

2

Manhattan, o moto-contínuo

Amigos, interlocutores e críticos recíprocos dos seus trabalhos, Richard Serra e Robert Smithson travam um intenso debate e um fecundo diálogo no momento de elaboração de conceitos fundamentais de suas obras. A Manhattan dos anos 1960 é palco de uma cena artística laboratorial a céu aberto, onde as trocas eram intensas e as delimitações entre os gêneros das artes porosas e cambiantes. Em uma movimentação contínua, esses artistas circulam, vivenciam os espaços de experimentação, colaborando com outras linguagens de arte como a dança, o cinema e a música. Esgarçam os limites de seus próprios territórios, infiltrando-se em espaços outros, situados na parte central de Manhattan, no *Judson Dance Theater*, no *Anthology Film Archive*, no *Max's Kansas City Bar*, nas ruas e avenidas da megalópole nova-iorquina. Nessa interação, estabelecem espaços nos quais as delimitações das categorias estéticas, dos espaços internos e dos espaços externos, do público e do privado, são colocadas em xeque.

É o início da cena de arte no *Max's Kansas City Bar*, no qual Richard Serra, Robert Smithson, entre outros, entregavam-se a longas conversas que se estendiam em uma espécie de “contínuo círculo intelectual”¹. A atmosfera e os debates são calorosos. “As pessoas falavam sobre arte. Eles jogavam uns aos outros pela janela por discordar a respeito de arte. Isto era intenso”², relembra Philip Glass. Os artistas chegam depois das onze horas da noite, vindos, muitas vezes, diretamente das jornadas de trabalho, prolongadas até altas horas da madrugada no *Max's*. O espaço é ocupado por diferentes grupos, criando uma atmosfera única, definida por Richard Serra como “*Night freaks*”³.

Nos fundos do bar, em um clima morno (*cool*) e indiferente, reuniam-se as estrelas da cena da *Pop Art*, entre as quais Andy Warhol e seu *entourage*, que deambulavam movidos a anfetaminas. Para Warhol, o “*Max's* foi o exato lugar

¹KRAUSS, Rosalind. Richard Serra: Sculpture. In FOSTER, Hal. *Richard Serra*. p.103.

²“People talked about art. They threw each other through windows because they disagree about art. It was intense”. In SEWALL-RUSKIN, Yvonne. *High on Rebellion, Inside the Underground at Max's Kansas City*. p.59.

³MCSHINE, Kynaston. A conversation about Work with Richard Serra. In *Richard Serra Sculpture: Forty Years- The Museum of Modern Art*. p. 22.

onde a pop Art e a vida pop juntaram-se nos anos sessenta”⁴. Era uma indicação de que, em tal espaço, a *pop* trouxe para dentro dos limites da arte o mundo público das celebridades da música, do cinema e dos negócios de arte. *Vivo*, uma das superstars dos filmes de Warhol, descreve o espaço dos fundos do bar, ocupado cativamente pelo artista, como uma extensão das atividades realizadas na *Factory*, “quando você sentava na mesa do Andy não era exatamente pelo prazer da conversa. Era realmente negócio”⁵.

Nas mesas da frente, sentavam-se os interessados em falar sobre arte com o grupo dos minimalistas e artistas conceituais, onde a temperatura e os ânimos eram exaltados a ponto de levá-los à rouquidão. Aqui, Smithson é conhecido por incitar argumentações passionais e polêmicas. Detentor de um considerável talento retórico, travava longas discussões com artistas e críticos na defesa de suas posições contrárias às noções que acreditava problemáticas para o alargamento das possibilidades da arte. Autodidata, leitor voraz e fluente em um amplo espectro de saberes como literatura, filosofia, ciência natural e psicanálise, o artista assume o papel de pensador da redefinição de conceitos e posições na arte contemporânea. Torna-se o porta-voz da geração emergente, definida como pós-minimalista⁶ ou processual.

O pensamento de Smithson no *Max's* refletia e era reflexo de sua produção textual, fossem entrevistas, ensaios publicados em revistas, catálogos ou em periódicos especializados. Sua produção intelectual participa decisivamente do eloqüente debate crítico inaugurado pela produção minimalista anos antes. Tendo Donald Judd e Robert Morris como aguerridos defensores de suas idéias, os textos minimalistas eram ferozmente polêmicos, refletindo a extraordinária competitividade dessa cena de arte⁷. Richard Serra lembra como as divergências e os discursos distintos de Smithson e Judd os colocavam em posições de

⁴ “Max’s Kansas City was the exact spot where Pop Art and Pop Life came together in the sixties-teenyboppers and sculpture, rock stars and poets from St. Mark’s Place, Hollywood actors checking out what the underground actors were about, boutique owners, moderns dancers and go-go dancers-everybody went to the Max’s and everything got homogenized there. In SEWALL-RUSKIN, Yvonne. op cit; p.VII.

⁵ When you sat at Andy’s table there was really no conversational pleasure. It was really business. Idem.p 122.

⁶ Como argumentou o historiador James Meyer sobre a definição do minimalismo, diferentemente de um movimento coerente, poderia ser entendido como um dinâmico campo de uma prática específica, assim como um debate crítico no qual os artistas eram os condutores, tornando-se seus melhores advogados. MEYER, James. *Minimalism art polemics in the sixties*. p. 153.

