

Dos Buracos no Objeto: *Land Art* e Profanação

Lilian Hack

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS (2012-2), área de concentração em História, Teoria e Crítica, sob orientação do professor Dr. Edson Luiz André de Sousa. Bolsista Capes. Especialista em Arte e Ensino das Artes pela FAP (2010). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela FURB (2007).

Edson Luiz André Sousa

Possui graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1984), especialização em filosofia pelo PPG Filosofia - UFRGS, mestrado em Psicanálise e Psicopatologia - Université de Paris VII – Université Denis Diderot (1989) e doutorado em Psicanálise e Psicopatologia - Université de Paris VII - Université Denis Diderot (1993). Professor da Pós-Graduação em Psicologia Social e Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Pesquisador visitante na DePaul University - Chicago em abril de 2012. Pós-doutorado em Paris 2009-2010 na Université de Paris VII (Université Denis Diderot) e na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).

Resumo: Pretende-se problematizar as relações entre objeto artístico e linguagem. Para tanto serão percorridas obras e declarações de artistas da *Land Art*, como Michael Heizer e Robert Smithson, tensionando um deslocamento da arte em relação ao objeto, aos seus espaços consagrados – galerias e museus – e aos discursos por eles produzidos, e compondo uma aproximação com o conceito de *profanação*, de Giorgio Agamben.

Palavras-chave: *Land Art*; Objeto; Linguagem; Profanação; Giorgio Agamben.

Holes in the Object: *Land Art* and Profanation

Abstract: The aim is to discuss the relationship between art object and language. Will be covered for both works and statements of *Land Art* artists, like Michael Heizer and Robert Smithson, tensing a displacement of art in relation to the object, its spaces consecrated – galleries and museums – and the discourses produced by them, and composing an approximation with the concept of *profanity*, by Giorgio Agamben.

Keywords: *Land Art*; Object. Language; Profanation; Giorgio Agamben.

*Double Negative*ⁱ, trabalho do artista Michael Heizer, seria como um buraco diante do qual se poderia sentir o corpo em queda e a palavra rachar. Criado em 1969, consiste em duas fendas, fissuras escavadas na terra, em meio ao deserto de Overton, no estado de Nevada, Estados Unidos. Posicionadas uma em frente à outra, cada uma a um lado de um extenso vale, quase impossível de percorrer. Fazendo parte do que pode-se chamar de *earthwork* – trabalhos em escultura elaborados com o deslocamento de grandes massas de terra por máquinas como escavadeiras e caçambas – prática conhecida pelo

nome de *Land Art*, *Earth Art* ou ainda *Earth Movement*, que envolve além de Heizer, artistas como Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Richard Serra, entre outros. Trabalhos que vieram na esteira do que propunham os artistas minimalistas, e como escreve Rosalind Krauss, “dão continuidade a esse projeto de descentralização de uma ideia de interioridade da forma, que se iniciou com a escultura minimalista”. Ainda que mediante um vocabulário radicalmente abstrato da forma, estes trabalhos permitem uma transformação onde a escultura passaria de um “veículo estático e idealizado a um veículo material e temporal” (Krauss, 1998, p. 342).

Mas voltemos ao nosso *buraco*. O fato de que o *Duplo Negativo*, de Heizer, se encontra em um Parque Natural aberto, permite que qualquer um tenha acesso a esse trabalho sem passar pelo Museu. Mas talvez ele exija um risco, uma aventura, o lançar-se a uma experiência que emprega diversos meios. E é assim que descobrimos dezenas de vídeos na internet que mostram diferentes pessoas em viagens de exploração ao lugar onde a obra se encontra, a “esse lugar”, pois como dirá Heizer, “o trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 275). Além disso, sua dimensão, marca um outro modo de colocar-se em relação com esse lugar. Assim é possível habitá-lo, entrar dentro do mesmo, fazer com ele uma experiência. Que não é atravessada ou mediada por instituição alguma. A belíssima descrição de Rosalind Krauss nos oferece uma imagem:

Dadas as suas dimensões enormes e a sua localização, a única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele, habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos. Embora seja simétrico e possua um centro (o ponto intermediário do desfiladeiro que separa as duas fendas, é impossível ocuparmos esse centro. Podemos apenas nos colocar em um dos espaços fendidos e olhar para a frente em direção ao outro. Na verdade é somente olhando para a frente que podemos formar uma imagem do espaço no qual nos encontramos. (Krauss, 1998, p. 334).

