

NONSITES: OS LIMITES DO MAPEAMENTO

Bráulio Romeiro, EESC-USP

RESUMO: No final dos anos 60 o artista Robert Smithson (1938-1973) realizou uma série de trabalhos chamados *nonsites* que se constituem como ponto de inflexão em sua produção, anteriormente centrada em objetos autônomos, que terá como um dos temas principais a intervenção em sítios específicos. A proposição deste texto é discutir a gênese dos *nonsites* a partir do envolvimento do artista no projeto de um grande aeroporto e também analisar alguns destes trabalhos procurando evidenciar seus pontos principais e relacioná-los com idéias presentes em alguns artigos e entrevistas de Smithson.

PALAVRAS-CHAVE: Robert Smithson, processo de mapeamento, sítios específicos

ABSTRACT: *At the end of the 1960's the artist Robert Smithson (1938-1973) made a series of works called nonsites that are constituted like an inflection point in his production, previously centered in autonomous objects, which will lead as one of the principal subjects, the intervention in specific sites. The proposition of this text is to discuss the origin of the nonsites from the artist's involvement in the project of a great airport and also to analyze some of these works trying to show his principal matters and to connect them with ideas included in some Smithson's articles and interviews.*

KEYWORDS: *Robert Smithson, mapping procedures, site-specific*

Por volta de 1967, observa-se uma grande alteração na obra de Robert Smithson, que se caracterizava em um período anterior por objetos geométricos autônomos, resumidamente entendidos como tematização de fenômenos físicos, tal como progressões geométricas observadas no crescimento dos cristais. O artista então começa a fazer simultaneamente representações e intervenções diretamente relacionadas a locais e situações específicas. Smithson é reconhecido como um dos promotores da tendência hoje comumente denominada como *site-specific*. Aqui nos interessa investigar porque e como aconteceu esta alteração.

Em 1965, Smithson foi convidado pelo artista e crítico de arte Brian O'Doherty (o autor do famoso livro "O Cubo Branco, notas sobre o espaço da

galeria”) para dar uma palestra na Escola de Arte e Arquitetura da Universidade de Yale, no simpósio chamado *Shaping the Environment: The Artist and the City* organizado pelo próprio O’Doherty. Smithson, em depoimento de 1972, recorda que foi convidado para expor sua peculiar discussão da “cidade inteira em termos de uma rede cristalina”¹ que desenvolvia no momento.

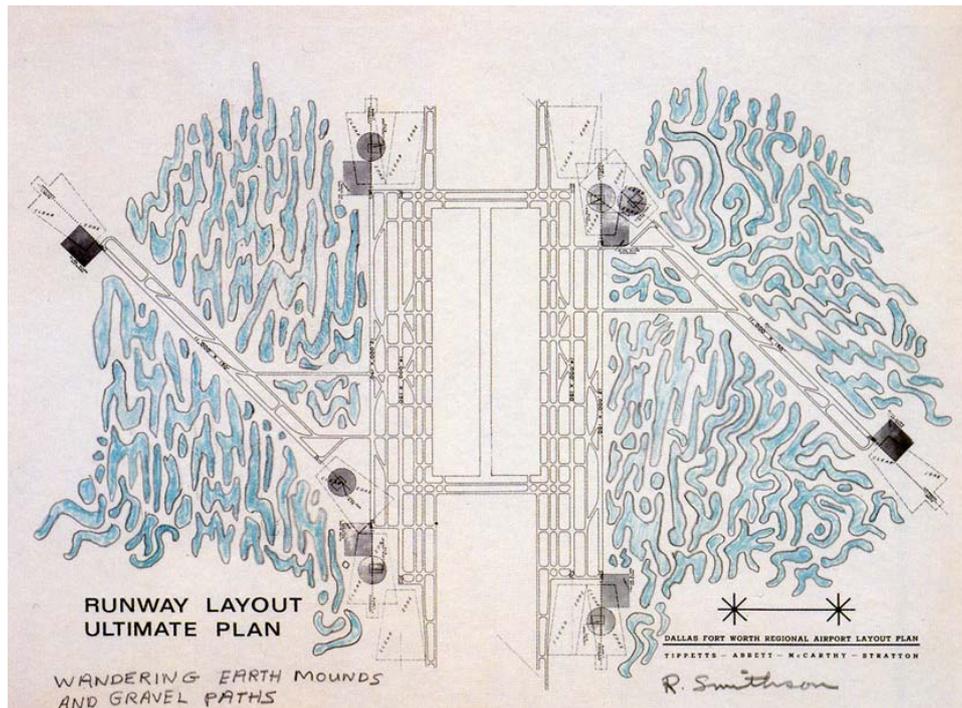
Presente na plateia estava um arquiteto da firma *Tibbetts, Abbott, McCarthy and Stratton*, a qual realizava o projeto do futuro aeroporto de Dallas-Fort Worth. Terminada a sessão, o arquiteto perguntou a Smithson se estaria interessado em participar do processo, “apenas em termos de compreender o que é um aeroporto.”² Durante aproximadamente um ano e meio, Smithson, participou como um tipo de consultor artístico do projeto, inclusive visitando constantemente o local.

