

## **Os espaços expositivos de Robert Smithson**

### **Bráulio Romeiro**

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo – EESC-USP (2002) e mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pela mesma instituição (2008). Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás – FAV-UFG.

### **Fábio Lopes de Souza Santos**

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo FAU-USP (1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo FAU-USP (2000). Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo – EESC-USP.

### **Resumo**

Este trabalho investiga as considerações do artista norte-americano Robert Smithson sobre os espaços expositivos tradicionais: o museu e a galeria de arte, bem como de espaços inusitados e inexplorados pela arte até então. Olhando através de alguns de seus textos notamos como alguns pontos de vista são aprofundados e outros reelaborados, sobressaindo a limitação que o caráter abstrato e neutralizante do cubo branco proporciona e a averiguação sobre as ideologias por trás da materialização destes espaços.

Palavras-chave: Robert Smithson, espaços expositivos, crítica de arte, cultura arquitetônica, experimentalismo artístico.

### **Abstract**

This work investigates the North American artist Robert Smithson's considerations on traditional expositive spaces: the museum and art gallery, as well as unusual and unexplored spaces by art up to that time. Looking through some his texts we notice some enhanced points of view and reset others, increasing limitation set on white cube's abstract and neutral quality and the verification on ideologies behind of these spaces' manifestation.

Key-words: Robert Smithson, expositive spaces, art criticism, architectonic culture, artistic experimentalism.

## **Os espaços expositivos de Robert Smithson**

As transformações culturais ocorridas no ocidente nos anos de 1960 e 70 são tão notórias quanto amplas. Neste período surgiram movimentos de ativismo e de crítica que confrontaram as formas estabelecidas na política e nos modos de vida. As manifestações contra a guerra do Vietnã e a afirmação das identidades das minorias são exemplos disso.

Sob um espírito de renovação ampla, debates eram travados em diversos campos da cultura. No âmbito da arquitetura havia constestações sobre o possível esgotamento do modernismo, relacionadas com o aparecimento de tendências de maior valoração do contexto, do local, ou mesmo dos historicismos como alternativa à aparente neutralidade dos edifícios do “Estilo Internacional” e ao que estes simbolizavam, como a materialização do sistema vigente. No campo das artes plásticas, uma das discussões mais importantes relacionava-se a isto. Mais especificamente dizia respeito às possibilidades libertadoras ou limitadoras dos espaços expositivos tradicionais, ou seja, o museu e a galeria de arte. Esta discussão era especialmente significativa para aqueles artistas relacionados às experiências artísticas da *land art*, do *site-specific* e da *performance*.<sup>1</sup>

Um dos artistas mais destacados nesta questão foi o norte-americano Robert Smithson (1938-73), cuja menção conduz automaticamente à imagem do Spiral Jetty (1970), o icônico quebra-mar em espiral realizado no grande lago salgado de Utah. Contudo, sua produção não se restringiu a manipulações de grandes porções de terra, abarcando também esculturas, pinturas, fotografias e textos<sup>2</sup>. Estes quase sempre irônicos e invariavelmente ácidos no tocante ao circuito artístico da época, e às suas materializações espaciais.

Este trabalho examina textos de Smithson (que os considerava como trabalhos artísticos igualmente aos demais de sua produção) nos quais são elaboradas críticas aos espaços expositivos. Começando com espaços não exatamente ligados a arte: o planetário e o museu de história natural, e passando para os museus e galerias de arte, revisaremos seus textos e entrevistas principais destacando alguns pontos comuns e outros que foram transformados ao longo do tempo. Esta revisão procura fornecer um panorama das discussões sobre os espaços expositivos no período em questão.

O crítico Thomas Crow (2004) chama a atenção para a desconfiança profunda de Smithson em relação ao que ele chama de fetiche da visão na história da arte ocidental, apontando que preocupações sobre os espaços expositivos já estavam no artista mesmo antes de sua produção madura. Em uma exposição de suas obras em Roma (1961), Smithson comenta as diferenças entre a galeria de arte onde expõe e as igrejas romanas que visitou. Enquanto estas eram sombrias, labirínticas e ricamente ornamentadas, aquela era pura, neutra e excessivamente iluminada. A galeria de arte parecia estéril frente às igrejas que proporcionavam um ambiente rico de estímulos e referências.

Crow destaca um trecho de uma carta do artista para demonstrar o quanto já era consciente do poder do contexto em impregnar a percepção das obras, Smithson comenta com Nancy Holt como outras formas de contextualização, mudariam a percepção de seu trabalho.

[...] gostaria que as pessoas olhassem para minhas pinturas com uma lanterna e com a sala levemente iluminada por luzes violetas e o ar preenchido pelo odor de heliotrópio e jasmim. No fundo, o delicado palpitante de pandeiros poderia dar um toque para alguns poucos escolhidos.<sup>3</sup>

Não há registro de que Smithson tenha levado a cabo na época o tratamento de algum ambiente como o descrito na carta. Contudo, mais tarde o artista desenvolveu uma visão crítica elaborada sobre os espaços expositivos em um punhado de textos monográficos. E não somente sobre aqueles destinados às obras de arte, mas também sobre outros que não eram objeto de muita consideração pelos artistas.