⁷ Sobre o debate crítico estabelecido entre artistas e críticos no minimalismo ver *Minimalism art and polemics in the sixties*, de James Meyer.

rivalidade. “Judd não gostava de Smithson, Smithson não gostava de Judd, eles viviam em uma competição feroz, mas eu me dava bem com ambos. Eu via Smithson como Warhol, um tipo de católico raivoso, e via Judd como mais puritano; eles eram o protótipo de duas moralidades diferentes, um querendo ser revolucionário e o outro querendo estabelecer padrões”⁸.

Nessa cena, cada página publicada é endereçada a um interlocutor específico, cada réplica ou tréplica na mesa de bar diz respeito a um momento de possibilidade de compreensão do próprio trabalho. Textos como a resenha sobre Donald Judd, escrita em 1964, e *The Crystal Land*, revela o diálogo de Smithson com o processo minimalista, a percepção de seu potencial, bem como de suas limitações. Da mesma forma, a lista de verbos do *Untitled (Verb List)*, na qual Richard Serra define princípios norteadores de seu processo de arte, pode ser entendida dentro de um diálogo com o poema/lista *Essay on Sculpture for E.C Goossen* (1964), do minimalista Carl Andre. Nele, Andre sintetiza sua proposta para a escultura, pensada em um espaço auto-envolvente, para a qual procura articular os espaços da “arquitetura”:

Arc/ arch/ bridge/ bench/ ball/ bin/ beam/ booth/
flange/ cairnbell/ cam/ cone/ chair/ groove/ chord
crux/ cog/ dike/ ground⁹.

É nesse sentido que o exercício crítico da produção escrita ou das discussões públicas no *Max's Bar* pode ser percebido como constitutivo da própria produção.

A crítica à rigidez da lógica minimalista e o desenvolvimento de processos de arte, envolvendo a idéia de *entropia* e de *colapso*, aproximam e animam a interlocução entre Serra e Smithson. De acordo com Serra, a amizade e o diálogo eram, em parte, uma resposta a Carl Andre, Le Witt e Flavin, cujos trabalhos e sistemas de construção eram definitivos e fechados. “Nós sentíamos que não havia espaço para dúvidas, não havia espaço para ansiedade, não havia espaço para nada que não substanciasse a pressuposição geral”¹⁰. Para esses artistas, o

⁸ McSHINE, Kynaston, LYNE, Cooke. op cit; p. 22.

⁹ Trabalho reproduzido em MEYER, James. *Minimalism art and polemics in the sixties*, p.132.

¹⁰ “We felt that it left no room for doubt, no room for anxiety, no room for anything that would not substantiate a general presumption. We thought that closed systems were doomed to fail. Entrevista a Bernard Lamarche-Vadel. Publicado pela primeira vez em *Artistes*, Paris, novembro de 1980. Republicado em *Richard Serra. Writings Interviews*. p.112.

que se poderia chamar de programa minimalista era didático e autoritário. Afigurava-se insuficiente tanto pelo caráter esquemático e excessivamente abstrato das obras, como pela ausência de um posicionamento mais efetivo em relação à questão do poder de neutralização do sistema de arte. Como aponta Serra:

“os trabalhos minimalistas foram feitos, originalmente na década de 1960, para espaços de lofts. Esses espaços foram então imitados pelas galerias dos anos 70 e 80 para serem outra vez reproduzidos pelos novos museus da década de 1990, onde foram aperfeiçoados e neutralizados na forma de caixas de sapatos bem iluminadas.”¹¹

No minimalismo, o conceito de série define uma estratégia de arranjo por meio de uma repetição infinita de elementos não relacionais. O objetivo é escapar à composição identificada com a arte européia e toda uma longa tradição de ilusionismo na arte. Como escreveu Judd, “a ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a de continuidade, uma coisa depois da outra”¹². Entretanto, para artistas como Serra, tal resultado era obtido por uma estratégia que posiciona o espectador e a escultura como figuras de um jogo de xadrez, em um campo geométrico, definido, que se movem um em torno do outro. Compartilhando semelhante crítica, Smithson refere-se aos trabalhos minimalistas como “obstruções”¹³, ao invés de abstrações, pelo fato de forçarem o espectador a posições pré-estabelecidas. A crítica ao espaço minimalista é, sem dúvida, o ponto de partida na recolocação da lógica processual nos trabalhos de Serra e Smithson e o ponto de convergência em suas propostas.

O debate crítico em torno das mesas do *Max's* constitui uma experiência importante na elaboração de idéias e na tomada de posições nos trabalhos de Smithson e Serra, pois faz parte da construção de um discurso sobre suas produções. Essas conversas afirmam-se constitutivas do próprio trabalho e determinantes no processo de redefinição do campo epistemológico da arte, no

¹¹ SERRA, Richard. Palestra de Richard Serra In Richard Serra. Rio de Janeiro: Cat. Exposição. Centro de Arte Hélio Oiticica. p.30.

¹² JUDD, Donald. *Objetos específicos (1965)* in *Escritos de Artistas Anos 60/70*. GLORIA, Ferreira, COTRIM, Cecília (Orgs.) p. 102

¹³ “Le Witt’s first one-man show at the now defunct Daniel’s Gallery presented a rather uncompromising group of “obstructions”. In SMITHSON, Robert. *Entropy and The New Monuments, FLAM, Jack(Org.) Robert Smithson: The Collected Writings*. p.15.

qual a dimensão discursiva, em seu caráter público, é incorporada aos trabalhos dos dois artistas.

