

RUÍNA PROGRAMADA

SCHEDULED RUIN

Diego Rayck¹

Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. drayck@hotmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta considerações acerca da obra *Partially Buried Woodshed* do artista Robert Smithson priorizando a atenção na relação entre desenho e ruína. Para isto analisa o processo de realização desta obra mencionando a idéia de entropia e a tendência a uma metodologia dialética que foram fundamentais ao artista. O entendimento de temporalidade com o qual Smithson trabalha relativiza o encadeamento causal e lhe permite elaborar a noção de “ruína em reverso”, posicionamento que estimula a refletir sobre a participação do desenho em seu processo de trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: desenho, ruína, processo artístico.

ABSTRACT: *This article presents considerations about the Robert Smithson's artwork Partially Buried Woodshed giving heed to the relationship between drawing and ruin. For that purpose will be analyzed the making process of this work observing the concept of entropy and the dialectical methodology tendency that was essential to the artist. The ideas about temporality employed in his oeuvre calls into question the causal chain, allowing Smithson to propose the notion of “ruin in reverse”, a position that induces the study about the place of drawing in his work process.*

KEYWORDS: *drawing, ruin, artistic process.*

Artistas, tais como quaisquer outros envolvidos em uma área de conhecimento, trabalham em resposta às contribuições de seus pares, motivados por continuidade ou contestação. Estas relações podem ser tomadas como interlocuções mesmo que entre estes artistas haja, para além da distância espacial, um equivalente desencontro temporal. Um artista pode projetar uma conversa com relação a algum referencial que o precede, e não apenas uma escuta passiva, e faz isso ao

¹ Artista e doutorando em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra com bolsa Capes de doutorado pleno no exterior no desenvolvimento da tese intitulada *Desenho: pretensão, erro e ruína*, que versa sobre o encadeamento entre ideia, grafismo e objeto no desenho a partir de seu processo de trabalho. É Mestre em Artes Visuais (2009) e Bacharel em Artes Plásticas (2002) pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Nesta mesma instituição lecionou disciplinas de desenho e gravura no curso de Artes Visuais entre 2004 e 2012. Exposições: *Motel Coimbra*, Colégio das Artes (2014); *Sótão*, Fundação Cultural Badesc (2012); *Cartografias Cotidianas*, Casa de Cultura da Universidade de Londrina (2011); *Prêmio Projéteis*, Funarte – Rio de Janeiro (2008).

ensaiar uma resposta para uma questão lançada por antecessores e *ouvir* na obra deste outro artista um comentário à sua tentativa. Estabelece-se então um ponto de encontro e troca muito significativo, mas de difícil definição. Tacita Dean² (2000, p.61, tradução do autor), ao comentar sua relação com a obra do artista norte-americano Robert Smithson,³ coloca de maneira muito apropriada esta situação:

Robert Smithson tem sido uma figura importante na minha trajetória artística, não porque de alguma forma dependa dele, mas porque o seu trabalho proporciona um espaço conceitual ao qual posso ir muitas vezes. Artistas não costumam falar sobre isso porque é muito difícil de descrever. É como uma atração e uma emoção incríveis ao longo do tempo, uma conversa pessoal com a energia e os pensamentos de outra pessoa comunicados através de seu trabalho.

Atuando simultaneamente como artista e pesquisador acadêmico, tenho como recurso metodológico fundamental a elaboração de meus referenciais artísticos, um processo simultaneamente analítico e sensível de escolha, ação e reflexão. Logo, ao abordar processo de desenvolvimento de uma obra, procuro rastrear e refletir sobre meus possíveis interlocutores e sobre a maneira como ocorre este diálogo. Isto permite uma elaboração, mesmo que provisória, do que Dean chama de “espaço conceitual”. Digo elaboração ao invés de reconhecimento por que, como relação, este espaço é instável e provisório, um artifício engendrado através de correspondências tênues entre temas e objetos de interesses, operações e procedimentos de trabalho, inquietações e obsessões, enfim, um conjunto de questões formais e conceituais cuja relevância e coerência deslocam-se e reconfiguram-se de acordo com o contexto e com as dinâmicas proporcionadas pelas singularidades do próprio encontro. Como comenta Dean, não é questão de dependência, pois as escolhas no processo do artista enquanto trabalha tanto encontra quanto contorna esta distância entre ele e seu referencial.

Assim como Dean, também freqüento um espaço proporcionado pela obra de Smithson, um local amplo, complexo e ainda capaz de evocar outros espaços no meio da pilha de fragmentos de outras referências com as quais o artista dialogava: os espaços conceituais que ele mesmo freqüentava. Orientado pelas noções de ruína, espaço e pela dimensão projetiva do desenho que recorrem em meu trabalho, detenho-me na obra de Smithson como forma de melhor compreendê-las. A obra *Partially Buried Woodshed* (1970) será abordada pela relevância, confluência e dinâmica que apresenta destas noções.

