

Richard Serra: reaprendendo no caos da megalópole

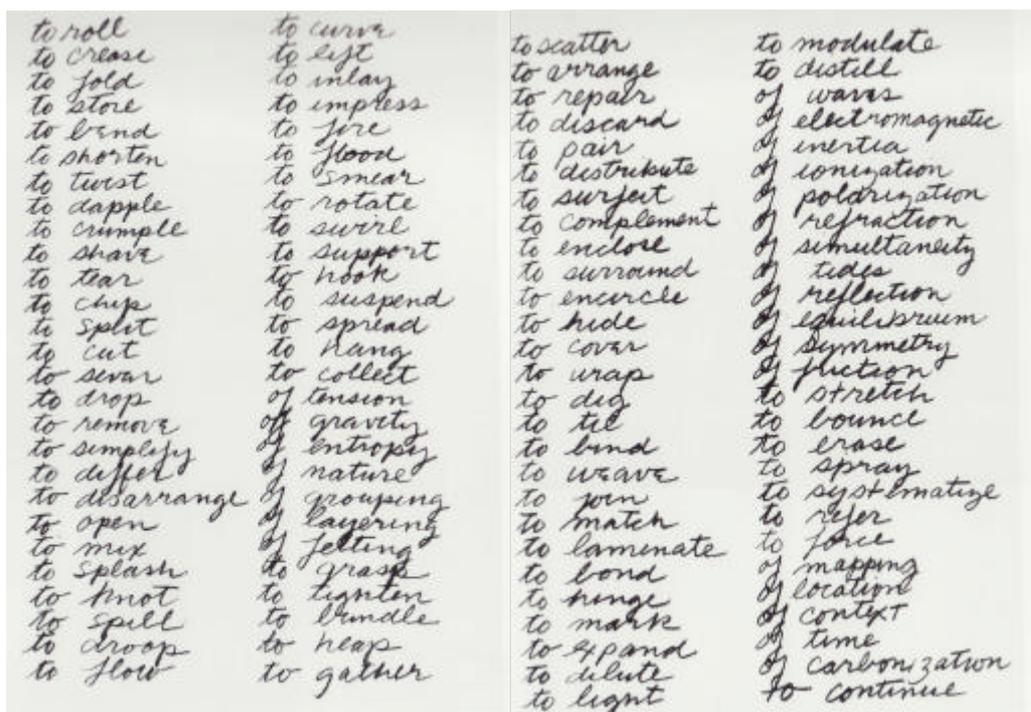
Logo após sua chegada à cena de arte nova-iorquina, Richard Serra inicia uma série de trabalhos nos quais questiona o conceito de escultura. As insatisfações com o hermetismo do espaço minimalista impulsionam investigações sobre o comportamento dos materiais e sua temporalidade específica. Em 1967, Serra passa a compor um inventário de “atividades para materiais *não-específicos*”. *Untitled (Verb List)*, o ato físico de ‘fazer’ arte encontra-se explicitado analiticamente: “*to roll*”, “*to crease*”, “*to fold*”, “*to splash*”, “*to spill*”, “*of tension*”, “*of gravity*”, “*of entropy*”¹. Essa compilação nos lembra que objetos de arte resultam de ações realizadas sobre os materiais. Aponta ainda que, para Serra, o processo de arte encontra-se sujeito a noções fenomênicas as quais incluem: “*of electromagnetic*”, “*of ionization*”, “*of polarization*”, “*of simultaneity*”, “*of mapping*”, “*of location*”, “*of context*”². Tal como o peso e a gravidade, como veremos adiante, essas condições participam da constituição do trabalho de arte. *Untitled (Verb List) 1967-1968*[fig.12] sumariza a noção de escultura como ações executadas e processadas no momento de sua exposição.

Na *lista*, a escolha sintática ‘verbo’ deve-se ao fato de, na linguagem, ser ele central no ato da fala e do discurso social. Como declarou o artista, “Em 1967 e 1968, escrevi a *Lista de Verbos* como uma forma de relacionar várias atividades a materiais não específicos (...). A linguagem estruturou minha atividade em relação ao material, o qual tinha a mesma função dos verbos transitivos”³. Pensado como linguagem, tal trabalho permite ao artista lidar com a ‘ação’ e com o ‘fazer’ da arte em termos de uma significação pública, destituída de qualquer intencionalidade secreta. Essa estratégia, portanto, permite colocar a manipulação física do material escultórico como questão central da arte processual de Serra.

¹ Rolar/ vincar/ dobrar/ armazenar/ lançar/ borrifar/ tensionar/gravitacionar/ entropia

² eletromagnetizar/ ionizar/polarizar/ simultaneizar/ mapear/ localizar/ contextualizar

³ In 1967 and 1968, I wrote down a verb list as a way of applying various activities to unspecified materials. (...) The language structured my activities in relation to materials which the same function as transitive verb. SERRA, Richard, BORDEN, Lizzie. *About Drawing: An Interview*. In SERRA, Richard. op.cit.p.53



[12] Verb List 1967-1968

Como discurso, a *lista* marca uma distinção em relação à produção minimalista. “Rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar...”, são verbos de ações auto-referentes, e referentes também ao material e ao processo, em um movimento, seus verbos descrevem, na análise de Rosalind Krauss, pura transitividade por ser cada um uma ação a ser executada contra a imaginada resistência do objeto; e ainda pelo fato de cada infinitivo voltar-se para si mesmo sem nomear seu fim⁴, é dizer, sem atrelar-se ao objeto definindo um fim, embora, por sua transitividade, coloque em suspensão no imaginário do espectador um espectro de objeto que haveria de sofrer ação, o que não ocorre por este ter sido omitido. Nesse sentido, diferentemente de trabalhos de Carl Andre, que operam em um espaço intransitivo, onde os materiais são percebidos como expressão de sua própria existência, a obra de Serra habita o mundo do verbo transitivo, com sua imagem de atividade e efeito, ainda que o objeto que haveria de sofrer tal efeito esteja propositalmente sonegado, causando uma tensão que dirige a atenção para o processo em si.

A lista de verbos funciona como um *ready-made*, cujos procedimentos possibilitam a visualização e a automatização do processo de ‘fazer’ arte,

⁴ KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. op. cit. p.101.

destituindo tal tarefa de possíveis mitos e mistérios da criatividade artística. Nesse sentido, a estratégia duchampiana da impessoalidade é um modelo importante para a obra do artista. Como escreveu Krauss, “em lugar de um inventário de formas, Serra registra uma relação de atitudes comportamentais. Percebemos, contudo, que esses verbos são, eles próprios máquinas que, postas em funcionamento, têm a capacidade de construir o trabalho”⁵. A automatização do processo permite a eliminação da expressividade do gesto, colocando em xeque o estatuto da autoria do artista

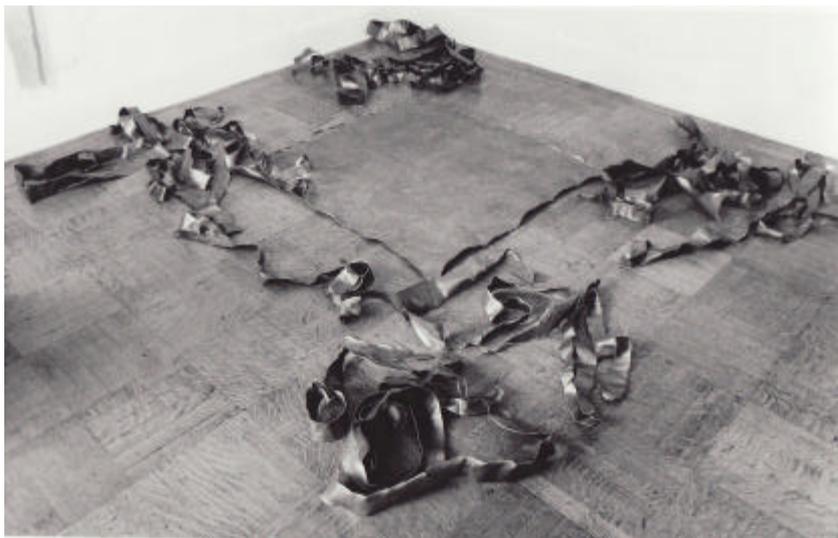
O procedimento do *ready-made* permite, ainda, que o resultado dos trabalhos seja examinado como nada mais do que produtos. Realizar *Thirty-five Feet of Lead Rolled up* (1968)[fig.13] exigiu a tarefa mecânica de enrolar (*to roll*) a tira de metal em tubo e colocá-los diretamente no chão. Tal exposição das etapas da realização de um trabalho industrial encontra-se presente ainda no título de *Tearing Lead 1:00 to 1:47* (1968),[fig.14] onde tal como um operário de uma empresa automatizada, cuja tarefa em uma esteira de produção é contabilizado em termos de horas de trabalho, Serra realiza o procedimento de rasgar tiras de chumbo nos ângulos da John Gibson Gallery⁶, no tempo de 47 minutos. Em Serra, a proposta de automatizar e despersonalizar o processo de fazer arte o leva a articular a idéia dessa atividade como uma noção coletiva do trabalho.



[13]Thirty-five Feet of Lead Rolled up(1968)

⁵ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 331.

⁶ Essa foi parte de uma da exposição conjunta “*Anti-Form*” entre 5 de outubro de 7 de novembro de 1968.



[14]Tearing Lead 1:00 to 1:47(1968)

Já nesse trabalho inicial, percebe-se a incorporação da força de trabalho coletivizada e suprapessoal como o objetivo de rejeição da noção tradicional do gesto subjetivo do artista. Tal estratégia será desenvolvida plenamente em suas futuras obras cuja realização apenas torna-se possível mediante o envolvimento de uma enorme diversidade de trabalhadores, de diferentes especialidades. *Tearing Lead 1:00 to 1:47* (1968) e *Thirty-five Feet of Lead Rolled up*, de 1968, incorporam a lógica do processo industrial da segunda metade do século XX. No movimento de trazer para seus trabalhos o fazer automatizado, Serra realiza um duplo movimento de aceitação e de crítica de tal sistema econômico social, em particular do mundo anônimo e supra-individual do trabalho industrial: um universo constitutivo de sua história e poética, matéria de seus trabalhos. Como dirá:

“Quando criança, cresci trabalhando em siderúrgicas. Há toda uma geração de artistas americanos que cresceram dessa forma. Andre trabalhou em ferrovia e Morris em siderúrgica, ou ferrovias. Logo, viemos de um background do pós-guerra, da pós-depressão, quando crianças cresciam e trabalhavam nos centros industriais do país”.⁷

Tais circunstâncias contribuíram para uma idealização desse trabalho e da própria *working class* para esses artistas. Ao incorporar em sua arte essa instância

⁷ “As a kid growing up I d worked steel mills. There is a generation of American artists who had grown up that way. So we came from a postwar, postdepression background, where kids grew up and worked in the industrial center of the country.”. MICHELSON, Annette. *The Films of Richard Serra: An Interview*. In SERRA, Richard. SERRA, Richard. op.cit. p. 67.

social, Serra propõe igualmente abordar⁸ esse ideal que, em última análise, constitui uma ética que é ela própria modelo do fazer para a arte norte-americana.

Em seu artigo *Outros critérios*, Leo Steinberg chama a atenção para esclarecedoras diferenças entre uma tela de Thomas Eakins (1844-1916), artista norte-americano típico, e de seu mestre francês Léon Gérôme (1824-1904). Ambas tratam do tema do artista e seu modelo. Contudo, como analisa Steinberg, o artista francês significativamente evoca o célebre mito segundo o qual o mármore se transubstancia em carne pelas mãos do artista. Nele, a ênfase recai sobre a recompensa erótica e a celebração da genialidade do artista e da arte. “O quadro – uma fantasia da recompensa do artista – liga arte ao desejo”, nota o crítico. Diferentemente, no artista norte-americano o nu aparece em posição secundária, objeto de estudo e experimentação técnica. Eakins silencia, desse modo, as eventuais conotações eróticas da arte, ligadas ao artifício e ao desperdício, em favor da ética do trabalho do pintor. “Arte não, mas trabalho”, sintetiza concepção de arte na América. A ética do trabalho presente na formação cultural da sociedade norte-americana, portanto, na análise de Steinberg, participa da constituição do lugar da arte na América.

A partir desse texto de Steinberg, Sonia Salzstein elaborou sua própria análise sobre a passagem eficiente de uma vida pública, edificada sobre a crença construtiva do trabalho. Segundo Salzstein, tal mudança sugere uma subjetividade migrando sem conflitos do decoro frugal e burguês do ateliê à ordem supra-individual e anônima, pressuposta numa ética do trabalho. “Ética do trabalho que serve, em última instância, de êmulo ao nascente espaço urbano, concebido muito a propósito como um traçado quadriculado e modular de unidades equivalentes em que os elementos se justapõem “uns após os outros”, públicos e anônimos, em uma formidável antevisão da lógica minimalista”⁹.

Tal como nas estruturas minimalistas que trazem a lógica da produção industrial, os primeiros trabalhos de Serra incorporam o processo do fazer automatizado da indústria, realizado pela coletividade trabalhadora. Na lista de verbos, o processo do fazer é serializado e infinito. *Continuar* é a última ação referida por Serra, no fim de sua enunciação. Nesse proceder industrial, constante

⁸ Em entrevista a Annette Michelson, o artista relata sua necessidade em desmitologizar sua noção idealizada sobre a classe trabalhadora, de entender a vida do trabalhador. Idem. p.78.

⁹ SALZSTEIN, Sônia. *Uma dinâmica da arte brasileira: Modernidade, instituições, instância pública*.p. 250.

e externalizado, a proposta de Serra arrebatava o espaço da cidade, sob uma lógica orientada por um modelo de traçado urbano quadricular que avança implacável e indeterminadamente em todas as direções, como quando da ocupação demográfica expansionista das cidades norte-americanas – desenvolvida sob o influxo de um modo de produção capitalista, predecessor do modo de produção industrial que também seguiria o mesmo movimento centrífugo de ocupação do espaço. Serra, então, expondo o fazer procedimental que incide sobre a matéria no tempo, vai tomando os espaços circundantes das galerias, dos museus, das ruas, das avenidas...

4.1

Splashing: dissolução do corpo da escultura na Castelli Warehouse (limites do Harlem)

Na *lista* de Serra, encontramos verbos que explicam simples ações, como *to splash*: procedimento realizado pelo artista no qual chumbo fundido é arremessado repetidas vezes no espaço de junção entre as paredes e o chão da galeria. *Splashing* (1968)[fig. 15] é um dos seus trabalhos processuais mais conhecidos, realizado no armazém (*warehouse*) vazio de Leo Castelli, na Amsterdam Avenue, próximo ao Harlem¹⁰. Nele, percebe-se o aprofundamento do questionamento sobre o conceito de escultura, bem como o prosseguimento das investigações acerca das possibilidades abertas pela obra de Jackson Pollock. Em *Splashing*, o potencial do uso do material inaugurado pelo *dripping* de Pollock é levado às últimas conseqüências. O interesse pela manipulação da gravidade a ser investigado na manipulação de materiais liquefeitos. Em *Splashing*, o chumbo derretido arremessado expande-se no chão impulsionado pela gravidade, tal como no *dripping* da pintura de Pollock. Como nota Kenneth Baker, “Serra reconheceu a rendição de Pollock à gravidade e à física da tinta como uma fonte para a atração de sua própria geração pelo processo como conteúdo de arte”¹¹.

A retomada de tais questões não significa, entretanto, um retorno à técnica gestual da pintura, como deu a entender boa parte da produção crítica da época. Essa foi a abordagem de Robert Pincus-Witten no artigo “*Slow Information: Richard Serra*”, publicado na revista *Artforum* em 1969¹². Para o crítico, os trabalhos processuais de Serra, de Eva Hesse e Keith Sonnier evidenciariam de uma outra volta no pêndulo da história da arte, um retorno estético à técnica gestual da pintura.. Nesse raciocínio:

¹⁰ Na entrevista a Kynaston Mcshine Serra diz que as *Splashing pices* não foram realizadas na Leo Castelli Gallery, na 77th Street, Soho, mas no espaço de armazém (*warehouse*) de Castelli na Amsterdam Avenue, próximo aos limites do *Harlem*. Para Serra, expor os trabalhos na Warehouse significou a possibilidade para o espectador de experimentá-los em um ritmo diferente dos tradicionais espaços institucionais, pois “foram removidos do refinamento, da hierarquia e da aura do espaço da galeria”. In *Richard Serra Sculpture :Forty Years*. p. 24.

