

Arte Americana

Das muitas idéias sobre estética apresentadas em *Art as Experience*, escrito em 1932, por John Dewey, e publicado pela primeira vez em 34, uma das que melhor sintetizam seu pensamento sobre o assunto é a intensificação da vida pela arte. Ela antecipa o principal tema em debate na produção artística americana das décadas seguintes: a realização da experiência estética a partir da invenção do *all-over*. Toda arte produzida na América, voltada para a abrangente questão da percepção é tributária, de uma forma ou de outra, de Jackson Pollock. A pergunta que nos orienta aqui é análoga àquela dos capítulos anteriores, qual seja: como a questão da experiência sensível, o espacialidade do *all-over*, e a idéia de Dewey de que a arte amplia e intensifica a existência relacionam-se, no conjunto da obra de Richard Serra?

O movimento de expansão para o real, como observou Argan, originou-se na pintura *à plein air* francesa, antecedente direta portanto do *all-over*. Ambos os procedimentos podem ser, de certa maneira, considerados formalistas, pois respondem aos desígnios de uma arte que se quer autônoma. É exatamente a continuidade do procedimento francês na América onde Clement Greenberg situa as origens do expressionismo abstrato. O crítico atém-se às questões formais, desvinculando-as do universo social em que se desenvolveram. Hoje em dia, com um maior distanciamento daquela produção artística e do conseqüente purismo formalista, liderados pelo próprio Greenberg, pode-se avaliar melhor as diferenças e semelhanças entre o procedimento francês e o americano, de forma menos comprometida com a tendência à autocrítica, “*modus operandi* do pensamento modernista”.¹

A tríade: *all-over*, percepção sensível e intensificação da vida através da arte, apresenta-se de modo muito diverso na América e na Europa. Apesar dos muitos artistas que já vinham imigrando para os Estados Unidos desde o início do século e das exposições de arte americana terem se tornado freqüentes na Europa a partir da década de 40, intensificando as relações e a troca entre a produção artística dos dois continentes; e dos conflitos políticos e sociais globais vigentes à

¹ Greenberg, *Modernist Painting in Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*.

época afetarem a ambos, a idéia de autonomia da arte e suas conseqüências são distintas nos dois continentes. A maior e melhor prova disso é a inexistência na Europa de uma pintura comparável a qualquer dos três principais nomes do mais importante movimento americano da década de cinquenta: Jackson Pollock, Barnett Newman e Mark Rothko. Alguém poderia querer citar Yves Klein, pois seria o que de mais próximo surgiu na Europa da idéia de uma pintura irrestrita aos limites bidimensionais da tela. Infelizmente, sua morte precoce desautoriza elucubrações sobre o futuro de sua arte. Além disso, como vimos antes, a natureza do sublime resvala nas telas de Klein, instituindo um modo contemplativo que as afasta irrevogavelmente de uma autonomia da natureza construída pela força do trabalho. Fontana poderia ser outro candidato, mas a comparação entre Fontana e Pollock irá deparar-se com universos bem distintos, como também observamos de maneira breve no capítulo precedente.

Nossa mais forte intuição é a de que uma pintura “concreta” nos moldes como foi realizada na década de 50 só se sustenta mesmo na América, devido a fatores existentes somente lá. A questão não está pois circunscrita à criação de uma arte irrestrita à bidimensionalidade, ela abrange a idéia de uma pintura, ou de uma arte, a envolver fisicamente um percipiente *average*, um qualquer um. E isso só é viável num lugar onde todo mundo seja mediano. Nosso problema não se delimita a uma reflexão sobre a forma, mas sim como uma determinada forma só pode surgir num certo contexto sócio-cultural. O que apenas reitera a prerrogativa pragmática de que a forma não é uma entidade abstrata a habitar a esfera incontaminada das idéias puras.

É preciso enfrentar o que significa o rompimento com a bidimensionalidade da tela de cavalete sob um ponto de vista mais abrangente do que o formalismo modernista. Assim, entenderemos por exemplo por que os rasgos de Fontana tornam-se quase pueris diante do arrojo de um Jackson Pollock. Ou, por que o concretismo e o neoconcretismo brasileiro, embora assemelhados ao minimalismo americano, não apresenta a dureza daquele, caracterizando-se exatamente por sua capacidade de flexionar-se. Devemos aceitar que o formalismo não dá mais conta de um fenômeno de dimensões tão complexas como a externalização da arte moderna.

Para tal, precisamos novamente recordar Tocqueville, pois até onde sabemos foi o primeiro a notar que nos Estados Unidos todo mundo era *average*,

todo mundo é homem comum. Lá, a igualdade é tomada como norma da existência, compreendida por Tocqueville, como fruto de uma decisão religiosa. Escreve François Furet em seu prefácio para a *Democracia na América*:

“A religião desempenha um papel admiravelmente regulador em ambos os sentidos, pelo que recomenda e pelo que proíbe. Enquanto o catolicismo inclina os espíritos para a obediência, o protestantismo, principalmente sua forma sectária e pluralista, os conduz à igualdade e à independência.”

2

A matriz religiosa da sociedade americana é portanto fundamental para a compreensão da diferença de matiz entre o *all over* americano e a quebra com a bidimensionalidade da pintura européia pós-impressionista.

