



Ana Beatriz Rodrigues de Britto

Richard Serra: Escultura

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro
Agosto 2018



Ana Beatriz Rodrigues de Britto

Richard Serra: Escultura

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabrella Portella Osório de Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Renata Camarga Sá

Departamento de Artes e Estudos Culturais – UFF

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Beatriz Rodrigues de Britto

Graduada em Direito, pela Universidade Candido Mendes, com pós-graduação em Arte e Filosofia, pelo CCE – PUC-Rio, e com Mestrado em História Social da Cultura na PUC-Rio, concluído em 2018.

Ficha Catalográfica

Britto, Ana Beatriz Rodrigues de

Richard Serra : escultura / Ana Beatriz Rodrigues de Britto ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – 2018.

151 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Escultura contemporânea. 4. Lugar-espço. 5. Materialidade. 6. Experiência perceptiva. 7. Site-specific. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Ao meu orientador Ronaldo Brito pela parceria e contribuição a este trabalho.

Aos professores Renata Camargo Sá e Luiz Camillo Osorio, que aceitaram fazer parte da Comissão Examinadora e pelas considerações valiosas apresentadas na Banca de Qualificação.

À Edna Maria Lima Timbó e equipe do Departamento de História da PUC-Rio.

À CAPES e à PUC-Rio, pelo auxílio concedido durante o período de elaboração desse trabalho.

À minha família, especialmente Laerte Rodrigues de Britto Neto e Ana Luiza Rodrigues de Britto e aos amigos Ligia Saramago, Fernando Cocchiarale, Isabela Burlamaqui, Maria de Lourdes Lagreca Soares Cabral, pelo incentivo permanente e por acreditarem em mim.

Resumo

Britto, Ana Beatriz Rodrigues de; Fernandes, Ronaldo Brito Fernandes. **Richard Serra: Escultura**. Rio de Janeiro, 2018. 151p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação pretende analisar a obra do escultor norte-americano Richard Serra tomando como ponto de partida sua formação na América e o contexto cultural da segunda metade do século XX quando iniciou sua trajetória em Nova York. O estudo também propõe evidenciar a importância da materialidade das suas esculturas, da noção de espaço como extensão social e as articulações decorrentes da obra com o seu entorno. Isto denota uma posição contemporânea redefinindo aspectos do espaço real. O estudo estabelece relações entre suas esculturas e várias áreas do conhecimento, o que se insere no contexto histórico de arte como experiência crítica de seu tempo e experimentação de novas propostas artísticas. A pesquisa multidisciplinar acompanha, em seus desdobramentos, a questão do espaço que, de um modo ou de outro, atravessa toda a dinâmica da obra do artista. O pensamento de Richard Serra sobre escultura é um pensamento sobre espaço enquanto lugar da experiência perceptiva e política do mundo. É esta a linha de argumentação apresentada.

Palavras-chave

Escultura contemporânea; lugar-espaço; materialidade; experiência perceptiva; *site-specific*.

Résume

Britto, Ana Beatriz Rodrigues de; Fernandes, Ronaldo Brito (conseiller). **Richard Serra: Sculpture.** Rio de Janeiro, 2018. 151p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cet article a l'intention d'analyser l'oeuvre du sculpteur nord-américain Richard Serra à partir de sa formation aux États-Unis et du contexte culturel de la deuxième moitié du XXème siècle, lorsqu'il a commencé sa carrière à New York. Cette étude propose également de mettre en valeur l'importance de la matérialité dans les oeuvres de Richard Serra, la présence affirmative de ses sculptures, ainsi que la notion spatiale en tant que extension sociale et les liens avec son environnement. Cela montre un regard contemporain en reaffirmant les aspects de l'espace réel de son oeuvre. Cette étude établit des relations entre ses sculptures et des métiers divers, ainsi, l'art devient porte-parole critique de son propre temps et lieu d'expérimentations de nouvelles propositions artistiques. La recherche chemine à côté de la thématique à propos du sujet de l'espace qui traverse toute l'oeuvre de l'artiste. Pour autant, la pensée de Richard Serra sur la sculpture est celle autour de l'espace comme place de l'expérience perceptive et politique du monde. Voici le propos principale de mes arguments et ce qui conduit cette recherche.

Mots-clés

Sculpture contemporaine; lieu-espace; matérialité; expérience perceptive; *site-specific*.

Sumário

1 Introdução	14
2 Arte na América	21
2.1 Formação da América	21
2.1.1 Autores e ideias que refletem a visão de mundo da sociedade norte-americana	22
2.1.2 As referências na arte de Richard Serra	34
2.2 Minimalismo	44
2.3 Vanguardas pós-minimalistas	60
3 A escultura de Richard Serra	67
3.1 A interdisciplinaridade proporcionando novas experiências	69
3.2 Outras formas da investigação artística	77
3.3 Recolocação da questão da dimensão espaço-temporal na escultura de Richard Serra	82
4 Arte e experiência	95
4.1 A percepção do espaço	95
4.1.1 Sobre <i>Arte e Espaço</i> de Heidegger	104
4.2 A questão do <i>site-specific</i>	110
4.2.1 <i>Tilted Arc</i>	113
4.2.2 A escultura pública de Richard Serra	116
4.2.3 Espaço público e democracia	119
4.2.4 Algumas obras públicas	121
4.3 Sobre fisicalidade	127
4.3.1 Peso, gravidade e equilíbrio	127
4.3.2 A gravidade da existência	133
4.3.3 <i>Torqued Ellipses</i>	137
5 Considerações finais	145
6 Referências bibliográficas	149

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Richard Serra. <i>Shift</i> , 1970-1972. Concreto, seis partes: 5' x 90' x 3'; 5' x 240' x 8' ; 5' x 150' x 8' ; 5' x 120' x 8' ; 5' x 105' x 8' ; 5' x 110' x 8'. Coleção Robert Davidson. Toronto, King City, Ontario, Canadá.	15
Figura 2 - Richard Serra. <i>Clara-Clara</i> , 1983. Aço corten. Dois elementos, cada: 12' x 120' x 2". Tuileries, Place de la Concorde. Coleção: Cidade de Paris.	15
Figura 3 - Richard Serra. <i>Promenade</i> , 2008. Série de cinco placas de aço em intervalos. Parte da exposição Monumenta. Cada placa: peso 75 toneladas e 17 metros de altura. Grand Palais, Paris.	16
Figura 4 - Richard Serra. <i>Torqued Ellipse IV</i> , 1998. 3,73 x 8,08 x 9,906m. Moma - Exposição Forty Years, NY.	16
Figura 5 - Richard Serra. <i>Tilted Arc</i> , 1981. Placa de aço, 370 x 366 x 6,4cm. Federal Plaza-NY. Destruída.	16
Figura 6 - Richard Serra. <i>One ton Trop (House of Cards)</i> , 1969. Chumbo e antinomia, 4 placas, cada: 122x122x2,5cm. Moma, NY.	17
Figura 7 - Richard Serra. <i>Prop Piece</i> , 1969. Chumbo e antinomia, 4 placas, cada: 48 x 48, barra 60. Coleção do artista.	17
Figura 8 - Richard Serra. <i>Call Me Ishmael</i> , 1987. Litografia cor, 62 x 52 1/2'.	35
Figura 9 - Jackson Pollock. <i>Mural</i> , 1943. Óleo e esmalte sobre tela. 2,43 x 6,04m. University of Iowa Museum of Art.	36
Figura 10 - Barnett Newman. <i>Stations of the Cross</i> , 1958. Magna sobre tela, 197,8 x 153,7cm. Coleção Robert e Jane Meyerhof, National Gallery of Art.	36
Figura 11 - Jasper Johns. <i>White Flag</i> , 1955. Carvão vegetal, tinta a óleo, encáustica, papel-jornal, tecido, 199 x 307cm. Metropolitan Museum of Art (desde 1998).	37
Figura 12 - Constantin Brancusi. <i>The Kiss</i> , 1907-08. Escultura em gesso, 27.9 x 26 x 21.6'.	39
Figura 13 - Pablo Picasso. <i>Guitar</i> , 1912-13. Folha de metal, arame e corda, 77 x 35 x 19cm. Moma, NY.	39
Figura 14 - Giacometti. <i>Tall Figure, Half-Size</i> , 1947. Bronze, 131,4 x 19,1 x 30,5cm. Moma, NY.	40
Figura 15 - Barnett Newman. <i>Here I</i> , 1950. Gesso e madeira pintada, 272 x 69 x 72cm. The Menil Collection Houston.	40
Figura 16 - Donatello. <i>Monumento Equestre de Gattamelata</i> , 1453. Bronze, 3,40 m. Piazza del Santo, Pádua, Itália.	41
Figura 17 – Donatello. <i>Judith e os Holofernes</i> , 1457-64. Bronze. Palazzo Vecchio, Florença, Itália.	41

Figura 18 - Richard Serra. <i>Live Animal Habitat</i> , 1965-6. Técnica mista, 40,6 x 86,4 x 25,4cm. Galeria La Salita, Roma.	42
Figura 19 - Robert Rauschenberg. <i>Odalisk</i> , 1955-1958. Técnica mista, 210,8 x 64,1 x 63,8cm. Robert Rauschenberg Foundation.	42
Figura 20 – Robert Rauschenberg. <i>Monogram</i> , 1955-59. Técnica mista, 106,7 x 160,7 x 163,8cm. Moderna Museet, Stockholm.	42
Fig. 21 - Carl Andre, <i>Equivalente VIII</i> , 1966. Tijolos, 127 x 686 x 2292mm. Tate Collection Acquisition.	46
Figura 22 - Barnett Newman. <i>Abraham</i> , 1949. Óleo s/tela, 210,2 x 87,7cm. Philip Johnson Foundation.	47
Figura 23 - Donald Judd. <i>Untitled</i> , 1992. Aço corten e folhas preta, verde, amarela e rosa, 50 x 100 x 50cm.	51
Figura 24 - Donald Judd. <i>Untitled</i> , 1980. Folhas de alumínio e acrílico, 229 x 1016 x 787mm.	51
Figura 25 – Robert Morris. <i>L-Beams</i> , 1965. Madeira pintada, cada: 96" x 96" x 24". Coleção Philip Johnson, Connecticut.	52
Figura 26 - Frank Stella. <i>Striped Black Paintings. Die fahne hoch!</i> 1959. Esmalte sobre tela, 121"x73". Coleção Eugene M. Scharz. NY.	53
Figura 27 - Dan Flavin. <i>Nominal Three - to William of Ockham</i> , 1963. Luz fluorescente, em torno de 183cm.	53
Figura 28 - Carl Andre. <i>Cédar Pièce</i> , 1960-64. Madeira, 70"x36".	55
Figura 29 - Carl Andre. <i>Abstract Cooper Square</i> , 1967. Cobre, 100 unidades, vista geral: 10 x 10 m. Guggenheim Museum Collection, NY.	55
Figura 30 - Constantin Brancusi. <i>Coluna sem Fim</i> , 1938. Metal ferro fundido e aço, 98m. Romênia.	55
Figura 31 – Sol Lewitt. <i>Two Open Modular Cubes/Half Off</i> , 1966. Alumínio pintado, 60" x 60"x 60". Collection Art Gallery of Ontario, Canadá.	56
Figura 32 - Tony Smith. <i>Die</i> , 1962. Aço, 182,9 x 182,9 x 182,9cm. Moma, NY.	57
Figura 33 - Leonardo da Vinci. <i>O Homem Vitruviano</i> , 1490. Lápis e tinta s/ papel, 34 x 24cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza, Itália.	57
Figura 34 - Robert Morris. <i>Sem título (Emaranhado)</i> , 1967-68. 254 pedaços de feltro de tamanhos diferentes.	61
Figura 35 - Robert Morris. <i>Earthwork</i> , 1979, Seattle.	61
Figura 36 – Eva Hesse. <i>Accsession II</i> , 1968. Aço galvanizado, milhares de tubos de vinil e borracha 30" x 30" x 30". Detroit Institute of Art Contemporary Gallery.	62
Figura 37 – Eva Hesse <i>Contingent</i> , 1969. Fibra de vidro e tecido emborrachado, 8 unidades, cada: 14 x 168" x 36-48". Coleção Mr. and Mrs. Victor Ganz, NY.	62

Figura 38 - Michael Heizer. <i>Double Negative</i> , 1969. Mohave Desert, Nevada.	62
Figura 39 - Robert Smithson. <i>Spiral Jetty</i> , 1960-70. Rocha negra, cristal de sal, terra. Rozelle Point, Great Salt Lake, Utah.	63
Figura 40 - Robert Smithson. <i>Non-site (Franklin, New Jersey)</i> , 1968. Técnica mista, 41,9 × 208,9 × 261,6cm; f: 103,5 × 78,1 × 2,5cm. Coleção: Museum of Contemporary Art, Chicago.	63
Figura 41 - Bruce Nauman. <i>Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor</i> , 1966.	64
Figura 42 - Bruce Nauman. <i>Performance Corridor</i> , 1968-70. Video tape, 204" x 480" x 36" (variável). Coleção: Giuseppe Ponza.	64
Figura 43 - Andy Warhol. <i>Brillo Box</i> , 1964. Caixa madeira pintada com silk-screen, cada: 17"x17" x 14". Coleção: Peter M. Brant, NY.	64
Figura 44 - Steve Reich, Richard Serra. <i>Pendulum Music</i> , 1969. Música Experimental, Whitney Museum of American Art.	69
Figura 45 - Richard Serra. <i>Trough pieces</i> , 1966-67. Borracha e fibra de vidro duas partes, 71 x 6" x 6" e 59 x 18 x 6". Museum Ludwig, Cologne, Alemanha.	71
Figura 46 - Richard Serra. <i>Doors</i> , 1966-67. Borracha e fibra de vidro quatro partes, cada: 36" x 9". Akir Ikeda Gallery, Tokyo.	71
Figura 47 - Richard Serra. <i>Belts</i> , 1966-67. Borracha vulcanizada e tubos de neon, 7 x 24' x 20". Coleção: Giuseppe Panza Di Biumo, Varese, Itália.	71
Figura 48 - Richard Serra. <i>Verb List</i> , 1967-68.	72
Figura 49 - Richard Serra. <i>Scatter Piece</i> , 1967. Borracha de látex, 25' x 25'. Coleção: Donald Judd, Marfa, Texas.	72
Figura 50 - Richard Serra. <i>Cutting Device</i> , 1969. Base plate measure -chumbo, madeira, pedra e aço, dimensões indeterminadas. Moma, NY.	73
Figura 51 - Richard Serra. <i>Splashing</i> , 1968. Chumbo, 8' x 26'. Execução na Leo Castelli Warehouse, NY. Destruída.	75
Figura 52 - Richard Serra. <i>Casting</i> , 1969. Cumbo arremessado - área ocupada 4" x 25" x 15". Foto Peter Moore, Leo Castelli Warehouse, NY – exposição: Whitney Museum of American Art. Destruída.	75
Figura 53 - <i>Splashing</i> . Processo. Castelli Warehouse.	75
Figura 54 - Richard Serra throwing lead. 1969. Castelli Warehouse.	75
Figura 55 - Richard Serra. <i>Candle Piece</i> , 1968. Técnica mista 1'2" x 4" x 8'8". Collection Steve Reich, NY.	76
Figura 56 - Richard Serra. <i>Hands Catching Lead</i> , 1969. Filme, preto e branco - 30min 30s. Produção Castelli - Sonnabend tapes and films, NY.	77
Figura 57 - Richard Serra. <i>Hands Scraping</i> , 1968. 16 mm, filme, preto e branco, 4min 30s.	77

Figura 58 - Richard Serra. <i>Hands Tied</i> , 1968. 16 mm filme. Kunstmuseum Basel, Basel.	77
Figura 59 - Richard Serra. <i>Hands Lead Fulcrum</i> , 1968. 16mm filme, 3min 30s.	77
Figura 60 - Richard Serra. <i>Frame</i> , 1969. 16 mm filme, preto e branco, sound, 22min.	78
Figura 61 - Richard Serra. <i>Frame</i> .	78
Figura 62 - Richard Serra. <i>Railroad Turnbridge</i> , 1976. Fotogramas do filme, 16 mm, P&B, 19min.	81
Figura 63 - Michael Snow. <i>Wavelength</i> , 1967. Filme experimental, 45min.	81
Figura 64 - Michael Snow. <i>La Région Centrale</i> , 1971. Filme experimental / documentário, 4 horas.	81
Figura 65 - Richard Serra. <i>Stacked Steel Slabs</i> , 1969. Madeira, 240" x 96" x 120". Instalada: Kaiser Steel Corporation – Fontana. Destruída.	84
Figura 66 - Richard Serra. <i>Twins</i> , 1972. Aço, 2 placas, cada: 8' x 42' x 1'. Coleção: Solomon R. Guggenheim Museum, NY.	85
Figura 67 - Richard Serra. <i>Strike</i> , 1969-71. Aço, 8' x 24' x 1'. Coleção: Solomon R. Guggenheim Museum, NY.	85
Figura 68 - Richard Serra. <i>Circuit</i> , 1972. Aço, quatro placas, cada: 8' x 24' x 1', vista geral: 8' x 36' x 36'. Instalada: Documenta Kassel (1972), Alemanha.	86
Figura 69 - Richard Serra. <i>Delineator</i> , 1974-75. Aço, 2 placas cada: 10' x 26' x 1'. Instalada: Ace Gallery, Venice, Califórnia. Coleção do artista.	86
Figura 70 - Richard Serra. <i>Pulitzer Piece: Stepped Elevation</i> , 1970-71. Aço corten, três chapas distribuídas em área de 13.000 m ² . Coleção: Joseph e Emily Pulitzer, St. Louis.	87
Figura 71 - Richard Serra. <i>Spin Out</i> , 1972-73. Aço, 3 placas, cada: 10'x40'x1". Coleção: Rijksmuseum Kroller-Muller-Otterlo. Holanda.	88
Figura 72 - Richard Serra. <i>Plumb Run: Equal Elevations</i> , 1983. Aço corten, cada: 12' x 40' x 2', vista geral: 12 x 40 x 731'.	88
Figura 73 - Richard Serra. <i>Shift</i> , 1970. Concreto, 60 x 8 x 90 - 240 inches por parte. King City, Ontario, Canadá.	89
Figura 74 - Richard Serra. <i>Shift</i> , 1970-72. Concreto, 6 seções, 60 x 8 x 90 - 240 feet /inches por parte. King City, Ontario, Canadá. Coleção: Roger Davidson.	89
Figura 75 - Richard Serra. <i>St. John's Rotary Arc</i> , 1980. Aço corten, 12' x 200' x 2". Instalada: Holland Tunnel exit, NY.	90
Figura 76 - Vista área <i>St. John's Rotary Arc</i> .	90
Figura 77 - Robert Smithson. <i>Spiral Jetty</i> .	90
Figura 78 - Richard Serra. <i>La Palmera</i> , 1982-84. Concreto, duas curvas, cada: 274cm x 50,29m x 25,5cm. La Verneda, Barcelona.	90

Figura 79 - Richard Serra. <i>Desenhos para o Courtauld</i> , 2013. 76,2 x 61cm. Gagosian Gallery, Londres.	91
Fig. 80 - Richard Serra. <i>Torqued ellipse I</i> , 1996. Aço corten, vista geral: 4 x 9,1 x 6,3 m; placas: 5,1 cm. Dia Art Foundation, NY.	91
Fig. 81 - Richard Serra. <i>Intersection</i> , 1992. Quatro placas de aço, 4 x 17 x 7,3 m. Exposition Moma Forty Years, NY.	91
Fig. 82 - Richard Serra. <i>Olson</i> , 1986. Aço corten, duas seções cônicas idênticas, 1 m (alt.) x 10.5 m x 5.1 cm (larg.). Coleção do artista.	91
Fig. 83 - Richard Serra. <i>Call me Ishmael</i> , 1986. Aço corten, duas partes, 366cm x 15,24m.	92
Fig. 84 - Richard Serra. <i>Four</i> , 2001. Elipse em torção, aço corten, vista geral 13" x 40" x 36". Coleção particular.	92
Fig. 85 Richard Serra. <i>Torqued Torus Inversion</i> , 2006. Aço corten, dois toros em torção, vista geral: 3,9 x 11 x 8,1m, placas: 5,1 m. Instalada: Pickhan Umformtechnik GmbH, Siegen, Alemanha. Coleção do artista.	92
Fig. 86 - Richard Serra. <i>Tilted Spheres</i> , 2002-04. 39 feet long by 14 feet high. Aeroporto, Toronto, Canadá.	92
Fig. 87 - Velázquez. <i>Las Meninas</i> , 1656. Óleo sobre tela, 318 x 276cm. Museu do Prado, Madri.	95
Fig. 88 - Richard Serra. <i>Encircle Plate Hexagram, Right Angles Inverted</i> , 1970. Aço, 26' diâmetro 8" in. Instalada: 138th Street and Webster Avenue, The Bronx, NY. Coleção: St. Louis Art Museum, St. Louis.	121
Fig. 89 - Richard Serra. <i>Sight Point</i> , 1971-75. Aço corten, 3 placas, cada: 40' x 10' x 2". Coleção: Stedelijk Museum, Amsterdam.	122
Fig. 90 - Richard Serra. <i>Terminal</i> , 1977. Aço, 4 placas: 125 x 370 x 6,4cm. Coleção: Bochum. Ville De Bochum, Alemanha.	123
Fig 91 - Richard Serra. <i>Prop</i> , 1968. Chumbo e antinomia, placa 60 x 60, barra 8. Whitney Museum Of American Art, New York.	131
Fig. 92 - Richard Serra. <i>Prop</i> , 1969. Chumbo e antinomia, quatro placas, cada: 48 x 48, barra 60. Coleção do artista.	131
Fig. 93 - Le Corbusier (projeto). <i>Capela de Ronchamp</i> (chapel of Notre Dame du Haut). Ronchamp, França.	133
Fig.94 - <i>Basílica de Santa Sofia</i> , 532-537 (ano construção).	133
Fig. 95 - Richard Serra. <i>Octagon for Saint-Eloi</i> , 1991. Aço, 193,1cm x 2,4m x 2,4m. Instalada: Eglise Saint Martin, Cagny, Loire Commmande Publique De L'etat Pour La Ville De Chagny Saône-Et-Loire, França.	134
Fig. 96 - Richard Serra. <i>Philibert et Marguerite</i> , 1985. Aço, dois blocos, 140 x 140 x 54cm, 123 x 123 x 34cm. Museu De Bourg, Bourg-en-Bresse, França.	134
Fig. 97 - Richard Serra. <i>The Drowned and the Saved</i> , 1992. Aço, duas barras em ângulo reto, cada 4' x 8' x 5' x 13". Coleção: Erzbischofliches Diocesmuseum, Cologne.	135

Fig. 98 - Richard Serra. <i>Gravity</i> , 1993. Aço, 12' x 12' x 10". Coleção: U.S. Holocaust Memorial Museum, Washington.	136
Fig. 99 - Francesco Borromini (arquiteto). Igreja <i>San Carlo alle Quattro Fontane</i> , 1638-1641 (ano construção). Rione Monti, Roma Itália.	139
Figura 100 - Richard Serra. <i>Torqued Ellipses - Dia Beacon</i> , 1997-98. Installed in the Exhibition Richard Serra: Torqued Ellipses, Dia Center For The Arts, NY.	141
Fig. 101 - Richard Serra. <i>Snake</i> , 1994-97. Aço corten, três partes, cada uma com duas seções cônicas idênticas. Integra a instalação <i>The Matter of Time</i> . Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha.	142
Fig. 102 - Richard Serra. <i>The Matter of Time</i> , 1997. Aço corten, oito peças de elipses em torção. Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha.	142

1

Introdução

*I take SPACE to be the central fact to man
born in America, from Folson cave to now. I
spell it large because it comes large here.
Large, and without mercy.*

Charles Olson, *Call me Ishmael*

Esta dissertação acompanha, em seus vários desdobramentos, o tema do espaço, que, de um modo ou de outro, atravessa toda a obra de Richard Serra. É importante destacar que as suas elaborações tardias sempre pressupõem àquelas do início da sua trajetória, e o artista jamais afastou-se de seus interesses iniciais – a questão do espaço enquanto experiência perceptiva e política no mundo –, foco principal de suas preocupações. Este estudo aborda a ambiência de Nova York nos anos 1960, onde inicia sua trajetória nas Vanguardas pós-minimalistas que enfatizavam o processo de trabalho, a materialidade e a experimentação artística, destacando o potencial da escultura como experiência física. A geração da qual Richard Serra participa desfaz a noção de especialização disciplinar moderna afirmando pressupostos abertos para a arte contemporânea. Constata-se, porém, que suas experimentações iniciais cedem lugar, no decorrer do tempo, à experiência da escultura em aço corten, material que evidencia a opacidade, dissociando o fazer artístico de qualquer metafísica.

Diante das esculturas do artista, podemos atestar que a obra ganhou presença positiva no mundo, solicitando o contato com o fenômeno entendido como experiência material e provocam o enfrentamento do espectador com sua realidade física. Serra impõe uma manobra de apreensão da obra que nos leva a redescobrir e reviver o espaço a partir do peso, da escala e do senso da gravidade. O caráter dinâmico de envolvimento do espectador situa a experiência estética em percepção no espaço. Arte como experiência. Richard Serra afirma:

A inclusão de elementos esculturais ou desenhos em um determinado contexto torna a pessoa mais consciente do tempo; não o desacelera até um estado de meditação, mas o particulariza através da experiência da obra em seu contexto.

Essa percepção do tempo, ou sensação do tempo, que é sempre uma experiência particular e individual só pode ser realizada através da linguagem da arte (...)¹

As esculturas de Serra resultam de um processo de trabalho baseado no entendimento da geometria, não como saber abstrato doutrinal, e sim como experimentação do artista para a percepção da forma no espaço e um espectador em movimento. Em palestra na exposição *Rio Rounds*, no Rio de Janeiro, o artista afirma que sua obra evidencia as decisões materiais, formais e contextuais e despersonaliza a idealização do trabalho do artista como criador.² Para ele, é importante que a arte esteja disponível como pensamento para outras pessoas, e é melhor que o “eu” do artista se torne cada vez mais imperceptível. Naturalmente, suas esculturas não são autorreferentes e independentes de seu ambiente, pois essa questão torna-se irrelevante quando um trabalho estabelece uma relação com o contexto, ou entra em domínio público. Quanto ao processo do “fazer”, ele não constitui o conteúdo em si, mas pode tornar-se parte desse “conteúdo”.³ A questão é como a obra torna-se parte do local e consegue reestruturar perceptivamente sua configuração. A poética do artista discute o confronto e a percepção do espectador em relação à obra para pensar espacialmente e, assim, se “ressituar” no mundo. Em geral, as pessoas são incapazes de uma percepção ativa por conta de preconceitos incorporados, com base neles, pouco há para ser visto. Também destaca, nessa mesma palestra, “que percepção é atenção visual”⁴. A apreensão das esculturas de Serra exige tempo, o que é impossível acontecer em um primeiro olhar, a vivência da obra torna-se imprescindível. Enfim, a obra pode mudar ou não a percepção que se tem do local.

Segundo Serra, “trabalho provém de trabalho. A importância do trabalho (...) reside em seu esforço, não em suas intenções. O esforço é um estado mental e uma interação com o mundo”⁵.

Para o artista, o lugar assume importância fundamental, determina a forma, a escala das esculturas e o seu processo de construção. É necessário perceber o espírito de diferença das esculturas *site-specific* como *Shift*, obras com relativa

¹ SERRA, *Rio Rounds*, p.34.

² Ibidem, p.33.

³ Ibid., loc. cit.

⁴ Ibid., p.35.

⁵ Ibid., p.30.

autonomia, como *Clara-Clara* e *Promenade*, e, em outro extremo, obras que foram concebidas com autonomia, com possibilidade de serem instaladas em diversos locais, como as *Ellipses*. Escala e disposição dos elementos para uma escultura *site-specific* resultam de um estudo das características formais e funcionais do contexto. Serra declara ser parte do trabalho “compreender as limitações e imposições pragmáticas de cada contexto, sejam elas acessibilidade, condições de superfície e subsolo, capacidade de suportar cargas”⁶, ou seja, condições estruturais. Os trabalhos designados, especificamente, para determinado lugar foram concebidos só para ele e, portanto, “inseparáveis” desse lugar. A interdependência de obra e local desenvolve novas relações entre escultura e contexto, há um ajuste crítico. Uma nova postura de comportamento é imperativa, enfim, uma nova vivência. É relevante também considerar que a especificidade de uma obra de arte não é um valor em si, pois obras construídas em instituições governamentais, empresariais ou educacionais estão sujeitas a ser entendidas como parte da ideologia dessas instituições. Torna-se necessária a avaliação do artista para evitar que a obra seja cooptada por ideologias questionáveis do ponto de vista político. A escultura pública deve esquivar-se das estratégias de manutenção de poder que reafirmam interesses dominantes. Entre as mais significativas esculturas *site-specific* de Richard Serra, *Tilted Arc* demonstra sua posição crítica do enfrentamento político no espaço social.



Fig. 1 - *Shift*



Fig. 2 - *Clara-Clara*

⁶ SERRA, *Rio Rounds*, p.31.

Fig. 3 - *Promenade*Fig. 4 – *Torqued Ellipse IV*Fig. 5 - *Tilted Arc*

Uma resistente inadequação de Richard Serra frente aos esquemas formais idealistas faz com que grande parte de suas obras não sejam apresentadas em galerias ou museus, e procurem espaço em ambientes no espaço público, ou em uma paisagem, buscando redefinir esse espaço por meio de suas ações esculturais. As esculturas de Serra instaladas na cidade se integram ao espaço urbano e são vistas de passagem pelo transeunte, forçado a um envolvimento inevitável com ela. O espectador ultrapassa o público de arte, passa a ser também o passante que pode desviar ou ceder à experiência física da obra. Diante dessas esculturas, os transeuntes não são chamados à contemplação, pois o espaço não permite a distância necessária ao olhar – raramente oferecem a oportunidade de uma visão integral –, condição que obriga a um deslocamento e um trajeto a percorrer. Muito mais do que um lugar para a contemplação estética, podemos nos referir a um transitar entre unidade e descontinuidade. O artista situa as obras no mundo,

maneira de colocar-se no real, o que diz muito da importância do “aqui e agora”, ao invés do caráter de contemplação da obra de arte ligado ao idealismo da tradição filosófica do Ocidente.

A escultura de Richard Serra recorre a princípios rigorosos, sempre presentes em sua linguagem poética e visual: gravidade, peso, massa, densidade e equilíbrio.⁷ De fato, a partir desses princípios, no final dos anos 1960, o que ocorre, nas *Prop Pieces* e diversas importantes obras posteriores, como as *Ellipses*, é que o sentido de dissolução de coordenação com perdas de referências espaciais leva o espectador a uma experiência corpórea de situações-limite ligada à materialidade do mundo da vida.



Fig. 6 – *One ton Trop (House of Cards)*



Fig. 7 - *Prop Piece*

Um de seus aspectos recorrentes é o uso de certos materiais como a borracha, o chumbo e o aço. Em primeiro lugar, o artista trabalhou com a borracha, material ativo que permite diversos procedimentos, mas a passagem para o chumbo permitiu explorar o material com as mãos, pois possui massa, peso, e carga gravitacional. Quanto ao aço, apresenta potencial tectônico; peso, compressão, massa. A decisão de produzir esculturas em aço corten para locais específicos foi estendida ao urbanismo e à arquitetura, e naturalmente levou o artista a prolongar o espaço do atelier; usinas e fábricas foram incorporadas à produção das obras.⁸ A escolha de materiais e da escala denotam o rigor e a confiança na evidência da forma presente no espaço do mundo.

O processo de contaminação da arte no mundo vem acontecendo desde os anos 1960. A obra de Richard Serra se insere nesse momento histórico de questionamentos sobre o lugar da arte. Não pode ser tomada de um ponto de vista

⁷ Cf. SERRA, *Rio Rounds*, p.30.

⁸ Cf. *ibid.*, p.31.

meramente formalista, pois sua vitalidade consiste na circunstância de experimentar, sem receitas metodológicas específicas ou propostas teóricas. Sua trajetória instauraria, assim, uma ordem de experiência aberta a novas possibilidades e reações, indeterminada *a priori*. Para Serra, “um trabalho será inútil se não for mais do que uma ilustração, o artista espera através de cada trabalho ampliar sua linguagem”⁹. Muito mais suspensão de certezas e abertura de possibilidades, mais investigação que conclusão. Nas palavras do artista:

Uma das funções básicas da arte parece ser a de nos permitir dar conta do pensamento e da percepção de um modo que as outras coisas não o fazem. Pensar não significa que o pensamento esteja contido dentro do próprio trabalho. Significa que o pensamento está contido no diálogo que o trabalho gera com o lugar. Não é só você e o objeto; é você, o objeto e o contexto. É você, o objeto e o seu pensamento em relação ao contexto. Envolve sua antecipação, sua memória e o que você está trazendo para ela. Pessoas diferentes vivenciarão a obra de modos diferentes, de acordo com suas necessidades e seus conhecimentos.¹⁰

Para contextualizar a obra, estabeleceremos, no segundo capítulo – Arte na América, uma linha de argumentação que apresente o entendimento da visão de mundo dos norte-americanos, e as referências que foram fundamentais para o pensamento do artista. Serão analisados os principais aspectos e artistas dos dois movimentos que impactaram os anos 1960-1970, o Minimalismo e as Vanguardas pós-minimalistas.

O terceiro capítulo – A escultura de Richard Serra – concentra-se nas mudanças e desdobramentos de sua obra, as influências de outros artistas, a importância da interdisciplinaridade promovida nos anos 1960 e as questões da dimensão espaço-temporal, do processo e da materialidade na poética de suas esculturas.

O quarto capítulo – Arte e experiência – propõe a discussão sobre o espaço na obra do artista e quais os elementos determinantes para a formação de seu conceito. O subcapítulo que trata o *site-specific* considera o papel da escultura pública desse tipo e sua importância enquanto experiência perceptiva e política do mundo. Também serão abordadas as implicações de obras que evidenciam que a escultura *site-specific* de Serra é uma questão política. Ainda neste capítulo vamos tratar a importância da presença física da escultura do artista e sua relação com a

⁹ SERRA, *Rio Rounds*, p.30.

¹⁰ *Ibid.*, loc. cit.

arquitetura. A segunda parte desse último capítulo dedica atenção a uma modificação importante na linguagem do artista, abordando as *Torqued Ellipses*.

Nas considerações finais, veremos que os questionamentos do artista eram consonantes aos de sua geração, que intentava promover o rompimento dos limites entre arte e vida, superando a passividade do espectador, transgredindo convenções tradicionais, questionando pressupostos teóricos e propondo novas formas significativas no mundo da arte.

2 Arte na América

2.1 Formação da América

Vamos todos olhar para o mundo com nossos próprios olhos. Será a resposta para a infinita pergunta de nosso intelecto — O que é a verdade? O que é bom? —. Construí vosso próprio mundo.

Ralph Waldo Emerson

A produção de arte e a experiência estética nunca são puras, mas intrinsecamente vinculadas à cultura e à história. Uma análise sucinta sobre a formação cultural dos Estados Unidos e a mentalidade de sua sociedade impõem-se para o estudo da poética da obra de Richard Serra. Uma vez que a percepção ocorre no mundo e a experiência sensível vem impregnada por significados, este estudo propõe uma leitura histórica e não formalista. Analisar a obra de Serra sob o ponto de vista do contexto histórico é pertinente na medida em que o artista sustenta sua posição a respeito da escultura na experiência da realidade. Sua obra chega mesmo a parecer a quintessência americana por sua escala, economia dos meios, alerta à fragilidade do equilíbrio, austeridade e inserção no mundo com uma vinculação à ação e transformação do real, dissociada da ideia de progresso, mas vinculada a uma tomada de consciência que a arte deve operar na sociedade. Renata Camargo Sá constata que:

a arte de Richard Serra é (...) notoriamente americana, portanto inflexível a uma análise que não leve em consideração aspectos centrais sobre a formação da América e da mentalidade de seu povo. Resolvemos investigar quais elementos são próprios à cultura americana e consequentemente inerentes à poética de Serra. Para isso é preciso abandonar uma leitura estritamente formalista, método pelo qual sua obra vem sendo tratada com mais regularidade, e optar por uma análise de cunho histórico, ou seja, mais preocupada com o contexto cultural do que o formalismo modernista prescreveria.¹¹

Isso nos leva a uma sucinta abordagem histórica da formação da sociedade americana e de sua história das ideias, que confere importância fundamental ao

¹¹ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.10.

puritanismo, celebra o trabalho honesto, que ganha um valor nunca antes a ele atribuído, e valoriza a ideia de disciplina e eficiência profissionais. Vejamos, a seguir, alguns pensadores que ajudam a compreender aspectos relevantes da construção dessa sociedade.