¹¹ Pollock`s surrender to gravity and the physics of paint as a source for his own generation`s attraction to process as art content. BAKER, Kenneth. *Minimalism*. p.112.

¹² A Pincus-Witten é creditada a invenção do termo pós-minimalismo que servira como título de sua coleção de ensaios sobre produções que emergiram no final dos anos de 1960.

“O trabalho de Serra no qual solta chumbo pode ser associado a uma mudança na sensibilidade modernista, onipresente entre o inverno de 1968 e a primavera de 1969... A nova sensibilidade tende a ser anti-precisiosista e anti-geométrica. Ela, mais uma vez, promove valores ligados ao Expressionismo Abstrato. Quer dizer, ela patrocina as sensibilidades que o termo *malerisch* de Wolfflin abrange. Nesse respeito, os esguichos e “rasgaduras” de chumbo de Serra são quase condição *sine qua non* da nova sensibilidade.”¹³

Na análise de Pincus-Witten, a nova sensibilidade emerge como resultado de um movimento auto-determinado historicamente¹⁴. Sua crítica, que participa da tradição formalista norte-americana, que, ao lado de pensadores comprometidos com o crítico modernista como Michael Fried¹⁵, constituía a corrente dominante na cena artística nova-iorquina. Essa será também a abordagem adotada dentro de influentes veículos de informação e conhecimento de arte, como a revista *Artforum*, até o ano de 1969¹⁶. Nesse momento, a emergência da nova produção pós-minimalista coincide com uma mudança de liderança editorial da revista, que passa a ser assumida pela crítica Rosalind Krauss. Tal passagem se dá sob um intenso debate acerca dos modelos críticos e historiográficos, como podemos notar na série de artigos *Problems of criticism*, publicada pela revista¹⁷. Em 1973, nessa mesma publicação, Rosalind Krauss questionará, no artigo *Sense and Sensibility*, o paradigma historicista da estética formalista, bem como a inadequação dos modelos críticos em curso para a compreensão da produção

¹³ “Serra’s loose lead work can be associated with a shift in modernist sensibility, omnipresent through the winter of 1968 and the spring of 1969... This new sensibility tends to be anti-precisionist and anti-geometric. It once again fosters the value connected with Abstract Expressionism. That is to say, it sponsors the sensibilities covered by Wolfflin’s term, *malerish*”. PINCUS-WITTEN Robert, *Slow Information: Richard Serra*. Publicado a primeira vez na *Artforum*, vol III, n 1 Setembro de 1969.

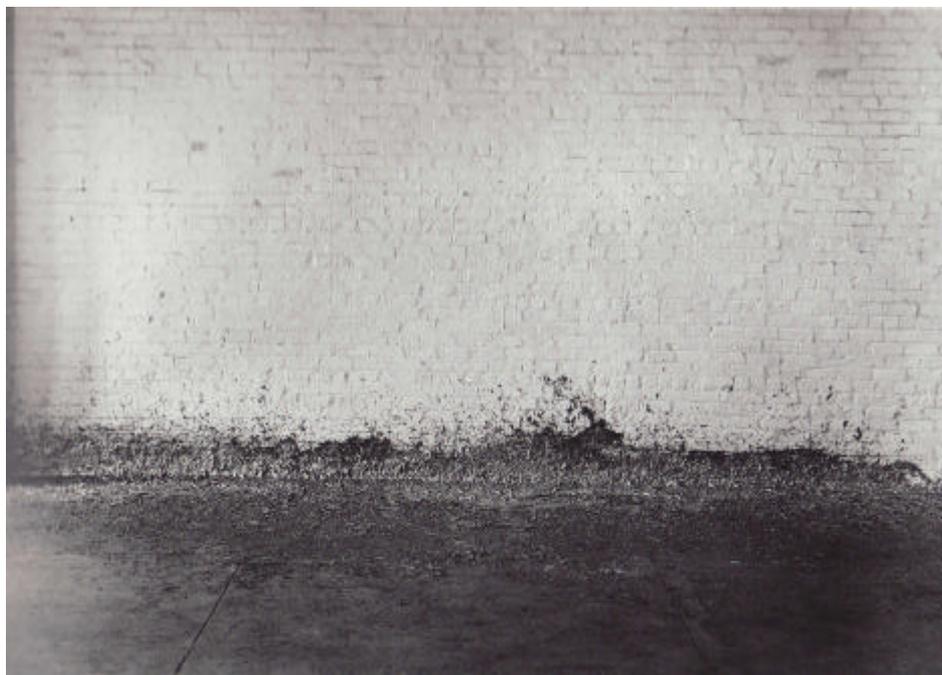
¹⁴ Sobre o debate da crise do paradigma histórico na arte nos anos de 1960, ver a análise de Arthur Danto em *Após o Fim da Arte. A Arte contemporânea e os limites da História*, na qual o filósofo identifica a Pop Art como o movimento artístico que decreta o fim da concepção da arte.

¹⁵ Como observa Amy Newman, “a escolha da crítica modernista para metodologia desta revista inseria-se em um momento histórico em que a institucionalização da arte encontrava-se totalmente comprometida com sua produção, distribuição, promoção exposição, e consumo, bem como suas dimensões intelectual, legal e social.” O formalismo era lógico, legível, demonstrável e talvez o mais atrativo, *contained, self-referencial*, argumenta a autora. NEWMAN, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1972*.p.1

¹⁶ Como notou Newman, entre 1966 e 1969, Philip Leider, fundador e editor da *ArtForum*, estava comprometido com as idéias de Michael Fried, mas depois que Fried e Krauss romperam, Leider não se importou com o risco de ofender Fried dando o lugar de masthead para Krauss. Idem.p. 12

¹⁷ Tal debate encontra-se na série editada pela *Artforum* intitulada “Problems of Criticism”. De acordo com Krauss, ao escrever nessa série seu artigo “*Pictorial Space and the Question of documentary*” ela, desejava romper com tabus formalistas. “In fact it seemed to me that there were so many anomalies that theory could not account for but that without being able to incorporate the things it couldn’t make sense, that new theory was needed altogether – by this time I was also reading Thomas Kuhn – what Kuhn would call a new paradigm”. In *Challenging Art: Artforum 1962-1974* p. 240.

emergente no final dos anos de 1960. Aqui, sem dúvida, Krauss se afirmará cada vez mais como a pensadora da arte capaz de definir critérios de inteligibilidade da produção da geração de Serra e Smithson, como atesta o seu antológico artigo publicado, em 1979, na revista *October*, “*Sculpture in the Expanded Field*”.



[15] *Splashing*.1968

Importa notar que, em 1968, quando da exposição das primeiras obras processuais de Serra na *Castelli Warehouse*, as leituras realizadas pela produção crítica de arte especializada eram limitadas e insistentes quanto à idéia de serem estes trabalhos uma volta à tradição pictórica. Tal situação levará Serra a escrever uma espécie de resposta elucidativa. *Play it again, Sam* é publicado, pela primeira vez em 1970, na *Art Magazine*, em que afirma o artista:

“O recente problema com os materiais espalhados lateralmente, elementos no chão dentro do campo visual, é a incapacidade desse modo de paisagem de evitar combinações como figura-chão: a convenção pictórica. A razão para essa investigação é o apelo pela completude perceptual ou o desejo de permitir a definição de um lugar para controlar a prioridade das relações. Em parte, isso é uma interpretação errada do conceito de *dediferenciação* de Anton Ehrenzweig’s. A mística do soltar-se (loosing up) continua nada mais do que uma justificativa para Alan Kaprow”.¹⁸

¹⁸ “A recent problem with the lateral spread of materials, elements on floor in the visual field, is the inability of this landscape mode to avoid arrangement qua figure ground: the pictorial

Em seu texto, Serra localiza o diálogo como a obra de Pollock dentro do esforço de redefinição do conceito de escultura. O artista insere tal questionamento na problemática da incômoda herança da convenção pictórica da figura-fundo. A má compreensão a respeito do uso do legado de Pollock não se restringe, contudo, ao pensamento da crítica especializada. É compartilhada pelas leituras de artistas como Allan Kaprow, para quem o legado de Pollock foi decisivo em suas propostas de erosão das barreiras entre a ação, a arte e o ambiente urbano. E, conseqüentemente, importante para o desenvolvimento da arte processual. De acordo com o precursor do *happening*, a pintura de Pollock descortinou o potencial de liberalização (*loose*) da vida interior e privada característica do “*self*” ocidental¹⁹. Entretanto, como deixa entrever Serra em *Play it again, Sam*, nada estaria mais distante de propostas como *Splashing* do que a “a mística do soltar-se (*loosening up*)” de Kaprow.

Essa também será a abordagem de Krauss, para quem o arremesso de tinta de Pollock e o lançamento de chumbo derretido de Serra apresentavam substanciais diferenças. Usando a leitura da fotografia *Richard Serra throwing lead* (1969)²⁰, [fig.16] a crítica indica a estratégia de dessubjetivação do “fazer” em Serra. O artista é fotografado com uma máscara de gás e com uma concha industrial na mão, no exato momento em que joga chumbo derretido nas junções horizontais e verticais do espaço da Castelli Warehouse. Numa clara teatralidade, Serra assume o papel de um guerreiro na batalha do *labor* frente aos materiais, ao invés da confrontação tradicional do artista com o material estético. Essa imagem instantânea difere ainda radicalmente da *persona* heróica nas fotografias dos artistas ao longo da história modernista da arte. Na foto, o artista mascarado perde sua identidade, passa a integrar o corpo coletivo e despersonalizado dos trabalhadores industriais:

“A máscara de gás adiciona o *status* impessoal da máscara, a condição despersonalizada do trabalho industrial, com associações à repetição, à serialidade, a coisas idênticas, enfileiradas, mas também com associação ao trabalho propriamente dito, para um tipo de trabalho em que a tarefa é dada em relação ao

convention. The rationale for this investigation is a plea for perceptual wholeness of the place to control the priority of relationships. In part this is a misinterpretation of Anton Ehrenzweig’s concept of dedifferentiation. The mystique of loosening up remains no more than a justification for Alan Kaprow”. SERRA, Richard. *Play it Again, Sam*. In SERRA, Richard.op.cit. p. 7.

¹⁹ KAPROW, Alan. *The Legacy of Jackson Pollock* In Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews. MoMA p. 85.

²⁰ Essa foto de Serra foi publicada pela primeira vez em 1972, juntamente com a lista de verbos na *The new Avant-Garde: Issue for the Arts of the Seventies*, de Gregório Muller.

conjunto de materiais, em que as operações são tomadas de acordo com a matéria e não por inspiração. Portanto, a máscara retorna a criatividade à condição de trabalho”.²¹

Em Serra, o ataque à noção do sujeito artista assume a estratégia da substituição deste por um corpo coletivo de trabalho. De acordo com Fredric Jameson, o ataque ao status do autor tomou pelo menos duas formas. Ambas as estratégias encontram-se em diferentes momentos da obra de Serra:

“O ataque ao antigo sujeito burguês pode assumir duas formas: a tentativa de se dissolver o sujeito de vez...ou a outra solução, bem diferente, que consistiria em renovar a primazia do grupo e da vida coletiva sobre a ilusão ótica burguesa da existência individual e voltar-se à visão do sujeito individual como uma função da estrutura coletiva.”²²

Em Serra, o mundo anônimo e coletivizado do trabalho é novamente incorporado à arte como modo de evitar a subjetividade do artista. Entretanto, agora, tal estratégia não se restringe, como fizeram os minimalistas, a transportar a lógica da produção para dentro dos trabalhos, de trazer para a arte o raciocínio da repetição e da serialidade, das formas reproduzíveis, cuja origem industrial não deixam dúvidas acerca de possíveis significados metafóricos. Aqui, Serra retorna a criatividade à condição de trabalho. O artista propõe a despersonalização do processo de ‘fazer’:

“Em todos os meus trabalhos a construção processual é revelada. Material, forma, decisões contextuais são auto-evidentes. O fato de o processo tecnológico ser revelado, depersonaliza e desmitologiza o objeto artístico (*craft*) do escultor”.²³

²¹“To the impersonal status of the mask adds the personalization condition of a industrial work with association to repetition, seriality, things –in a row all alike, but also association to the labor itself, to a kind of work in which a task is given in relation to a set of materials, in which operations are fixed by matter rather than “inspiration”. Thus the mask not only collectivizes the notion of “expression”, but it folds “creativity” back to the condition of labor. KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*(1986). In FOSTER, Hal. op.cit. p.101.

²²“The attack on the old bourgeois subject can take two forms: that of the attempt to dissolve the subject altogether ... or the other quite different solution which would consist of renewing the primacy of the group and the collective life over the bourgeois optical illusion of individual existence, and returning to a view of the individual subject as a function of a collective structure”. JAMESON, Frederic. *The Ideology of the Text*, in *The Ideologies of Theory: Essay 1971-1986*. p. 62.

²³“In all my work the construction process is revealed. Material, formal, contextual decisions are self-evident. The fact that the technological process is revealed depersonalizes and demythologizes the idealization of the sculptor`s craft”. SERRA, Richard. *Extended Notes from Sight Point Road*. In SERRA, Richard. op.cit. p 169.



[16] Serra Throwing Lead 1969

A iniciativa de desmitologização do objeto artístico (*craft*) e a exposição do processo de ‘fazer’ visa, ainda, a problematização da percepção da unidade formal do “objeto” minimalista. Como abordado no primeiro capítulo, uma das questões inquietantes e amplamente discutida entre Serra e Smithson, era a rigidez do sistema de construção de Judd, Andre e Le Witt. Era o fato de os resultados dessas produções serem obtidos de antemão, em sistemas fechados, como atesta Krauss:

“A diferença entre a escultura de Serra e do Minimalismo em parte vem da rejeição à geometria apriorística do grid. Pois o grid é uma ferramenta abstrata que descreve um espaço que sempre começa num ponto em frente da pessoa que vê. O grid é o diorama da sensibilidade analítica, deixando sempre o observador olhando de fora para dentro”.²⁴

Para Serra e Smithson tais sistemas, conceitualmente herméticos e autoritários, estavam “condenados a ruir”²⁵. Como notará Krauss:

“A lógica do processo (...) foi também uma forma de se opor à geometria rígida das esculturas minimalistas na qual o espectador era apresentado a um

²⁴“The distinction between Serra’s sculpture and that of Minimalism comes in part out of Serra’s rejection of the priori geometries of the grid. For the grid is an abstraction tool describing a space which always begins at the point just in front of the person views. The diorama of analytic sensibility, the grid forever leaves the viewers outside looking it.”Rosalind Krauss, *Richard Serra: Sculpture Redrawn*. Artforum 10, n 9, Maio de 1972, p.38

²⁵ “ We [Serra and Smithson] thought that closed systems were doomed to fail”. LAMARCHE-VADEL, Bernard. Interview. In SERRA, Richard. op.cit.p.112.

objeto cuja construção era um sistema fechado, segregado, o interior do objeto, invisível e remoto”.²⁶

A arte processual (*process art*) identificada pela primeira vez como tal na exposição *Anti-Illusion: Procedures/ Material's*, realizada no *Whitney Museum of American Art*, em 1969, ataca a estratégia do ‘objeto’ minimalista, ao dar visibilidade ao procedimento do *fazer*. Como nota Benjamin Buchloh, em seus primeiros trabalhos, Serra “*liquida*” o corpo da escultura, ao literalmente *dissolver* sua massa, armadura e estrutura. Nessa dinâmica, termina por destruir dois importantes procedimentos da escultura artesanal: o processo de modelar (*modeling*) e de moldar (*casting*):

“Quando Serra decidiu transformar o processo e o estado agregado específico dos materiais nas forças primárias da produção e percepção escultural, ele simultaneamente deslocou duas convenções artesanais do arsenal da escultura: o processo de modelar e de moldar. *Splashing* literalmente desfigurou o modelar, empurrando-o para fora do controle manual e conferindo-lhe um processo imprevisível; deslocou o modelar, situando a escultura não dentro de um molde em nome da forma ou *gestalt* (menos ainda, do antropomórfico), mas dentro de uma matriz espaço-arquitetural”.²⁷

Em trabalhos como *Splashing* e *Casting* (1969),[fig.17] a manipulação do material contribui mais do que qualquer estratégia para a erosão da idéia tradicional de um corpo escultural fechado. Neles, tal corpo encontra-se dissolvido e escrutinado na visualização do processo de seu fazer e pela presença da materialidade escultural.