Esse espaço fendido, como um buraco, mostraria também um sujeito fendido, como dirá o filósofo francês, Didi-Huberman (1997): dar a ver é sempre inquietar o ver em seu ato, em seu sujeito, ver é sempre uma operação de sujeito, portanto fendida, inquieta, agitada, aberta. Essa proposição, pois, expõe um sujeito que é fendido – escavado – pelo ato de ver. Ver abre um *buraco* no sujeito, ao mesmo tempo em que o sujeito que olha, para fazer respirar o objeto do ver, precisa escavar, abrir uma fenda, em sua superfície, como que para poder “respirar melhor”.

Voltando às relações entre *Earth Movement* e *Minimal Art*, encontro que desejamos estabelecer, uma proximidade a mais se coloca. Como podemos notar nas palavras dos próprios artistas acima citados, o minimalismo é um movimento de questionamento do objeto na arte. Dennis Oppenheim, por exemplo, dirá que artistas como Sol LeWitt e Robert Morris o influenciaram nesse sentido:

A preocupação de Sol LeWitt com sistemas, como algo que se opõe à feitura manual e à disposição de arte-objeto, também pode ser vista como um movimento contra o objeto. (...) Morris também chegou ao ponto em que, se fosse melhorar um pouco suas peças, não teria nem sequer que fazê-las. Senti isso muito fortemente e sabia que deveria haver uma outra direção na qual trabalhar. (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 281).

Assim, para Oppenheim, o *Earth Movement* de fato tirou algum estímulo da *Minimal Art* no que concerne a esse questionamento radical do objeto, no entanto, sem deixar de “se afastar das principais preocupações minimalistas”. Como dirá Smithson: “Não estou interessado em pensar o meio pelo meio” – uma crítica que podemos ver refletida nas afirmações de um Frank Stella, por exemplo, em sua famosa frase: “o que você vê, é o que você vê”, o que marca ainda, uma contestação com relação à tautologia na arte. Crítica que Didi-Huberman irá desenvolver em *O que vemos, o que nos olha* (1997).

Mas será Heizer, talvez, quem irá apontar para a diferença mais radical que se coloca em curso: “Não acho que vá ser possível dizer qual é a fonte desse tipo de arte. Mas um aspecto da orientação da *Earth Art* é que os trabalhos frustram as galerias e os artistas não tem nenhuma noção do aspecto comercial ou utilitário” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 281). O que essa afirmação demonstra é justamente uma posição de radicalidade quanto ao sistema de museus e galerias que por tanto tempo guiou e ditou as regras do que era possível fazer em arte. Para Heizer, não interessa fazer qualquer analogia entre seus trabalhos ao ar livre e as galerias – algo com o qual talvez Smithson tenha flertado com suas propostas de *sites* e *non-sites*, mas ainda de um modo a expor esse paradoxo do *indoor*. Mas vemos claramente a posição de Heizer em sua afirmação de que “as únicas limitações importantes na arte são aquelas impostas ou aceitas pelos próprios artistas” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 279). Estes artistas sentem, portanto, talvez pela primeira vez depois de Duchamp, de um modo completamente novo e radical, que é possível transgredir esse espaço, pela criação mesmo de um ‘novo espaço’, e avançar sobre uma

arte que não necessariamente produza uma crítica direta à instituição, mas que independa dela, partindo, como pudemos ver, de um profundo questionamento, e por vezes, de uma radical recusa ao objeto, em direção ao espaço, ou ao tempo, a algo que marca antes os caminhos de um processo, que se mantém em aberto. Como escreverá Krauss, essa escultura avança sobre o temporal e o material, sobre uma ideia de passagem: “a ideia de passagem serve para colocar tanto o espectador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra” (Krauss, 1998, p. 342).