### **O museu de história natural e o planetário**

O Museu de História Natural de Nova York faz sua primeira visita aos escritos de Smithson em *Entropy and the New Monuments* (1966), no qual é usado como exemplo para o estabelecimento de uma noção de temporalidade que lhe era muito cara: expressões de tempos longínquos, do passado e do futuro cristalizados em um só momento. Apenas dois anos depois, em *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, o artista realiza uma autocrítica, ao reconhecer que no Museu de História Natural, tanto o passado pré-histórico quanto o futuro distante estão submetidos à mesma consciência de tempo originada no

Renascimento. Ainda que traga “a noção de passado e futuro extremo, onde o homem das cavernas (*cave man*) e o astronauta (*space man*) podem ser vistos sob o mesmo teto”<sup>4</sup>, este museu que não traz qualquer referência ao mundo renascentista, abriga sem problemas as civilizações fora do centro da arte ocidental, como os Astecas, os Maias, ou os índios norte-americanos. Smithson, ironicamente, levanta a dúvida se estas civilizações marginais “seriam mais ou menos naturais do que a Renascença?”<sup>5</sup> Por meio de pequenas observações como essa, demonstra sua crescente consciência (que irá aflorar completamente em textos posteriores) da presença de ideologias por detrás da organização física e acervo do espaço expositivo institucionalizado.

Recorrente na trajetória de Smithson também foi a consciência da distância entre o real e a idéia e entre estes e sua representação. Possivelmente, seu período de imersão no “sagrado” e o interesse despertado (ou acentuado) pela leitura das poesias de Elliot, Pound e Williams tenha lhe dado um faro agudo para detectar estas distâncias, especialmente nas manifestações da cultura contemporânea.

O olhar astuto detectava, enquanto sua língua afiada tecia ironias sobre, todo tipo de discrepância entre signo e coisa, fenômeno freqüente em uma sociedade onde a cisão entre alta cultura e consumo de massa espreita em cada canto.

É interessante notar que vários dos temas mais caros ao artista, a formação geológica, os cristais, o espaço e o tempo infinito já tinham encontrado sua representação visual no Museu de Historia Natural, ainda que de maneira pouco elaborada. A missão deste museu era justamente difundir conceitos científicos para as massas ou popularizar ciências como a geologia ou a astronomia. Para tanto, um dos recursos empregados foi a antropomorfização de conceitos e de outros conhecimentos “abstratos”, para fazê-los acessíveis às massas. O maior logro deste programa, sem dúvida, foram os dinossauros, estes fantásticos filhos do conhecimento científico – toda criança possui pelo menos um aterrorizante modelo de plástico de uma destas criaturas de bestiário. Neste texto, Smithson tem a pachorra de traçar uma genealogia deste processo de difusão, “homenageando” ao longo do texto, um injustiçado pintor das eras pretéritas,

Charles Knight, o autor dos dioramas do Museu de História Natural que ele, ainda criança, contemplava com seu pai.

O texto *The Domain of the Great Bear* (1966) foi realizado por Smithson em colaboração com Mel Bochner e foi publicado na revista *Artforum* sob o disfarce de uma inocente visita ao Planetário Hayden em Nova York.

Os autores dividem o artigo em pequenos blocos que cumprem funções específicas, apresentando as distintas dimensões do edifício, começando com uma idéia geral sobre seu propósito e avançando pelos diversos ambientes expositivos. Estes blocos possuem certa autonomia narrativa, quase é possível rearranjá-los sem comprometer o sentido maior do texto. Assim não há um fechamento, uma conclusão a respeito da jornada empreendida. Bochner e Smithson iniciam sua expedição ao planetário destacando inusitadamente um caráter “labiríntico” de sua arquitetura, recorrendo a uma imagem cunhada por Borges<sup>6</sup> que “fala de um labirinto que é uma linha reta, invisível e incessante. Opressiva em sua simetria, a arquitetura do planetário é mais labiríntica. Circular, insular, sem janelas, ele apresenta-se para a mente como invisível.”<sup>7</sup> Já no interior do edifício, a descrição é de uma realidade que parece suspensa, uma organização vaga e frágil.

Este caráter evanescente é reencontrado na constituição material da edificação, revestido com materiais brilhantes e anódinos e cores esmaecidas. A banalidade observada no âmbito material na verdade reflete a natureza cindida da instituição, o Planetário. O que está explícito logo na segunda página, em uma reprodução de um prosaico cartaz encontrado logo após a entrada da instituição: “SISTEMA SOLAR & BANHEIROS” (Fig. 1). Temos aqui o sublime contraposto ao banal. As idéias mais fundamentais e transcendentais, que a instituição se esforça em expor de maneira grandiosa e edificante, justapostas a seco a um equipamento de apoio cotidiano, algo certamente necessário, mas nada edificante.