²⁶ “The logic of process that had led Serra to turn film as a way of manifesting a pure operation on a physical material was also a way of opposing the rigid geometries of minimalist sculpture in which a viewer was presented with an object whose construction was closed system, secreted away within an object, invisible and remote.” KRAUSS, Rosalind: *Richard Serra: Sculpture(1986)*. In SERRA, Richard. op.cit.p. 104.

²⁷ “When Serra decided to make process and specific aggregate state of materials into the primary forces of sculptural production and perception, he simultaneously dislodged two artisanal conventions from sculpture’s artisanal: the process of molding and the process of casting. *Splashing* literally disfigured modeling, wrenching it way from manual control and handing it over to an unpredictable process; it displaced casting by situating the sculpture not within a mold on behalf of a form or *gestalt*(least of all anthropomorphic one) but within a spatio-architetural matrix”BUCHLOCH, Benjamin. *Richard Serra’s Early Work: Sculpture between Labor and Spectacle*. In McSHINE, Kynaston, COOKE, Lynne. op.cit. p. 52.



[17] Casting 1969

Tal procedimento encontra em Eva Hesse uma das principais proponentes que, ao trabalhar com processos de liquefação e laminação, dotava seus objetos de imagens antropológicas. Como escreveu Krauss, “como se a atenção dedicada à mudança inicial do bruto para o processado a conduzisse para um espaço escultural em si mesmo arcaico”²⁸. Tanto em Serra quanto em Hesse, a exposição analítica confere a esses elementos uma síntese, uma redução a uma força plástica convincente processada no tempo da ação.

Richard Serra e seus pares passam a identificar a relação espaço-temporal inerente aos processos como principal distinção entre a “arte processual” e o minimalismo:

“Uma vez que a escultura desceu do pedestal e se afastou da figuração, toda uma série de novos questionamentos veio à tona. Eles têm basicamente a ver com o tempo e com o contexto. Estas questões estão de certo modo desvinculadas das preocupações dos minimalistas, que estavam mais interessados na especificidade do objeto em relação ao espaço”.²⁹

Não por outro motivo, a noção de uma ação desenvolvida no *tempo real* de sua duração torna-se central nas propostas dos artistas dessa geração. Nesse momento, tal noção de *tempo* também se encontra presente nas experimentações

²⁸ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 328.

²⁹ Serra, Richard. In *Torqued Ellipses*, Dia, 1997. p.28.

da música, da dança e do cinema contemporâneo, e serão fundamentais para o desenvolvimento dos trabalhos de Serra.

4.2

Colaborações com a música, a dança e o cinema independente: uma nova intimidade com o mundo

A mudança de Serra para Nova York e sua inserção na cena de arte experimental nova-iorquina do final dos anos de 1960 possibilitou o estabelecimento de relações com a dança, a música e o cinema contemporâneos, artes por natureza temporais. Nesse momento, o artista passa a freqüentar as apresentações e discussões em *workshops* semanais no *Judson Dance Theater*, onde coreógrafos e dançarinos questionavam radicalmente as concepções estéticas da dança. Estabelece, da mesma forma, um diálogo produtivo com a música minimalista realizada em Nova York. Tendo desenvolvido estreita amizade e intensa troca de idéias com Philip Glass, em sua estadia na Europa, as experiências com a materialidade temporal da música tornam-se mais importantes, principalmente com a aproximação de Steve Reich, com quem realiza inúmeras colaborações.

Aqui, tanto a dança como a música encontram um campo de interesse comum com as artes plásticas, ao pensarem conceitos como o tempo real, repetição, valorização das ações do cotidiano e a eliminação da subjetividade do artista. Em tal dinâmica de redefinição epistemológica da arte, o cinema experimental nova-iorquino não será menos importante, a exemplo das inovações introduzidas na ação fílmica de Michael Snow, incorporadas no filme de Serra, *Railroad Tuberbridge* (1976).

Nas primeiras propostas de Serra, a importância da ação e de seu desenrolar no tempo já se encontra presente, em forma de “resíduos de atividades”³⁰, em sua *lista de verbos*. Nela, as ações listadas podem ser repetidas ao infinito, desenrolando-se no tempo sem uma finalidade outra que o seu próprio fazer. Contudo, embora a lista sugira temporalidade, esta nada tem a ver com o tempo narrativo construído a partir de um início, um meio e um fim. Diferentemente, a duração dessas ações dependerá apenas do tempo em que o processo estiver em curso. Como nota Krauss, “é um tempo no qual alguma coisa se desenvolve,

³⁰ Folder Exposição Richard Serra, Sculpture: Forty Year. MoMA. 2007.

crece, progride, conquista. É um tempo no qual a ação simplesmente atua (*act*), e atua (*act*) e atua (*act*)”³¹.

Em Serra, tais ações desenroladas no tempo encontram na mídia dos filmes um suporte capaz de traduzir a nova natureza da escultura, permitindo a reprodução do espaço-tempo *continuum*. Essa é a análise de Buchloh, ao definir tais trabalhos como “filmes escultóricos”:

“A escultura contemporânea atingiu seu clímax com o “filme escultórico”, e as esculturas processuais de Serra ocuparam uma posição eminente em sua obra, transformando nossa concepção de escultura na forma historicamente adequada que transcende o entendimento tradicional da morfologia e do fenômeno, do material e do procedimento, do meio de apresentação e da percepção”.³²

No filme, a dimensão temporal do processo, realizada em “tempo real”, é imediatamente percebida, pela natureza da própria linguagem cinematográfica. Entretanto, tal como na *lista de verbos*, nos filmes de Serra não há começo, meio ou fim, não existe uma pretensa cronologia, apenas a duração dessas ações *no tempo* em que o processo está em curso. Em *Mão agarrando o chumbo (Hand Catching Lead)*, realizado em 1969, [fig.18] uma mão realiza a tarefa de *agarrar (to grasp)* repetidamente uma sucessão de pedaços de chumbo, que caem no espaço da imagem. Aqui, o espectador concentra-se na mesma tarefa do artista. Tal percepção ocorre juntamente como a superposição da seqüência do filme no *tempo real* no qual as mãos *atuam*. “Ao assistirmos ao filme, compartilhamos o *tempo real* da concentração do escultor em sua tarefa e temos a sensação de que, durante esse tempo, o corpo do artista *é* essa tarefa”³³, dirá Krauss.

Em, *Play it Again, Sam*, Serra explicita o interesse pelos filmes como uma estratégia de substituir a temporalidade tradicional da narrativa:

“Uma mudança de interesse nos filmes recentes decorre do tema, como literatura que utiliza um tempo narrativo, para aqueles filmes em que o tempo pode ser equiparado ao “tempo real” ou ao tempo processual: o tempo em que o filme é feito. O novo foco do tempo não é meramente uma alusão ao tema; o espectador não se torna simplesmente o sujeito em relação

³¹ “It is a time during which the action simply acts, and acts, and acts. KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. FOSTER, Hal. op.cit. p. 101.

³² “Contemporary sculpture reached its climax in sculptural film, and that Serra’s process sculptural films occupied an eminent position in his oeuvre, transforming our conception of sculpture into the adequate form that transcends the traditional understanding of morphology and phenomenon, material and procedure, medium of presentation and mode of perception. BUCHLOH, Benjamin. H.D. *Process Sculpture and Films in the Work of Richard Serra*: In FOSTER, Hal. op.cit. p.14

³³ Krauss, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 333.

ao objeto (o formato da maior parte do teatro atual), mas, diferentemente, experimenta o tempo e o lugar do sujeito e do objeto simultaneamente”.³⁴



[18] Fotograma de Hands catching lead

As experiências de Serra com o uso da seqüência fílmica que revelam uma ação em um “tempo real” inserem-se no debate da cena de arte do final dos anos de 1960, na qual a música experimental é protagonista. Como nota Krauss: “transformar esta serialidade espacial do minimalismo em um zumbido temporal foi o trabalho de um grupo de músicos pouco mais jovens que os primeiros minimalistas, e contemporâneos de Serra”³⁵. As propostas musicais de Steve Reich, Philip Glass e Terence Riley derivam das possibilidades abertas pelas transformações radicais introduzidas por John Cage.

A música de Cage inova ao incorporar processos que incluem o *acaso* e os *sons achados*. Entretanto, os músicos minimalistas percebiam que havia muita

³⁴“A shift interest in recent films is from subject matter, qua literature which utilizes a narrative time, to that of those films in which time can be equated with “live time” or with procedural time: the time of film in its making. This refocus of time is not merely a subject-matter allusion; the viewer does not simply become the subject in relation to the object (the form of the most on-going theatre),but instead experiences the time and place of subject and object simultaneously”. SERRA, Richard. *Play it Again, Sam*. SERRA, Richard. *op.cit.* p. 9.

³⁵ Turning this spatial seriality into a temporal hum was the work of a group of musicians slightly younger than the firsts minimalists, and exactly contemporary with Serra. KRAUSS, Rosalind. Richard Serra: Sculpture. FOSTER, Hal. *op.cit.* p.103.

arbitrariedade, portanto subjetividade, nos processos musicais de Cage. Será a partir de tal questão que a herança de Cage passa a ser pensada em um contexto de abandono do discurso da subjetividade. Músicos como Steve Reich investiram em processos musicais nos quais os ouvintes percebem de modo claro e racional as estruturas sonoras. A música *minimal* confere visibilidade a processos sonoros que parecem se alimentar não da intervenção do artista, mas de sua própria lógica autônoma, até atingirem a entropia.

Neste contexto, Serra participa da concepção e realização de trabalhos como *Pendulum music* (1968) de Steve Reich. Nessa peça, três ou quatro microfones pendurados oscilam pendularmente sobre a fonte sonora (um auto-falante), registrando o som a cada passagem. Como analisou José Miguel Wisnik, “o que se expõe é o processo gradual de oscilações múltiplas até o estacionamento de todos os microfones em uníssono. Temos uma seqüência de pulsos defasados se encontrando e desencontrando até chegarem ao “acorde” final, à “consonância”, ao mesmo tempo em que a morte do processo”³⁶. Iniciado o *processo*, os executantes se sentam na platéia para assistir o seu desenrolar junto com o público. Tal decisão explicita a retirada do artista, bem como sua subjetividade como único detentor do processo artístico. Este passa a ser externo e aberto à percepção do espectador: Nas palavras de Reich:

“Executando ou escutando processos musicais graduais, participa-se de uma espécie de ritual particular, liberador e impessoal. Concentrar-se sobre um processo musical permite desviar sua atenção do *ele*, do *ela*, do *tu* e do *eu* para projetá-la para fora, no interior do *isto*”³⁷.

Sem dúvida, o potencial de impessoalidade e dessubjetivação no uso do processo na música minimalista estimulava a discussão sobre os interesses convergentes entre artes plásticas e a música. De acordo com Steve Reich, o início dessa colaboração parecia relacionar-se a uma crítica à tradição da arte:

“A analogia que eu vi com a escultura de Serra, suas placas de chumbo escoradas (*propped lead sheets*) e suas peças polares (*pole pieces*) - que entre outras coisas, eram demonstrações dos fatos físicos sobre a natureza do chumbo - , foi que os seus trabalhos e os meus eram ambos muito mais sobre materiais e processos do que sobre psicologia”³⁸.

³⁶ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. p. 196.

³⁷ Idem. p.196.

³⁸ “The analogy I saw with Serra’s sculpture, his popped lead sheets and pole piece(that were, among other things, demonstrations of physical facts about nature of lead), was that his work and mine are both about material and process than they are about psychology”. Citado in BUCHLOH,

Dentre o fluxo de trocas e colaboração mútuas, Serra, em depoimento recente, relembra uma experiência realizada com Reich a partir da vivência das ruas de Nova York. Ao presenciarem uma criança negra ser presa querendo sair da retenção, e repetindo a frase “*ele ia espremer o machucado até o sangue sair para eles verem*”, - num estratagema persuasivo, objetivando ser levado ao hospital ao invés da delegacia - , Steve Reich registra tal material sonoro e o transforma em uma “música-processo”. O músico grava o depoimento e edita, repetindo a mesma frase ininterruptamente, numa estrutura circular, transformando-a em um ritmo sonoro. Aqui, a fala desesperada de um personagem anônimo vítima da violência urbana, ao ser gravada em sucessivas repetições circulares, assume um caráter mecânico e impessoal. Também os filmes de Serra usam a repetição de um mesmo tema em *loop* como estratégia de dessubjetivação do caráter de intencionalidade do artista.

Em *Hand Catching Lead*, a mão que executa a mesma tarefa do agarrar e do deixar cair pedaços de chumbo de maneira anônima e mecanizada, pode pertencer a uma das milhares de pessoas que compõem a mão de obra trabalhadora industrial. Trata-se da automação do fazer, uma tarefa entre as tantas delegadas na divisão de trabalho no processo de produção. Como observou Krauss, tais mãos não visam obter sucesso, mas apenas repetir-se: “Um dos aspectos notáveis deste filme é sua inabalável persistência - em fazer alguma coisa repetidamente sem visar obter sucesso como qualquer tipo de clímax, simplesmente adiciona uma ação específica a próxima”³⁹.

As pesquisas processuais desenvolvidas por Steve Reich colocam em xeque a própria definição formal da obra. Em *Violin phase* (1967), um motivo ritmo-melódico tocado por um violino é gravado em três pistas. Começam juntas, mas programadas em velocidades ligeiramente diferentes, e pouco a pouco saem da sincronia devido à alteração de fase. Como analisará Wisnik:

“É o que acontece à medida que a repetição se dá: o “tema” funciona em *loop*, isto é, em círculo, como se girasse em um anel de tempo. À medida em que as faixas entram em defasagem e os ataques se desencontram, o ouvido, oscilando entre os

Benjamin. H.D. *Process Sculpture and Films in the Work of Richard Serra*. IN FOSTER, Hal. op. cit. p.5

³⁹KRAUSS, Rosalind. *Caminho da Escultura Moderna*. p. 291

pulsos múltiplos, começa a encontrar e perder configurações provisórias onde fundar uma *gestalt*".⁴⁰

Na arte processual da geração pós-minimalista, constata-se um ataque à definição formal de objeto. Tal como na música processual, a impossibilidade de fundar uma *gestalt* deve-se à sua duração no tempo. Como dirá Robert Morris, a percepção de um totalizante (*wholistic*) do objeto aciona uma temporalidade do instante:

“A natureza da forma gestáltica, no entanto, está presa à percepção, que é instantânea - na mente, senão sempre no olho. Mas essa informação de “tudo ao mesmo tempo” gerada pela *gestalt* não é relevante e provavelmente é antitética com relação à natureza comportamental e temporal da experiência espacial estendida”.⁴¹

Em Serra, os processos nos quais as ações são desprovidas de objetos não conduzem a uma terminação, pois não há término, nem uma destinação formal. Na ausência da unidade formal, a temporalidade do instante adquire características de um *presente* em que vemos as coisas em curso, tal como Morris define a temporalidade como um estado de “presentidade” (*presenteness*). Nesse presente continuamente imediato, “o espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estéticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo”⁴²

Esta temporalidade estendida termina por colocar em dúvida a possibilidade de existência do trabalho de arte dentro de uma galeria ou museu. A arte estruturada como um processo constitui um contínuo desdobrar-se impossível de apreensão totalizante, pois este incorpora a imensidão do mundo. Em Serra, as trocas e colaborações com a música minimalista realizadas nas ruas e avenidas de Nova York foram determinantes para o desenvolvimento de uma temporalidade *presenteness* em suas obras. Na mesma época, na Washington Square, Serra passa a frequentar as *performances* e os debates no *Judson Dance Theater*, nos quais o

⁴⁰ Wisnik, Op. cit. p. 198.

⁴¹ MORRIS, Robert. *O Tempo presente no espaço* In .FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília. Op.cit. p. 414.

⁴² Idem. p. 404.

tempo-real, o processo na arte, as tarefas do cotidiano e a eliminação da subjetividade dos artistas estavam sendo igualmente problematizados.