Mas Heizer, ou mesmo Smithson, não serão ingênuos em acreditar que essa ruptura com museus e galerias é assim tão simples, ou mesmo negarão a necessidade de pensar nos aspectos de transmissibilidade de seus trabalhos, que de certa forma, como entendem, ainda permanecem dependentes destes espaços. Notamos isso pela afirmação de Heizer, logo na sequência da frase anteriormente citada: “Mas é fácil ser hiperestético, e não tão fácil manter essa posição” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 281). Ao que Robert Smithson, em seguida, completará: “Se você está interessado em fazer arte, então não pode assumir um tipo de pretexto facilitador. A arte não é feita dessa maneira. Ela é muito mais rigorosa” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 281). E por fim é Heizer quem esclarece esse ponto de paradoxo com relação à transmissão, ao acesso do público às obras. No entanto, percebemos como ele deixa essa questão em aberto, não desenvolvendo uma solução fácil que remeterá estritamente ao museu, mas antes a quaisquer meios disponíveis a uma possível divulgação e acesso a estes trabalhos: “No fim das contas desenvolve-se um certo senso de responsabilidade com relação a transmitir a sua arte por quaisquer meios disponíveis” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 281).

Vemos assim, que tanto Heizer como Smithson permanecem atentos a esses entrelaçamentos intrínsecos ao campo da arte, sem, no entanto, eximirem-se da possibilidade crítica e de transgressão destes mesmos entrelaçamentos. Aqui o que notamos nesse ponto de ruptura é um desejo de devolver a arte a um uso comum, um uso que questione esse espaço do museu, esse regime que coloca a obra em um lugar de consumo, de mercadoria. É exatamente o que diz Heizer: “Bem, veja dessa forma, A arte geralmente se torna mais um bem de consumo. Uma das implicações da *Earth Art* pode ser a eliminação completa do status de mercadoria do trabalho de arte, permitindo um retorno à ideia de arte como...” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 281). E nesse ponto paramos. Reticências e um ponto final. O próprio Heizer titubeia ao procurar pela palavra exata para remeter a esse retorno, e interrompe sua fala. Diante dessa interrupção, nos

permitimos um giro nessa escrita em direção a um breve percurso que tentará chegar a essa palavra de Heizer, e a toda ideia que a mesma carrega, para enfim, podermos chegar a um melhor encontro com ela e seu trabalho. Pedimos ao nosso leitor neste instante que nos siga nessa tentativa de abrir o texto, dando passagem ao que pede passagem, nessa afirmação de Heizer de que a arte geralmente se torna mais um bem de consumo. Nesse percurso, ainda que não deixemos claro, trata-se também de pensar nas aproximações entre arte e vida.

Em *Elogio à Profanação* (2007), Giorgio Agamben dirá que a impossibilidade de usar tem seu lugar típico no Museu. No entanto, é preciso notar, Agamben não designa o Museu apenas como um lugar ou um espaço físico determinado, “mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é” (Agamben, 2007, p. 73). Dessa forma uma cidade inteira, um parque natural, ou até mesmo um grupo de indivíduos pode coincidir com o Museu, como que tornar-se Museu, uma esfera separada do comum, do mundo dos homens. Para Agamben é no Museu que a analogia entre Religião e Capitalismo se torna evidente, pois ele ocuparia exatamente o espaço e a função que eram em outro tempo reservados ao Templo, como lugar do sacrifício, como o lugar da sacralização, onde ocorre essa separação dos objetos de seu uso comum.

Segundo Agamben, pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. O dispositivo que realizaria essa separação seria o sacrifício, ritual que sacraliza o comum – um objeto, o próprio corpo – e o reserva aos deuses. Por isso Agamben retomará a própria etimologia da palavra religião para mostrar que não se trata de um *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas antes de um *relegere* (“reler”), uma atitude de escrúpulo e atenção diante dos deuses, a fim de respeitar a separação entre sagrado e profano: “*Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos” (Agamben, 2007, p. 66).