A PARTIR DOS DERRAMAMENTOS

No ano de 1969 Robert Smithson realizara seus trabalhos *Glue Pour* em Chicago, *Concrete Pour* em Vancouver e *Asphalt Rundown* em Roma. O que estes três trabalhos apresentaram em comum foi o despejo de grandes quantidades de materiais líquidos/pastosos (cola, concreto e asfalto quente) em encostas do solo. Recorrendo constantemente à noção de entropia, o artista propôs uma situação que evidenciou a degradação de uma estrutura material sofrida ao longo do tempo. “Se o

² Artista inglesa nascida em 1965. Trabalha com desenho, fotografia, áudios e, principalmente, filmes em película. Em 1997 produziu um áudio intitulado *Trying to Find the Spiral Jetty* sobre sua experiência inconclusa de encontrar a obra *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson no Grat Salt Lake em Utah. Seu interesse foi retomado no filme *JG* (2013), que realizou motivada pela sua correspondência com o escritor James Graham Ballard (1930-2009). Assim como Dean, Ballard era outro interessado por Smithson, tendo curiosamente lhe servido de referência através de sua obra de ficção científica, destacando-se o caso de *Spiral Jetty*, diretamente inspirado no conto *In the Voices of Time* (1960).

³ O artista norte-americano nascido em 1938 faleceu em uma queda de avião no ano de 1973 enquanto sobrevoava uma obra na qual trabalhava. Smithson é um dos nomes mais expressivos da arte norte-americana do pós-guerra, sendo associado à *process art* e *land art*, e se destacando pela produção textual prolífica sobre o próprio processo e sobre questões enfrentadas pelos artistas próximos de sua geração.

trabalho tem suficiente fisicalidade, qualquer tipo de mudança natural tende a melhorá-lo. (...) estou interessado em colaborar com a entropia” (SMITHSON, 1996, p.256, tradução do autor). O material despejado, sempre partindo de um único ponto, dissipou-se sobre a superfície de solo bruto, dispersando-se em leque ou em canais de erosão até cessar de correr. Além do próprio esgotamento do ‘comportamento’ e da unidade do material, sua posterior sujeição às contingências reforçaram a perspectiva de Smithson (1996, p.225, tradução do autor): “meu interesse <em *Asphalt Rundown*> é fixá-lo nos contornos do solo de modo que ele esteja permanentemente aí, sujeito às intempéries. Estou curioso para ver o que vai acontecer a ele”. Esta declaração confirma a importância da duração do trabalho para além do ‘evento’ de sua instauração⁴.

Em janeiro de 1970, Smithson participou do *Annual Creative Arts Festival* da Kent State University como artista residente (SHINN, 1990, p.2). Além de apresentar conferências, planejava-se que Smithson finalizasse sua estadia de uma semana com a realização de uma obra e sua intenção era dar continuidade ao processo de derramamentos, os *flows* que vinha conduzindo nos últimos meses. Porém, o inverno rigoroso daquela região inviabilizou o derramamento de lama (SHINN, 1990, p.2 e 4). Em alternativa, sendo estimulado e apoiado por um grupo de estudantes, Smithson propôs soterrar uma edificação. De acordo com os recursos disponíveis, foram descarregadas 20 carradas de terra sobre um depósito de lenha abandonado em uma região remota do campus, até que a viga principal da pequena cabana se partisse sob a massa acumulada (SHINN, 1990, p.2 e 4). Como destaca Dorothy Shinn (1990, p.3), a ruptura da viga era importante para Smithson por representar o momento inicial irreversível do processo de entropia. E se a entropia for mantida como ponto focal de uma reflexão, *Partially Buried Woodshed* apresenta mais semelhanças com os *flows* do que diferenças.

A TEATRALIDADE DA CABANA

A cabana soterrada ficava em uma fazenda adquirida pela universidade, em um descampado distante dos edifícios principais (SHINN, 1990, p.2-3). Era uma situação distinta das ribanceiras e regiões escavadas onde se situaram os trabalhos anteriores. Pedreiras e canteiros de mineração abandonados, desertos e zonas industriais decadentes são os locais trabalhados na obra de Smithson:

eu acho que deve-se encontrar um lugar livre de sentido cênico (...). De fato não posso trabalhar na cidade. Tenho que fazê-lo na periferia ou em áreas marginais, subdesenvolvidas. (...) é realmente prático ir até estas áreas devastadas, sejam naturais ou feitas pelo homem, e convertê-la em situações novamente (SMITHSON, 1996, p.297, tradução do autor).