2.1

O discurso como ação pública e política

A produção discursiva de Robert Smithson e Richard Serra participava de um esforço realizado pelos artistas, a partir dos anos de 1960, no sentido de se auto-apropriarem da produção crítica, que, dentro da divisão de trabalho e de funções estabelecidas no mundo das artes, pertencia aos críticos e historiadores da arte profissionais. Essa prática acontecia em um momento de crise de inteligibilidade das novas produções e desempenhava papel importante na redefinição do conceito de arte.

A dificuldade de recepção da produção minimalista exigiu de artistas como Judd, Robert Morris, Carl Andre, Le Witt, Flavin, para mencionar apenas alguns, o esforço de construção de um discurso de legibilidade para sua arte. Leituras reducionistas dos trabalhos por parte da crítica, bem como do público, indicavam a necessidade de um maior controle das produções de leitura das obras. Como argumentou LeWitt, o começo de sua escrita sobre os próprios trabalhos devia-se à incompetência da crítica que, ao rotular a sua produção e a de seus pares como “*primary structures, cool, e mini-art*, pareciam usar um tipo de linguagem secreta para se comunicar entre si por meio das revistas de artes”¹⁴. Mais conteúdo, mais complexidade, mais chaves de entendimento do processo artístico, esses eram os objetivos impulsionadores da produção escrita contemporânea, inaugurada pelos minimalistas. Diferentemente dos manifestos e dos textos teóricos dos modernistas, que se caracterizavam por uma retórica de estabelecimento de princípios e pelo combate de idéias ultrapassadas em nome de idéias vanguardistas, a escrita dos minimalistas era mais didática, teórica e prolífica.

A construção de critérios de inteligibilidade para essas produções participa de um processo de expansão do sistema de arte, no qual se verifica a proliferação de galerias, o surgimento de revistas especializadas e da própria

¹⁴ “Recently there has been much written about minimal art, but I have not discovered anyone who admits to doing this kind of thing. There are other art forms around called primary structures, reductive, rejective, cool, and mini-art. No artists I know will own up to any of these either. Therefore I conclude that it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium magazine. LEWITT, Sol “Paragraphs on conceptual Art” (1967) In MEYER, James.op.cit. p.6

profissionalização do artista. Tais mudanças definem novos parâmetros de competências, alimentadas pelas trocas e serviços de informação. Como observa Thomas Crow, esse desenvolvimento ganhou força entre os jovens artistas, que, devido à rápida expansão da educação superior, eram egressos de departamentos universitários ou de escolas de arte, com altas ambições. A idéia de ser artista tornou-se algo em moda em termos de credencial e oportunidade de mobilidade social¹⁵.

A despeito da manutenção de um discurso de desprezo pela mídia, nos minimalistas era inegável a necessidade de lidar com o business da emergente cultura de massa. Como declarou Allan Kaprow, “se os artistas estavam no inferno em 1946, agora eles estão nos negócios”¹⁶. Durante os anos de 1960, a relação entre as produções contemporâneas e os negócios torna-se promíscua, ficando impossível a tarefa de distinguir uma esfera da outra. A passagem da prosperidade econômica do pós-guerra para a aceleração da cultura do consumo nos anos de 1960, estabeleceu novos padrões de consumo, resultado de emprego de novas técnicas de produção e distribuição de bens e serviços que possibilitou a expansão da classe média, definindo novas relações entre as artes plásticas, consumo e moda.

A política editorial adotada por revistas de moda como a *Harper's Bazaar* insere-se nesse contexto quando, semanas após a exposição “*Primary Structure*”, proclama o triunfo do *minimal look*. Em sua estratégia de marketing para atrair o gosto da nova classe emergente, os editores da revista passam a publicar textos de artistas desconhecidos à época, como Robert Smithson e Dan Graham. O ensaio *The Crystal Land*, publicado na *Harper's* em 1967, insere-se nessa dinâmica. Entretanto, do mesmo modo que, na produção crítica minimalista, Smithson apropria-se da tarefa de construção de parâmetros críticos para os seus trabalhos e os de seus pares. Os textos produzidos por ele apresentam objetivos mais amplos, investindo na crítica ao próprio sistema de arte. Elaborados em uma complexa estratégia lingüística que segue a lógica de suas estruturas cristalinas e especulares, conferindo-lhes um grau de opacidade, seus escritos constroem um duplo movimento: atacam as noções estabelecidas de arte e, simultaneamente, redefinem-nas a partir dos conceitos elaborados pelo artista.

¹⁵ CROW, Thomas. *The Rise of the Sixties*; p. 163.

¹⁶ KAPROW, Allan. “The Artist as a Man of the world”. Citado in MEYER, James. op cit.:p. 28.