Em oposição a essa sacralização estaria, portanto, a profanação, e a passagem do sagrado para o profano poderia, segundo Agamben, acontecer por meio de um uso, ou um reuso, totalmente incongruente do sagrado. É nessa esfera que o jogo adquire uma tarefa política. Agamben lembrará que o jogo, contraditoriamente, também provém da esfera do sagrado, mas de algum modo, representa sua inversão, pois o uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. A profanação consiste, portanto, em uma neutralização daquilo que profana. O que estava indisponível

e separado perde sua aura e acaba restituído ao uso, trata-se assim de também desativar os dispositivos do poder e devolver ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.

Agamben cita um fragmento póstumo de Walter Benjamin, intitulado *O Capitalismo como Religião*, sugerindo, a partir do mesmo, que o capitalismo leva ao extremo uma “tendência já presente no cristianismo, que generaliza e absolutiza, em todo o âmbito, a estrutura que define a religião” (2007, p. 71), ou seja, a separação, a sacralização:

Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação. (...) Assim tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. (Agamben, 2007, p. 71).

O consumo seria assim a negação do uso, pois pressupõe que a *substância da coisa permaneça intacta*, ou ainda na associação do uso com a propriedade, com o direito de uso, que o afasta do livre uso dos homens. O uso, pelo consumo, é convertido em um direito. Agamben irá associar ainda a essa esfera do consumo a do espetáculo, dizendo que ambos, “são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular” (Agamben, 2007, p. 71). Assim, podemos voltar ao Museu, pensando neste espaço como o lugar em que a arte, como aquela que possuiria a maior potência de profanação, potência para o jogo, para a profanação dos objetos e dessacralização dos mesmos, é levada, paradoxalmente, novamente à sacralização por esse percurso que torna a obra consagrada ao Museu, e assim, impossibilitada de seu uso. Portanto, afirmar que tudo pode tornar-se Museu, para Agamben, é possível na medida em que esse termo indica uma “*impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência*” (2007, p. 73. Grifo nosso). E por hora, apenas lançamos uma pergunta que problematiza nossas afirmações anteriores: não era justamente a possibilidade de habitar a obra, de fazer com ela uma experiência, ao que apontava Rosalind Krauss diante do *Duplo Negativo*, de Heizer?

Por isso perguntamos ainda, seria possível que essa vertigem a que nos lança Agamben, onde a religião capitalista parece quase improfanável, pudesse sofrer um corte, um rompimento? Seria possível escavar um buraco nessa estrutura? Podemos enfim nos perguntar: como profanar o Museu, a museificação da vida? Então, talvez, possamos retornar aos minimalistas, brevemente. Não seria justamente a um movimento contrário

ao improfanável do objeto, e em consequência, posteriormente ao Museu, para onde o trabalho de alguns destes artistas aponta? Os minimalistas sugerem uma nova possibilidade à experiência pelo justo destravamento de um significado fixo, pela “abertura à experiência a partir de uma relação que não mais impunha sentidos prévios aos objetos” (Krauss, 1998, p. 303), abrindo-os a um vazio.

No entanto, segundo Agamben, a profanação “não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica” (Agamben, 2007, p. 74). Portanto, essa é uma operação muito mais complexa. Nos parece que restituir a um uso comum estaria atrelado a uma desativação do sagrado, abrindo-o a um novo uso. Agamben mesmo perguntará: mas de que uso se trata? E teremos a seguinte resposta:

Ele consiste em liberar um *comportamento* da sua inscrição genética em uma esfera determinada. O comportamento liberado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso. (Agamben, 2007, p. 74).

Não encontraríamos aí uma analogia com o que dizem os minimalistas, assim como Krauss (1998) e Didi-Huberman (1997), a respeito de seus trabalhos? Um esvaziamento dos significados e uma abertura à experiência, aos sentidos possíveis que a atravessam? Mas certamente serão os artistas do *Earth Movement*, que seguirão a sequência destes trabalhos, assim como movimentos posteriores, como o de Allan Kaprow, com seus *Happenings*, que darão um salto decisivo nessa direção. A partir de então, não apenas o objeto é questionado radicalmente, mas também os usos do espaço e, por fim, num salto, que ainda não encontrou seu ponto de aterrissagem, a própria linguagem (com Joseph Kosuth, por exemplo).

