



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Arte, História da Arte, Tempo Histórico: George Kubler, Robert Morris e Robert Smithson

Fernanda Lopes Torres

Professora contratada do Instituto de Artes da
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: Identificamos na proposta historiográfica do historiador da arte norte-americano George Kubler e em certos aspectos dos trabalhos dos artistas Robert Morris e Robert Smithson ênfase na experiência do tempo justo quando se começa a vivenciar um presente dilatado em que o passado cresce diante de nós e o futuro se mostra como uma visão do passado. Nos Estados Unidos dos anos 60, avanços tecnológicos permitem o processamento cada vez mais rápido de informações e a multiplicação de imagens em telas de diversas naturezas. Trata-se de eventos que encurtam distâncias e trazem aceleração ao cotidiano, de modo a produzir o fenômeno da não-contemporaneidade e uma falta de prospectiva. Segue então nossa hipótese: os trabalhos de Kubler, Morris e Smithson encontram no tempo meio decisivo para buscar certa extensão da experiência vivida ao enfatizar a atualidade do instante num real entrópico.

Palavras-chave: Historiografia. Temporalidade. Arte contemporânea.

Abstract: We identify in the historiographic proposal of the North-American Art Historian George Kubler and in certain aspects of Robert Morris and Robert Smithson's works an emphasis in time experience just when we begin to live an extended present in which the past grows before us and the future shows itself as a vision of the past. In the United States of the 60's, technological advances allow that the processing of information increase faster and faster and that images multiply in different kinds of screens. These events shorten distances and accelerate the everyday, and they are able to bring forth the phenomenon of non-contemporaneity and a lack of prospective. That's our question: the works of Kubler, Morris and Smithson find in time the decisive medium to search a certain extension of the lived experience while emphasizing the actuality of instant in an increasingly entropic reality.

Key Words: Historiography. Temporality. Contemporary Art.

Identificamos na proposta historiográfica do historiador da arte norte-americano George Kubler e em certos aspectos dos trabalhos dos artistas Robert Morris e Robert Smithson ênfase na experiência do tempo justo quando se começa a vivenciar um presente dilatado em que o passado cresce diante de nós e o futuro se mostra como uma visão do passado. Nos Estados Unidos dos anos 60, avanços tecnológicos permitem o processamento cada vez

mais rápido de informações e a multiplicação de imagens em telas de diversas naturezas. Trata-se de eventos que encurtam distâncias e trazem aceleração ao cotidiano, de modo a produzir o fenômeno da não-contemporaneidade e uma falta de prospectiva. Segue então nossa hipótese: os trabalhos de Kubler, Morris e Smithson encontram no tempo meio decisivo para buscar certa extensão da experiência vivida ao enfatizar a atualidade do instante num real entrópico.

Tal fenômeno da não-contemporaneidade, de não estar com o tempo, equivale a um espaço sincrônico em expansão, em que passado e futuro têm cada vez mais fraco seu nexos - nexos que indica a condição humana universal, própria a todo homem, que é dada a partir de experiências passadas e expectativas futuras. Nesse sentido o historiador alemão Reinhart Koselleck observa que experiência e expectativa coexistem como tensão antropológica preexistente, que vem a ser concebida na modernidade como separação consciente a ser constantemente preenchida pela ação humana - configurada no século XIX ocidental no campo de conhecimento específico da História. Constitutivas da história e de seu conhecimento, ligadas à pessoa e ao interpessoal, experiência e expectativa possuem formas de ser diferentes, encontrando-se, por assim dizer, na atualidade:

“a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados (...); também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto (...) Passado

e futuro jamais chegam a coincidir, assim como uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência. Uma experiência uma vez feita, está completa na medida em que suas causas são passadas, ao passo que a experiência futura, antecipada como expectativa, se decompõe em uma infinidade de momentos temporais”.¹