Por sua vez, em Richard Serra, a necessidade de estabelecer parâmetros mais claros sobre as suas obras formaliza-se em ações precisas e sintéticas. Embora não tenha escrito textos de crítica *per se*, o artista elaborou notas, declarações e filmes relativos a significantes tópicos de seu trabalho. *Play it again, Sam* (1970) como resposta às inúmeras leituras ligando seus trabalhos processuais iniciais a uma retomada da pintura expressionista. Nele, o artista não apenas elucida suas escolhas e concepções como critica muitos artistas que ignoraram ou, simplesmente não compreenderam a problemática pictórica existente como um desafio para a produção escultórica emergente. Em *Play it again, Sam*, Serra explica o desenvolvimento de seus trabalhos entre dois pólos: a noção de lugar de Carl Andre e a noção de resíduo de Lawrence Weiner. Como resíduo de in-formações, o artista constrói uma lista com verbos de ações simples, que incidem sobre a matéria. *Untitled (Verb List)* funciona como um *ready-made* de verbos no qual eles próprios são geradores de formas artísticas: “são como máquinas que, postas em funcionamento, têm a capacidade de construir um trabalho”¹⁷. Aqui, a automatização entrópica do procedimento em que a escolha do verbo justifica-se por ser unidade essencial de cada domínio do ato de discurso, afirma, em última instância, o comprometimento entre o discurso e a ação nos trabalhos do artista.

Pensando sobre a importância da palavra nos seus trabalhos, Serra localiza-a como uma estratégia política de lidar com a mídia e a força de absorção e processamento da cultura de massa:

“Judd escrevia, Flavin escrevia, Smithson escrevia. Nós tínhamos a necessidade de escrever sobre assuntos que envolviam os nossos trabalhos e queríamos incentivar o diálogo crítico. Minha geração lidou com a linguagem analítica mais do que a geração que veio antes e depois dela. Isso criou um interessante intercâmbio entre críticos e artistas. Houve uma grande mudança nos anos 80 quando os artistas queriam ser estrelas. Eles se envolveram com a mídia e os RP. A geração na qual me insiro era muito mais insulada”¹⁸

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Modern.*; p.331

¹⁸ I came up with a generation of artists who wrote. Judd wrote, Flavin wrote, Smithson wrote. We had a need to write about the issue involved in our work and we wanted to encourage critical dialogue. My generation dealt with analytical language more than generations that had come before or for that matter after. It made for an interesting exchanging between artists and critics. There was a major change in the 80's in that artists wanted to be stars. They became involved with media and PR. The generation that I was involved was more insulated. MCSHINE, Kynaston. *A Conversation about work with Richard Serra. In Richard Serra : Sculpture Forty Year.*, p.35

Ao comparar a característica da incorporação da escrita de sua geração à postura dos anos de 1980, cujas posições assemelham-se à de celebridades, Serra observa que tal geração não compreendeu a estratégia de Warhol; “sua crítica e subversão foram perdidas”¹⁹, conclui o artista. Da mesma forma, esses artistas mais novos não entenderam o posicionamento político da geração de Serra, ao promover o diálogo ativo com a crítica de arte.

O discurso sobre suas próprias produções realiza uma ação pública de caráter político. O discurso como uma atividade pública encontra-se articulado na obra de Hannah Arendt, em sua reflexão sobre o mundo público. De acordo com a filósofa, de todas as atividades necessárias e presentes nas comunidades humanas, somente duas eram consideradas políticas e constituintes do que Aristóteles chamava de *bios politikos*: a ação (*práxis*) e o discurso (*lexis*), dos quais surge o campo dos negócios humanos. Na esfera pública de tal concepção, o discurso e a ação eram considerados da mesma espécie;

“isto originalmente significava não apenas que quase todas as ações políticas, na medida em que permanecem fora da esfera da violência, são realmente realizadas por meio de palavras, porém, mais fundamentalmente, que o ato de encontrar as palavras adequadas no momento certo, independentemente da informação ou comunicação que transmitem, constitui uma ação.”²⁰

Tal ação política inscreve-se em uma nova compreensão sobre o poder dos críticos e historiadores da arte no processo de construção dos próprios trabalhos. Essa é a percepção de Smithson ao tomar para a si o papel de pensador de importantes conceitos da arte contemporânea. Trata-se de uma consciência do poder político da recepção dos trabalhos. Como aponta o artista conceitual Dan Graham, ao analisar o comprometimento de Smithson com a escrita, “ele acreditava em revistas, em seu potencial, ele acreditava na realidade da teoria e no poder político de Clement Greenberg, e das outras pessoas em termos de seu poder; e ele percebia o potencial político do artista-crítico”²¹.

¹⁹ Idem.

²⁰ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*; p 34 -35

²¹ “He believed in magazine and their potential; he believed Greenberg’s real theoretical and political power, and other people in terms of their power; and he realized the potential power of the artistic-critic”. GRAHAM, In *Dan Graham Interview by Eugenie Tsai, in Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlab* (Muster: Westfälische Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989). P..8-12.

Nesses artistas, tal posicionamento político encontra-se indissociável da compreensão do imbricamento do sistema da arte na própria construção epistemológica dos trabalhos de arte contemporânea. Como define o crítico e filósofo Arthur Danto no texto *The Artworld*, publicado em *The Journal of Philosophy* em outubro de 1964, “ver algo como arte, requer algo que o olho não pode censurar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo de arte”²². Para Danto, o que está em jogo é uma mudança no estatuto ontológico da arte²³. Em tais condições, a experiência estética acontece na ampliação de uma realidade compartilhada pelos espectadores que negociam a linguagem adequada ao que sentem e vêem numa obra de arte. Nas palavras do filósofo:

“(...) as obras de arte são logicamente do tipo que se pode categorizar com palavras, mesmo que elas possuam equivalentes reais, na medida em que as obras de arte são sobre algo (ou então que se possa legitimamente perguntar sobre o que são). As obras de arte como um todo estão para as coisas reais assim como as palavras também estão, mesmo se a obra é algo real “em todos os sentidos”... Isso não quer dizer que a arte seja linguagem, mas que sua ontologia é similar às das palavras e que existe o mesmo tipo de contraste entre obra e realidade, e entre a realidade e o discurso.”²⁴.