Mesmo que não aparentasse estar em um terreno de despejo, a cabana situava-se fora da área de uso regular do campus, em sua periferia, assim como as ribanceiras de despejo dos derramamentos anteriores.

A terra acumulada sobre o depósito não fluiu exatamente como a matéria pastosa dos derramamentos anteriores, mas depositou-se, pouco a pouco, obedecendo princípios semelhantes. Sua falta de coesão obedeceu à gravidade enquanto moldava-se à forma da construção de maneira similar ao asfalto que preencheria os veios da encosta em *Asphalt Rundown*. Pelo modo como acumulou-se, a terra pareceu ter sido amontoada de um ponto específico, apresentando um cume que abria-se irregularmente rumo à base, envolvendo metade da construção no nível do chão. Os materiais líquidos, informes, que compunham os *flows*, esgotavam-se na superfície que cobriam ao serem despejados e estabilizavam-se de acordo com as formas que encontravam. Porém, estas

⁴ A exemplo da paradigmática *Spiral Jetty* (1970) sobre a qual Smithson (1996, p.259) relata visitas em 1971 fascinado com as alterações do nível e da coloração do lago e com a dinâmica das formações cristalinas de sais nas rochas.

condições alteravam-se com o tempo e a estrutura que anteriormente servira de base estável degradava-se. Sem este apoio os materiais pastosos que se solidificaram também fragmentavam-se e perdiam sua forma.

Pode-se acompanhar tanto nos *flows* quanto em *Partially Buried Woodshed* que uma estrutura base inicialmente servia de apoio a uma matéria que, ao envolvê-la, se dispersava. Fosse a estrutura, mais ou menos complexa de uma cabana ou de uma encosta de terra, ela oferecia no começo do processo sua forma para o encontro do material informe, mas já estava em degradação, já provinha de um contexto de desgaste em um terreno marginal. Ao longo do tempo o contraste entre os dois componentes tornava mais evidente o processo de desgaste, como se, ao promover o encontro de ambos, Smithson sinalizasse que as diferenças daqueles materiais e as mudanças de suas configurações em resposta à passagem do tempo sempre estiveram inevitavelmente e permanentemente sujeitos à condição entrópica: “não há maneira de impedi-la” (SMITHSON, 1996, p.307, tradução do autor).

No contexto destas obras, o que é próprio em *Partially Buried Woodshed* é que a estrutura base da obra é uma construção humana, porém não é com facilidade que se pode sustentar esta distinção. O próprio Smithson mantinha suspeitas quanto a visões baseadas na cisão entre homem e natureza, especialmente se esta última fosse idealizada ou alienada da atividade humana. O artista usava a polêmica entre ambientalistas e empresas mineradoras como exemplo da incapacidade humana em aceitar a “situação entrópica”, considerando que a própria irresolubilidade do conflito é ela mesma um aspecto da tendência entrópica (SMITHSON, 1996, p.307, tradução do autor). Ainda sobre esta questão, Smithson mencionou os esforços para impedir a degradação natural das *Niagara Falls* apesar de sua semelhança com os paredões de mineração a céu aberto:

Os penhascos que rodeiam Niágara insinuam escavação e mineração, mas são apenas o trabalho da natureza. Então há esta constante confusão entre homem e natureza. O homem é parte da natureza? O homem não é parte da natureza? Isto é problemático (1996, p.308, tradução do autor).

Em que aspecto uma cabana é mais construída pelo homem do que um barranco por ele escavado ou acumulado? Ambos são resultantes da ação humana, partem de uma intenção e uma ação. Mas pode-se confundir um barranco escavado artificialmente com um acidente de terra natural (revertendo o exemplo dos penhascos de Niágara), enquanto não pode-se fazer o mesmo com uma cabana. Além de ser definitivamente uma iniciativa humana, uma cabana traz consigo um senso de presença com potencial narrativo, uma certa teatralidade, muito mais intensa do que o faz uma ribanceira. É pertinente perguntar se esta característica tem equivalência ao “sentido cênico” que Smithson referiu como um inconveniente em trabalhar nos centros urbanos, motivando sua procura por zonas marginais. Entretanto, ocasionalmente o artista parecia interessado em dramatizar algumas imagens e situações em seus textos. Em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* o artista compara o maquinário de obras inoperante a “criaturas pré-históricas atoladas na lama”, ou personaliza um enorme duto de bombeamento como “sodomizando algum orifício tecnológico oculto”, ironicamente concluindo que “um psicanalista poderia dizer que a paisagem apresenta algumas ‘tendências homossexuais’, mas eu não faria tal conclusão antropomórfica grosseira. Eu simplesmente diria ‘eis aí’” (SMITHSON, 1996, p.71, tradução do autor). O uso da prosopopéia neste caso não contradiz o enunciado anterior sobre a busca por um lugar “livre de sentido cênico”. A ironia desloca as figuras de linguagem do texto para além da mera comparação imaginativa, efeito resultante da contradição do enunciador que diz *o que diz que não diria* (“um psicanalista poderia dizer [...] mas eu não faria tal conclusão”) e por isso não diz *apenas o que diz que diria* (“eu simplesmente diria”)⁵. Neste texto, a personalização dos elementos da paisagem é um recurso da