4.3

Filmes de Serra: o cinema independente nova-iorquino dos anos 1960

Os filmes de Serra são contemporâneos à emergência do cinema independente norte-americano dos anos de 1960. As experiências de Andy Warhol, de Yvonne Rainer e de Michael Snow produziram grande impacto no artista, que percebia nesses trabalhos um campo aberto para desenvolver suas propostas. “Eu estava construindo esculturas, usando material no sentido de suas possibilidades de manipulação. Ao ver *Chelsea Girls* e o filme com as mãos de Yvonne’s Rainer, percebi que fazer filme era possível para mim”⁴³. A liberdade e a despreensão com que Warhol em *Chelsea Grils, 1964*, e Yvonne Rainer em seu *Hand Movie*, de 1966, manipulam a câmera estimulam o artista a explorar essa técnica. Da mesma forma, o filme de Rainer, parte da dança *The Mind is a Muscle* (1966-1968), instigaria Serra a pensar o potencial da articulação do corpo na mídia filmica.

Em *Hand Movie*, o uso da visão parcial do corpo nos movimentos coreografados adotados pela dançarina, sem dúvida, será importante referência para sua série de filmes *Hand Catching Lead*, *Hands Scraping* e *Hand Tied* (1968)[fig.19], nos quais realiza repetidamente tarefas com as mãos. Em Rainer, a câmera enquadra uma mão não identificada, que pode ser de uma mulher ou de um homem, uma mão anônima, na qual dedos, punhos, palmas executam inúmeros exercícios e movimentos. Como verdadeiros atores do filme, tais partes do corpo funcionam como elementos independentes e essenciais do processo mostrado.

⁴³Seem *Chelsea Girls* and Yvonne’s hand film, I felt that making film was open to me” MICHELSON, Annette. *The Films of Richard Serra: An Interview*. In SERRA, Richard. op.cit. p. 62.



[19] Fotograma do filme *Hands scraping*, 1968

De modo análogo, em sua série de filmes com tarefas executadas com as mãos, Serra recorre ao princípio da fragmentação do corpo. Tal princípio, aliado à execução de uma tarefa no *tempo real*, termina por eliminar a tradicional separação entre o espectador e a obra, o sujeito e o objeto. De acordo com Buchloh, nos filmes de Serra, a fragmentação define a área do campo visual, restringindo os limites da auto-percepção do objeto. Logo, não é possível estabelecer nenhuma relação entre sujeito e objeto, entre o espectador e o ator. Diferentemente, o espectador experimenta a atividade do corpo tal como em uma moldura ótica, permanecendo nos limites de sua auto-percepção:

“A fragmentação aqui significa a deliberada abolição da separação entre percepção subjetiva e representação objetiva. Desta abolição, entretanto, resulta a eliminação de qualquer narrativa ou qualidade dramática na representação da seqüência de ações, reduzindo-a a uma atividade auto-referencial, uma função representativa auto-evidente, sem nenhum “significado” de qualquer tipo”.⁴⁴

Em tal situação, o espectador acompanha a execução da tarefa em *tempo real*, tendo, na percepção fragmentada do corpo do executor, a possibilidade de vivenciar a ação em curso, uma vez que qualquer narrativa ou qualidade dramática encontra-se eliminada. Aqui, o espectador vivencia simultaneamente

⁴⁴ “Fragmentation there thus means the deliberate abolition of the separation between perception and objective perception. From this abolition, however, results the elimination of any narrative or dramatic quality in representation of a sequence of actions, reducing it to a self-referential activity, a self-evident representative function with any “meaning” whatsoever.” BUCHLOH, Benjamin. *Process Sculpture and films in the Work of Richard Serra*. FOSTER, Hal. op.cit. p.14-15

um tempo e um lugar no qual sujeito e objeto encontram-se imbricados. De fato, a visualidade do processo do *fazer* da arte permite ao espectador reconstruir tal processo a partir de sua própria sensibilidade. Passa, desse modo, a ser co-participante e contribuinte do próprio sentido do trabalho. Esse novo espaço participativo, cada vez mais disponibilizado na obra de Serra, como veremos adiante, apenas torna-se possível graças à eliminação da subjetividade do artista e de seu monopólio na construção da significação da obra.

4.4

Props: gravidade e peso

Um dos temas polêmicos, objeto das intermináveis argumentações no Max's até as três da manhã, era a questão da lógica do processo nos trabalhos minimalistas⁴⁵. Novamente aqui, Smithson catalisa o debate crítico determinante para o desenvolvimento de produções emergentes, como a de Richard Serra. *Lever* (1966)[fig.20], de Carl Andre, é o trabalho em questão. Na perspectiva de Andre, o trabalho serial de 137 tijolos dispostos em uma fileira de começo ao fim era radicalmente anti-ilusionista. Essa não é, entretanto, a percepção de Smithson, para quem o trabalho ainda mantinha algo de pictórico. Tal compreensão é compartilhada por Serra e será problematizada em suas investigações processuais, no final dos anos de 1968.

As obras minimalistas de Andre propunham romper com o espaço ideal existente anterior à experiência, um espaço metafórico comprometido com a subjetividade do artista ou com o significado metafórico da matéria. Em *Lever*, ele usa a função do material como estratégia para desvencilhar-se de espaços subjetivos. Elimina assim o sentido de profundidade, densidade e, logo, qualquer sugestão de interior ou centro. Nessa obra, a solidez e a percepção criada pela densidade e massa da seqüência de tijolos “levava o observador a perceber que o espaço está sendo literalmente espremido para fora do objeto escultural”⁴⁶. Nesse trabalho, a estratégia de combate à ilusão da profundidade da arte encontrar-se-ia, ainda, na eliminação de um todo único e indivisível, erradicado por meio da repetição de partes idênticas, sem hierarquias. Tal estratégia em *Lever* consistia, para Andre, na radicalização do anti-ilusionismo:

“Meu primeiro problema foi encontrar um conjunto de partículas, um conjunto de unidades e, depois combiná-las segundo leis específicas a cada partícula e não segundo uma lei aplicada à totalidade do conjunto, como colar, rebitar ou soldar... Nenhuma força externa aplicada ao conjunto o faz ter propriedades que uma partícula individual não tenha”⁴⁷.

⁴⁵ KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. Richard Serra. October Files. p. 107.

⁴⁶ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. p.324.

⁴⁷ “My first problem has been to find a set of particles, a set of units and then to combine them according to law which are particular to each particle, rather than a law which is applied to the whole set, like a glue or riveting or welding... No extraneous forces apply to the set to make it

Smithson, entretanto, discordava de Carl Andre. Em sua análise, “recuando ao longo do luminoso plano do chão, *Lever* era lido como uma ‘linha’⁴⁸. Resultavam em uma relação de figura-fundo, mantendo, assim, algo de pictórico. De modo semelhante, Rosalind Krauss observa que “a lógica do processo havia caminhado em círculos: quando uma operação material foi usada para quebrar o domínio da “imagem”, a imagem voltou para segurar a operação e convertê-la em termos de pintura, para ameaçá-la quando um espaço era mais virtual do que real”⁴⁹.



[20]Lever(1966)

Em Serra, o aspecto residual do ilusionismo apresentava-se como uma questão em seus trabalhos com materiais maleáveis, como o chumbo, e que eram dispostos diretamente no chão. Tal situação resultaria na fissura na lógica do processo, pois, uma vez que os materiais não rígidos eram empregados, o chão deveria ser usado como espaço de exposição e o procedimento ganhava qualidades figurativas. Depararíamos então com a “pintura” do rasgar

have properties which and individual particle does not have” Citado in. KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. op.cit. p. 107.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem.

(*tearing*), a imagem do rolar (*rolling*), o “quadro” do fundir. Propostas como os *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968), ou *Thirty-Five Feet of Lead Rolled up* (1968), formam uma relação de figura-fundo, onde o piso funcionava como uma tela horizontal:

“Quando pedaços são vistos de cima, o chão funciona como um campo ou um fundo para o desenvolvimento de elementos decorativos lineares e planares. A preocupação com a horizontalidade não é tanto a preocupação com a extensão lateral, uma vez que isso é uma preocupação com a pintura. A extensão lateral, neste caso, permite à escultura ser vista pictoricamente - quer dizer, como se o chão fosse o plano da tela”.⁵⁰

A partir desse momento o verbo *escorar* (*prop*) passa a ser incorporado à sua lista de verbos, lançar (*cast*), enrolar (*roll*), rasgar (*tear*). *Prop* é a série na qual Serra associa folhas de chumbo e, ocasionalmente, canos ou blocos de chumbo. Nela, a força da gravidade torna-se o principal componente na junção de materiais. Esses trabalhos rejeitam a tradicional noção de equilíbrio, ao *escorar* os elementos na ausência de soldas, ganchos ou junções fixas. Logo, mantém-se erguidos como combinações provisórias, rejeitando um corpo coerente feito de elementos interpostos.

Nessa série, a investigação sobre o comportamento dos materiais termina por revelar a interdependência entre os elementos do trabalho, bem como entre o chão e as paredes do espaço expositivo. Assim, pedaços de chumbo enrolado, como estacas, são inclinados, uns contra outros em constante tensão. Aqui, o *processo* torna-se uma função da relação entre os dois elementos da obra, em um contínuo esforço de elevação. Nessa constante tensão entre os elementos do trabalho - absolutamente necessária para sua existência, Serra “cria uma imagem da escultura como algo que, ao manter seu equilíbrio, está constantemente tendo que renovar a sua integridade estrutural”⁵¹.

Da mesma forma, tais trabalhos não mais utilizam o chão como *fundo* sobre o qual o trabalho repousa depois de terminado o processo. Diferentemente, fazem uso do piso e das paredes como princípio ativo, estabelecendo um equilíbrio de

⁵⁰“When pieces are viewed from above, the floor functions as a field of ground for the deployment of decorative linear and planar elements. The concern with horizontality is not so much a concern for a lateral extension as it concern with painting. Lateral extension in this case allows sculpture to be viewed pictorially, that is, as if the floor were the canvas plane”. ” Citado in. KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. op.cit. p. 106.

⁵¹ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura Moderna*. p 322

forças entre os materiais e a gravidade. Aqui, as investigações de Serra voltam-se para o comportamento do material em relação às quatro paredes do espaço expositivo da arte. A densidade do material empregado atua como força sobre o chão e a parede, que por sua vez exige uma reação de tais superfícies, sofrendo, desse modo, a interferência da gravidade. Em tal dinâmica, a manipulação do princípio ativo da matéria termina por eliminar qualquer caráter bidimensional e pictórico do trabalho.

Props desfere um golpe no que restou da arbitrariedade da subjetividade do artista. Na medida em que os elementos encontram-se em constante relação de tensão, desaparece a necessidade da figura da pessoa deflagradora do processo. Sem a interferência do artista, o processo passa a transcorrer durante um tempo específico do trabalho. Acha-se, desse modo, submetido às leis gerais da física: da gravidade e do peso, específicos, do chumbo e do aço. Tal como no filme *Hands Catching Lead*, o espectador será requisitado a participar cada vez mais do processo, o que, nessa nova dinâmica, implicará no engajamento do próprio corpo.

Tais mudanças serão descritas por Krauss como um “processo erótico”⁵² responsável pela retomada de importantes questões para a escultura. A “contigüidade entre as unidades” e a “pressão entre oposições” foram valiosas lições tiradas por Serra, durante sua estadia em Paris, quando realizou inúmeros desenhos das esculturas de Brancusi, no estúdio do artista, no *Musée d’Art Moderne*. Obras como *The Gate of Kiss*, [fig.21] que exerceram apelo sobre Serra⁵³, exploravam a linha de compressão entre duas unidades contíguas, entre duas figuras se beijando. A linha simultaneamente quebra o monólito de pedra em duas partes, forjando um momento infinito de sua fusão.

Definida por Krauss, como uma “fenomenologia da fissura”, tal linha, em constante fazer e refazer a junção no centro do bloco, funciona como um “ponto de compressão”. Nessa noção, segundo a qual a unidade da *gestalt* do corpo é

⁵² “In the prop pieces Serra discovered what might called an erotic process” KRAUSS, Rosalind. Richard Serra: Sculpture. In FOSTER, Hal. Richard Serra. op.cit p. 109

⁵³ Como dirá Serra, diferentemente da grande parte da geração de artistas dos anos estão em debito com Brancusi, em particular os problemas colocados por *Endless Column* (1918). Entretanto, a ele interessavam as peças abertas “open pieces”, como *Gate of Kiss*. Entrevista *Frederich Teja Bach*, publicada pela primeira vez como “Skulpture als Platz”, no *Das Kunstwerk* (1978). SERRA, Richard. op.cit. p. 29.

radicalmente aberta e *dediferenciada*, a metade de cada extremidade experimenta a si mesmo naquela na superfície, oprimindo a sua outra metade.⁵⁴



[21]The Gate of Kiss Brancuse(1938)

On ton Prop (House of Cards), de 1969,[fig.22] trabalho mais conhecido da série *Prop* consiste em quatro placas, cada uma pesando 250 quilos, somando juntas uma tonelada. Tais placas encontram-se apoiadas uma nas outras, de modo que a pressão do peso termina lentamente por afetar o chumbo, em um processo contínuo e impulsionado pela temporalidade específica do próprio material. Aqui, as placas estabelecem uma relação de tensão uma com as outras *nos* “pontos de contato”, dispensando os meios tradicionais para fixá-las. O uso desses “pontos de compressão” é determinante para criar a imagem da escultura como em um estado precário, como se forçada a encontrar um equilíbrio para manter sua integridade estrutural.

Esse trabalho, marcado pela instabilidade de sua forma, estabelece uma noção radicalmente nova para a figura do cubo, tradicionalmente definido a partir de idéias apriorísticas. O *House of Card* de Serra cria sua geometria no tempo real, a partir da relação de suas superfícies de tensão. Nessa situação, ao romper com a tradição geométrica, a obra estabelece uma relação outra com o corpo. Como nota Krauss:

“House of Cards, ao quebrar com a geometria fechada, pré-formada, das caixas de Judd ou os prismas de Tony Smith’s, não apenas coloca no lugar o paradoxo da forma de uma geometria instável. Ele força uma certa

⁵⁴ KRAUSS, Rosalind. Richard Serra: Sculpture. In FOSTER, Hal. Richard Serra. op.cit p. 109

analogia entre aquela forma e o corpo humano, que como o *prop*, ‘continua’”⁵⁵.

Aqui, o trabalho passa a incorporar o corpo humano, num processo onde a gravidade atuante na placa remete ao nosso próprio corpo. Nessa geometria, o peso das placas de chumbo atua umas contra as outras, como um corpo vivo e desarticulado, tal como se encontrassem-se em movimento de recomposição. Trata-se, contudo, de um corpo vazado e aberto ao escrutínio. Não há nada de “privado” e insondável em *House of Cards*. Como escreveu Philip Leider quando da exposição de Serra na *Castelli Warehouse* (1969), “andando (*stepping*) nas esculturas como se não tivesse ninguém em casa”⁵⁶.

Trata-se de obras cujo marcado caráter de externalidade depende da produção do seu significado em uma dimensão pública. Tal caráter de externalidade encontraria ressonância no modelo de significação linguística proposto por Wittgenstein, cuja filosofia começava a ser divulgada e conhecia uma grande repercussão no meio artístico norte-americano nos anos de 1960. Para o filósofo de *Investigações filosóficas*, “os limites da linguagem são os limites do mundo”⁵⁷. Seus argumentos envolvem a rejeição de concepções apriorísticas da linguagem, em que os eventos mentais são episódios privados, apenas observáveis pela própria pessoa. O filósofo defende a significação da linguagem como indissociável de sua dimensão pública, de modo que, a partir do uso das palavras, poderíamos apreender tudo sobre o seu significado.⁵⁸ Em Serra, tal preocupação na elaboração de trabalhos em uma dimensão pública terminará ainda por despertar a preocupação com o contexto, com aquilo definido por Wittgenstein como uma *forma de vida*⁵⁹, como veremos adiante.

⁵⁵ House of Cards, in breaking with the closed, pre-formed geometries of Judd’s boxes or Tony Smith’s prism, does not merely put in place the paradox of an unstable geometric form. It forces a certain analogue between that form and the human body which, like prop “continue”. KRAUSS, Rosalind. In FOSTER, Hal. op.cit.p. 112.