Dan Graham identifica o empenho do artista na construção de uma sociabilidade no mundo das artes, de que são exemplos as discussões no *Max's Kansas City*, as viagens em grupo, os filmes assistidos com artistas como Serra, Judd, Robert Morris e Carl Andre, como um “tipo de discurso”²⁵. Em Smithson, essa prosa *no mundo* relacionaria estrategicamente a entropia da “ação dos elementos” à “ação dos escritos”²⁶. De fato, para o artista, linguagem e mundo embaralham-se de tal sorte que o próprio mundo é concebido como um enorme texto em constante processo de urdidura.

²²To see something as art requires something the eye cannot decry- an atmosphere of artistic theory, knowledge of the history of art: an artworld. DANTO, Arthur “The Artworld”. In Steven Henry MADOFF. *Pop Art: a critical history*. p. 275.

²³No debate intelectual caracterizado pela influência da filosofia da linguagem nos países de língua anglo-saxônica, o filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto pensa que depois da Pop Art o objeto de arte só poderia ser definido como tal se vinculado a “uma certa teoria da arte”: “It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is”. Idem. p.276.

²⁴ DANTO, Arthur. Citado em BAKER, Kenneth. *Um uso para o belo*. Revista Gávea; p. 100.

²⁵ GRAHAM, Dan. Op. cit.; p. 12.

²⁶ SMITHSON, Robert “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson”. In FLAM, Jack(org.). op.cit; p. 209.

Em Serra e Smithson, é por meio do posicionamento frente ao poder de interferência do mundo das artes, no processo de significação dos trabalhos, que será possível entender o esforço de articulação de uma série de construções discursivas, escritos, entrevistas, ataques à crítica de arte, filmes e a definição de critérios de inteligibilidade para as suas produções.

A construção dos discursos de Robert Smithson e de Richard Serra como uma ação pública relaciona-se diretamente com a transformação do estatuto da arte e o crescente alargamento de sua esfera pública verificada a partir da segunda metade do século XX. Trata-se de transformações que repensam as noções de espaço e autonomia da arte, levando ao limite as garantias de sua especificidade. Ao pensarmos essa dimensão pública, faz-se necessário especificar que tal idéia evoca todo o campo laicizado da cultura artística constituída que herdamos do Iluminismo. O projeto da modernidade formulado no século XVIII por filósofos iluministas propõe o desenvolvimento de uma ciência objetiva, de uma moralidade e de leis universais, e assim como de uma arte autônoma, segundo suas lógicas internas. Os pressupostos das estéticas iluministas e romântica acabaram por definir, para a estética moderna, um universo de experiência autônomo.

Em meados do século XIX, o surgimento de um novo campo social possibilita à arte emancipar-se das relações canônicas ou acadêmicas, constituindo uma esfera autônoma, com suas leis e um modo de funcionamento próprios²⁷, destacando-se pela primeira vez de maneira autônoma da vida social e projetando-se no espaço público. Em meio ao contexto cultural da modernidade, a dimensão pública da arte passa a constituir uma questão para a sua historiografia quando se estabelecem as polaridades entre público e privado.

A definição dessas duas esferas possibilitou à arte moderna a atribuição de uma definição e de uma normatização bastante precisas por meio de uma série de mediadores sociais, tais como as instituições de arte, entre elas o mercado, as

²⁷ *A autonomia da arte se fará presente na defesa do modernismo.* Clement Greenberg delimita as esferas da arte em seu ensaio *Rumo a um mais novo Laocoonte*: “as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarquia. A pureza da arte consiste na aceitação-a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica.” In GREENBERG, Clement. *Clement Rumo a um mais novo Laocoonte.*, in FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília, Clement Greenberg e o Debate Crítico.p.53

galerias e os museus e o público. Entre esses dois pólos, a arte se veria pressionada pelas exigências de uma subjetividade auto-reflexiva e, ao mesmo tempo, pela necessidade de intervir nesta que poderia se chamar de uma nova dimensão pública do trabalho de arte²⁸.

Na contemporaneidade, ao se pensar em espaço público da arte, estamos nos referindo a esse campo relativamente autônomo da produção cultural, em que a arte se estabelece socialmente. O significado de esfera pública da arte encontra-se indissociável do sistema da cultura com suas instituições mencionadas, assim como de critérios capazes de instituir a produção, convertendo-a em instâncias de projeção pública e social do trabalho artístico. É apenas por meio do embate com o seu sistema que a arte se institui socialmente e ganha seu estatuto público.

Com a *pop* e a *minimal*, a arte adquire uma dimensão pública nunca antes vista. A partir dos anos 1960 é possível perceber um alargamento do âmbito público da arte, de modo a recobrir e transformar o que tradicionalmente se compreendia como esfera privada da arte. Nesse sentido, a *pop* americana foi decisiva quando, ao transportar para dentro da arte muitos recursos publicitários da indústria cultural, de uma dimensão pública, enfim, acabou por embaralhar a jurisdição dessas duas esferas. A *Factory*, de Andy Warhol, carregada para o espaço da produção artística - tradicionalmente experimentada em ateliês privados, regidos por uma ética pessoal e privada - incorpora uma ética coletiva, modelo de uma vida pública alicerçada no ideal construtivo da ética do trabalho, muito embora continuasse a pertencer a um consagrado artista.