Experiência e expectativa “entrelaçam passado e futuro”, e nesse sentido, o historiador as considera adequadas para pensar o tempo histórico. Propõe para tal as categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, e reconhece que a coordenação entre passado e futuro se modifica no transcurso dos tempos, fazendo do tempo histórico menos entidade estanque do que “grandeza que se modifica com a história”.² A era moderna se caracterizaria por aumento progressivo da distância entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Vivencia-se então uma diminuição de experiências de vida estáveis e duradouras, e uma sensação de transitoriedade, que vem a ser radicalizada na modernidade tardia. Uma espécie de perda crescente da tensão entre passado e futuro é capaz de produzir o fenômeno contemporâneo da não-contemporaneidade, quando temos enfraquecido nosso “contato” com a atualidade do instante. E “desautorizados para o tempo, “rejeitados pelos” momentos, segundo pensador Emil Cioran,³ acabamos por nos desconectar com a historicidade que nos é própria e vemos aumentar a entropia em nossa percepção das possibilidades futuras.

¹ KOSELLECK, Reinhart. *Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 310.

² Ibidem, p. 309

³ CIORAN, E. M. *The Fall into Time*. Chicago: Quadrangle Books, 1970, p. 173.

Sintomaticamente, diferentes práticas artísticas norte-americanas dos anos 60 são marcadas por uma espécie de embate com a temporalidade. O som de John Cage, o corpo ao vivo no tempo da performance, a atenção ao movimento literal da arte cinética, a sensação de câmera lenta nos filmes de Warhol ou o foco da arte processual na serialidade e no tempo “real”. Ou ainda, para o que nos interessa, o tempo como cerne da proposta de George Kubler para renovação da história da arte, a articulação entre ato e memória em Robert Morris e a obsessão de Robert Smithson com a entropia. Nosso interesse não se encontra propriamente em comparar a historiografia de Kubler e os trabalhos de Morris e Smithson. Visamos sim a observar a peculiar natureza dessa relação. Importa reconhecer uma afinidade entre a “descoberta das várias agitações do tempo” - considerada por Kubler como a tarefa do historiador -,⁴ a suspensão do tempo nos labirintos de Morris ou estratégia temporal dos textos de Smithson, que considera a mente, ou a memória - consciência, self, o espaço histórico do mundo - em suas construções físicas e ficcionais. Reconhecemos nesses procedimentos expressões de temporalidade compatíveis com a passagem de um futuro como infinita possibilidade - tipicamente moderno - para um futuro que já começou com o anúncio de uma fatalidade a ser conjurada nos programas para reger nossas práticas.

⁴ Para Kubler, cabe ao historiador “retratar o tempo”: o historiador não descreve meramente os eventos, ele busca identificar as estruturas profundas do tempo.

A história das coisas de George Kubler

Professor de História da Arte em Yale, aluno de Focillon, especializado em arte e arquitetura da América antiga, George Kubler é pouco conhecido entre nós. Seu livro *A Forma do Tempo: notas sobre a História das Coisas* (1962) teve admiradores como Erwin Panofsky e Sigmund Kracauer, assim como forte repercussão na arte norte-americana dos anos 60, sendo citado por Morris e Smithson em alguns textos. Menos, por certo, devido às referências a Riegl ou à tradição cerâmica maia do que a uma visão descontínua da história em desacordo com hierarquias rígidas da história da arte e discursos formalistas que continuavam a dominar a crítica de arte de então. A partir de aproximação explicitamente transcultural, o livro busca superar visão eurocêntrica, e apresenta questões metodológicas ainda válidas hoje, quando a história da arte se abre para estudos de cultura visual, mídia e pós-coloniais.

Kubler reconhece a insuficiência de escolas, estilos, biografias dos artistas e da análise do significado (a iconologia) para a compreensão das artes visuais e suas transformações; rejeita a linearidade histórica, desafia periodizações e hierarquias culturais, cronológicas e materiais ainda muito presentes na História da Arte. A partir de orientação estruturalista, propõe uma “história das coisas”, que não se reduz, ele esclarece, a um eufemismo para substituir a “feitura” do termo “cultura material”, usado por antropólogos para distinguir ideias, ou “cultura mental”,

de artefatos. A “história das coisas” tem como objetivo reunir *ideias e objetos* sob a rubrica de *formas visuais* que seriam submetidas a uma leitura interdisciplinar valendo-se da linguagem da antropologia, geologia, linguística, física, arqueologia, filosofia, astronomia e matemática.

