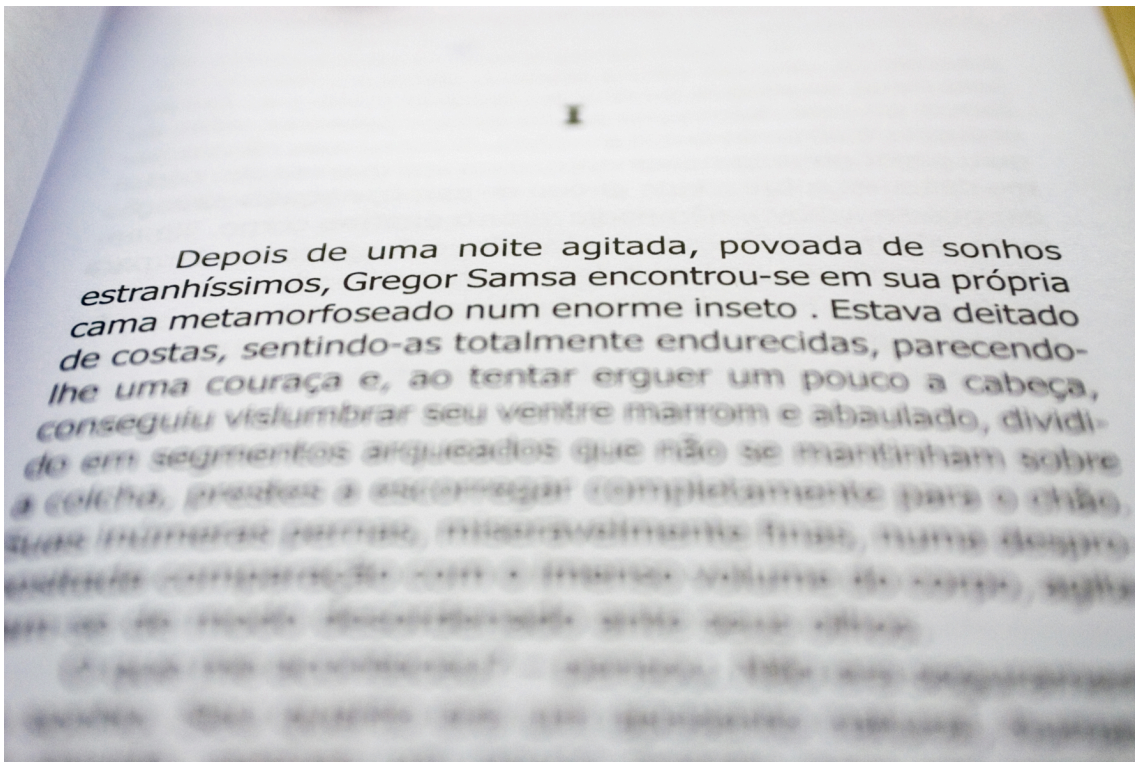
[163] SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente... *op. cit.* p. 191.

[164] SMITHSON, *apud* CRIQUI, Jean Pierre. Ruines à l’envers. *op. cit.* p. 07.