Não podemos esquecer jamais que o Expressionismo Abstrato requer condições comuns e iguala por baixo a existência. Por isso Jackson Pollock pintar como um operário, usar tintas da indústria automotiva, e, sobretudo, pintar no chão. Ou Rothko pintar com broxa, trincha, e tinta de parede, produzindo uma opacidade que nos impede de especular sobre a presença de conteúdos intrínsecos. Daí ser falaciosa a essência da oposição entre Expressionismo Abstrato e *Pop Art*, embora os próprios expoentes desta tenham se beneficiado ao ser-lhes apregoada a idéia de transição e de novidade. Idéias adequadas aos moldes tanatófilos do modernismo. Ora, a *Pop* é legatária direta do Expressionismo Abstrato, inclusive e principalmente em seu jeito popular, quer dizer, vulgar, de se colocar no real. Toda crítica dos artistas da *Pop* ao conteúdo pessoal do Expressionismo Abstrato enfraquece frente ao mais pessoal de todos os artistas, depois de Duchamp, que foi Andy Warhol, que elevou, tentar elevar ou deixou elevarem sua própria personalidade ao estatuto de objeto artístico.

O mais curioso entretanto é que, ao mesmo tempo, os americanos conseguiram um feito inédito. Criar uma sociedade, difícil dizê-lo, mas, requintada, mesmo que sob um ponto de vista muito específico. Requite notório em Lavender Mist, e nas sinuosas curvas das elipses de Serra. Para não dizer nada

² P. XXVI.

de Rothko, com sua sofisticação americana, brutal e rude. Permitam-nos citar novamente Furet ao analisar a opinião de Tocqueville sobre o assunto:

“apesar da grosseria dos seus costumes, da vulgaridade das suas maneiras, da sua obsessão pelo dinheiro, o povo americano é, para o aristocrata francês, o mais civilizado da Terra”.³

Porque Tocqueville entendia a democracia, conseqüentemente seus valores, como o que havia de mais sofisticado em termos de organização humana. E é aqui onde curiosamente ele se cruza com John Dewey.

A diferença entre a arte americana e a européia, que viemos focalizando até aqui, jaz no aspecto político presente na filosofia de vida americana. E, quando se trata de uma sociedade fundamentada numa filosofia como o pragmatismo, podemos realmente afirmar que filosofia e vida confundem-se cotidianamente. A arte de Richard Serra, por conseguinte, incorpora uma postura notoriamente política em seu modo de se colocar na realidade pública. Herdada mais diretamente dos expressionistas abstratos que, certamente, não por acaso, viam-se envolvidos com teóricos como John Dewey.

Jackson Pollock participava regularmente de reuniões na casa de Dewey onde eram discutidos assuntos como os rumos da educação na América. Tanto Pollock quanto Rothko integravam o partido comunista americano e participavam de comitês e manifestações a favor de uma sociedade igualitária. Além disso, o expressionismo abstrato serviu exemplarmente, e de maneira curiosa, porque talvez às avessas do que pretendiam os artistas, aos ideais americanos à época da Guerra Fria, quando exposições de seus principais membros correram o mundo a divulgar a democracia. Embora à época a idéia de socialismo ainda fosse um tanto turva, pois não se sabiam suas conseqüências, diante dos textos deixados por John Dewey, é possível auferir que a crença na igualdade, nos Estados Unidos de matriz ética e religiosa, é o que produz liberdade.

Vemos pois que os três princípios que fundamentam a arte moderna americana: a espacialidade do *all-over*, a experiência sensível do fenômeno

³ Op cit, p. XXVII.

plástico e a intensificação da existência estão interligados, são interdependentes. E mais, relacionam-se de modo muito direto à democracia, com seus ideais de liberdade e igualdade. Não se trata entretanto, como bem notou Tocqueville, de uma democracia conquistada através da revolução, nos moldes Europeus, mas sim da manutenção da democracia. A arte européia moderna encarna visivelmente o afã revolucionário, em que manifestos aspiram a uma transformação radical da vida social. A arte americana, ao contrário, parece sempre ter percorrido o mesmo caminho do trabalho diário para a construção da sociedade. Para tal, temas como a liberdade e a igualdade foram essenciais, embora tenham gerado um inevitável nivelamento por baixo, a fundamental sociedades materialistas e de massa. Nivelamento compreendido como essencial quando se aspira oferecer o acesso aos bens de consumo a todos os indivíduos, através da massificação e serialização, propiciadas pela tecnologia. O estudo de Tocqueville se resume a entender como a gestão inteligente da crença igualitária produz liberdade. O trabalho de John Dewey a manter tal liberdade, e elevar o nível cultural de uma sociedade de iguais. Insistimos nos dois autores, pois se torna impossível compreender o *all over* sem uma raiz democrática forte. Afinal, para que se aspirar ao mundo, quando não se quer atingir a todos?

Quando afirmamos ter a arte americana percorrido sempre o mesmo caminho, referimo-nos a nomes pouco contabilizados no circuito internacional como Thomas Hart Benton (fig. 22) da década de 30. Em seu livro sobre arte americana, o historiador Joshua Taylor escreve as seguintes linhas sobre o artista da década de 30:

*“the glow had faded from the image of the artist as a professional living apart; the rhetoric of the school was no longer sufficient when viewed from the standpoint of the larger society. More and more the artist wished to identify himself with society as a whole, to find his place in a broadly based culture.”*⁴

⁴ *The Fine Arts in America*, p. 192.

O autor, antigo diretor da coleção de arte americana da Smithsonian, relata que a busca do artista para aproximar-se da sociedade, ora o direcionou para retratar a vida campesina, ora para a vida urbana. Thomas Hart Benton nos parece um exemplo paradigmático, porque além de ter tido Pollock trabalhando ao seu lado no início da carreira, é nacionalmente conhecido por sua pintura mural. Além de concentrar-se em temas americanos e populares, sua pintura revela o desejo de atingir o coletivo.