⁵⁶“Stepping into sculptures as if no one were home”. LEIDER, Philip. Richard Serra, *Castelli Warehouse*. *Artforum*. p.69

⁵⁷ “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo” WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. p. 245.

⁵⁸ GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. p. 361.

⁵⁹Segundo Wittgenstein, imaginar uma linguagem é imaginar “uma forma de vida”. GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*.



[22]On ton Prop(House of Cards), 1969

House of Cards pode ser considerado uma obra-chave no processo de eliminação do caráter singular, privado e inacessível da experiência estética, iniciado nos seus primeiros trabalhos. Nele, o caráter metafórico e ilusionista, tão enfaticamente contestado pelos minimalistas, é mais uma vez expurgado da obra. Entretanto, diferentemente destes, Serra mantém a intensidade e a singularidade da experiência. Tal como Robert Smithson, Serra incorpora o inconsciente em suas obras ao trazer o corpo para seu processo de arte. Contudo, essa assimilação nada lembra a imagem de um corpo como reservatório dos segredos da alma e da mente, carregado de subjetividade. De outra maneira, trata-se de um corpo inscrito na linguagem, algo semelhante ao “corpo falante” e “sexual” da psicanálise, marcado pelo simbólico laciano¹. Em sua série *Props*, Serra consegue, de modo não mimético e metafórico, resgatar o corpo na experiência da escultura, como atesta Krauss:

“A questão do corpo como fundamento da experiência escultórica é parcialmente comparável à maneira com que as condições abstratas do corpo foram modeladas

¹ De acordo com Nasio, em *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*, a psicanálise laciana estabelece uma distinção entre o corpo da medicina e o corpo sexual e gozoso. O “corpo falante” é o corpo marcado pelo simbólico, ao mesmo tempo sexual, porque “o corpo é todo gozo e o gozo é sexual”. Ainda de acordo com as articulações lacanianas, tal gozo é tido como “o impulso de energia do inconsciente, quando ela é gerada pelos orifícios erógenos do corpo, quando ela se exprime, seja diretamente pela ação, seja indiretamente pela fala e pela fantasia”. p.148.

em *One Ton Prop (House of Cards)* ou por *Stacked Steel Slabs*: o corpo como uma vontade de ereção, como a busca pela restrição através do equilíbrio”².

Do mesmo modo, a série *Props, Stacked Steel Slabs (Skullcraker)*, de 1969, articula a incorporação do corpo à obra, resgatando, contudo, a verticalidade ao trabalho tridimensional. Tal mudança é importante para as esculturas de Serra, pois passam a ter a gravidade como força atuante no trabalho, conferindo um papel determinante ao peso e a matéria em sua obra. Novamente aqui, Serra estabelece um diálogo crítico com o minimalismo. A opção pela horizontalidade em trabalhos como *Lever*, de Andre, visava escapar das analogias antropomórficas e de seus significados metafóricos. Mantendo a lógica serial minimalista, em *Stacked Steel Slabs (Skullcraker)*, Serra recorrerá aos seus conhecimentos adquiridos no ateliê de Brancusi, em obras “onde a verticalidade é definida pelo eixo central e não pela linha vertical”³, como a entenderam artistas como Carl Andre. *Architectural Project (1968)*, com três partes diferentes dispostas uma em cima da outra, de modo a manter o equilíbrio pelo eixo central, causa forte impressão em Serra. Ao falar da importância desse trabalho de Brancusi para *Skullcraker*, o artista dirá: “O eixo central/a leveza dos elementos justapostos em progressão vertical para cima, como em *Architectural Project* de Brancusi, me pareceu algo diferente da “*assemblage*”⁴.

Em julho de 1969, Serra realiza *Skullcraker*[fig.23] para a exposição *Art and Technology*, que recruta uma variedade de espaços tecnológicos os quais os artistas poderiam escolher para realizar suas propostas. *Kaiser steelyard* foi o local escolhido por Serra para instalar sua obra. Com a ajuda de trabalhadores locais, as placas de aço são empilhadas. Aqui, a organização formal acontece como resultado da coordenação entre o peso da matéria e a força atuante da gravidade. Nessa disposição contígua, as placas encostadas uma nas outras produzem mútuo atrito e pressão numa relação de interdependência. Colocar ou retirar algumas das placas é uma ameaça real de desmoronamento. Logo, a

²“This concern with the body as the ground of the sculpture experience is partially comparable to the way the abstract condition of the were modeled by One ton Prop(House of Cards) or by Sacked Steel Slabs: the body as will toward erectness, as the seeking of containment through balance.” KRAUSS, Rosalind . *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. op. cit.p. 124.

³In 1969 I built the House of Cards which in retrospect seems to have been influenced by drawing in those piece by Brancusi where verticality is defined by central axis but not vertical line. TEJA BACH, Friedrich Interview. SERRA, Richard. op.cit. p. 27- 28

⁴“The central/ axis weightlessness of elements in juxtaposition in vertical progression upward- as in Brancusi Architectural Project- struck me as something other than assemblage” Idem.

resposta de cada placa à gravidade é o único aspecto estabilizador desse precário equilíbrio, conforme nota Krauss:

“Por essas esculturas serem decididamente verticais, e sua dinâmica interna assegurar sua independência de qualquer chão externo, seja este piso ou parede; e por ser o peso do chumbo e sua sincera resposta ao puxar para baixo da gravidade o princípio externamente simples de sua verticalidade; por neste puxar, operar a resistência que é o princípio do *Prop* (da escora) – a estabilidade é alcançada através do conflito e do equilíbrio de forças.”⁵

Em Serra, o peso e a gravidade passam a ser articulados em um outro aspecto fundamental, desenvolvido na série *Props*: a redefinição do espaço. Ao realizar trabalhos como *Skullcraker*, Serra começa a entender a prioridade da recepção e das coordenadas perceptivas, como esclarece:

“Mudar o conteúdo da percepção ao colocar o espectador e a escultura coexistindo no mesmo espaço comportamental implica em movimento, tempo, antecipação, etc...”⁶

⁵“For those sculpture are resolutely vertical, their internal dynamic securing their independence of any external “ground” be it floor or wall. And the extremely simple principle of their verticality is the heaviness of lead and its earnest response to the downward pull of gravity; for in it that pull there operates these resistance that is the principle of the prop- stability achieve through the conflict and balance forces. KRAUSS, Rosalind. Richard Serra: Sculpture. In FOSTER, Hal. op.cit. p. 107.

⁶“Changing the content of perception by having viewer and sculpture coexist in the same behavioral space implies movement, time, anticipation,” SERRA, Richard. *Interview by Peter Eisenman*. In SERRA, Richard. op.cit. p.146



[23]Stacked Steel Slabs(Skullkacer), 1969

Em *Props* percebemos o desenvolvimento da estratégia entre o uso da matéria e o espaço circundante, que continuará presente em seus trabalhos de larga escala. É o que nos relata Serra, durante a realização de *Splash Piece: Casting* (1969)[fig.24], no estúdio de Jasper Johns:

“Estava usando uma pequena placa de aço colocada perpendicularmente à parede. Queria arremessar contra ela e então retirar o chumbo endurecido do molde. Depois, coloquei a placa de aço no canto e arremessei ao longo da parede e das bordas da chapa. Percebi que o canto funcionaria como suporte estrutural para aquela placa. Isso me levou a um grupo de trabalhos que redefiniam os espaços das salas, com as placas se apoiando nos cantos”.⁷

⁷I was using a small plate of steel placed perpendicular to the wall. I would splash against it, and then pull the hardened lead off the mold. Then I placed the steel plate in the corner, splashed along the wall and the edge of the sheet. I realized that the corner would function as a structural support for the plate. The lead me to a group of works that redefined the space of rooms by propping plates in their corners. CRIMP, Douglas, *In Richard Serra Urban Sculpture*. SERRA, Richard. op.cit.



[24]Richard Serra e Jasper Jonhs durante a instalação de Slapsh Piece(1969)

A redefinição do espaço realizada com a materialidade do chumbo em *splashing* nos cantos das salas torna-se mais e mais massiva e densa ao bifurcar os cantos do museu, como em *Strikes: To Roberta and Rudy*, de 1961, e *Circuit*, de 1972.

4.5

Strike e Circuit: o espaço do museu

Na medida em que Serra apercebe-se das pré-condições *externas* de seu trabalho, cresce a consciência da interferência do espaço das galerias e dos museus. Em *Circuit* (1972), [fig.26] a estratégia de obstrução do espaço institucional terminava por expor o espectador à lógica cultural envolvida na produção de significado da arte. O circuito é a instância do sistema da arte composta por galerias, críticos, museus, colecionadores, elementos obrigatórios para a constituição do sentido da arte como tal. Nessa obra, ao espectador é repassado o poder de significação do trabalho. As quatro placas de aço, posicionadas diagonalmente nas quinas das paredes da sala da *Documenta 5*, de Kassel, impõem, para a compreensão do trabalho, o posicionamento do espectador no centro do espaço. Apenas nessa posição, é possível girar 360 graus e perceber a totalidade obra, para além das segmentações operadas pelas placas no espaço.

Nesse momento, o artista inicia uma série de trabalhos críticos em relação à Instituição de Arte. *Strike* (1969-1971) [fig.25] consiste em uma placa de aço, pesando cerca de três toneladas, instalada na bissetriz do ângulo de 90 graus que forma o canto das duas paredes da galeria. A obra estabelece uma relação de “interdição” no espaço abstrato e neutro da instituição, tradicionalmente responsável pela auto-referencialidade da arte. Tal *ato* acontece mediante o engajamento do corpo do espectador que, ao ser co-participante do trabalho, redefine o espaço em termos atuais. Como dirá Rosalind Krauss:

“É uma escultura concebida para operar o “corte” no espaço propriamente dito e organizado em relação ao corpo e o espaço, vindos separados e sendo postos juntos- fosse coreografado em relação ao trabalho (...). E por ser o espectador, movendo-se através do espaço, quem opera este corte, sua atividade torna-se também uma função de seu trabalho perceptivo; ele está trabalhando nisto para estabelecer a continuidade de seu próprio mundo habitado”.⁸

⁸ “a sculpture conceived as operating the “cut” on space itself and organized it in relation to the viewer’s body, so that the interdependence of the body and space- coming apart and being put back together – is choreographed in relation to work. (...) And because it is the viewer, moving through the space, who is himself the operator this cut, its activity becomes a function of his perceptual work as well; he is working with it to reconvene the continuity of his own lived world” KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. op.cit. p. 119-120.

A auto-referencialidade da obra é uma das questões inquietantes para Serra, uma vez que força o culto ao artista, realizado pelo circuito de arte, e sua indesejada participação na construção do significado do trabalho:

“Logo que se coloca uma obra num museu, a legenda mostra primeiro o autor. Pede-se que o visitante reconheça “a mão”. A quem pertence este trabalho? A instituição do museu invariavelmente cria a auto-referencialidade, mesmo onde isso não está implícito”.⁹

Tal problemática é abordada por Serra desde as suas primeiras obras processuais, nas quais propõe a eliminação do que restava da subjetividade do artista. Para tal, ele serializa e automatiza o gesto do *fazer* arte no sentido de rejeitar a tradicional noção de subjetividade como gesto e origem da intencionalidade. Serra padroniza e despersonaliza suas atividades com a noção coletiva do trabalho, com a gravidade e com as condições físicas do material. Ao atacar o status do autor, seus trabalhos ampliam o espaço para o envolvimento cada vez maior do espectador no processo de significação da obra. A questão da auto-referencialidade, portanto, a questão da auto-referencialidade é tanto mais suspensa quanto mais a obra encontra-se instalada no *espaço público*:

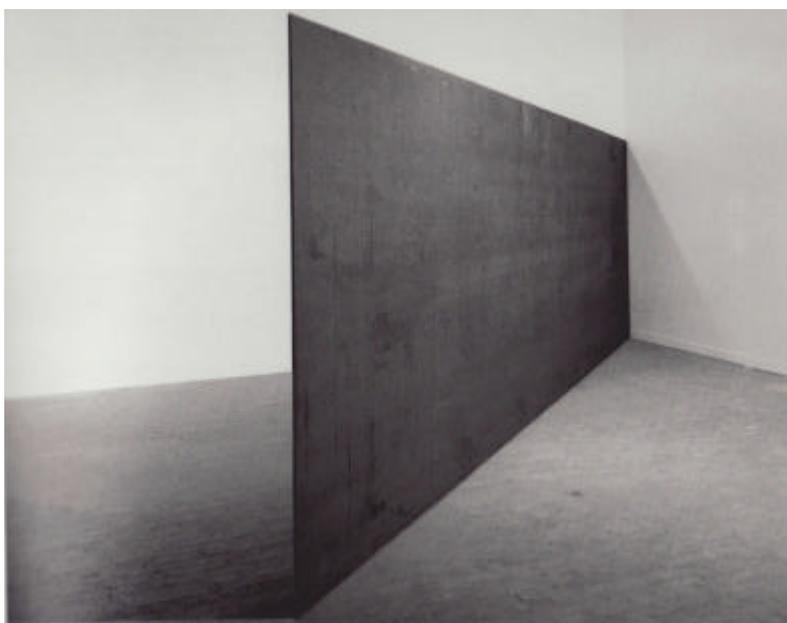
“O problema da auto-referencialidade não existe uma vez adentrado o domínio público. Como o trabalho altera um *site* dado, esta é a questão, não a *persona* do autor. Uma vez o trabalho erigido em um domínio público, ele se torna um problema de outras pessoas”.¹⁰

Ao propor eliminar a auto-referência do artista em suas obras, ao colocá-las nos espaços das ruas, das praças, enfim, do mundo público da cultura, Serra daria um golpe final na noção de eu individual do artista garantidor do caráter privado e inacessível da experiência. Tal estratégia faria eco à filosofia da linguagem de Wittgenstein e sua a noção de “forma de vida”, na qual articularia o modo pelo qual a linguagem de arte encontrava-se sujeita ao seu ambiente, sua cultura. Nos Cadernos *Azul e Castanho*, Wittgenstein dirá que imaginar uma linguagem é o mesmo que imaginar uma “cultura”, por conseguinte, uma forma de vida é uma formação cultural ou social, ou seja, a totalidade das atividades comunitárias que

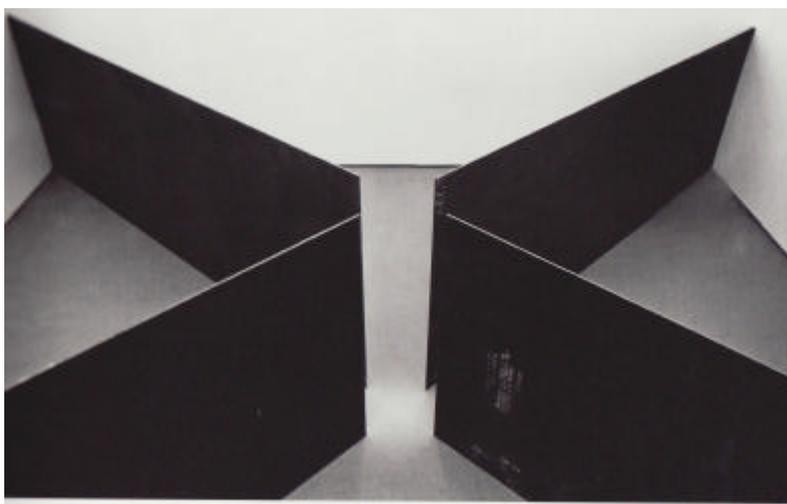
⁹.” As soon as you put a work into a museum, its is label points first the autor. The visitor is asked to recognized the “hand”. Whose work is it ? The institution of museum invariably creates self-referentiality, even where it’s not implied. SERRA, Richard. *Extended Notes from Sight Point Road*. In SERRA, Richard.op.cit. p. 169.

¹⁰The problem of self-referentiality does not exits once the work enters the public domain. How the work alters a given site is the issue, not the persona of the author. Once the works are erected in a public space, they become other’s people concern’s Idem.

estão imersas nos jogos de linguagem¹¹. De modo análogo, o sentido do trabalho de Serra apenas surge em uma dimensão pública, no convívio com uma paisagem cultural comum.