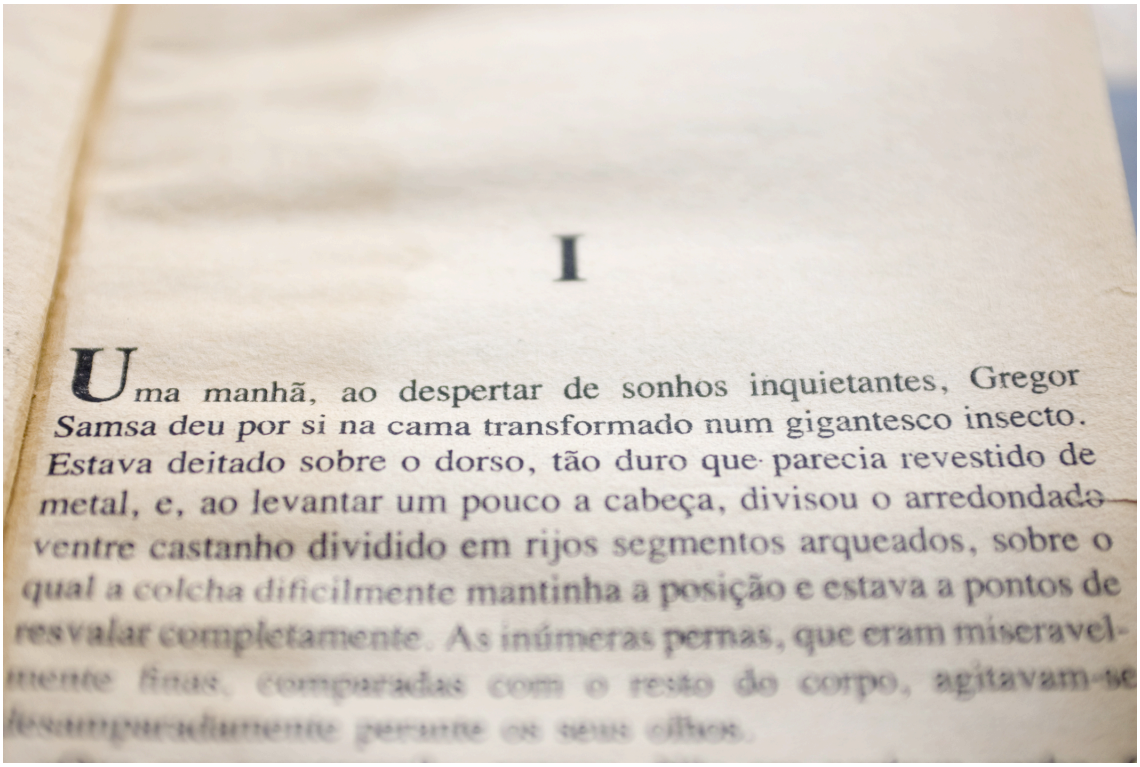
I

Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado de costas sobre a própria couraça, e ao erguer um pouco a cabeça