De fato, a pintura mural tendeu a prevalecer nas primeiras décadas do século XX na América do Norte devido à preferência de órgãos públicos como o Departamento do Tesouro e o *Federal Art Project*, fundado em 1933, em patrocinar projetos que atingissem o grande público. Por esse motivo também, a arte abstrata, que já havia chegado à América do Norte desde 1913 com o *Armory Show*, acaba sendo preterida em favor de uma arte com maior apelo popular.

“The public was not prepared to accept nonfigurative art in public places and, more often than not, it was considered foreign and thus possibly subversive.”⁵

Trata-se de uma nação de visão ainda tacanha no que concerne à cultura, que irá se abrir um pouco mais com a fundação do Museu de Art Moderna de Nova York em 1929, e das galerias dedicadas à arte moderna, como a *Downtown Gallery* e *An American Place*. Para se ter uma idéia do quanto a sociedade americana de então ainda estava presa aos valores e aos modelos clássicos, à época do *Armory Show*, a preciosa coleção do Dr. Albert Barnes, hoje considerada uma das melhores da América, não foi aceita como doação à Universidade da Pennsylvana. Uma seleção primorosa de Cézannes, Matisses e Renoirs foi considerada com escárnio pela Universidade. Apenas no fim da década de 30, com a imigração de artistas europeus para Nova York, começa a sedimentar-se ali uma comunidade artística forte.

Embora a curadoria de Alfred Barr no *MoMA* tenda a ser considerada alheia às pressões políticas e nacionais, sabemos o quão fútil é evitá-las. A arte é forma de comunicação eficaz, e utilizá-la para veicular idéias é um dado recorrente em

⁵ Op. cit., p. 200.

sua história. Na verdade é justo isso que nos impede de acreditar que o formalismo veicule apenas idéias relacionadas à forma. Ou, colocado melhor, acreditamos na capacidade comunicativa da forma para ecoar seu entorno político, cultural, social e econômico. Nesse sentido é que insistimos no caráter político da arte de Richard Serra, assim como nas conotações éticas e até religiosas possivelmente engendradas a partir da experiência com ela.

Retornamos constantemente a Jackson Pollock, porque a espacialidade inaugurada por ele é constitutiva da obra de Richard Serra, como não poderia deixar de ser. Vemos claramente que tal espacialidade, iniciada pelos impressionistas, levada adiante por Mondrian, adotada e sedimentada por Jackson Pollock é um aspecto nuclear na obra de Serra, e que tal aspecto só faz sentido numa nação democrática e protestante. Por que não a vemos assumir sua plenitude no Brasil, na obra de artistas do porte do já citado Amilcar de Castro?

Nossa mentalidade colonial parece ter sido contaminada por uma aspiração imperialista, que maculou inexoravelmente essas terras com o ranço da desigualdade. Quando Tocqueville explica que a Europa não terá jamais uma democracia como a americana, é porque sabe que a aristocracia européia, mesmo depois de derrubada, deixará marcas profundas na sociedade. Pelo simples fato de já haver existido, ela imprime, ou imprimiu, uma certa situação, um certo comportamento, um jeito de ser social que distingue por classe os indivíduos. E que é aceito e institucionalizado na Europa até os dias atuais. Uma caricatura dessa distinção de classes existe no Brasil; e, se “a forma aqui é difícil”,⁶ é devido ao ranço de desigualdade que permeia a nação desde sua colonização.

Jackson Pollock é uma referência próxima e marcante. Sua poética está envolta nessa história em direção a uma democracia forte estabelecida através do trabalho. Artistas que o antecederam como Grant Wood, em seu renomado American Gothic de 1930, retratava a austeridade do homem rural, aos moldes inclusive da pintura flamenga setecentista. Então, não é o tema do trabalho o que está sendo representado aqui? (fig. 25).

O interesse dos artistas da década de 30, Pollock inclusive, pelos muralistas mexicanos, sempre movidos por uma certa consciência social, também deve ser considerado. Principalmente porque artistas como Diego Rivera, José Orozco e

⁶ Referência ao título do livro de Rodrigo Naves sobre arte brasileira: *A Forma Difícil*.

David Siqueiros foram significativos na formação de Richard Serra, como o próprio artista reconhece em suas entrevistas.⁷ Significativos pela escala sempre avantajada de suas obras. Porém, a escala das obras dos muralistas não se dá ao acaso, mas em função da ação social desejada para elas.

O Projeto de Arte Federal proporcionava uma renda mínima semanal aos artistas, além de comissionar murais para espaços públicos como escolas, centros comunitários e prisões. Naturalmente, os temas selecionados para tais comissões implicavam um sentido moralizante de cunho nacionalista. Pode se dizer que a campanha do Projeto de Arte Federal objetivava a formação de uma cultura visual tipicamente americana, ao dar às costas para o modernismo europeu. Essa cultura visual vernacular estava politicamente engajada num projeto de construção de uma democracia de economia organizada para superar a crise de 1928.

Pinturas como Going West de Pollock (1934) e Subway de Rothko (1936) são, cada qual a seu modo, narrativas sobre a crise econômica americana e a realidade social da vida nas cidades. Como partidários dos movimentos socialistas e da União dos Artistas, sua arte, naturalmente, servia aos interesses que levariam a uma sociedade mais justa, até o momento em que, somado ao crescente anticomunismo nos Estados Unidos, deflagrou-se a associação da pintura social-realista com os tribunais exibicionistas de Stalin e o Pacto Nazi-Soviético de 1939. A decepção com os rumos que a pintura poderia tomar, ao associar-se com a política de modo tão panfletário, leva os artistas americanos a retrair-se, voltando-se para o formalismo da arte européia. Porém, fique claro que, embora não utilizassem a figuração, a idéia de esforço, de trabalho e de democracia continua presente. Por isso, o que chamamos de externalização da arte adquire na América do Norte conotações políticas tão fortes.