[25]Strike: *To Roberta and Rudy* (1969-1971)



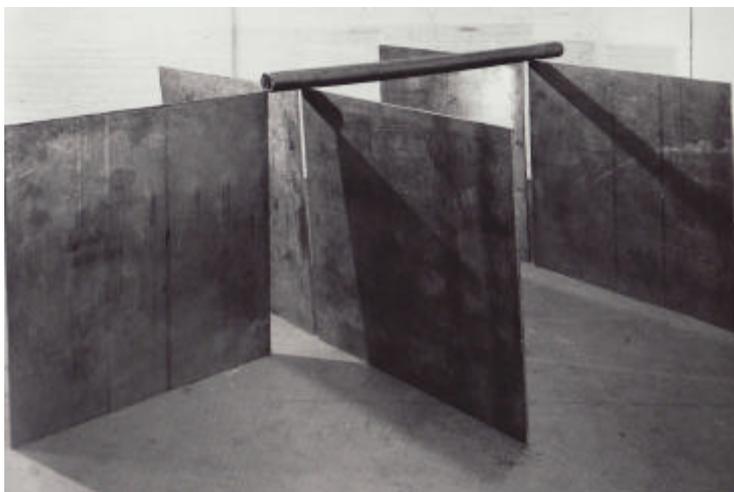
[26]*Circuit*, 1972

¹¹ GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*.

4.6

Para além dos limites da instituição: redefinindo o contexto

As limitações impostas pelo espaço físico da instituição à experiência estética tornam-se mais evidentes a partir da série *Skullcracker* quando as condições externas de um determinado *site* passam a ser consideradas. Contudo, os primeiros trabalhos processuais de Serra já apresentavam características de redefinição do contexto circundante. Em obras como *Splashing* e *Casting*, a predominância da horizontalidade é significativa não somente pela ausência da base escultórica, mas por constituírem uma interseção do chão e a parede na *Castelli Warehouse*¹². [fig.28] Algo similar acontece na exposição individual do artista nesse mesmo local, quando *Two, Two, One (To Tina and Dick)* (1969)[fig.27], usa a parede e o chão como suportes ativos, a partir dos quais estabelece-se um equilíbrio de forças entre os materiais empregados e a gravidade.



[27]2,2, 1 To Tina and Dick, 1969-94

Embora esse armazém pertença a um agente do sistema de arte, nesse momento, tal espaço escapa às características de neutralidade do “cubo branco” das galerias e dos museus. Distante do centro artístico do Soho, esse *lugar* de

¹² Em entrevista Castelli fala que a *Castelli Warehouse* lhe parecia um ótimo lugar para continuar sua principal galeria, mas depois “a localização lhe pareceu simplesmente impossível”. In Entrevista a Andrew Decker e Leo Castelli para o *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, em Setembro de 1997, Nova York.

tarefas cotidianas, nos limites ao bairro do Harlem, encontra-se impregnado do peso da história da população negra norte-americana e da entropia social vivenciada naqueles dias de reivindicações dos Direitos Civis. Os trabalhos processuais com chumbo “redefiniram o espaço da sala”, mas não o fazem sem a violência do arremessar (*splash*) da matéria derretida, ou a ameaça da perda de equilíbrio do sistema de peso e de forças. Algumas quadras adiante da *Castelli Warehouse*, nas ruas de Manhattan em convulsão, a experiência não era diferente.



[28]Leo Castelli Warehouse,1968. Da esquerda para a direita. Richard Serra, Scatter Piece, 1967, Richard Serra, Splashing, 1967, Richard Serra prop, Bruce Nauman, Untitled, 1968, Steve Kaltenbach, 1968.

Skullcracker é a primeira obra em que Serra articula escalas alternativas, passando a considerar “uma escala que era mais interessante que as limitadas possibilidades oferecidas pelo espaço do museu e da galeria”¹³. Aqui, a experiência de empilhar e equilibrar placas de aço pesando toneladas, no pátio da *Kaiser Steel Corporation*, indústria de laminação de aço, é determinada pelas possibilidades de condições espaciais deste lugar:

“Finalmente, eles me mudaram para o que chamavam de pátio Scullcracker, que era um grande espaço com um guindaste suspenso. Eu podia juntar todo

¹³ I saw a potential for my work in another scale, a scale that was more interesting to me than the limited possibilities offered by museum and galleries”. .CRIMP, Douglas. *Serra Urban Sculpture*. SERRA, Richard. op.cit. p.128.

o material que quisesse. Construía duas ou três peças por dia, com máquina de corte (*crop*) e placas, depois as puxava para baixo”.¹⁴

Elaborar e instalar sua escultura dentro de uma siderúrgica trouxe possibilidades tanto em termos da diversidade e da manipulação do aço quanto de experimentar o trabalho em uma escala pública. *Skullcracker* é construída a partir e para esse pátio aberto, incorporando as condições físicas culturais dessa produção industrial. Traz para dentro da obra não somente a impessoalidade e o anonimato do mundo público do trabalho, mas carrega igualmente o risco e os temores de acidentes tão comuns a esse universo. Essas placas de aço empilhadas em um equilíbrio precário, prestes ao colapso, nos relembram o estar vivo perante às constantes ameaças à integridade da existência em seus diferentes níveis: físico, ético e psicológico. Não seria esta a experiência diária dos operários de uma empresa siderúrgica, bem como de um enorme contingente da *working class* norte-americana, em suas rotinas automatizadas e reificadas?

As primeiras obras realizadas em espaços urbanos e paisagens contemporâneas surgem a partir de 1970 e inserem-se no debate crítico sobre o poder de interferência da instituição de arte. Nessa cena, artistas da *land art* como Michael Heizer, Walter de Maria e, em alguma medida, o próprio Smithson, passam a construir suas obras em locais de difícil acesso, tais como desertos, lagos ou a paisagem contemporânea norte-americana. O objetivo é preservar os trabalhos do crescente poder de institucionalização da arte, repotencializando a experiência da estética. Serra, contudo, considera a política de evasão para lugares isolados insatisfatória. Como nota Douglas Crimp, “como um artista urbano, trabalhando com materiais industriais, ele descobriu que a vasta e inevitável mitologização da paisagem americana não era sua preocupação, nem o eram o *pathos* e a impostura do heroísmo de trabalhar isolado da audiência”¹⁵. A despeito de ter iniciado o projeto para a realização de *Shift* em um campo aberto em King City, no Canadá, Serra define como prioridade a instalação de obras na área

¹⁴ Ibid., p.128

¹⁵ “An urban artist working with industrial material, he discovered that the vast and inevitably mythologized American landscape was not his concern, nor were the pathos and mock heroism of working in isolation audience” CRIMP, Douglas. *Redefining Site Specificity*. In FOSTER, Hal. op.cit. p. 158.

urbana. Nas palavras do artista: “prefiro estar mais vulnerável e lidar com a realidade de minha situação, da minha existência”¹⁶.

Interessado, originalmente, em realizar sua primeira obra nas ruas de Manhattan, após a negativa do poder público nova-iorquino, Serra termina aceitando o bairro do Bronx como *site*. A rua 183d, escolhida por ele, era abandonada, localizada em uma área degradada do bairro, onde as casas próximas da região situavam-se em quadras distantes. “Exceto pelos carros largados, era um terreno vazio e um espaço aberto”¹⁷, fala Serra. *To Encircle Base Plate Hexagram Right Angles Reversed* (1970), [fig.29] que consiste em uma um círculo de aço de aproximadamente oito metros de diâmetro, é fixado na superfície deste contexto em ruínas, físicas e sociais. Metade do círculo é uma faixa de vinte centímetros, com a outra parte medindo quatro centímetros, reduzida a uma fina linha. Para experimentar a obra, o espectador deve ficar entre a circunferência. Uma vez distante do trabalho, este desaparece para o espectador. Caso posicione-se entre a circunferência ele é capaz de reconstruir o sentido da escultura, cuja metade encontra-se misturada no asfalto. Entretanto, existe ainda uma outra leitura da obra. No final dessa rua sem-saída existe uma escada, de onde o chão pode ser percebida como uma tela e o arco de aço como um desenho, evocando o pictorialismo tão combatido por Serra. A leitura como imagem impediria a experiência real do trabalho, o que preocupava o artista.

¹⁶“I would rather be more vulnerable and deal with the reality of my living situation, which is urban” SERRA, Richard. *Richard Serra's Urban Sculpture*. In SERRA, Richard. op.cit. p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 125.



29. *To Encircle Base Plate Hexogram Right Angles Reversed* (1970)

To Encircle Base Plate Hexogram Right Angles Reversed apresentava ainda a singularidade de ter sido o trabalho público de Serra menos visto *in loco*, e um dos mais divulgados pela mídia especializada na década de 1970¹⁸. Sua localização em uma área usada regularmente por marginais para desmanche de carros roubados, descrito pelo próprio artista como “sinistro”, tornou-se um impedimento para a visitação da obra. Um erro de julgamento, admitido por Serra, pois supôs que o chamado público de arte fosse aventurar-se em um espaço tão perigoso como o usado por criminosos no Bronx¹⁹. A escolha de espaços da cidade que se encontravam em situação de caoticidade e degradação radical, como

¹⁸ *To Encircle* foi capa da *Artforum*, n. IX, em 1971. Esteve no catálogo Richard Serra: Works 66-77, Tübingen, Kunsthalle e Baden-Baden, Kunsthalle 1978, do catálogo de 1970 da Whitney Annual Exhibition, Sculpture e no Guggenheim International Exhibition em 1971.

¹⁹ Em entrevista Serra dirá: “foi meu erro de julgamento de que o chamado público de arte pudesse ver o trabalho funcionar”. Ibid, p.128.

a existente na rua do Bronx, permitia o contato do espectador com a obra quase unicamente por meio residual da fotografia.

Mesmo sendo problemático, o trabalho no Bronx termina esclarecendo questões sobre as suas propostas urbanas, diz Serra²⁰. Embora pouco visitado, como documento fotográfico amplamente divulgado nos veículos especializados, a imagem de *To Encircle* transformou-se em um texto na construção do discurso de Serra. Capa da revista *Artforum*, em 1971, a primeira obra urbana pública do artista informava sobre seus pressupostos artísticos e, mesmo, sobre o contexto que escolhera para estabelecer um embate corpóreo e real com a urbe.

Na foto, vemos um círculo, uma unidade cujas partes ora aparecem nítidas, ora desaparecem sob as inúmeras rachaduras e a deterioração do asfalto da rua abandonada pelo poder público e pela iniciativa privada. Trata-se de uma forma unitária que já não pode ser apreendida em sua totalidade, pois esta totalidade agora é o próprio mundo. Uma realidade física e social em destroços em meio às carcaças da civilização do progresso, em uma megalópole na qual a experiência no mundo público encontra-se ameaçada por perigos imaginários e reais, como a violência urbana, que colocava em risco a própria capacidade de convivência entre seus cidadãos. Essa é a realidade trazida nas obras de Serra, ao declarar o comprometimento com o local onde vive.

O artista, entretanto, percebe que a abordagem da sua escultura por meio da fotografia é insatisfatória, pois a aproximaria dos trabalhos de *land art*, instalados em sítios distantes e isolados, de difícil acesso. O que a maioria das pessoas conhece de trabalhos como *Spiral Jetty*, de Smithson, nota o artista, é uma foto tirada de helicóptero:

“Se você reduzir a escultura ao plano unidimensional da fotografia, você está substituindo questões de apenas um resíduo. Você não está reduzindo a escultura a uma escala diferente para a proposta de consumo, mas você está negando o conteúdo real do trabalho. Ao menos com a maioria das esculturas, a experiência do trabalho é inseparável do lugar no qual a obra reside. A não ser nessa condição, qualquer experiência com a obra é uma decepção.

Mas é possível que pessoas queiram consumir esculturas como consomem pinturas através de fotografias. A maioria das pessoas são impulsionadas por anúncios, onde a prioridade é um conteúdo de imagem de alta qualidade para fácil leitura superficial do todo. Eu estou interessado na experiência da escultura no lugar onde ela reside”.²¹

²⁰ Ibid. p. 126.

²¹ If you reduce sculpture to the flat plane of the photograph, you are passing on only a residue of your concerns. You're denying the temporal experience of the work. You're not only reducing the sculpture to a different scale for purpose of consumption, but you are denying the real content of

De acordo com Serra, a fotografia como meio mais imediato e de maior alcance da obra de arte pública não somente proporcionaria uma experiência vicária, mas negaria o conteúdo real da obra, apenas apreensível *na* experiência. A recepção da arte por meio da imagem fotográfica seria, ainda, uma maneira de perpetuar a prática de neutralização do sistema de arte, ao facilitar a absorção dos trabalhos como um objeto de consumo. Como abordado anteriormente, a saída dos limites físicos dos museus e galerias objetivava evitar o poder de interferência da instituição no que se referia ao poder consagratório do artista. A transferência do poder de significação da obra para o público anônimo e plural das ruas conheceria conseqüências sobre a absorção e valoração do objeto de arte.

Em Smithson, como analisado no capítulo anterior, suas estruturas cristalinas criam uma cadeia de deslocamento de tempo e espaço infinitos, configurando, assim, uma dificuldade de apreensão do trabalho de arte. Mesmo a icônica fotografia de *land art* funciona como mais um *índice* em uma série ilimitada no “processo” de significação da obra. Diferentemente, nas obras de Serra o espaço físico e material do contexto e a participação ativa do espectador são elementos constitutivos do processo de significação da obra. Devido à estreita relação com o local onde foram concebidas, as esculturas públicas de Serra passam a ser denominadas de *site-specific*. Neles, a especificidade das circunstâncias da instalação indica uma interdependência constitutiva entre a obra e o espaço, de modo a permitir o surgimento de uma realidade visual antes despercebida. Como escreveu Serra:

“A emergência de uma nova relação entre as coisas dentro de um contexto, mais do que a qualidade intrínseca da coisa, ela mesma, sempre cria o surgimento de um novo significado, nova observação, novas formas de ver. O contexto é redefinido”²².

Tal escolha acarretaria ainda mudanças na relação da obra com o sistema de arte e no modo a partir do qual o trabalho altera um determinado *site*, deslocando a construção de significados pelo circuito, chancelados na *persona* do artista, para

the work. At least with the most sculpture, the experience of the work is inseparable from in which the works resides. Apart from that condition, any experience of work is a deception. But it could be that people want to consume painting through photographs. Most of photographs take their cues from advertising, where the priority is high image content for and easy Gestalt reading. Ibid. p. 129.

²²“The emergence of new relationships among things with a context, more than intrinsic quality of the thing itself, always gives rise to new meanings, new observations, new ways of seeing. The context is redefined. SERRA, Richard. *Extended Notes from Sights Point Road*. In. SERRA, Richard. op.cit.p. 169-170

os transeuntes das ruas e avenidas da cidade. A interdependência constitutiva da obra com o seu *lugar* de construção configuram, em uma instância, um empecilho para a reificação e valoração do objeto de arte. Como nota Douglas Crimp, esta questão encontra-se posta em suas primeiras obras processuais.

“Nossa dificuldade com *Splashing* era tentar imaginar justamente a sua possibilidade de continuação da existência no mundo dos objetos de arte Lá estava ele, anexado à estrutura daquele velho armazém no Upper West Side, condenado a ser abandonado lá para sempre ou ser raspado e destruído”.²³

“Remover o trabalho é destruir o trabalho”²⁴, declara Serra sobre a polêmica envolvendo a retirada de *Tilted Arc*, na *Federal Plaza*, em Nova York. A impossibilidade da remoção do trabalho aponta o rompimento com a lógica do objeto de arte único, dificultando o processo de absorção, neutralização e comercialização. Tal como as obras de *land art* de Smithson, as obras públicas de Serra dificultam a compra e comercialização por colecionadores particulares. Seus financiamentos dependem de fundos públicos ou particulares, envolvendo uma dinâmica de negociação e decisões na qual o artista participa ativamente, recuperando, desse modo, o poder de valoração da obra, antes monopólio exclusivo dos agentes do sistema de arte.

²³ “Our difficulty with *splashing* was trying to imagine it very possibility to continue existence in the world of art objects. There it was, attached to the structure of that old warehouse on the *Upper West Side*, condemned to be abandoned there forever or to be scraped off and destroyed.”. CRIMP. Douglas. *Redefinig Site Specificity*. FOSTER, Hal. op.cit. p. 148.