Após estas considerações iniciais, os autores nos conduzem ao espaço de apresentação áudio-visual, o seu núcleo. Nele, uma apresentação maçante sobre o Sistema Solar acontece sob a proteção de um domo que insinua ser o planetário uma espécie de templo laico da ciência. Os procedimentos a que os

visitantes são submetidos possuem ares de missa – a platéia sentada na semi-escuridão aguarda revelações sobre os mistérios do universo. Expectativa, que a monótona narração em *off* encorajará. A ambientação com poucas luzes, onde reina o silêncio, é condizente com o espetáculo que terá lugar, em que “quantidades enormes de tempo são comprimidas dentro da sala. Anos-luz passam em minutos.”<sup>8</sup> Porém, paira sempre um onipresente sentido de anticlímax: os autores mostram o quão impossível é ignorar, enquanto se aguarda o show, as máquinas que projetarão a maravilhosa visão do universo. As dimensões mesclam-se, o caminho para se alcançar o transcendental passa necessariamente pelo cotidiano inevitável. “O Sistema Solar, esta coleção mecânica de trilhos, lâmpadas, engrenagens, armações, hastes, parece cansada, entorpecida. Uma câmara de aborrecimento. E fadiga. E segue infinitamente, somente se a eletricidade mantê-la.”<sup>9</sup>

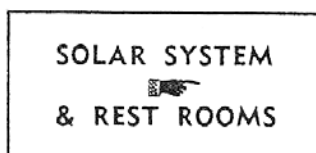


Fig. 0. Sinalização do Planetário Hayden (The Domain of the Great Bear, 1966)



Fig. 0. Sala de exposição no Planetário Hayden (The Domain of the Great Bear, 1966)

A sensação dúbia prolonga-se durante o resto da visita ao planetário, como mostra a análise minuciosa dos componentes do foguete *Viking*, vista através de pequenas janelas coloridas que muito prometem mais pouco revelam. Nem mesmo na apresentação de um artefato humano, o foguete, a exposição permite que o público alcance algum nível de entendimento satisfatório. Mais exemplar ainda são as imagens de galáxias, expostas em salas apertadas, em contraste óbvio com a vastidão daquilo que representam. Este trecho termina com uma

leitura (irônica, é claro) sobre as ilustrações espetaculares sobre como se dará o a extinção da vida sobre a Terra.

Neste momento há uma quebra dentro do texto e na página seguinte é reproduzido o roteiro do show, preparado para o uso interno da instituição, enquanto que, já em outra página e com outra diagramação, aparece um relatório com dados objetivos sobre a construção do domo.

Algumas idéias norteiam este artigo. O propósito do planetário é ser um veículo de difusão sobre a explicação científica da origem e natureza do Universo, nosso mito de origem. Antes, o que era competência exclusiva da religião, agora, uma prerrogativa da ciência. A tentativa é mal sucedida. A distância entre a Capela Sistina e o Planetário é abissal, a mesma que existe entre este e o Universo. Smithson e Bochner ressaltam a inalcançável distância entre representação e representado, ou o quanto a mediação da instituição se interpõe entre o expectador e o conhecimento do cosmos. É esta relação que deve ser investigada.

### **Os museus e galerias de arte**

Desde 1966, Smithson escrevia textos nos quais procurava explorar os mais diversos tipos de espaços expositivos existentes. Abrangendo desde o cubo branco modernista até outros, mais inusitados, como o planetário ou o museu de história natural vistos acima. Porém, ao contrário destes, o último conjunto de textos sobre os museus é mais “abstrato” por assim dizer. Como prova de sua astúcia, Smithson nunca traz o exemplo concreto de um determinado museu ou galeria para sua análise.

Em seu conjunto de ensaios sobre o tema, primeiramente Smithson olha para o museu como uma edificação peculiar, cujo caráter abstrato significa nulificador, serve para retirar qualquer dimensão do real depositada nas obras artísticas. Depois, em outros textos, possivelmente movido pelo interesse de desvelar o que seja o museu, empreende um exercício de enxergar o sentido do que está por detrás de sua materialização. Mais a frente, veremos como sua leitura expande-se para a constituição geral do circuito artístico.

Seu primeiro artigo específico sobre os museus de arte é *Some Void Thoughts on Museums* (1967). Tal como em outros artigos do mesmo período,

Smithson afirma sua visão da História como uma construção frágil (senão arbitrária), a qual considera um “fac-símile de eventos reunidos por uma frágil informação biográfica”.<sup>10</sup> Sua associada, a História da Arte, por ser “menos explosiva do que o restante da história, [...] deposita-se rapidamente nas regiões pulverizadas do tempo.”<sup>11</sup> Dito isto, foca sua análise na natureza do museu, a qual considera fundamentada em uma duplicidade: “História é representacional, enquanto tempo é abstrato; ambos artifícios podem ser encontrados nos museus.”<sup>12</sup>

Estas dimensões, abstrata e representacional, não podem ser dissociadas. Ao confinar as obras de arte em seu ambiente branco e pretensamente puro, o museu as descola de seu contexto, da realidade do mundo físico, retirando aquilo que de concreto nelas existia. Para Smithson, o que resta após esta operação é o vazio. A segunda dimensão pode ser encontrada na categorização a que estão submetidas às obras de arte expostas, agrupadas por diversas afinidades – períodos, escolas ou qualquer outro rótulo, e sua conseqüente nulificação. A seqüência de compartimentos onde a arte é exposta é a materialização da fragilidade conceitual que o artista observa na história da arte. Por outro lado, sua mediação serve para anular o potencial das obras, Smithson sustenta que a categorização presente nestes espaços restringe a leitura das obras.