Richard Serra se interessa pela pintura mural dos mexicanos, pois lhe parece capaz de alterar o espaço circundante, logo a realidade, devido às dimensões que envolvem o espectador. O que ele tenta realizar é algo semelhante, mas sem o conteúdo explicitamente social contido na figuração daqueles murais. Quer utilizar a forma, os materiais e as pressões sofridas pela matéria para dar continuidade a essa empreitada da arte americana de construir uma sociedade de homens iguais. Nesse sentido, a pressão contra Rivera, devido a seus murais

⁷ *Writings and Interviews*.

“subversivos”, tem algo em comum com a querela do Tilted Arc. Como a filosofia na América, a arte americana também se coloca o dilema: ou serve para construir uma sociedade melhor ou não precisa existir.

* * *

Num momento anterior escrevíamos sobre a arte de Richard Serra ter mais pontos em comum com um artista como Jackson Pollock do que com Donald Judd. Embora este esteja mais próximo do minimalismo de onde se convencionou situar as origens da arte de Serra. A questão que se nos coloca é: em que sentido a contradição entre a constante repetição de gestos e gestos novamente inéditos, pode esclarecer algo acerca das esculturas em aço de Richard Serra? Ou seja, até que ponto uma produção estritamente industrial, como a das esculturas de Serra – entenda-se, comprometida com a lógica da serialidade, da “constante repetição”, mas de onde, simultaneamente, surgem esculturas sempre diferentes – se relaciona com os repetidos porém irrepetíveis movimentos de Jackson Pollock? Ela estaria, como notamos antes, vinculada à lógica do objeto standard, implícita no pensamento serial, porém curiosamente abole sua característica mais marcante – a indistinção entre forma anterior e posterior, sua invariabilidade na série –, observável por exemplo na obra de um minimalista ortodoxo como Donald Judd.

A exposição *Rio Rounds* ofereceu um excelente exemplo, pois estava claramente submetida à noção de contínuo, sem entretanto apoiar-se na lei da constância que rege a economia da produção industrial e da obra minimalista. Os redondos pintados nas paredes guiavam o visitante por entre as salas de exposição. Sabíamos que na próxima sala encontraríamos apenas outros redondos dando continuidade aos anteriores. Era impossível deparar-se de repente com uma peça tridimensional ou mesmo com um elemento de outro formato. Era-nos oferecida uma continuidade, não só de redondos, mas de pinturas na parede que espacializam. Por isso seria absurdo acrescentar ali esculturas tridimensionais, pois elas romperiam a continuidade espaço temporal. Os redondos não poderiam ser quadrados, digamos, porque aqui o espaço e o tempo têm uma fluência, rolam, ou, desenrolam-se suavemente. É possível inclusive que a cidade tenha influenciado na opção por formas redondas. Na palestra proferida à época de sua exposição no Rio, o artista comenta o quanto lhe impressionou a forma ondulada

do prédio apelidado de Minhocão, situado na Gávea, Rio de Janeiro. A construção, em sua opinião, se relaciona à ondulação da topografia carioca, que, segundo ele, não comporta de modo algum a estrutura de grade. Não à toa a exposição foi intitulada *Rio Rounds*.

Uma exposição como a realizada no Musée Colliure, França, por exemplo, é feita de espaços pesados. Como o próprio Serra observou certa vez, o quadrado é mais pesado do que outras formas.⁸ Aliás, o que comprova o caráter físico dos desenhos de Richard Serra, é possuírem peso. Afinal, a gravidade define o limite entre física e geometria. Corpos físicos são como geométricos, só que dotados de gravidade. Os quadrados do Musée Colliure, em nossa opinião, dizem respeito ao peso histórico, representado exemplarmente pela arquitetura.

As pinturas nas paredes são feitas com piche. Matéria pesada que ajuda a criar a sensação de peso percebida pelo visitante. O fato de elas assemelharem-se a impressões, confere-lhes tanto a impessoalidade da repetição da gravura, ao invés da unicidade do original, quanto à pretensa capacidade de multiplicar-se infinitamente. Ambas falsas características. Não são gravuras, e sim peças únicas e situacionais, o que as tornam mais únicas ainda. E são pintadas manualmente, conseqüentemente pessoais. Novamente a semelhança com os traços de Jackson Pollock, repetidos, porém e únicos.

O ponto nevrálgico, a distinguir e a aproximar a espacialidade de suas pinturas e àquela das esculturas e desenhos de Richard Serra, é a vontade de ambas de alcançar uma exterioridade. Serra tenta alcançá-la eliminando a noção de suporte: o aço não é veículo para o pensamento estético. As paredes de aço de suas esculturas não expõem uma espacialidade, tratam, elas mesmas, de espacializar. As telas de Jackson Pollock certamente legaram tanto ao minimalismo quanto à arte de Richard Serra esse tipo de espacialidade. Porém, nelas ainda não identificamos o que passamos a denominar exterioridade plena, ou mundaneidade absoluta. Porque a repetição, que marca a serialidade, na obra do expressionista abstrato é, antes de tudo, gestual, logo repleta da interioridade do artista. Como notou Rosalind Krauss sobre as fotos e filmes que retratam Pollock pintando: “*a foto do artista trabalhando corresponde aos trabalhos;*

⁸ *Peso in: Richard Serra*, p. 128.

ambos são imagens do próprio homem.” Ela escreve justamente para comparar tal distinção entre a arte e o artista, na obra de J. Pollock, com a impessoalidade que pensa haver em R. Serra.