A atividade que resulta desse novo uso possibilitado pela profanação, segundo Agamben, torna-se um “puro meio”, ou seja,

[...] uma prática que, embora conserve tenazmente sua natureza de meio, se emancipou de uma relação com uma finalidade, esqueceu alegremente seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (Agamben, 2007, p. 75).

E não seria isso que marca definitivamente a experiência com os objetos na arte contemporânea, e naquilo que ainda podemos chamar de escultura? Não seria essa a

marca própria daquilo que Duchamp começou com seu urinol, e que desde então, funciona como uma espécie de máquina condutora, acoplada ao pensamento da arte e sobre a arte? Como desativar os velhos usos – dos objetos, das palavras – e torna-los inoperantes?

Agora, talvez, seja o momento de voltar àquela frase de Heizer, interrompida algumas linhas acima. Mas voltar a ela significa percorrer novamente cada frase escrita até aqui, todo o percurso que nos propusemos cruzar com Agamben. Afinal de contas, a qual ideia de arte Heizer deseja retornar? Perguntarão a ele: “à ideia de arte como atividade?” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 282). Ao que ele irá responder: “Não, se você considerar a arte como atividade, ela se torna uma recreação. Acredito que eu preferiria ver a arte se tornar algo mais como uma *religião*” (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 282. Grifo nosso). Sim, religião. É esta a resposta de Heizer. Então, momentaneamente, não podemos evitar o esboço de uma decepção. Heizer parece ainda solicitar à arte um retorno a alguma esfera sagrada, ou metafísica, crença tão criticada por Didi-Huberman (1997), como se houvesse de fato um anterior, ou algo assim. Mas como pudemos ver com Agamben, toda a ideia de religião permanece remetendo a seu caráter de devoção e atenção ao sagrado. Não há *religare* algum, mas *relegere*. Não haveria um retorno à religião que não fosse esse remeter ao ritual de sacralização, de separação, cujo interrompimento seria possível apenas pela profanação, por uma desativação dos velhos usos, tornando-os inoperantes.

Mas ao perguntarem a Heizer em que sentido ele associaria arte e religião, vemos ainda uma fagulha possível: “No sentido de que ela não mais teria uma função utilitária. Tudo bem se o artista diz que não tem quaisquer intenções mercenárias, desde que saiba muito bem que a sua arte é usada de maneira avarenta.” (Ferreira e Cotrim, 2009, p.282). Poderíamos agora dizer, diante dessa afirmação, que Heizer possivelmente se equivoca conceitualmente, mas ainda experimenta essa mesma potência de desativação, a intercepta e a coloca em funcionamento, de alguma forma, em suas obras, como em *Duplo Negativo*. Mas nesta mesma afirmação, ao falar do artista e suas intenções mercenárias, ou de como sua arte pode ser usada de maneira avarenta, o que assinalamos, por outro lado, é a admissão justamente dessa possibilidade de captura da obra pelo capital. Mesmo as obras de arte, assim como o comportamento destes artistas, são ainda, e sempre, passíveis de interdição, de museificação e espetacularização, como não podemos deixar de negar. Pois como lembrará Agamben, “nada é mais frágil e precário do que a esfera dos meios puros”, afinal, na sua fase extrema, “o capitalismo não é senão um gigantesco

dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios” (Agamben, 2007, p. 76).

Um dos grandes exemplos dessa captura Agamben irá atribuir à linguagem. Sim à linguagem. E aqui voltamos a um ponto importante, que nos interessa investigar, escavar, nessa escrita. Citamos Agamben novamente:

Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a própria ideologia e para induzir a obediência involuntária. Hoje, porém, tal função instrumental – ainda eficaz às margens do sistema, quando se verificam situações de perigo e de exceção – deu lugar a um procedimento diferente de controle, que, ao ser separado da esfera espetacular, atinge a linguagem no seu rodar no *vazio*, ou seja, no seu potencial profanatório. (Agamben, 2007, p. 76. Grifo nosso.)