É na produção minimalista, sem dúvida, que o movimento de arrebatrar para os trabalhos uma dimensão pública é processado de maneira mais radical. Ao incorporar aos trabalhos materiais industriais tais como tijolos, pedaços de madeira, lâminas de aço, assim como o modo de produção serial e repetitivo praticado na indústria, os minimalistas traziam para dentro do mundo da arte a realidade do espaço social da vida contemporânea. Essa produção abarcou os procedimentos e a lógica da produção industrial que, em última instância, constituiu a força motivadora do nascente espaço urbano, concebido como um traçado quadriculado e modular de unidades equivalentes, em que os elementos se

²⁸SALZSTEIN, Sônia. “Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública”. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. p. 382.

justapõem uns aos outros, públicos e anônimos, como os encontrados em cidades como Nova York.

O deslocamento da cena artística do bar *Cedar Tavern*, um ambiente dominado pelo *expressionismo abstrato*, para o *Max's Kansas City* em meados dos anos de 1960, sintomatizaria tal mudança no caráter público da arte. No espaço do bar, freqüentado pela produção expressionista, praticava-se uma sociabilidade pública em contraponto à prática e a ética privada dos ateliês. Como observa Thomas Crow:

“o velho padrão, ao qual a geração dos Expressionistas Abstratos aderiu, era aquele que o artista fazia sua criação dentro do ateliê, em contato apenas com alguma musa interior e indiferente - ao menos para aquele momento crucial de inspiração - ao eventual destino do produto no mundo mais abrangente.”²⁹

A experiência da geração de Smithson e de Serra é de outra natureza. A produção artística não mais se encontra confinada aos espaços dos ateliês. Nas palavras de Smithson, “quando a mente e a matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, o ateliê começa a desabar, como ‘A queda do solar de Usher’, de modo que mente e matéria se confundem interminavelmente”.³⁰ Trata-se do ocaso da noção de ateliê e da subjetividade que a acompanha, e do surgimento de uma nova definição de arte no qual os limites entre o mundo físico e social e a dimensão privada da arte tornam-se indistinguíveis.

Em Serra e Smithson, a experiência no *Max's* não se restringia a um espaço público de socialização freqüentado por um determinado grupo de artistas, a exemplo do *Cedar Bar*, mas participaria do processo de redefinição das suas noções de arte. O *Max's* é um bar de artistas que, como observa o galerista Leo Castelli, diferencia-se pelo fato de em suas paredes estarem pendurados, “*lindos flavins, judds, e muitos outros*”³¹ É um espaço experimental e simultaneamente um bar onde se exerce uma sociabilidade pública e impessoal dos bares, cafés e

²⁹ CROW, Thomas. op. cit. p. 163.

³⁰ ‘When the fissures between mind and matter multiply into an infinity of gaps, the studio begins to crumble and fall like the House of Usher, so that the mind and matter get endlessly confounded’. SMITHSON, Robert. *A Sedimentation of the mind: Earth Projects(1968)*. In FLAM, Jack(org.) op cit. p.107.

³¹ De acordo com Leo Castelli, “*Max's* era o *Cedar Bar* de sua era. A atmosfera era diferente porque o tempo mudou muito entre o período do expressionismo abstrato, da arte conceitual e da arte do minimalismo. Havia grande diferença nos indivíduos porque nas paredes do *Max's* estavam pendurados lindos flavins, judds, e muito outros.”. SEWALL-RUSKIN, Yvonne. op.cit. p. 4.

pubs. Na análise de Richard Sennett, historicamente os cafés constituíram espaços de trocas, centros de informação onde floresciam discursos:

“Os cafés, pontos de encontro comuns às cidades de Londres e Paris, no final do século XVII e no início do XVIII- afora o seu aspecto bastante romanceado de conversas alegres e civilizadas e de amizades estreitas- , desempenhavam uma importante função para ambas as cidades da época. Eram os centros de informações mais importantes dessas duas cidades. Neles eram lidos os jornais, e no começo do século XVIII, proprietários de cafés londrinos passaram a editar e imprimir seus próprios jornais (...). Negócios como os de seguros, ligados à necessidade de informação sobre a probabilidade de sucesso em uma transação particular, crescem nos cafés. Como centro de informação eram lugares onde floresciam discursos”.³²

No *Max's*, Richard Serra e Robert Smithson participam de um intenso debate público onde discursos são produzidos e incorporados, sendo parte constitutiva dessas produções. Nesses dois artistas, tal prática insere-se no processo de redefinição do conceito de arte em que os espaços e as experiências do mundo público da megalópole nova-iorquina, no final dos anos de 1960, são arrebatados para dentro de suas linguagens de arte.

³² SENETT, Richard. *O declínio do Homem Público, as tiranias da intimidade* .p.108-109

2.2

Manhattan: o laboratório

Na cena artística do final dos anos de 1960, o debate produtivo em torno de questões comuns, como a redefinição do campo epistemológico da arte e, especificamente, a elaboração do conceito da arte processual, cria um campo de trocas e experimentações envolvendo os espaços públicos da cidade. Manhattan e seus arredores são agenciados para experimentações e efetivação de trabalhos fora dos espaços dos museus e galerias. Em uma série de expedições em áreas urbanas, suburbanas e desérticas, Robert Smithson efetiva estruturas e conceitos, a exemplo dos *sites/ nonsites*, tendo a megalópole nova-iorquina como referência central. Richard Serra, por sua vez, elabora importantes conceitos de seus trabalhos em diálogos com artes baseadas no tempo, com a dança, a música e o cinema, numa experiência direta com a *urbe*. Em ambos os trabalhos, a cidade é incorporada em sua dimensão espacial, cultural, ética e política.