O fato é que a mundaneidade nas telas de Jackson Pollock depende muito do imaginário do espectador a conceber a pintura invadindo o espaço extensivo a ela. Depende dele imaginá-la irrestrita às dimensões da tela, ao suporte propriamente dito. A mundaneidade absoluta, observada na obra de Serra, ocorre justo porque o suporte não existe mais enquanto suporte. Logo não há local para qualquer representação, no sentido clássico, sobretudo da interioridade, considerada passível de ser representada através da expressividade, para o romantismo, por exemplo. É fácil notar, como já observamos, que a teia pictórica (*web*) dos quadros de Jackson Pollock vincula-se a grade de Mondrian. Uma tentativa de libertar-se da rigidez da estrutura geométrica para, a seu modo, lançar-se sobre o plano do mundo. Por isso quando nos aproximamos daquelas pinturas, as sentimos na carne, pois confundem-se conosco, esbarram em nós. A arte de Serra tenta levar adiante esse movimento em direção a uma maior mundaneidade, eliminando de vez o suporte para alcançar, enfim, o real. Com essa maior mundaneidade, obra e espectador, agora cúmplices, definem o teor quase cívico da experiência estética.

Além da espacialidade, se é que podemos separá-los, em Jackson Pollock, o gesto e o encontro corporal, físico, com sua pintura são os elementos que fazem com que a consideremos principal antecessora da obra de Serra. O gesto, por definir um jeito meio “barroco”, desprovido da rigidez serial do minimalismo, e o encontro corporal é, nada menos, do que o modo pelo qual concebem sua existência, isto é, enquanto esforço e movimento.⁹ Quando a fenomenologia afirma que o esforço é um fato primitivo, é para encontrar a melhor maneira de definir a essência de uma modalidade de existência cuja principal característica é não ter essência. Então, o ato de fazer relaciona-se reciprocamente ao ato de fruir. Por isso, telas pintadas com o corpo inteiro exigirem uma experiência também de

⁹ Claro que todas essas questões sobre o movimento nos remeteriam ao conceito de ato poético de Duchamp, que afinal antecipou a maior parte das reflexões da arte contemporânea, inclusive, e principalmente, o caráter não retiniano da estética atual. Entretanto, a plasticidade da fenomenologia de Merleau-Ponty só em situações muito específicas poderia se aproximar da negação à sensorialidade implícita ao conceito chave da poética duchampiana.

corpo inteiro¹⁰ e o encontro pressupor resistência. O que significa dizer que o encontro é anterior aos próprios termos do encontro (artista/obra, espectador/obra). A essência seria, pois, antes a relação do que a própria positividade dos termos. Explicado está o porquê da tendência desconstrutiva na obra de ambos.

Nesse sentido, nas esculturas e desenhos de Serra, a cumplicidade entre espectador e obra se realiza através do esforço, no sentido literal do termo: encontro entre dois corpos com resistência. Ao tratar o espaço como entidade física, doando-lhe materialidade, o encontro passa a acontecer, não através da imaginação, mas da ação real de duas forças que, mais do que se oporem – o que definiria o encontro ontológico como união dos contrários, podendo assim gerar uma positividade – operam uma espécie de reversibilidade que nunca se realiza de fato.¹¹ Quando Merleau-Ponty denomina a carne *elemento*, para diferenciá-la das designações matéria, espírito, substância. Ele diz: “*não é fato ou soma de fatos, (...) [mas] facticidade*”.¹² A estética da arte minimalista, sabe-se bem, precisa da lógica do elemento para afastar-se da positividade da unidade que a noção de todo composicional implica.

A questão do suporte na arte moderna já foi mais do que discutida em muitos textos. Faremos apenas algumas observações pertinentes ao caso Richard Serra. Talvez a mais significativa diga respeito ao fato do artista ter compreendido que o chão tendia a tornar-se fundo para algumas de suas esculturas, evitando-as por conseguinte. O chão torna-se uma espécie de “suporte”, alterando a apreensão da obra. O espectador ao invés de vê-las inseridas naturalmente no espaço em que ele mesmo se encontra, tende a vê-las como que sobre um fundo. Transformando a peça numa figura.

A figura depende de um suporte, impedindo a vocação modernista para a exterioridade. Afinal, o suporte vincula-se à idéia de representação, a instaurar, entre outras coisas, a dualidade platônica entre um mundo de idéias puras e outro composto pela representação de tais idéias. Exigindo uma interação corpórea do espectador, suas esculturas e desenhos nos proporcionam um reencontro com a

¹⁰ Diz Merleau-Ponty a esse respeito: “O artista não pinta representações em sua mente, mas pinta com seu corpo, que está mesclado com o mundo percebido”. Citação de Martin Jay in: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*.

¹¹ Idéia assemelhada ao ser das lonjuras de Heidegger descrito por Merleau-Ponty em *Signos*, p. 172.

¹² *Visível e Invisível*, p. 136.

vitalidade de uma experiência estética plena. Ao exigir que o espectador-transeunte esteja *em* situação, ele substitui a forma tradicional cartesiana de conhecimento, na qual uma consciência interna observa e reflete o mundo externo, por uma consciência encarnada. Coadunando-se portanto com a noção de *corps-connaissant*, para a qual a natureza da episteme baseia-se numa relação promíscua do corpo com o mundo.

Foi daí que nos veio a idéia: o que se denominava exterioridade absoluta – a vida livre de toda transcendência – não passava de uma interioridade radical, pois só nos encontramos, sempre e inevitavelmente, *dentro*, ou seja, *em situação*. Raciocínio que explica porque podermos estabelecer tantos sentidos para uma obra tão aparentemente desprovida de significados. Os sentidos estabelecem vínculos de reciprocidade entre a intimidade e o mundano. Portanto é preciso livrar-se do pressuposto de que implicam necessariamente numa interioridade oposta à exterioridade.