De todas as “coisas” emerge uma “forma no tempo”. Um “retrato visível da identidade coletiva” de uma determinada cultura, tribo, classe ou nação, encontre-se, segundo Kubler, refletida nas “coisas” - artefatos e obras de arte, réplicas e objetos primordiais, instrumentos e expressões - orientados por uma sequência temporal “intermitente e variável” a ser compreendida a partir de ênfase em estruturas e taxionomias de mudança histórica sobre uma investigação de significados dos artefatos. Nesse sentido, para o historiador, a metáfora biológica do estilo, entendida como uma sequência de estágios de vida, seria historicamente ilusória. Pois, ao conferir “ao fluxo de eventos formas e comportamento de organismos”, ela reconhecia recorrência de certos tipos de eventos “ao invés de tratar cada um dos eventos como sem precedentes”. Coerente com tal recusa de continuidade, o historiador também rejeita a noção de estilo, na medida em que esta seria mais adequada a uma situação estática do que à duração, dinâmica, própria à natureza cambiante de todas as coisas: “O estilo descreve uma figura específica no espaço melhor do que um tipo de existência no tempo”.⁵ Os estilos se transformam e se diluem, não podemos capturá-los:

⁵ KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 2008, p. 3.

“O estilo é como um arco-íris. É um fenômeno de percepção governado pela coincidência de certas condições físicas. Nós somente podemos vê-lo brevemente enquanto fazemos pausa entre o sol e a chuva, e ele desaparece quando nós vamos ao lugar onde nós achamos que o vimos. Sempre que nós pensamos que podemos alcançá-lo, como no trabalho de um pintor individual, ele se dissolve em perspectivas longínquas do trabalho dos predecessores ou se seus seguidores, e ele multiplica mesmo nas palavras do pintor, de modo que qualquer pintura se torna uma profusão de talento e matéria fóssil quando nós vemos o trabalho de sua juventude e de maturidade, de seus professores e seus alunos (...) o estilo pertence à consideração de grupos estáticos de entidades. Ele desaparece quando essas entidades são restauradas ao fluxo do tempo”.⁶

A partir da longa citação cabe identificar na rejeição de Kubler a metáforas biológicas e à noção de estilo sua recusa da retórica do progresso. Ao sugerir continuidade harmonicamente progressiva, o modelo biológico não seria apropriado para a intermitência constitutiva da história das coisas. Bem distinto do tempo compreendido pela ciência histórica moderna como uma linha progressiva, Kubler define o “fluxo de tempo” em que se encontram as formas como “fibras” cujas extensões variam “conforme a duração de cada necessidade e a solução de seus problemas (...) feixes culturais então consistem de extensões de acontecimentos fibrosos diversificados (...) [que] estão justapostos largamente ao acaso, e raramente por premeditação ou planejamento rigoroso”.⁷ Trata-se de uma rede de extensões temporais caracteriza por uma dimensão espacial - própria da “experiência proveniente do passado (...) [que] se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência

⁶ Ibidem, p. 118.

⁷ KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 111.

a um antes e um depois”.⁸ Nesse sentido, Kubler bem reconhece:

“Espacializar o tempo é uma faculdade compartilhada por caracóis e por historiadores (...)”.