⁵ Jack Flam, organizador da edição de 1996 dos escritos reunidos do artista, destaca no texto de introdução a “tensão entre ironia e seriedade que integram o pensamento de Smithson sobre Nova Jersey” (SMITHSON, 1996, p.ppxxii).

escrita de Smithson que não pode ser confundido com a teatralidade da paisagem urbana, o “sentido cênico” que ele evitava nos locais onde trabalhava: “aos cenários <urbanos> é inerente tantos sentidos relativos a vistas isoladas e teatrais. Prefiro vistas amplas, que incluem tudo” (SMITHSON, 1996, p.297, tradução do autor)⁶. Uma cidade está delimitada por tipologias predeterminadas que oferecem pontos de vista específicos baseados em uma centralidade. Esta centralidade é distinta, ou mesmo contrária, à escala “oceânica” própria das experiências com paisagens desoladas colossais que marcavam o processo do artista⁷. Além disso, a conseqüente geração de periferias que um centro provoca resulta em uma tensão antagônica que também é de interesse para Smithson. A questão foi abordada pelo artista através da “dialética do lugar”, uma proposta de trabalhar correspondências entre a fisicalidade e a abstração, entre um lugar específico, *outdoor*, e um lugar convencionalizado, *indoor*.

é algo interessante trazer as periferias para o centro e levar o centro para as periferias. Eu desenvolvi algo sobre isso com os *non-sites*, onde vou até uma área periférica e envio a matéria bruta para Nova York, que é uma espécie de centro (...). Então isto vai para a galeria e o *non-site* funciona como um mapa que diz onde é a periferia (SMITHSON, 1996, p.300, tradução do autor)⁸.

Em meados dos anos 60, após fazer esculturas que o historiador da arte Robert Hobbs (1981, p.22) classificou como quasi-minimalistas, dentre as quais se pode observar a tendência para um crescimento modular progressivo (*Alogon No1, Mirror Stratum, Plunge*, 1966), Smithson começara as experiências envolvendo seu primeiro *earthwork*⁹, *Tar Pool and Gravel Pit* (1966), as visitas a áreas remotas (*Airport Project*, 1966-67; *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967) e as propostas de dinâmica entre *sites* e *non-sites* (*Non-site, Franklin, New Jersey*, 1968). Já entre 1968 e 1969¹⁰, alguns meses antes de realizar os *flows*, declarara interesse em realizar peças externas, mas sempre neste contexto marginal ou periférico. Se os centros urbanos estão presentes nos trabalhos é sempre em relação ao perturbadoramente remoto, sempre assumidos como uma referência a qual não podemos evitar. “Você realmente não pode se livrar desta noção de centralidade nem de margem, ambas meio que alimentam-se uma da outra” (SMITHSON, 1996, p.300, tradução do autor). A cabana é uma construção humana, mas não se insere no cenário urbano. Não estava integrada, naquele momento, nem nas atividades da universidade, nem da fazenda da qual fizera parte. Era uma benfeitoria em um estado transitório entre ambas as ocupações, suspensa na indeterminação de um possível projeto de urbanização da área. Seu sentido cênico não é marcado pelas vistas condicionadas da cidade, mas pelo isolamento na amplitude do entorno e pela falta de marcos e referências que construam relações diretas com outras edificações, com uma tipologia urbana definida ou com uma paisagem vistosa e característica. A cabana, com seu aspecto rústico e envelhecido que não corresponde ao imaginário idílico rural, adquire pelo vazio do

⁶ Sublinho nesta passagem a palavra cenário pois o inglês *scenary* possui, além da acepção relativa ao teatro, o sentido de particularidades que caracterizam uma paisagem, os atrativos presentes em um panorama. No original: “*Scenery has too many built-in meanings that related to stagey isolated views. I prefer views that are expansive, that include everything*”.

⁷ “Há um foco central que é o *non-site*; o *site* é a borda desfocada onde sua mente perde as fronteiras e é permeada por um sentido oceânico” (SMITHSON, 1996, p.242-252, tradução do autor).

⁸ Uma explicação especialmente esclarecedora do artista a respeito da dialética do lugar pode ser encontrada nos registros do simpósio sobre *earth art* na Cornell University em ocasião da exposição que promovida por esta instituição em 1969. (SMITHSON, 1996, p.117-187)

⁹ A alegação desta obra como primeiro *earthwork* de Smithson é feita por Flam (SMITHSON, 1996, p.ppxvii).