2.1.1

Autores e ideias que refletem a visão de mundo da sociedade norte-americana

Segundo o historiador francês Alexis Tocqueville, a história das mentalidades na América é pautada na ética e na moral protestantes, ponto de partida e constitutivas da sociedade americana, que prioriza o trabalho como “modo de construção do real”¹². O célebre estudo do autor¹³ considera que o espaço aberto da fronteira americana torna-se o terreno conceitual da democracia e que essa abertura proporcionou à Constituição da América a base de sua forte definição. As declarações de liberdade faziam sentido num espaço em que a constituição do Estado era vista como um processo aberto, uma autoconstrução coletiva. E esse terreno americano estava livre das formas de centralização e hierarquia típicas da Europa, pois a sociedade americana se desenvolvia independente do poder feudal e aristocrático europeu. A Europa provavelmente não teria uma democracia como a americana, porque a aristocracia europeia, mesmo depois da Revolução Francesa, imprimira um comportamento social que distinguia os indivíduos e interferia na estrutura sociopolítica baseada em privilégios e desigualdades. A diferença fundamental residiria no fato que os Estados Unidos já nasceram democráticos, sem a necessidade de lutar contra um estado monárquico-aristocrático.

O historiador observa algumas convicções que produziram a força da América, como o apreço pela liberdade de imprensa, um clero esclarecido, que tinha como princípio o respeito pela separação da esfera religiosa do poder civil, e funcionários públicos respeitados por uma população que cobrava eficiência – esse funcionalismo público não buscava vantagens pessoais ou “estabilidade”, mas tinha consciência dos seus deveres e obrigações. Destaca a importância do

¹² SÁ, *Gênese e Contexto*, p.14 e 16.

¹³ TOCQUEVILLE, Alexis. *A Democracia na América*.

liberalismo, das instituições representativas pela ação do sufrágio e associa o conceito de individualismo a uma categoria da sociedade democrática.

Em *A Democracia na América*, Tocqueville discorre sobre a economia e o sistema político da sociedade norte-americana e observa que, na democracia dos Estados Unidos, todos são iguais perante a lei, independente de sua origem social, com a escandalosa exceção dos escravos. A escravidão era considerada o grande desafio a ser enfrentado pelo jovem país, e o autor já a apontava como a responsável pela futura e imensa tragédia americana. Também debate a questão da força política da “maioria” (constitutiva do conceito de sociedade democrática), sobretudo nos assuntos relativos à tirania da maioria e da sociedade de massa.

No pensamento político do autor, em suas análises da democracia americana e da revolução francesa, mesmo em seus discursos e atividade política como deputado, há a constante tentativa de ajustar seu ideal de liberdade à realidade sociopolítica de seu tempo. Conhecer o ambiente era premissa básica para investigar as ações políticas adequadas para a construção de uma situação que permitisse a existência em liberdade. A atividade fundamental de qualquer ser humano é a atividade política exercida no espaço público da palavra e da ação. Embora os contextos político, econômico e social sejam determinantes e condicionantes da atividade pública, não se pode abandonar a busca pela concretização de um ideal libertador, para ele decisivo para o desenvolvimento da história da humanidade.

As questões econômicas, tanto na monarquia quanto no sistema capitalista não eram o cerne da questão que pretendia elucidar. Herdeiro do Iluminismo, criticava a industrialização, mas analisou a questão da produção industrial nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França como fator importante para o crescimento da nação e de suas riquezas, embora percebesse ali uma ameaça para o futuro do desenvolvimento dos homens, pois a massificação poderia causar a impossibilidade de tornarem-se cidadãos livres no pensar e agir. Entendia, entretanto, a irreversibilidade da democracia.

A democracia enquanto processo igualitário, é a “categoria definidora e providencial da realidade do desenvolvimento da história das nações, a única e verdadeira luta que é preciso ser vivida e que diz respeito a toda humanidade é

aquela que os homens realizam para ser e se manter livres”¹⁴. A manifestação social e política dos cidadãos promove uma nação livre e independente. A ação política organizada, adequada ao contexto, promove o agir na esfera pública como o ato mais importante de cada cidadão. Mesmo os negócios do Estado, os negócios públicos, são responsabilidade de todos os cidadãos. A análise do contexto sociocultural, político e econômico, além da investigação histórica, era fundamental para compreender uma nação. “É essa visão tocquevilliana do desenvolvimento do processo histórico-político que explica porque a atividade principal e mais importante de todo o cidadão deva ser a atividade da política, entendida enquanto esfera pública. Sem defender uma política de *laissez-faire*, como se apresentava ou ainda hoje se entenda a ideia liberal na economia, “o liberalismo político em Tocqueville tem um caráter de ação, de intervenção na realidade, de atividade importante e absolutamente necessária para todos.”¹⁵

Interessado em pensar a França, voltou-se para o que acontecia na América, que se apresentava como uma nova experiência política: a democracia americana despontava como uma situação exemplar e era percebida como o futuro da humanidade. Nos Estados Unidos, o sistema parecia se realizar mais plenamente, e o país apresentava-se o *locus* privilegiado para o desenvolvimento de uma sociedade mais igualitária que a europeia. Ao analisar a realidade democrática americana, comparando-a com o processo francês, o autor criou uma teoria do processo democrático, propôs um modelo, um “tipo ideal” de democracia.

Apresentando a democracia americana como uma sociedade de homens mais iguais, três aspectos foram considerados fundamentais para a compreensão da própria democracia. Igualdade de condições é o primeiro, igualdade de oportunidades, o segundo. O terceiro é a ausência (mesmo que aparente) de estratificação social rígida. Assim, o enfoque da questão não estava na lei, completa na garantia de direitos aos cidadãos americanos, mas na igualdade das relações sociais. Ainda que essas relações aconteçam em função de escolhas particulares, não há regra arbitrária e inflexível que presida esses arranjos ou impeça a ascensão social.

Mesmo considerando essa igualdade típica das sociedades democráticas, Tocqueville aponta que pode trazer danos nas áreas social e política. É possível

¹⁴ SANTOS, *Tocqueville: a realidade da democracia e a liberdade ideal*, p.4.

¹⁵ *Ibidem*, p.5.

que a diferença econômica crie a pior das desigualdades (o que hoje se percebe na sociedade americana). A criação de uma classe privilegiada, uma elite com modelos de vida, ambições e valores burgueses, com o lucro como único bem e objetivo maior, poderia se estabelecer, subjugando as demais classes pela riqueza. Entretanto, se essa distinção possibilitasse a criação de uma nova elite, que trouxesse consequências ainda piores para a existência da liberdade que as promovidas pela aristocracia europeia, também essa diferença, numa sociedade democrática, poderia ser menos injusta que os preconceitos de nascimento e de profissão, uma vez que as desigualdades de classe não eram entendidas pelos americanos como definitivas ou permanentes. Ainda que os hábitos comuns, a educação e mesmo a riqueza estabelecessem classificações, as regras não eram absolutas nem inflexíveis. Criavam situações que poderiam ser transitórias, não formavam classes propriamente ditas.

A ideia de democracia como uma sociedade igualitária é muito bem definida por Tocqueville, tanto a partir da existência efetiva da igualdade de costumes, quanto compreensão que a sociedade, como um todo, possui de si própria. Mesmo considerando como dado importante as diferenças de classe social promovidas pela riqueza, ele entende que as bases da democracia não se fundam somente na igualdade econômica. Outros fatores e valores mais significativos, para o povo americano, podem promover relações sociais igualitárias e determinantes na sociedade democrática.

Sobre a outra questão apontada, a força política da maioria como possível fator de tirania e promotora de uma sociedade de massa, o historiador entende que tanto a sociedade como o Estado podem ser ameaçadores: a sociedade, representada pela sua maioria, promovendo a igualdade de condições, obriga os homens a um comportamento igualitário; essa situação de igualitarismo extremo pode fomentar um Estado todo poderoso que obrigará, cada vez mais, o maior número de cidadãos a obedecerem suas regras de forma indistinta. A obrigação, promovida pela sociedade e pelo Estado, de os homens serem iguais, proporcionou que criasse a teoria da tirania da maioria, mais especificamente da tirania de uma sociedade de massa, inspirada em Burke, mais do que qualquer outra das teorias tocquevillianas. Muitos dos comentadores lhe atribuíram uma

posição conservadora e antirrevolucionária.¹⁶ Mas Tocqueville estava muito mais preocupado em enfrentar posições de Rousseau, tanto em relação à questão da Vontade Geral, quanto à sombra do “terror” que ainda apavorava os franceses. Preocupado com a onipotência da soberania popular, procurava contradizer Rousseau, demonstrando que essa soberania poderia ser compatível com a liberdade, contrapondo ao Estado poderoso um poder estatal descentralizado, organizado em grupos ou associações de cidadãos, que conscientes de sua inserção no âmbito público agiriam cívica e politicamente comprometidos. Percebia que a concretização da perversa democracia, voltada única e exclusivamente para o bem-estar material, devia ser evitada. A prática da ideia de liberdade é que afastaria as ameaças do futuro, de uma democracia sem liberdade que se transforme em tirania, e de uma liberdade sem democracia, apenas para alguns poucos, que promoveria uma nova aristocracia, uma nova elite. Segundo Celia Q. Santos, Tocqueville entende que “o reino da igualdade e da liberdade só será alcançado se o processo igualitário estiver acompanhado da prática da liberdade pela ação política dos indivíduos-cidadãos”¹⁷.

Alexis Tocqueville considera que as iniciativas da democracia americana voltadas para a construção de uma sociedade com seus próprios critérios produziram a forma mais elaborada de organização social. Reconhece a afirmação de um novo princípio de soberania diferente do europeu – a liberdade torna-se soberana e a soberania é definida como fundamentalmente democrática. Acreditava que a liberdade e a busca pela igualdade, aliadas a uma constituição democrática respeitada pela sociedade, podiam produzir uma nação democraticamente exemplar na humanidade.

O pensamento do autor francês ajuda a compreender certos aspectos da obra de Richard Serra. A adesão do artista à grande escala pode ser entendida pela relação dos homens de origem saxônica com uma natureza de dimensões continentais, o que exige uma postura empreendedora. Isso também implica que a percepção de suas esculturas leve o espectador à indagação acerca do modo como realiza as peças, mesmo tipo de questionamento diante dessa natureza de ordem continental. Dito isto, obra, artista e espectador, nesse espaço interativo, definem

¹⁶ SANTOS, *Tocqueville: a realidade da democracia e a liberdade ideal*, p.17.

¹⁷ *Ibidem*, p.22.

o teor quase “cívico” da experiência estética.¹⁸ Por fim, a exteriorização da obra de Richard Serra e sua escala podem refletir a mentalidade do homem americano em sua postura de enfrentamento da natureza, sendo a arte desmistificada pela adesão às experiências da realidade e a ausência de qualquer metafísica. Conforme resume Renata Camargo Sá,

a presença do componente político na arte de Richard Serra nos força a investigar alguns aspectos da história das ideias nos Estados Unidos, para então entender como esse ser, sempre em construção, se desenvolveu na mentalidade dos americanos, e como ele se transforma e se desenvolve a partir de sua ação no mundo. Ação que não se resume ao ato de mover-se no real, como compreendem os europeus, mas de mover-se com a intencionalidade de transformar seu entorno. Tal transformação só pode acontecer através de atos de escala pública e, como tal, de cunho político.¹⁹

Para o entendimento da formação da história da mentalidade na América, há também que recorrer a Ralph Waldo Emerson, paradigma da filosofia americana. Escrevia seus textos sob a forma de ensaio ou poesia, ao invés de tratados filosóficos, uma forma mais livre e indisciplinada de abordar o real que não busca uma verdade absoluta através de síntese “lógica”. Contudo, o ensaio demanda critérios lógicos na medida em que é composto coerentemente, sem espaço para contradições, exceto aquelas que fazem parte do objeto em estudo. A noção de forma do ensaio pressupõe uma liberdade face ao objeto alheia a deduções conclusivas próprias aos sistemas tradicionais do pensamento filosófico ocidental.

The American Scholar trata-se do notável discurso pronunciado por Ralph Waldo Emerson em 1837, em Harvard. Foi convidado a falar por conta do seu trabalho inovador publicado um ano antes – o ensaio *Nature* – relacionado a suas pesquisas sobre a natureza. Emerson disserta sobre a inseparabilidade entre natureza e cultura, o que faz com que o homem se sinta parte da natureza sem ver sentido em apenas contemplá-la. Uma vez que inexiste a dualidade entre natureza e cultura, o homem é parte da natureza, assim como aquilo que produz. O fazer humano é também natureza. Porém, o fato daquilo que o homem produz incorporar-se à natureza não significa primazia, mas, complementaridade entre natureza e cultura. O pensamento do autor subverte a noção dualista tradicional de natureza e cultura, pois se o homem é natureza, sua produção – antes considerada

¹⁸ Cf. SÁ, *Gênese e Contexto*, p.106.

¹⁹ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.60.

cultura – é também, como vimos, natureza. Isso permite ao homem colocar-se no mundo enquanto homem de ação, sem se submeter à natureza e se sentindo parte dela, voltado para a construção da sua própria realidade.

O discurso em Harvard apresenta ideias que determinam um novo modo da sociedade americana abordar o mundo, uma vez que a independência americana era recente, e a sua cultura ainda influenciada pela Europa. As ideias propostas por Emerson estabeleceram uma identidade cultural americana determinante a partir dos anos 1800. Em seu discurso *The American Scholar*, Emerson afirma que o conhecimento se origina do contato do homem com o mundo e não no pensamento puro, sendo a experiência sensível a principal fonte de conhecimento.²⁰

Emerson prioriza a intuição subjetiva sobre o empirismo objetivo, acredita na consciência livre e que os indivíduos são capazes de “insights” originais. A importância do passado deve ser preservada como tradição do pensamento significativo à cultura. A razão pela qual Emerson enfatiza que o homem não deve se submeter a visões tradicionais – concedendo pouca atenção e deferência às tradições do passado – é ampliar seu entendimento do mundo a fim de atingir o seu ápice ao adquirir autoconfiança, determinação e, portanto, independência. O papel mais importante que o homem pode desenvolver é a função intelectual atribuída ao *American Scholar*, que deve conduzir a sociedade para que não se submeta a sistemas predominantes do saber. Por último, acredita que o *American Scholar* existe em cada cidadão e que a postura desse homem de ação pode contribuir para a América superar seus desafios e participar na formação de uma sociedade civil avançada e de homens livres.

Nós andaremos com nossas próprias pernas; trabalharemos com nossas próprias mãos; falaremos com nossas próprias mentes (...) Uma nação de homens finalmente existirá, porque cada um de nós inspira a Alma Divina.

Vossa mente adotará enormes proporções quando se desabrochar. Uma revolução nas coisas irá determinar o fluxo dos espíritos.²¹

Como podemos relacionar o pensamento de Ralph Waldo Emerson a questões significativas da poética de Richard Serra? Emerson evidencia a mentalidade americana ligada ao espírito de ação e à transformação do real em que a ação política é tomada como *práxis* cotidiana para a constituição de uma sociedade civil democrática. Segundo Renata Camargo Sá, “seu pensamento, em

²⁰ EMERSON, *The American Scholar*. 1837.

²¹ Idem, *The Essays of Ralph Waldo Emerson*.

particular, encontra-se intrinsicamente relacionado ao modo como o americano comum se compreende como *homopoliticus* por causa de seu sistema de governo”²². Emerson privilegia a importância da individualidade, a predominância da vida urbana, o trabalho como vocação e a ideia de igualdade. Constrói, assim, as bases para o pragmatismo americano, a noção do conhecimento como ação, que remete à posição de Serra quanto à importância do papel da arte enquanto experiência política no espaço do mundo.

A opção por outras elaborações nos parece necessária para compor uma breve história da mentalidade americana, pois diferentes inserções invariavelmente traduzem esclarecimentos e constituem parte importante na investigação de uma pesquisa. Um estudo sobre o pragmatismo norte-americano é fundamental. Ele surgiu nas últimas décadas do século XIX e representa a filosofia de uma nação voltada com confiança para o futuro. Segundo Giovanni Reale, “sob o ponto de vista da história das ideias, se configura como a contribuição mais significativa dos Estados Unidos à filosofia ocidental”²³. Os principais autores empiristas, entre eles Francis Bacon, John Locke, George Berkeley e David Hume, consideravam o conhecimento baseado na experiência e a ela redutível como autêntico. Para o pragmatismo (com seus principais autores norte-americanos: Charles Peirce, John Dewey e William James), a experiência é abertura para o futuro e norma de ação.

Charles Peirce afirma, contra Descartes, que o conhecimento não é intuição; contra a filosofia do senso-comum dos escoceses, sustenta que não é aceitação acrítica das percepções; contra Kant, diz que o conhecimento não é síntese a priori. Para Peirce, *conhecimento é pesquisa*. E a pesquisa inicia com a dúvida.²⁴

Peirce mostra que a dúvida obtém o estatuto de *crença*, e as *crenças* determinam nossas ações. “O método válido para a pesquisa é o método científico, que consiste em formular hipóteses e submetê-las à verificação, com base em suas consequências.”²⁵ Peirce entende que um *conceito*, o significado racional de uma palavra ou outra expressão, embasa-se nos reflexos sobre a conduta de vida que são possíveis aceitar. “Se alguém puder definir acuradamente todos os fenômenos experimentais concebíveis que a afirmação ou a negação de

²² SÁ, *Gênese e Contexto*, p.69.

²³ REALE, *História da Filosofia*, p.485.

²⁴ *Ibid.*, p.486.

²⁵ *Ibid.*, p.488.

um conceito possa implicar diretamente sobre a conduta, terá, conseqüentemente, uma definição completa do conceito.”²⁶ Dessa forma, um conceito se reduz a seus efeitos experimentais, que se reduzem a ações efetuáveis no momento oportuno. É assim que nossas *crenças* viram normas de ação possíveis. A concepção desses efeitos experimentais resume toda nossa concepção do objeto. E cumpre salientar que a ação se refere exclusivamente àquilo que atinge os sentidos. O pragmatismo de Peirce é lógico, não se reduz à utilidade, e estrutura-se numa lógica de pesquisa, que considera válidas as ideias cujos efeitos concebíveis são comprovados pela ocorrência prática.

O pragmatismo de Charles Peirce é empirismo, mas, diferentemente do empirismo clássico, está voltado para o futuro, insistindo no uso positivo de nossos conhecimentos. Como vimos, tais conhecimentos não são resultados de experiências autoevidentes, nem proposições absolutas, e sim ideias submetidas à pesquisa, nunca definitivas. Por fim, o conhecimento tem a função de gerar uma ação prática – o que se relaciona à trajetória de Richard Serra. Sua obra baseia-se na ideia do fazer e teria uma função de construção social.

O cerne da filosofia de John Dewey também provém do pragmatismo²⁷, mas ele a nominava de Instrumentalismo. Para os empiristas clássicos, o conceito de experiência é simplificado e reduzido a estados de consciência claros e distintos, ao passo que Dewey sustenta que a experiência não é consciência e sim história, que encontra os seus equivalentes na cultura, na vida e no conhecimento. Contudo, a experiência não se reduz, tampouco, ao conhecimento, ainda que ele próprio seja parte da experiência, seja ele mesmo experiência.

Quanto à natureza, não existe sem o homem, nem o homem sem ela. “O homem está imerso na natureza e, no entanto, ele é uma natureza capaz e destinada a mudar a própria natureza e dar-lhe significado.”²⁸ Para se garantir contra a precariedade da existência, recorreu a mitos e, depois, a ideias tranquilizadoras, como a racionalidade inerente do universo, a valores absolutos, como a noção de verdade. As filosofias clássicas presumem garantir metafisicamente a ordem, o progresso e constituir a tarefa fundamental da condução inteligente da vida humana. Contudo, apesar do grau de força da

²⁶ REALE, *História da Filosofia*, p.488.

²⁷ Ibidem, p. 503.

²⁸ Ibid., p.506.

ciência, o caráter essencialmente casual do mundo e da existência não é modificado.²⁹ É aí que se insere o instrumentalismo de Dewey e sua teoria da pesquisa.

Segundo Dewey, o conhecimento é processo investigativo. A investigação de problemas acarreta incerteza, conflito, obscuridade. O conhecimento é prática muito mais do que contemplação, é ação. O processo de conhecimento implica em assumir as contingências do mundo, que deve constantemente ser reorganizado. A razão é força ativa chamada a transformar o mundo em conformidade com os objetivos humanos. A parte final do processo experiencial é a contemplação, em que o homem pode apreciar o espetáculo do seu próprio desenvolvimento. O importante é que as ideias ocorrem sempre em função de problemas reais, ainda que abstratos, e a prática decide o valor final de uma ideia. As ideias são instrumentos em nossa investigação para resolver os problemas no mundo.³⁰

A propósito dos fatos, diferentemente do empirismo tradicional, Dewey observa que não são puros dados, pois não existem dados em si. Nada constitui um dado senão em relação a uma ideia ou a um plano operativo, tanto as ideias como os fatos são de natureza operacional. “As ideias são operacionais porque nada mais são do que propostas e planos de intervenção sobre as condições existentes e os fatos são operacionais no sentido que são resultado de operações de organização e escolha.”³¹ Inteligência é inteligência operativa.

A ética histórico-social de Dewey anuncia o sentido de interdependência que se explicita no conceito de interação entre indivíduo e meio físico e social. Relativista, o filósofo desconsidera valores absolutos, indicando a inexistência de métodos racionais para a determinação de fins últimos. Os valores são históricos, instáveis, humanos; a questão é propor metas realizáveis em condições históricas efetivas.³² O método do autor não distingue fins e meios. Todo fim é também meio e todo meio para atingir um fim é desfrutado também como fim. Há uma ligação entre as atividades, a que produz os meios e a atividade que consome os fins, em que o fim alcançado é meio para outros fins. Dewey projeta o operar tendo em vista maior consciência e maior liberdade – convicto defensor da sociedade democrática. Para ele, a democracia representa discussão inteiramente

²⁹ REALE, *História da Filosofia*, p.506.

³⁰ Ibid., p.509.

³¹ Ibid., loc. cit.

³² Cf. ibid, p.511.

livre, debate sem fim. Modo de vida em que pessoas participam da formação de valores que regem a vida de homens associados.³³

Em relação à arte, o autor afirma que é qualidade que permeia uma experiência em si. A experiência estética é sempre muito mais do que estética. Na arte, um corpo de significados não estéticos se tornam estéticos. A experiência estética é manifestação e celebração da vida de uma civilização, meio de promover seu desenvolvimento, e também o juízo sobre a qualidade dessa civilização. A arte é produzida e consumida por indivíduos e esses são o que são por conta da experiência da cultura na qual estão inseridos. A matéria é humana, em conexão com a natureza da qual o homem faz parte, portanto social e histórica. Nessa experiência, vigora a interação e atuação dos indivíduos no seu ambiente para a continuidade e transformação da sociedade. Dewey enfatiza a arte como experiência.

No livro *Art as Experience*, Dewey afirma que, apesar de arte existir externa e fisicamente, a obra de arte é realmente o que o objeto físico opera enquanto experiência. Considera que a maior parte das obras de arte estão isoladas das condições em que surgiram e, portanto, de sua função experiencial. Por exemplo, explica que para entender o Parthenon é preciso recorrer ao contexto cultural de Atenas e à vida dos cidadãos que expressavam sua religião cívica. A dança, a música e a arquitetura estavam originalmente ligadas a ritos religiosos, não a teatros e museus. A arte consumava significados da comunidade e a segregação da arte da vida cotidiana veio com o surgimento do capitalismo.³⁴ Dewey propõe restaurar a continuidade entre as experiências que operam nas obras de arte e as experiências da vida cotidiana.³⁵

As obras de arte utilizam materiais que vêm do mundo e despertam novas percepções sobre os significados desse mundo. A arte tem uma qualidade única, baseada no seu significado que é encontrado no mundo. Para o autor, seria absurdo perguntar ao artista o “significado” do seu trabalho, pois a obra está aberta a novos e diferentes significados. Como objeto físico, o trabalho permanece idêntico, mas como obra de arte, o significado é recriado a cada vez que a obra é experimentada esteticamente. Afirma que as obras de arte com significados

³³ Cf. REALE, *História da Filosofia*, p.513.

³⁴ DEWEY, *Art as experience*, p.7.

³⁵ Ibidem, p.3-6.

rigorosamente pré-determinados são acadêmicas e que um verdadeiro artista se preocupa com o produto final da obra como a conclusão de um processo, não como algo referente a um plano prévio. Quanto à técnica, considera que novos materiais exigem novas técnicas e através da experimentação o artista descobre novas áreas e revela novas percepções ao que é conhecido e familiar.

Para o filósofo, as obras de arte são exemplos importantes de “uma experiência”. A arte, ao contrário da ciência que afirma significados, “constitui” uma experiência. Materiais distintos e suas propriedades são reunidos ou integrados para consumir um pensamento ou uma ação do artista, e o resultado é um objeto completamente novo que instaura uma experiência também completamente nova. Por fim, afirma que a obra de arte não está completa até que seja experimentada por alguém que não o artista, e assim artista, obra e público operam uma interação. A importância da obra reside potencialmente na capacidade de “viver” enquanto experiência. A obra de arte é física e potencial, enquanto ativa e experiente. E a experiência pode ocorrer continuamente porque a interação do homem com as condições do mundo está envolvida no processo da vida. Renata Camargo Sá entende que “a ideia de Dewey que a arte amplia e intensifica a existência está relacionada ao conjunto da obra de Richard Serra”³⁶. Para Dewey, “arte é uma qualidade de fazer e do que é feito. Somente externamente, então, pode ser designada por um substantivo. Desde que adere ao modo e conteúdo do que é feito, é adjetiva por natureza”³⁷.

A conexão entre o pragmatismo de John Dewey (uma filosofia da ação) e a visão de Richard Serra está vinculada à ideia da arte como experiência e experimentação no mundo. Para o filósofo, o espaço humano é o espaço social e a arte teria uma função de construção social. A escultura de Serra leva adiante uma manobra em direção ao espaço do mundo, eliminando de vez o suporte para alcançar, enfim, o real. Temos aí uma reestruturação do conceito de escultura a vigorar no Ocidente.

“Em uma sociedade como a norte-americana, fundamentada numa filosofia como o pragmatismo, podemos realmente afirmar que filosofia e vida confundem-se cotidianamente.”³⁸ Richard Serra acreditava na capacidade da obra de arte

³⁶ Sá, *Gênese e Contexto*, p.98.

³⁷ DEWEY, *Art as experience*, p.222. A tradução é nossa.

³⁸ Sá, op. cit., p.101.

interagir com o espaço público num movimento de liberação e atuação social. A escultura *Tilted Arc* é exemplo profícuo de como o artista vincula a ideia de liberdade à de ação. A discussão e as controvérsias sobre a retirada da escultura, que abordaremos especificamente no subcapítulo 4.2.1, deixam vir à tona a necessidade de reflexão sobre o tema da liberdade e da democracia na América e comprovam a possibilidade do papel da arte na tarefa de construção social.

As questões da formação da sociedade americana despertaram reflexões de muitos filósofos, sociólogos e historiadores, como Max Weber, que reconhecia a influência que a religião pode ter sobre estruturas econômicas e sociais. Weber estava persuadido que o capitalismo moderno deve sua força propulsora à ética protestante que encontrava, no sucesso econômico, a prova da eleição divina. Para os protestantes, o homem tem o dever de trabalhar pela glória de Deus sobre a terra. A ética protestante ordena ao crente praticar conduta ascética e reinvestir o lucro continuamente, o que faz com que não tenha em vista seu desfrute. Max Weber, em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, articulou conceitos para que o capitalismo fosse compreendido não como um modo de produção, mas como um “espírito”, uma cultura, uma conduta de vida, cujos fundamentos morais estão enraizados na tradição religiosa dos povos de tradição protestante puritana.³⁹

As questões da formação da sociedade americana e da sua história das ideias, com algumas considerações de Alexis Tocqueville e de Ralph Waldo Emerson e o pensamento dos nomes mais significativos do pragmatismo americano, Charles Peirce e John Dewey, serviram para evidenciar as condições pressupostas para a postura de ação do americano-comum na construção do real. O aspecto político presente na filosofia de vida americana se traduz na busca de liberdade e da elevação do nível cultural de uma sociedade igualitária. As questões fundamentais analisadas se relacionam à trajetória do artista Richard Serra, que adota uma postura política em sua atuação na realidade pública.

2.1.2 As referências na arte de Richard Serra

Para falar da obra de Richard Serra é necessário abordar questões, soluções procuradas, contradições enfrentadas, desenvolvimento de mudanças, enfim,

³⁹ WEBER, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, p.41-4.

memória de uma formação pessoal. Apesar de uma breve análise da formação intelectual de Serra não explicar inteiramente o seu pensamento e a sua obra, elucida referências que se tornaram fundamentais no decorrer de sua trajetória. O artista faz parte de uma geração que se formou no ambiente das universidades norte-americanas do pós-guerra que estimulava o debate crítico como prática constante. Teve educação acadêmica em Berkeley e depois em Santa Bárbara, na Califórnia, onde graduou-se em Literatura Inglesa. Foi, então, aceito em Yale, no Departamento de Pintura.

Em Santa Bárbara, Serra teve contato com grandes mentes: Aldous Huxley, Reinhold Niebuhr, Margaret Mead, Christopher Isherwood e Home Swander. Foi influenciado pelo existencialismo francês, em particular, pelas obras de Albert Camus e Michel Butor. Estudou desenho com Howard Washaw e Rico Lebrun, ambos muralistas, que tinham sido influenciados pela pintura de José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Serra viajou à Cidade do México para ver os murais de Diego Rivera, Orozco e Siqueiros e reconhece que tiveram um papel significativo na sua formação, por conta do posicionamento político e social que assumiram na década de 1930 e pelo modo como a pintura desafiava os limites da moldura, abordava o problema da estrutura e do espaço arquitetônicos. A questão era o contexto, e não o chassis. Tal pintura apontava, assim, para novas direções fora das convenções.

Serra teve como influências confessas Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, entre outros importantes escritores, poetas e filósofos. Os transcendentalistas americanos⁴⁰, Emerson e Thoreau, foram importantes para Serra, pela valorização da autossuficiência individual e do aspecto utilitário de sua filosofia. Assim, também foram influentes Walt Whitman, com seus poemas de versos livres, longos e brancos, imitando os ritmos da fala – entre eles, *Poem of Walt Whitman, an American* – e Herman Melville, com *Moby Dick*, que trata da perseguição do homem americano àquilo que considera seu dever. Esse livro abre-se com uma das mais famosas citações da língua inglesa, “*Call me Ishmael*”, que deu título a uma obra de Serra.

⁴⁰ O Transcendentalismo é o movimento filosófico que expressa uma reação ao racionalismo europeu e uma exaltação ao indivíduo e suas relações com a natureza e a sociedade. Defende um todo, mesmo que inacessível, sustenta a existência de um estado espiritual que “transcende” o físico e o empírico e afirma que tudo procede do mesmo espírito encarnado em toda a realidade, os homens e o mundo.



Fig. 8 - *Call me Ishmael*

Como relata em suas entrevistas⁴¹, Serra, em Yale, teve oportunidade de encontrar críticos e artistas visitantes como Robert Rauschenberg, Philip Guston, Morton Feldman, Ad Reinhardt, Frank Stella, entre outros. Estudou com Chuck Close, Brice Marden, Nancy Graves – que já eram alunos da instituição. Havia, ainda, Vincent Scully, com palestras extraordinárias, e Robert Frost. Em termos de procedimentos artísticos, apesar da linguagem dominante ainda ser o Expresionismo Abstrato, a *pop* estava chegando e Jasper Johns e Robert Rauschenberg já eram considerados figuras centrais.

Richard Serra contribuiu para a elaboração da fase final do livro *The Interaction of Color* (1963) de Joseph Albers⁴². A cor era, de forma inequívoca, um problema enorme no pós-guerra, e artistas como Barnett Newman, Elsworth Kelly, Frank Stella, Andy Warhol se defrontavam com Matisse nessa questão. Segundo Serra, “ninguém estruturou o campo por meio da cor como Matisse. Ninguém o superou”⁴³. A admiração de Serra pelo curso de Albers sobre o tema da cor explica-se pelo modo pouco dogmático com que era ministrado, permitindo amplamente a experimentação. Albers ter explicitado a noção que o procedimento é ditado pelo material e que a matéria impõe sua própria forma à forma foi a lição fundamental que o artista nunca esqueceu. O procedimento pode ser o mesmo, mas o material determina o processo e o resultado, o que naturalmente impõe diferentes leituras da obra.

⁴¹ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.253-73.

⁴² ALBERS, J. *The Interaction of Color*. Londres: Yale University Press, 1963.

⁴³ SERRA, op. cit., p.257.

No último ano em Yale, Serra compreendeu a pintura de Pollock. Em particular, *Mural* (1943) – que ele fizera para Peggy Guggenheim – foi especialmente importante, pois lidava com a serialidade, e para Serra também estabelecia uma associação com a pintura muralista mexicana. Considerava a *action painting* de Pollock libertadora pela relevância que concedia à gravidade no processo do *dripping*⁴⁴.

Já em relação à obra de Newman, apenas na segunda exposição do artista no Moma, quando as *Stations of the Cross* foram exibidas, Serra compreendeu a pintura do artista: a questão da fisicalidade, da escala e do enfrentamento do espectador com a experiência empírica ganharam crescente lugar no desenvolvimento da sua trajetória.

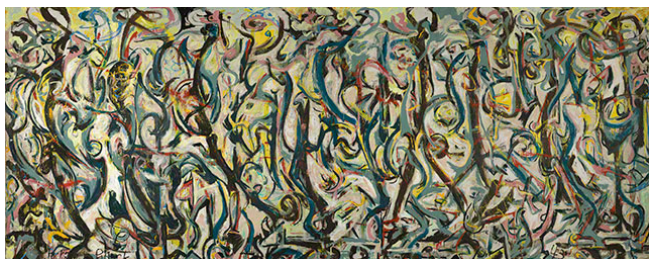


Fig. 9 - *Mural*



Fig. 10 - *Stations of the Cross*

Serra possuía um ritual de visitas diário ao museu *Coleção Société Anonyme*, que abrigava obras de Duchamp, Constantin Brancusi, Paul Klee, Piet Mondrian, Man Ray, Philip Guston, Willem de Kooning e outros nomes importantes das vanguardas modernas europeias e americanas. A *Coleção Société Anonyme* foi fundada em 1920 pelos artistas Katherine S. Dreier, Marcel Duchamp e Man Ray e foi o primeiro museu de arte moderna nos Estados Unidos. O artista, mais tarde, procurava ir ao museu apenas para ver o *White Flag* de Jasper Johns – pintura que transitava entre pura fisicalidade e puro pensamento.

⁴⁴ *Dripping* é a técnica em que a tinta é lançada diretamente sobre a superfície da tela no chão, o que exige mobilidade corporal e não apenas das mãos. Também possibilita o acesso aos quatro cantos da tela e a postura de se sentir parte da pintura.

Pintura com um pouco da provocação dada. Temas banais, desinteressantes para pintar, os de Johns são lugares comuns do nosso entorno, mas, lugar comum como pintura. As pinturas apresentavam, essencialmente, as camadas de pinceladas, tema como condição mesma da pintura, que adquiriu presença real, tinta é tinta, não é um elemento de transformação, assim como números são números. A sua lógica implica que se uma pintura é verdadeiramente um objeto, o que é pintado não pode ser um fenômeno puramente ótico – tem de ter tangibilidade visível. Os meios e o significado são uma única coisa, e a distinção entre conteúdo e forma já não é mais inteligível. A maneira como as coisas são é que é o tema adequado para a arte.⁴⁵ Johns foi referência fundamental para o trabalho de Serra.



Fig. 11 - *White Flag*

Também impactaram Serra as considerações de Tworkov em uma palestra na qual afirmava que Andy Warhol provavelmente seria mais importante que Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Serra iria reconhecer o modo sarcástico com que Warhol transforma a tradição do papel do artista na América do pós-guerra. Warhol apaga traços de expressividade e criatividade do artista para a posição articulada por John Cage em *Silence* de 1961, “nossa poesia hoje é a realização de que nada possuímos. Qualquer coisa, portanto, é um delírio (desde que não a possuímos...)”⁴⁶. Retira as imagens dos circuitos de informação de massa e apresenta tais imagens desfeitas, consumidas. A imagem de um acidente automobilístico e de um mito do cinema são apresentados com a mesma indiferença para a sociedade de massas. O trabalho político de Warhol, com seu humor subversivo, denuncia a situação histórica de um momento em que consumidores foram neutralizados como sujeitos e barrados de resistência crítica frente à sociedade de consumo. Depois do Mestrado em Pintura em Yale, Richard Serra passou dois anos na Europa, de 1964 a 1966. O primeiro ano, com uma

⁴⁵ STEINBERG, *Outros Critérios*, p.39-78.