A espacialização do tempo, justaposição de temporalidades, sugere uma espécie de permanência, ou sobrevivência de formas, sintetizada por Kubler na categoria de “forma-classe” - noção central de *A Forma do Tempo*, que acena para a emergência de novas possibilidades em detrimento de uma inevitabilidade histórica. “Porque a história é algo não finalizado, os limites de suas divisões se movem continuamente, e continuarão a se mover conforme o homem faz história”.⁹ Menos ‘coisa’ objetiva do que ‘problema’ ocorrido ao longo do tempo, a forma-classe era representada por um série de artefatos onde cada um deles atua como versões primeiras (“objeto primordial”), intermediárias e tardias (“replicações”) do *mesmo* problema (grifo nosso). Trata-se de uma corrente de soluções ligadas, em que a corrente em si é a história. “A história da arte parece uma corrente quebrada, mas reparada, feita de barbante e arame para conectar ligações ocasionais (...) que *sobrevivem como evidências físicas da sequência original invisível de objetos primordiais*”¹⁰ (grifo nosso). Dependendo do momento histórico particular da emergência do problema, uma solução provisória poderia se tornar disponível.

⁸ KOSELLECK, Reinhardt. Op. cit., 311

⁹ KUBLER, George. Op. cit., p. 30.

¹⁰ KUBLER, George. Op. cit., p. 30.

Tal noção estava em sintonia com a ênfase no processo de criação sobre o produto final (conforme ocorria na arte contemporânea). Kubler reconhece no trabalho de arte menos “o resíduo de um evento” do que “seu próprio ‘sinal’, movendo diretamente outras matérias para repetir ou incrementar sua solução”. Tal concepção da obra como sinal revela influência do “método genealógico” de Focillon, para quem os historiadores da arte devem considerar as diversas fases do trabalho durante o processo de sua criação. Segundo Kubler, “talvez os apontamentos e esboços dos arquitetos e artistas, dispostos no calor do imaginar uma forma, ou os rascunhos manuscritos dos poetas e músicos (...) sejam os *nebulosos limites desse continente escuro do ‘agora’*, onde a marca do futuro é recebida pelo passado”.

Vale destacar que instante e acaso constituem forças decisivas para a “solução de um problema” na história das coisas kubleriana. Nesse sentido, o historiador aponta a obsessão de seu mestre Focillon com a atualidade, e tenta defini-la, em bela passagem:

“Atualidade é quando o farol está escuro entre os flashes: é o instante entre as batidas do relógio: é o intervalo vazio deslizando para sempre através do tempo: a ruptura entre passado e futuro: a fissura nos polos do campo magnético recorrente, infinitesimalmente pequeno mas no final das contas real. É a pausa intercrônica quando nada está acontecendo. É o vazio entre eventos (...) No entanto, o instante da atualidade é tudo o que podemos conhecer diretamente”.¹¹

“Plano sobre o qual os sinais de todo o ser são projetados”, o instante presente rege a “lei de nossa

¹¹ KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 14.

estrutura psico antropológica”;¹² somente de posse deles podemos agir. E assim, “quando eles nos abandonam, nós sentimos falta de fontes indispensáveis para a produção de um ato, crucial ou cotidiano (...) sem agarrar as coisas, nós então encaramos uma desgraça peculiar: a de não ter direito ao tempo.”¹³ Assim Cioran descreve a condição do homem na segunda metade do séc XX, que, indissociável das inovações tecnológico-midiáticas - que agem direto sobre a percepção humana e a subordinam ao automatismo de reflexos condicionados -, é explorada por diversos artistas. Por exemplo, o foco de Robert Morris no processo do fazer artístico, e a compreensão da escultura como objeto que instaura experiência espacial em constante mudança no tempo, impondo uma presença como atualidade em processo. Ou de maneira mais pontual, no labirinto, cujo todo não pode ser apreendido de uma só vez, ele pode ser lembrado somente como uma sequência - de instante a instante. A espacialização do tempo, compreendida como tarefa do historiador por Kubler, parece encontrar-se também, em certa medida, nos labirintos de Morris e nas viagens de Robert Smithson.

Extensão do tempo em labirintos de Robert Morris

Morris emprega a noção de Kubler em sua dissertação de mestrado de 1966: *Formas-Classes na Obra de Constantin Brancusi*. Refere-se também ao historiador em

¹² BOHRER, Karl-Heinz. *Suddenness: on the moment of aesthetic appearance*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 124.