¹⁰ A entrevista concedida juntamente com Michael Heizer e Dennis Oppenheim a Liza Bear e Willoughby Sharp ocorreu entre Dezembro de 1968 e Janeiro de 1969, sendo publicada apenas no ano seguinte. (SMITHSON, 1996, p.244).

entorno uma imagem de ruína: decadente e solitária, distante da natureza romântica tanto quanto da ordem urbana; sua existência tensionada entre a resistência e a desistência. Este é o seu papel como índice da dinâmica entrópica, acentuado pela carga de terra que, como constatou Shinn, age como um marco da irreversibilidade do processo ao partir a viga principal.

ANSEIO PELO DESASTRE

Portanto, a cabana, apesar de identificar-se com a unidade mínima do complexo urbano, não compartilha seu mesmo sentido cênico, pois é exterior à cidade. Ainda assim remete-se à ela como um contraponto devido à sua presença isolada. Situa-se na mesma categoria dos outros elementos de periferia utilizados por Smithson, como os canteiros de obra ou de mineração, que justificam-se pela existência distante de um centro urbano. Uma tensão entre opostos e reflexos está sempre presente. Mas a cabana possui singularidades em relação aos outros elementos periféricos recorrentes. É uma estrutura habitável, e por isso cheia de sentidos próprios em sua relação com a noção de lar e potencialmente passível de correspondências antropomórficas. Além disso, uma edificação parcialmente soterrada não é algo banal. Como gesto, a obra traz uma conotação iconoclasta – a evocação do funeral direcionado ao lar e, conseqüentemente, à organização familiar, social – que é maximizada pelo enorme volume de matéria bruta sobre a casa, algo próximo da escala de uma catástrofe natural.

Parece que há quase que um anseio (do ser humano) pelo desastre, pode-se dizer. Há este desejo pelo espetáculo. (...) Ainda assim há o desejo por algo mais tranqüilo, como riachos murmurantes e vales arborizados e pastoris. Mas eu suponho que sou mais atraído pelas regiões de mineração e circunstâncias vulcânicas – áreas devastadas mais do que as noções usuais de paisagem ou quietude, tranqüilidade – ainda que, de algum modo, elas respondam uma à outra (SMITHSON, 1996, p.308, tradução do autor)¹¹.

O reconhecimento que Smithson faz do fascínio humano por presenciar de perto tais eventos evidencia a articulação entre entropia e ruína, posicionando esta última como o resultado da ação da primeira sobre o homem, pois, além do interesse por testemunhar um evento “destrutivo” em grande escala, há o desejo de ver suas conseqüências especificamente sobre as estruturas humanas:

(...) Ao olhar diapositivos de ruínas há sempre uma sensação de estruturas altamente desenvolvidas em processos de desintegração. (...) Acho que isto é parte da atração das pessoas em visita a civilizações obsoletas. Elas sentem satisfação no colapso destas coisas. (SMITHSON, 1996, p.297, tradução do autor).

A cabana, mesmo na sua banalidade, na insignificância de sua escala, localização e função, é esta “estrutura altamente desenvolvida em processo de desintegração” que oferece sua imagem ao que Smithson compreende como um retorno do medo humano da natureza. O artista comenta, o sentimento de autoconfiança do homem do Renascimento em relação à natureza, algo expresso no domínio da paisagem. A partir da falência dos ideais renascentistas e da estetização e idealização romântica da natureza, retomamos um “estado de medo” anterior apoiado pelo sentimento de culpa e pela nostalgia próprios dos discursos ecológicos (SMITHSON, 1996, p.238, tradução do autor). Com esta avaliação e também inclinado sobre o misticismo primitivo, Smithson (1996, p.238,

¹¹ Aproximando esta declaração de Smithson ao conceito freudiano de *unheimlich* é interessante lembrar, diante desta menção à relação entre lugares catastróficos e idílicos, o que desenvolve Anthony Vidler (1992, p.36-37) sobre como as narrativas policiais e de terror envolvem a correspondência entre as situações mais insólitas e temíveis e os ambientes acolhedores e privados – esta última da qual os leitores supostamente dispõem no momento da leitura e a partir da qual são conduzidos pelo autor para a segunda através da lembrança de supostas ameaças sobrenaturais eminentes.

tradução do autor) afirma: “estou interessado nesta área de terror entre o homem e a terra”. Situando-se uma ruína no centro da cidade, no deserto ou no campo, ela sempre indica que a natureza vai absorvê-la, que ela já está perdida, funcionando assim como sinal de uma ameaça constante à ordem instituída.