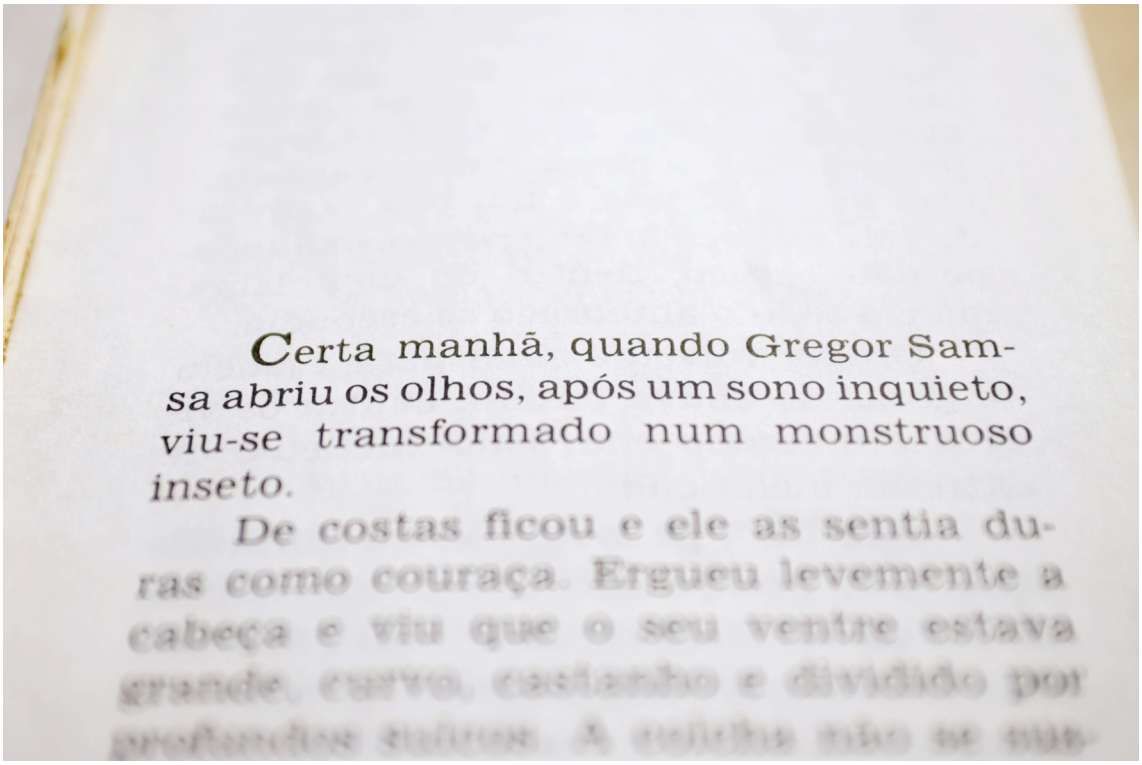
I

Depois de uma noite agitada, povoada de sonhos estranhíssimos, Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama metamorfoseado num enorme inseto . Estava deitado de costas, sentindo-as totalmente endurecidas, parecendo-lhe uma couraça e, ao tentar erguer um pouco a cabeça,



I

Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco insecto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em rijos segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a pontos de resvalar completamente. As inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, comparadas com o resto do corpo, agitavam-se desamparadamente perante os seus olhos.



Certa manhã, quando Gregor Samsa abriu os olhos, após um sono inquieto, viu-se transformado num monstruoso inseto.

De costas ficou e ele as sentia duras como couraça. Ergueu levemente a cabeça e viu que o seu ventre estava grande, curvo, castanho e dividido por profundos sulcos. A colcha não se mo-

FIG. 46: João Castilho. *Metamorfose,* 2010. Detalhes da fotoinstalação na Galeria Vicente do Rego Monteiro, na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. 20x30 cm. Abril de 2010.

Pode-se, também, pensar as várias traduções do texto kafkiano do ponto de vista da visão. Olhando para uma mesma realidade (o original em alemão), cada tradutor (espectador, artista) vê algo diferente. Isso nos leva de volta aos espelhos, aos pontos de vista, ao olhar estrábico, à visão quebrada.

No momento em que escrevo estas últimas linhas, realizo mais um trabalho que aproxima fotografia e literatura. Chama-se *Peso Morto*, parte do ensaio fotográfico de mesmo nome que enviei para quatro amigos escritores, contistas, encomendando um texto que surgisse a partir da leitura de cada um sobre o grupo de imagens. O trabalho tomará a forma de um livro e o desafio, agora, é como fazer conviver as fotografias e as palavras em um mesmo volume, sem que um se sobressaia ao outro, e de forma que fique claro que estão geneticamente ligadas.



FIG. 47: João Castilho. *Peso Morto,* 2010. Fotografia 100x150 cm.

As fotografias mostram montes de pedras em uma inércia total. Escultóricos, poéticos, misteriosos, os montes são matérias em descanso. Estão à espera de algo ou são a sobra de algo? Não se sabe. *Peso Morto* existe em um presente fixado, sem passado nem futuro aparente: nenhum evento pontua o avanço do tempo, nada começa, nada termina. É mais um trabalho sobre a tradução, a entropia, as pedras, os sertões, as palavras.

Há outros projetos que realizei, e alguns em andamento, que guardam relações com a fotografia entrópica de Robert Smithson, mas poderão ser abordados em outros momentos. O que quero dizer, finalmente, é que a obra desse artista permanece intrigante e atual, e não cessa de reabrir caminhos que, às vezes, parecem querer se fechar. Pensar e trabalhar visualmente a entropia parece mais urgente hoje do que foi há trinta anos, o que nos fornece uma ideia da capacidade de antecipação de Smithson. Dessa forma, permaneceremos com a questão incontornável de como tornar a entropia visível.

Referências

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIN, Rudolf. *Arte y entropía*. Madrid: Alianza Forma, 1980.

BALLARD, J. G. *O mundo de cristal*. Trad. Eurico da Fonseca. Lisboa: Ed Livros do Brasil, 1966.

BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne, l'extreme contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Trad Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BECHER, Bern & Hilla; SMITHSON, Robert. *Field trips*. Porto: Fundação de Serralves, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Trad. Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Globo, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*. Londres: Tate Publishing, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formes de vie.* Paris: Éditions Denoël, 1999.

CAMPANY, David (Org.). Art and photography. New York: Phaidon Press Limited, 2003.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Édition Gallimard, 1942.