O museu solapa a confiança nas impressões dos sentidos e erode a impressões de texturas sobre as quais nossas sensações existem. Memórias de 'entusiasmo' parecem prometer algo, mas o resultado é sempre nada. Aqueles com memórias exauridas irão conhecer a perplexidade. Imagens estagnadas cancelam a percepção e desviam as motivações...<sup>13</sup>

As duas dimensões (representacional e abstrata) estão presentes no desenho que acompanha o artigo, *The Museum of the Void* (Fig. 3). Nele, o museu surge como espécie de buraco negro, em que aquele que adentra estará imerso em um vazio e uma escuridão infundáveis, sem qualquer possibilidade de referência ao mundo exterior. Este buraco negro é a base sobre o qual estão erigidas edificações que nos lembram a arquitetura de civilizações antigas (incas, astecas ou egípcios), porém reduzidas a uma visão puramente formal, abstrata.



Em um comentário posterior (1970), Smithson aponta justamente o princípio desta instituição. Para o artista é importante entender a origem do olhar que separa a obra artística de seu contexto original, ele é basilar para o funcionamento desta instituição.

As intenções da pirâmide envolvem um tipo diferente de visão global [...] não se pode apenas estetizá-las na posição de um interesse de antiquário. A maior parte dos museus são apenas contêineres de fragmentos (de tipos de edifícios enclausurados e templos, palácios e coisas) do passado. Os museus foram construídos no século XIX para abrigar os fragmentos da Renascença. Tem-se este tipo de resíduo, de quebra de uma situação passada.<sup>14</sup>

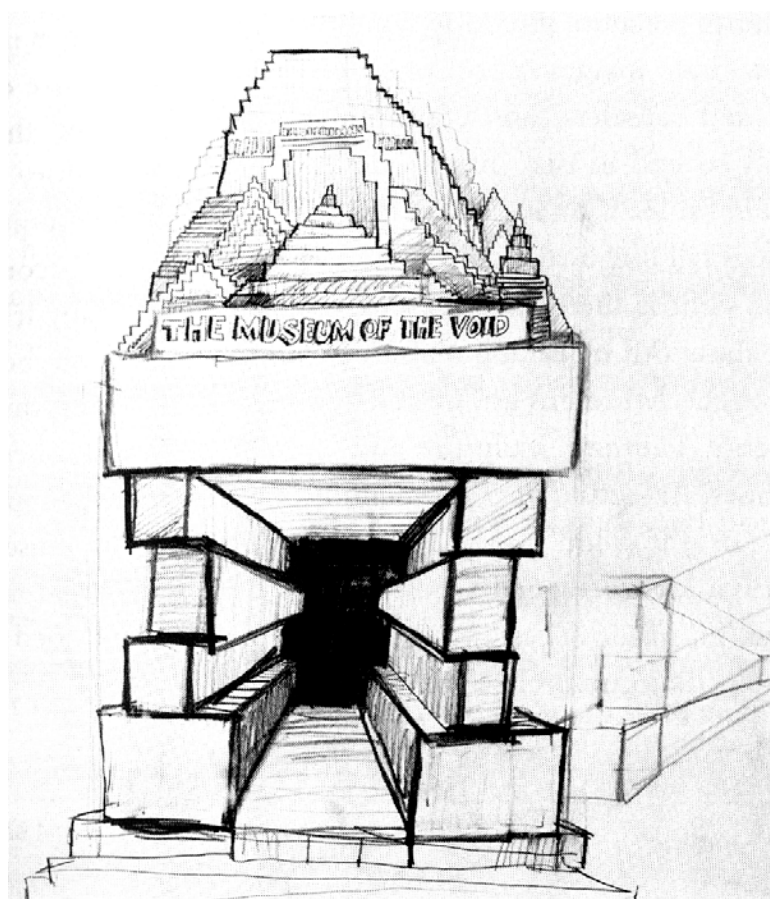


Fig. 0. **The Museum of the Void**, 1967, lápis sobre papel (Some Void Thoughts on Museums, 1967)

Em *Some Void Thoughts on Museums*, a visão do museu como um espaço abstrato, e que também causa a abstração, já surge elaborada na perspectiva de uma situação relacional. O processo de colocar algo no museu e chamá-lo arte promove sua imobilização, pois suspende, ou mesmo anula sua existência no mundo, constituindo-se, portanto, em uma ação, que, aparentemente de preservação, resulta em desastre. O caráter imobilizador do museu surge em algumas passagens ao longo do artigo:

museus são tumbas, e parece que tudo está se tornando em um museu. Pintura, escultura e arquitetura estão terminados, mas os hábitos artísticos continuam. A arte se fixa em uma inércia estupenda [...] o museu expande sua superfície para todo lugar, e torna-se uma coleção não intitulada de generalizações que imobiliza o olho.<sup>15</sup>

Como o título do artigo insinua, e como vimos anteriormente, Smithson vê o edifício do museu como uma estrutura vazia, mas um vazio opressivo ao invés de libertador.