A questão do sentido não se limita ao significado. Sentido é uma dessas palavras com duplo sentido. É também como direção temporal que devemos inquirir sobre o problema do agir construtivo moderno e a relação com o princípio de presente forte das filosofias da presença. Afinal o agir construtivo veicula-se diretamente à teleologia. Em teoria talvez fosse possível pensar numa obra sem projeto. Quando se afirma que a noção de processo da arte contemporânea pretende eliminá-lo, entende-se a obra sujeita às vicissitudes da vida, logo irredutível às regras composicionais da morfologia. Na verdade, se está a destituir o objeto de sua espessura existencial, daquilo que lhe confere o estatuto do Ser Lógico: utilidade, materialidade e durabilidade. Está em jogo aqui sua própria unidade que, se opondo ao zero, torna-se entidade. Porque essa é, lembremo-nos bem, uma batalha travada contra a lógica. Da “Crise”, da exatidão das matemáticas e da geometria, onde surge o projeto, nasceram, ou antes renasceram,¹³ as filosofias da existência, negativas, por excelência.

Foi também contra os cânones da conveniência compositiva que se formaram os primeiros artistas da arte processual: Eva Hesse, por exemplo. Ao destituir o objeto de sua objetividade, por extensão, se destitui o sujeito de sua subjetividade, destruindo, por conseguinte, o primado da consciência: abandona-

¹³ Se considerarmos a filosofia pré-socrática.

se a individualidade como unidade do ser. É de fato um longo e imbricado procedimento de substituição da idéia de unidade (forma) pela de multiplicidade (elemento). Na mobilidade da vida e na continuidade da série tudo só aparece na forma existencial aberta do múltiplo. Aqui está em questão a ordem do tempo: passado, presente e futuro. A negação do vazio pelas poéticas processuais visava negar as essências: o passado como origem. O que implica negar também o futuro enquanto momento do ser constituído. Conferiu-se pois ao presente da experiência vivida (onde só se apreendem conjuntos abertos de múltiplos), à obra em realização, ao ato propriamente dito, toda a “inteireza” do ser. Observe-se, então, que a exaltação da materialidade do objeto é desmentida pela ausência, que é a distância irremediável entre espectador e obra e que constituiria o próprio ser-obra.

A questão da distância, no contexto das artes plásticas, logo nos leva a *Land Art*, que é fenômeno tipicamente americano. Primeiro, porque, não sendo ela uma arte urbana, menores são as chances da física social definir o modo de fruí-las. Se o sentido está no contato da obra com o espectador, e não no fenômeno, então a experiência da *Land Art* demanda uma situação específica, em nosso entender, o pioneirismo americano. Maior contra-senso do que o trabalho do inglês Richard Long, só mesmo o próprio exposto na Tate ou na Antony d’Offay. Ou seja, subjugado às dimensões do espaço museológico. A escala humana da “*Land Art*” de Long demonstra o equívoco de sua empreitada. Aparentemente, só a escala continental da América, e o sentimento de pioneirismo de seu povo, podem suprir a *Land Art* com um sentimento específico de natureza, que é justo o que lhe constitui. A coisa sempre por fazer-se, de difícil acesso e quase “inabordável”, pertence à América. Richard Serra não é um *Land Artist*, mas certamente divide com Smithson, Heizer e Carl Andre a rudeza de pioneiro, também claramente visível em Jackson Pollock. Rudeza de metalúrgico (no caso de Serra), misturada com uma incrível sofisticação plástica, ou sofisticação plástica que vem justamente da rudeza, impossível dizer.

O jeito meio selvagem da *Land Art* revela-se na dificuldade em acessá-la, e, também, é claro, em realizá-la. A fotografia tornou-se o meio mais comum de conhecermos um trabalho de *Land Art*, levando-nos a crer que faça parte de sua constituição essa dificuldade quase mítica, apresentada a poucos e, ao mesmo tempo, a qualquer um, através da fotografia. O que estamos a abordar agora, a

questão do processo e da externalização na arte contemporânea, também diz respeito e muito à *Land Art*. Afinal, esta é uma modalidade artística que se realiza inteira no fora, encontra-se em constante mutação devido aos processos climáticos e, finalmente, e de maneira curiosa, é experimentada, quase sempre, através de fotografias, logo, dentro e para um público incontável.

Para ajustarem-se à instabilidade das situações transitórias da lógica do processo, a arte processual e o minimalismo precisavam livrar-se das conveniências compositivas. Através deste procedimento, esperavam acabar de destruir a hierarquia da tradição aristotélica, afirmando enfim a existência de um só nível ontológico. A interferência em espaços públicos, em especial em *junk places*, feita pela arte de Serra, é parte deste raciocínio. Denota tanto o esvaziamento da arte de qualquer conteúdo espiritual, ou seja, sua afinidade ontológica com qualquer outro objeto do mundo cotidiano, quanto a rejeição ao espaço museológico, promotor da superioridade da arte. O caráter empírico e pragmático da arte de Richard Serra nos leva a vê-la, entretanto, determinada a certos objetivos. Os dados da cultura, que envolvem a produção e a exposição das obras, determinam muitos de seus significados. E, se os dados físicos do campo são a principal orientação durante a concepção das peças, a “física social” participa ativamente na definição do modo de fruí-las.