RUÍNA EM REVERSO

Apesar da escassez de abordagens diretas à noção de ruína nos textos de Smithson, sua importância é evidente na obra do artista pela implicação com o processo entrópico e pela tensão entre o natural e o artificial. E se a idéia romantizada de ruína não é adequada ao pensamento do artista, ele elabora uma concepção mais apropriada, uma espécie de antítese desta primeira, quando se refere ao canteiro de obras que encontra em seu passeio por Passaic:

Este panorama nulo parece conter *ruínas em reverso* – ou seja, todos os edifícios que eventualmente serão (nele) construídos. Isto é o oposto da ‘ruína romântica’ porque o edifício não *cai* em ruína *depois* de construído, mas sim *ergue-se* em ruína antes de ser construído. Esta *mise-en-scene* anti-romântica insinua a descrença na idéia de *tempo* e de outras coisas antiquadas (1996, p.72, tradução do autor).

Não é uma questão de decadência, mas uma perspectiva que suspende a linearidade temporal e lança retrospectivamente a ruína antes mesmo do projeto. “O futuro é apenas o obsoleto em reverso” (NABOKOV apud SMITHSON, 1996, p.11).

Em sua lógica de conflito entre “mente e matéria”, Smithson soterra o imóvel e também o transforma em discurso. Além da intervenção física no campus, o artista faz uma extremamente significativa doação da obra para a Kent State University. Ele determina no documento de doação que a obra deve ser mantida em seu estado de degeneração natural e progressiva (KERRIGAN, 2011, p.41), gesto que é tão crucial quanto a quebra da viga central, pois está diretamente relacionado à “sobrevida” do trabalho após o total desaparecimento de sua componente material, associando-se e reforçando o bastante extenso registro fotográfico do processo.

Mantendo a ruína em perspectiva na obra de Smithson, é interessante observar nestes registros de trabalho o quanto a sua aparente rusticidade e brutalidade contrasta com a maneira metódica com a qual o artista conduziu o processo. Enquanto os trabalhos no local estavam em um momento preparatório, Smithson fez desenhos para orientar como a terra deveria ser depositada sobre a cabana. Os desenhos permitiram elaborar o trabalho e comunicar as instruções ao operador da escavadeira, sendo que as porções de terra foram depositadas cuidadosamente¹². Ainda que com a orquestração rigorosa do artista a terra cumulada mantivesse algum aspecto “espontâneo”, uma intencionalidade formal se insinuava no modo como a estrutura foi unilateralmente coberta e pelo próprio contraste que criava na paisagem aberta: um monte de terra projetando-se e engolfando uma construção. Shinn (1990, p.10) destaca que “o monte de terra que Smithson utilizou em *Partially Buried Woodshed* não foi casualmente depositado: ele forma uma rampa curva e inclinada que faz lembrar uma espiral”, interpretação cabível pela recorrência desta forma na obra do artista. Alguns

¹² Shinn (1990, p.3) coletou depoimentos de testemunhas do processo, estudantes e funcionários da Universidade. O então professor de escultura Brinsley Tyrrel relatou, sobre o momento que os trabalhos iniciaram, que Smithson “sentou-se à volta e fez desenhos de como a terra seria (depositada)”. O professor Alex Gildzen declarou que “Smithson, com o caderno em mãos, explicava com gestos ao empreiteiro Rich Helmling como soterrar o depósito de lenha”, depoimento condizente com o do estudante Robert Swick, segundo o qual “ele (Smithson) fez desenhos prévios precisos de como seria (feito) e a terra foi depositada pouco a pouco, como se aplica tinta com um pincel” (depoimento feito a BIERNAM, 1975, p.6 apud SHINN, 1990, p.10).

anos depois, Smithson (1996, p.304-306) mencionaria *Partially Buried Woodshed* ao ver imagens de casas parcialmente soterradas por cinzas após uma erupção vulcânica na Islândia. Entretanto, apesar das semelhanças com esta sua obra, esta paisagem desolada era homogênea. As casas estavam encobertas assim como todo o resto, do campo às montanhas. Toda a paisagem é excepcional, enquanto que a obra no campo da Kent State University é, isoladamente, uma exceção em seu entorno, inspirando uma incômoda sensação de suspeita como que motivada pelo (ou apoiando o) “anseio por desastre”.