### **O museu como um conceito materializado**

Em outro artigo, *What is a Museum?* (1967), Smithson continua a identificar operações de abstração que implica a existência do museu, a nulidade, mas cede à tentação de um fácil juízo negativo, de denúncia. Toda esta situação tem especificidades que devem ser investigadas a fundo. O artista examina então as idéias investidas no espaço do museu, ou seja, o edifício como um plasmado de conceitos da história da arte e as características do circuito artístico. Smithson sempre se interessou por este tipo de análise, de como as idéias tomam forma física. Assim como o mapa é a materialização do olhar cartesiano sobre um sítio ou paisagem, a epopéia do Homem e da Arte consubstanciam-se no Museu.

Este é o processo que observamos acontecer em *The Establishment* (1968), ensaio no qual o artista recorre ao exercício da espacialização de alguns conceitos articulados como os espaços de um museu: “No museu podem ser encontrados depósitos de 'Filosofias' com rótulos mofados, e em caixas de vidro montes amorfos desconhecidos de alguma coisa rotulada de 'Estética.' Pode-se caminhar por corredores arruinados e ver os restos da 'Glória.’”<sup>16</sup>

Smithson logo extrapola a análise do museu para o circuito artístico como todo. Esta análise toma a forma de uma narrativa, na qual o artista nos leva a percorrer os meandros de uma necrópole, que nada mais é do que uma alegoria do circuito artístico. Em seu passeio, Smithson nos mostra o ambiente *nonsense* desta cidade hipotética:

Este sistema aterrorizante cataloga toda matéria conhecida de acordo com a “ciência” da propaganda totalitária, e nenhum destes “controles-mentais” pode ser determinado pelo indivíduo isolado. [...] Programas públicos ou governamentais seguem um padrão labiríntico, até que ninguém saiba onde está. [...] todo poder individual é subjugado e jogado fora como instituições vagas de “cultura,” “educação,” e “esporte” esparramadas em departamentos de desilusão. [...] Nesta “cidade” fugidia de uma mentalidade coletiva que se esmigalha, todos os sólidos estremecem e parecem se desintegrar.<sup>17</sup>

Por detrás destas imagens irônicas sobre o “sistema” (circuito artístico incluído) Smithson parece buscar um sentido para aquilo que vê, mas que nunca é alcançado: “O Establishment é um pesadelo do qual estou tentando acordar.”<sup>18</sup>

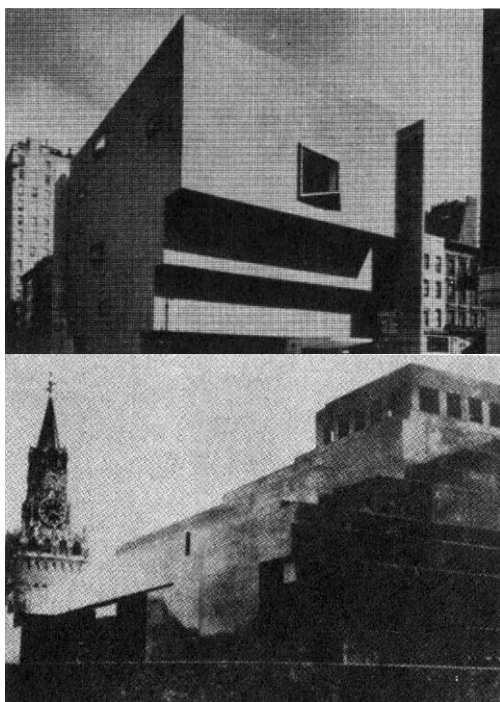


Fig. 1. *Alto*: Museu Whitney, Nova York. Arquiteto: Marcel Breuer e associados. Foto: Ezra Stoller. *Baixo*: Mausoléu para Lênin, Moscou. Projetado por Shushev. (What is a Museum?, 1967)



Fig. 5. *Alto*: Exposição da arquitetura de Louis Kahn no MoMA, Nova York. *Baixo*: Final da linha de montagem da fábrica de refrigeradores Kelvinator Grand Rapids. (What is a Museum?, 1967)

Porém, este sentido de desespero é dissipado quando Smithson analisa o problema sob outra perspectiva. Como deixou claro no simpósio de Cornell (*Earth*, 1969) quando perguntado se o caráter restritivo encontrado no museu era um impedimento para expor seus trabalhos e como ele se posicionava em relação a este fato:

a maioria das pessoas dos museus não está consciente de seus museus, e eles apenas dão por certo que os artistas estão trabalhando em algum sótão e apresentando objetos. Mas, creio que eles devem pensar sobre os limites de seus espaços e como estendê-los além dos muros do confinamento. Mas penso que não há discrepância entre os espaços internos e externos, uma vez que a dialética está clara entre estes dois locais.<sup>19</sup>

Alguns anos depois, em *Cultural Confinement*, e na entrevista concedida a Bruce Kurtz (ambos de 1972), Smithson trata da questão do poder no circuito artístico de maneira explícita. Começa pela formatação a que o artista deve submeter-se para conseguir entrar e se estabelecer no circuito, e que implicações este movimento traz.