⁴⁶ CAGE, *Silence: lectures and writings*. A tradução é nossa.

bolsa de estudos de Yale e o segundo, com uma bolsa Fullbright, o que transformou inteiramente suas bases. Em Paris, teve contato com a obra de Cézanne, que foi determinante para a produção de seus desenhos. Não eram desenhos para esculturas, e sim uma atividade separada com suas próprias questões. Afirmar que “é impossível, mesmo por analogia, representar uma linguagem espacial, a maior parte das imagens e representações pictóricas é enganadora”⁴⁷. O desenho ainda remetia à sua infância e permitiu que o artista acreditasse no potencial da imaginação e da invenção. Serra afirma que os “desenhos – pensamentos privados rabiscados em papel – são instrumentos de conhecimento”⁴⁸. Ele distingue o desenho contínuo do desenho que resulta da observação, e afirma que é possível ver todas as aparências do mundo como desenho. Por fim, Serra considera o desenho uma atividade em si, sem mediação entre a atividade e o resultado, em que o que se evidencia é o próprio ato de desenhar como atividade mental. O desenho cria a sua própria ordem. Para o artista, “desenhar é uma maneira de enxergar a sua própria natureza. Nada mais. Certos processos formais podem ser aprendidos – métodos adquiridos que podem se tornar um empecilho. Não há uma maneira de fazer um desenho – há apenas o desenhar.”⁴⁹ Sonia Salztein analisa esse interesse do artista pela obra de Cézanne:

É provável que também interessasse a Serra o fato de Cézanne, junto a ter providenciado essa estranha forma de continuidade por meio de descontinuidades, do trânsito entre objetos que partilham ordens representacionais mutuamente excludentes, ser o artista demiurgo por excelência, fustigado pela dúvida, disposto à jornada árdua que poderia resultar da desnaturalização e da dessentimentalização radical da visão. E, ainda, o fato de ele ser o artista moderno que mais implacavelmente colocou na berlinda o pressuposto da transparência da visão, e que erradicou a dúvida do plano metafísico da filosofia e a lançou ao drama da vida prática, à indagação sobre o estatuto da arte e suas instituições na modernidade, sobre o lugar que esta reserva ao trabalho constitutivo da visão. O caráter pragmático e antiexpressivo que caracteriza sobretudo o desenho de Serra por certo guarda algo dessa saga dessentimentalizadora da visão cezanniana.⁵⁰

Ainda em Paris, Richard Serra visitou regularmente o atelier de Brancusi, considerava seu trabalho um manual de possibilidades que contribuíram para a compreensão da lógica interna de sua escultura. Serra priorizava as esculturas em madeira, pedra e gesso sobre as esculturas em metal e interessou-se pela escultura

⁴⁷ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.141.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁹ *Ibid.*, p.49.

⁵⁰ SERRA, *Desenhos na Casa da Gávea*, p.11.

The Kiss e a questão topológica da compressão entre as figuras encontrando-se, uma linha separa e une dois corpos e descreve uma fissura, que faz e desfaz essa união constantemente. O artista afirma: “o que me interessou em Brancusi foi a maneira como ele podia sugerir volume com uma linha ao longo de uma borda; em suma, a importância do desenho na sua escultura”⁵¹.

Serra reconhecia que a *Guitarra*, de Picasso, constituiu uma ruptura na história da arte e no entendimento da noção de escultura como construção no espaço:

A maior ruptura na história da escultura no século XX foi a remoção do pedestal. O conceito histórico de se colocar a escultura num pedestal era estabelecer uma separação do espaço comportamental do espectador. A escultura “pedestalizada” invariavelmente transmite o efeito de poder pela subjugação do espectador ao tema idealizado, lembrado ou louvado.⁵²



Fig. 12 - *The Kiss*



Fig. 13 - *Guitarra*

Para Serra, a ênfase do “processo” na estrutura da escultura de Giacometti foi significativa para o seu trabalho inicial. Considerava tal posição fundamental na concepção da escultura do pós-guerra. Entenda-se que, “processo”, para Giacometti, torna-se o único modo pelo qual a experiência subjetiva pode ser percebida fora da esfera da representação e de ícones antropomórficos. O argumento de Merleau-Ponty apresentado no ensaio *A dúvida de Cézanne*⁵³ redefine a percepção através da inter-relação de respostas cognitivas e sensoriais do corpo do espectador, e, segundo Benjamin Buchloch, é referência para Giacometti registrar mudanças na materialidade e na produção da sua escultura

⁵¹ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p. 101.

⁵² *Ibidem*, p.121.

⁵³ MERLEAU-PONTY, *A dúvida de Cézanne*. In: *Idem, O olho e o espírito*.

em si. Para Giacometti, a percepção subjetiva do artista e do espectador só pode ser vivenciada através das operações de adição e subtração de matéria no processo do fazer. Não é por acaso que a sua escultura no pós-guerra caracteriza-se por “configurar” e “desfigurar” ao mesmo tempo.⁵⁴



Fig. 14 - *Tall Figure, Half-Size*

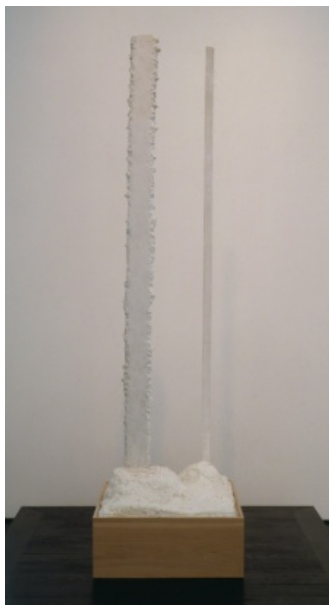


Fig. 15 - *Here I*

Na América, Barnett Newman já reconhecia a importância de Giacometti e sua primeira escultura, *Here I* (1950), demonstra o reconhecimento do impacto das obras do artista apresentadas em Nova York, na Petite Matisse Gallery. Newman explora materiais e processo em uma escultura vertical, que remete à condição da existência humana – “sabota” atos de forjar e modelar – e irá influenciar Serra no início dos anos 1960.

Nesses dois anos na Europa, Serra via peças de Beckett, filmes de Buster Keaton, visitava exposições, ia à Cinemathèque assistir a Renoir, Truffaut, Godard e outros. Fez uma viagem para a Espanha, e ver Vélasquez foi determinante para a sua concepção de arte e a mudança de elaboração de seus projetos. Esteve viajando de Atenas a Istambul, onde o espaço da basílica de Santa Sofia lhe causou impressão duradoura.

Na Itália, Morandi e de Chirico foram grandes influências para Serra, sem efeitos na sua obra, porém importantes para seu pensamento sobre arte. Em

⁵⁴ BUCHLOCH, *Richard Serra's early work: Sculpture between labor and spectacle*, p.44.

Florença, conheceu a obra de Fra Angelico no Convento de São Marco. Os afrescos se impuseram de modo significativo na sua formação. Michelangelo e Donatello também o impressionaram, particularmente, *Judith e os Holofernes*, de Donatello. Em sua visita a Pádua, o *Gattamelata*, também de Donatello, marcou Serra pelo modo como o volume da escultura era expresso quando se encontrava com a superfície e a maneira como a forma se tornava espaço. Ainda em Pádua e Mântua, as realizações de Piero della Francesca e Mantegna foram admiradas por Serra. Mantegna, pela geometria e peso, com suas claras estruturas verticais e horizontais.



Fig. 16 - *Gattamelata*



Fig. 17 - *Judith e os Holofernes*

Quando retorna à Florença, decide parar de pintar e começa a fazer *assemblages*. Serra não pretendia usar tinta ou qualquer material para criar “ilusão”, poderia usar um objeto industrial ou material descartado, como pedaços de madeira, coisas de brechó, ainda coelhos e outros animais. Fazia experiências relacionadas ao modo como os animais iriam lidar com esses diferentes materiais e desenvolver seus *habitats*. Também empalhava animais, depois de ter visitado o Museo della Specola, onde havia cadáveres empalhados feitos de cera por Clemente Susini.⁵⁵ Montou uma espécie de experiência zoológica. Apesar de receber pouca atenção crítica e histórica, a primeira exposição de Serra foi em Roma, na Galeria La Salita, em 1966: *Animal Habitat Lives*. Apresentou *assemblages* nas quais misturava os animais empilhados “à la Brancusi” e animais vivos, em jaulas, no mesmo ambiente. A exposição causou controvérsia, foi

⁵⁵ SERRA, *Escritos e entrevistas*, p.261.

fechada e reaberta pela influência da Galeria Tartaruga, que exibia Piero Manzoni, Jannis Kounellis e outros, que faziam parte da *Arte Povera*. Serra reconhece que seu trabalho estava, inadvertidamente, ligado à *Arte Povera*. Suas *assemblages*, ainda, podem ser consideradas uma possível resposta aos *combines* de Rauschenberg. O conjunto de caixas contendo animais vivos remetia ao *Monogram* e também à *Odalisk* de Rauschenberg, que atestavam a abertura a todo tipo de possibilidades no uso de materiais e experimentações.

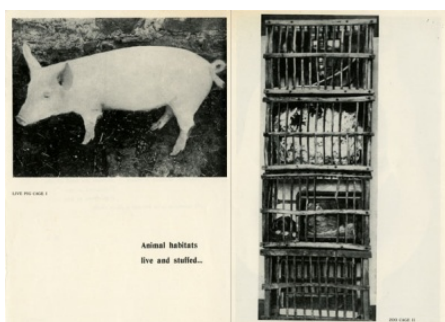


Fig. 18 - *Animal Habitat Lives*



Fig. 19 - *Odalisk*



Fig. 20 - *Monogram*

Quando decidiu morar em Nova York, Serra frequentou a ambiência norte-americana dos anos 1960, um momento extraordinário para encontrar pessoas – o mundo da arte era pequeno. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Michael Snow, Philip Glass, John Cage, Merce Cunningham, Dan Graham, Robert Smithson, Donald Judd e Yvonne Rainer, com quem foi casado, revelaram-se algumas das referências centrais para o início da sua trajetória. A obra do artista situa-se em um momento de reflexões sobre a cultura e a arte depois da dissipação da noção de verdade e dos valores absolutos da filosofia do Ocidente no pós-guerra,

apontando para novas possibilidades de pesquisas. As estruturas estéticas operam a dissolução de diversas formas de poder e repressão, seja o poder de um paradigma da arte ou de formas de dominação política, social e linguística. Os discursos formais contemporâneos avançavam em outras direções e os artistas discutiam novas questões e proposições para a arte. Um olhar retrospectivo à produção desse período é pertinente para o entendimento da abertura de novos espaços de sentido e ação para a arte. Serra inicia sua trajetória nos anos 1960: sua obra nasce, como afirma, da própria obra.

2.2 Minimalismo

*What comes into appearance must segregate
in order to appear.*

Goethe

O Minimalismo, surgido durante a década de 1960 nos Estados Unidos, se afirmava por desmistificar o idealismo da forma, característico da tradição da arte europeia, pela via fenomenológica. Como se sabe, “Richard Serra iniciou sua trajetória nesse *métier*, e por isso convém considerar com seriedade seu papel, e o do conceito de série, que lhe é conexo, em sua prática artística.”⁵⁶ O Minimalismo pretendia contestar as premissas da arte moderna. Nesse período, a percepção era determinada entre o espectador e a obra. Os artistas minimalistas iriam estabelecer uma relação entre o espectador, a obra e o contexto. É claro que a incorporação do contexto no domínio da percepção elimina a posição da suposta autonomia da obra de arte e constitui parte do esforço crítico da escultura moderna.⁵⁷

A verdade da escultura minimalista reside em considerar o espaço na sua fisicalidade, o que é fundamental para a apreensão fenomenológica do espectador, em um confronto real seu com a obra. A concepção minimalista confere importância ao espectador, ao contexto e à disposição das obras no espaço. Grande parte da crítica empreendida ao Minimalismo irá exatamente advertir o posicionamento da obra e do espectador como figuras em uma situação específica dentro do espaço da galeria ou de uma instituição.

⁵⁶ SÁ, *Gênese e Contexto*. p.17.

⁵⁷ BATTOCK, *Minimal Art*, p.200-208.

A percepção tradicional baseava-se unicamente no órgão da visão e no seu processamento mental, mas, ao longo do século XX, a relevância do corpo e dos sentidos foi explorada no plano filosófico com evidentes repercussões na arte.⁵⁸

A Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty, produz uma postura de significado na qual o corpo é a pré-condição da experiência do objeto, na verdade, o “primeiro mundo”. O interesse pela fenomenologia estava relacionado, especificamente, ao pressuposto dessa experiência pré-objetiva que evidencia toda percepção, mesmo em obras abstratas, sem conteúdo determinado.⁵⁹ Donald Judd e Robert Morris encontram-se entre os artistas que adotaram uma reorientação da experiência da percepção na qual o espectador é considerado participante ativo, a partir da apreensão sensorial do seu movimento no espaço em que a obra se insere. Segundo Merleau-Ponty, “uma vez que a experiência da espacialidade está relacionada à nossa implantação do mundo, (...) haverá uma espacialidade primeira para cada modalidade dessa implantação”⁶⁰.

O outro modelo de significado que ganha importância na América nos anos 1960 está ligado ao cerne da filosofia analítica do segundo Ludwig Wittgenstein, que proclama que o significado das palavras é o seu uso. O filósofo indica que o significado das palavras não possui uma definição absoluta prevista em um mundo platônico de ideias, e, sim, confunde-se com o contexto.⁶¹ Wittgenstein assevera que é necessário transferir nossa atenção do conceito de atos intencionais da consciência para o conceito de uso, e concentrar-se na estrutura e no uso da linguagem.⁶² Este é o ponto decisivo, uma vez que a linguagem pode dar-se à compreensão não na pureza da consciência de um sujeito idealizado, pois é, antes de tudo, uma prática pública, e suas regras e convenções devem estar à disposição de qualquer indivíduo.⁶³ A linguagem, tal como apresentada nas *Investigações Filosóficas*⁶⁴, deixa de ser mero veículo de informações para converter-se numa atividade enraizada no contexto social e nas necessidades humanas. O homem é considerado enquanto pessoa ativamente envolvida na história, alguém que encontra um mundo, agindo sobre ele e sendo, por ele, afetado. A importância do

⁵⁸ FOSTER et al., *Art since 1900*, p.571.

⁵⁹ KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, p.126-135.

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception*, p.330. A tradução é nossa.

⁶¹ FOSTER et al., *Art Since 1900*, p.569.

⁶² Ibidem, loc. cit.

⁶³ Ibidem, p. 570.

⁶⁴ WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas*.

mundo repousa no fato de constituir a realidade referencial na qual o homem está inserido. O que não existe? Linguagem privada.

Essa ideia que o significado das palavras não está assegurado por nossas intenções e o processo de construção de significado se faz no espaço público teve uma importância fundamental no Minimalismo. Assim, a escultura minimalista prioriza condições para evitar a intimidade e estabelecer um modo mais público de visão. Tal postura ajuda a entender por que o Minimalismo também desvia-se da ideia de manufatura artesanal, enfatizando a coletividade da sociedade que constrói o mundo. Por exemplo, para reforçar o sentido – significado-uso –, Donald Judd e Robert Morris permutam suas obras em diferentes ordenações, de modo a evitar uma forma estável, ou a suposição de uma ideia interior. Outra estratégia consiste em repetir uma forma diversas vezes, em posições diferentes, o que se justifica por conta do efeito do espaço real conceder, a cada forma, diferentes significados, de acordo com a sua inserção no contexto.

Um dos pontos que o Minimalismo destaca é uma nova visão dos objetivos da escultura e da pintura. Em um momento oportuno à pluralidade de linguagens com a Pop, Neo-Dada, Arte Conceitual, esvazia a escultura de qualquer antropomorfismo e se opõe à verticalidade presente, tanto na escultura, como no posicionamento do observador perante a pintura. Substitui a ordenação por partes, promovendo um novo sentido ao todo; não são relações convencionais de hierarquia que o fazem complexo e regrado, mas, sim, uma ordenação serial e não relacional, que recusa acentos ilusionistas e metafóricos. A estética minimalista assume rapidamente um sentido disciplinador de contenção e economia visual.

A ideia de série é primordial para a concepção de forma aberta adotada pelo Minimalismo, e constitui a base estrutural do “objeto específico”. Ao empregar o módulo e o seu potencial serial, os minimalistas recusam a unidade do todo convencional. Tais esculturas unitárias e independentes ou unidades idênticas repetidas são organizadas de modo progressivo, permutacional ou simétrico. Os artistas irão privilegiar formas elementares, geralmente geométricas, como cubos, prismas, esferas, cones e cilindros. Quanto aos materiais, pretendiam referir-se à sua mera apresentação, como os cubos de alumínio de Judd, os tubos fluorescentes de Flavin, os tijolos refratários de Andre, o ferro galvanizado, o aço laminado, cubos de poliestireno, chapas de cobre, entre outros. Esses materiais industriais são utilizados de maneira neutra, com exatidão técnica, sem relação

entre as partes, o que resulta em trabalhos que se destacam pela simplificação formal e pela busca do essencial.

Rosalind Krauss, no livro *Passages on Modern Sculpture*, de 1977, pontua características do Minimalismo, como a superação da ideia de inspiração e da criação do artista ligada à subjetividade. Segundo Krauss, o Minimalismo recusa aquilo que é único e determinado pela individualidade do artista. O valor da “mão do artista”, do gesto que define a habilidade de um artista é rejeitado, e a escultura minimalista torna-se não um objeto “original”, mas concebido a partir de uma ideia. A autora refere-se também a unidades básicas da escultura minimalista, não produzidas pelo artista e sim retiradas do uso em outras funções na sociedade, como os tijolos de Carl Andre, que não reportam qualquer significado (*Equivalent VIII*). Cita o filme de Richard Serra, *Hands Catching Lead* (1969), que é pontuado pela repetição austera e praticamente sem incidentes do ritmo de sua mão tentando apreender o chumbo e definindo uma sequência temporal e espacial dessa ação, em que a ênfase é o processo. Considera que o serialismo, no âmbito social e cultural, vincula-se estreitamente ao modo de produção capitalista, no qual os objetos tem o mesmo valor, pois a indústria também evita inferências relacionais. A própria ideia de utilizar referências industriais como a repetição e a serialidade evidencia a rejeição a uma possível expressão de interioridade na produção desses objetos. Havia certa ambição do Minimalismo em “recolocar as origens do significado da escultura na sua exterioridade, sem conferir importância à privacidade do espírito psicológico, mas ao que pode ser chamado aspecto social público.”⁶⁵

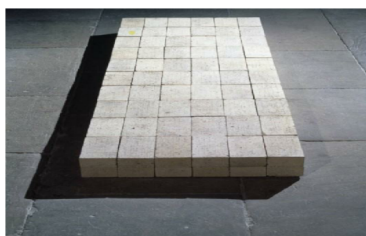


Fig. 21 - *Equivalent VIII*

(...) Os escultores minimalistas produziram obras que pareciam aspirar à condição de *nonart*, a romper qualquer distinção entre o mundo da arte e o mundo dos objetos cotidianos. O que seu trabalho parecia compartilhar com esses objetos era

⁶⁵ KRAUSS, *Passages on modern sculpture*, p.270. A tradução é nossa.

uma propriedade fundamental que ia mais além do simples fato da banalidade dos materiais usados. Essa propriedade pode ser descrita como a existência inarticulada do objeto: a maneira como o objeto parece meramente se perpetuar no espaço e no tempo em termos das ocasiões repetidas de seu uso.⁶⁶

Com esse discurso que rejeita a criação do artista ligada à ideia de subjetividade, a improvisação, o automatismo, os gestos com supostas insinuações existenciais deviam ser desprezadas, sob o posicionamento crítico que a arte não é expressão. Essa nova estética já se tornava evidente ainda durante o Expressionismo Abstrato. A tela *Abraham*, de Barnett Newman (1949), por exemplo, continha somente uma única listra preta num campo preto, e o artista é considerado precursor pelos minimalistas. De fato, Newman reduz a complexidade dos elementos da pintura ao “aqui e agora”. Para ele, a escala era um meio de expansão do campo visual e suas telas, quase sem incidentes, exigem do espectador o confronto com um ponto de máxima saturação da cor e um percurso pela tela para a apreensão dessa expansão do campo visual. Não seria possível apreender o todo de uma só vez.



Fig. 22 - *Abraham*

Afinal, qual pode ser a observação pertinente à sua pintura? Newman insistia que buscava permitir ao observador um senso de percepção de sua própria

⁶⁶ KRAUSS, *Passages on modern sculpture*, p.198. A tradução é nossa.

dimensão. Uma obra que não pode ser simplesmente vista, mas deve ser experimentada no lugar. Pretendia falar do lugar, não como conceito, mas como presença, não de infinitude, e sim de escala, não de senso de tempo, mas de sensação de tempo. A eticidade de Newman está ligada ao enfrentamento do espectador com a experiência empírica da obra e o seu posicionamento frente à realidade do mundo. Segundo o artista: “O sublime é algo que dá a sensação de estar onde estamos, do *hic et nunc* – do ‘aqui e agora’ – corajosamente confrontando o destino humano, permanecendo sozinho diante do caos, sem o apoio da memória, associação, lenda, mito.”⁶⁷

Nicolas Calas, no ensaio *Subject Matter in the Work of Barnett Newman* considera as suas obras resultado de gestos que “isolam” a existência. “No Agora o homem está só. Seu clamor por ajuda não pode alcançar o Acima, porque não existe o acima e o além. O homem está sozinho no Agora.”⁶⁸

O compromisso com a clareza e o rigor conceitual são insuficientes para explicar a dimensão do sublime e do mundo subjetivo da obra de Newman, desconsiderados pelos minimalistas que buscaram referências no aspecto distanciado da sua pintura e valorizaram a emergência do espaço literal no qual o espectador se confronta com a escala das suas telas.

O posicionamento conceitual do Minimalismo é elaborado por Donald Judd e Robert Morris. *Specific Objects*, de Donald Judd⁶⁹, e *Notes on Sculpture*, de Morris⁷⁰, apresentam a proposta teórica do Minimalismo nesses artigos que fundamentavam a nova prática artística. Donald Judd afirma que o Minimalismo não constitui um movimento, pois não existem regras para definir os novos trabalhos. Em termos espaciais, o racionalismo do Ocidente priorizava a composição enquanto o Minimalismo adota a ideia de independência radical entre os elementos e rejeita a lógica composicional. O artista considera que as esculturas que priorizam a composição de partes determinam hierarquias e que não é necessário levar o observador à análise dessas partes. Para Judd, cada um dos elementos, separadamente, perde o sentido e a noção de unidade apenas pode ser estabelecida a partir da sua leitura como um todo.

⁶⁷ FOSTER et al., *Art Since 1900*, p.428. A tradução é nossa.

⁶⁸ CALAS, *Subject Matter in the Work of Barnett Newman*, p.109. A tradução é nossa.

⁶⁹ Disponível em: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>.

⁷⁰ MORRIS, *Notes on Sculpture*, p.222-235.

A partir dessas novas premissas, Donald Judd acredita ter liberado a arte do problema da representação, pois o espaço onde seus trabalhos se apresentavam era real e mais efetivo. Seus trabalhos tridimensionais afirmavam-se pela presença oposta à ideia de representação que depende de algo externo ao objeto. *Objetos específicos*. O próprio termo minimalismo implica uma simplificação da escultura a seu suporte estrutural considerado como objeto.

O artista enfatiza a importância da presença física das suas esculturas. A aparência desencarnada e antiexpressiva de suas obras relaciona-se à filosofia analítica do pensamento de Ludwig Wittengstein, das *Investigações Filosóficas*. Suas esculturas apresentam-se como proposições visuais que deixam para trás qualquer ilusionismo ou metáfora. A redução formal, a produção de objetos em série, a fabricação industrial, o uso de materiais industriais despersonalizam o trabalho do artista. A afinidade com o mundo industrial evidencia-se pelo uso dos materiais e pelo modo de ordenação serial: *one thing after another*. Seu trabalho rompe com a dualidade sujeito-objeto e estabelece um autoenvolvimento topológico com o espaço real.

A escultura de Donald Judd revela o pragmatismo e o modo de vida americano: uma sociedade que se autodetermina, com um homem que se realiza no mundo com autonomia e não tem referência fora dele. Valoriza a ação de construção em oposição ao pensamento europeu, que priorizava a reflexão. O mundo não é mais relacional, e sim simultâneo. Judd escreveu “a ordem não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra”. Tal conceito indica um novo modo de ordenação, um caminho para descobrir o mundo moderno, tal como ele se apresenta: aberto a dúvidas e possibilidades.

A escultura de Judd enfatiza o caráter atual, real e positivo da arte. Sua escultura não leva à contemplação, e sim à percepção. Trata-se do “aqui e agora”. O espectador experimenta a obra através dos sentidos. O trabalho de Judd é baseado na experiência real, sua fisicalidade é condição que visa a ampliação do campo de experiências perceptivas do espectador. Prioriza a realidade, a materialidade, as propriedades físicas de materiais não nobres, materiais industriais, sem significados. Também não utiliza materiais que possam lembrar outros materiais, como a fórmica que parece se referir à madeira. Por fim, a

escultura não pretende nada, senão a si mesma e a integridade de sua presença no mundo.

A arte está no objeto desprovido de pedestal e nas circunstâncias de apresentação sequencial desse objeto, seja no chão ou na parede. A obra de Judd não é uma unidade fechada em si mesma, só opera no espaço em que aparece. Essa relação que estabelece com o contexto faz com que a obra não “possa” mudar de lugar sem que as condições de relação com o espectador sejam problematizadas, pois ela é situacional. Quanto à ordenação, a ordem não é estrutural, uma vez que estrutura é basicamente um sistema de relações. A ordem é literal. Quanto à cor, a escultura de Donald Judd demonstra que a cor incorpora-se à superfície material das obras. E a cor é saturada. Laranja, rosa, azul, tons fortes e não tradicionais. A luz também é parte intrínseca do trabalho. O que dizer da redução formal? A ética de Judd não admite a decoração, entende que a decoração se dá na superfície, como que a desonrando ou mesmo falsificando, e sua escultura acontece na superfície. A relação é intrínseca com o material.

É importante reconhecer a ética da externalidade da sua escultura, da aparência sem ornamentos. A escultura apresenta-se como aquilo que é. Judd experimenta, aprende a olhar as coisas como elas são. A arte consiste em “pegar as coisas e fazer”. O experimentalismo consiste em desafiar convenções, implantar o novo. Sua geometria é saxônica, de ordem pragmática, não é a geometria ideal dos sólidos platônicos. Sua escultura é de ordem pública para o público, e não de ordem da circulação do consumo privado. “Extrair o máximo do mínimo” é revelador de uma postura que despreza os valores da sociedade de consumo. Sua obra se confunde com a ética da vida.

Donald Judd é artista contemporâneo que não nega a tradição puritana da América com sua postura do não desperdício e a atitude de sempre recomeçar. O nome do artista está inserido em um modelo de produção cultural de um mundo de estruturas econômicas de um capitalismo industrial avançado, em que práticas artísticas emergem de uma cultura que rejeita pressões de apreço ao subjetivismo e universalização e sacraliza a experiência secular como possibilidade de legitimar a arte.

Para Judd, a função social da arte é a arte. Não se pode pensar em suas obras isoladas e elas também não podem ser experimentadas em museus. A consideração à topologia das obras é um passo adiante, pois assume o

envolvimento entre arte e vida. A experiência da arte acontece no local e a obra de Donald Judd funda um lugar.



Fig. 23 – *Untitled*



Fig. 24 – *Untitled*

Robert Morris optou pela noção de todos autossuficientes, que serviriam para evitar a divisibilidade do trabalho. Produziu esculturas idênticas em forma de “L”, que eram percebidas pelo observador como formas diferentes em função da modificação da sua posição no espaço. O observador pode ter diferentes percepções do que, na realidade, é uma única forma. Os *L-Beams* de Morris foram apresentados no Jewish Museum de Nova York na exposição *Primary Structures: Younger American and British Sculpture* (1966), que lançou o Minimalismo no plano internacional da arte contemporânea.

Ao posicionar as esculturas *L-Beams* no espaço da galeria, Morris demonstrou existir uma separação entre o objeto em si e a percepção de cada observador. Nos seus diversos ensaios no final da década de 1960, Morris explicitou o modo como entendia a escultura em função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador. Existiriam dois termos distintos: a constante e a variável da experiência. As esculturas *L-Beams* se apresentavam à percepção como variantes da experiência, mas, na mente de cada observador, eram identificadas como uma experiência constante.

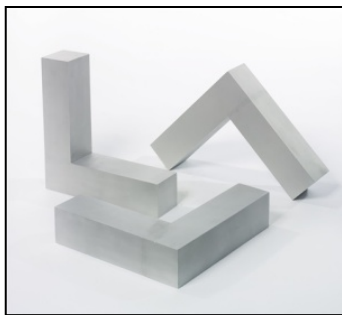


Fig. 25 - *L-Beams*

Em *Notes on Sculpture*, o autor defende o uso das formas de “tipo unitário” e estabelece uma leitura que substitui a simultaneidade da visão pela apreensão imediata da escultura minimalista. Segundo Morris, “a simplicidade da forma não corresponde, necessariamente, à simplicidade da experiência. Formas unitárias, não reduzem as relações, mas as ordenam”.⁷¹ O artista também defende que o dimensionamento é uma condição que estrutura a percepção. É necessário manter uma certa distância dos objetos maiores para alcançar todo o campo de visão e quanto menor o objeto, maior a aproximação necessária, pois menor é o campo espacial. Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin apresentam trabalhos diversos, contudo compartilham a ideia que a obra de arte deve se apresentar como uma simples *gestalt* – experiência que nada tem a ver com uma ideia anterior, e nada reside além da forma externa do objeto.⁷²

What you see is what you see é considerado o princípio da tautologia minimalista. Frank Stella explica esse princípio ligado ao conceito modernista de visibilidade pura em uma entrevista no programa de Bruce Glaser, em 1964 (“New Nihilism or New Art?”). O material foi editado por Lucy Lippard e publicado na *Art News*, em 1966. Stella declara:

A minha pintura baseia-se no fato que só o que pode ser visto na tela está realmente lá. Trata-se de um objeto (...) Tudo o que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a ideia em seu todo sem confusão (...) O que você vê é o que você vê.⁷³

Frank Stella sujeita a pintura a uma essência irredutível. Quando vemos *Striped black paintings*, podemos perceber que a pintura é despojada da noção de virtuosismo. Talvez, um idealismo de alcançar um não idealismo. As

⁷¹ MORRIS, *Notes on Sculpture*, p.228 A tradução é nossa.

⁷² FOSTER et al., *Art since 1900*, p. 569.

⁷³ FERREIRA; COTRIM, *Escritos de Artistas*, p.131.

listras são simplesmente o percurso do pincel e o resultado conduz unicamente à pintura de fileiras concêntricas ou paralelas de faixas idênticas que ocupam a superfície da tela. Parecem mera repetição: *one thing after another*. O artista afirma se opor ao que constitui uma característica fundamental da arte europeia: “A base de toda sua concepção é o equilíbrio. Você faz algo em um canto e equilibra com algo no outro canto”.⁷⁴

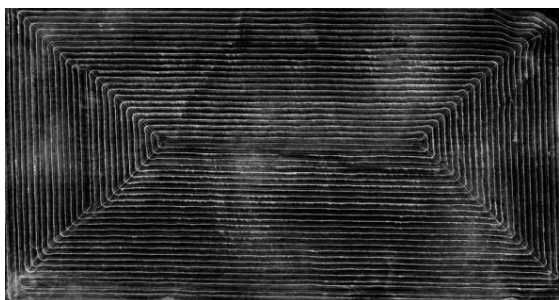


Fig. 26 - *Striped Black Paintings. Die fahne hoch!*

Dan Flavin, no início de sua trajetória, trabalhava com simples tubos fluorescentes na parede, isolados ou em grupos apresentados em séries. Defendia a abordagem minimalista *what you see is what you see*, exceção feita ao seu trabalho posterior, que determina uma nova percepção fenomenológica do ambiente. As esculturas em néon transformam as paredes do espaço em campo pictórico e a prioridade é o contexto e não o objeto. O artista desmaterializa as salas e o vazio torna-se parte integrante do trabalho. Isso significa evaporar o espaço – o artista preenche o espaço em proporção direta à iluminação – o resultado é que a luz torna-se espaço. O espaço é criado pela cor. Flavin foi um dos primeiros artistas minimalistas a utilizar um procedimento de progressão matemática, como atesta sua obra *Nominal Three - to William of Ockham*.



Fig. 27 - *Nominal Three - to William of Ockham*

⁷⁴ BATTCOCK, *Minimal Art*, p.149. A tradução é nossa.

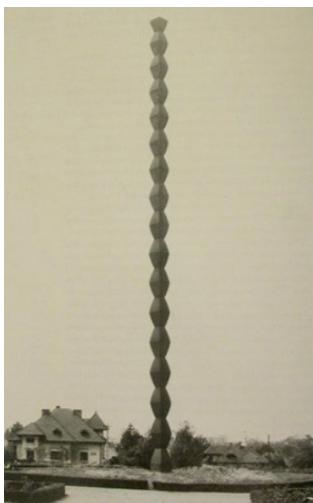
Carl Andre começa sua trajetória empilhando barrotes como em *Cédar Pièce* (1961), depois introduz a horizontalidade nas suas esculturas, que tornam-se conhecidas pelas fileiras ordenadas com tijolos, blocos de madeira, placas de cobre, chumbo e zinco (*Abstract Cooper Square*). Estava interessado na materialidade; no tijolo como tijolo, chumbo como chumbo. Ele afasta do processo de produção da escultura qualquer atividade relacionada a entalhe e construção. O artista afirmava que o mais difícil havia sido livrar-se do elemento vertical, e uma vez conseguido isso, declara que tudo o que está fazendo é pôr a *Coluna sem fim* de Brancusi no chão, em vez de no ar. No decorrer do tempo, a busca constante de modelos simples e racionais incorporada à sua prática artística explora a relação entre a estrutura, o lugar e o papel do observador que exerce uma posição mais ativa do que contemplativa diante dos limites da presença física da obra. Andre, em certa altura de sua trajetória, questiona a validade do objeto e fala de escultura como lugar. “Quando um artista considera a escultura lugar, não há ambiente possível que possa se apresentar. (...) Seus trabalhos são apresentados quando necessário. Quando não estão em exposição, cessam de existir, exceto como ideias.”⁷⁵

A escultura de Carl Andre não se reduz à uma mera simplificação, pois encontra-se no limite a partir do qual a obra não pode mais ser reduzida, sob pena de passar a assumir a condição de não existência enquanto obra. Sua escultura é mais do que simplesmente plana. Discute um novo uso do espaço, ou não uso do espaço. Desmaterialização. Para Andre,

O curso do desenvolvimento
Escultura como forma
Escultura como estrutura
Escultura como lugar.⁷⁶

⁷⁵ BATTCOCK, *Minimal Art*, p.107. A tradução é nossa.

⁷⁶ *Ibid.*, p.103. A tradução é nossa.

Fig. 28 - *Cédar Pièce*Fig. 29 - *Abstract Cooper Square*Fig. 30 - *Coluna sem fim*

Sol Lewitt concebe como objetivo a produção de trabalhos simples que eliminam elementos excedentes. O artista adota a ideia de empregar progressões matemáticas, ou séries, como base para o seu trabalho e segue a premissa predeterminada, evitando decisões ligadas à subjetividade. Lewitt concentra sua atenção nas suas rígidas construções em grade. *Two Open Modular Cubes/Half Off* é uma de suas esculturas, entre muitas, que utiliza cubos abertos e idênticos em variadas sequências simples ou combinações. O cubo unitário vai sendo progressivamente adicionado ao conjunto e as estruturas tornam-se mais intrincadas sem abrir mão da inteligibilidade. Segue a abordagem característica dos artistas minimalistas, que é apresentar um elemento utilizando diversas possibilidades de organização em uma estrutura repetitiva, sem qualquer significado.



Fig. 31 - *Two Open Modular Cubes/Half Off*

Tony Smith afirma-se como um dos nomes mais influentes entre os jovens artistas minimalistas. *Die* foi uma das primeiras esculturas em aço do artista e ponto de partida para seu trabalho posterior. Em 1968, Smith produziu essa escultura com uma configuração geométrica e de acordo com as proporções do corpo humano. A escala e a forma referem-se ao famoso desenho de Leonardo da Vinci, *O Homem Vitruviano*, que apresenta a proporção ideal da figura humana inserida na figura geométrica perfeita de um círculo dentro de um quadrado. A escultura de Smith, um cubo de forma maciça, pode ser vista como um vazio, muito mais do que forma ocupando um lugar. A escultura convida a um percurso e seu título sugere diversas associações; alusão ao jogo de dados, a uma ferramenta de construção e também, evidentemente, à morte. O volume e acabamento da escultura negra sugerem a forma de um monumento ou túmulo. O significado torna-se relativo e não absoluto, resultado de um jogo de linguagem que envolve a palavra e o objeto.