¹³ CIORAN, E. M. *Op. cit.*, p. 173.

textos como *Notas sobre Escultura* (1966) e *Algumas Notas sobre a Fenomenologia do Fazer* (1970), em que destaca sua consideração singular dos significados de Machu Pichu a partir da reconstrução da “atividade de construção”, e não da “análise formal” do monumento final. Sem prosseguir improdutivamente com outras referências - tanto positivas quanto negativas - feitas a Kubler, interessa-nos destacar ênfase de ambos nas questões do instante e do processo.

Para o historiador, o instante constitui “plano de duração” capaz de “nos organiza(r) universalmente no mesmo instante de tornar-se”. Nessa direção destacamos no texto *O tempo presente do espaço*, escrito por Morris em 1978, a noção de *presentness* - experiência espacial em ininterrupta mudança ao longo do tempo, constituída pela “íntima inseparabilidade da experiência do espaço físico e daquele do presente imediato contínuo”.¹⁴ Tal fluxo do experimentado atua constante no processamento de imagens em “oposição binária” com a “estaticidade do lembrado” (memória). O espaço mental, do self reconstituído a partir de indícios lembrados, e o espaço presente, da experiência direta do self, articulam-se na experiência da escultura. Assim como ocorre no conjunto de seu trabalho, caracterizado por “relação entre forma e processo” é “feito no tempo” a partir do jogo entre passado e futuro, ato e memória.

O tempo presente do espaço examina a formação do espaço “interno” do self que atua no espaço real, dando-lhe outro significado. Exame semelhante é realizado

¹⁴ MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily*. New York: The MIT Press, 1993, p. 177.

no labirinto, explorado por Morris desde os anos 70, construção que pode ser associada à mitologia antiga e a formas arquitetônicas não funcionais. Morris bem define:

“É uma forma que recua na memória. E ele parece ter sido um tipo de arquitetura metafísica, que nunca foi construída em tempos antigos mas inscrita em pedras ou estampada em moedas, etc. Além de suas origens estarem ocultadas no passado irrecuperável, sua função em tempos antigos permanece um tema de infinita especulação, Metáforas surgem e decaem aqui; significados labirínticos são refletidos na forma em si”.

Perdido, por assim dizer, na memória da humanidade, o tema do labirinto se abre a uma especulação infinita de modo a figurar de modo enfático uma entropia no sentido em que o termo é empregado na matemática, para referir-se a uma falta de certeza. Ali a entropia descreve a incerteza de um acaso variável. Menos informação sobre a probabilidade de qualquer evento significa mais entropia. Nesse sentido, o labirinto consiste em terreno fértil para a realização do que Morris compreende como trabalho em arte: uma “invenção buscando acesso para a história, uma tentativa negadora da entropia”. E ele o realiza ao (nos) convocar para a experiência perceptiva do labirinto, que envolve tanto a mente quanto o corpo, e se abrem para uma perspectiva dupla, dinâmica e estática. Aquele que o percorre tem sua visão à frente e atrás severamente fragmentada, e fica confuso; já ao espectador que vê o padrão total, de cima, é dada uma visão clara e ordenada.¹⁵

¹⁵ Penelope Reed Doob Apud Maria Hussakowska-Szysko "Labyrinth-fragments. Robert Morris and his installation for ms Lodz 2012." RIHA Journal RIHA (15 November 2011). Disponível em <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/hussakowska-szysko-labyrinth-fragments>. Acesso em: 20 de novembro de 2012).

Simultaneamente ordem e desordem, clareza e confusão, unidade e multiplicidade, trabalho artístico e caos, o labirinto oferece privilegiada ocasião para a experiência sugerida em *O tempo presente do espaço*. Para falar com Morris, dentro dele “um paradoxo é permitido: nós nos perdemos para nos encontrar”. Nos labirintos de Lyon (1998-2000), ele dispõe monitores de vídeo com performances realizadas nos anos 60. Exibidos em loops, e combinados com o deslocamento dos espectadores, os vídeos perdem sua qualidade sequencial, e, incorporados à temporalidade do caminhar, são reatualizados na atualidade de cada um dos instantes daquele que realiza o percurso. E então, paradoxalmente, justo a adesão à temporalidade que nos é própria, permite uma espécie de suspensão do tempo, reconhecida pelo artista: “Eu tentaria ‘congelar’ esses trabalhos (...) no registro do *timeless*”.¹⁶ Ao longo do deslocamento em circuito nos labirintos de Morris ocorre suspensão da continuidade histórica de espaço e tempo que, em outro registro, também pode ser verificada nas viagens propostas por Robert Smithson.