CARROLL, Lewis. *Alice no País do Espelho*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.

COTTON, Charllotte. *La photographie dans l'art contemporain*. Trad. Pierre Saint-Jean. Paris: Thames & Hudson, 2005.

CRIQUI, Jean Pierre. Ruines à l'envers. *Les Cahiers du Musée National d`Art Moderne*, n. 43. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993.

CRUZ, Celso. Introdução. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e organização de Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.

DEMOS, T. J. (Org.). *Vitamin Ph*: new perspectives in photography. Londres: Phaidon, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2009.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Apenzeller. Campinas: Papirus, 2001.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org.). *Escritos de artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2002.

FOGLE, Douglas (Ed.). *The last picture show*: artists using photography – 1960-1982. Minneapolis: Walker Art Center 2003. (Exhibition cat.).

FOSTER, Hal. (Org.). *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2004.

FRIZOT, Michel (Org.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Adam Biro, 2001.

GAUTHIER, Michel. *Les promesses du zéro*. Paris: Presses du Reel, 2009.

GRAZIANI, Ron. *Robert Smithson and the American landscape*. Cambridge: University Press, 2004.

GOETHE, J. Wolfgang. *As afinidades eletivas*. Trad. Leonardo Froes. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

HOBBS, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. New York: Cornell University Press, 1981.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hal. (Org.). *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

JOHNSON, Geraldine A. (Org.). *Sculpture and photography*: envisioning the third dimension. New York: Cambridge University Press, 1998.

JONES, Caroline A. *Machine in the studio*: constructing the postwar American artist. Chicago: The University of Chigago Press, 1996.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e organização de Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (Org.). Land and environmental art. New York: Phaidon, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless*: a user's guide. New York: Zone Books, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI Editores, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Maury Eurolivres, 1998.

LINGWOOD, James. *L'entropologue in Robert Smithson*: le paysage entropique – 1960-1973. Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1994.

LINGWOOD, James. The weight of time. In: FOGLE, Douglas (Ed.). *The last picture show*: artists using photography – 1960-1982. Minneapolis: Walker Art Center 2003. (Exhibition cat.).

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano*: considerações sobre o tempo. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich; TILLMANS, Wolfgang. *Wolfgang Tillmans habla con Hans Ulrich Obrist*. Madrid: La Fabrica Editorial, 2009.

OWENS, Craig. *Beyond recognition*: representation, power and culture. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990.

POTTS, Alex. The minimalist object and the photographic image. In: JOHNSON, Geraldine A. (Org.). *Sculpture and photography*: envisioning the third dimension. New York: Cambridge University Press, 1998.

RISTELHUEBER, Sophie. *Operations*. Paris: Le Presses du Réel, 2009.

ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*. New Haven/London: Yale University Press, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUILLÉ, André. *La photographie*: entre document e art contemporain. Paris: Ed. Gallimard, 2005.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Marie Ivone dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2004.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org.). *Escritos de artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006a.

SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Trad. Harry Smith. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006b.

SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: photo works*. Los Angeles: Country Museum of Art, University of New México Press, 1993.

TIBERGHIEN, Gilles A. *La nature dans l'art*. Paris: Actes Sud, 2005.

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

WALL, Jeff. Aspects of photography in, or as, conceptual art. In: FOGLE, Douglas (Ed.). *The last picture show*: artists using photography – 1960-1982. Minneapolis: Walker Art Center 2003. (Exhibition cat.).

WALL, Jeff. *Fotografia e inteligência líquida*. Trad. Carmen H. Bordas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Revistas

ANTELO, Raul. Poesia e imagem. *Revista Confraria: Arte e Literatura*, n. 13. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008.

SCHNELLER, Katia. Sous l'emprise de l'Instamatic. *Études Photographiques*, n. 19, 2006.

SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *Revista Parkett*. n. 43, 1995.

VELASCO, Alberto. Robert Smithson: une critique en actes de la photographie. *Histoire de L'Art*, n. 13/14, 1991.

Sites

http://www.architetturadipietra.it/wp/?p=1443

http://www.arqueologiamericana.blogspot.com

http://www.commons.wikimedia.org

http://www.joaocastilho.net

http://www.tate.org.uk

http://www.ubu.com/film/smithson_mono.html