Embora o trabalho de Smith tenha relações com as caixas e unidades de Judd e Morris, o artista resiste à simetria e trabalha com prismas e variedade de módulos: dos mais simples aos mais elaborados. Tais módulos revelam-se bastante instigantes, analisados sob o ponto de vista de uma proposta “severa”, ligada a uma expressividade articulada.



Fig. 32 - Die

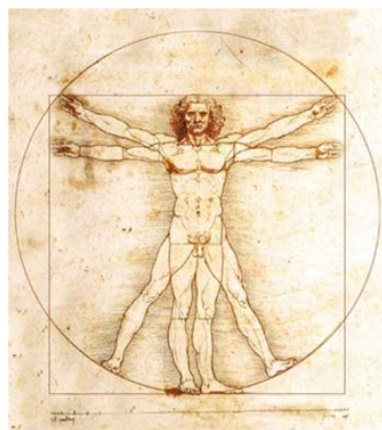


Fig. 33 - O Homem Vitruviano

Dois importantes críticos de arte elaboraram consistentes reflexões a respeito do Minimalismo; Clement Greenberg, no seu ensaio *Recentness of Sculpture*, e Michael Fried, em *Art and Objecthood*. Greenberg desvaloriza as novas obras tridimensionais baseando-se em princípios modernistas e acredita que tais obras dificilmente podem ser consideradas arte. Critica a corrente minimalista por cultivar uma arte inerte cuja simplicidade geométrica e modular teria levado esses trabalhos a permanecerem no terreno de ideias, e, assim, não alcançarem o nível de experiência estética. Ainda argumenta que os minimalistas comprometem-se com a produção de esculturas por conta da tridimensionalidade ser uma condição que dividiriam com a *non-art*, porém indica que não conseguiram escapar ao contexto pictórico, pois grande parte dos trabalhos tinham mais a ver com pintura, pois traziam a planaridade para o espaço externo.

O Minimalismo lidava com a lógica da grade, que sempre põe o observador a uma distância igual da superfície, ou então colocava a obra no chão para ser lida do alto, como na pintura. Para Greenberg, a essência do Modernismo residia no uso dos métodos característicos de uma disciplina para afirmar com maior veemência sua área de competência, não para a subverter. Ao contrário, o desejo de “pureza minimalista” tende a dar importância à mera visibilidade. Tornar a escultura ótica, parte integrante do espaço-ambiente, leva o anti-ilusionismo tão combatido a retornar à estaca zero. Para o crítico, ao invés da ilusão das coisas, o Minimalismo oferece a ilusão das modalidades.⁷⁷

Michael Fried também desenvolve críticas ao Minimalismo em seu ensaio publicado originalmente na revista *Artforum*, em 1967. Por um lado, discorre

⁷⁷ GREENBERG, G. *Recentness of sculpture*, p.180-186.

sobre o objeto literal minimalista e, por outro, sobre o confronto do observador com a obra. Ele contesta o modo de apresentação dos objetos literais, pois considera as premissas minimalistas teatrais. Os artistas minimalistas concentram o foco na “situação” do observador que se defronta com um objeto específico e impassível, colocado na parede ou no chão, de um modo físico e direto, com ênfase teatralizada na obra exposta. As esculturas minimalistas parecem ter sido reduzidas ao ponto de nulidade visual, meros objetos físicos, em relação ao sujeito-observador. A questão da teatralidade é exatamente a reação controlada da percepção estética. Segundo Fried, a obra de arte estaria colocada no “palco”, e o teatro seria a negação da arte. O significado desses objetos, nessa situação específica, remete à condição de *non-art* que Fried denomina *objecthood*. Outro ponto, para o crítico norte-americano, é o fato da escultura minimalista priorizar o objeto, o espectador e o contexto, opondo-se à concepção da arte moderna que afirma sua autonomia.⁷⁸

Tais argumentos categóricos e assertivos contra a proposta minimalista partem de consagrados críticos ligados à tradição moderna. Apesar da reconhecida importância de Clement Greenberg e Michael Fried, figuras eminentes da crítica formalista, seria importante citar o nome do crítico de arte norte-americano Leo Steinberg. Em seu livro *Outros Critérios*, afirma “a necessidade permanente da arte redefinir a área de sua competência testando seus limites sob diversas formas e questionar se é possível reduzir as diferenças entre todos os grandes artistas a um único critério”⁷⁹.

As formas de pensamento que o Minimalismo propôs na América na década de 1960, cujas premissas aspiravam ordem e simplicidade a partir de uma visão perceptiva e não morfológica da obra de arte, demonstram-se importantes referências no desenvolvimento da escultura contemporânea. A rejeição de sistemas *a priori*, baseados na filosofia racionalista europeia, e a erradicação do ilusionismo, com a valorização do mundo empírico, são condições desta nova estética que afirma, segundo Morris, “não à transcendência e valores espirituais, escala heróica, decisões angustiadas”.⁸⁰

⁷⁸ FRIED, M. *Art and objecthood*, p.116.

⁷⁹ STEINBERG, *Outros Critérios*, p.88.

⁸⁰ MORRIS apud FOSTER, et al. *Art Since 1900*, p.569. A tradução é nossa.

A escultura minimalista explorou relações da própria obra e fez delas uma função do espaço, da luz e do campo de visão. A tridimensionalidade configura o espaço real e liberta a escultura de uma leitura tradicional da obra de arte. Desprovida de pedestal, passa a dividir o espaço com o observador que está mais consciente das suas relações com a obra. O Minimalismo exerceu influência em outras áreas do conhecimento e não demorou muito para que se tornasse referência no design, na literatura, na música e na dança. Fez parte de um momento histórico no qual o maior desafio foi a reestruturação do sujeito do modelo cartesiano europeu para um modelo fenomenológico de experiência corporal que deslocou o significado de dentro do objeto de arte para as contingências do contexto.

2.3 Vanguardas pós-minimalistas

*Space and Time are reborn to us today. Space and time are the only forms on which life is built and hence must be constructed....The realization of our perception of the world in the forms of Space and Time is the only aim of our pictorial and plastic form of space; one cannot measure liquids in yards: look at our space...what is it, if not continuous depth.*⁸¹

Naum Gabo e Antoine Pevsner, 1920

A obra de Richard Serra, apesar de contemporânea aos artistas até aqui evidenciados, difere dos pressupostos do Minimalismo. Suas esculturas lidam com a ideia de continuidade, espaços sem interrupções, não obedecem uma sequência serial que pressuponha independência das partes, elas destacam diferenças e suas partes se relacionam. Mais do que isso, suas esculturas buscam potencializar a arte como ação, conferir importância ao processo e à orientação no espaço – elas instauram uma rede de significações: a cada lugar e a cada obra, uma nova ordem de experiência.

Richard Serra e a geração pós-minimalista dos anos 1960 consideram a lógica do Minimalismo uma limitação. Entretanto, o termo Pós-minimalismo vem sendo utilizado como um desdobramento crítico do Minimalismo, pois mais que

⁸¹ GABO; PEVSNER apud BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.2.

sua superação, pretende o desenvolvimento das possibilidades artísticas daquele léxico. A repetição e a serialidade fizeram parte do vocabulário do Minimalismo, contudo conferir a essa serialidade uma dimensão temporal foi o trabalho de um círculo intelectual extremamente importante, do qual Serra participa desde o início de sua trajetória. Essa geração, apesar de apresentar produções de arte muito diversas entre si, concentra-se na pesquisa de materiais e em novos procedimentos – seus trabalhos indicam a busca de experimentações. Nesse contexto de heterogeneidade e diversidade de respostas, os artistas pós-minimalistas reconheciam certas posições e questionavam outras, para fugir às premissas rigorosas do objeto minimalista.

Um núcleo emblemático de artistas como Richard Serra, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Eva Hesse, Bruce Nauman, Walter De Maria, Robert Irwin, Richard Long abriu o campo da escultura de maneiras específicas. É importante conhecer os trabalhos de alguns desses artistas e o modo como empreenderam essas novas proposições que contribuíram para aproximar a arte da vida cotidiana, como será analisado adiante.

Em comum com os minimalistas, essa geração sustenta a ideia que uma obra seja pura presença física, independente de leituras e de interpretações. Porém, o rigor formal minimalista é abandonado em favor de um repertório de formas menos rígidas, o que permite a utilização de materiais industriais flexíveis – como são flexíveis as experiências do mundo – tais como plásticos, borrachas, tecidos e também materiais “orgânicos”. Do ponto de vista contextual, as preocupações dos artistas minimalistas eram demasiado restritas, já que a noção de lugar estava limitada ao cubo branco das galerias e dos espaços institucionais. Muitos artistas pós-minimalistas defendiam o conceito de *site-specific*, ou seja, a especificidade do projeto em relação ao contexto; “transladar a obra é destruir a obra”, diria Richard Serra. Quanto à consciência do tempo, é um recurso que permite que o tempo se faça sentir. O tempo está presente nos novos trabalhos, como nunca esteve na escultura – a experiência da arte está impregnada da própria natureza da percepção espaço-temporal.

Em sentidos vários, de modos diversos, muitos artistas minimalistas revisaram suas posições iniciais, como Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Lewitt. Em 1968, Morris apresenta uma nova abordagem em seu artigo *Anti-Form*, questionando a maneira como o Minimalismo impõe a ordem sobre o

material e, recusando o rigor e a unidade da escultura minimalista, denomina seus novos trabalhos de antiforma. *Sem título (Emaranhado)*, de 1967-68, trata-se de uma obra em que duzentos e cinquenta e quatro pedaços de feltro cortados em tiras, de tamanhos diferentes, são suspensos sobre o solo e dispersos aleatoriamente. O artista concentra a sua atenção no processo, o trabalho não tem forma definida e resulta da ação do acaso, das propriedades dos materiais, no caso, o feltro, que é flexível. Em seu artigo *The Present Tense of Space*⁸², reconhece que os novos trabalhos instauram uma experiência espacial em constante mudança. Os trabalhos de Robert Morris não são estruturas fechadas, são estruturas indefinidas que enfatizam o processo, a percepção e a questão espaço-temporal e terão enorme influência sobre as esculturas de Richard Serra, Eva Hesse e os *earthworks* de Robert Smithson.



Fig. 34 - *Sem título (Emaranhado)*



Fig. 35 - *Earthwork*

Eva Hesse, por sua vez, realiza trabalhos que recorrem à serialidade, porém, por contraste, são manufaturados, introduzindo o elemento do trabalho humano e contrariando a tendência minimalista de recurso a processos industrializados, caracterizados pela inexistência de marcas pessoais do autor. Ao preocupar-se com o uso de materiais não rígidos, contraria a austeridade geométrica do Minimalismo. Hesse produziu as *Accessions*, “uma série de caixas feitas de moldura de aço galvanizado com tubos de borracha que balançavam por dentro. E acrescentou subjetividade, obsessão, metáfora, psicologia e sexualidade ao ‘container’ primorosamente lapidado e rarefeito por Judd”⁸³. *Accession II* (1968) trata-se de um cubo com o lado superior vazado feito em chapa de aço e no

⁸² MORRIS, *The Present Tense of Space*. (1978) p.27-8.

⁸³ SERRA, *Escritos e entrevistas*, p.189.

interior da escultura estão visíveis e expostos milhares de tubos colocados à mão, nesse cubo aberto. As relações entre fora e dentro sugerem referências corpóreas. Em *Contingent* (1969), a artista afirma que as faixas semelhantes são dispostas regularmente, mas distintas umas das outras, pois são definidas pelo modo como os materiais determinam. A artista está ligada à pesquisa da forma e materiais.

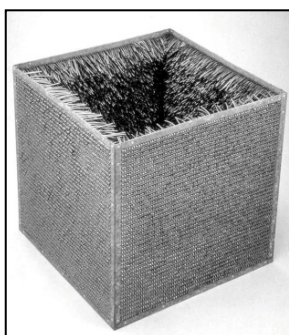


Fig. 36 - *Accsession II*



Fig. 37 - *Contingent*

Já a proposta de Michael Heizer para contestar a estética minimalista e desafiar a noção de volume de Judd é *Double Negative* (1969) – duas trincheiras cúbicas no deserto de Nevada. A estratégia de *Double Negative*, na Virgin River Mesa⁸⁴, uma das primeiras obras da *Land Art*, consiste na intervenção no espaço externo – natureza – relacionando esse espaço com a existência interior do corpo. Para experimentar a obra de Heizer, era necessário adentrá-la. O artista declarou, na revista *Avalanche* (1970), “o trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar”⁸⁵.



Fig. 38 - *Double Negative*

⁸⁴ *Double Negative* está localizada no Moapa Valley em Mormon Mesa (ou Virgin River Mesa) próximo a Overton, Nevada. *Double Negative* foi concluída em 1970.

⁸⁵ FERREIRA; COTRIM, *Escritos de Artistas*, p.275.

Assim como *Double Negative*, a obra de Robert Smithson é concebida para ser experimentada; o observador só pode perceber o trabalho percorrendo o trajeto que a obra propõe. A escultura deixa de ser um meio estático e idealizado e passa à condição de uma experiência espaço-temporal. *Spiral Jetty* (1970), em Great Salt Lake, refere-se ao monumento indígena pré-colombiano *Great Serpent*, em Ohio⁸⁶, e Smithson utiliza a forma de espiral integrando o componente histórico do mito à sua obra na natureza. Richard Serra ajudou Smithson a construir *Spiral Jetty*, porém afirma que prefere não trabalhar em paisagens remotas, pois afirma que a maioria das pessoas apenas conhece a imagem da obra capturada de um helicóptero. Na realidade, quase ninguém a viu de fato, pois foi submersa logo após a sua realização. Quanto à relação da obra de Smithson com o Minimalismo, segundo Richard Serra, o artista transformou os *objetos específicos* de Judd em compartimentos de amostras pintados com spray e cheios de pedras de todos os lugares, que chamou de *Non-sites*.⁸⁷



Fig. 39 - *Spiral Jetty*



Fig. 40 - *Non-site*

De acordo com Serra, Bruce Nauman subverteu a lógica de Judd numa obra de fibra de vidro chamada *Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor* (1966), em que rejeita a lógica do objeto bem construído minimalista. As investigações formais de Naumann voltaram-se para a tridimensionalidade através do uso de materiais como a fibra de vidro e a borracha de látex. Estes materiais eram manipulados de uma forma não tradicional,

⁸⁶ O lago de sal ali existente era explicado miticamente pelos habitantes da região como uma conexão com o Oceano Pacífico que causava redemoinhos, o que elucidava a formação do centro de sal do lago.

⁸⁷ Cf. SERRA, *Escritos e entrevistas*, p.189.

revelando as suas propriedades, bem como o processo de construção do objeto. Já *Performance Corridor* (1969), introduz uma importante modificação ao inserir a percepção do corpo do observador como tema central da obra. O circuito fechado de câmeras e monitores instalados dentro de um corredor estreito força a participação do espectador através de um deslocamento ao longo desse espaço. O contexto se agrega ao “espaço da obra”. A proposta artística é vivenciada a partir de um ponto vista interno, móvel e referente a cada indivíduo, que relaciona-se com a obra de uma forma intensamente pessoal. *Performance Corridor* abre as portas para situações mais abertas e inclusivas.

Segundo Serra, as caixas de Judd estavam em toda parte. Warhol imprimiu nelas as marcas *Brillo* com silkscreen, e o artista fez sua reverência com placas de chumbo envelhecidas empilhadas como um castelo de cartas”⁸⁸.



Fig. 41 - Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor



Fig.42 - Performance Corridor



Fig. 43 - Brillo Box

Há, por fim, a posição de Richard Serra. Ele considera que a grande aposta do Minimalismo foi afirmar a sala vazia como seu local, mas que essa foi também

⁸⁸ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.189.

sua limitação, pois a escultura minimalista aparece como um objeto artístico. Ao contrário, Serra coloca o foco da experiência no contexto inteiro e não evita as contingências do mundo real. Ele estava interessado em pesquisar a questão do espaço e da percepção da obra como catalisadora de experiências espaço-temporais. Prioriza a relação entre as esculturas e as tensões decorrentes das ações resultantes do seu processo de trabalho. Desenvolve sua trajetória expandindo empiricamente o campo da escultura e a apreensão de sua obra não será meramente cognitiva.

O interesse espontâneo de Serra pelo valor cognitivo íntegro de uma linguagem do corpo transitivo em meio ao enganoso sistema de signos do real contemporâneo (...) o afastou instintivamente do minimalismo ortodoxo. De fato, para esse tipo de nominalismo escultórico, que respirava a atmosfera rarefeita comum às filosofias da linguagem, a obra de arte tendia a se resumir à proposição de sintaxe perceptiva (...) Nada mais estranho à contundência típica da arte de Serra, sempre a propor tensões, iminências e desequilíbrios materiais, sempre a nos defrontar com situações-limite espaciais.⁸⁹

Apesar das revisões e críticas empreendidas, Richard Serra e a maioria dos artistas da sua geração não deixaram de reconhecer a importância e o modo inovador com que Donald Judd lidou com a questão do volume na escultura. No final da década de 1960, Judd já tinha, de fato, transformado o contexto histórico da arte. Todos reconhecem a relevância do seu trabalho, seja confrontando-se com ele seja desenvolvendo seu trabalho de maneiras diversas daquelas que o artista poderia ter concebido, como vimos nas obras dos artistas pós-minimalistas apresentados. Segundo Serra,

O trabalho de Judd é para ser olhado, antes de mais nada. A experiência está baseada na percepção, sempre física, cinestésica. (...) A obra tem um senso comum visual: uma coisa depois da outra, uma progressão, uma pilha, um todo dividido em tantas partes específicas igualmente interessantes. Seus objetos eram executados com perfeição milimétrica e os aspectos de sua construção eram revelados nos mínimos detalhes. (...) Mas isso não é tudo; ao menos não é aí que coloco o significado da escultura de Judd. Admiro especialmente as esculturas abertas, grandes, de metal, concreto ou compensado. Elas expressam um espaço público, uma expansão, não contida por uma solução fechada. Judd foi um dos primeiros a lidar com o espaço interior contido e o espaço circundante ao mesmo tempo, ao enfatizar a continuidade de dentro para fora. Penso em Judd como um americano essencial, americano tal como definido por Charles Olson nas primeiras linhas de *Call me Ishmael*.⁹⁰

⁸⁹ BRITO, *Experiência Crítica*, p.304.

⁹⁰ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.191.

3

A escultura de Richard Serra

É da história do desenvolvimento das obras de Richard Serra, de sua relação com artistas contemporâneos, que nos fala esta parte da dissertação. Pretendemos entender de que maneira a questão da percepção espaço-temporal exerce alto poder de abertura na concepção da escultura do artista e em que sentido o conceito de espaço se conecta ao de lugar. O desdobramento interno de uma obra à outra indica posições na arquitetura, em paisagens, no ambiente público, ou em novas situações encontradas na sua obra mais recente. Vejamos, então, como se desenvolvem as tomadas de decisão na trajetória do artista, em relação aos temas espaço, tempo, matéria e lugar.

Serra assume normalmente uma postura francamente anticartesiana, ligada ao pragmatismo americano, recusando qualquer precedência metafísica em relação ao espaço. A ideia do espaço é o espaço vivido, e não o geométrico abstrato. Como já foi visto, um dos objetivos primordiais do artista era ultrapassar o esquema sujeito-objeto próprio das filosofias da consciência baseadas nos fundamentos do racionalismo europeu. Esse modelo é rejeitado e a reorientação proposta por Serra teria consequências para a instauração de um novo conceito de escultura contemporânea.

(...) Serra vem fazendo com os postulados da tradição empirista, com sua vocação pragmática, alguma coisa análoga ao que fazemos com os axiomas do racionalismo europeu – ele os encarna em manobras problemáticas que desafiam o senso formal vigente e instilam um caráter imediatamente vital, até de aventura pessoal, à experiência estética.⁹¹

Richard Serra volta da Europa e instala-se em Nova York, em 1966, onde começa seu trabalho junto a artistas que buscavam novas modalidades de experiência e práticas artísticas. Levantavam questões, não somente sobre o papel da arte, mas também sobre os processos de produção, uso de materiais, ou seja, transformações fundamentais nos procedimentos, mais do que meramente em relação a determinadas formas tradicionais da produção de arte. Esses artistas

⁹¹ BRITO, *Experiência Crítica*, p.300.

empenhavam-se em modificar a estrutura formal do objeto de arte e instaurar uma experiência estética interativa. A preocupação dos artistas era discutir questões relacionadas a um tipo de arte que contribuísse para uma experiência maior que a meramente visual, uma vivência física do espectador com a obra.

Serra compartilha esses interesses e trabalha colaborativamente com aqueles que iriam investigar a questão do processo na obra de arte, e que lidam com a questão da dimensão espaço-temporal, que lhe é inerente. O processo não tem sequência narrativa, com início, meio e fim – a sua duração desenrola-se no decorrer do tempo de forma descontínua –, podendo ser interrompido e reiniciado a qualquer momento. Certamente, essa importância física da obra que se processa em tempo real, diante do espectador, dispensa conotações subjetivas, uma vez que o trabalho é revelado através do processo que é externo ao objeto. A arte se transformava numa experiência da vida.

As experimentações formais em torno dos conceitos de espaço, matéria e processo – que ocorreram no cenário de interdisciplinaridade do ambiente artístico nova-iorquino do final dos anos 1960 e início da década de 1970 – tiveram a colaboração de diversos campos da produção de arte, como a fotografia, o cinema, o teatro, a dança, a música e as artes visuais. A proximidade de Serra com Carl Andre, Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer, Eva Hesse, Dan Graham, Andy Warhol, os músicos Steve Reich e Philip Glass, o cineasta Michael Snow, o coreógrafo Merce Cunningham, as bailarinas Yvonne Rainer e Joan Jones, entre outros nomes importantes, evidenciam o seu envolvimento com as artes temporais e as artes visuais. Por fim, o desenvolvimento da obra de Richard Serra foi marcado diretamente pela música, pela dança e pelo cinema, artes temporais circunscritas ao fenômeno urbano.

Nesse momento, sem dúvida, Serra encontra-se entre aqueles que pretendiam divorciar a obra de arte da ideia de unicidade e da sua inclusão na indústria cultural como mera *commodity*. Um olhar atencioso à produção do artista nesse período de interdisciplinaridade é necessário para a compreensão de experimentações determinantes à criação de novos espaços de sentido para a arte.

3.1

A interdisciplinaridade proporcionando novas experiências

Nada mais compreensível que a tendência à troca de influências tenha levado à produção de inúmeros projetos que se tornaram coletivos, e que foram ambigualmente denominados “performance”.⁹² John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, entre outros artistas, integraram várias performances – um tipo *Gesamtkunstwerk*⁹³, resultado de novas formas, baseadas em correspondências entre essas diversas investigações artísticas. Veremos essa ideia de interdisciplinaridade na análise de certas obras de artistas dessas diversas áreas da produção artística ao longo deste capítulo.

Foi importante, para Serra, a transformação musical operada por John Cage, compositor e teórico musical, que inovou com a produção da música aleatória. Sua obra mais conhecida é *4'33"* (1952) - o conteúdo da composição não é o silêncio de quatro minutos e trinta e três segundos, e, sim, os sons do ambiente durante a audição. Dessa forma, a música se opõe à subjetividade do artista, pois utiliza sons determinados ao acaso. Música experimental que privilegia as coisas banais. Em uma conferência em 1957 sobre música aleatória, Cage descreveu a música como “um jogo sem propósito, que é uma afirmação da vida – não uma tentativa de trazer a ordem ao caos nem sugerir aperfeiçoamentos na criação, mas simplesmente um jeito de acordar para a própria vida que estamos vivendo”⁹⁴.

Richard Serra se interessava mais por Morty Feldman do que por Cage. Acredita que o acaso presente na obra de Cage tem suas raízes no Dada, e não está interessado nessas questões, considera mais importante um trabalho que priorize a estrutura. Feldman trabalhava com a sensação de tempo através das mudanças de nota para nota, acorde para acorde, que estabelece, no decorrer da peça, uma rede de relações em que as ideias rítmicas nunca são as mesmas, apenas ressurgem, lentamente, em padrões que não progridem de forma previsível. O músico não pretende experiências de imersão, suas obras implicam concentração e atenção, para que alterações de percepção sejam factíveis. Na formação de Feldmann, Cage foi referência, embora não concordasse com a ideia de “tudo é música”, pois não buscava a improvisação, mas uma nova estrutura. Morty Feldman declarava:

⁹² Cf. BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.4.

⁹³ Termo alemão traduzido como “obra de arte total”, cf. FOSTER et al., *Art since 1900*, p.860.

⁹⁴ CAGE, *Silence: lectures and writings*, p.12.

Na minha música estou (...) envolvido com o decaimento de cada som, e tento tornar seu impacto sem origem. O impacto do som não é o ponto em questão. Na verdade, o que ouvimos é o impacto e não o som. Decaimento, no entanto, esse ponto de partida, expressa onde o som existe em nossa audição – deixando-nos, mais do que vindo em nossa direção.⁹⁵

Steve Reich e Philip Glass são músicos cujos trabalhos se desenvolveram depois da revolução musical de Cage. A música processual difere da música aleatória. Resulta de um processo que ocorre por si; o artista é responsável pela partida do processo no qual não interfere, assegurando a ausência da subjetividade do artista. A relação de Serra com Steve Reich estimulou a sua participação na performance *Pendulum Music* (1968) no Whitney Museum of American Art, uma obra emblemática do trabalho pós-minimalista. Trata-se de um processo musical que explora a sonoridade que se desenrola por si, podendo acontecer combinações inesperadas. Nesta peça, microfones são dispersos em uma certa distância, de modo a obter impulso e colidir com uma caixa de som que emite ruídos a cada vez que a colisão ocorre. Aquele que executa a ação, após liberar os microfones, acompanha o processo junto ao público.

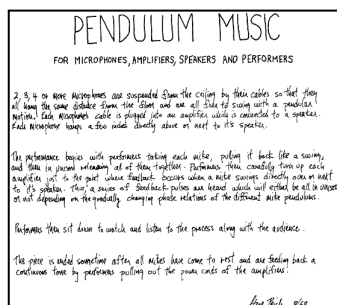


Fig. 44 - *Pendulum Music*

O espectador acompanha as etapas do processo, e o artista mantém uma posição distanciada. Desse entrelaçamento de ideias, resultou também a obra *site-specific Long Beach Word Location* (1969), de Glass, uma gravação em *looping* sobre um pântano de trinta acres. Será interessante observar o comentário de Steve Reich sobre o que subjaz à música processual. “(...) se você segue seu

⁹⁵ Disponível em: <https://www.theguardian.com/morton-feldman-contemporary> Acesso em: 15 abr 2018. A tradução é nossa.

gosto, você recupera seu gosto... se você segue um processo musical você obtém seu gosto e algumas surpresas que podem ensiná-lo a produzir outra música.”⁹⁶

Antes das esculturas processuais, Serra produziu, nos anos 1966-67, as esculturas *Through Pieces*, *Doors*, *Belts*, *Plynths*. Elas são as primeiras obras do artista, não considerando as pinturas que foram destruídas, e as *assemblages* apresentadas na exposição *Animal Habitat Lives*, em Roma. Essas esculturas lidam com portas industriais, objetos banais, fragmentos de estruturas funcionais, e remetem a questões da arte moderna. No entanto, Richard Serra não provoca mudanças de percepção da realidade cotidiana com o objetivo de apurar a consciência crítica acerca dos limites da arte e, sim, experimentar o mundo de maneira renovada. O artista exhibe *Belts* na Noah Goldowsky Gallery, em Nova York – tiras de borracha penduradas na parede, como linhas no espaço. Segundo Serra, era uma maneira de formar um desenho com um material diferente do lápis ou carvão. Essas obras não receberam atenção crítica e histórica, contudo, fazem parte do desenvolvimento da trajetória do artista. Segundo Benjamin Buchloch:

A duplicação de Serra evidencia que uma das tarefas mais difíceis que ele enfrentou em meados da década de 1960 foi reprimir Duchamp e também reconhecê-lo. (...) Serra parcialmente resolveu esse problema adotando os modelos e processos utilizados por Johns, que antes de qualquer outro artista americano, colocaram as questões cruciais provocadas pelo legado duchampiano. (...) O que acontece com as técnicas e processos de fabricação de esculturas, suas técnicas artesanais e protoindustriais, uma vez que o *readymade* sempre altera nossa reflexão sobre a relação sujeito-objeto?⁹⁷

As portas de Serra expandem a inanidade dos modelos tautológicos de Johns em escala arquitetural. (...) Serra transforma o metal duro do volume retangular produzido industrialmente em uma superfície estranhamente texturizada e tátil com contornos maleáveis.

(...) Permanece repulsivo em sua materialidade (...) Se os moldes de Serra aniquilam modelagem e gestos, substituindo-os por puro processo de estados e qualidades inatos da matéria, a opacidade acromática da borracha e da fibra de vidro apaga todos os vestígios de um corpo escultural natural. (...) Assim, a escultura inicial de Serra participa de uma estética que começa com Piero Manzoni com sua obra acromática que retira qualquer sinal de presença corporal. Quando opacidade pura – oposto de cromatismo – desloca os elementos de cor que ancoram a percepção em uma referência natural, essa falta de presença corporal foi exacerbada. (...) Outra forma de entender as *Doors* e *Trough Pieces* seria reconhecer essas obras como a declaração de resistência de Serra contra os paradigmas, materiais e processos de fabricação reinantes do Minimalismo.⁹⁸

⁹⁶ REICH apud BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.5.

⁹⁷ BUCHLOCH, *Richard Serra's early work: Sculpture between labor and spectacle*, p.46. A tradução é nossa.

⁹⁸ Ibidem, p.48. A tradução é nossa.

Fig. 45 - *Trough Pieces*Fig. 46 - *Doors*Fig. 47 - *Belts*

No final dos anos 1960, Serra elabora a *Verb List* – oitenta e sete verbos transitivos listados que sugerem ações, temporalidade sem narrativa. As ações podem ser realizadas indefinidamente, e a sua duração irá depender do tempo em que o processo estiver em andamento. Serra trabalhou com esses verbos no estúdio, com a borracha e o chumbo, e fica claro que os resíduos das atividades, muitas vezes, permaneceram atividades, e nada mais. Mas, a questão é que a lista de verbos permitiu experimentos, sem ideias preconcebidas sobre o que iria fazer. Serra estava interessado no processo e em revelar o processo de feitura do possível trabalho. *A Verb List* é relevante para perceber a importância da ação em si, simples atos. Serra afirma:

Os trabalhos são descritos pelo processo da ação de um simples verbo executado com determinado material pelo artista (...) O espectador participa do processo

(leitura) tanto quanto o artista em relação com o material e o duração do processo do fazer (...) ⁹⁹



Fig. 48 - Verb List

Em 1966, Serra passa a produzir as esculturas com borracha. A borracha é um material ativo e flexível que pode ser facilmente manipulado, e permitiu que os verbos listados *to roll*, *to cut*, *to tear* fossem utilizados nos procedimentos de esculturas, como *Scatter Piece*, sem preocupações do artista com o resultado final do processo.

(...) O negócio com a borracha é que ela tem uma flexibilidade que permite lidar rapidamente com linhas, os planos, os volumes e a gravidade. Ela põe um grande potencial na ponta dos seus dedos, (...) você pode cortá-la e dobrá-la e desdobrá-la e amarrá-la e enlaçá-la e desenlaçá-la; você pode explorar sua topologia. ¹⁰⁰

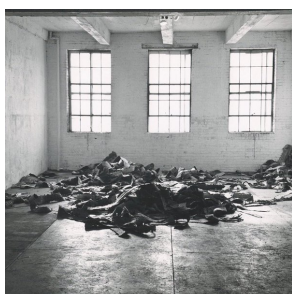


Fig. 49 - *Scatter Piece*

Em *Cutting Device: Base Plate Measure* (1969), Philip Glass e Serra discutiam a possibilidade de usar mais de um material no processo, e como os

⁹⁹ BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.10. A tradução é nossa.

¹⁰⁰ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p. 318.

resíduos poderiam evitar as armadilhas da composição. A ideia foi, então, colocar uma longa barra de aço – base – no chão, e empilhar diversos materiais, que foram cortados com uma serra circular ao longo de ambas as bordas da base, que se tornou a medida para o corte. Conforme cortavam, colocavam o material de lado. O ato de cortar separou e juntou, simultaneamente, os elementos separados. O foco era o corte. *To cut* deve ser entendido como marca de continuidade de experiência, através de um corte que articula essa continuidade. Trata da reunião de partes díspares, e sua separação é que configura a totalidade da obra. O trabalho evita qualquer composição ou metáfora. Segundo Serra:

Por exemplo, em *Cutting Device: Base Plate Measure* (1969), o problema era usar diversos elementos em justaposição: cortar a linha para separar e dividir os elementos. A atividade de cortar reestruturou o campo, gerando as relações entre as partes de um modo diferente do da justaposição literal dos elementos.¹⁰¹



Fig. 50 - *Cutting Device: Base Plate Measure*

De 1968 a 1970, Serra trabalha com as *Splash pieces*, nas quais espalhava ou arremessava chumbo nas juntas entre o piso e a parede. Em sua primeira exposição individual em Nova York, na Leo Castelli Warehouse em 1968, *Splashing* dissolve a ideia tradicional de um corpo de escultura fechado que é substituído pelo processo de manipulação de um determinado material com suas propriedades em um campo de espaço. O verbo *to splash* desfigura a ideia de modelar e posiciona a ação do artista fora do seu controle manual. O resultado final dessas obras não era um objeto, uma vez que o processo não produz uma forma definida, nem cria uma imagem legível. O que é possível é a visualização

¹⁰¹ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p. 52.

do processo em tempo presente. Nesse sentido, Serra promove uma extensão da linguagem da escultura.

Trabalhos processuais como as *Splashings* (1968) e as subsequentes *Castings* (1969) fazem parte das obras mais conhecidas do início de sua trajetória. Essas esculturas redefiniam a percepção do espaço das salas. Serra afirma que não decidiu arbitrariamente construir obras relacionadas com a arquitetura, embora tais trabalhos incorporem o lugar como domínio da percepção, uma vez que indicam aspectos específicos e passam a fazer parte da estrutura do lugar, e a retirada ou abandono do trabalho signifiquem a sua destruição. Nesse caso, há a impossibilidade da existência desses trabalhos no mundo de obras de arte como *commodities*.

A manifestação do processo na escultura por volta de 1966 baseou-se, portanto, na descoberta e representação das forças que constituem a escultura e numa compreensão mais precisa das propriedades da própria matéria, um entendimento que pode ter ocorrido em parte pela reflexão anterior de Andre sobre a especificidade dos materiais. Outro aspecto do processo é revelado na observação explícita dos procedimentos envolvidos na produção da escultura, como aqueles listados sistematicamente na *Lista de Verbos* de Serra (1967-1968), a qual ele próprio se referiu como “ações para se relacionar consigo mesmo, material, lugar e processo.”¹⁰²

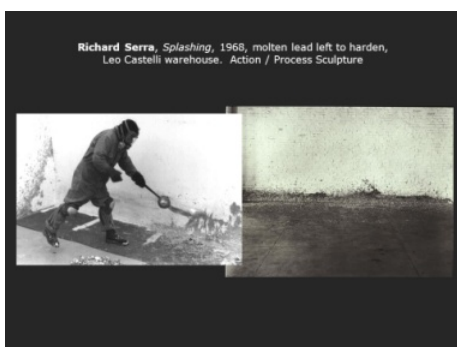
Segundo Serra, uma das características dessas obras é que não podem ser consideradas *performances*. O ponto decisivo é que esses trabalhos lidam com a insistência e a repetição da ação em si. Por exemplo, em *Casting*, a repetição do gesto do artista constrói uma sucessão de faixas sequenciais como ondas que se repetem. Porém, seu conceito de série “difere daquele de minimalistas ortodoxos como Donald Judd, ao rejeitar subscrever a serialidade rígida, a lei da constância e a independência radical entre os elementos, que costuma reger a lógica do Minimalismo, ao se opor à lógica composicional”¹⁰³.

¹⁰² BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.7. A tradução é nossa.

¹⁰³ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.33.