Esta submissão ocorre em dois âmbitos, primeiro, de forma mais geral, “acontece quando um curador impõe seus próprios termos sobre uma exposição artística, ao invés de propor ao artista que estabeleça ele seus termos.”<sup>20</sup> O que leva os artistas a uma categorização que lhes é exterior. O segundo situa-se na neutralidade do espaço do museu, na verdade, é apenas uma ilusão de liberdade, “uma sala branca vazia iluminada ainda é uma submissão ao neutro.”<sup>21</sup> Esta liberdade materializada na sala branca é apenas aparente.

Portanto, a neutralidade do espaço expositivo é uma forma de controle sobre o artista e que possui um único fim – formatar o trabalho artístico para torná-lo objeto de consumo: “Uma vez que o trabalho artístico é totalmente neutralizado, inutilizado, abstraído. Seguro, e politicamente lobotomizado ele está pronto para ser consumido pela sociedade.”<sup>22</sup>

Smithson estende seu raciocínio apontando que a mitificação do artista, apenas o leva a ser alienado, “tolo e inconsciente e autodestrutivo e isolado e

fundamentalmente maluco.”<sup>23</sup> Esta mitificação é indissociável do processo de sua exploração, os artistas, não apenas abdicam de participarem ativamente da veiculação de seu trabalho, mesmo em termos do estabelecimento de seu valor monetário, mas, como forma de compensação, travestem-se sob a aura de pureza, loucura e espiritualidade.

Coloca então a necessidade de investigar este controle que perpassa todas as instâncias da cultura, mas não acredita que suas palavras constituam uma queixa ou algo do tipo. É movida pelo puro interesse em desvelar a situação, tratando-se apenas de um apelo para uma conscientização. No entanto, o artista parece abalado com um aspecto de todo este processo – a perda de contato com a realidade física do mundo:

... a maioria dos artistas, e a maioria das atividades intelectuais, a cultura mesmo, estão completamente separadas [...] perderam qualquer contato com o mundo natural. Arquitetura é construída por computadores. As pessoas têm todas estas estatísticas girando em suas cabeças, fazendo então alguma coisa fundamentada neste nível, completamente destacado de qualquer tipo de fisicalidade do sítio.<sup>24</sup>

Deixando de lado o distanciamento que até então pautou seu tratamento do tema, Smithson propõe o escape do confinamento estabelecido neste sistema artístico (e na cultura como todo, segundo sua visão) por meio de uma relação dialética, não havendo a necessidade de deixar o espaço do museu:

Eu falo de uma dialética que procura o mundo fora do confinamento cultural. Também, não estou interessado em trabalhos artísticos que sugerem “processos” dentro dos limites físicos de uma sala neutra [...] Processo confinado, não é processo em absoluto. Seria melhor desvelar o confinamento antes de realizar ilusões de liberdade. [...] Sou favorável a uma arte que considera o efeito direto dos elementos como eles existem no dia a dia apartados da representação.<sup>25</sup>

Para Smithson, a liberdade não está na simples ação de fazer o que quiser no momento em que desejar, mas antes, no pleno conhecimento da situação em que está imerso, das condições que se apresentam, para, a partir disto, reconhecer as possibilidades concretas de intervenção.

## Conclusão

A preocupação inicial de Smithson em relação ao espaço expositivo tradicional dos anos de 1960 restringia-se à incapacidade da visão em apreender a totalidade do trabalho artístico. E justamente o sentido primário da percepção da obra no museu é a visão. Negligenciando-se outros sentidos a arte torna-se limitada.

Juntamente a essa crítica à dependência excessiva da visão, surge como questão a distância crescente entre o real e a representação. Acentua-se com o tempo aquela situação observada ironicamente no Planetário (1966), de uma galáxia exposta e uma sala apertada, de um contraste absurdo. Culminando em sua declaração (1972) escancarada sobre a perda da dimensão física, real e concreta, frente ao movimento contrário da abstração crescente. Na visão do artista, as representações já não guardam nada do real a que se referia.

Quanto aos museus e galerias de arte vemos uma contradição aparente. Em seus primeiros artigos Smithson via o museu e a galeria agindo como uma espécie de alvejante: “descolorindo” e homogeneizando os trabalhos artísticos. O cubo branco transforma o que expõe: aparta a obra de seu contexto inicial e cria outro pretensamente neutro. Ele não apresenta este fato como algo negativo necessariamente, desde que haja, por parte do artista, a consciência disso. Pode-se jogar com este caráter do edifício, como Smithson fez em suas obras expostas nestes locais (*nonsites*): a referência do externo, do mundo real é parte integrante da obra, mais do que isso, a relação entre onde a obra é vista e a que local no mundo real ela se refere é sua essência. Entretanto, o circuito artístico é alvo de ataques ferozes. Principalmente em suas entrevistas e seus artigos finais, Smithson acusa o circuito de restringir toda possibilidade de criação que procura se estabelecer dentro dele devido sua orientação ao consumo. Dentro do circuito os artistas, assim como suas obras, são apenas *commodities*. Somente há interesse no que pode ser consumido. Mas se o museu e a galeria são a consubstanciação do circuito artístico como Smithson vê, como então separá-los? Como aceitar uma face e renegar outra do mesmo sistema?