Em 1966, Smithson inicia uma série de incursões exploratórias nas quais participavam artistas e agentes do sistema de arte. A expedição cartográfica a Pine Barrens, em New Jersey, por exemplo, objetivava encontrar um lugar para um projeto de terra movente (*earth-moving*). Participam dela sua esposa, a artista Nancy Holt, Carl Andre, Robert Morris e a galerista Virginia Dwan. Em uma pequena nota sobre o evento que é, ela mesma, mais um espaço de deslocamento entre muitos propostos, o artista descreve a experiência *na* paisagem pós-industrial norte-americana³³. O convite é de reconhecimento e aceitação da paisagem entrópica do mundo contemporâneo e das novas formas de experimentação do espaço que este mundo oferece. O deslocamento entre o centro (Manhattan) e a periferia (New Jersey) é uma experiência típica dos moradores das novas megalópoles, transformadas pelo surto das rodovias e dos automóveis a partir dos anos de 1950. Aqui, tijolos abandonados próximos a um forno de lenha, plantas de carbono e fábricas de chumbo compõem uma paisagem entrópica, com elementos do novo cenário urbano que apenas o olhar mecânico da câmera de fotografia é capaz de captar.

³³ SMITHSON, Robert . *Atlantic (H-13) 1966*. In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 332.

As pesquisas sobre o tempo e a entropia criam novos campos de investigação sobre a experiência na cidade. Em Smithson, o interesse pela temporalidade coloca os espaços físicos das cidades e atividades cotidianas como objeto de suas propostas. Nas suas palavras:

“intuitivamente, eu estava envolvido ali com noções que, agora, me parecem bastante interessantes: a preocupação com a paisagem fora das galerias; com lugares fora das galerias; a locomoção dos artistas e a forma pela qual eles utilizam seu tempo, um tipo de diversidade e descontinuidade que era completamente permeada por processos entrópicos”³⁴.

Nesse processo, a imersão na cultura dos cinemas nova-iorquinos é uma importante referência para o artista³⁵. Sendo uma arte temporal, a sala escura encerra uma experiência entrópica, como escreve Smithson, ir ao cinema produz descontinuidade no tecido da existência³⁶, pois o cinema, assim como as máquinas fotográficas, constituíam máquinas de tempo.

Em Richard Serra, os inúmeros intercâmbios e colaborações com outros gêneros de arte como a dança, a música e o cinema contemporâneos criam um espaço de experimentações imediatas com o mundo público da cidade de Nova York. A proximidade com os músicos Steve Reich e Philip Glass, com a dança contemporânea no *Judson Memorial Theater* e com o cinema de Michael Snow, possibilita a participação em propostas nas quais os ritmos da cidade, os movimentos e a ocupação do espaço dos habitantes das megalópoles são arrebatados para dentro dessas artes. Tal experiência será determinante para o desenvolvimento de conceitos e princípios norteadores da obra de Serra.

Em comum com as artes visuais, essas artes baseadas no tempo (*based temporal arts*) pensavam conceitos produtivos, tais como o processo, o tempo-real, a repetição, a valorização das ações cotidianas, a subjetividade do artista. Tal

³⁴ “Intuitively I was involved there with notions that now seem quite interesting to me: the preoccupation with landscape outside of galleries; places outside galleries; the locomotion of artists and what they do their spare time; a kind of diversity and discontinuity that was completely pervaded by entropic process”. In TSAI, Eugenie, BUTLER, Cornelia. *An Interview with Robert Smithson* (1973) TSAI, Eugenie(org.)Robert Smithson. Catálogo. The Museum of Contemporary Art, set-dec.2004. p 93

³⁵ Essa é a análise de Ann Reynolds, a cultura cinéfila, a cultura das *highway* e o impacto da nova mídia impressa seriam três referências culturais determinantes no desenvolvimento da obra de Smithson. Para a historiadora, embora tal cultura dos filmes raramente esteja presente na história das artes visuais dos anos de 1960, exceto lateralmente, ela é central para definir os termos do mundo das artes de Nova York e suas várias comunidades, tanto socialmente como culturalmente. In REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson Learning from New Jersey and Elsewhere*.p.8

³⁶ De acordo com Smithson, “to spend time in a movie house is to make a “hole” in one’s life”. SMITHSON, Robert. *Entropy and the New Monuments*.1966. In FLAM, Jack(org.) . op.cit; p.17.

entrelaçamento de campos entre artes visuais, música, dança e cinema, comuns à época, era vivido sob a definição de “performance” e caracterizava a dissolução das delimitações dos tradicionais gêneros artísticos. “Não importava se você era escultor, cineasta ou músico, o fundamental era que estivesse interessado no tempo e nas suas durações”³⁷, relata Serra.