Este contato significou para Smithson a ampliação do rol de suas preocupações artísticas. Sua atenção, antes quase exclusivamente focada em objetos, pinturas e esculturas, expandiu-se para uma produção que se referenciava ao espaço físico “real”, como auto-estradas, áreas de mineração, o subúrbio, entre outras situações que irá trabalhar a partir de então.

Duas novas questões causaram um grande impacto sobre o artista naquele momento. Primeiro, os processos construtivos envolvidos na obra do aeroporto, uma obra de grande escala. E segundo, os modos de representação deste território, que até então lhe eram desconhecidos. O artista relembra como durante seu trabalho como consultor ele era constantemente abastecido por uma variada e vasta gama de informações sobre o local de implantação do aeroporto: mapas diversos, fotos aéreas ou mesmo relatórios de sondagem do terreno.

Deste contato com mapas e outras formas de representação espacial emergiu toda uma categoria de trabalho que acabou, em um momento posterior, configurando-se como os *nonsites*. Rememorando esta experiência, Smithson afirma:

Foi muito proveitoso para mim porque me levou a pensar sobre grandes massas de terra e o diálogo entre o terminal e suas franjas [...] entre o centro e a periferia das coisas. Esta tem sido uma preocupação contínua para mim, parte da dialética entre interior e exterior³



Ilust. 1. Dallas-Fort Worth Regional Airport Layout Plan: Wandering Earth Mounds and Gravel Paths, 1967 – lapis e crayon sobre mapa (28 x 35,56 cm). Um dos diversos estudos do artista para o aeroporto. Fonte: Estate of Robert Smithson, James Cohan Gallery, New York.

Esta relação entre interno e externo, ou centro e periferia, será justamente o que o artista tematizará, e de maneira exaustiva, em seus trabalhos subseqüentes, os *nonsites*. Os quais também se originam no interesse despertado pelos processos de mapeamento que teve contato durante este período. Os *nonsites* já apresentam algumas reflexões não apenas sobre a representação da paisagem e, de certa maneira, deram origem aos *earthworks*, seus trabalhos mais conhecidos – “os *earthworks* estavam insinuados lá.”⁴

Vejamos as primeiras experimentações do artista em que preocupações com a representação de espaços físicos são evidentes. Como já dito, Smithson mostrou-se interessado em processos de mapeamento por ocasião de sua assessoria para o aeroporto. Dizemos “processos” porque, para o artista, “o que” o mapa representava tinha um papel secundário. Interessava-lhe mais o mapa enquanto forma de representação. Para ele um mapa constituiria uma malha abstrata que guarda grande similaridade com estruturas cristalinas, tema que já explorara exaustivamente nos anos anteriores.

A idéia de associar o mapeamento como possibilidade instrumental de análise do espaço a modelos de estrutura cristalina ocorreu-lhe neste momento, como fica explícito na afirmação do artista: “foi onde o mapeamento e as intuições relacionadas às estruturas cristalinas realmente afirmaram-se em relação a extensões territoriais – Eu estava trabalhando com malhas sobrepostas a amplas massas de terra.”⁵

Porque deste súbito interesse de Smithson por estes processos? Isso talvez possa ser esclarecido em uma passagem de seu artigo *Aerial Art*, de 1969, escrito, portanto, quase quatro anos depois do início de seu envolvimento com o aeroporto. Nele, propõe a representação da paisagem por meio do mapeamento, como forma de superação das antigas categorias de representação que não mais se sustentam frente à nova natureza e às possibilidades de intervenção nesta paisagem.