Smithson parece ter desviado da questão, colocando-a em termos de uma relação dialética sem maiores explicações. No início da década de 1970 ele

começa a fazer os seus grandes *earthworks* em locais mais ou menos remotos, mas o mais distante possível de museus e galerias. Era necessário viajar grandes distâncias em desertos e áreas inóspitas para vivenciar seus trabalhos. Porém, os registros destes trabalhos foram, e continuam sendo, divulgados nos espaços expositivos tradicionais.

### Referências Bibliográficas

CROW, T. (2004), "Cosmic Exile: Prophetic Turns in the Life and Art of Robert Smithson." In: TSAI, E. *et al*, **Robert Smithson**. Berkeley: University of California Press. 2004.

DIBBETS, J. *et al*. (1969). "Earth: Symposium at White Museum of Art, Cornell University," In: Smithson, R. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. 1996

SMITHSON, R. (1968a), "A Museum of Language in the Vicinity of Art," In: \_\_\_\_\_. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. 1996

SMITHSON, R. (1972), "The Cultural Confinement," In: \_\_\_\_\_. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. 1996

SMITHSON, R. (1968b), "The Establishment", In: \_\_\_\_\_. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. 1996

SMITHSON, R. (1967), "Some Void Thoughts on Museums", In: \_\_\_\_\_. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam.. Berkeley: University of California Press. 1996

SMITHSON, R.; BOCHNER, M. (1966), "The Domain of the Great Bear", In: Smithson, R. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. 1996

SMITHSON, R.; KURTZ, B. (1972), "Conversation with Robert Smithson." In: Smithson, R. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. 1996

SMITHSON, R.; TONER, P. (1970), "Interview with Robert Smithson", In: Smithson, R. **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. 1996

---

#### Notas

<sup>1</sup> Podemos citar como exemplo: Hans Haacke, Richard Long, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Claes Oldenburg, Richard Serra, Alan Kaprow, Tony Smith, Andy Goldsworthy e Nancy Holt.

<sup>2</sup> A primeira produção de Smithson, que vai de 1959 a 61, é composta por desenhos e pinturas com temas religiosos. De 61 a 64, o artista realiza uma série de experimentações: colagens figurativas onde se mesclam referências de arte erudita com imagens da cultura de massa e de publicações científicas. Sua produção madura inicia-se em 65, com esculturas primeiramente próximas ao minimalismo que vão ganhando outros contornos e tornando-se mais complexas conforme ele elabora seus conceitos principais: a entropia (uma leitura própria do princípio da termodinâmica), e sua "dialética site-nonsite", sobre a qual se apoia para discutir as relações espaços reais x representados, dentro x fora, centro x periferia. De 70 até 73, estes conceitos encontram uma síntese nos earthworks (obras na paisagem), pelos quais o artista tornou-se mais conhecido. Smithson também foi um escritor destacado, tendo realizado desde 1965 mais de setenta textos (dos quais 30 foram publicados) em que critica o circuito artístico e a cultura do período, além de exercitar suas conceituações sobre a arte.

<sup>3</sup> SMITHSON, R. apud CROW, T. (2004) Cosmic Exile: Prophetic Turns in the Life and Art of Robert Smithson. In: TSAI, E. et al, (2004) **Robert Smithson**. Berkeley: University of California Press. pp 46. *The way I feel now, I would rather have people look at my paintings with a flash light with the room faintly lit by violet lights and the air filled with the odor of heliotrope & jasmine. In the background the tender throbbing of tambourines could add a tone for a selected few.* Nota: Todas as citações aqui transcritas foram traduzidas pelos autores. A redação original em inglês de cada citação vem após a identificação da referência.

<sup>4</sup> SMITHSON, R. (1968a) A Museum of Language in the Vicinity of Art, In: \_\_\_\_\_.(1996) **Robert Smithson, the Collected Writings**. Organizado por J. Flam. Berkeley: University of California Press. pp 85, *This sense of extreme past and future has its partial origin with the Museum of Natural History; there the "cave-man" and the "space-man" may be seen under one roof. In this museum all "nature" is stuffed and interchangeable.*

<sup>5</sup> Id. *Are those periods more or less natural than the Renaissance?*

<sup>6</sup> O argentino Jorge Luís Borges (1899-1986) foi um dos autores mais destacados da literatura mundial do século XX. Em largos traços, sua obra trata da incerteza da realidade e das multiplicidades da linguagem, utilizando-se de algumas figuras recorrentes, como o labirinto e a biblioteca. Cf. JOSEF, Bella. Jorge Luis Borges. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1996. Dentre as figuras trabalhadas pelo escritor, Smithson (um admirador declarado de Borges) interessava-se particularmente pelo espelho, utilizando-a em textos e obras, como *Ultramoderne* (1967), na série *Mirror displacements* (1967-69) e na série de *Non-sites* (1968-69).