²⁴ “To remove the work is to destroy the work” Essa declaração foi dada por Serra quando da polêmica acerca do *Tilted Arc*.

4.7

Nova York: a megalópole pós-industrial

A partir da segunda metade da década de 1970, Serra passa a realizar efetivamente suas esculturas urbanas. São trabalhos instalados nas áreas problemáticas do tecido da cidade, em espaços vazios e de passagem. Suas obras promovem o embate do homem com um meio deteriorado, esvaziado e em constante mutação. Uma urbe em colapso, após anos de crescimento acelerado, marcados por destruições, pela era das vias expressas, e os conseqüentes abandono e decadência dos centros das cidades. Nova York encontra-se, nesse momento, em um estado de degradação urbana.. “*Nós não podemos anular a revolução industrial, que é a causa da saturação urbana. Nós apenas podemos trabalhar com a pilha de lixo*”¹, diz o artista, quando perguntado sobre a relação de seu trabalho com as transformações da cidade contemporânea.

As esculturas de Serra operam *ações* políticas e poéticas no espaço construído e destruído pelo progresso e pelas as transformações ilimitadas do mundo moderno e seu modelo econômico, o capitalismo industrial. No final da *Verb List*, encontramos *of mapping, of location, of context*, verbos previstos em seu processo de *fazer arte* e a partir das quais megalópoles como Nova York são incorporadas. Não por outro motivo, o último verbo da lista é *to continue*, alusão ao processo ilimitado de expansão da cidade, o qual suas obras e o homem contemporâneo devem enfrentar.

Na década de 1970, a metrópole nova-iorquina encontrava-se sob o impacto de profundas transformações urbanísticas iniciadas na década de 1950. A via expressa havia modificado a dinâmica da metrópole ao rasgar o tecido urbano de inúmeras cidades vizinhas e interligar tantas outras. Robert Moses (e sua via expressa) transformou a entropia potencial de longo prazo numa súbita e inexorável catástrofe ao destruir um sem número de bairros. Nasceu, então, um novo tipo de arquitetura e de paisagem urbana. Cidade e subúrbio expandem-se,

¹ Em *Answers to Zone Questionnaire*, Serra responde a perguntas como: “Houve mutações na estrutura ou operações na cidade?”, “Em caso positivo, quais são, de acordo com você, as novas “linhas de forças” dessa cidade pós-moderna ou pós-industrial?”. In SERRA, Richard. op.cit.p. 175.

configurando uma espécie de espraiamento (*sprawl*) sem identidade e orientação, caracterizando algo semelhante a “cidades contínuas”. Nessa dinâmica, surgem as cidades de fronteiras nos limites das periferias, as *edge city*. A fragmentação e o deslocamento do centro de gravidade da dinâmica urbana para a periferia esvaziam e provocam o abandono de seu centro histórico. Ao registrar suas impressões sobre a América na década de 1970, Koolhaas dirá:

“Quando estive lá pela primeira vez, em 1973, a noção de centro da cidade na América estava em crise. O centro de Manhattan, o centro de Boston, o centro de São Francisco: o núcleo da maioria das cidades americanas estava em total e demonstrativo estado de dilapidação – crime, infra-estrutura deteriorada, bases de impostos corroendo-se, etc. Havia uma atmosfera apocalíptica sobre o centro da cidade, a dúvida de que pudessem ser resgatados”.²

Nesse centro esvaziado e em processo de deterioração, Serra instala seus trabalhos. Será, também, na metrópole pós-industrial que cidadãos imersos num contínuo e objetivo deslocamento assumirão papel central em sua obra. Como vimos anteriormente, a partir das propostas de redefinição espaço-temporal, as esculturas de Serra disponibilizam cada vez mais espaço para a participação do espectador. Ao longo da década de 1970, ele passa a conceber o projeto escultórico como um problema do domínio da percepção, fundada na movimentação, reação e vivência do corpo. Tendo o corpo como base da experiência escultórica, a função entre o corpo do espectador e o espaço encontra-se mais e mais imbricada, passando a incorporar o espaço circundante. Em obras como *Strike*, o corte realizado pela chapa de aço deixa de ser uma força exercida unicamente sobre o espaço do mundo exterior ao espectador. Ao contrário, a obra, de alguma forma, atará esse mundo ao espectador, moldando sua percepção. Aqui, as obras crescem em escala, passando a agenciar os espaços disponíveis, impulsionando a exploração de áreas externas urbanas, sobretudo de Nova York.

Em 1980, *T.W.U.[fig.30]* é instalada na Canal Street, área fronteira entre o Soho e o centro de Manhattan, um espaço vazio e abandonado que poderia ser uma minúscula praça. Disposta um pouco fora do trajeto usual dos transeuntes, o pedestre que se dirija ao norte ou ao sul, ou que esteja saindo do metrô da Franklin Street, depara-se inevitavelmente com a obra. Serra desde cedo mostra

² KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. p.839

preferência por espaços de concentração de fluxos de pessoas ou de tráfego, onde obrigatoriamente seus trabalhos são vistos por um grande número de pessoas.

T.W.U. consiste em três chapas de aço de onze metros de altura e três de largura, dispostas como um “H” recortado. Ao posicionar-se nela, o habitante da cidade é engolido pela onipresença do peso da escultura e da escala das chapas, balizada pelos arranha-céus de Manhattan. Em tal situação, este morador vivencia a sua realidade urbana com o peso da repressão dos sistemas de controle contemporâneos, o peso do governo, o peso da história da sua própria cidade, na vertigem da escala dos *skycrapers* nova-iorquinos. Uma vez participante do processo em *T.W.C.*, ele experimenta ainda em *tempo-real* o espaço urbano. Não se trata apenas da realidade correspondente, mas da possibilidade de localizar a coisa em “ato” e organizar o saber desse momento que constitui o mundo. Em Serra, bem como em sua geração, tal experiência faria eco à filosofia de Merleau-Ponty. A dialética instaurada pelo “corpo pensante” da fenomenologia de Ponty objetivava romper com a dualidade da metafísica ocidental, as contradições entre sensível e inteligível, a essência e a aparência. Pensar com os pés, como nos fala Serra:

“Pensamentos e ideais vindos da experiência de um contexto específico são diferentes dos conceitos abstratos que não vêm da experiência de um lugar particular: você deve fazer conexões enquanto avalia sua experiência imersa no contexto específico: pensar com os pés, por assim dizer”³.

³ Thoughts and ideas that derive from the experience of a specific context are different from abstract concepts that don't derive from the experience of the particularities of a place: you have to make connections while evaluating your experience within the specifics of the context: Thinking on your feet, so to speak. Citado em COOKE, Lynne. *Thinking on Tour Feet: Richard Serra's Sculpture in Landscape*. In McSHINE, Kynaston, LYNE, Cooke. op cit. p.77.



[30].T.W.U., 1980

T.W.U. promove o embate corpóreo do homem com realidade urbana, nos coloca em contato com o caos e a entropia da metrópole contemporânea. Uma vez imerso em seu processo de significação, passamos a ser parte constitutiva desta realidade. Nesse jogo de semelhança, torna-se praticamente impossível julgá-la. Aqui, encontramos uma das especificidades da crítica realizada por Serra, bem como artistas de sua geração, entre os quais Smithson. Trata-se de uma geração de artistas e intelectuais imersos na constatação do fim de uma forma de estar no mundo e da necessidade de redescoberta de viver em sua própria realidade. Para esses artistas e intelectuais, não era mais possível a aniquilação do passado e do presente com o intuito de criar um novo mundo *ex nihilo*. Eles teriam de chegar a um acordo com este mundo e trabalhar a partir dele. É o que nos fala Serra, ao dizer *Nós apenas podemos trabalhar com a pilha de lixo*. A cidade pós-industrial, a partir da qual pensa e realiza seus trabalhos, encontra-se em um momento de crise. Pensar e realizar suas obras *a partir e nesta* realidade caótica pressupõe a

aceitação de um mundo sem as utopias e os idealismos do modernismo, indicando sua disposição de envolvimento com a realidade circundante.

Serra propõe a redescoberta do espaço das ruas e avenidas no *tempo real* e específico da lógica processual da obra. Nesse debate artístico e cultural do final dos 1960, as experiências de dança contemporânea são importante referência para a arte de Serra. Ao chegar em NY, Serra assistia atentamente às propostas da dança contemporânea, em particular as experiências de Yvonne Rainer, desenvolvendo a partir delas importantes noções em sua obra. Na mesma cena, Trisha Brown, no início dos anos de 1970, passa a realizar suas *performances* nas ruas de Nova York. Em *Man Walking Down the Side of Building*, de 1970,[fig.32] e *Walking on the Wall*, de 1971, fig.31] bailarinos desafiam a gravidade para realizar uma simples caminhada, definindo com seus corpos uma linha paralela ao chão e rejeitando os tradicionais passos da dança clássica. Sobre o trabalho, Brawn dirá: “Uma atividade normalmente vertical executada horizontalmente e reformada pelo puxar vertical da gravidade. Grande tensão e esforço para suportar o peso do corpo enquanto se negocia com botões e zíper”⁴. Ao propor a execução de movimentos ordinários como uma mera caminhada de forma tão pouco usual e mesmo surpreendente, artistas como Trisha nos colocam a pergunta sobre como habitamos o espaço onde vivemos.



[31]Walking on the Wall(1971)

⁴ BROWN, Trisha. *Danse, précis de liberte*. Centre de la Vielle Charité, 1989.p 32-34.



[32] *Man Walking Down the Side of Building*, de 1970

O desenvolvimento das noções de coordenadas horizontais e verticais não é inato, mas uma construção por meio da experiência física, adquirida através de nossa habilidade de ler a própria experiência e de interpretá-la. Assim, leituras e interpretação supõem um sistema dedutível capaz de assegurar assimilação intelectual da experiência. Ao desafiar tal concepção usual de coordenadas, as *performances* de Trisha Brown propõem repensar o processo de formação sensorio-motor do hábito, solicitando através da subversão de tal educação fundamental a reeducação do processo que efetiva nossa incorporação do mundo. Em comum, as obras de Serra e Brown convidam o homem das cidades a repensar e estabelecer uma relação outra com o mundo no qual habitam. E as cidades, nesse momento, encontram-se em profunda transformação. A criação das vias-expressas e o conseqüente fenômeno da conurbação fazem surgir a megalópole pós-industrial de limites indecifráveis. Definidas por Koolhaas como “cidades genéricas”, tais espaços poderiam ser pensados como manchas urbanas sem qualidades específicas e de escalas desproporcionais. Mapear a própria posição ou totalidade urbana em tal situação constitui tarefa vã. Esta é a problemática apontada por Kevin Lynch *Em Imagem of the City*, para quem a ausência de limites e marcos tradicionais impossibilitam a localização espacial.

Não apenas a escala da cidade engendraria tal percepção, mas também a arquitetura e urbanização contemporâneas. Conforme constata Jameson, seria possível falar em um novo tipo de desorientação, exemplificada pelas superfícies de vidros espelhados do *John Portman's Bonaventure Hotel*, em Los Angeles, onde os painéis provocam, no observador, uma sensação de imersão e deslocamento – o hotel “transcende”. Trata-se de uma nova realidade espacial que impediria a própria capacidade do homem de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e de mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior.⁵

Na ausência de um centro demarcado, as áreas de entroncamento viário na cidade, onde o fluxo é intenso e o tráfego flui em várias direções, tornam-se referências importantes do cidadão da cidade pós-industrial. Tais regiões, onde o tecido urbano colide e que são espaços problemáticos por definição, encontram-se enfatizados nas obras de Serra. *St. John's Rotary Arc* [fig.33] é instalado em uma rotatória na saída do *Holland Tunnel*, um dos principais acessos a Nova York. Ele é a via de acesso para a rodovia expressa de New Jersey percorrida por Tony Smith em 1951, quando vislumbrou uma nova relação entre arte e ambiente. Assim como Robert Smithson, Serra parece levar adiante a proposta de Smith, ao expandir uma noção de arte que deveria ser experimentada e não contemplada. Em 1980, contudo, a via expressa de New Jersey apresenta uma nova problemática envolvendo a relação entre centro e subúrbios. *St. John's Rotary Arc* situa-se no centro da rotatória, percebida por Serra como continuação e complemento da via-expressa, uma área deserta e abandonada e descrita por Serra:

“Poluído de fumaça, uma cena de incessante mudança, o cerne um lugar de saturação do trânsito, um lugar de desorientação e permanente rotatividade, onde em vários momentos do dia, a densidade do tráfego filtra o centro da rotatória, obrigando à distinção entre o interior e o exterior do espaço, de modo que o espaço parece abrir-se e fechar-se com o fluxo do tráfego”.⁶

De difícil acesso a pedestres, este espaço é privilégio do fluxo de carros onipresentes na megalópole. Entretanto, a escultura pode ser experimentada de

⁵ JAMESON, Fredric. Pós-modernismo, *A lógica do capitalismo tardio*. p. 70.

⁶ “a space polluted by exhaust fumes, a scene of incessant change, a place of rush hour gut, a place of disorientation and permanent rotation, where at a various time of the day, the density of traffic screens the inner center of the Rotary, enforcing the distinction between the inside and the outside of the space seems to open and close with the traffic flow.” SERRA, Richard. *St. John's Rotary Arc*. SERRA, Richard. op.cit. p. 119.

duas maneiras: de carro ou a pé. A pé, a obra é vivenciada com maior mobilidade e arbítrio, tornando-se possível uma multiplicidade de visadas sem uma ordem pré-determinada. O motorista, por sua vez, percebe a obra pela janela do carro em movimento, aparecendo e desaparecendo. Em ambos, a escultura não poderá ser lida gestalticamente, mas somente sob diferentes ângulos de visão. Sua forma permanece ambígua, indeterminada, desconhecida como entidade ⁷. Tal ilegibilidade de um todo é reforçada pela própria escala da obra, que produz uma experiência estética similar à da incomensurabilidade da megalópole.



[33]St. John`s Rotary Arc,1980



[34].St Johns`Rotary Arc, 1980

⁷ Idid., p. 121.

A experiência repetiria a própria experiência do morador das megalópoles e sua incapacidade de se localizar, de construir uma totalidade espacial. Como observado anteriormente, as obras de Serra chamam atenção para a cidade, convidam o espectador a um maior envolvimento com o seu ambiente. Experimentado a pé, *St. John's Rotary Arc* [fig.34] projeta seus ângulos de acordo com as orientações da bússola: primeiro leste, depois sul, oeste, e finalmente norte. Essas coordenadas claramente urbana definem em funções da *grid* metropolitana. Conforme Serra:

“No leste, a Varick street desce para o Sul, para o centro da cidade: (...). Ficando-se de pé, alinhadamente ao centro visual da obra (no meio do quarteirão), as bordas superiores se curvam para fora e para cima, no limite da visão periférica. Andando pela Varick, o Arco pode ser lido como uma metáfora específica do local, na medida em que ecoa o conteúdo do túnel: o tráfego aparece, desaparece, reaparece”.⁸

As coordenadas da cidade são experimentadas da mesma forma pelo motorista, que segue os movimentos centrífugos do arco da escultura numa relação de semelhança com o caráter de expansão da própria *grid*. Traçado urbano de Nova York em 1811, apresenta-se como uma malha geométrica de linhas prolongáveis e repetíveis ao infinito. Seus módulos idênticos não hierárquicos e uniformes não apresentam centralidade. Nele, duas ruas principais jamais se cruzam, uma vez que as avenidas são paralelas. Sistema, semelhante a um tabuleiro de xadrez, apresenta a possibilidade de expansão infinita. De acordo com Richard Sennett, tal traçado foi idealizado com propósitos expansionistas:

“A geometria da cidade é constituída por uma rede interminável de quarteirões idênticos. Diferentemente da rede romana, cujas fronteiras os antigos estabeleciam a partir da observação do céu, nela não existe fronteiras. Os homens que a planejaram quiseram que fosse assim, como um tabuleiro em expansão”⁹

Em Serra, o movimento centrípeto aponta para a incorporação do próprio caráter expansionista e desordenado da megalópole nova-iorquina, nesse

⁸“On the East, Varick Street runs South, downtown : walking down Varick Street, the Arc foreshortens, expands, and flattens to a plane. Standing on line with the visual center of the work (halfway down the block) its top edge curves outward and up at the limits of peripheral vision. Walking Varick, the Arc can be read as a site-specific metaphor in that it echoes the content of a tunnel: traffic appear, disappears, reappears”.⁸Ibid.p. 121.