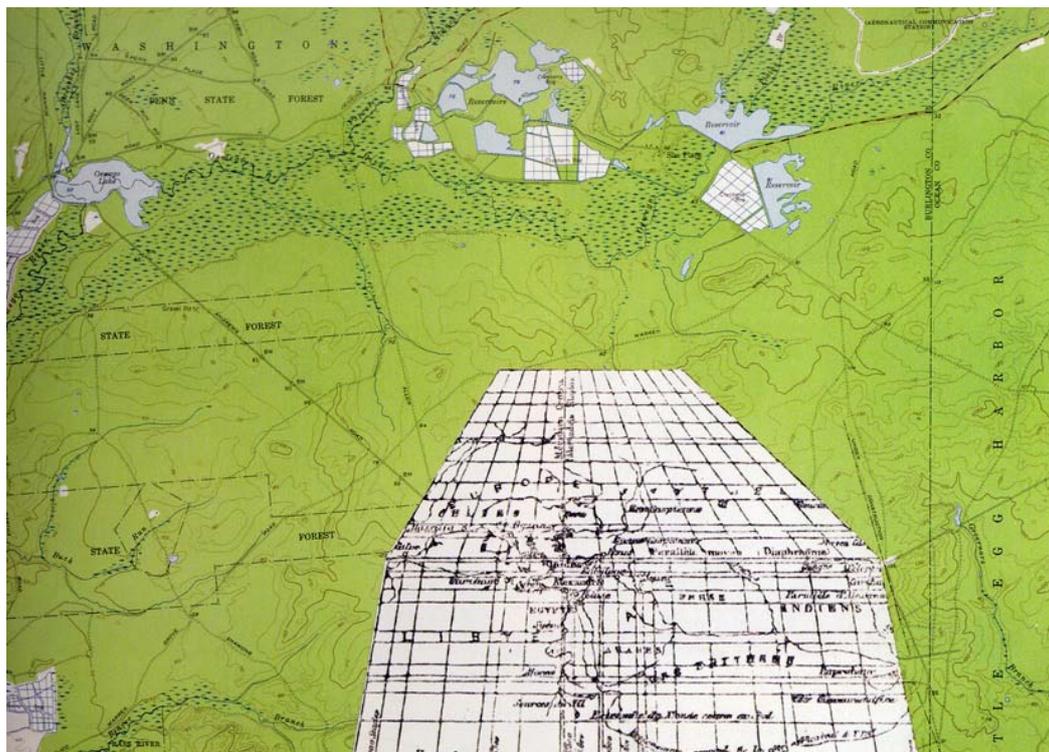
O futuro terminal aéreo existe tanto em termos de idéia e de objeto. Ele sugere o infinito de uma forma finita. As linhas retas dos campos de aterrissagem e das pistas de decolagem trazem à existência uma percepção de “perspectiva” que se esquia de todas as nossas concepções de natureza. O naturalismo dos séculos XVII, XVIII e XIX é substituído pelo sentido não-objetivo de sítio. A paisagem começa a se parecer mais como um mapa tridimensional do que um jardim rústico. A aerofotografia e o transporte aéreo tornam visíveis as feições superficiais destas perspectivas gerais inconstantes. As estruturas racionais das edificações desaparecem em disfarces irracionais e são arremessados em ilusões de ótica. O mundo visto do ar é abstrato e ilusório. Da janela de um avião, podem ser vistas mudanças drásticas de escala, conforme se ascende ou descende. Este efeito leva da vertigem à monotonia em um curto espaço de tempo – do terminal que encolhe para as nuvens que obstruem.⁶

É notória a oposição de Smithson a pontos de vista (a maior parte deles) defendidos por Greenberg e Michael Fried, especialmente aqueles que tratavam, segundo o artista, da permanência de uma visão tradicional de paisagem, originada dos séculos anteriores, por se tratarem do condicionamento desta paisagem, e da natureza por extensão, ao ponto de vista do homem. Estes processos gigantescos de transformação da paisagem, como é o caso deste aeroporto, ocorre em uma escala que não pode ser abarcada por estas representações tradicionais. O que lhe fornece um novo argumento para sua posição frente àqueles críticos.

O interesse em trabalhar com mapas só aumenta a partir da consciência que eles podem ser lidos e manuseados como uma linguagem. Condição que é evidenciada quando Smithson reconhece que seu interesse pelos processos de mapeamento aprofundou-se por meio do contato com o trabalho da pintora canadense Agnes Martin. Neste período de meados dos anos de 1960, Martin realizava pinturas em grandes superfícies pictóricas a partir de marcas elementares e seriadas – malhas compostas apenas por linhas e pontos; o resultado sugeria à visão de Smithson, sempre pronto a localizar um tema de seu interesse em um trabalho alheio, algo como “mapa sem países.”⁷ O artista interessou-se por estes trabalhos menos como o resultado de uma exploração da forma como um fim em si e mais por assemelhar-se a um meio de representação do mundo.

A manipulação de formas “objetivas” de representação do território – que, até este momento, se não eram alheias ao campo artístico, eram restritas a poucos artistas – deu origem a uma série de trabalhos com mapas. Estes se constituíam, a princípio, por meios de colagens de trechos de mapas. Neles já estão materializadas reflexões sobre as configurações territoriais através da idéia de deslocamento. O artista faz uso de operações de dobras e recortes, rearticulando posteriormente estes elementos então destacados de sua funcionalidade usual.

Um exemplo destes trabalhos é o *Ruin of Map Hipparchus (100 B.C.) in Oswego Lake Quadrangle (1954-55)*. Realizado em 1967, este trabalho trata-se da sobreposição da reprodução de um antigo mapa – que abarca um extenso território do norte da África até a Índia – atribuído ao astrônomo e matemático grego Hiparco de Nicéia a outro, contemporâneo, de uma pequena área do sudoeste do estado de Nova Jersey. Fica óbvio que a operação de deslocamento aí empreendida não se restringe somente à noção de espaço, abarcando também à de tempo.