Passeio de Robert Smithson

Para além das conexões feitas com a arte pré-colombiana em *Hotel Palanque* ou *Deslocamentos de Espelho de Yucatán*, o interesse de Smithson por Kubler se revela incorporação de algo da estrutura da história

¹⁶ MORRIS, Robert. *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*. Milão, Skyrta/Musée d'Art contemporain, 2000.

elaborada em *A Forma do Tempo*.¹⁷ A começar pela crítica às leituras de história arte em termos de progresso e crescimento orgânico, equivalentes à rejeição do formalismo greenbergiano. No texto *Ultramoderno*, ele trata da arquitetura dos anos 30 de Nova York como referência transcultural às religiões dos Astecas, incas e maias, a partir de um “tempo cristalino”, notando “consciência trans-histórica que emergiu nos anos 60 que parece evitar apelos ao tempo orgânico da vanguarda”,¹⁸ marcadas por histórias que superam as meras sequências de eventos temporais. Em *Quasi-Infinidades e o desvanecimento do Espaço*, ele reconhece “a metáfora biológica (...) no fundo de toda crítica formalista”; cita trecho do texto de Kubler, e abrange heterogêneos fenômenos culturais - pirâmides e zigurates, crítica literária modernista, física clássica, ficção científica -, remetendo assim à história das coisas numa articulação não linear. Notas e imagens são dispostos em torno dos blocos de texto, levando o leitor a circular vertiginosamente por entre palavra e imagem.

Recorrente nos trabalhos de Smithson, a sensação de vertigem sempre se vincula a uma experiência temporal. Como nas *Câmeras Enantiomórficas* (1965), que vão de encontro à sua vontade de pensar o tempo através da construção de sistemas de refração condizente com a “dupla perspectiva de passado e futuro”. O artista “teria construído algumas réplicas de tais perspectivas”;

¹⁷ LEE, Pamela. *Chronophobia: On Time in the Arts of the 1960's*. Cambridge/London: MIT Press, 2004.

¹⁸ FLAM, Jack (ed). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996, p. 63.

em vão, porém, já que “elas lhe dizem cada vez menos sobre a estrutura do tempo”.¹⁹ Trata-se de espelhos em estruturas metálicas dispostos frente a frente de tal maneira que as imagens refletidas não se multiplicam ao infinito. Entre os espelhos, o espectador tem foco de cada olho redirecionado em sentidos opostos por reflexos que não convergem para um ponto de fuga, mas para ponto cego equivalente a um “presente não-existente” onde passado e futuro seguem direções opostas. Tais *Câmeras* ecoam a refração ininterrupta de imagens produzidas por câmeras foto/cinematográficas que, cada vez mais onipresentes no cotidiano urbano, enfatizam o caráter remoto do mundo. Pois, “quanto mais olhamos através da câmera ou assistimos uma imagem projetada, mais remoto o mundo se torna, ainda que nós comecemos a compreender melhor esse caráter remoto”.²⁰ Daí sua fascinação por mapas, anúncios, livros de arte, livros de ciência, projetos de arquitetura, gráficos, diagramas, jornais, revistas em quadrinhos, dinheiro, panfletos – imagens que desempenham reconhecido papel entrópico. Afinal, Smithson bem sabe que o grau de entropia aumenta proporcionalmente à quantidade de informação adquirida. Uma informação tende a cancelar a outra, ao mesmo tempo em que cada uma delas corresponde a um mundo.