No processo de Smithson, desenhos costumam ser utilizados para orientar a realização ou complementar o registro das obras. Costumam ser altamente descritivos, detalhando dimensões, escalas, materiais e prevendo o desenvolvimento de eventos e processos em suas anotações. A ruína que Smithson cria em *Partially Buried Woodshed* não é casual. A interferência do artista é pontual e metódica. Seu interesse por diversas áreas de conhecimento apresentava uma orientação empírica muito útil para a previsão de determinados comportamentos dos locais e elementos empregados nas obras. Em seu esboço-guia, por exemplo, a quantidade de terra sobre a cabana parece corresponder ao mesmo volume que se vê nas fotografias da obra recém-finalizada, e que equivale apenas ao montante necessário para partir a viga principal. Ainda assim uma parcela de indeterminação integrava o processo. “A aleatoriedade para mim é sempre muito precisa, uma espécie de mira. Mas eis aí um elemento aleatório: a escolha nunca é abolida” (SMITHSON, 1996, p.188, tradução do autor). Entre o planejamento e o acaso, uma situação era instituída considerando seu próprio desgaste, as suas reações, sejam em um sentido material ou discursivo. O interesse do artista pela continuidade – diferente de permanência – das suas obras ia além de menções em seus textos reflexivos, envolvendo visitas posteriores aos locais para registros fotográficos e videográficos, assim como outros planos, tais quais o do museu a ser construído junto à agora célebre *Spiral Jetty* (SHIN, 1990, p.5).

ENTRE PLANEJAMENTO E ACASO

O desenho, quando integrante do processo de uma obra que desenvolve-se em outro meio, é frequentemente referido como recurso de planejamento que antecede a realização da obra, o que prioriza sua função instrumental. É o desenho de esboço, anotação ou instrução¹³, que permeia o processo em suas etapas iniciais permitindo posteriormente mover a idéia para outros materiais e contextos. Esta condição é apenas uma parcela do complexo que constitui o desenho, mas teve historicamente uma posição privilegiada nos discursos da Arte Ocidental (PETHERBRIDGE, 2011; MOLINA, 2006a, 2006b), ao trazer em seus postulados as determinações que se aplicavam à pintura, escultura e arquitetura. Mesmo que o virtuosismo, a hierarquia das disciplinas artísticas e a dicotomia idéia/objeto tenham sido problematizados no contexto artístico contemporâneo, o desenho não se exime de ser projeto, pois segue sendo pensamento visual que não descarta a historicidade de sua comunicabilidade. Neste caso, Smithson recorre ao desenho como forma de elaborar uma idéia, de chegar a uma imagem, e também como instrumento objetivo que interfere diretamente e de maneira determinante na execução da obra. É estudando o desenho que ele opta por não acumular terra no canto esquerdo da construção – e faz isso traçando a idéia e depois a rasurando com um X; é através do desenho também que ele opta pelo arranjo de terra na metade direita da construção; e é mostrando o desenho ao operário que ele comunica estas idéias,

¹³ É grande a importância que os desenhos de preparação tiveram no âmbito da arte acadêmica, o que pode ser conferido na diversidade e especificidade de sua terminologia. A este respeito Molina (2006b, p.48) lista, na língua espanhola, *esbozos, apuntes e estudios*, sendo que este último divide-se, para além dos temas sobre os quais aborda, em muitas outras categorias direcionadas a aspectos compositivos e metodológicos.

detalhando que ações devem ser executadas e como. Entretanto, o desenho não fora feito previamente e nem remotamente ao canteiro de obra. Mesmo diante do objeto, da fisicalidade bruta daquela situação, Smithson segue traçando em seu pequeno caderno. Mesmo estando presente no local e momento, na emergência de atuar diretamente ali, fosse observando, ponderando e conduzindo a operação, o artista recorreu ao traçado no papel, o que tensiona o distanciamento e a seqüência próprios da tradicional relação entre projeto e realização.

Seu entendimento de uma temporalidade que não é exclusivamente linear, e tampouco cíclica, relativiza as idéias de desenhos de registro e projeto. Na dialética do lugar de Smithson, o conceito de *non-site*, como um espelhamento, articula remissões e correspondências para lidar com as diferenças e as distâncias. São artificios para a experiência em um universo fragmentado. Registros gráficos diversos, tais como mapas, textos, esboços e outros tipos de esquemas, todos sobrepõe-se a fotografias, objetos e amostras de terreno antes de divergirem, de apontarem apenas mais diferença e distância crescentes em uma perspectiva irreversível e irreconciliável: “um mapa que o leva a algum lugar, mas quando você chega lá, não sabe realmente aonde está” (SMITHSON, 1996, p.249, tradução do autor). O desenho de *Partially Buried Woodshed* não é feito antes do trabalho (como muitos de seus projetos) nem depois, tal qual um registro, mas durante o trabalho sobre a cabana. Como afirma Hobbs (1981, p.25, tradução do autor), a obra de Smithson versa sobre o presente “preocupada com o desespero de entender a vida através de sistemas, o absurdo de formas ortodoxas de racionalidade e a falta de sentido da arte e da vida quando vistos em um ponto de vista mais amplo”. Ela parece nos mostrar que o encontro do futuro e do passado ocorre na opacidade do absurdo ou em uma “mútua reflexividade nulificante entre ambos” (HOBBS, 1981, p.25-27, tradução do autor), o que situa o desenho de *Partially Buried Woodshed* em uma interessante posição de suspensão, simultaneamente implicado no momento de realização do trabalho mas também sendo sua idealização e registro, intenção e testemunha.