* * *

Existe uma contradição no núcleo das poéticas construtivas modernas: como uma linguagem artística que se pretende inserida numa via poético-natural¹⁴ pode basear-se num princípio de caráter construtivo? Segundo o conceito, formulado e utilizado por Argan, em suas análises sobre arte moderna, tão logo a arte inicia seu processo de auto-reflexão, sua apreensão torna-se essencialmente fenomenológica. Enquanto fenômenos, seres “*absolutamente indicativos de si mesmos*”¹⁵, cumpririam a função de modelar o espaço físico e o tempo real, sendo assim apreendidos pela experiência de estar-no-mundo. Daí a pergunta: não se perderia a imediatidade do presente no momento em que tais obras se

¹⁴ Adotou-se a terminologia de Alain Badiou para definir o caráter essencialmente não matemático da linguagem plástica de Richard Serra. Para sua explicação da oposição entre a via matemático-ideal e a via poético-natural, ver *O Ser e o Evento*, p. 107.

¹⁵ Tradução livre da definição do fenômeno por Sartre. *Le Être et le Néant*, p. 12.

vinculassem à idéia de construção? Afinal, se a atualidade do presente é requisito básico para uma apreensão fenomenológica, não apontaria a noção de construção, inevitavelmente, para um futuro, mesmo que a “*enteléquia seja a própria humanidade*”?¹⁶ Problema que diz respeito à noção de espaço e tempo.

Há portanto um paradoxo entre a idéia de construção e a de espaço concreto. Uma tem como dado primário a sociedade, enquanto lugar da ação do homem. A outra clama pela percepção bruta da existência natural-primitiva. O mesmo raciocínio problematiza a questão do tempo, a começar pela idéia de um presente forte como o tempo do agir construtivo. A solução de inverter a ordem das coisas: a exterioridade pela interioridade, transforma o ato de perceber. Ele deixa de ser refém de um presente inexorável, pois os múltiplos passados e possíveis futuros¹⁷ proporcionam ao percipiente uma experiência estética que só pode ser histórica e cultural. Encontramos idéias correspondentes na obra de pensadores como Alain Badiou. Baseado no texto de Gilles Deleuze, *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, Badiou escreve ao repensar Merleau-Ponty: “*ao demasiado terna é a carne, sucede um demasiado íntimo é o mundo.*”¹⁸

Poderíamos então concluir, a partir do enunciado de Badiou, que num mundo demasiado íntimo, ao invés de eliminar-se a idéia de absoluto, este teria sido substituído por um hiper-sujeito. A obra de Serra torna visível o problema porque, ao colocar o espectador *em situação*, o mundo passa a constituir-se a partir dele. Conseqüentemente, são os objetos da cultura que se tornam paradigmáticos e não o objeto universal, a natureza. Por extensão, é no fazer humano, não mais no divino, onde recai a responsabilidade de construir o real. Por isso, se “a natureza acabou”,¹⁹ sobrando apenas o círculo da vida social, como é possível alcançar uma percepção da realidade desculturalizada? Afinal, perceber materialmente o espaço é (re) conhecê-lo como entidade, antes de refletir sobre sua imaterialidade. Assim como, acreditar num presente inexorável é ignorar a névoa de imagens virtuais (passado e futuro) que rodeia o atual.²⁰

¹⁶ Husserl, citado por Argan, *Projeto e Destino*, p. 09.

¹⁷ Bergson. Não à toa tantos pensadores retornando a ele para estudar essa conjunção de tempos presente na matéria, e que nos faz duvidar da possibilidade de se atingir o aqui e o agora de uma percepção original. Para uma distinção em termos neurológicos destes tempos, ver Antônio Damásio, *O Mistério da Consciência*, p. 33.

¹⁸ Citado por Éric Alliez, *Da Impossibilidade da Fenomenologia*, p. 101.

¹⁹ Afirmava categoricamente Malone.

²⁰ Éric Alliez, *Deleuze Filosofia Virtual*, p. 49.

Para responder àquela pergunta seria preciso antes definir a natureza do ato de perceber. O próprio Merleau-Ponty não chegou a ser específico sobre a percepção ser ou não um fato cultural. Ora atesta: “o homem ‘natural’ pensa ao mesmo tempo que sua percepção penetra nas coisas”, ora afirma, praticamente contradizendo-se, “o pensamento precisa encarar a gênese de seu próprio sentido (...) o mundo sensível é mais antigo.”²¹ Atribuindo aos sentidos prioridade no processo cognitivo, não estaria instituindo a percepção como fato natural?

Portanto, parecem acertadas as especulações da filosofia francesa mais recente: quando o mundo passa a constituir-se a partir do percipiente, mais do que construir uma doutrina sem o ser do Eu²² e destruir o absoluto transcendental como divindade, as filosofias existencialistas modernas teriam acabado por transformá-lo em subjetividade histórica. Note-se, entretanto, que tal subjetividade não se caracteriza por sua unicidade, mas por seu caráter público. A noção é pois de intersubjetividade ou de mundo como conjunto egológico,²³ a invocar pois um conjunto aberto. A experiência nestas circunstâncias é verdadeira “investigação de grupo”.

O mesmo ocorre aparentemente com a questão do espaço nas poéticas ditas pós-objetuais. Como se apoiar no conceito de espaço físico, ou seja, que não se sujeita à mensuração, ao mesmo tempo em que se constrói uma realidade essencialmente humana? Antes de mais nada, a realidade humana, da civilização, não se dobra facilmente às injunções do acaso. A não ser, é claro, em situações casuais de escala planetária ou cósmica, mas nossa incapacidade de lidar razoavelmente com elas só demonstra o quão somos circunscritos às nossas próprias construções. Mesmo nestes casos extremos, continua-se a perseguir superar os traços do caos que permeiam o acaso, através do projeto e da construção de sentidos. A idéia de acontecimento e de evento, de onde partem as filosofias de Gilles Deleuze e de Alain Badiou, parecem-nos hoje mais condizentes com o mundo sócio da cultura, ambiente do homem por excelência.

* * *

²¹ *O Visível e o Invisível*, pp. 20 e 23 respectivamente. O grifo é meu.