E justamente a partir dessa condição ele trabalha. No conhecido texto *Um passeio aos monumentos de Passaic*, ele usa o princípio organizador da câmera para dar forma à

¹⁹ FLAM, Jack (ed). Op. cit, p. 17.

²⁰ Ibidem, p. 139.

percepção temporal da viagem/caminhada. Vale ressaltar que o artista sempre convoca o espectador ao embarque numa viagem, física ou psicológica - viagem que sempre toma tempo. Viagens são “atividades temporais (...) capazes de condensar “o tempo na forma de memórias”,²¹ independente da distância ou do conhecimento acerca do lugar para onde se viaja. Passaic, por exemplo, é lugar familiar ao artista, subúrbio de Nova Jersey, cidade onde o artista nasceu, lugar ordinário, que é explorado em um dia qualquer, sem motivo especial nem tampouco objetivo específico. Smithson se desloca pelos monumentos de Passaic - ponte, grandes canos de ferro, uma caixa de areia -; ele os descreve, os registra fotograficamente, e nesse processo grava a duração daquele passeio, capaz de demonstrar que o tempo cotidiano não se localiza exclusivamente no presente, mas contém “muitos modos temporais e diferentes percepções de experiências e memórias de duração”.²² Smithson justapõe múltiplos registros temporais presentes numa localidade singular a partir de percepção individual do tempo geográfico e cultural. Tempo que se encontra transformado, bem sabe o artista, que busca novos modos perceptivos para compreender, conforme citado anteriormente, a “dupla perspectiva de passado e futuro”.

Em Passaic, ele identifica o novo monumento, entrópico, que “parece fazer com que se esqueça o futuro”. E por meio de justaposição das diferentes temporalidades

²¹ Felicity Colman. “Passaic Boys are Hell: Robert Smithson's Tag as Temporal and Spatial Marker of the Geographical Self” . Disponível em <http://reconstruction.eserver.org/023/colman.htm> . Acesso em: 20 de novembro de 2012).

²² Felicity Colman. Op. Cit..

que constituem o entorno ordinário, ele reverte, por assim dizer, ao menos ali, em texto e instantâneos fotográficos, a entropia das ruínas ao avesso - toda “nova construção que eventualmente seria construída”. Processo similar ocorre conosco, seus leitores/espectadores. As múltiplas histórias possíveis de Smithson conformam assim alento naquela entrópica modernidade tardia, tempo histórico cujo “presente sempre estendido de simultaneidades” é produzido por um “passado que nos invade e (...) [um] futuro opressor” - que não é mais o moderno horizonte aberto de possibilidades, mas que se transformou num limite ameaçador de nossa ação.²³

Referências Bibliográficas:

BOHRER, Karl-Heinz. Suddenness: on the moment of aesthetic appearance. New York: Columbia University Press, 1994.

CIORAN, E. M. The Fall into Time. Chicago: Quadrangle Books, 1970.

COLMAN, Felicity. “Passaic Boys are Hell: Robert Smithson’s Tag as Temporal and Spatial Marker of the Geographical Self”. Disponível em: <http://reconstruction.eserver.org/023/colman.htm>. Acesso em: 20 de novembro de 2012).

FLAM, Jack (ed). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996, p. 63.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Second order observation historicized - An Epistemological Frame Narrative” (mimeo).

HUSSAKOWSKA-SZYSKO, Maria. “Labyrinth-fragments. Robert Morris and his installation for ms Lodz 2012.” RIHA Journal RIHA (15 November 2011), URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/hussakowska-szysko-labyrinth-fragments> (data de acesso: 20 de novembro de 2012).

KOSELLECK, Reinhart. Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

KUBLER, George. The Shape of Time: Remarks on the History of Things. New Haven: Yale University Press, 2008.

²³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Second order observation historicized - An Epistemological Frame Narrative” (mimeo).

LEE, Pamela. *Chronophobia: On Time in the Arts of the 1960's*. Cambridge/London: MIT Press, 2004.

MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily*. New York: The MIT Press, 1993.

MORRIS, Robert. *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*. Milão, Skyra/Musée d'Art contemporain, 2000.