Fig. 51 - *Splashing*Fig. 52 - *Casting*

Em uma fotografia de 1969 que se tornou emblemática, o corpo de Serra é reduzido ao gesto de arremessar chumbo derretido contra a parede. A literatura sobre o artista valoriza a possível semelhança com Jackson Pollock em seu processo de pintura, *action painting*. A relação que pode ser estabelecida entre Serra e Pollock está na importância do “fazer”. Os trabalhos revelam um novo modo de lidar com os materiais, cujo processo é enfatizado pela desenvoltura da ação, mas percebe-se importantes diferenças. No trabalho de Serra, “o capacete e a máscara de gás conferem despersonalização, recusa à expressividade e também referência a condições industriais, como a repetição de uma ação”¹⁰⁴. Fica evidente que o trabalho de Serra não está envolvido com a ideia de acaso ou gesto. Um aspecto que demonstra o entendimento de Serra sobre escultura é a ausência do objeto final na foto; sem apresentar o resultado, é o processo que interessa ao artista. Trata-se de uma ação desprovida de um objeto. O que confere importância ao trabalho é a continuidade da ação no tempo. Liberada da interferência da subjetividade do autor, a obra apresenta-se à percepção do espectador. A imagem ficou conhecida como *pure process* no final dos anos 1960.

Fig. 53 - *Splashing*Fig. 54 – *Richard Serra throwing lead*

¹⁰⁴ Cf. FOSTER; HUGHES, *October Files*, p.100.

A reflexão crítica de Serra o levou a perceber que, nas esculturas processuais, a queda do chumbo formava uma imagem, uma possível composição, e, portanto, a lógica da ação teria sido substituída por um processo que, ao final, produzia um objeto. Essa autocrítica trata da essência do conceito de escultura, pois o artista interessou-se pelo processo como meio, na medida em que seria a manifestação da ação em sua temporalidade. Assim, no final dos anos 1960, Richard Serra irá modificar a sua produção para esculturas ligadas à ideia de processo e resultado reunidos.

Em particular, *Candle Piece* (1968), evidencia a forte impressão deixada pela *assemblage* do trabalho de Rauschenberg, ao mesmo tempo em que reporta a estudos sobre o *Minimalismo*. Serra utiliza objetos heterogêneos – *assemblage approach* – e dispõe elementos em série, fileira de velas, que amenizam a rigidez da estrutura minimalista. Embora objeto e processo sejam díspares, *Candle Piece* é uma escultura que implementa um processo.¹⁰⁵



Fig. 55 - *Candle Piece*

3.2

Outras formas da investigação artística

Nesse mesmo período das esculturas processuais, no final dos anos 1960, Richard Serra opera a transição de uma forma de arte tradicional, como a escultura, para outra forma: filme ou vídeo. O artista introduziu o filme no discurso sobre escultura por conta do caráter “público” do filme como obra de arte, e o entendimento que o filme poderia se divorciar do valor único e original

¹⁰⁵ Cf. BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.6.

da obra de arte como *commodity*¹⁰⁶. Os filmes do artista são filmes esculturais; nem esculturas que lidam com materiais e procedimentos convencionais, tampouco filmes que obedecem a critérios formais específicos do meio. A categoria do filme escultural é ambígua e híbrida, portanto, indefinida. O filme como meio permite a inclusão e a percepção da reprodução visual da dimensão espaço-temporal do processo de uma ação.

Os primeiros filmes de Serra, *Hands Catching Lead* (1969), *Hands Tied* (1968), *Hands Scraping* (1968), *Hands Lead Fulcrum* (1968), apresentam os processos em si, e resultam na percepção do espectador, que experimenta o filme como um processo objetivo, que envolve o movimento e a ação do corpo do artista no decurso do tempo sem referências ilusionistas. As mãos do artista são desconhecidas e invisíveis, reduzem sua ação à repetição fragmentada em um espaço ilimitado e incompleto. Serra utilizou princípios da linguagem minimalista para falar da repetição como “processo”.

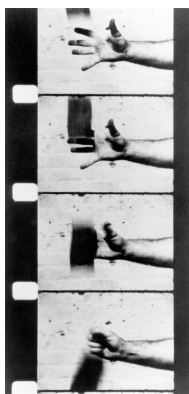


Fig. 56 - *Hands Catching Lead*



Fig. 57 - *Hands Scraping*

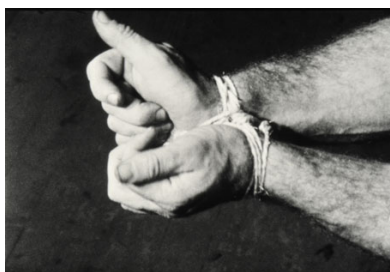


Fig. 58 - *Hands Tied*



Fig. 59 - *Hands Lead Fulcrum*

Esses filmes processuais provocaram diversas interpretações metafóricas, como a de Liza Béar, que considera que as mãos do artista se tornaram

¹⁰⁶ BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.4.

fisicamente expressivas em *Hands Catching Lead* e *Hands Scraping*.¹⁰⁷ Rosalind Krauss comenta:

A escultura de Richard Serra é sobre escultura: sobre o peso, a extensão, a densidade e a opacidade da matéria, e sobre a promessa do projeto escultórico de romper essa opacidade com sistemas que tornarão o trabalho da escultura transparente a si mesmo e ao espectador que observa de fora ... Mais uma vez, a escultura de Serra faz o espectador perceber que os significados que ele lê no corpo do mundo são suas próprias projeções e que a interioridade que ele pensava pertencer à escultura é de fato sua própria interioridade - a manifestação do ponto de vista do seu ponto de vista.¹⁰⁸

Serra utilizava procedimentos não formalistas em seus filmes esculturais, como a fragmentação e a redução da performance ao tempo real do processo¹⁰⁹, que definia limites temporais para o filme. Esses recursos demonstram a autoevidência dos procedimentos como o verdadeiro significado da obra.¹¹⁰

Frame (1969) e *Color Aid* (1971) utilizam tais procedimentos e fazem uso do princípio formal desenvolvido por Pollock – a mudança de percepção de imagens do campo visual, a partir do abandono da perspectiva e do campo projetivo, em favor de uma estrutura *all-over*. Uma afirmação de Serra, referindo-se a Frank Stella, evidencia a necessidade de considerar ação e significado como uma entidade integral: “É o modo de fazer que confere significado ao que fazemos”.¹¹¹



Fig. 60 - *Frame*



Fig. 61 - *Frame*

¹⁰⁷ BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.17.

¹⁰⁸ KRAUSS apud BUCHLOCH, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry*, p.425. A tradução é nossa.

¹⁰⁹ Fragmentação enquanto abolição da separação entre percepção subjetiva e representação objetiva, resultando a eliminação de qualquer narrativa, ou qualidade dramática, na sequência de ações, implicando uma atividade sem qualquer significado. Já o processo de redução da ação à performance, determinada por leis físicas que regem o espaço, tempo e energia, entende-se como o resultado de reflexões formais antes desenvolvidas na pintura e na escultura modernas. Tome-se como exemplo os processos de linguagem, em obras como as de Kafka ou Beckett, que nada descreviam, exceto a estrutura linguística.

¹¹⁰ Cf. BUCHLOCH, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry*, p.421.

¹¹¹ BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.16. A tradução é nossa.

Serra interessava-se mais e mais pelos filmes de vanguarda. Frequentou a Cinémathèque, na Europa, e o Anthology Archives, em Nova York, a partir de 1970, onde aprimorou sua formação em cinema acompanhado por Joan Jones e Robert Smithson. Assistiam a filmes da vanguarda russa: Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, I. V. Pudovkhin, Alexander Dovzhenko.

Alguns nomes foram centrais para a produção dos filmes de Serra. Yvonne Rainer, com suas ideias experimentais, indicava renovadas possibilidades poéticas para a arte e a dissolução de nexos convencionais. A noção do corpo como material para a produção de arte, a despersonalização do artista e os movimentos não metafóricos serão determinantes para Serra, daí a importância do esquema do filme *Hand Movie* (1966), que nada representa: a ausência de narrativa e significado destacam a materialidade das suas mãos. É possível estabelecer uma comparação entre os movimentos das mãos de Yvonne, no decorrer do tempo, e os três minutos de repetição e ritmo das mãos de Serra tentando apreender o chumbo, em *Hands Catching Lead*.

Os primeiros filmes de vanguarda de Andy Warhol concentram-se no simples registro da realidade sem enredo nem diálogos, um só enquadramento, do início ao fim, a mostrar tudo o que se apresentava à frente da câmera. Nada acontecia, como em *Empire*. Segundo Serra, os primeiros filmes de Warhol “eram tão libertadores quanto os pingos de Pollock”¹¹². Mais tarde, *Chelsea Girls* (A. Warhol, 1966) destaca-se para Serra, que reconhece a importância desse filme no começo da produção de seus filmes experimentais.¹¹³ O filme de Warhol consiste num panorama de cenas, em cinco capítulos, em que o foco de atenção era não apenas o Hotel Chelsea, ou a visita de artistas da Factory que improvisavam situações, mas sim o foco da câmera, que dificilmente mudava de posição. Entenda-se que tal postura do artista leva o espectador a “apreender” o que acontece, uma percepção renovada da realidade que se torna interessante em uma forma até então não apreendida.

Richard Serra manteve importante relação e contato produtivo com Michael Snow, que é apontado como um dos mais influentes cineastas experimentais da vanguarda dos anos 1960. Seus filmes, considerados épicos

¹¹² SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p. 263.

¹¹³ Cf. MICHELSON, *The films of Richard Serra: an interview*, p.21.

estruturalistas¹¹⁴, como *Wavelength* (1967) e *La Région Centrale* (1971), são um marco de transformação no cinema e no vídeo. A referência de Michael Snow foi central para os filmes de Serra, que afirmam o primado da ideia de continuidade no espaço.

Tal como em *Wavelength*, de Michael Snow, em *Railroad Turnbridge* (1976), Serra explora a falta de um centro de horizonte da câmera, o que permite ao artista transitar de uma orientação de percepção centrada para uma orientação com condições indeterminadas. Serra constrói um túnel com a câmera, que foca a ponte desde o seu início até a outra extremidade, transformando-a em algo gigantesco que se estende além do fim da ponte. A questão do filme não é a existência física da ponte ou a projeção da paisagem, e sim o caráter objetivo e abstrato daquilo que preenche cada *frame*. Richard Serra constrói uma figura visual a partir do espaço pré-objetivo do corpo.¹¹⁵ A ponte é o meio para a experiência. *Railroad Turnbridge*, produzido em Portland, Oregon, refere-se também ao mecanismo utilizado por Michael Snow em *La Région Centrale*, em que o cineasta produz uma indeterminação de espaço na paisagem rural canadense, e afirma: “Um jogo fabuloso com a natureza e a máquina que coloca em questão nossas percepções, nossos hábitos mentais, e, em muitos aspectos, torna o cinema existente moribundo”¹¹⁶. Não chega a admirar que o filme *Railroad Turnbridge* tenha tornado-se emblemático nesse momento de sua trajetória.

Não apenas usa o tunelamento da ponte para enquadrar a paisagem, mas depois a retorna sobre si mesma e a enquadra. Nisso, há uma ilusão criada que questiona o que está se movendo e o que permanece parado ou vice-versa? Isso está contido dentro do enquadramento da estrutura do material da ponte em si, até o seu elemento de funcionamento interno - a engrenagem.¹¹⁷

Segundo Benjamin Buchloch, *Railroad Turnbridge* pode ser considerado uma citação e homenagem a filmes dos mestres da vanguarda do cinema soviético, Eisenstein, em *Outubro* (1927), e Dziga Vertov, em *Entusiasmo* (1931).

¹¹⁴ Filmes que priorizam a visão, a relação entre o som e a imagem, a reflexão sobre a ilusão diegética e a passagem do tempo, enfim a concentração na mera experiência do filme. Filmes experimentais que continuam a ser discutidos até hoje.

¹¹⁵ Cf. MICHELSON, *The films of Richard Serra: an interview*, p.27.

¹¹⁶ Cf. disponível em: film-makerscoop.com/catalogue/michael-snow-la-region-centrale. Acesso em 10 jul 2018.

¹¹⁷ SERRA apud KRAUSS, *Portrait of the Artist... Throwing Lead*, p.34. A tradução é nossa.

Serra se impressionou muito com o trabalho dos cineastas russos, porém, discorda da crítica. Ele afirma:

Quando você faz alguma coisa, você sabe suas razões para fazer isso. Você conhece as fontes diretas do que está fazendo e só consegue realizar algo onde você se situa. Na filmagem, nunca pensei nos russos; pensei sobre os russos nos cortes do filme, e eu queria evitar esse tipo de relacionamento, e por essa razão nós suprimimos muitas tomadas.¹¹⁸



Fig. 62 - *Railroad Turnbridge*



Fig. 63 - *Wavelength*



Fig. 64 - *La Région Centrale*

Segundo Benjamin Buchloch, em *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*,

a escultura contemporânea atinge um climax nos filmes processo-esculturais do artista, que ocupam um lugar proeminente em sua obra transformando a concepção de escultura em uma forma histórica que transcende a compreensão convencional de morfologia e fenômeno, material e processo, apresentação e percepção.¹¹⁹

3.3

Recolocação da questão da dimensão espaço-temporal na escultura de Richard Serra

Por volta de 1969, Serra começa a fazer as *Prop Pieces*, em que o foco de discussão desvia-se do processo e centra nas questões da gravidade e do equilíbrio

¹¹⁸ MICHELSON, *The films of Richard Serra: an interview*, p.28. A tradução é nossa.

¹¹⁹ BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.14. A tradução é nossa.

relacionadas à articulação no espaço. As *Props* não utilizam o chão como fundo, tem o piso ou as paredes como suporte. O material atua com força sobre as paredes e o chão, exercendo pressão sobre as superfícies, e fazendo com que a gravidade passe a interferir nas esculturas. Estabelece-se um equilíbrio de forças entre os materiais e a gravidade. Justamente, as propriedades físicas dos materiais traduzem um ponto de tensão extremo a partir do qual existem e se fundamentam. A dependência da gravidade indica possibilidades virtuais de transformações da escultura no espaço e no tempo, privilegiando procedimentos não definitivos, em uma tentativa de desconstrução da visão do mundo minimalista. Rosalind Krauss afirma:

Desta forma, Serra cria uma imagem da escultura como algo que está constantemente tendo que renovar sua integridade estrutural mantendo seu equilíbrio. No lugar do cubo como uma “ideia” – determinada *a priori* – ele substitui o cubo como algo existente – que se cria no tempo, totalmente dependente da tensão constante dos materiais.¹²⁰

Segundo Serra:

(...) A gravidade é uma força tanto estruturante quanto desestruturante. A proposição do “fazer” nesse caso, contém também a condição do “desfazer”. As formas podem ser mantidas num movimento detido quando as forças gravitacionais estão em equilíbrio.¹²¹

Sem dúvida, as *Prop Pieces* expõem interdependência entre os elementos, eliminando a “passividade” existente no processo quando o material se deixa manipular. As esculturas dispensam o corpo humano para o procedimento. Não se enquadram na definição de escultura processual. A questão que se coloca é o processo no qual os elementos estão em constante tensão e a resistência física dos materiais. O processo é intrínseco à escultura, possui seu tempo que é interno à obra, e não determinado de fora.

Segundo Serra, as *Props* eram esculturas que se referiam ao corpo. De fato, observando as esculturas com atenção, a gravidade e o peso da matéria se impõem de forma até “ameaçadora” ao espectador, desafiando o equilíbrio por meio de cálculos precisos, que proporcionam efetivamente a sua sustentação. O modo

¹²⁰ KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, p.269. A tradução é nossa.

¹²¹ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p. 238.

como tensão e equilíbrio se relacionam refere-se à condição da fragilidade e da instabilidade da condição humana.

House of Cards (1969) reúne *Props* que se erguem do chão. Faz parte da série de esculturas que, rompendo com as “caixas” de Judd ou os prismas de Tony Smith, instaura um paradoxo: uma forma instável. Esse momento da produção de Serra é comparado ao trabalho de Steve Reich no mesmo período. O compositor afirma:

A analogia que vi com a escultura de Serra, suas placas e barras de chumbo apoiadas buscando por sustentação, foi que suas obras e as minhas são sobre materiais e processos mais do que sobre psicologia. (...) mas fazendo a própria constituição desta questão, a busca de um equilíbrio sempre precário, constantemente a ser sustentado sob as pressões do tempo, reformula a questão interna / externa, pois o exterior em si é agora entendido como organizado dentro da dimensão temporal.¹²²

As doze esculturas do pátio *Skullcracker*, do mesmo período de *Prop Pieces*, fazem parte de uma expansão da escala das obras de Serra. Em *Stacked Steel Slabs*, produzida com Glass e amigos, as partes eram inclinadas ao limite do equilíbrio. Esculturas dessa série lidam com a gravidade, o equilíbrio e as tensões constantemente em força, lutando pela sua verticalidade. Segundo Serra, o peso de cima estabilizava os elementos de baixo. A lógica da escultura é a dinâmica de relação entre o centro e o exterior, que exerce pressão sobre o centro, e a relação da obra com a experiência do homem. Um aspecto instigante é a escultura relacionar-se a um trabalho de “coreografia”. Esse resultado, decorrente da estreita relação que Serra estabeleceu com as artes temporais, implica uma vivência mediada da forma.

¹²² KRAUSS, Rosalind. *Portrait of the Artist... Throwing Lead*, p.24. A tradução é nossa.



Fig. 65 - *Stacked Steel Slabs*

Nos anos 1970, o artista irá expandir ainda mais a escala de suas esculturas, pois pretendia que fosse possível entrar nelas, atravessá-las e circundá-las. Sua trajetória, nesses anos, é marcada pela ideia de *chiasma*, que pode ser definida como uma relação de intercâmbio.¹²³ Importava a relação do espaço e da vivência da experiência física da obra. Espacialidade transitiva, ou seja, interação entre o espectador e o que é visto. *Twins* (1972), *Circuit* (1972), *Delineator* (1974-1975) e *Strike* (1969-1971) lidam com o espaço interior de salas, definindo-as em relação à divisão ou à compressão, o que está acima, o que está abaixo, o que está à direita, o que está à esquerda, o que está na diagonal. O que interessa ao artista, nessas obras, é revelar o conteúdo, o caráter e a estrutura de um lugar usando certos elementos para definir uma estrutura física. Serra concebe tal projeto como uma questão da percepção que é fundamentada no movimento, reação e vivência do espectador.

O juízo estético autônomo ganha uma súbita reabilitação contemporânea porque deixa de ser momento de subtração ao mundo para se converter na hiperatenção a determinados aspectos do real que o trabalho surpreendentemente altera ao expor algumas de suas propriedades formais latentes até então imperceptíveis.¹²⁴

O que se destaca, em *Twins*, é o corte das placas, que, ao definir a escultura, define a geometria do espaço — os cantos divididos opostos criam um paralelogramo entre eles. Esta nítida mudança no foco da sua obra exige uma atitude ativa do espectador que permanece entre as paredes do trabalho e vivencia

¹²³ KRAUSS, *Portrait of the Artist... Throwing Lead*, p.33

¹²⁴ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p. 303.

uma sensação aguda de relação espacial múltipla, que remete a um jogo de espelhos.

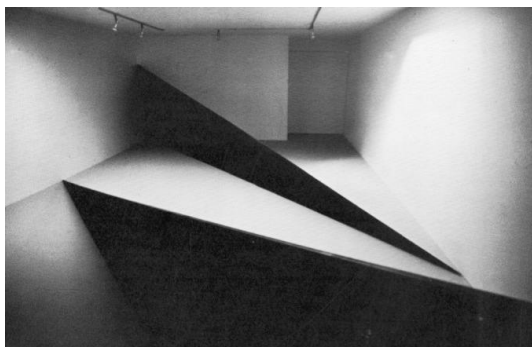


Fig. 66 - *Twins*

Em *Strike: to Roberta and Judy*, o raciocínio de Richard Serra concebe o verbo *to cut* como um corte no espaço. O corte divide o espaço em três partes. A interdependência entre corpo e espaço é coreografada em relação à escultura, e o espaço é vivenciado como matéria através do corte.

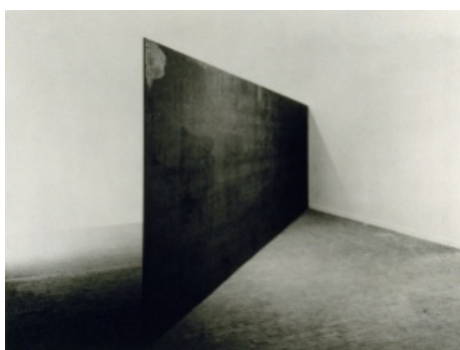


Fig. 67 - *Strike*

Com seu espaço topológico, *Circuit* demonstra que a vivência do espectador é inevitável no ponto central, em que quatro placas cortam o espaço arquitetônico. A experiência da centralização é dirigida pelo caminho da obra. Dessa forma, o artista instaura uma situação corpórea que exige do espectador a tarefa de refazer a experiência escultórica.

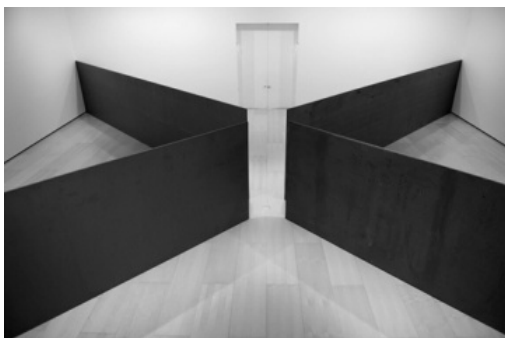


Fig. 68 - *Circuit*

No contexto de *Delineator*, o espaço é tornado corpóreo através da disposição das placas. A escultura tem a ver com um campo de forças onde o espaço é percebido fisicamente, mais do que oticamente. Por fim, a escultura delimita um lugar dentro da sala. Serra afirma:

(...) a placa de cima parece pressionar o teto para cima. Essa condição é revertida quando você anda sob ela. Não há caminhos diretos para dentro dela. À medida que se anda na direção do seu centro, a peça funciona tanto centrifugamente quanto centripetamente. Você é forçado a perceber o espaço acima, abaixo, à direita, à esquerda, a norte, a sul, a leste, a oeste, para cima, para baixo. Todas as suas coordenadas psicofísicas, seu senso de orientação, são imediatamente questionadas.¹²⁵



Fig. 69 - *Delineator*

Após a viagem de Serra ao Japão em 1970, e os trabalhos realizados no Parque Ueno, em Tóquio, e no Museu Nacional de Kyoto, as esculturas de paisagens merecem atenção na trajetória do artista. Nessas esculturas, a disposição dos elementos esculturais chama a atenção para a topografia do lugar e a redefinição do local se torna o conteúdo da obra.

Serra produz sua primeira escultura *site-specific* em uma paisagem, para Joe Pulitzer, em St. Louis. Em *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* (1971), o artista não

¹²⁵ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.37.

pretendia dispor as esculturas arbitrariamente como um cenário, pois a dialética de caminhar e observar o percurso iria determinar a experiência escultórica. Pretendia que os elementos funcionassem como cortes na paisagem, tornando-se quase horizontes.

As primeiras obras baixas e horizontais tinham a ver com o Japão, com o modo como os japoneses apreendem e organizam o espaço. (...) As coisas estão estruturadas com relação à sua percepção e são dependentes da posição em que você está. (...) O que me interessou nas obras que realizei no Japão foi que elas estavam fora do chão pela metade. O que era baixo e na superfície estava também invertido e dentro do chão. Na verdade, eu não tinha planejado fazer uma peça externa no Japão, e naquela época a noção de *site-specific* não era um conceito no meu trabalho.¹²⁶

Sobre essa obra, Serra declara enfaticamente: “*Pulitzer Piece* é certamente minha resposta a Kyoto”¹²⁷.



Fig. 70 - *Pulitzer Piece: Stepped Elevation*

Shift (1970-1972), *Spin Out (For Bob Smithson)* (1972-1973) e *Plumb Run: Equal Elevations* (1983), também lidam com a questão topológica e apontam para a indeterminação da paisagem. Os elementos esculturais chamam a atenção para a topografia da paisagem à medida em que o observador a percorre.

¹²⁶ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.103.

¹²⁷ *Ibidem*, p.106.

Fig. 71 - *Spin Out*Fig. 72 - *Plumb Run: Equal Elevations*

A concepção da obra *Shift* (1970-1972) em King City, Ontário, é definida pela relação topológica entre o homem, a obra e o espaço. A ideia que norteou Richard Serra e Joan Jones para a definição do projeto da escultura foi a condição que os limites do trabalho não excederiam a distância máxima que duas pessoas poderiam ocupar no espaço, e ainda se verem. Serra pretendia que a percepção do espaço em sua totalidade fosse apreendida assim como a percepção em relação ao campo no qual as pessoas caminhavam. Essa caminhada aponta para uma ação coreográfica que determina a experiência do *self*. Esse horizonte não é um limite espacial demarcado, é um limite coordenado pela percepção do horizonte estabelecido pela distância entre essas duas pessoas. O trabalho em concreto estabelece perspectivas que determinam uma rede de horizontes internos em oposição ao horizonte, e o sistema se organiza constantemente em função da questão topológica.¹²⁸ Assim, o espectador está em constante movimento entre o horizonte do corpo e o horizonte do mundo. “Eu não posso entender a função de um corpo vivo exceto pela minha própria vivência, e exceto até na medida em que sou um corpo que se posiciona em direção ao mundo”¹²⁹ revela Richard Serra.

¹²⁸ Cf. SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.25-27.

¹²⁹ Cf. aponta MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção* apud KRAUSS, *Portrait of the Artist... Throwing Lead*. p.30.

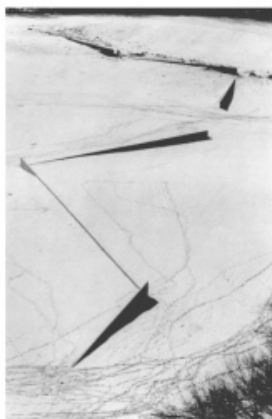


Fig. 73 - Shift



Fig. 74 - Shift

O artista segue sua trajetória com o projeto de esculturas em arcos que sugerem um novo significado e sentido para obras em *St. John's Rotary Arc* (1981), *Tilted Arc* (1982)¹³⁰, *Clara-Clara* (1983)¹³¹ e *La Palmera* (1980-1984). Serra prioriza a grande escala para a instauração de esculturas *site-specific* em espaços públicos, que pressupõem um plano horizontal e regular para a instalação do arco. O que torna essas esculturas *site-specific* urbanas tão desafiadoras é conviver com o enfrentamento da experiência real da vida urbana. Especialmente digna de nota é a obra *St. John's Rotary Arc*, que se refere à *Spiral Jetty* de Smithson. Trata-se de uma escultura *site-specific* situada no centro de uma rotatória, em um dos acessos a Nova York, na saída do Holland Tunnel, lugar de desorientação e difícil acesso, instalada em meio ao caos urbano. O espaço é poluído e a mudança, incessante, devido à densidade do fluxo de tráfego em diversas direções. A escultura sugere uma leitura ligada às coordenadas norte-sul, leste-oeste. A rotatória pode ser percorrida de carro ou a pé, permitindo que o espectador se aproxime. A forma de arco, a escala e a sua colocação na rotatória respondem às características topográficas do lugar. O *Arc* redefine o conteúdo do lugar, pois demanda a atenção e reorienta a percepção do local: o pedestre ou o motorista passa a ter uma leitura do lugar através da escultura, cuja estrutura responde às condições do contexto urbano.

A duração do tempo de observação distingue a experiência que o pedestre tem do *Arc* da que o motorista tem. Ambos retêm uma multiplicidade de visões sucessivas. Para o motorista, a multiplicidade de visões está embutida num inseparável contínuo espacial e temporal, enquanto o pedestre pode dividir as imagens: intuir,

¹³⁰ Ver Fig. 4.

¹³¹ Ver Fig. 2.

preencher, completar, reconstituir, reordenar, refletir, referir-se a, relacionar-se a, interpretar, comparar, lembrar. Dada essa distinção essencial, as experiências de motorista e pedestre são idênticas, na medida em que nenhum dos dois pode atribuir a multiplicidade de visões a uma leitura gestáltica do *Arc*. Sua forma permanece ambígua, indeterminável, incognoscível como uma entidade.¹³²



Fig. 75 - St. John's Rotary Arc



Fig. 76 - Vista área

Apesar do intercâmbio entre o túnel e a cidade, podemos constatar que a escultura não abre a mesma perspectiva de *Titled Arc*, que convivia com o espaço cívico, e também difere de *Clara-Clara*, situada ao longo de monumentos em Paris. Para Serra, o mais importante é que tais esculturas voltam-se para a cidade, envolvendo o homem em seu tecido urbano.



Fig. 77 - Spiral Jetty



Fig. 78 - La Palmera

Do manifesto *Verb List* (1967) aos desenhos feitos com diversos materiais e técnicas, incluindo a série *Courtauld Transparencies* (2013), apresentada em Londres, Richard Serra não abandona a experimentação. O artista ainda surpreende quando, depois dos *Arcos*, elabora os *Cones* e as *Ellipses*. Nenhuma das formas de cone foi construída para um local específico e as *Ellipses* são uma continuação dessa série. Não são esculturas *site-specific*, nem precisam ser. As esculturas da série dos cones como *Intersection*, *Olson* ou *Call me Ishmael* são permutações de um módulo tomando por base a inversão de uma seção cônica.

¹³² SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.71.

Quanto às *Ellipses*, segundo Yves-Alain Bois¹³³, são verdadeiras convulsões espaciais. Trata-se de uma mudança de linguagem que será analisada adiante. O interesse do artista é focar no movimento de torção e na compressão do espaço. Nas *Ellipses*, Richard Serra leva ao extremo princípios que regem sua trajetória desde as *Prop Pieces*: o entendimento da geometria, a suposição do espectador em movimento, e a sua orientação no espaço.



Fig. 79 - *Desenhos para o Courtauld*

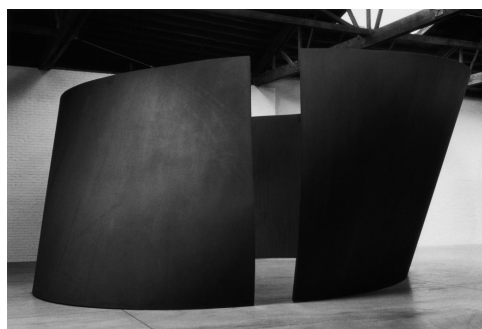


Fig. 80 – *Ellipses*



Fig. 81 - *Intersection*



Fig. 82 - *Olson*

¹³³ BOIS, Y-A. *Ellipses en torsion: convulsions spatiales*, p.37-39.

Fig. 83 - *Call me Ishmael*

As *Torqued Ellipses* são o começo dos toros, esferas e espirais, que junto às *Ellipses* e às *Spirals* têm uma linguagem comum. Em qualquer lugar, o observador estará dentro do volume, não apenas da arquitetura, mas do campo que se desdobra à medida em que se move para dentro e para fora das diferentes esculturas.

Fig. 84 - *Four*Fig. 85 - *Torqued Torus Inversion*Fig. 86 - *Esferas*

Para que não se perca o fio do pensamento do momento inicial da trajetória de Richard Serra, o que estava em discussão era a possibilidade de alternativas à indústria cultural e a busca de propostas artísticas relacionadas à importância dos materiais e das categorias processuais, que emergiram como novas instâncias da arte contemporânea. O espaço de interdisciplinaridade do final dos anos 1960 permitiu uma produção linguística e visual referente a um período na história da arte em que rompem-se limites, novos critérios são instaurados. As contribuições trazidas tem a ver com novas instâncias poéticas que testemunhavam uma forma desmaterializada de trabalho, em que o processo do “fazer” era tomado como obra de arte. Um diferente objeto de experiência artística.

Podemos destacar a introdução da temporalidade, a valorização da matéria e a sua dispersão no espaço, e, enfim, a relação entre interior e exterior da escultura incorporada à vivência física pelo espectador. Essas questões apresentam-se de forma definida e fazem parte de um percurso em que Richard Serra sempre interrogou-se sobre a tradição da escultura. Como o próprio artista afirma, o trabalho vem do trabalho e de uma relação dialética com a história da arte e a contemporaneidade. Serra encontrou um novo modo de fazer escultura, dentro da tradição, e dessa forma instaurou um novo conceito de escultura. Durante sua trajetória e suas constantes experimentações, colocou trabalhos em espaços públicos no mundo inteiro e declara:

É um ato de afirmação, um ato derivado do conhecimento do potencial da escultura, um ato de fé. Basicamente, quero fazer com que a escultura represente uma nova ordem de experiência, uma possibilidade escultórica que não existia antes. Quero inaugurar um conceito de escultura que não poderia ter sido previsto; construir algo conceitualmente diferente, que espero que dure. Nada mais. (...) É um desejo grande e até mesmo arrogante, mas também muito simples: fazer uma escultura que contenha uma complexidade de possibilidades e experiências, que se torne algo que esteja aberto a qualquer reação; espero enriquecer as mentes das pessoas de algum modo. Estou interessado em proporcionar, por meio da construção de espaços que acrescentem algo à experiência de quem somos, a possibilidade de nos tornar diferentes da pessoa que somos.¹³⁴

¹³⁴ SERRA, *Rio Rounds*, pag. 37.

4

A experiência do espaço

4.1 A percepção do espaço

*What interests me is the opportunity for all of us to become something different from what we are, by constructing spaces that contribute to the experience of who we are.*¹³⁵

Richard Serra

A obra de Richard Serra jamais se desvia da questão de superar o idealismo da tradição racionalista europeia e tornar a escultura contemporânea um meio de enfatizar a experiência estética de forma ativa, vinculando espectador, obra e mundo. Na trajetória do artista, diferentes inserções constituem parte importante para a compreensão do sentido do espaço no âmbito da sua poética. É nesse percurso que se definem as possibilidades por ele reconhecidas como fundamentais em seu processo artístico. Observemos que suas esculturas se destacam pelo modo como problematizam a questão da dimensão espacial nos contextos em que estão instaladas, uma vez que induzem o observador a um envolvimento topológico com o lugar e uma consequente percepção espaço-temporal. Grégoire Müller revela essa interconexão:

É impossível dissociar as propriedades físicas de uma peça [de Serra] e as condições psicológicas de sua percepção. Materiais, processos, mecanismos de raciocínio, tempo, horizontalidade, verticalidade, composição, peso, desordem, perspectivas, Gestalt, conhecimento, estruturas e fisicalidade são alguns dos diferentes aspectos sob os quais suas peças podem ser consideradas, mas, na verdade todas estão interconectadas.¹³⁶

Por esse motivo é importante dedicar, inicialmente, atenção a uma questão relacionada à história da arte que, apesar de pouco estudada, se refere ao tema do espaço. Quando viajava pela Europa, como estudante, o artista fez uma viagem à Espanha que revelou-se determinante no rumo da sua obra. Ao se confrontar com *Las Meninas*, de Velázquez (1656), no Prado, Serra percebeu elementos

¹³⁵ COOKE, *Richard Serra, Long Term View Introduction*.

¹³⁶ KRAUSS; CRIMP, *Richard Serra Sculpture*, p.13. A tradução é nossa.

concernentes à questão do espaço que ganhariam corpo como tema essencial de sua escultura. O artista se deu conta que havia uma ruptura entre a ilusão do interior do espaço e o espaço projetado onde o espectador se encontrava, que passava à condição de tema principal do quadro. A pintura “olhava” para o espectador. Quanto mais Serra observava a obra, mais percebia que havia um espaço externo projetado para fora da tela, e que todas as personagens do quadro “fixavam seu olhar no exterior”, em direção ao espectador. Concluiu, então, que não seria capaz de tornar o espectador o tema central de sua experiência pictórica. Dessa forma, *Las Meninas* fez com que Serra percebesse que sua maneira de lidar com a pintura se limitava a olhar para algo dentro de uma moldura e, ao regressar a Florença, abandona a pintura.



Fig. 87 - *Las Meninas*

No cerne das investigações da questão do espaço, encontra-se o embate com a obra de Velásquez. Richard Serra chegou à conclusão de que deveria encontrar outra maneira de realizar esse deslocamento. Considerou a escultura como tal possibilidade, pois trata-se de um meio mais temporal, em que o observador precisa atravessar a obra ou circular em torno, isto é, tornar-se consciente do seu movimento corporal. Longe de ser mero objeto de contemplação, a escultura de Serra estabelece uma própria temporalidade e espacialidade que devem ser, impreterivelmente, levadas em conta pelo observador, agora participante ativo da obra. O artista não estava interessado em produzir esculturas que se definissem por suas relações internas, como acontecia na arte moderna. Ao contrário, buscava uma percepção do espaço em sua totalidade e a relação que o espectador entretinha fisicamente com o lugar. A intenção era, precisamente, produzir a conscientização da fisicalidade do tempo, do espaço e do movimento. A

articulação espacial não é uma questão descritiva, mas física e perceptiva. Em entrevista a Liza Bear, Serra afirma:

O que me interessa é revelar o conteúdo, o caráter e a estrutura de um espaço e de um lugar usando certos elementos para definir uma estrutura física. (...) Uma das coisas que se descobre quando se torna mais afinado com a articulação de espaços é que, por não serem descritivos, sistemas espaciais são diferentes de sistemas linguísticos e (...) qualquer mapeamento linguístico, ou reconstrução por analogia, ou qualquer verbalização, interpretação ou explicação, mesmo desse tipo, é, em certo sentido, uma adulteração linguística, pois sequer se pode estabelecer um paralelismo.¹³⁷

Há uma relação que se estabelece entre a escultura de Serra e a pintura de Velásquez, em termos de orientação poética. Ambos envolvem-se com a questão da percepção do espaço. Nesse sentido, Velásquez antecipa nosso tempo. O artista não reproduz o espaço de modo científico, não aceita a tradição da arte em representar utilizando a visão projetiva e a construção espacial do Renascimento: as figuras prevalecem e se aproximam do espaço. Essa rejeição em reproduzir o espaço matematicamente como no Alto Renascimento acontece porque ele pinta, agora, a essência da aparência e não mais a ilusão das aparências. Velásquez pinta e apresenta a realidade como percepção da aparência – e a aparência de uma coisa é sua aparição. E pintura como aparição é pintura fenomenológica. Na emergência das aparências, como vimos, pintura é fenômeno. Velásquez é o pintor do aparecimento, e aparecendo a pintura, ela se faz existir.