Esta condição exemplifica bem a abordagem de Petherbridge (2011) de desenho enquanto *continuum*. Em sua investigação das teorizações sobre o desenho na arte européia na qual baseia sua pesquisa, Petherbridge encontra várias divergências. Porém identifica também pontos em comum que a aduzem à sua proposição:

(...) ele (o desenho) é essencial na concepção de idéias; ele inicia o trabalho artístico; ele integra o processo de fazer; ele está implicado no produto final, qualquer que seja seu *médium*. Em outras palavras, desenho é parte de um *continuum* de fazer e pensar, de invenção e realização (2011, p.19, tradução do autor).

Nesta perspectiva, esse desenho de Smithson claramente apresenta os elementos que Petherbridge alega como partes do *continuum*: participa da concepção, está presente no início do fazer e em seu desenvolvimento e segue implicado em seu “produto final” (termo problemático no caso de *Partially Buried Woodshed* pois não se adequa bem diante da natureza mutável e degenerativa da obra). A singularidade deste desenho está em condensar estas diversas condições em um momento da obra, uma coincidência que aponta para a fragilidade dos elementos de ligação seqüencial desta cadeia, algo que tem como conseqüência a dissolução de seus fatores (pode, então, um desenho iniciar a obra em seu final?). Entretanto, a dissolução destes fatores não contradiz a idéia de um *continuum*, apenas põe em dúvida sua unidirecionalidade temporal.

Considerando a posição do artista sobre a temporalidade, é possível dizer que ele não construiu a ruína, mas interveio decisivamente para torná-la visível motivado pelo desejo de colaborar com a entropia. Smithson não arquitetou nem construiu a cabana, ela foi uma contingência oportuna. Seu gesto foi o do empilhamento de terra, um depositar material inverso à abertura de um buraco, um buraco em reverso. O que foi calculado é como e o quanto teria de ser

coberto para partir a viga e assim fazer a ruína aparecer subitamente. Tal qual na Casa de Usher¹⁴, a rachadura já estava presente desde o início, mas, quando a luz vermelha da lua a atravessou, foi anunciado o imediato desmoronamento da propriedade.

Se o edifício já “ergue-se em ruína antes de ser construído”, então todo o planejamento é o da ruína. Um paradoxo pois, convencionalmente, a ruína é o estado da perda da integridade, e somente pode-se perder algo que se tem – integridade idealizada e conquistada no caso de um projeto. Por isso o edifício de *Hotel Palenque* (1969-72) exerceu tamanho impacto em Smithson, pelo seu estado simultâneo de obra inacabada e em ruína. Se associamos diretamente a integridade de um edifício à conclusão do seu projeto, à realização da intenção que o define, seu desgaste está inversamente vinculado ao acaso. Cada parte desenhada resistirá ao peso das contingências em um jogo entre determinação e indeterminação. Mas como disse Smithson (1996, p.304), “planejamento e acaso quase sempre parecem ser a mesma coisa”.

BIBLIOGRAFIA

DEAN, Tacita. Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed In MELA, Dávila; GROENEMBOOM, Roland (orgs). **Tacita Dean**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2000. p.61. Disponível em:

http://www.uiowa.edu/~montage/issues/2011/04_Kerrigan.pdf, consultado em Outubro de 2014.

HOBBS, Robert. **Robert Smithson: Sculptures**. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

KERRIGAN, Katherine. An Unintended Monument: The Afterlife of Robert Smithson's Partially Buried Woodshed. **Montage** (The University of Iowa Graduate Art History Society journal). Iowa, 5, 36-45, 2011.

PETHERBRIGE, Deanna. **The Primacy of drawing: An artist's view**. Londres: South Bank Centre, 1991.

MOLINA, Juan José Gómez (org). **Las lecciones del dibujo**. Madrid: Cátedra, 2006a.

MOLINA, Juan José Gómez (org). **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. Madrid: Cátedra, 2006b.

SHINN, Dorothy. **Robert Smithson's Partially Buried Woodshed**. Kent: Kent State University – School of Art Galleries, 1990.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson - The Collected Writings**. Organização e Introdução de Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

VIDLER, Anthony. **The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

¹⁴ Publicado originalmente em 1839, *The Fall of the House of Usher* é um conto de Edgar Allan Poe, autor cuja obra é citada outras vezes por Smithson. Neste conto, a residência do título é o cenário de uma situação macabra entre os protagonistas, o que culmina com a descrição impactante do desmoronamento da casa no breve parágrafo final.

Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.01 - N°02