²² Ver J.L-Marion, *Réduction et Donation*, p. 246-247.

²³ Alliez, op. cit., p. 84, cita F. Dastur, *Husserl. De Mathématiques à l'Histoire*, PUF, 1995. Ver também Hillary Putnam, *The Many Faces of Realism*, pp. 53-54.

Retornemos à questão que orienta o capítulo: como experiência sensível, *all-over* e intensificação da existência através da arte relacionam-se na obra de Richard Serra? Há um aspecto ainda por analisar bastante pertinente a qualquer reflexão acerca das poéticas modernas e contemporâneas: a tecnologia. O pensamento sobre novas tecnologias e meios de produção já permeava a obra tanto de Pollock quanto de Rothko, assim como a de Philip Guston. Nas telas citadas, de Rothko (1936-39) e Pollock dos anos 30, a questão da tecnologia está representada pelos novos meios de transporte e comunicação, citações à sociedade industrial ascendente na América. A diferença dos padrões visuais dos anos 30 e 40 para a década que se segue ocorre, entretanto, com uma alteração na própria estrutura da pintura: a partir da descoberta do *all-over*. Essa nova espacialidade pictórica tornou-se possível devido à invenção da pintura por gotejamento (*dripping*) por Jackson Pollock e das chamadas zonas de cor (*color field*), por Rothko.

A criação do *all-over* é decisiva, porque permite à arte espalhar-se para o espaço do real. Como os objetos produzidos pelas novas tecnologias, que ocupam o espaço amplo da realidade social, a arte também quer se fazer pública. Para isso, a escala da pintura mural foi instrumento utilíssimo, pois promoveu o abandono da perspectiva individual da pintura de cavalete. A relação arte/tecnologia, portanto, acontece intrinsecamente, não sendo uma adaptação de um elemento exógeno à prática artística. Trata-se, de pensar a arte no contexto amplo da existência social, onde a tecnologia participa ativamente. A utilização de certos materiais, como as tintas industriais, constitui pois uma espécie de integração com o mundo, e faz parte do raciocínio que visa uma maior penetração da arte na sociedade. Tais materiais funcionam em sintonia com a extrapolação dos limites bidimensionais da tela, abarcando o plano da realidade.

Como vimos, procedimento análogo ocorre do outro lado do Atlântico com Lúcio Fontana. A poética gestual de Fontana objetiva evidenciar a falácia do espaço pictórico tridimensional. Consegue, rompendo a materialidade da tela. O gesto de Fontana é mais violento, em certo sentido, porque a tradição da perspectiva na Itália ressoa intensamente na visualidade de seu povo. Algo análogo parece acontecer com o francês Yves Klein, quando utiliza o maçarico para pintar. Uma atitude extrema para vencer um obstáculo extremo, qual seja,

séculos da refinada pintura francesa. Em ambos os casos, Fontana e Yves Klein, o gesto verte-se para certa iconoclastia. A intenção entretanto é a mesma: produzir uma arte que destrua a simulação espacial. Qualquer simulação é vista como uma atitude retrógrada para o mundo moderno, onde as coisas mostram sua função sem subterfúgios. A arte, portanto, deve adaptar-se aos novos modos sociais onde a tecnologia atua com vigor.

Assim precisa ser pensada também a relação extremamente íntima entre a tecnologia, a Pop e o minimalismo. Os movimentos que sucederam o expressionismo abstrato, embora em princípio deste discordassem, lhes dão continuidade e radicalizam a relação entre arte e tecnologia ali presente. A experimentação com procedimentos industriais como a serigrafia, de materiais que fazem parte de uma existência mais pública do que particular, como o aço inox, e de processos de fabricação que envolvem grupos de profissionais, como a siderurgia, altera sobremaneira os modos clássicos de fabricação de um objeto artístico. O termo “fabricar” não é aqui usado ao acaso, ele pretende justamente denotar esse caráter poético da nova produção, que não se apóia mais na dualidade da mimese mas no monismo da poiésis.²⁴

A arte isolada nos museus e produzida individualmente acaba se afastando do mundo da vida, onde as coisas se dão, pulsam, se constroem e se destroem. Mundo este compartilhado intensamente pela tecnologia ao se incorporar à existência cotidiana das pessoas a ponto de passar despercebida no dia-a-dia da sociedade, apesar de imprescindível. Além disso, diferente da arte, que sempre se fez elitista, a finalidade da tecnologia é tornar-se acessível a qualquer um. É esse, afinal, o raciocínio que rege a produção pública do minimalismo, assim como a rejeição ao espaço museológico da *Land Art* e a afirmação de Warhol de que uma coca-cola é uma coca-cola, maior quantidade de dinheiro não lhe dará uma coca-cola melhor.

A *Fenomenologia de Percepção* de Merleau-Ponty foi traduzida para o inglês em 1962, e amplamente divulgada entre os artistas minimalistas. Com sua intenção de eliminar qualquer hierarquia ontológica, a fenomenologia correspondeu perfeitamente a intenção dos minimalistas de desmistificar a produção e a recepção das obras, produzindo peças no ambiente coletivo da

²⁴ Prefácio de Rodrigo Naves para *Arte Moderna*, p. 11.

indústria para serem expostas no espaço público das ruas. Eliminam, com isso, a solidão do atelier que promovia o mito da individualidade do artista-gênio-criador, assim como a superioridade do espaço museológico como depositário das preciosidades da civilização humana. O baixo materialismo daí decorrente se difunde em grande parte da arte contemporânea posterior, sustentado pela teoria da superficialidade da vida, própria de todo o pensamento existencialista moderno. A arte americana dele se apropria, adaptando-o à sua verdade prática.