A verdade da aparência tem a ver com a imanência do homem no mundo, pois pela aparência não se intui a criação, mas o próprio homem. O artista opera com distanciamento, captura um acontecimento visual e libera a visualidade do mundo. O passo dado por Velásquez em retratar o acontecimento na pintura mostra a verdade do tempo. A permanência da tela só é válida enquanto realidade artística. Claro, esse tempo opõe-se à visão clássica da permanência. Velásquez pretende limpar o pensamento de tudo o que não é pura relação de ideias. Uma grande transformação na História da arte, parte do processo de emancipação da pintura. Cada quadro é a própria pintura e a pintura é o próprio valor da pintura.

O que Velásquez faz? Potencializa a percepção do real. A pintura é efeito visual não relacionado a questões morais, religiosas ou psicológicas e sim à imanência do homem no mundo. Em função dessa imanência, Velásquez adere à

¹³⁷ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.36.

realidade cotidiana, afinal, o homem está inserido no processo da vida. Isso leva sua pintura a lidar também com a imprecisão, que é parte da experiência do mundo. Richard Serra também lida com a imanência do homem no mundo, também “desaprende” com o saber acumulado e o contato com importantes experiências estéticas anteriores para instaurar um novo conceito de escultura. A escultura de Serra é substantiva e não metafórica, a sua inegável corporeidade é compatível com o enfrentamento no espaço do real. Esse desaprender resulta de uma internalização da história da arte e demonstra que a arte é operação que fala de si e que o passado é sempre atualizado. Segundo Ronaldo Brito,

(...) a história da arte passa a interessar a história na medida em que envolve uma ambiguidade, uma relatividade, um questionamento que não é somente da ordem da consciência, mas sobretudo da ordem da vivência. Talvez, em lugar da consciência histórica, o que se precisa hoje seja de uma autêntica experiência histórica.¹³⁸

Em ensaios dedicados a Vélasquez, Ortega y Gasset considera que “(...) ver bem um quadro é vê-lo se fazendo, em um perpétuo estar se fazendo, é devolver-lhe a vida reatualizando a biografia de seu autor. Somente assim chegamos à realidade autêntica do quadro”¹³⁹.

Essa primeira consideração sobre o tema do espaço na obra de Richard Serra tange o encontro de dois artistas e elucida que o contato com uma obra de arte autêntica provoca novos sentidos e interpretações, possibilitando que a experiência estética esteja sempre aberta.

Ainda sobre a tematização do espaço, uma segunda abordagem refere-se ao estabelecimento de Serra em Nova York, quando envolve-se com experimentações das artes temporais – música e dança – que tiveram importante papel no desenvolvimento das questões espaciais para o artista, conforme visto no capítulo anterior. Essas áreas da produção artística apresentavam um entrelaçamento de determinados conceitos tais como processo, tempo-real, repetição, eliminação da subjetividade do artista e valorização das ações cotidianas. No caso da dança, a opção por movimentos não metafóricos – como andar e caminhar – substituíam os passos de dança convencional. Essa interdisciplinaridade produz uma equivalência correspondente, designada

¹³⁸ BRITO, *Experiência Crítica*, p.139.

¹³⁹ ORTEGA y GASSET, *Velásquez*, p.62.

transitoriamente sob o título de “performance” – a música sendo apresentada em galerias e museus e a dança misturando-se às artes visuais, como referência concreta.

Serra concentrou sua atenção em obras processuais que denotavam uma postura de afastamento da subjetividade e da imaginação muito similar à dança minimalista e à música serial. Manteve-se fortemente ligado à produção de diversos bailarinos, especialmente Yvonne Rainer, recebendo influências da dança e da performance tal como foi elaborada no *Judson Memorial Theatre* em Nova York, no final dos anos 1960.¹⁴⁰ Naquele momento, as performances de Rainer, assim como as de Joan Jones, abriram a forma da dança com a criação de novos espaços de sentido para a arte. O título do ensaio de Yvonne Rainer, *The Mind is a Muscle*, sugere uma combinação entre as artes plásticas e temporais – uma síntese das práticas fisiológicas e mentais. Serra reconhece que observou coisas na dança no *Judson*, em termos de movimento, equilíbrio e estabilidade, que poderia usar na sua escultura. O envolvimento de Serra com a dança é significativo: “Eu considero muito importante a ideia de um corpo atravessando o espaço, e o movimento do corpo não se basear totalmente na imagem ou visão ou consciência ótica, mas na consciência física em relação a espaço, lugar, tempo, movimento.”¹⁴¹

Serra frequentava regularmente – na cena de arte nova-iorquina – essas apresentações de dança a fim de ver como os bailarinos conduziam suas experimentações. Ninguém mais do que Rainer teria sido responsável pelas obras performáticas, que permitiam ao público observar o tempo e o movimento em relação ao material, o material em relação ao espaço, o movimento do corpo em relação ao peso e ao contrapeso, a coreografia em relação ao espaço, a distribuição dos objetos no espaço, a abertura e o fechamento do espaço. A vivência integral do acontecimento artístico valoriza, para Serra, o “perceber” e o “inventar” como formas de intervenção no mundo. Neste contexto referencial, o artista também se envolveu com a performance de Joan Jones – com quem viveu muitos anos – e produziram juntos a obra *Shift*, cuja concepção está relacionada a movimentos coreográficos. A dança experimental revela-se fundamental para a

¹⁴⁰ Cf. BUCHLOCH, *Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra*, p.16-19.

¹⁴¹ SERRA apud COOKE; GOVAN, *Dia: Beacon*, p.267. A tradução é nossa.

tomada de consciência da percepção e da orientação do corpo em relação ao espaço, lugar, tempo, material e movimento.

Essas renovadas possibilidades que se estabelecem entre a dança, a coreografia e suas obras foram consequência natural do processo “deixar manifestar-se”, que permite pensar a escultura em um campo mais aberto, impossível na arte moderna, que afirmava a sua autonomia formal. No seu processo de redefinição do conceito de escultura – o espaço não é experimentado a não ser no tempo real – Richard Serra buscava estabelecer uma relação de descoberta de novas possibilidades na arte e irá desenvolver seu trabalho promovendo o embate corpóreo do homem com o espaço real. Em suma, o ritmo de Nova York nos anos 1960 contribuiu para demarcar ideias de como Serra queria proceder no mundo da arte.

Uma das primeiras coisas que Richard Serra fez quando começou a trabalhar em Nova York, nos anos 1967-1968, foi a famosa *Verb List*. As ações listadas podem ser repetidas continuamente no tempo sem outra finalidade que o seu próprio fazer. A importância da ação e de seu desenrolar no tempo se encontram presentes, e embora a lista sugira temporalidade, esta nada tem a ver com o tempo narrativo construído a partir de início, meio e fim. Diferentemente da narrativa tradicional, a duração dessas ações depende apenas do tempo em que o processo estiver em curso. Considerando que as formas relevam a sua produção, essas obras podem ser denominadas *process art*. Ao elaborar a lista de verbos, o artista desafia convenções tradicionais da escultura, pois as ações pretendem, além de revelar o processo de produção, evidenciar aspectos das propriedades materiais e, ainda, redefinir a natureza do espaço que ocupam. Um “sistema” que possibilita o artista trabalhar de modo não antecipado: o resultado final tem a ver com as qualidades dos materiais e os processos decorrentes das suas propriedades, seguindo uma continuidade espaço-temporal. O processo define o espaço, uma vez que permite a percepção do espaço no decorrer do tempo. Segundo Rosalind Krauss:

Esses verbos descrevem pura transitividade. Porque cada um é uma ação a ser executada contra a suposta resistência de um objeto; e, no entanto, cada verbo recai sobre si mesmo, determinando seu fim. (...) A imagem de Serra arremessando chumbo é como a suspensão da ação no infinitivo: causa sem efeito perceptível. Uma ação privada de um objeto tem uma relação bastante especial com o tempo. Deve ocorrer no tempo, mas não tem um término, já que não há término, nenhuma

destinação *a priori*, por assim dizer. Assim, enquanto a lista de verbos transitivos sugere temporalidade, nada tem a ver com o tempo narrativo, com começo, meio e fim. Não é um tempo em que algo se desenvolve, cresce, progride, alcança um resultado final. É um tempo durante o qual o verbo sugere a ação de simplesmente agir, agir e agir.¹⁴²

Para Serra, a importância da *Verb List* é exatamente revelar o processo de construção de seu trabalho, que despersonaliza e desmistifica o papel do artista, uma vez que a obra sequer apresenta referências exteriores a si mesma. O que conta é a estrutura da obra, não a personalidade do artista e suas possíveis implicações psicológicas. Não há proposta formal *a priori*: o que manifesta-se nessas obras, que enfatizam ação e processo, é tão somente a temporalidade do instante. Essa temporalidade estendida constitui um contínuo desdobrar-se, irreduzível a uma apreensão totalizante. Nesse presente atualizado, considerando que observamos as coisas em processo, o espaço é experimentado em tempo real. Desse modo, o conceito do espaço vê-se reconfigurado, e é assim que se apresenta à vivência e percepção do observador. Serra define: “Considero o espaço meu meio. A sua articulação chegou a ganhar precedência sobre outras preocupações. Tento usar a forma escultural para tornar o espaço distinto.”¹⁴³

Outra importante referência para Richard Serra foi sua visita aos templos zen japoneses e aos jardins de pedra Myoshin-ji, em 1970, que modificaram o significado de espaço para o artista.¹⁴⁴ A característica básica das paisagens dos templos e dos jardins é a circularidade – configuração geométrica considerada rigorosa por Serra. Os caminhos que circundam e penetram os jardins induzem o observador a caminhar em arcos. Apenas o caminhar e o olhar constantes permitiriam a atenção, tanto a elementos discretos, quanto ao sentido do campo como um todo. A percepção é baseada no tempo, no movimento e na meditação. Serra conclui, então, que a visão é itinerante, irreduzível a um enquadramento. Uma visão empírica, pressupondo um caminhar que é uma realidade sempre em transformação. O que importa é a capacidade de cada observador tornar essa vivência singular e viabilizá-la, repotencializando suas experiências no mundo. O artista se preocupa com a forma como o observador percebe as variações da paisagem e dos horizontes que estimulam a imaginação. Mais especificamente, Serra se interessou pelo que acontece com o corpo quando há um deslocamento da

¹⁴² KRAUSS; CRIMP, *Richard Serra Sculpture*, p.16. A tradução é nossa.

¹⁴³ SERRA, *Escritos e entrevistas*, p.247.

¹⁴⁴ Cf. *ibidem*, p.243.

elevação e nenhum horizonte para orientação, nenhum plano horizontal; como o corpo irá atravessar e fazer do caminhar o próprio conteúdo da obra.

Os jardins e os templos japoneses refletem o conceito de *uji*, ou “sendo tempo”, em que a fusão de espaço e tempo é fluida e está em fluxo permanente. Vazio e sólido são vistos como uma mesma coisa, como simultaneidade de toda a experiência. Um paralelo dessa experiência pode ser encontrado na fenomenologia da percepção ou na experiência pré-objetiva, da qual os minimalistas, assim como os artistas da sua geração, estavam bem cientes.¹⁴⁵

Há algo intrínseco ao paisagismo japonês, entretanto, que Serra desconsidera: o fato de “domesticar” a paisagem¹⁴⁶. Serra toma a paisagem como um dado e pretende encontrar sua lógica nela mesma. Qual seria a lógica a que se refere? A topologia da paisagem. Ora, a forma como os jardins são projetados exige uma vivência do espaço e uma atenção à complexidade do todo. O artista passou a se preocupar cada vez mais em buscar a percepção que se tem do lugar em sua totalidade e a relação instaurada com a paisagem ao percorrê-la. O resultado é uma tomada de consciência da própria existência (por parte daquele que percorre a obra) segundo a topologia da paisagem.

Nessa viagem ao Japão, Serra percebe a limitação de suas obras até aquele momento. Uma dessas limitações era a impossibilidade de penetrar em suas esculturas. Com a produção de esculturas públicas em grande escala, nos anos 1970, sua obra será um espaço para o observador entrar, percorrer e ser envolvido fisicamente. A experiência de Kyoto abriu a Serra um caminho que relaciona lugar e o conceito enfático de percepção no espaço:

Kyoto definiu meu modo de ver. O espaço de percepção dos jardins zen revela a paisagem como um campo total, sendo sua organização baseada na referência de um observador em movimento. O foco nunca está no objeto escultural isolado, mas na complexidade sincrética do todo. Esse conceito de espaço é essencialmente diferente do tradicional conceito ocidental, baseado na perspectiva central, que organiza todos os objetos em linhas convergentes que emanam do olho de um observador estático. Depois de visitar Kyoto, a necessidade de lidar com a paisagem a partir da totalidade do campo – e não simplesmente da colocação de um objeto autônomo no campo – tornou-se uma questão.¹⁴⁷

¹⁴⁵ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.243.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.325.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.244.

Rosalind Krauss, em seu ensaio *Richard Serra: Sculpture* (1986), assinala a crescente preocupação do artista com uma experiência imbricada entre o visual e o físico nas obras produzidas a partir de 1970. Essa posição formal torna-se a característica principal de sua obra. Essa etapa da sua trajetória, como vimos, denominada *chiasma*¹⁴⁸ descreve uma transitividade espacial – interação entre o objeto e o observador.

Em sua conceituação, Richard Serra concebe o espaço como entidade física e não geométrica, trata a questão da escultura com uma liberdade experimental que desafia pressupostos do meio e estabelece, como tema central, a percepção do espaço em tempo real. Suas esculturas rejeitam a apreensão gestáltica¹⁴⁹ do objeto minimalista e reivindicam uma relação complexa com o espectador. A sequência da pesquisa de sua escultura atesta a ideia de participação e vivência que rompe com o predomínio ótico da fruição da obra de arte. A importância da questão topológica da escultura de Serra reside na possibilidade de diversas leituras da obra. A obra está em aberto e a vivência do fenômeno do espaço só é possível porque o artista o trata como entidade material.

Com o tempo, suas esculturas se lançam mais e mais em direção ao espaço público. Basta pensar nas esculturas *site-specific* dos anos 1980, que reclamam o papel de resistência crítica frente a estruturas de poder. Chegamos, aqui, ao núcleo poético do fazer escultórico de Richard Serra: apresentar uma obra que, com toda a força de sua presença física, articula o seu entorno e permite, àquele que entrar ou percorrê-la, “deixar-se” tomar pelo instante e, assim, apreeender novas temporalidades e espacialidades que dizem respeito ao exercício da experiência perceptiva. Nesse movimento de expansão para o real com ênfase na questão da percepção do espaço, o que interessa é esse campo aberto de potencialidades sempre em transformação, resistente a uma posição formal que afaste do mundo. Trata-se de uma revitalização da capacidade poética de gerar novas atitudes frente à realidade. Nesse ponto é que se percebe, nitidamente, a maneira austera com que as esculturas de Richard Serra colocam-se no mundo e exigem uma postura crítica.

¹⁴⁸ Cf. identificado na p.85.

¹⁴⁹ Cf. p.53 e nota de referência 72.

4.1.1 Sobre *Arte e Espaço* de Heidegger

Neste capítulo da dissertação, nos concentramos em reunir diferentes alusões à questão do espaço ao longo da trajetória de Richard Serra. Algumas reflexões importantes, que concernem à formação do artista, foram apresentadas no primeiro capítulo, em particular as referências a Ralph Waldo Emerson, Charles Peirce e John Dewey. A importância da tradição empirista, do pragmatismo e da consequente noção de conhecimento como ação no mundo material foram decisivas para vincular a poética de Serra a uma postura de transformação do real com implicações políticas. Nesse subcapítulo, pretendemos estabelecer uma conexão entre a escultura produzida pelo artista, fortemente ligada ao mundo material, e a concepção de escultura de Martin Heidegger, em seu pensamento tardio.

No ensaio *A Arte e o Espaço* (1969) Heidegger aborda uma mudança fundamental do significado do espaço e o entrelaçamento estabelecido entre a arte e o espaço – principalmente a escultura, que toma como tema para a investigação aquilo que é próprio do espaço e enfatiza a particularidade do pensamento do mundo. O espaço é dado na “mundaneidade” (*Weltlichkeit*) do mundo e o experimentamos como algo que nos circunda. No pensamento tardio do filósofo, o sentido do ser é determinado pela espacialidade em oposição à temporalidade originária do ser do *Dasein* exposta em *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*), de 1927.

O percurso filosófico de Heidegger, a partir dos anos 1930, é marcado por desdobramentos da temática do espaço (*Ort*), quase abandonando uma ontologia fundamental centrada na temporalidade do ser (*Dasein*) em favor da história do ser (*Seinsgeschichte*) em que discutia a concepção de história enquanto ontologia fundamental (*Dasein* entendido como a raiz dos acontecimentos históricos). Tais análises acerca da obra de arte permitiriam pensar uma nova noção de mundo e de história. A obra de arte seria um acontecimento histórico da verdade, capaz de doar, fundar e iniciar uma nova época “historial”.

Em *A Arte e o Espaço*, Heidegger pensou o espaço vinculado à noção de lugar. A libertação do espaço em relação à temporalidade do “ser-aí” (*Dasein*) fica evidente com a elaboração da noção de lugar, ausente em *Ser e Tempo*. É a partir do conceito de lugar que se pode compreender os novos sentidos de noções,

tais como “espaço e instalar” (*Raum und Einräumen*), “região de encontro” e “mundo” (*Gegend und Welt*). O lugar está em um espaço e ao mesmo tempo é parte do espaço. O lugar é o espaço próprio das coisas (*der Ort ist der Eigenraum des Dinges*), ou seja, é o espaço limitado que um corpo ocupa no espaço. Os lugares do mundo são dotados de concretude. Tudo o que é concreto é espacial, portanto está no espaço.

Heidegger considera a noção de lugar no seu sentido mais tangível: os lugares do mundo, ao contrário do *topos*, o espaço – no singular – aquele desprovido de tempo, da heterogeneidade das paisagens do mundo, das diferentes direções, o invisível e intangível, ainda que facilmente objetivado pelas ciências exatas.¹⁵⁰

Na epígrafe que abre o texto do último *Seminário de Zollikon* (*Zollikoner Seminare*), de 1969, há uma frase de Aristóteles com complemento de Heidegger: “Parece, pois, algo grandioso e difícil de apreender, o *topos* – isto é, o lugar-espaço (*das heisst der Ort-Raum*).”¹⁵¹ E o que seria o espaço? Para Heidegger, a resposta seria que o espaço, “espaça”. E “espaçar” significa desbravar, liberar um âmbito aberto. Esse “espaçar” é o mais próprio do espaço, e precisa do homem para sua concretização. Em suma, Heidegger pensa o espaço como acontecimento “espacializante”, doador e instalador de espaço. O fato do espaço ser um acontecimento implica que dependa do homem para se instalar. O homem instala o espaço na medida em que o deixa “espaçar”. É espaço na medida em que “espaça”, quando o homem instala ao construir lugares. O lugar é o local no qual as coisas desdobram o pertencer do homem ao mundo e lhe abrem significados. Espaço, lugar e homem não podem, portanto, ser entendidos separadamente. Assim como existe uma vinculação do homem ao espaço, há também uma vinculação do ser ao homem. Essa relação reside na vinculação que existe entre o ser, o homem e o espaço. Heidegger, em sua palestra *Observações sobre Arte-Escultura-Espaço*, afirma:

O homem não faz o espaço; o espaço também não é nenhum modo subjetivo da intuição; ele também não é nada objetivo como um objeto. O espaço precisa, antes, do homem para espaçar como espaço. Essa relação misteriosa, que não apenas toca a vinculação do homem com o espaço e com o tempo, mas a vinculação “do Ser com” o homem (acontecimento apropriativo), essa relação é o que se esconde atrás do que nós, apressada e superficialmente, representamos como o mencionado

¹⁵⁰ SARAMAGO, *Sobre Arte e o espaço, de Martin Heidegger*, p.66.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.63.

movimento circular quando precisamos determinar a arte a partir do artista e o artista a partir da arte.¹⁵²

É fundamental observar que Heidegger considera que as esculturas, a partir de sua condição “obra-lugar”, instalam seus próprios espaços, e assim incorporam lugares, abrindo uma região de encontro. Região de encontro (*Gegend*) seria o domínio aberto a partir de onde algo pode revelar-se porque encontra um lugar nessa região. Dessa forma, a escultura seria a incorporação de lugares (*Verkörperung*) a reunir um âmbito que concede ao homem um lugar em meio às coisas. Em outras palavras, os lugares são trazidos para a obra e nela fundados.

Em *A arte e o espaço*, pode-se depreender que nem os lugares simplesmente concedem espaços nem o espaço se oferece como um “receptáculo” vazio para as possíveis configurações de lugares em seu interior. O espaço – que é sempre compreendido em Heidegger como um “dar-espaço” – é determinado não apenas por lugares, mas recebe o que tem de próprio da reunião de lugares, que Heidegger chama de *incorporação* de lugares (*die Verkörperung von Orten*). Esta incorporação de lugares dá-se como *localidade*, como “jogo recíproco de lugares”, que, por sua vez, recebe da *região* o “como” do mútuo pertencimento entre as coisas. Em resumo, não são lugares, mas a *in-corporação de lugares* – ou seja, a vigência de uma reunião de lugares – que “determina” o espaço. (...) A escultura seria a *in-corporação de lugares* que, abrindo e guardando uma região, mantém consigo uma liberdade, que concede a cada coisa seu demorar-se e ao homem o habitar em meio às coisas.¹⁵³

Apesar de afirmar que as coisas produzidas “em geral” também incorporam lugares, o filósofo concede primazia à abertura que acontece na obra de arte, principalmente a escultura. Considera que a escultura estabelece um movimento de incluir/excluir limites e que, nesse delimitar, ela instala uma ligação com o mundo em um jogo espaço-temporal. Obras de arte são coisas especiais que tornam visível o movimento do mundo, o acontecimento da verdade, na medida em que permitem, nelas mesmas, um lugar para esse movimento. Compreende a obra de arte como incorporação da verdade e a escultura seria a incorporação da verdade em algo sensível e presente que funda um lugar. É relevante o fato que a materialidade, a forma e o volume da escultura, tenham recebido, em *A Arte e o Espaço*, uma total prevalência sobre a dimensão do sagrado, ou mesmo sobre a dimensão histórica, ambas tão presentes nos escritos anteriores do autor sobre a arte.

¹⁵² GUZZONI, *A Relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio*, p.51.

¹⁵³ SARAMAGO, *Sobre Arte e o espaço, de Martin Heidegger*, p.67.

Em artigo em que analisa essas questões, *Sobre Arte e o espaço*, de Martin Heidegger, Ligia Saramago reflete sobre as ideias apresentadas pelo filósofo:

É, portanto, bastante instigante não apenas o fato de Heidegger, em *A Arte e o Espaço*, fazer uma alusão explícita às artes plásticas (*die bildende Kunst*) e à escultura (*die Plastik*), como também o tratamento que dá a esta última, sublinhando sua corporalidade – “as formas das esculturas são corpos” (*die plastischen Gebilde*) – e reconduzindo-as ao que tem de mais “profano”: sua matéria e estrutura, seus cheios e vazios, seu incluir e excluir limites.¹⁵⁴

A autora aponta que Heidegger questionava-se sobre o vazio do espaço, e indica que, para o filósofo, os vazios são tão fundamentais quanto a matéria¹⁵⁵. O filósofo usa o cântaro como exemplo, tanto de delimitação de espaço exterior como de possibilidade de exercer a função de lugar ao acolher o vinho entre suas paredes laterais e fundo. Também traz o exemplo da ponte, na qual se unem duas margens de um rio, que, apesar de distintas, pelos vazios construtivos e os vãos entre os pilares, permite correr o fluxo da água. No caso da escultura, ela encontra no vazio o receptáculo para a instalação de um lugar. Esse lugar está em relação contínua com o vazio do espaço:

O vazio se faz presente como um fator essencial na questão do espaço, dissociando-se, por completo, de qualquer conotação de “falta” ou “deficiência”. E aqui, vale retornar a um dos seminários de Zollikon, quando Heidegger esclarece a diferença entre o *livre* – ou *aberto* – e o *vazio*. “O vazio é o livre não ocupado”, diz ele; o livre, ou aberto, é o fundamento do vazio. Não pode haver vazio sem que *antes* se dê o livre. A afirmação de que “o espaço pode continuar livre mesmo se for ocupado” distingue o espaço, em si mesmo, do vazio, remetendo-o ao próprio aberto. Voltando à escultura, assim como o cântaro permitiu a vaza do vinho através de seu vazio [e] a ponte possibilitou o correr do rio por entre seus vãos, reunindo assim as duas margens do rio, do mesmo modo a escultura encontra no vazio “contra” o qual se recorta o receptáculo para sua instalação de lugares, reunindo-os numa região. Em seu jogar com o vazio, ela perfaz seu ser como obra de arte. Neste sentido, a expressão “lugar-espaço”, acrescentada por Heidegger à citação de Aristóteles na abertura de *A arte e o espaço*, vem confirmar que o lugar, incorporado ou como “um volume acabado”, está em permanente jogo e unidade com o livre e com o vazio do espaço.¹⁵⁶

A experiência do espaço já foi questionada em diversos momentos históricos. Em palestra proferida em 1964, intitulada *Observações sobre Arte-Escultura-Espaço*, Heidegger menciona que os gregos tinham a noção de lugar

¹⁵⁴ SARAMAGO, *Sobre Arte e o espaço*, de Martin Heidegger, p.64.

¹⁵⁵ Ibid., p.69.

¹⁵⁶ Ibid., loc. cit.

(*Ort*) e espaço (*Raum*). Aristóteles apresentou a questão do espaço na sua *Física*, discutindo questões “topológicas”, pensando a relação entre um corpo e seu respectivo lugar.¹⁵⁷ Com Galileu e Newton, o espaço torna-se extensão homogênea e tridimensional, sem lugar distinto, portanto, uniforme e imperceptível aos sentidos. Já para Kant, o espaço não existe em si e seria concebido a partir do corpo físico, modo pelo qual o sujeito representa os objetos que o afetam sensivelmente. Assim, o espaço torna-se pura forma subjetiva de intuição.¹⁵⁸ Apesar das diferenças dentro da tradição ocidental, em geral, o espaço seria calculável e a experiência imediata do espaço desprezada. Espaço seria extensão tridimensional, *extensio*.

Heidegger critica a redução do espaço (*Raum*), tanto aos limites científicos ligados à física e à geometria, quanto ao pensamento que o concebe ligado a uma consciência subjetiva. Também empreende uma oposição crítica ao espaço renascentista, momento em que a arte busca uma objetivação científica do espaço através da perspectiva linear. Nem por isso o filósofo defende a arte moderna. Este período preconizou uma ruptura com o espaço pictórico do *Cinquecento*, abolindo a perspectiva e a representação, uma vez que a arte moderna pretendia revelar a essência do espaço. Contudo, sob o ponto de vista do filósofo, essa posição moderna também afastaria o homem daquilo que é próprio do espaço. Para Heidegger, diferentemente do que foi visto em relação à modernidade, a escultura não seria uma apropriação do espaço, nem uma discussão sobre o espaço (tal como prevalecera na arte moderna), e sim, como vimos, a “incorporação” de lugares. Ela é um volume acabado em si mesmo, não em contraposição ou em conflito com o espaço, ainda que a superfície da escultura promova um recorte delimitador do ambiente que se instala ao seu redor. Como observou Villela-Petit, há um “movimento regionador desencadeado por este corpo no espaço, ou seja, o movimento de congregação, de reunião do que se encontra no seu âmbito de influência”¹⁵⁹. É contrário ao sentido de objetivação, de dominação ou discussão com o espaço, presentes tanto na arte, especificamente em alguns segmentos da arte moderna, quanto na abordagem técnica em si.

¹⁵⁷ SARAMAGO, *Sobre Arte e o espaço, de Martin Heidegger*, p.62.

¹⁵⁸ Ibidem, p.65-6.

¹⁵⁹ VILLELA-PETIT apud SARAMAGO, *Sobre Arte e o espaço, de Martin Heidegger*, p.69.

A obra de arte – especialmente a escultura – aparece como algo espantoso, pois instaura um vínculo de mundo autêntico. O filósofo reputa à arte um ponto de resistência à dominação tecnológica, pois, no mundo atual, as coisas tornaram-se simples mercadorias, enquanto a obra de arte apresenta algo único. Diante das coisas habituais, a escultura encontraria seu lugar no mundo industrial e no seu entorno urbano, uma vez que exerce uma confrontação verdadeira com o espaço. Heidegger afirma

(...) que a escultura prepara-se para novamente encontrar o seu lugar, pois ela adentra uma nova relação com a paisagem industrial, ajusta-se à arquitetura e à edificação das cidades. A escultura torna-se codeterminante para o planejamento espacial (*Raumplanung*). Isso certamente repousa no fato de que ela possui uma relação distinta com o espaço, de que ela, em certa medida, compreende-se como uma confrontação com o espaço (*Auseinandersetzung*).¹⁶⁰

Também se depara com uma inquietude sobre o que é a arte e o que é o artista. Artista é aquele que satisfaz ao apelo da arte. Ainda questiona o que é um artista importante, para responder que não é aquele mais comercializado e vendido, e sim aquele que satisfaz de modo mais puro ao apelo da arte. E, finalmente, o escultor? Seria o artista que se confronta com o espaço. Então, pergunta o que seria a arte. A arte seria aquilo que os artistas importantes fazem. Para Heidegger, a obra de arte é o lugar do acontecimento da verdade e, no caso da escultura, o acontecer da verdade revela o que se poderia chamar “espaço autêntico”. Para Heidegger, “mais filosófica que a ciência e mais rigorosa, ou seja, mais próxima da essência da coisa – é a arte”¹⁶¹.

E o que é o espaço ? O que significa a confrontação do artista com o espaço? (...) Ele consoma uma confrontação com o espaço. (...) Pode o escultor como escultor, ou seja, através da escultura, dizer o que é o espaço? (...) Ele não pode. Esse não poder não significa nenhuma fraqueza, e sim a força do artista.¹⁶²

Como ligar o pensamento de Martin Heidegger, aqui exposto, à concepção da escultura de Richard Serra? O artista considera o espaço seu meio e declara: “penso que a escultura, se é que tem algum potencial, tem o potencial de criar seu próprio lugar e espaço, e de trabalhar em contradição com os lugares e espaços

¹⁶⁰ HEIDEGGER, *Observações sobre Arte - Escultura - Espaço*, p.15-6.

¹⁶¹ Ibidem, p.21.

¹⁶² Ibid., p.16.

onde é criada”¹⁶³. O filósofo visualiza a escultura enquanto intermédio para abertura de espaços e reconhece que ela possui relação distinta com o espaço, o que pode ser compreendido como uma confrontação com o espaço. Ambos são pensadores questionadores da metafísica, entendem que as coisas estão situadas no mundo. Colocam em relevo o diálogo entre o objeto de arte em sua fisicalidade e sua existência em um espaço e tempo estabelecidos. Enfatizam a questão do espaço concreto, em contraposição a uma possível intuição subjetiva do espaço, renegada em suas concepções. Podemos dizer que acreditam que a escultura estabelece um lugar próprio para um vínculo de mundo, e que, diante das coisas usuais, surpreende confrontando o espaço como resistência em um mundo em que as coisas se tornaram meros objetos. Serra declara:

Considero o espaço meu meio. A sua articulação chegou a ganhar precedência sobre outras preocupações. Tento usar a forma escultural para tornar o espaço distinto.(...) Quero direcionar a consciência do observador para as realidades das condições: privadas, públicas, políticas, formais, ideológicas, econômicas, psicológicas, institucionais – ou quaisquer delas combinadas. Um maneira de tornar o espaço distinto é firmar o observador na realidade do contexto. (...) O pensamento frequentemente emerge das condições físicas de determinado contexto; com efeito, lugares geram pensamentos. Pensamentos e ideias que derivam da experiência de um contexto específico são diferentes de conceitos abstratos que não derivam da experiência das particularidades de um lugar; você tem que fazer conexões enquanto avalia sua experiência das especificidades de um contexto: pensar de pé, por assim dizer.¹⁶⁴

4.2

A questão do *site-specific*

Na maioria das vezes, a experiência de uma escultura é inseparável do local no qual a obra reside. Qualquer experiência da obra é enganadora quando separada dessa condição.

Richard Serra

As obras *site-specific* foram produzidas a partir do final dos anos 1950-1960 e constituem um triunfo das tendências que se costumam denominar contemporâneas ou pós-modernas. O lugar da arte começava a ser questionado e, como afirma Lorenzo Mammi, “já não sendo possível um espaço neutro para todo

¹⁶³ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.121.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.247.

tipo de intervenção artística, (...) o espaço expositivo não é mais a galeria ou museu, e sim a cidade, se não a região”¹⁶⁵. Essa situação veio estabelecer uma relação mais estreita entre a obra de arte, o observador e o espaço de instalação da obra. As obras de arte públicas interagem com a realidade da vida da cidade, promovendo uma relação direta e imediata com os seus habitantes que passam a ser público de arte. Fica evidente a preocupação dessa geração de artistas com a incorporação do público como participante ativo no enfrentamento político do espaço social.

A geração de Richard Serra (...) pôs em questão um espaço cujo sentido depende do sentido de outros espaços – um lugar, em outras palavras, que pode ser utilizado pela nova arte, mas apenas sob a condição de estar relacionado de maneira explícita com os lugares da vida cotidiana. Saindo da galeria, essa geração abordou os espaços mortos, invisíveis por falta de sentido, (...) as empenas cegas, os becos sem saída.¹⁶⁶

Rosalind Krauss foi uma das primeiras teóricas a conduzir a reflexão sobre o espaço dentro da crítica de arte ao identificar a presença dessa nova concepção aberta e contextual da espacialidade na escultura produzida a partir dos anos 1960, a que ela chamou de “campo expandido”¹⁶⁷. Ela afirma que na tradição ocidental, até o século XX, predominava na escultura uma lógica do monumento, que se situava em um determinado local e referia-se, de forma simbólica, ao significado deste local. A escultura moderna rompe essa lógica no que diz respeito a materiais, formas abstratas e ruptura com o pedestal. Para Richard Serra, essa ruptura permite um deslocamento da escultura do espaço memorial do monumento para o espaço ativo do espectador. Segundo Ronaldo Brito:

Recusando a aura, o tempo celebrativo do monumento, a escultura de Richard Serra insiste em radicar nas circunstâncias básicas, nos embates incontornáveis mas também na renovada disposição lúdica, de um estar-no-mundo que, como nos adverte Merleau-Ponty, consiste muito menos em ver do que ser visto, muito menos em exercer uma visão compreensiva sobre o todo do que em transitar fatores de junção e descontinuidade, que tornam risíveis nossos conceitos meramente instrumentais acerca da percepção e exigem o seu urgente reendereço em termos de pensamento do corpóreo e de inteligência topológica.¹⁶⁸

¹⁶⁵ MAMMI, *O que resta: arte e crítica de arte*, p.104.

¹⁶⁶ Ibidem, p.102.

¹⁶⁷ Cf. KRAUSS, *Sculpture in the expanded field*.

¹⁶⁸ BRITO, *Experiência Crítica*, p.304.

São esculturas que convivem com as tensões e os desequilíbrios do fluxo urbano, o seu sentido artístico advém da abertura para enfrentar a instabilidade do espaço social cotidiano. A contestação ao poder coercitivo dos interesses dominantes torna-se parte constitutiva da arte experimental contemporânea. Notoriamente, importantes esculturas de Richard Serra interferem diretamente na percepção do espaço público. O artista se interessa pela experiência da escultura no local onde está instalada como meio de embate literal entre o seu habitante e as coisas que o cercam.