Ilust. 2 Ruin of Map Hipparchus (100 B.C.) in Oswego Lake Quadrangle (1954-55), 1967, colagem com mapas (33x45,72cm). Fonte: Coleção de Patricia e Morris Orden, New York



Ilust. 3 Untitled (Map on Mirror – Passaic, New Jersey), 1967, mapa recortado sobre sete espelhos (3,81x35,56x35,56 – geral) Fonte: Estate of Robert Smithson, James Cohan Gallery, New York.

Salta aos olhos a enorme diferença entre as situações justapostas. No mapa grego está representada a quase totalidade do mundo conhecido no ano 100 A.C., tendo como centro o que então era entendido como Grécia, o berço da civilização ocidental. No mapa da região de Nova Jersey, destacam-se alguns singelos campos de cultivo de *cranberries* ao lado de pequenos lagos, em meio a uma grande área florestal (Pine Barrens). Por outro lado, há uma analogia formal entre a malha do mapa antigo, com as linhas traçadas sobre os campos estabelecendo continuidade entre duas situações absurdamente opostas.

A consciência do mapa como matéria, e não somente como informação abstrata, torna-se explícita quando observamos que, na continuação desta série de trabalhos, Smithson principiou a lançar mão de elementos tridimensionais. A obra *Untitled* (1967), realizada neste mesmo ano, composta pela progressão do mesmo mapa em diferentes escalas e colado sobre placas de espelho, já conforma algo como um relevo regular.

Um trecho do artigo *A Museum of Language in the Vicinity of Art* (1968) traz algumas divagações a respeito do alcance dos mapeamentos como representações da realidade. Smithson mostra-se consciente de que estes devem ser encarados com desconfiança, pois apesar de toda sua busca pela objetividade, ainda sim se tratam de representações simbólicas de uma realidade física concreta. Muitas das fronteiras delineadas nos mapas nada mais são que linhas traçadas em um pedaço de papel, guardando apenas alguma verossimilhança com o território real. Smithson expõe isto por meio de contra-exemplos, alguns mapas explicitamente absurdos, como aqueles referidos em obras de Lewis Carroll: o mapa de *The Hunting of the Snark* – que não contém nada – e aquele de *Sylvie and Bruno Concluded* – que contém tudo, “onde uma milha tem o tamanho de uma milha.”⁸

Um ano antes, Smithson já havia discorrido sobre a contaminação do “mundo real” pelo caráter abstrato dos mapas em seu célebre artigo sobre sua viagem a Passaic. Ao caminhar sobre a paisagem carente de materialidade que enxerga em sua cidade natal, o artista descreve a sensação de estar andando sobre um mapa da mesma escala do real, e que “a qualquer momento meus pés atravessariam o piso de papelão.”⁹

A produção que acabamos de ver, baseada na rearticulação de mapas, em essência, era genérica e bidimensional (ainda que haja alguns exemplos que escapem a esta classificação). Já na sua produção seguinte, os *nonsites*, ele altera abruptamente o foco: primeiro, estes trabalhos passam a se referir a locais específicos, mas, além disso, passam a se materializar tridimensionalmente, ganhando o espaço da galeria. Contudo, mesmo modificada, a idéia básica das obras a partir de mapas permanece nos *nonsites*, pois são, em última análise, entendidos enquanto tal.

Vejamos a origem destes trabalhos, voltando à época de seu envolvimento com o projeto do aeroporto de Dallas-Fort Worth.

Smithson sugeriu à empresa encarregada do projeto do aeroporto que convidasse outros artistas para também apresentarem propostas. De fato o convite foi estendido a outros, mas somente Carl Andre, Sol Lewitt e Robert Morris aceitaram-no. No artigo *Aerial Art* (1969), Smithson apresenta estas proposições de seus colegas, bem como sua própria. Neste artigo, cada artista teve direito a uma foto de sua proposta, com legendas que ressaltavam as relações encetadas entre a proposta e o local em que se inseririam – nas franjas do aeroporto.

Todavia, Smithson desejava que também fosse possível a percepção dos trabalhos a partir do interior dos terminais de passageiros. Abaixo vemos o modo como o artista encontrou para resolver esta relação.

O terminal pode incluir uma galeria (ou um museu aéreo) que proveria informação visual sobre onde estes sítios aéreos estão situados. Diagramas, mapas, fotografias, e filmes dos projetos em construção podem ser exibidos – desta maneira, o complexo do terminal e o lugar do aeródromo por completo irão expandir seu significado dos espaços centrais do terminal para as periferias do aeródromo¹⁰.

Em outra oportunidade, o artista afirmou explicitamente que seus *nonsites* surgiram como “um resultado de minha reflexão sobre implantar earthworks de grande escala fora do perímetro do aeródromo, e então fiquei pensando: como posso transmitir isto para o centro?”¹¹ E completa dizendo que “o terminal estava lá, e ainda sim não havia evidência sobre aquelas coisas lá fora.”¹² Reforçando portanto a vontade de estabelecer continuidades entre estas duas situações.