Nessa cena laboratorial, diferentes áreas como a música, a dança e as artes plásticas, dentro de suas próprias linguagens compartilham constantes em que se percebe como objetivo comum a superação de valores modernos. Entretanto, essas colaborações do final dos anos de 1960 não constituem uma divisão de tarefas no todo de um trabalho. Diferentemente, dança, música e artes plásticas encontram-se engajadas nas questões inerentes ao desenvolvimento do conceito de processo de arte. O comprometimento com o mesmo campo de pesquisa nessa geração inaugura uma situação inédita na história da arte, como constata Buchloh:

“Enquanto a abordagem tradicional, como ilustra na colaboração entre John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, procurou integrar as várias artes performática em um tipo de *Gesamtkuntwerk*, as novas formas baseadas em uma preocupação com a correspondência objetiva entre as investigações nas artes plásticas e nas artes temporais”³⁸

O diálogo entre Serra, Steve Reich e Philip Glass iniciou-se em Paris, em 1964-1965, quando os artistas passavam longas horas socializando e discutindo arte e cultura. Em Nova York, Serra participa dos trabalhos de Glass. Por seu turno, Glass torna-se intimamente envolvido com os trabalhos de Serra e participava da realização de inúmeros processos de arte, tais como *One Ton Prop (House of Cards)*, de 1969, e o *Filme Hand Catching Lead*(1968). Do mesmo modo, Serra participava das performances de Reich como *Pendulum Music* (1968), durante a exposição *Anti-Illusion/ Procedures and Materials*. Juntos, Glass e Serra elaboram *Word Location Project* (1969) na Long Beach Island, New Jersey como parte da exposição *Loveladies*. O intercâmbio produtivo entre esses artistas é determinante na elaboração de conceitos e diretrizes do trabalho de

³⁷ I got to know all those people quite well, and what was interesting about the group was that we were all into process and time. It didn't matter whether you were a sculpture or a filmmaker or a musician, the underpinnings of what you were interested in were time and its extension. MCSHINE, Kynaston. op.cit.p.26

³⁸ Whereas the traditional approach, as illustrated in the collaboration of John Cage, Merce Cunningham, and Robert Rauchenberg, had aimed to integrate the various performing arts in some sort of *Gesamtkunstwerk*, the new forms were based on an awareness of the objective correspondences between the investigations in the plastics and temporal arts. BUCHLOH, Benjamin. *Process Sculpture and film in the work of Richard Serra*. In Richard Serra, p.5

Serra. Importantes noções, como a das de *processo* e *tempo-real* compartilham das coordenadas conceituais da música contemporânea de Glass e Steve.

Em uma ligação direta com os ritmos do mundo, tais experiências envolviam o tecido cultural e político das grandes cidades. É o que narra Serra:

“Lembro-me que Steve fez uma gravação da voz de um menino negro que foi preso e que queria sair, e dessa forma poderia ser levado para o hospital. Reich gravou essa declaração de modo circular. A frase é repetida novamente, novamente até que aquilo gradualmente deixa de ser uma frase para tornar-se meramente um ritmo sonoro. Steve estava ali lidando com forma, escultura e conteúdo político”³⁹.

O envolvimento com a dança de Yvonne Rainer e Trisha Brown é determinante no desenvolvimento da arte processual de Serra. A partir dela, o artista pôde pensar relações com o tempo, com o movimento, o deslocamento do corpo e seus equilíbrios, a relação e a distribuição dos objetos no espaço. “A dança e a performance clarificaram muito o que eu queria fazer. Eu ia às performances de Yvonne e voltava para casa com idéias mais precisas de como proceder do que a partir das encontradas no mundo das artes”⁴⁰, rememora Serra sobre a importância do encontro com a dança contemporânea no momento de desenvolvimento de seus principais conceitos.

As experiências dessas artistas incorporaram à dança os gestos do cotidiano, como andar, varrer. As *task-performances*, por exemplo, empregavam um procedimento claro de tarefas mundanas e repetitivas, executadas por anônimos em um *tempo presente*. As *performances* mostravam novas maneiras de relacionar movimento à matéria e ao espaço, permitindo a Serra pensar a escultura em um campo extenso e aberto, impossível de serem articuladas na escultura como um objeto autônomo. Tanto as pesquisas quanto a dança contemporânea encontram-se, nesse momento, desenvolvendo conceitos produtivos como processo, o *tempo-real* e a dessubjetivação da arte, o que permitiu a essas linguagens, no início dos anos de 1970, explorar os espaços esquecidos da urbe, como faz Trisha Brown em suas performances, e Serra com suas esculturas urbanas, com os *espaços públicos* das grandes cidades.

³⁹ I remember Steve did a tape of voice of a young black kid who got arrested and wanted to get out of the holding tank, so he said he was going to squeeze his bruise till the blood came out to show them so he could go to the hospital. Reich took that recorded statement and looped it. The phrase is repeated over and over again till it gradually, goes out of phase and becomes just a rhythmic sound. Here was Steve dialing with form, structure, and politic content. MCSHINE, Kynaston. op.cit.p.26

⁴⁰ Dance and performance clarified a lot of what to do- I would go to Yvonne’s performances and come home with more ideas about how to produce than I found in the art world”. Idem p.25

No início dos anos de 1970, Richard Serra e Robert Smithson realizam seus primeiros trabalhos públicos. Trata-se de obras que dialogam com a escala da cidade, com o seu espaço físico e social. Esses dois artistas, com produções tão distintas, encontram-se imersos na experiência da metrópole da segunda parte do século XX. Ambos propõem um envolvimento mais efetivo com o dia a dia, com o entorno do mundo.