É um traço da obra *site-specific* basear-se no confronto com o espaço real, tendo em conta as suas qualidades físicas, que demonstra a “impossibilidade” de separação entre a obra e o seu *site* de instalação. Outras preocupações entraram no foco do artista – o observador, o local, a escala da obra, a sua relação com o lugar e o contexto. Todo lugar integra um contexto que carrega significados ideológicos. Sem dúvida, as esculturas Serra se pretendem questionadoras – em sua complexa e tensa visualidade – o que torna os sítios de apresentação de suas obras lugares ativos a reconfigurar um espaço. Novas experiências perceptivas demandam ajustes críticos. O artista pressupõe, assim, que a escultura é um meio de reflexão em relação ao lugar onde aparece: “Não existe local neutro. Todo contexto tem sua moldura e sua ideologia implícita. É uma questão de grau.”¹⁶⁹

Muitas vezes os desdobramentos dessas obras não são percebidos de imediato, a ideia é que a presença das esculturas ofereça ao público a possibilidade de mudanças de pensamento e atitude. A arte não é um produto de consumo, deve ser entendida de outra forma, integrada à vida da cidade. É, entretanto, uma situação que pode provocar dificuldades, conflitos e brigas políticas, em defesa de interesses dominantes. Vê-se muita relutância, seja na aprovação de projetos de esculturas que não possam ser interpretadas como símbolos de instituições do espaço público seja na manutenção das esculturas no espaço social. Vejamos, mais detalhadamente, como se deu o célebre caso do *Tilted Arc*. Concebido segundo uma mentalidade política mais crítica, em frente a um prédio governamental, em uma praça para pedestres, a escultura acabou sendo destruída devido a sua ação supostamente inadequada ao uso habitual daquele lugar.

¹⁶⁹ SERRA, *Escritos e entrevistas*, p.79.

4.2.1 *Tilted Arc*

A instalação da escultura *site-specific Tilted Arc*¹⁷⁰, de Richard Serra, em 1981, na Federal Plaza em Nova York, ocasionou enorme polêmica. A presença perturbadora da escultura – uma grande placa de ferro em curva estratégica – ultrapassava em muito sua constituição formal, pois incluía a participação do público. A arte no espaço público lida diretamente com as relações entre homem e mundo, entre o sujeito e a cidade e os problemas urbanísticos, políticos e institucionais decorrentes dessas relações. Para Serra, as obras desse tipo “abordam criticamente o conteúdo e o contexto de sua localização, (...) a nova orientação perceptiva e comportamental de um lugar requer um ajuste crítico da experiência que temos dele”.¹⁷¹ Antes de mais nada, elas concebem um diálogo com seu entorno.

O artista torna-se, de certo modo, um crítico do contexto ao organizar o espaço de um modo diferente. É frequente a escultura operar em contradição com a arquitetura de seus locais: essa situação pode ser enfática, como é o caso do *Tilted Arc*, que desafiava o Estilo Internacional que vigorava nas estruturas federais. A arquitetura institucional da praça traduzia um design cívico, enquanto a escultura de Serra não enaltecia as instituições de poder. A escultura demandava atenção, modificava o campo de visão e o percurso habitual do público passante. Ela engajava o transeunte em uma nova experiência de espaço em contraste com o modo usual.¹⁷² Em entrevista a Douglas Crimp, Serra diz:

O local do Federal Building não me interessou a princípio. É um “local de pedestres” em frente de um prédio público. Há uma fonte na praça, e, normalmente, você esperaria uma escultura próxima dela, de modo que o conjunto embelezasse o prédio. Encontrei uma maneira de deslocar ou alterar a função decorativa da praça e trazer efetivamente as pessoas para dentro do contexto da escultura. O plano é construir uma peça de 120 pés [36 m] de comprimento numa praça semicircular. Ela vai cruzar todo o espaço, bloqueando a vista da rua para o tribunal e vice-versa. Ela vai ter doze pés [3,5 m] de altura e um pé [30 cm] de inclinação na direção do Federal Building e do Tribunal. Vai ser um arco muito lento e irá envolver as pessoas que andam pela praça em seu volume. (...) A intenção é trazer o espectador para dentro da escultura. Sua colocação vai alterar o espaço da praça. Depois da criação da peça, o espaço vai ser entendido

¹⁷⁰ Ver fig.5.

¹⁷¹ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.166.

¹⁷² CRIMP, *Redefining site specificity*, p.53.

primordialmente como uma função da escultura.¹⁷³

No período posterior à inauguração, mais precisamente a partir de 1984, uma campanha pública contra a escultura incluiu distorções dos fatos pela imprensa, reprovações estéticas e desrespeito ao artista. Os transeuntes e autoridades alegavam que a escultura interferia no espaço, alterando seu uso cotidiano.

Manifestações enfatizavam que o público desejava trazer a praça de volta ao seu espaço aberto original. A transferência da escultura iria devolver à Federal Plaza a sua coerência e função social – aumentar o uso público da praça para concertos e eventos, que, na realidade, antes raramente aconteciam (nos dezessete anos de existência da praça anteriores à instalação da escultura, houve menos de vinte eventos dessa natureza). Para Richard Serra, William Diamond, administrador regional da General Services Administration (GSA), foi bem sucedido em incitar o que acabou se tornando uma campanha de hostilidade contra o *Tilted Arc*.¹⁷⁴

É importante registrar que representantes da GSA de Nova York e da firma arquitetônica que projetara a praça e os escritórios na Federal Plaza aprovaram a instalação do *Tilted Arc*, em 1979, depois de um estudo detalhado do impacto da escultura acerca das condições estruturais do lugar. O artista também levantou, enfaticamente, a questão da permanência estar implícita no contrato e estabelecido que produzia uma obra para aquele local específico. Contudo, sob a pressão da opinião pública, o contrato foi desrespeitado e as autoridades passaram a tentar realocar a obra para outros lugares.

Richard Serra e seus advogados levaram o caso à justiça contra o governo dos Estados Unidos, em 1986, contestando a quebra dos termos do contrato e o cerceamento dos direitos constitucionais do artista. O processo tentava impedir o governo de transferir o *Tilted Arc*, porém, toda a eloquência na defesa de que a escultura fora concebida, construída e “tornada” parte integral do local não convenceu os adversários do *Tilted Arc*. Há também a suposta má compreensão da noção de *site-specific*, demonstrando que as questões conceituais que definem essas obras permanecem problemáticas.

¹⁷³ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.79.

¹⁷⁴ Cf. SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.160.

Numa decisão proferida em 1987, o Tribunal Distrital da Justiça Federal rejeitou todas as acusações do processo, alegando que as condições contratuais estavam fora de sua jurisdição. A decisão do Tribunal de Recursos confirmou a posição do governo e rejeitou a apelação de Serra, ratificando a decisão do tribunal inferior em ambas as questões. O que mais surpreende, no entanto, é que as decisões dos Tribunais tenham sido tomadas em um país democrático. O *Tilted Arc* pertenceria inteiramente ao governo e exposto sob sua propriedade, pois o artista teria renunciado a seus próprios direitos sobre a escultura quando a vendeu à GSA. As mesmas autoridades que haviam encomendado dez anos antes a obra ordenaram a sua destruição, em 1989, exercendo direitos de propriedade.

Nas entrevistas em que abordava essa questão, Serra costuma usar o poema de Charles Olson, um de seus autores prediletos, para expressar sua indignação com a postura do governo americano:

It is not bad
to be pissed off
where there is any
condition imposed, by whomever,
no matter how close.¹⁷⁵

A escultura havia sido aprovada sob uma administração democrática e uma administração republicana decidiu que ela tinha de ser destruída. Esse episódio de intolerância e dissimulação abriu precedente para a prioridade do direito de propriedade sobre a liberdade de expressão e os direitos morais dos artistas. A cláusula de direitos morais da Convenção de Berna (tratado assinado por diversos países e pelo Congresso americano no ano anterior), utilizada na ação movida por Serra, é incompatível com a lei americana que reconhece apenas os direitos econômicos dos artistas. Essa decisão governamental é o resultado direto de uma política cultural republicana que considerou a arte como mera *commodity*.

Colocando de forma precisa, a verdadeira importância do *Tilted Arc* pode ser entendida através da crise que a obra precipitou em termos políticos. O que há de contestador na situação da instalação do *Tilted Arc*? A escultura não se adequou aos critérios estéticos requeridos a uma escultura presente em áreas de poder federal. Serra evidenciou que quando uma obra de arte pública se recusa a compactuar com estruturas de poder dominantes, rejeitando termos políticos

¹⁷⁵ Charles Olson, The Maximus Poems apud SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.153.

consensuais, torna-se objeto de censura. Nesse caso, o poder coercitivo do Estado, disfarçado por procedimentos democráticos, revela toda a força de sua autoridade. Richard Serra confrontou as contradições do espaço social e enfrentou o risco de desvelar a verdadeira especificidade do *site* da obra de arte, que é uma especificidade política. Declarou:

Sim, a resistência surge quando a arte entra no espaço público, um espaço sobre o qual o público tem direito de opinar. (...) O espaço público é um desafio muito maior. Eu não sou ingênuo a respeito de seu potencial nem de seu fracasso, mas encarei isso de frente, porque sempre pensei que ele oferecesse uma alternativa que valia a pena. (...) Eu não acho que a escultura pública vai mudar o mundo, mas acho que ela pode ser um catalisador de pensamentos. Ver é pensar, pensar é ver. Se você consegue mudar o modo de ver de uma pessoa, pode mudar seu jeito de pensar. Isso vai ser impossível se não existirem obras em locais públicos. As obras não precisam ser aceitas e apreciadas de modo unânime. Sou a favor do fracasso no espaço público. Mesmo com os fracassos, o fato de as obras existirem cria a chance de mudar o pensamento e as atitudes.¹⁷⁶

4.2.2

A escultura pública de Richard Serra

A primeira retrospectiva norte-americana da obra de Richard Serra foi apresentada em 1986 no Museu de Arte Moderna de Nova York. *Richard Serra/Sculpture* reuniu dez trabalhos – instigantes inovações relacionadas à escultura – referentes a um período de vinte anos da obra do artista. A exposição incluiu *Splash Piece*, *Prop Pieces* e muitas esculturas *site-specific* em aço, e foi organizada por Laura Rosenstock, com a participação de Clara Weyergraf Serra, Leo Castelli e outros importantes colaboradores. Rosalind Krauss foi responsável pelo catálogo da exposição, que contém uma introdução de Laura Rosenstock e os ensaios *Richard Serra Sculpture*, de Krauss, e *Redefining Site Specificity*, do crítico de arte Douglas Crimp, que investiga os projetos públicos de Serra e a redefinição de *site-specificity*.

Desde os anos 1960, as experimentações artísticas de Richard Serra receberam aclamação da crítica de arte, assim como também inspiraram controvérsia pública e, de modo relevante, tiveram um impacto considerável sobre a noção de escultura contemporânea. Laura Rosenstock revela em seu texto:

¹⁷⁶ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.332.

O desejo de Serra de envolver o espectador com seu trabalho espacial e temporalmente se assemelha ao seu desejo de criar obras que correspondam a um *site specific*. Ele estrutura seu trabalho como parte integrante do *site* no qual ele deve ser instalado. Ele é projetado em relação ao *site*, que então redefine.¹⁷⁷

O Museu de Arte Moderna de Nova York discordava da posição retórica sobre o que havia sido escrito até então sobre *Tilted Arc*, e assim preencheu um dos importantes papéis que um museu pode cumprir: promover um fórum de debates que cercaram as extraordinárias circunstâncias do caso do *Tilted Arc*, para alcançar um diálogo dinâmico com o público de arte da contemporaneidade. William Rubin, diretor do Departamento de Escultura e Pintura, observa:

Nós sentimos que as obras que ele, então, vinha produzindo – grande parte ligada à arquitetura e *site-specific* em paisagens – eram da mais alta ordem de energia criativa e qualidade. Vários atrasos referentes à construção do Museu lamentavelmente forçaram o adiamento do projeto; e enquanto isso o corpo de trabalho do artista, mais do que apenas preenchendo nossa estimativa inicial de seus talentos, continuou a se expandir na área de projetos urbanos e a ganhar proeminência pública ainda mais dramática. (...) Estamos felizes em oferecer agora (...) a oportunidade de uma melhor conscientização de toda a gama de trabalhos desse importante artista e do impacto que tiveram em nossa consciência visual nas últimas duas décadas.¹⁷⁸

Em *Redefining Site Specificity*, Douglas Crimp considera que o caráter experimental das práticas artísticas da geração dos anos 1960 pertence a um período da história da arte em que artistas como Richard Serra, Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Robert Smithson, entre outros, adotaram uma postura crítica às condições materiais do modo de produção, recepção, circulação e relações de poder do sistema de arte. Douglas Crimp enfatiza, porém, um retorno a convenções no mundo da arte nos anos 1980, quando as condições das obras não apontam para novas correntes artísticas com posições políticas definidas. Ao contrário, o mundo da arte assume a sua institucionalização e a posição da obra de arte como *commodity*.

O crítico norte-americano apresenta sua posição sobre a questão da obra *site-specific* pública. Defende que, para aqueles que tivessem visto ou tomado conhecimento de *Splashing*, a afirmativa de Serra, “remover o trabalho é destruir o trabalho”, já havia sido demonstrada. Essa obra marcou um momento histórico de desafios e confrontações com os padrões vigentes da arte e a ocasião marca o

¹⁷⁷ ROSENSTOCK apud KRAUSS; CRIMP, *Richard Serra Sculpture*, p.13. A tradução é nossa.

¹⁷⁸ Disponível em: www.http.williamrubin. Acesso em: 3 mar 2018. A tradução é nossa.

começo de esculturas de Serra que priorizavam a importância do processo, materiais e especificidade do lugar. O *site* era um armazém no Upper West Side, em Manhattan, utilizado pela galeria de Leo Castelli, e a exposição foi organizada por Robert Morris em 1968. O artista definia o espaço interior e um diferente tipo de experiência perceptiva. É imprescindível que se tenha em mente que as obras em chumbo dos anos 1960 levaram a uma série de esculturas em salas que, por sua vez, abriram caminho para esculturas públicas *site-specific* de grande escala. Já estava patente, em relação às peças de aço fundido arremessado, na juntura da parede ou do chão, que essas obras eram *site-specific*, e removê-las equivaleria destruí-las. O local era parte integrante da obra. Serra persegue essa noção com as suas esculturas em placas de aço.¹⁷⁹

Crimp sugere: “A transferência de Serra das implicações radicais de *Splashing* para o espaço público, deliberadamente assumindo as contradições que essa transferência implica, é a verdadeira especificidade do *Tilted Arc*”¹⁸⁰. Considera o repúdio ao *Tilted Arc* como consequência das contradições sociais que a especificidade da escultura implica. Enquanto o público considerava *Tilted Arc* uma escultura “egoísta” e “agressiva”, acima dos interesses dos transeuntes, Serra defendia a permanência da escultura, de forma idealista, para preservar uma visão universalizante da obra de arte.

Douglas Crimp enfatiza que a verdadeira importância em torno da célebre escultura *Tilted Arc* é a redefinição da noção de *site-specificity*: o *Tilted Arc* é lugar da ação política.

Se uma escultura pública pode ter projetado sobre ela um desprezo tão explícito no qual a opinião pública é mantida pelo Estado, ela serviu uma função histórica de grande consequência. Temos agora registrado publicamente, para quem quiser ler, o fato do “setor federal” esperar apenas o pior de nós, que somos considerados potenciais vagabundos, grafiteiros, traficantes de drogas, terroristas. Quando *Tilted Arc* é convertido, na visão paranoica de um guarda de segurança do Estado, em uma “parede explosiva”, quando a posição estética dos radicais contra a escultura *site-specific* pública é reinterpretada como o local da ação política, a escultura pública pode ser creditada com um novo nível de realização. Essa conquista é a redefinição do *site* da obra de arte como o local da luta política.¹⁸¹

¹⁷⁹ Cf. KRAUSS; CRIMP, *Richard Serra Sculpture*, p.41.

¹⁸⁰ Ibid., p.42. A tradução é nossa.

¹⁸¹ Ibidem, p.55. A tradução é nossa.

4.2.3

Espaço público e democracia

Social space is produced and structured by conflicts. With this recognition, a democratic spatial politics begins.

Rosalind Deutsche

No ensaio *Tilted Arc and the Uses of Democracy*, Rosalind Deutsche, teórica norte-americana, autora de *Evictions*, considera que os procedimentos ligados ao *Tilted Arc* fazem parte de uma retórica que emprega as palavras “uso” e “público” para manutenção do controle do estado¹⁸². A questão que se coloca em todo o debate sobre a permanência ou realocação da escultura seria a estratégia do discurso das autoridades de se valer dessas noções para construir uma imagem de unidade do espaço social, aparentemente coerente e acessível a todos, deixando de lado os conflitos e as incertezas que constituem a vida social. Afirmar ainda que o espaço público inclui particularidades e diferenças que lhe são próprias e o uso do termo entendido como o local para atividades meramente sociais desfigura o seu sentido como espaço político. O paradigma da estética urbana é estruturado por meio de exclusões que as autoridades tentam ocultar, justificadas pela representação social do espaço como unidade substancial protegida de heterogeneidades.¹⁸³

No seu ensaio, Deutsche desenvolve uma interrogação sobre as questões que dizem respeito às conexões entre arte contemporânea, espaço e luta política. Preocupa-se com os conflitos que acontecem nos espaços públicos e também com os conflitos não visíveis, pois sinalizam a força de estruturas de poder. O termo de Henri Lefebvre, “a produção social da arte”, é adotado pela teórica norte-americana. Rosalind Deutsche acredita que o significado de uma obra de arte é socialmente construído e inseparável das condições históricas da sua existência. Quanto ao espaço, afirma: “(...) o espaço é precisamente político, inseparável dos conflitos e heterogeneidades das relações sociais que estruturam sociedades específicas em momentos históricos específicos.”¹⁸⁴.

¹⁸² Cf. DEUSTCHE, *Evictions: art and spatial politics*, p.259.

¹⁸³ Ibidem, loc. cit.

¹⁸⁴ Ibidem, p.262. A tradução é nossa.

A grande pergunta seria: o que o termo público significa? Arte pública. Espaço público. Deutsche defende a condição de existência do espaço público como espaço da luta democrática. A sua posição é uma crítica ao conceito burguês de “público” que protege os direitos exclusivos da propriedade privada e legitima o controle estatal dos espaços urbanos. São espaços que não podem ser entendidos como espaços protegidos da política com o apoio do consenso popular para manter situações estabelecidas. Contudo, o que acontece é exatamente a manutenção de estruturas de poder autoritárias.¹⁸⁵ O que significa para a arte ser pública? Arte pública, segundo as autoridades, estaria ligada a utilidade da arte em manter a unidade e o bem-estar social.

Ela destaca que o livro *The Destruction of Tilted Arc: Documents (1991)*, organizado cuidadosamente por Clara Weyergraf-Serra e Martha Busrik, surge como um ato de preservação histórica¹⁸⁶, uma vez que protege o registro das correspondências, relatos de testemunhas, relatórios e documentos legais da controvérsia. Fornece assim material histórico confiável para o contato com as questões e argumentos que envolveram a destruição da escultura pública de Richard Serra. Um dos méritos do livro é examinar a questão do uso da linguagem. A interpretação assumida pelas autoridades supõe que “público” se refere aos interesses comuns de um grupo de indivíduos e “uso” se reporta ao ato de colocar o espaço à disposição das necessidades e atividades sociais fundamentais para esse grupo. Para completar, objetos e práticas que expressam valores e necessidades comuns pertenceriam à esfera do “uso público”. “Arte pública” promoveria a integração da obra com o *site*, consequentemente, a arte deveria enaltecer o *site* em que está instalada.

Ainda discutindo o uso da linguagem, cabe uma definição de *site-specificity*. As autoridades defendiam um conceito de *site-specificity* no qual a palavra destruição sequer era utilizada, e sim realocação, pois essa transferência iria devolver à Federal Plaza sua coerência e função social de utilidade pública. O problema desse entendimento das autoridades não é tão simples. Em primeiro lugar, tal posição adota a postura moderna que a obra de arte pode ser transferida de forma intacta de um local a outro. A concepção contemporânea – que os artistas da geração dos anos 1960 estavam propondo – era precisamente que a

¹⁸⁵ Cf. DEUSTCHE, *Evictions: art and spatial politics*, p.260.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.262.

obra de arte pública politiza a arte em relação ao contexto e não que assegura a suposta unidade e harmonia de tais espaços. Contudo, as autoridades desconsideram a noção contemporânea de *site-specificity*. Rosalind Deutsche defende a necessidade de revelar como essa aparente “autonomia” moderna desacredita as funções sociais, políticas e econômicas da obra de arte.¹⁸⁷

O espaço público deveria ser uma arena de discurso político, parte importante na contestação e reestruturação de conflitos de uma estrutura capitalista, e a obra de arte *site-specific* só pode ser entendida enquanto experiência crítica. Arte que se coloca contra a validação das relações sociais dos *sites*, da legitimação dos espaços, da exclusão de grupos sociais e da tolerância do usos desses espaços para o cumprimento dos interesses do estado. Contudo, o espaço é reflexo das relações de poder dominantes. Rosalind Deutsche conclui que a crítica de arte deve defender a articulação das noções de espaço público, democracia e arte pública. O debate estético sobre o espaço público deve estar engajado com a luta democrática e entendido como o lugar não de unidade e sim de divisões, conflitos e diferenças que resistem ao aparato do estado regulador.

4.2.4 Algumas obras públicas

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.

Richard Serra, 1998

Os desdobramentos da relação entre o artista, o público e o espaço urbano instalaram uma importante discussão quanto à inserção da arte nos espaços das cidades. Tais mudanças ocorridas no campo das artes visuais disseminaram a noção de *site-specific*. A natureza desse “fazer artístico”, redescobindo o tecido urbano, aproxima a arte dos fluxos e das narrativas constitutivos do espaço social.

¹⁸⁷ DEUSTCHE, *Evictions: art and spatial politics*, p.261-268.

Richard Serra distingue-se por enfrentar as dificuldades ideológicas e políticas do espaço social ao lidar com as questões decorrentes do *site-specific*. Diversas esculturas significativas apresentaram manobras problemáticas ligadas a significantes urbanos. Desde cedo, ele se empenhou na construção de esculturas em lugares proeminentes ou institucionais. *Encircle Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (1970) foi a primeira escultura pública em Nova York, no Bronx: o artista incrustou no asfalto uma cantoneira de aço circular, metade da circunferência era uma linha fina e a outra metade invertida, utilizando a mesma linguagem de Kyoto. Tratava-se de uma escultura horizontal instalada em um lugar esquecido, num bairro marginalizado. Claro, não houve interesse e repercussão do público. Porém, como vimos, o principal objetivo foi cumprido – estabelecer uma relação com realidades distintas daquelas estabelecidas pelas instituições de arte e poder. Atualmente, a escultura encontra-se na Coleção St. Louis Art Museum.



Fig. 88 - *Encircle Plate Hexagram, Right Angles Inverted*

Houve ainda uma primeira escultura pública para uma universidade, que não teve a permissão de ocupar o *site* pretendido. Apesar do artista vencer o concurso, a escultura *Sight Point* (1971-75) foi rejeitada pelo arquiteto da Universidade Weysleyan, em Connecticut, pela dimensão e proximidade do campus histórico. É claro que o artista pensava exatamente nessas condições de lugar e em construir algo que subvertesse o contexto. *Sight Point* é uma escultura vertical que emprega os princípios construtivos baseados na força da gravidade desenvolvidos nas *Prop Pieces*. A obra entrou em conflito com a arquitetura do lugar e acabou sendo instalada na parte externa do Stedelijk Museum em Amsterdam. Serra considera:

“a escultura *Sight Point* perdeu todo o relacionamento com um padrão de circulação que era o maior elemento determinante para seu lugar inicial em Weysleyan”¹⁸⁸.



Fig. 89 - *Sight Point*

Eu sei que não há público para a escultura, como é o caso da poesia e do filme experimental. Há, no entanto, um grande público para produtos que dão às pessoas o que elas querem e supostamente precisam, e que não tentam dar a elas mais do que podem entender.¹⁸⁹

Outra escultura de Serra, *Terminal*, está instalada no contexto urbano do maior parque industrial da Europa, na região de Ruhr na Alemanha, em Bochum. Foi construída sob os princípios das *Prop Pieces*, com quatro placas trapezoidais verticais em aço corten e está instalada num cruzamento com grande densidade de tráfego – condição fundamental para Serra – entre as vias de automóveis em frente à estação ferroviária. Embora inicialmente construída para a Documenta de Kassel 6, a escultura já foi concebida para seu *site* atual, um lugar no centro de uma região produtora de aço. *Terminal* também provocou controvérsia e discussão política na cidade – situação usual para o artista –, teve as placas de aço grafitadas, foi utilizada como local de avisos, *toilet*, e virou “ninho de ratos”. Cartas foram escritas para os jornais locais denunciando os imensos custos da obra para a cidade e a sua eventual inadequação estética. A polêmica se tornou alvo da disputa entre o Partido Democrático Cristão (CDU) e o Partido Social-Democrata, que votara pela aquisição da obra. O CDU alegava que a escultura não representava simbolicamente os metalúrgicos, que trabalhavam em condições

¹⁸⁸ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.86.

¹⁸⁹ CRIMP, *Redefining site specificity*, p.50. A tradução é nossa.

brutais e esperavam uma obra que enaltecesse o material com elegância, durabilidade e forma expressiva.

A escultura de Serra recusava-se a esse implícito autoritarismo que processaria a matéria prima do aço em um significante simbólico da estrutura econômica capitalista: um produto que prima pela invencibilidade. Ao contrário, a escultura se apresenta de forma simples, como produto do trabalho alienado dos trabalhadores. O CDU esperava um forma simbólica positiva ligada ao consumo. A pergunta que se coloca é: a quem o trabalho paga tributo? Aos trabalhadores explorados, que deveriam receber um símbolo que servisse como uma falsa identificação, ou à sociedade, às companhias siderúrgicas e seus sindicatos interessados em manter os trabalhadores alienados da natureza das forças de produção capitalistas?¹⁹⁰ Desnecessário dizer que a política cultural, seja na América supostamente liberal seja numa Alemanha não menos liberal, considera uma escultura pública como a de Serra problemática.

Em geral, oferecem a você lugares que têm conotações ideológicas específicas, de parques a prédios corporativos e prédios públicos e suas extensões, como gramados e praças. É difícil subverter esses contextos. É por isso que você tem tantas baboseiras corporativas na Sixth Avenue (New York), tanta arte ruim com gosto de IBM, significantes de consciência cultural (...) Todo contexto tem sua moldura e sua ideologia implícita. É uma questão de grau. Há uma condição que desejo, que é uma densidade no fluxo do tráfego.¹⁹¹



Fig. 90 - *Terminal*

A politização da arte é parte integrante da instalação de esculturas urbanas, pois novas relações são estabelecidas no contexto, num processo que adquire

¹⁹⁰ CRIMP, *Redefining site specificity*, p.49-52.

¹⁹¹ SERRA apud CRIMP, *Redefining site specificity*, p.49. A tradução é nossa.

respostas diversas que refletem diferentes posições do público. Para Serra, contudo, a condição mais importante na instalação de uma obra pública é exatamente essa possibilidade do lugar se tornar alvo de reflexão crítica. Nas obras *site-specific* urbanas, a estrutura interna responde às condições externas, em última análise, a atenção retorna à própria escultura. A obra do artista parece estar consonante ao pensamento de Piero Paolo Pasolini: “É melhor ser um inimigo da sociedade do que um inimigo da realidade”.¹⁹²

Vemos que a escultura de Richard Serra pode delimitar um lugar em um *site* urbano, uma paisagem, uma instituição ou qualquer lugar definido na arquitetura. Cada escultura é uma obra aberta que lida com o trivial e insólito da cidade, com a topologia da paisagem ou com as especificações de um outro lugar. Segundo o artista, o espectador lê o lugar através da escultura, já que a escultura não ilustra o lugar. Suas esculturas, apesar da grande escala, não podem ser consideradas monumentos, posto que não memorizam. “Nada ilusionista, nem mesmo especulativa, a escultura de Richard Serra paradoxalmente atesta a vibração sempre um pouco ‘aberta’, indeterminada, inerente à nossa presença transitiva no circuito do mundo”¹⁹³, reflete Ronaldo Brito sobre a obra do artista.

Até certo ponto, Richard Serra não deixa de vincular-se ao projeto moderno que acreditava na capacidade da arte transformar o real, porém sua obra encontra-se radicada na conjuntura material das práticas contemporâneas. É produto do período fértil de experimentações da arte do final dos anos 1960, procura instaurar um conceito de escultura contemporânea que chega a questionar a especialização disciplinar moderna como obra autorreferente. Trata-se de um gênero de escultura que força a ligação entre obra, espaço e espectador.

Luiz Camillo Osorio considera que deslocando a arte para a atualidade, “não podemos ter expectativas quanto à capacidade de a arte transformar o mundo, (...) o ambiente cultural parece esterilizado pelo entretenimento”¹⁹⁴, diferentemente do que acontecia nos anos 1960.

Da década de 1960 para cá, abriram-se vários caminhos de hibridação de linguagens fundamentais para as novas estratégias poéticas contemporâneas. (...) Uma nova crítica passa a pensar os meios expressivos não mais a partir da sua capacidade de purificar-se de toda alteridade, mas sim de renovar-se; quanto mais

¹⁹² Pasolini, *Unhappy Thoughts*, apud CRIMP, *Redefining site specificity*. p.41. A tradução é nossa.

¹⁹³ BRITO, *Experiência Crítica*, p.303.

¹⁹⁴ OSORIO, *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*, p.99.

agregadoras e polissêmicas fossem as práticas artísticas, mais elas dariam conta de exprimir um mundo que se sabia inacabado, fragmentário, destotalizado, sujeito a todo tipo de transformação e manipulação criativa. Antes de ser pós-moderna, essa produção contemporânea é pós-mídia, é intermídia, fusão e superação das especificidades de cada meio expressivo.

Esse é o momento em que surgem variadas formas de agregação poética; em que o artista afirma e tensiona processo e forma, fragmento e totalidade.¹⁹⁵

Com o tempo, e com o retrocesso da contestação das décadas de 1960 e 70, o espaço público se torna mais e mais um componente da estrutura de globalização vinculado à dominação do capital. A arte depende cada vez mais das instituições, museus, galerias, mostras internacionais e bienais e a discussão artística tende a se reduzir a questões institucionais e de mercado. Segundo Lorenzo Mammi, a partir dos anos 1980, desaparece a relação necessária entre práticas artísticas e formação de novos sujeitos sociais. “É necessário estabelecer esse elo a *posteriori*, apoiando-se em abordagens culturalistas ou da arte ‘engajada’ mais recente.”¹⁹⁶ A inserção das realidades virtuais no cotidiano da vida social operou uma mudança radical na situação da arte. Ocorre um esvaziamento de significado da obra de arte e o seu impacto visual não pode traduzir-se em atitude em relação à vida. Ainda de acordo com Mammi: “o objeto sensível, por maravilhoso que seja, não produz forma ou discurso. (...) Perdemos a crença que o mundo tem uma estrutura e já não há uma atitude que valha mais do que outra”¹⁹⁷. Tais mudanças do mundo da arte na década de 1990 parecem tão relevantes como as mudanças operadas nos anos 1960, em que correntes artísticas assumiam novos posicionamentos sociais e políticos.

O que fundamentava a arte moderna era a crença de que a arte pudesse exercer um papel cultural (social e estético) relevante pela força de sua própria operação formal, ou seja, pela maneira de realizar a obra. Na arte contemporânea, a obra de arte ganhava sentido na medida em que se inseria em um novo comportamento social, que ela própria determinava. Criar novas formas de arte significava criar novos sujeitos sociais, e vice-versa. A atitude virava forma, a forma, atitude. Isso pressupunha uma sociedade em rápida transformação, em que a operação artística criasse laços de solidariedade entre indivíduos, assim como gerava enfrentamentos. Há uma interação contínua entre novas correntes artísticas, novos movimentos políticos, novos comportamentos sociais.¹⁹⁸

¹⁹⁵ OSORIO, *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*, p.74.

¹⁹⁶ MAMMI, *O que resta: arte e crítica de arte*, p.113.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.114.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.112.

Uma questão que se insinua é que, no “desencantado” mundo atual, a obra de Richard Serra acaba por se definir como moderna, pois apesar de se realizar agora num contexto muito diverso daquele do final dos anos 1960 se mantém fiel ao projeto de transformar o espaço do mundo. A escultura do artista explicita sua participação política no espaço social. Segundo Renata Camargo Sá, “o artista pretende trazer a arte para o plano do mundo e sua obra se situa historicamente num patamar de exteriorização, através do qual o modernismo se desenrolou”¹⁹⁹.

As esculturas de Richard Serra se colocam de maneira grave no mundo, demandam uma atenção crítica, uma postura política diante da realidade, subentendendo uma posição ética e moral diante do fazer, elementos essenciais para a produção artística modernista.²⁰⁰

O que se pode observar é que, apesar da perda considerável de um projeto coletivo, do retorno do subjetivo como o móvel da arte, do auge da institucionalização da arte e do poder do mercado, ainda há lugar para uma discussão crítica profícua com a produção, quase sempre evanescente, da arte atual. Richard Serra demonstra notável capacidade de continuar produzindo uma obra que persegue o lugar da arte como o lugar da experiência perceptiva e política no mundo. Como declara Mammi,

mesmo que a arte tenha deixado de ser o lugar onde a vida se organiza, ela ainda é o lugar onde as coisas aparecem. Sempre há espaço para operações estéticas, mesmo num mundo cujo significado já parece dado. E talvez elas sejam hoje, por isso mesmo, ainda mais necessárias.²⁰¹

4.3 Sobre fisicalidade

4.3.1 Peso, equilíbrio e gravidade

Estamos diante do medo do peso insuportável: o peso da repressão, o peso da constrição, o peso do governo, o peso da intolerância, o peso da resolução, o peso da responsabilidade, o peso da destruição, o peso do suicídio, o peso da história que dissolve o peso e erode o sentido de uma construção calculada de leveza palpável. O resíduo da história: a página impressa, a cintilação da imprensa,

¹⁹⁹ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.119.

²⁰⁰ Ibid., loc.cit.

²⁰¹ MAMMI, *O que resta: arte e crítica de arte*, p.117.

sempre fragmentária, sempre dizendo algo aquém do peso da experiência. É a distinção entre o peso pré-fabricado da história e a experiência direta que evoca em mim a necessidade de fazer coisas que ainda não foram feitas.²⁰²

Nessa declaração de Serra, vemos como o peso tornou-se uma questão indispensável nas discussões sobre a sua obra, pois destaca o caráter físico da matéria, importante para o pensamento de ligação da obra com o lugar do homem – o mundo. Alguns princípios básicos norteiam a produção de Richard Serra: peso, gravidade, equilíbrio, massa e densidade. Atuam em conjunto segundo as características de cada trabalho. Mesmo tendo uma formação forte em história da arte, não é a tradição escultórica ligada ao racionalismo europeu que impulsiona sua obra, ela deriva muito mais da tradição empirista e pragmática que exige um estudo das etapas do processo de produção: mapeamento, construção de modelo, planejamento no local. Um modo de trabalho que assume a fisicalidade como foco da escultura em contato com o espaço real.

A questão do peso, portanto, na obra de Richard Serra, assinala o caráter físico das coisas que possuem matéria, pressuposto da crítica modernista, mas assinala também a idéia de uma existência presa à terra, e da terra como nosso lar, como diria Emerson.²⁰³

Assim, a escultura de Richard Serra, em oposição a procedimentos teóricos de antecipação próprios da linguagem construtiva, não deriva de um pensamento teórico do qual a forma possa se abstrair da fisicalidade que todo o processo de construção envolve. O que assegura a sua singularidade é a natureza intrinsecamente processual.

A escolha do aço, na maior parte das vezes – dado o seu anonimato e sua opacidade – repele possibilidades expressivas, destacando o seu caráter de coisa física. Nada esconde, tudo se dá na ordem da aparência. Destaca-se, portanto, o princípio fenomenológico: a escultura existe em relação primária com o corpo, como ativação das percepções de peso e medida, tamanho e escala. A experiência é fenomenológica, pois requer o encontro entre dois corpos no espaço do mundo. Entende-se por fenômeno uma “aparição”, como define Renata Camargo Sá:

²⁰² SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.148.

²⁰³ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.80.

Fenômeno é aquilo que aparece, e, por aparecer, existe. Tal descrição visa eliminar possíveis entidades que não habitem a superfície do real, do mundo físico, dando margens a uma metafísica. A concretude do espaço, a livrá-lo de esquemas geométricos, derruba a antiga geometria tridimensional. Serve, como apontamos, para fazer sentir o mundo ao redor, torná-lo *presente*.²⁰⁴

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty explica que o corpo é o primeiro plano, revela como o homem percebe o mundo, assim como a si mesmo. Na visão da filosofia tradicional do Ocidente, a percepção se explica por uma abordagem intelectualista: o “percebido” está na consciência do sujeito, e portanto, o sentido, no objeto. Diferentemente, para Merleau-Ponty, o sentido não se encontra isoladamente no sujeito e no objeto, e sim na relação entre eles. Sentido é tornar algo presente a si com a ajuda do corpo, a coisa toma lugar num horizonte de mundo.