Smithson procurou esclarecer seus objetivos em relação aos seus primeiros *nonsites* em um pequeno texto (que não chegou a ser publicado na época) chamado *A Provisional Theory of Non-sites*, de 1968. Declara procurar um tipo de metáfora baseada em uma “intuição lógica,”¹³ a qual define como livre de quaisquer “conteúdos expressivos naturais ou realísticos.”¹⁴

O non-site (um earthwork interior) é uma imagem tridimensional lógica, que é abstrata, mesmo assim representa um lugar real em Nova Jersey (As campinas de Pine Barrens). É possível, por meio da metáfora tridimensional, criar uma representação de um lugar sem a ele se assemelhar – assim temos The Non-site. Compreender esta linguagem de sítios é apreciar a metáfora entre o constructo sintático e o complexo de idéias, abandonando a antiga função, como um retrato tridimensional que não parece um retrato¹⁵

Por esta definição – que está vinculada a um de seus primeiros trabalhos sobre este tema, *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*, pode-se entender os nonsites como uma continuação dos trabalhos com mapas, pois ambos são estabelecidos como representações de carácter explicitamente abstrato. Podemos vislumbrar este carácter de que fala o artista quando contrapomos este tipo de representação àquela tradicional de uma paisagem do século XIX, por exemplo.

O que nos leva a outro aspecto. Já vimos anteriormente a problematização que o artista realiza dos mapas como linguagem, o caso dos *nonsites* não foi diferente. Sua representação de um “lugar real” passa pela questão de se estabelecer, e se reconhecer tal como nos mapas, como “analogia ou metáfora”¹⁶, que para Smithson se concretiza na percepção do sítio como linguagem e em sua recriação na linguagem do mapa.

O artista já havia colocado esta questão em uma passagem de outro artigo, *Quasi-Infinities and the Waning of Space* (1966). Comenta que a Matemática, campo pautado pela linguagem abstrata por excelência, provê o que seria a maior e melhor metáfora que se pode imaginar. Ressalta este exemplo em detrimento das metáforas orgânicas ou biológicas, que, em sua opinião, constituem o tipo mais raso de metáfora que se pode imaginar. Portanto, para Smithson a metáfora deveria possuir um carácter tão abstrato quanto possível: um mapa topográfico ou mesmo um diagrama lhe servirão.

Voltando novamente à sua experiência com o projeto do aeroporto: vimos como Smithson afirmou sua vontade de relacionar o terminal de passageiros (centro) com os locais de inserção dos trabalhos artísticos (periferia), de modo a estabelecer uma unidade, chamou a isto de “um tipo de universo em miniatura.”¹⁷ Esta declaração dá origem a uma nova questão: “aquilo [a possibilidade de relacionar as áreas do aeroporto] encaixou-se em meus interesses sobre mapeamento. E as linhas de convergência, as polaridades levaram-me ao interesse em uma perspectiva física tridimensional.”¹⁸

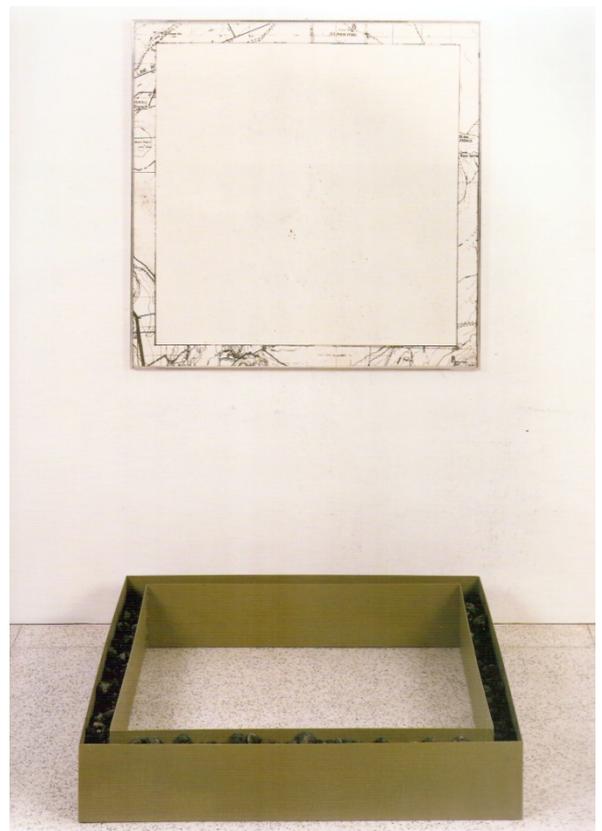
Em 1972, com o distanciamento proporcionado pela passagem de alguns anos, Smithson aponta dois aspectos cruciais de seu trabalho com os *nonsites*: primeiro, seu caráter como representação abstrata advinda dos mapeamentos e, segundo, a preocupação em delimitar locais específicos: “O non-site existe como uma espécie de mapa abstrato tridimensional que indica um sítio específico na superfície da terra.”¹⁹ Afirma isto para ressaltar seu interesse por um determinado tipo de local, “estes sítios não são locais comuns de se visitar; eles são locais degradados ou periféricos.”²⁰ Portanto, os *nonsites* possuem como alvo justamente os locais onde o processo entrópico está claramente manifesto.