<sup>7</sup> SMITHSON, R. BOCHNER, M. (1966), The Domain of the Great Bear. In: SMITHSON, R. (1996), op. cit., pp 27 *speaks of a labyrinth that is a straight line, invisible and unceasing. Overwhelming in its symmetries, the architecture of the planetarium is more labyrinthian. Circular, insular, windowless, it renders the mind itself invisible.* A citação de Borges referida pelos autores é do texto *La muerte y la brújula* de 1942, publicado na obra *Ficciones* (1944).

<sup>8</sup> Id. *enourmous lenghts of time are compressed into the room. Light years pass in minutes.*

<sup>9</sup> Id. *The Solar System, this mechanical collection of tracks, bulbs, gears, armatures, rods, seems tired, torpid. A chamber of ennui. And fatigue. It is endless, if only the eletricity holds up.*

<sup>10</sup> SMITHSON, R. (1967), "Some Void Thoughts on Museums." In: \_\_\_\_\_. (1996). op. cit., pp 41. *a facsimile of events held together by flimsy biographical information.*

<sup>11</sup> Id. *less explosive than the rest of history, [...] sinks faster into the pulverized regions of time.*

<sup>12</sup> Id. *History is representational, while time is abstract; both of these artifices may be found in museums.*



<sup>13</sup> Id. *The museum undermines one's confidence in sense data and erodes the impression of textures upon which our sensation exists. Memories of 'excitement' seem to promise something, but nothing is always the result. Those with exhausted memories will know the astonishment. Stale images cancel one's perception and deviate one's motivation...*

<sup>14</sup> SMITHSON, R.; TONER, P. (1970), "Interview with Robert Smithson", In: SMITHSON, R. (1996), op. cit., pp 240 *The intentions of the pyramid involve a different kind of world view [...] you can't just aestheticize them from a position of antiquarian interest. Most museum are just containers of fragments (of sort of enclosed edifices and temples, palaces and things) of the past. The museum was built into the 19th century to house the Renaissance fragments. You have this kind of residue, breaking off from a past situation.*

<sup>15</sup> SMITHSON, R. (1967), op. cit., pp 42 *museums are tombs, and it looks like everything is turning in a museum. Painting, sculpture and architecture are finished, but the art habits continues. Art settles in a stupendous inertia. [...] the museum spreads its surface everywhere, and becomes an untitled collection of generalization that immobilizes the eye.*

<sup>16</sup> SMITHSON, R. (1968b), The Establishment, In: \_\_\_\_\_ (1996), op. cit., pp 98. *In the museum one can find deposits of rust labeled 'Philosophy', and in glass cases unknown lumps of something labeled 'Aesthetics'. One can walk down ruined hallways and see the remains of 'Glory.'*

<sup>17</sup> Ibid., pp97-98. *This nightmarish system catalogues every known physical thing according the "science" of totalitarian propaganda, and none of this "thought- control" can be traced by isolated individual. [...] Public or State programs follow make-like patterns, till finally on one knows where he is. [...] All individual power is undermine and wasted as vague institutions of "culture," "education," and "sport" spread into departments of delusion. [...] In this fugitive "city" of the crumbling world-mind, all solids tremble and seem about to disintegrate.*

<sup>18</sup> Ibid., pp98 *The Establishment is a nightmare from which I am trying to awake*

<sup>19</sup> SMITHSON, R. apud DIBBETS, J. et al. (1969). In: SMITHSON, R. (1996) op. cit pp 182. *most of museum people aren't conscious of their museum, and they just take it for granted that artists are working in some garret and turning out objects. But I think they have to think about the limits of their spaces and how to extend them beyond the walls of confinement. But I think there is really no discrepancy between the indoors and the outdoors once the dialectic is clear between these two places.*

<sup>20</sup> SMITHSON, R. (1972), The Cultural Confinement, In: \_\_\_\_\_ (1996), op. cit., pp 154, *takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits.*

<sup>21</sup> Id. *A vacant white room with lights is still a submission to the neutral.*

<sup>22</sup> Ibid., pp 154-155. *Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society.*

<sup>23</sup> SMITHSON, R.; KURTZ, B. (1972), Conversation with Robert Smithson In: SMITHSON, R. (1996) op. cit. pp 265 *dumb and unconscious and self-destructive and isolated and basically crazy.*

<sup>24</sup> Ibid., pp 265. *Most artists, and most intellectual activities, the culture itself are completely separated [...] have lost any contact with the natural world. Architecture is built by computers. People have all these statistics going around in their heads, so that they'll do something based on that level, completely detached from any kind of physicality of the site.*

<sup>25</sup> SMITHSON, R. (1972), op. cit., pp 155. *I am speaking of a dialectics that seeks a world outside of cultural confinement. Also, I am not interested in art works that suggests "process" within the physical limits of the neutral room. [...] Confined process is no process at all. It would be better disclose the confinement rather than make illusions of freedom. [...] I am for an art that takes into account the direct effect of the elements as they exists from day to day apart from representation.*