⁹ SENNET, Richard. *Carne e Pedra. Carne e Pedra, o corpo e a cidade na Civilização Ocidental*. p. 291.

momento sob profundas transformações. No minimalismo, a serialidade de elementos repetidos ao infinito trouxe para dentro dos trabalhos de arte a lógica da *grid* das ruas e das avenidas de Nova York. Entretanto, como vimos, os primeiros trabalhos processuais de Serra colocam em dúvida o espaço geométrico rígido e definido de antemão desta estrutura. Não bastava a experiência em uma dimensão pública das galerias e dos museus, fazia-se urgente apropriar-se das ruas e dos entroncamentos da cidade. Esse processo de expansão indefinido é possibilitado pelo caráter genérico da *grid* urbana norte-americana.

Em *St. John's Rotary*, contudo, este movimento caracteriza-se pelo desordenamento experimentado no espaço fragmentado nas inúmeras visadas possíveis no trabalho. A expansão na escultura de Serra aponta na direção do caos, das vias expressas engarrafadas, das ruínas dos centros abandonados. Espaço vertiginoso e de configuração oscilante, a inclusão da escultura na rotatória subverte a percepção do lugar. Respondendo topograficamente às características locais, esta incorpora a arquitetura dos edifícios, do túnel e a escala da cidade, criando novas relações e tensionamentos entre suas referências e o contexto. Aqui, a linha do horizonte é habitada pelas alturas dos caminhões, dos ônibus e dos carros, e o Arco torna-se a única elevação no centro do espaço pois “estabelece uma transição entre a sua planalidade (...) e a frontalidade da arquitetura que circunscreve”. A altura da obra, por sua vez, é balizada pela altura da passarela de pedestres e pela altura dos caminhões, como nos diz Serra:

“Alinhando-se com as alturas dos caminhões e a base da passarela de pedestres, cortando e parcialmente mascarando os primeiros pavimentos dos edifícios do entorno, a envergadura horizontal do Arco estabelece uma leitura transversal da área e redefine a escala do lugar”.¹⁰

Ao redefinir a percepção do espaço, *St. John's Rotary* permite que o espectador se situe em um ambiente cotidiano, compreendendo melhor as relações com o espaço em que vive. O embate do metropolitano com sua própria cidade disponibiliza um espaço de reaprender a localizar-se em sua realidade caótica e entrópica. A experiência em *St. John's Rotary* apresenta, ainda, um significativo aspecto político. O espaço social é, necessariamente, uma produção política e

¹⁰“By aligning itself with the tops of the trucks and the bottom of the footbridge, by cutting into and partially masking the first floors of the surroundings buildings, the horizontal span of the Arc establishes a cross-sectional reading of the entire field and redefines the scale of the site”.¹⁰ SERRA, Richard. *St. John's Rotary Arc*, In SERRA, Richard. op.cit p. 120.

contingente. Sua percepção não constitui uma verdade imutável, ao contrário, está sujeita à desnaturalização. Ao redefinir em termos espaciais e perceptivos o contexto e terminando por revitalizar os espaços vazios e esquecidos do centro da cidade, as esculturas de Serra agem politicamente. São políticas, sobretudo, por envolver em suas operações a participação dos homens e mulheres habitantes das grandes cidades no por vez conflituoso, mas necessário, envolvimento espaço político e social do *mundo público*.

4.8 O espaço político: Tilted Arc

Desde as primeiras tentativas de instalação, as esculturas de Serra encontram-se envolvidas em controvérsias e polêmicas públicas. A recusa de permissão para instalação de *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, em Manhattan, em 1970, a rejeição da realização da obra *Sight Points*, em 1971, após ter vencido a competição da *Wesleyan University*, por ser “muito larga e muito perto do campus histórico”¹, bem como a discussão política incitada pelo partido alemão União Democrática Cristã(CDU) envolvendo *Terminal* (1977)² [fig.35]apontam para uma resistência ao deslocamento do tradicional espaço da escultura por ele proposto. Entretanto, nada provocaria tão intensamente um debate público e político sobre a transformação no conceito da escultura contemporânea e de suas implicações políticas quanto o emblemático caso de *Tilted Arc* (1981). [fig.36]

Colocada em frente a repartições públicas federais e à Corte de Comércio Internacional dos Estados Unidos, em meio à passagem pública da Federal Plaza, Nova York, *Tilted Arc* situava-se no centro do mecanismo do poder estatal. A praça é deserta, indistinguível, rodeada de edifícios oficiais de escalas não humanas, em meio a uma arquitetura oficial e burocrática. Localizada em uma dos lados da praça há uma fonte que não pode ser usada, pois ali o efeito de uma corrente de vento espalha a água do monumento por toda praça. Uma área morta e desativada em termos urbanos. Suas funções se resumem a um espaço de passagem dos inúmeros funcionários dos prédios do governo. A obra de Serra convida os usuários a uma nova experiência, em contraposição à desengajada rotina dos cidadãos que ali circulavam.

¹ Citação retirada de CRIMP, Douglas. *Redefining Site Specificity*. op.cit. p.161.

² Na campanha iniciada pelo *partido da União Democrata Cristã* alemão, alegou-se que o trabalho de Serra empregava o aço, um material com um importante simbolismo para os trabalhadores da região, em uma obra que parecia grosseira e mal acabada, e que nenhum trabalhador poderia apontar para ela positivamente e com orgulho. In CRIMP, Douglas. op, cit. p. 163.



[35]Terminal, 1977

Tilted Arc consiste em uma placa de aço em *cor-ten* curvada, medindo 60 m de extensão, 3,66 de altura e 6,5cm de largura frente ao edifício federal. Embora, não obstruísse completamente as rotas usuais dos usuários, ela mudava o campo de visão pública do espaço. Instalada, a obra dividia o campo de visão, obliterando a percepção do espaço como “totalidade”. A atenção de quem por ali passa é redirecionada para a situação da escultura. O objetivo é que este se volte para o objeto da escultura, para o seu plano curvo, volume e estabelecimentos de linhas de tensão com o espaço circundante. Elaborada a partir do modelo perceptivo *urban site-specific*, como diz Serra, “a estrutura interna responde às questões externas, mas finalmente a atenção é reenfocada na escultura em si”³. Durante o período de sua permanência ali, a praça foi destacada definitivamente da função que algum dia lhe foi projetada e que nunca efetivamente se cumpriu: passou a ser percebida como parte da escultura.

³“my urban site-specific works the internal structure responds to external conditions, but ultimately the attention is refocused on the sculpture itself.” CRIMP, Douglas. Richard Serra Urban’s Sculpture. op.cit p. 138.



[36]Tilted Arc, 1981

Tal transformação alterou qualitativamente o espaço. Além de impor a divisão no campo visual, a forma geométrica de *Tilted Arc* estabelece tensões com as principais linhas visuais organizadoras da Federal Plaza. Ao explicar a conformação geométrica da obra, Serra diz:

“*Tilted Arc* é um cilindro inclinado, não uma seção de um cone. Um cilindro inclinado segurará (*hold*) o volume (*compreendido*) entre o seu plano e a arquitetura, enquanto a forma do cone dissipará verticalmente o espaço por causa da leitura em perspectiva devido à particularidade da forma.”⁴

Enquanto o cone - uma forma autônoma disposta no chão - indica um movimento para cima, um “cilindro inclinado” eleva-se contendo o volume lateralmente. Assim, apenas a parte central do arco encontrava-se na superfície da praça, ao passo que suas laterais permaneciam fincadas no solo. Tal disposição produzia uma tensão visual constante, tanto na dimensão horizontal da praça, recusada pela dimensão lateral do arco, como na dimensão vertical dos edifícios em conflito com direção diagonal do cilindro inclinado.

⁴ WEYERGRAF-SERRA, Clara. BUSKRIK, Martha *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, p. 186.

Praças públicas ocasionalmente abrigam monumentos comemorativos ou marcos que produzem discurso histórico, memorialista de pessoas ou eventos do passado. Os trabalhos de Serra rompem definitivamente com esse modelo. Diferentemente dos monumentos e estátuas tradicionais, cuja atenção recai sobre eles mesmos, as esculturas de Serra voltam-se para a cidade, envolvendo o homem em seu tecido urbano. Ao criar uma situação de embate com as coordenadas espaciais da praça, *Tilted Arc* termina por convidar os passantes da região a redescobrir o local, em um *tempo real*. Esta obra demanda uma interação crítica, assinala uma realidade não-vista: as possibilidades despercebidas do espaço público social. *Tilted Arc* chama atenção dos cidadãos de Nova York para as possibilidades de “uso” do espaço e não apenas de dimensão abstrata referente ao “valor de troca” que caracteriza a ocupação do espaço daquela cidade.

Ocupadas segundo as regras determinadas pela *Land Ordinance* (1785), as quais antecederam a povoação e estabeleceram uma divisão em *grid* do território americano segundo os meridianos e paralelos, tanto para os lotes urbanos como os rurais, as cidades norte-americanas conheceram, desde seu início, um processo de abstratificação dos espaços, despidos de um valor histórico e de uso, que encontraria suas razões na vocação capitalista desde muito cedo manifesta no novo mundo. De acordo com Lewis Mumford, “o capitalismo ressurgente do século XVII tratou terrenos, quarteirões, ruas e avenidas como unidades abstratas destinadas à compra e venda, desconsiderando o uso histórico, as condições topográficas ou as necessidades sociais”⁵. Esse modo de estar no mundo, no qual triunfou o valor abstrato da troca, teria se intensificado ao longo do século XX, e mais particularmente a partir do final dos anos de 1960, com o chamado “capitalismo tardio”.

Nessa nova fase, portanto, a própria organização espacial reflete um novo modo de organização da produção. De acordo com Henry Lefèvre, a produção não é mais isolada em unidades independentes de espaços, mas, ao contrário, acontece através de uma vasta cadeia, de modo que a produção de coisas no espaço interrompe a própria percepção de totalidade do espaço. Devido ao crescimento e à revolução nas tecnologias de informação e telecomunicação, “o planejamento da economia moderna, tende a tornar-se um planejamento espacial.

⁵ LEWIS, Mumford. *The City in the History*. APUD in SENNETT, Richard. *Carne e Pedra, o corpo e a cidade na Civilização Ocidental*. p. 291.

As implicações dessa premissa fundamental são claras. As cidades individuais não podem ser definidas à parte de sua totalidade espacial -as relações dos espaços uns com os outros e entre os vários níveis geográfico, global, regional e urbano. Cidades como Nova York passam a funcionar numa escala planetária.

Em 1989, quando da remoção da *Tilted Arc* da Federal Plaza, a cidade de Nova York encontrava-se sob intensa reestruturação, segundo um processo inserido no contexto global de internacionalização do capital, bem como da nova internacionalização da divisão do trabalho e sua nova hierarquia urbana. Nova York passou a ocupar nessa hierarquia, uma posição elevada, a funcionar como um dos centros de decisões e do controle administrativo do capital financeiro e das corporações globais. Marcada pela administração conservadora do republicano Ronald Reagan, a obra de Serra termina por trazer os conflitos políticos latentes no uso da cidade. É o que percebe Serra ao dizer:

“A administração republicana decidiu que ele [*Tilted Arc*] poderia ser destruído. O decreto governamental para remover e depois destruir *Tilted Arc* é um resultado direto da política cultural cínica republicana que apenas apóia arte como *commodity*. A relocação transformaria, na verdade, *Tilted Arc* em uma *commodity* de troca na qual aniquilar-se-ia o aspecto de *site-specific* do trabalho. *Tilted Arc* se tornaria exatamente o que não intencionava ser: móvel, um produto do mercado”⁶.

Em sua declaração, Serra aponta para uma das importantes áreas de conflito político revelado pela instalação de *Tilted Arc*. Sua obra em *site-specific*, ao repensar a escultura em termos de um espaço ampliado no qual o contexto e o espectador encontram-se necessariamente implicados, rompe com a lógica abstrata e universalizante da mercadoria.

Entretanto, a estratégia artística de *Tilted Arc* terminaria por expor, ainda, o espaço como um importante objeto de controle político contemporâneo. O espaço abstrato e homogêneo, observa Henry Lefèbvre, é instrumento de dominação, subordinação e controle. Sendo ele homogêneo e uniforme, pode ser manipulado, controlado e trocado, podendo expandir-se para áreas distantes, a partir de seus fragmentos, de suas partes trocáveis. Como mercadoria, portanto, pode ser comprado e trocado. Esse espaço abstrato, objetivado e universalizante, é ordenado hierarquicamente, em centro e periferia, com governados e governantes,

⁶“A republican cultural policy decided that it should be destroyed. The governmental decree to remove and thereby destroy *Tilted Arc* is the direct outcome of a cynical Republican cultural policy that only supports art as commodity in that it would annihilate the site-specific aspect of the work” *Tilteld Arc* would become exactly what it was intend not to be: a mobile, marketable product.”⁶.SERRA, Richard. *Tilted Arc Destroyed*. In SERRA, Richard .op.cit. p. 196.

desenhando um mecanismo central de controle de poder. A polêmica envolvendo a remoção de *Tilted Arc* da Federal Plaza, que mobilizou intelectuais, artistas e a sociedade civil, evidenciou a escamoteada questão do espaço público e os conflitos políticos e ideológicos a ele iminentes.

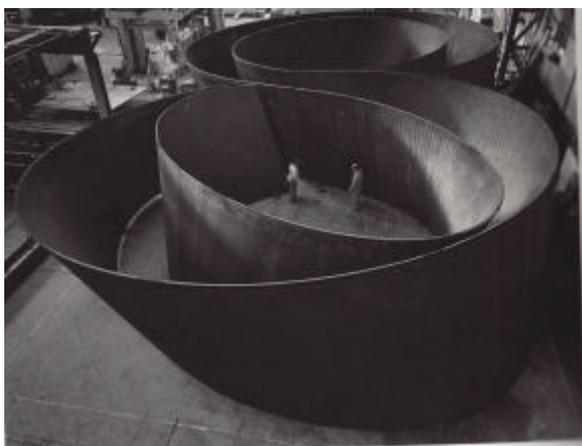
Tilted Arc, ao ser instalada na Federal Plaza, um *espaço público* enfraquecido, expõe um mundo angustiante que não chega a ser um lugar de convivência, senão um espaço de passagem. A praça, que havia sido absorvida pela engrenagem de um sistema movido pela ininterrupta circulação de pessoas e mercadorias, é incorporada na obra de Serra. A obra-praça de Serra se interpõe, então, em tal circuito, interrompendo momentaneamente esse fluxo, instando o passante a uma experiência no presente, hábil a romper seu alheamento, permitindo sua recolocação no espaço público e, por conseguinte, político.

O recente afastamento das obras de Serra dos centros urbanos e a retomada pela escultura autônoma coloca algumas questões sobre a obra pública de Serra. Não teria a polêmica envolvendo *Tilted Arc* apontado para as impossibilidades de instalar suas obras nas cidades genéricas da contemporaneidade? Teria a cidade se tornado impossível devido às características atuais de sua crescente abstratificação do espaço e o alargamento de sua escala, agora planetária?

Na retrospectiva de 2007 no MoMA, o predomínio de esculturas autônomas como *Sequence*[fig.37], *Band*[fig.38], *Torqued Tours Inversion*[fig.39] ambas de 2006, continuavam a colocar questões sobre relação de Serra com a cidade, e particularmente com a cidade de Nova York higienizada, onde a sociedade torna-se cada vez mais intimista, como denuncia Richard Sennett em seu livro *Declínio do Homem Público*. A experiência nas imensas esculturas como *Sequence*, *Band* é de vertigem, é de desequilíbrio e, ao mesmo tempo, de opressão, como se rodássemos em nosso próprio eixo por átomos de segundo e abandonássemos nosso solipsismo, sendo obrigados a nos refazermos em outros termos e experimentarmos o mundo, a despeito do que ainda possamos chamar de mundo ou realidade.



[37].Band (2006)



[38].Sequence, 2006.



[39]Torqued Tours Inversion, 2006