Resumindo, o *nonsite* trata da representação exposta no interior de algum espaço protegido (do “cubo branco”: galerias, museus, etc.), de algum sítio (em inglês, *site*), mediante os mais diversos tipos de suporte, tais como fotos, mapas, textos ou mesmo amostras de minerais extraídos diretamente do solo do sítio.

Passaremos a observar agora como estas questões materializam-se em alguns dos *nonsites*.



Ilust. 4. A Nonsite (Franklin, New Jersey), 1968, caixas de madeira pintadas, rodonita, papel fotográfico e texto datilografado aplicados sobre quadro (Caixas 41,91x 208,91 x 261,62cm. Quadro 101,6 x 76,2cm.). Fonte: Coleção Museum of Contemporary Art, Chicago



Ilust. 5, Mono Lake Nonsite (Cinders Near Black Point), 1969, contêiner de aço pintado, cinza de carvão, cópia fotostática de mapa do sítio mapas (cont: 17,78 x 101 x 101 cm; mapa: 102,1 x 102,1 cm). Fonte: Coleção Museum of Contemporary Art, San Diego

Um dos primeiros trabalhos deste período, *A Nonsite (Franklin, New Jersey)* de 1968, compõe-se de painéis e cinco caixas trapezoidais preenchidas com minérios (rodonita) retirado de uma pedreira na cidade de Franklin. Enquanto estas últimas estão dispostas no chão do espaço expositivo, próximas à parede, nesta, por sua vez, há um pequeno painel com pequeno texto informativo e outro maior com cinco fotografias aéreas desta mesma região de Nova Jersey, recortadas de maneira idêntica ao formato das caixas.

Em *A Nonsite* podem ser identificados três formas, ou escalas distintas de representação, que correspondem a contrastantes formas de percepção do local. A primeira, as fotografias aéreas, possui como referência a visão totalizante, possível somente a partir de um ponto de vista localizado em uma

grande altitude. Por um lado, estas permitem o reconhecimento da presença da ação humana, sua condição de força conformadora da área (ainda que o trabalho não indique os processos por trás desta conformação).

A segunda forma remete à percepção em um escala próxima, é fornecida por meio dos minerais coletados no local, é muito mais próxima, permitindo ao expectador inspecioná-las e ter um contato sensível direto com a materialidade do sítio. Frente ao texto e à representação fotográfica do sítio, as caixas com pedras de rodonita parecem inicialmente estabelecer uma relação caótica ou despropositada, mas o propósito de sua presença possui um claro objetivo, compreender o sítio mediante sua própria constituição mineral. Observando por outro viés, é estratégia similar a da figura de linguagem denominada sinédoque, ou comumente: “parte pelo todo.” A constituição física da mina está representada por algumas poucas rodonitas.

Esta segunda forma apresenta uma ambigüidade: ao consideramos as pedras coletadas como “amostras”, o caráter de sua presença no sítio muda substancialmente, no caso estamos frente a um objeto mediado pelo conhecimento científico. Uma duplicidade semelhante pode ser estendida às fotos aéreas, que podem ser apreciadas como representações de uma visão objetiva do local, como também podem ser aproximadas da forma “mapa”, uma representação mais próxima de um pensamento “abstrato” (nos termos que Smithson define).

E por fim, temos a representação da mesma área na forma verbal de um breve texto, que apresenta relatos do sítio em termos técnicos, como coordenadas geográficas e sua constituição mineral. Uma visão do sítio mediada pela ciência.

Não podemos deixar de notar ainda a semelhança entre o modo de exposição deste *nonsite* (caixas com minerais, fotos e os mapas), com os displays que podem ser encontrados em qualquer museu de Geologia, ou de História Natural. Sua presença contrasta com a apresentação que espera encontrar em um museu de arte de uma obra, mediada com seu entorno pela moldura, pedestal, ou pousada diretamente sobre o chão ou exposta na parede. O local, sua imagem, emerge das justaposições de diferentes formas de representação.

Em julho do mesmo ano, Smithson, sua esposa Nancy Holt e Michael Heizer visitaram um dos mais antigos lagos da América do Norte, remanescente das últimas glaciações, o Lago Mono (Mono Lake), na região leste da Califórnia. Smithson e Heizer sabiam anteriormente das condições geológicas e ecológicas incomuns encontradas neste lago salgado. No filme *Mono Lake* (1968-2004), Smithson é flagrado em meio a esta paisagem improvável recolhendo pequenas rochas vulcânicas [*cinders*] à margem do lago, que mais tarde seriam utilizados em um nonsite.