Encontramos esse mesmo poder, essa necessidade de controle, nas palavras que tentam assegurar um significado à arte, nas palavras que desenham sua história, sua teoria, sua crítica, e que tem, como acreditamos, também seu lugar no Museu. Palavras e espaços que por vezes fixam o olhar, fixam o objeto do olhar, fixam os sentidos, engessam a experiência. Museificam, ao mesmo tempo, o objeto do olhar e o sujeito que olha. Como profanar, como sugere Agamben, essas forças, quando é justamente sobre essa potência de fazer *rodar no vazio*, potência profanatória, a que estes dispositivos direcionam seu poder de neutralização, impedindo, justamente, “uma nova experiência da palavra” (Agamben, 2007, p. 76)?

Robert Smithson, em seu texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, escreve sobre o valor do tempo para o artista, e ao falar disso, sinaliza como esse próprio tempo é tornado mercadoria pela linguagem:

Por tempo demais o artista foi alienado de seu próprio “tempo”. Críticos, ao focalizarem o “objeto de arte”, privam o artista de qualquer existência no mundo tanto da mente quanto da matéria. O *processo* mental do artista que tem *lugar* no tempo é desapropriado, de modo que um valor de mercadoria possa ser mantido por um sistema independente do artista. (...) Os argumentos para a asserção de que o tempo é irreal consistem em uma ficção de linguagem, e não do material do tempo ou da arte. A crítica, dependente de ilusões racionais, apela para uma sociedade que só valoriza arte enquanto mercadoria, separada da mente do artista. Separando a arte do “processo primário”, o artista é enganado de mais de uma maneira. As separações de “coisas”, “formas”, “objetos”, “figuras”, etc., com *começos e fins*, são meras ficções convenientes: só há uma ordem de desintegração incerta que transcende os limites das separações racionais. As ficções erigidas na torrente desgastada do tempo são aptas para submergir a qualquer momento. O próprio cérebro assemelha-se a

uma rocha que sofreu erosão, uma rocha da qual vazam ideias e ideais. (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 169).

Fazer uma escultura para Smithson e Heizer, por exemplo, seria fazer uma escavação. Mas essa escavação não extrai formas do material escavado, antes cria uma forma presente, ou ainda, uma aglutinação de tempos que constituem esse material, camadas geológicas, tempos do *lugar* escavado que constituem o material, o próprio espaço. Escavar a terra seria assim procurar por formas em seu devir, em sua potência temporal, por isso, como dirá Didi-Huberman, “a arqueologia do material não se encontrará separada de uma arqueologia do sujeito.” (Didi-Huberman, 2009, p. 58) Escavações no próprio pensamento, na própria linguagem que constitui o sujeito. E parece que Smithson estava também atento a essas aberturas da palavra que duvida da superfície do próprio papel, como que escavando a mesma:

Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio *vazio*. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução Gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria *vacuidade*; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre *uma linguagem agonizante*, mas nunca uma *linguagem morta*. (Ferreira e Cotrim, 2009, p. 191. Grifo nosso)

Se a poesia nunca é uma linguagem morta, mas antes uma linguagem agonizante, como sugere Smithson, ela não está fadada à sacralização completa e inelutável, mas justamente a um jogo de profanação, que precisa ser arriscado, percorrido, por vezes, pela própria palavra. Por isso perguntar: como manter aberta a palavra, a fala, os discursos, como relacioná-la às imagens destes artistas sem tapar o *buraco* aberto pelo *vazio* sobre o qual fragilmente se sustentam?



Figura 1. HEIZER, Michael. *Double Negative*. 1970. Earthwork. Reprodução de imagem digital. Photo copyright 2011, triple aught foundation.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Elogio à Profanação**. In: **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Ser Crânio**. Tradução Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília. **Heizer, Oppenheim e Smithson. Discussões com Heizer, Oppenheim e Smithson**. In: **Escritos de Artistas – anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Robert Smithson. Uma Sedimentação da mente: Projetos de Terra**. In: **Escritos de Artistas – anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **O Duplo Negativo: Uma nova sintaxe para a escultura**. In: **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Figura 1. Disponível em: <<http://www.laweekly.com/2012-08-16/art-books/michael-heizer-double-negative/>> Acesso em: 03 de julho de 2013