O *Mono Lake Non-Site (Cinders Near Black Point)* representa este sítio pela justaposição contrastante de dois suportes: um painel fixado na parede e um recipiente assentado sobre o chão e posicionado simetricamente frente ao quadro. Ambos possuem a mesma forma quadrada e tamanho idêntico. O conjunto sugere a idéia de espelhamento. No quadro está colado um mapa das margens do lago e no recipiente estão as pequenas rochas coletadas. Porém, estes dois suportes compartilham um aspecto inesperado – no centro de ambos foi recortado outro quadrado menor, os centros do recipiente e do painel estão vazios. Desta “ausência” emerge a figura de um lago. Smithson representa as margens como a moldura de um quadro, mas não há uma pintura a ser vista. Talvez a melhor analogia seja a representação das margens como se fossem os batentes de uma janela, porém a paisagem que ela deveria descortinar não pode ser vista, apenas imaginada.

Neste trabalho transparece a intenção madura de Smithson de ultrapassar qualquer forma de representação derivada da percepção visual da paisagem. Não há fotografias do lago, somente um mapa com dados topográficos e a matéria recolhida. Não há nenhuma imagem convencional, ainda baseada na visão, do que seja o sítio: somente podemos construí-lo mentalmente e a partir dos fragmentos de representação fornecidos. As informações sobre o sítio devem ser arrancadas das características dos materiais apresentadas na forma mais crua, mais bruta – a presença imediata das pequeninas rochas pretas – ou imaginadas a partir de uma representação mediada pela “abstração”, o mapa topográfico. Mais uma vez se faz presente a colisão de duas formas de representação, envolvendo diferentes escalas de percepção, a percepção a partir da distância, fornecida pelo mapa – banal, em

preto e branco, parecendo um mapa técnico sem interesse, e a fornecida pela percepção próxima ao objeto, as rochas coletadas, com sua forte materialidade.

Ao final de *Provisional Theory of Non-sites* Smithson declara que este deslocamento referenciado, do *site* para o *nonsite*, traz em si um espaço de significado metafórico, sugerindo que o expectador possa viajar neste espaço “esvaziado de significados naturais e de *suposições* realistas”.²¹

Observamos entre a criação destes dois *nonsites* um salto significativo: no primeiro, o artista quase que apenas justapõe diferentes tipos de representação no mesmo espaço expositivo. No segundo *nonsite* há uma articulação formal mais intensa: as formas do painel e do contêiner foram projetadas de modo a fazer emergir um terceiro elemento, o vazio, uma ausência cuja presença é central para a eficácia do trabalho. Pouco a pouco, esta articulação dos elementos se adensará e os *nonsites* desenvolvidos posteriormente acabarão prescindindo da réplica de formas de representação normatizada, como mapas, painéis ou fotografias, e serão marcados por uma liberdade muito maior de articulação entre os elementos, entre o contêiner e o que está contido, e também por intervenções no próprio sítio.

Vimos como a produção de Smithson foi grandemente influenciada por seu contato com o projeto do aeroporto de Dallas-Fort Worth. Desta experiência o artista extraiu temas que foram depurados em diversos textos e obras ao longo do tempo, até sua morte precoce em 1973. Os processos de mapeamento e as transformações da paisagem em grande escala despertaram seu interesse para as intervenções no “mundo real”. Nos *nonsites* são exploradas as representações de sítios específicos, estes “locais reais” que são contrapostos ao espaço “abstrato” e protegido do museu e da galeria. Esta fronteira ficará cada vez mais tênue para Smithson. Sua atenção logo se fixa em situações onde pode verificar a ação de forças entrópicas, como resultado da observação de situações como as bordas erodidas das minas ou a homogeneidade da paisagem vista no Lago Mono, seus trabalhos passam a experimentar a tensão de limites, culminando em sua total ausência observada nos grandes *earthworks* que fará em seguida.

- ¹ Smithson, R. & Cummings, P (1972), "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/ Smithsonian Institution ", In: Smithson, R., & Flam, J. D. (1996). **Robert Smithson, the Collected Writings**, The documents of twentieth-century art. Berkeley: University of California Press, pp. 290. *I was sort of discussing the whole city in terms of crystalline network.*
- ² Id. *just in terms of trying to figure out what an airport is.*
- ³ Ibid., pp 296. *it was very worthwhile for me because it got me to think about large land areas and the dialogue between the terminal and the fringes of the terminal [...], between the center and the edge of things. This has been a sort of ongoing preoccupation with me, part of the dialectic between the inner and the outer.*
- ⁴ Ibid., pp 291, *that the inklings of the earthworks were there.*
- ⁵ Id. *And that's where the mapping and the intuitions in terms of the crystal structures really took hold in terms of large land masses where one is dealing with grids superimposed on large land masses.*
- ⁶ Smithson, R. (1969) Aerial Art. In _____. & Flam, J. D. (1996), op. cit., pp 116 *the future air terminal exists both in terms of mind and thing. It suggests the infinite in a finite way. The straight lines of lading fields and runways bring into existence a perception of "perspective" that evades all our conceptions of nature. The naturalism of seventeenth-, eighteenth- and nineteenth- century are replaced by non-objective sense of site. The landscape begins to look more like a three dimensional map than rustic garden. Aerial photography and air transportation bring into view the surface features of this shifting world perspectives. The rational structures of building disappear into irrational disguises and are pitched into optical illusions. The world seen from the air is abstract and illusive. From the window of an airplane one can see drastic changes of scale, as one ascends and descends. The effect takes one from dazzling to the monotonous in a short space of time – from the shrinking terminal to the obstructing clouds.*
- ⁷ Smithson, R. & Cummings, P (1972), op. cit., pp 287: *that looks like a map without any countries on it*
- ⁸ Smithson, R. (1968a), A Museum of Language in the Vicinity of Art. In _____, & Flam, J. D. (1996). op. Cit, pp 93. *They made one with a scale of a mile to a mile.* Jorge Luís Borges escreveu um conto, "Do Rigor na Ciência", sobre a mesma situação.
- ⁹ Smithson, R.(1967), Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey, **Espaço & Debates** (2003), Vol. 23, No. 43-44, Jan/Dez., trad. Agnaldo A. C. Farias, pp 127
- ¹⁰ Smithson, R. (1969) op. cit., pp116-117 *The terminal might include a gallery (or an aerial museum) that would provide visual information about where these aerial sites are situated. Diagrams, maps, photographs, and movies of the projects under construction could be exhibited – thus the terminal complex and its entire airfield site would expand its meaning from the central spaces of the terminal itself to the edges of the airfield.*
- ¹¹ Smithson, R. & Wheeler, Dennis (1969-70), "Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson", editado por Eva Schmidt, In: Smithson, R., & Flam, J. (1996) op. cit., pp 211. *a result of my thinking about putting large scale earthworks out of the edge of the airfield, and then I thought, how can I transmit that into the center?"*
- ¹² Id. *the terminal was there, yet there was no evidence of these things out there.*
- ¹³ Smithson, R (1968b) A Provisional Theory of Non-sites , In: Smithson, R., & Flam, J. (1996) op. cit.,pp364, *logical intuition.*
- ¹⁴ Id *natural or realistic expressive content.*
- ¹⁵ Id. *The non-site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J (The Pine Barrens Plains). It is by three dimensional metaphor that one site can represent site which do not resemble it – thus The Non-site. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical constructs and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture.* Destaques do autor.
- ¹⁶ Id. *analogy or metaphor.*
- ¹⁷ Smithson, R. & Wheeler, Dennis (1969-70), op. cit., pp 212 *a kind of miniature universe.*
- ¹⁸ Id. *that sort of fit into my concerns of mapping. And the converging lines, the polarities led me to interest in three dimensional physical perspective.*
- ¹⁹ Smithson, R. & Cummings, P (1972), op. cit., pp 293. *The non-site exists as a kind of deep three dimensional abstract map that points to a specific site on the surface of the earth. And that's designated by a kind of mapping procedure.*
- ²⁰ Id. *these places are not destinations; they kind of [are] backwaters or fringe areas.*
- ²¹ Smithson, R (1968b), op, cit., pp364, *devoid of natural meanings and realistic assumptions.* Destaque do autor.

Referências

Smithson, R (1969) "Aerial Art", In: Smithson, R., & Flam, J. D. (1996) **Robert Smithson, the Collected Writings**. Berkeley: University of California Press, pp. 116-118

_____ (1968a), "A Museum of Language in the Vicinity of Art, In: _____ (1996) Ibid, pp. 78-94.

_____ (1968b) "A Provisional Theory of Non-sites", In: _____ (1996) Ibid, pp. 364

_____ (1966), "Quasi-Infinities and the Waning of Space", In: _____ (1996) Ibid, pp. 34-37.

_____ (1967), "Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey", **Espaço & Debates** (2003), Vol. 23, No. 43-44, Jan/Dez., trad. Agnaldo A. C. Farias, pp 121-129.

Smithson, R. & Cummings, P (1972), "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/ Smithsonian Institution ", In: Smithson, R., & Flam, J. D. (1996) **Robert Smithson, the Collected Writings**. Berkeley: University of California Press, pp, 270-296

Smithson, R. & Wheeler, D. (1969-70), "Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson", editado por Eva Schmidt. In: _____ (1996) Ibid, pp.196-233.

Bráulio Romeiro

Arquiteto, mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pela EESC-USP. Atua como coordenador de projetos de arquitetura e também como pesquisador do grupo: Arte e Arquitetura, Brasil – diálogos na cidade moderna e contemporânea, da USP.