O mundo não é dado apenas pela visão. As esculturas de Serra conduzem a vivenciar contextos que impõem resistência a nossos corpos – a gravidade deixa de ser um conceito teórico e torna-se uma experiência de risco – situação ligada a nossos limites corporais. As considerações sobre a experiência física do peso, sobre a ação da gravidade, sobre o espaço como conteúdo da obra atestam o afastamento do artista frente à tradição metafísica ocidental. Eis a diferença entre o pensamento abstrato e pensamento da experiência. O que está sempre em jogo é o enfrentamento de situações concretas. Em entrevista a Hal Foster, Serra afirma que “na escultura não se pode fugir de certas coisas: material, massa, peso, gravidade, equilíbrio, lugar, luz, tempo, movimento. São elementos dados e o modo como você lida com eles define o que você faz”²⁰⁵.

Richard Serra relaciona o peso às obras de Mantegna, Cézanne e Picasso, às esculturas de Michelangelo e Donatello. Estabelece, ainda, relações entre a história da escultura como história da concretude dos monumentos – história do peso.²⁰⁶ Segundo Serra, somos todos restringidos pelo peso da gravidade e as escolhas determinadas pela leveza costumam revelar um peso insuportável.

O peso é um valor para mim. Não que ele seja mais expressivo que a leveza; mas simplesmente eu sei mais sobre o peso do que sobre a leveza, e tenho, portanto, mais a dizer sobre ele, mais a dizer sobre o equilíbrio do peso, a diminuição do peso, a adição e subtração do peso, a concentração do peso, a manipulação do peso,

²⁰⁴ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.116.

²⁰⁵ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p.11.

²⁰⁶ Cf. SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.148.

o suporte do peso, a colocação do peso, o travamento do peso, o efeito psicológico do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso, a rotação do peso, o movimento do peso, o direcionamento do peso, a forma do peso. Eu tenho mais a dizer sobre os ajustes perpétuos e meticulosos do peso, sobre o prazer que deriva da exatidão das leis da gravidade. Tenho mais a dizer sobre o processamento do peso do aço, sobre as forjas, as usinas de laminação e as fornalhas.²⁰⁷

Dito isto, como não reconhecer a poética austera do artista? Como negar a sobriedade e a economia de meios que emprega na escolha de materiais?

A autodisciplina implícita numa aparência austera que vai se impondo no mundo, pela recusa a todo apelo frívolo – já revela uma sensibilidade propensa a lidar com a massa de gravidade da existência. (...) Mas, notoriamente, o efeito dramático das obras de Serra deriva sobretudo da enérgica disposição – diria até, de seu *drive* escultórico – para enfrentar a maciça e complexa, a instável e arriscada engenharia do espaço social da vida.²⁰⁸

Um relato de Richard Serra pode situar melhor a importância do peso na sua trajetória.

Uma das minhas recordações mais antigas é a de estar atravessando com meu pai a ponte Golden Gate de carro, ao amanhecer. Íamos para Marine Shipyard, onde ele trabalhava como encanador, para ver a inauguração de um navio. Era o outono de 1943, no dia do meu aniversário. Eu tinha quatro anos. Quando chegamos, o cargueiro coberto de aço preto, azul e laranja, estava equilibrado num poleiro. Ele era desproporcionalmente horizontal (...) Então, toda a proteção foi removida; os cabos cortados, as correntes foram soltas, as travas foram abertas. Houve uma total incongruência entre o deslocamento dessa enorme tonelagem e a velocidade e a agilidade com que a tarefa foi executada. (...) À medida que a estrutura de apoio foi desfeita, o navio começou a se mover para baixo, na direção do mar. (...) Livre de suas amarras, o navio escorregou do berço com um movimento sempre crescente. Foi um momento de tremenda ansiedade quando o cargueiro balançou, se inclinou e bateu de encontro ao mar, meio submerso, para então emergir e se levantar e encontrar seu equilíbrio. Não apenas o navio havia recobrado o equilíbrio, mas a multidão de espectadores também. (...) De um enorme peso morto para uma estrutura brilhante, livre. O espanto e a admiração que eu senti naquele momento permaneceram. Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida no reservatório dessa lembrança.²⁰⁹

Por meio da espacialidade das suas esculturas, alcança uma exterioridade imanente que se opõe à ideia de transcendência. Quando a arte busca superar a metafísica, passa a habitar o mundo material, abstém-se da ideia de aura ligada à transcendência da obra de arte. O espaço é tratado como entidade física e a experiência estética depende da presença material do objeto. Podemos afirmar que

²⁰⁷ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.48.

²⁰⁸ BRITO, *Experiência Crítica*, p.305.

²⁰⁹ SERRA, op. cit, p.147.

a escultura de Serra é finita e opaca – trabalha os limites impostos pelas condições do mundo.

Serra nunca pensou que iria trabalhar com o aço por conta da sua inserção na tradição da história da escultura, mas decidiu utilizá-lo por seu potencial tectônico. Ele trabalha o aço como material estrutural em termos de massa, peso, contrapeso, capacidade de carga, compressão, atrito e estática. Isso revela uma dimensão experimental – explicitar a concepção tectônica e estrutural da escultura. Desde o final dos anos 1960, o que importa é enfatizar a lógica da intervenção da sua escultura. As *Props* evidenciam o seu processo de construção. Revelar o arranjo, a junção, a interseção das placas de aço, sem solda, qualquer tipo de encaixe ou junção, sem ornamentos. Uma equação de equilíbrio, exercício de experimentar o limite em que os elementos sustentam a coesão, a emergência e a consistência material da peça escultórica. Como definir a importância do elemento tectônico para Serra? A linguagem estrutural é aparente e pode ser deduzida facilmente. Ele afirma:

A história da escultura de aço soldado neste século – González, Picasso, David Smith, tem pouca ou nenhuma influência no meu trabalho. De modo geral, a escultura tradicional, até a metade do século, era parte-em-relação-ao-todo. Isto é, com o aço era feita uma colagem pictórica ou composicional. Na maioria das vezes, a solda era um modo de colar e ajustar partes que não se sustentavam sozinhas através de sua estrutura interna. Uma prática ainda mais arcaica era levada adiante: a de formar cavando ou fundindo, tornando ocas figuras de bronze. Lidar com o aço como um material de construção em termos de massa, peso, contrapeso, capacidade de sustentação, ponto de carga produziu um divórcio total da história da escultura, ao passo que determinou a história da construção tecnológica e industrial. (...) Os modelos em que eu me inspirei foram aqueles que exploraram o potencial do aço como um material de construção: Eiffel, Roebling, Maillart, Mies van der Rohe.²¹⁰

Segundo Hal Foster, “Serra vai além: sugere que a escultura pode recuperar um princípio negligenciado na arquitetura em sua base tectônica, e recuperá-lo como ‘origem perdida’ para a *escultura*”.²¹¹

Na série *Skullcracker*²¹² (1969), lida com a “tarefa” do habitar no mundo, tensão entre o permanente e o transitório. A serialidade é evidente, o enfileiramento, vertical. As placas possuem contato e peso entre as partes, criando interdependência entre elas – encostadas umas nas outras produzem atrito e

²¹⁰ SERRA apud FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p179.

²¹¹ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p174.

²¹² Ver fig. 66.

pressão –, cada peça depende do equilíbrio da outra. Constata-se a presença de um “todo” descontínuo em precário equilíbrio submetido à gravidade, que a qualquer tempo pode ser rompido. A força da gravidade, então, permanece atuante: a escultura vive, todo tempo, nessa tensão.

Empregar a gravidade ensina grandes lições em dinâmica estrutural. Torna-se óbvio que a transmissão da capacidade de suportar peso não precisa se relacionar somente à perpendicularidade. Há uma vasta gama em sistemas de transferência de energia, da compressão à tensão, às forças oblíquas, à viga em balanço, aos princípios gravitacionais da organização da superfície topológica e suas capacidades de suportar peso. A tectônica das *Props* de chumbo revela e depende dos princípios mais básicos da engenharia, que são a estabilidade e a instabilidade, o equilíbrio e a tendência a virar. (...) Eu consistentemente tentei tornar a tectônica transparente, não como um imperativo lógico ou ético, mas como uma questão do construir abertos a inspeção de qualquer um.²¹³



Fig 91 - *Prop*



Fig. 92 - *Prop*

A gravidade, portanto, é condição da matéria. Não resume uma relação meramente visual com a matéria, e sim alude à gravidade como força que atua sobre os corpos. A preocupação do artista não se restringe ao caráter físico do peso da matéria: implica na aceitação dos limites do corpo que o fenômeno da gravidade impõe.

O peso da existência que impõe um embate contínuo e inescapável com o real, comporia o fazer terreno a revelar-se em atitude moral.(..) A iminência da queda física, devido à gravidade, revela-se no fato de ambas apoiarem-se no esforço para manterem-se firmes.²¹⁴

²¹³ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.238.

²¹⁴ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.24.

As condições materiais das esculturas de Richard Serra sublinham uma relação essencial da experiência humana – a situação do peso da existência e da tensão “arquetípica” que obrigam o homem a lutar para manter seu equilíbrio. Claramente, Serra pretende potencializar a experiência de sensações vividas por conta do fenômeno da gravidade. Ao manter-se fiel ao caráter de coisa física da sua escultura, do peso como qualificação da experiência estética, faz com que a apreensão de sua obra permaneça no plano do mundo, distinta de uma noção de ideal artístico.

4.3.2

A gravidade da existência

Algumas obras arquitetônicas causaram grande impacto sobre o artista. Foi marcante a visita a igrejas românicas numa viagem à Borgonha, em 1991, e à renomada capela de Ronchamp, de Le Corbusier. Nas igrejas românicas, o espaço torna-se substância. A contenção do volume no espaço tem muito a ver com o tamanho do nosso corpo, a verticalidade e a horizontalidade do espaço em que nos encontramos. Quase se poderia tocar o volume nesses lugares: o sólido e o vazio estão presentes em Ronchamp e trata-se de um só campo em que as paredes parecem sustentar o espaço e vive-versa, e a fisicalidade da luz no ambiente parece palpável. A luz ativa o espaço e esse se torna muito maior na vivência do espectador do que em suas medidas reais. Em termos de volume, foi a capela de Ronchamp que mais impressionou o artista, que, antes, só havia experimentado sensação semelhante na Basílica de Santa Sofia, em Istambul. “Há pequenas igrejas nas quais a compressão do espaço pode ser sentida imediatamente. Esse fenômeno não acontece nas catedrais góticas, pois se o espaço é muito grande, ou muito pontuado, ele simplesmente se dissipa.”²¹⁵ Serra descreve como a luz e a fisicalidade do espaço provocam sentimentos que tornam o espaço substância: “Se um paralelo pudesse ser traçado em termos de presença do espaço ou do reconhecimento do espaço ou da substância do espaço, eu ficaria feliz.”²¹⁶

Você pode quase tocar o volume nesses lugares. Em Ronchamp, o espaço é maior em sua experiência do que em sua medida real. A caverna daquele espaço é enorme: é a luz do volume onde você está – a luz que penetra pelas aberturas e que

²¹⁵ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.327.

²¹⁶ *Ibidem*, p.221.

dá forma ao espaço todo. Isso é parecido com o que se sente na Hagia Sofia. A luz ativa o espaço, desempenha um papel ativo na definição do que você está percorrendo.²¹⁷



Fig. 93 - Capela de Ronchamp

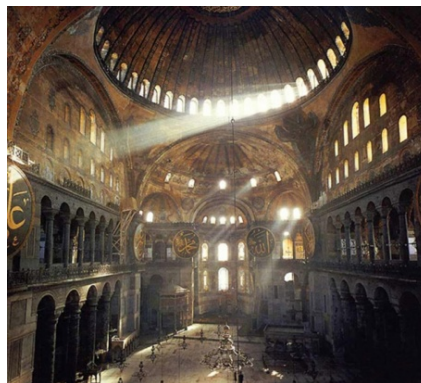


Fig. 94 - Basilica de Santa Sofia

Em alguns trabalhos da década de 1990, as esculturas de Serra estabelecem uma relação complementar com a arquitetura e funcionam como contraste a ambientes históricos icônicos. Para Hal Foster, essa posição se manifesta em obras como *Octagon for Saint Eloi* (1991), *The Drowned and the Saved* (1992), *Gravity* (1991) e *Philibert et Marguerite* (1985). No caso da Igreja Saint Eloi (em Chagny, na Borgonha), a peça octogonal em homenagem ao patrono dos ferreiros foi instalada a treze metros da porta da igreja, tem treze metros, pesa cinquenta e sete toneladas e estabelece uma relação harmônica com a igreja românica, a escultura parece enfatizar a arquitetura. Como atesta Renata Camargo Sá, diante da escultura compreendemos o diálogo sem adesão ou dependência.

A massa octogonal de aço encara o templo cristão como num duelo. (...) Sua escultura, longe de estabelecer qualquer relação simbólica com a igreja, trata-a sob um ponto de vista estritamente material: ocupa-se da coincidência formal que poderia haver com a arquitetura, também algo octogonal (se esta fachada se duplicasse, espelhando-se verticalmente) do edifício, ao mesmo tempo em que lida com as possíveis relações de peso entre massa escultórica e arquitetônica. (...) Nas esculturas de Richard Serra é o entorno, o mundo ao redor, o que determina a forma; o aço não contém uma forma ideal imanente. A solidez do aço, encontra equivalência no equilíbrio estático de peso e resistência da arquitetura. As opções de Richard Serra revelam que sua “plástica” não poderia fundamentar-se na ideia de uma autoridade racional transcendente. Tudo indica o infatigável percurso das coisas, essa empresa perpétua que é a vida.²¹⁸

²¹⁷ SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.327.

²¹⁸ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.128.



Fig. 95 - *Octagon for Saint-Eloi*

Também encontramos essa situação de complementaridade nos austeros blocos de *Philibert et Marguerite*, que destacam a abóboda nervurada dos claustros. A escultura de aço é composta por dois blocos paralelepípedos colocados em ambos os lados da galeria do segundo claustro do monastério real do Museu Bourg-en-Bresse na França, e representam, respectivamente, Marguerite d'Autriche e Philibert II de Savoie.



Fig. 96 - *Philibert et Marguerite*

No caso de *The Drowned and the Saved*, instalada temporariamente na Sinagoga Stommeln, em Colônia, na Alemanha, a escultura sugere a memória do Holocausto, tanto pelo lugar quanto pelo título. E ainda se refere ao livro do escritor judeu italiano Primo Levi. A escultura foi adquirida em 1997 pelo Museu Nacional Diocesano de Colônia e encontra-se no Museu Kolumba de Peter Zumthor (Igreja St. Kolumba). Serra, certa vez, usou o termo “ícone psicológico” para essa forma de ponte. O vocabulário escultórico reduz-se a funções elementares, como a de carregar, pesar ou encostar uma contra a outra, fugindo,

assim, a qualquer representação. A estrutura em que duas vigas em L se equilibram, escorando uma a outra, formam uma ponte que não ilustra, mas evoca. É uma comemoração expressa em “peso e medida”, pois o memorial é imanente à estrutura. A afirmação de Serra é que sua escultura não se relaciona à história dos monumentos, pois não memoriza e se relaciona à escultura e mais nada. Em vez de um retorno à ideia de monumento, há uma questão memorial que evidencia um tipo diferente de marco coletivo. A escultura confronta o visitante de frente, gerando uma distância grave e silenciosa. Segundo Foster:

Há aqueles que cruzam a ponte, que passam por cima do abismo – os sobreviventes – e aqueles que não podem atravessar, que são arrastados para baixo – os afogados. Essas duas passagens, esses dois destinos, são opostos, mas estão unidos, como as duas vigas, em apoio mútuo. Desse modo, o princípio tectônico articulado para as *Props* em 1970 – à medida que as forças tendem para o equilíbrio, o peso é em parte anulado – adquire um significado espiritual, pois nesse apoio há uma reciprocidade que insinua a reconciliação entre o afogado e o sobrevivente. Trata-se de uma reconciliação, não de uma redenção: mais uma vez, a graça é imanente, não transcendente; depende da gravidade da estrutura, em relação à qual é igual e oposta. Como o Holocausto – ambas existem em nosso espaço-tempo – na história, não para além dela.²¹⁹



Fig. 97 - *The Drowned and the Saved*

Gravity, no Holocaust Memorial Museum em Washington, mais uma vez enfatiza o peso. Peso histórico da experiência. Nesse caso, a escada pode ganhar associação simbólica. O que pode sugerir descida e subida? Gravidade, graça?

²¹⁹ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p186.



Fig. 98 – *Gravity*

Embora o movimento esteja implicado pelos degraus, também é detido pelo plano, e de tal maneira que as oposições entre descida e subida, gravidade e graça pareçam suspensas. Peças como *The Drowned and the Saved* e *Gravity* indicam uma mudança parcial de uma paralaxe entre sujeito e local para uma imobilização do espectador diante da obra. Essa imobilização pode ser experimentada como bloqueios negativos de uma realidade traumática que não pode ser assimilada. Ou pode ser experimentada positivamente, como uma constelação simbólica do sagrado e do secular. (...) A abstração da obra também é eficaz em sua ambiguidade. Essa recusa da representação em relação ao Holocausto seria um sinal da impossibilidade, de fixação melancólica num passado traumático, ou um sinal de possibilidade, de um trabalho de luto desse passado que é também um manter-se aberto a um futuro diferente? Em qualquer dos casos, Shoah é memorada, mas não elevada à condição opressiva de uma religião em si mesma. Peso e equilíbrio, gravidade e graça, tem efeitos tanto psicológicos como corporais.²²⁰

O peso da existência evidencia o embate inescapável com o real e revela, ainda, atitude ética. *Octagon for Saint Eloi*, *The Drowned and the Saved*, *Gravity* e *Philibert et Marguerite* alertam para a gravidade básica da existência. Essas esculturas operam o aparecer – experiência fenomenológica –, mas também pressupõem a capacidade de absorver a densidade da História. Segundo Ronaldo Brito, “obra atual é exatamente aquela que prolonga a força de propagação do passado”²²¹.

4.3.3 *Torqued Ellipses*

Richard Serra praticamente afastou-se dos espaços urbanos na década de 1990. As *Ellipses* não são obras sem um lugar fixo, e também não são esculturas *site-specific*, e, sim, semiautônomas, baseadas em outros critérios. A presença material da escultura jamais deixa de ser enfática. As *Ellipses* mobilizam formas

²²⁰ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p.185.

²²¹ BRITO, *Experiência Crítica*, p.163.

inesperadas que desorientam o espectador, com os interiores voltados para fora e os exteriores para dentro. Exigem uma vivência intensa, sua estrutura física invoca um caráter introspectivo e uma forte vinculação com o espectador. Esse modo de conceber e lidar com o espaço “revela uma posição estética, também de ordem ética e moral, frente ao fazer e ao fruir. Recusa de todo a noção de sujeito cognoscitivo para instituir a de sujeito ativo. Isto se dá, pois, como define David Hume”²²², para quem o espaço “é somente a ideia de pontos visíveis e tangíveis distribuídos em certa ordem. Descobre-se o espaço na disposição dos objetos visíveis e tangíveis (...) portanto o dado não está no espaço, o espaço é que está no dado”.²²³

As *Ellipses* enfatizam o elemento tectônico com uma proposta em que a estrutura, acompanhando a engenharia, fica mais complexa, atingindo uma nova ordem de efeito. As elipses, em torção, tão intensas fisicamente, se tornam também intensas psicologicamente. O artista lida com o racional e com perdas de referências espaciais de forma sem precedentes, pois o espaço se modifica, criando um envolvimento e desestabilização do espectador em relação à sensação de seu movimento no espaço e tempo. Segundo Hal Foster:

o aspecto racional – deixar manifestas a produção e a estrutura – permanece; mas o aspecto irracional – desorientar o espectador com os interiores virados para fora e os exteriores para dentro – é levado ao ponto em que se tem a impressão de experimentar diferentes esculturas quase a cada passo.²²⁴

Do mesmo modo que explorou a tensão entre concepção e percepção em seus primeiros trabalhos, leva ao extremo a tensão entre a estrutura e a configuração nessas elipses em torção (1996). As múltiplas faixas e peças em torção resultam de uma complexificação da sua escultura. O que pode ser deduzido ou conduzido quando se caminha por dentro de uma espiral? Certamente, não é a sua planta, sua elevação, o espectador não é remetido à lógica da intervenção que não é tão aparente. Nessas esculturas, o que se exerce de maneira mais enfática é a relação psicológica do espectador. Hal Foster identifica essa interação:

²²² SÁ, *Gênese e Contexto*, p.41.

²²³ Ibidem, p.22.

²²⁴ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p.189.

De algum modo, essas obras parecem uma contraparte barroca ao minimalismo clássico: como na arquitetura clássica, o objeto minimalista engaja o sujeito, mas permanece externo a ele, ao passo que, como na arquitetura barroca, as faixas e torções envolvem o sujeito, e o efeito é com frequência um quiasma extraordinário: um esmagamento do sujeito e uma deformação subjetiva do espaço. De certa maneira, tem-se a impressão de que o espaço é uma projeção do corpo, uma projeção que se experimenta como que a partir do interior.²²⁵

Richard Serra reconhece a conexão desses trabalhos com o barroco²²⁶ e explica que foram resultado do estudo de uma visita, em 1991, à obra-prima da arquitetura barroca: a Igreja *San Carlo alle Quattro Fontane* de Francesco Borromini. A partir daí, impactado com a cúpula ovóide da igreja, se sentiu capaz de trabalhar com elipses, percebendo o desafio geométrico e as possibilidades abertas pela pesquisa e observação da elipse regular do espaço central e das suas paredes verticais. Serra relatou que, ao entrar pela nave lateral, teve a impressão que as elipses da abóboda e do chão estavam desalinhadas uma em relação à outra e, assim, teve a intuição e percebeu que seria possível torcer na elevação volumes como cilindros ovais, elipses e espirais. Dessa forma, foram concebidas as elipses em torção unitárias que se desdobraram em duplas e, depois, nas espirais em torção. Contudo, o artista insiste que, mesmo nessas esculturas, ainda estamos ancorados no lugar concreto da experiência e evita “armadilhas barrocas” como a tendência a formas arbitrárias e a tendência a apagar o sujeito concreto. Serra afirma que há “uma sobreposição, não um colapso de diferentes espacialidades e subjetividades, de maneira que a complexidade da experiência possa ser sensorialmente retida”²²⁷.

O espaço eleva-se em linha reta e, de cima para baixo, sua forma oval regular não varia. É uma espécie de “cilindro oval”. Para mim, entrar pela asa lateral foi mais interessante do que ficar no espaço central. Ocorreu-me que eu talvez pudesse pegar o que tinha percebido a partir da asa lateral, e fazer a torção no espaço.²²⁸

²²⁵ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p.190.

²²⁶ Cf. *Ibidem*, p.191.

²²⁷ *Ibid.*, p.195.

²²⁸ *Ibid.*, p.191.



Fig. 99 - Igreja *San Carlo alle Quattro Fontane*

A experiência temporal da obra também passa a ser mais fluida. O tempo é o foco, mais do que nas esculturas anteriores, cujo principal interesse era a redefinição do contexto físico. Essa é uma mudança significativa. Temporalidade distinta do tempo de relógio e da duração literal, a experiência temporal dessas esculturas se diferencia da rotina cotidiana, tudo muda à medida que o espectador caminha – isso condensa ou expande o tempo –, promovendo sentimentos de ansiedade ou relaxamento, a antecipar algo ou a lembrar do que já ocorreu. E à medida em que as peças se tornam mais complexas, o sentido do tempo também se problematiza.

Em cada caso há uma desconexão barroca não só entre a elevação e a planta, mas também entre o interior e o exterior. (...) Não se pode prever ou lembrar muita coisa acerca delas (a memória também é testada aqui). As paredes inclinam-se para dentro e para fora, para a direita e para a esquerda, às vezes em conjunto, amiúde não; em consequência, elas apertam, depois soltam, depois acertam e soltam de novo, de maneira que não podem ser calculadas precisamente porque estão em torção – ou seja, porque os raios das curvas não se mantêm constantes. Não há como estimar a estrutura ou o espaço antecipadamente.²²⁹

A construção da primeira elipse em torção fez parte de um processo longo e difícil. Serra enfrentou enormes dificuldades técnicas e industriais para obter o grau de inclinação das esculturas em forma elíptica. Para obter os resultados desejados, o artista contou com a colaboração de seu assistente Allen Glatter e de Rick Smith, que trabalhava com o programa aeroespacial francês CATIA, no

²²⁹ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p.193.

escritório de Frank Gehry, e com a oficina Beth Ship, de Maryland, para a confecção das placas. Antes de produzir as peças, Serra e seu assistente fizeram uma estrutura volante como modelo, um molde tão bem sucedido que impressionou Rick Smith. O resultado das *Ellipses* é uma invenção, uma nova forma. A recepção entusiasmada dos trabalhos mostrou que o público percebeu que estava lidando com novos espaços que não existiam na arquitetura ou na natureza; é impossível descobrir, de fora, o lado de dentro.

Apesar de reconhecer que elas sugerem o tema do vazio, a ponto de chamar as tiras de aço de “*skins of the void*”, o tratamento dado ao espaço lhes impinge realidade física: “O espaço tornou-se um material para mim. Estou tentando lidar com a substância do espaço (...)”²³⁰

Segundo Serra, nunca há uma linha vertical na topologia das *Ellipses*, ele as considera distorções topológicas, completamente desestabilizadoras por dentro. O único modo de tentar obter uma ideia de onde se está é olhar para cima. Serra também comenta que é muito difícil saber exatamente o que está acontecendo com o movimento da superfície e que o espectador sente-se continuamente deslocado, e mais ainda no caso das espirais, que diferentemente das elipses não têm um centro comum e nem são percebidas como duas formas distintas. Assim, a cada passo pode-se ter a impressão de um novo espaço e de uma nova escultura e, até mesmo, de um corpo novo. “Quando as paredes apertam, sente-se o peso da peça empurrar para baixo, mas quando se afastam, o peso é aliviado, parece se afunilar para cima e para longe”²³¹. Corpo e estrutura parecem sem peso, as espirais dão a impressão de girar por vezes rápida, por vezes lentamente, à medida em que se caminha por elas.

Segundo Richard Serra, há algo simples na fruição dessas esculturas – andar, observar e prestar atenção em toda superfície circundante. Ao entrar nessas peças, o espectador passa a fazer parte do diálogo que sustenta a existência física que instauram. Serra não enfatiza o impacto emocional ou psicológico, e sim a experiência física do espectador. As esculturas desorientam o espectador numa sensação de imprevisibilidade, estabelecem uma tensão entre a consciência corporal do espectador e sua visão, uma experiência espacial em que as coordenadas físicas que vivencia são questionadas. Serra considera essa

²³⁰ SÁ, *Gênese e Contexto*, p.129.

²³¹ FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p.193-4.

desorientação uma referência às experimentações do dia a dia. É preciso fazer escolhas, constantemente decidir que direção tomar:

Ficar perdido nos traz de volta a nós mesmos, e ter de escolher uma direção sem saber aonde vai dar poderia nos deixar ansiosos. Isso é muito diferente dos espaços urbanos ou dos edifícios onde nossa direção é predeterminada. A tomada de decisão em minhas esculturas significa que temos de fazer escolhas específicas no aqui e agora.²³²

Serra elabora importantes considerações a respeito das elipses em torção para a exposição em Dia-Beacon, em Nova York (1997-98). Defende a importância de apresentar as esculturas como uma série e não incorrer no risco de torná-las “objetos preciosos”, embora destacando que cada uma possui um caráter individual, na medida em que fornece uma solução diferente para o deslocamento do espaço. Acredita também que uma das consequências de ter três peças no espaço é que o campo de visão do espectador não percebe as paredes e a sala tende a desaparecer – parecem sugar o espaço para dentro de si. Aponta que tais esculturas não devem ser consideradas labirínticas, uma afirmação improcedente, já que o espectador pode identificar a entrada e a saída. Também não podem evocar o ônfalo, pois os centros não possuem a sua aura oracular característica. Reconhece a presença do espaço, a substância do espaço, porém de forma diferente de Ronchamp, pois na capela o espaço não é retorcido.



Fig. 100 - *Torqued Ellipses* - *Dia Beacon*

Desde 2005 há uma exposição permanente de *The Matter of Time*, em Bilbao, no Museu Guggenheim. A instalação reúne três elipses em torção na frente, cinco no fundo e, entre elas, a escultura *Snake*, apresentada na inauguração

²³² SERRA apud FOSTER, *O Complexo arte-arquitetura*, p.266.

do museu em 1995. Serra considera que as elipses “cresceram” no espaço em Bilbao, pois o teto é bastante alto acima das peças, o que tende a fazê-las parecer mais altas. Ao contrário, o teto baixo de Dia Beacon parecia comprimir as elipses, tendendo a compactar o espaço e destacar o chão. Considera que em Nova York a luz solar também contribuía para a sensação de compressão. Em Bilbao, há mais fluidez e também mais disjunção no entorno. O espaço é muito aberto e pode-se sentir a circulação e tomar distância de cada peça, enquanto no Dia Beacon o espectador não consegue sair do espaço das esculturas permanecendo dentro de seu campo espacial. Segundo o artista, há também uma diferença no aspecto gravitacional da obra por conta da escala do lugar, e as esculturas parecem mais pesadas em Bilbao. Serra acredita que as elipses funcionam melhor na relação com paredes retas, como em Dia Beacon, e aponta que a continuidade das elipses se quebra quando relacionadas a paredes e tetos curvilíneos. Em Bilbao, há curvas reagindo a curvas, não curvas em contraste com paredes retas, as elipses não parecem tão contidas e o olhar tende a oscilar entre as curvas da escultura e as curvas da arquitetura. *The Matter of Time* permite ao espectador perceber os desdobramentos das formas escultóricas do artista, da “relativa” simplicidade de uma elipse dupla à complexidade de uma espiral. O espectador lida com o andar e olhar dentro de um espaço circunscrito, para que algum conteúdo chegue a se revelar. Entrar nessas peças é dialogar com a sua existência física. Também lida com o tempo cronológico do percurso do começo ao fim e, por outro lado, com o tempo experimentado visual e fisicamente.



Fig. 101 - *Snake*



Fig. 102 - *The Matter of time*

Nas elipses em torção, Richard Serra promove uma mudança. Ele as descreve como um receptáculo aberto.²³³ Ao organizá-las no espaço, preocupou-se com a circulação, o espectador pode caminhar sem pré-determinação. Ele é quem determina sua sequência, torna-se leitor da linguagem escultórica com o movimento do seu corpo. A ideia do espaço liga-se ao que há de mais imediato na existência, ou seja, a orientação do corpo em relação ao movimento que torna o espaço perceptível. Não pode, assim, ser descontextualizado ou apenas teorizado sob o risco de perder seu sentido fundamental. O sentido do espaço substantivo.

As *Ellipses* não são peças *site-specific*. Foi assim que eu me envolvi com a ideia de um recipiente que cercasse inteiramente um volume. (...) Bem, uma das coisas interessantes sobre essas peças é que elas não dependem de um módulo. Cada uma está sendo especificamente inventada. Por isso elas são todas diferentes, embora o problema da elipse seja uma constante. A simples rotação da elipse com graus diferentes de sobreposição entre o topo e o fundo parece ser o mais produtivo. (...) Eu costuma dizer isso em voz alta: o que aconteceria se...? E acho que essa é uma maneira de começar um problema. Não consigo solucionar um problema pensando; eu tenho que trabalhar nele. E é por isso que eu me interesso por construir coisas, porque muitas vezes é no processo de insistir no esforço de construir algo que você se dá conta de que não poderia ter previsto a conclusão de sua intenção. Os fatos físicos contam muito mais para mim do que o pensamento que não ganha uma manifestação física. Eu preciso da tradução para uma substância material – sem isso eu estaria negando a importância da experiência física. Eu realmente acho que o pensamento que entra na obra de arte é discernível no objeto existente, ou na escultura existente. É aí, acho, que se entra em diálogo com obras de arte, num certo nível.²³⁴

²³³ Cf. SERRA, *Escritos e Entrevistas*, p.197.

²³⁴ *Ibidem*, p.210.

5

Considerações finais

Ponto de referência obrigatório na história da arte do século XX, Richard Serra assume a postura do artista consciente do modo como o produto artístico é consumido em nossa sociedade, assim como de seu papel ativo frente à realidade. Compromete-se com as exigências de seu tempo. Nos anos 1960, rejeitava a fetichização da obra de arte como mercadoria e valorizava o trabalho do artista enquanto processo intelectual e crítico. A resistência política é experimentada pela geração dos anos 1960, com a criação de grupos e movimentos que promoviam experiências estéticas coletivas que influenciavam diretamente o comportamento político e ético dos artistas.

O estudo da obra de Serra nos levou à análise da conjuntura da arte contemporânea, nos anos 1960, em que a revisão de valores da tradição ocidental no pós-guerra determinaram um novo modelo de pensamento que procurava destruir as dualidades corpo e alma, forma e conteúdo, natureza e cultura. Há outro conceito possível de natureza e também de cultura. O modelo não é mais a natureza, mas os objetos da cultura, pois o fazer humano é também natureza. Essa nova concepção de cultura e consequente valorização do homem enquanto sujeito da história incentiva os homens a não se intimidarem: tudo pode ser transformado.

Observamos, portanto, a obra de Serra contestar a tradição filosófica racionalista, descartando uma suposta verdade absoluta. Adere ao empirismo e à fenomenologia, ao retorno às coisas mesmas em oposição à tradição idealista, ao desprezo à percepção sensível. Contesta o peso da tradição, o idealismo que afasta do mundo, da empiria, impedindo o acesso do homem a visões novas, a posições de abertura.

Sua obra é consonante ao objetivo de uma geração que pretendia romper os limites entre arte e vida, transgredir as convenções, questionar os pressupostos teóricos e propor modificações significativas no mundo da arte. Surpreende pela falta de compromissos com as convenções formais, almeja colocar a obra de arte em contato efetivo com o mundo. Sua escultura está sempre em processo, permanence emergente. Despojada das noções do belo e da contemplação, provoca o espectador na sua vida cotidiana, repotencializa as operações

fenomenológicas por meio das quais o homem convive com o mundo material. Diante das esculturas de Richard Serra, não “contemplamos” obras de arte, o objetivo do artista é exatamente eliminar a passividade da contemplação e suscitar um sentido crítico diante da realidade. O trabalho consiste em um corpo-a-corpo com o mundo.

Tal raciocínio supera a noção metafísica de criação como revelação de uma ideia. O artista vive a experiência da escultura, a ser refeita incessantemente, porque inexistem relações predeterminadas. O rigor apurado da escultura define-se, muitas vezes, de forma precisa, mas opera no registro do instável, impõe uma vivência instigante. A escultura passa a celebrar o provisório e o circunstancial. O que está em jogo é o paradoxo de uma afirmação decidida do contingente. As esculturas põem em evidência o incerto, a impregnação da vida e uma espécie de tensão entre ordem e desordem que responde aos impasses do mundo. Cada uma delas explora determinada situação, um certo contexto, e nos conduz a enfrentar sua presença. Serra realiza, portanto, uma operação incansável de estruturação, solicita a atenção do observador cujo trabalho será questionar, repor e atualizar nexos individuais e coletivos.

Encontramos uma total coerência do desenvolvimento da sua poética desde um “primeiro Serra” altamente questionador, àquele que não abandona os ciclos permanentes de renovações. Vimos que o desenvolvimento das suas obras iniciais segue a determinação do material. Sua obra nasce das características da matéria, o fazer é dado pela realidade do material, nunca do discurso privado do artista. O artista evita a autoria, ao contrário, pretende a não-expressividade e enfatiza as evidências das limitações da matéria. Essa rejeição do artista a artificialismos e a ausência de ornamentos confere peso e seriedade à suas obras. O aspecto direto de suas esculturas comprova a austeridade de sua obra através da economia dos meios, da recusa ao supérfluo. Ética de trabalho, postura de ação positiva e íntegra no mundo que envolve o homem no esforço de reconfigurar o próprio mundo. A validade da ação presente na poética do artista está ligada a importância do "aqui e agora", a romper com projeções a priori e valorizar a aproximação física do espectador com a presença problemática de seu trabalho no conturbado entorno urbano.

A interação entre a realidade material da obra e o contexto da sua instalação produz um significado que não se traduz em abstração (daí a importância da

realidade física), ou registro de representação. A potencialidade de cada uma delas é promover uma contribuição visual para a experiência do homem no mundo. A rejeição ao ilusionismo faculta a convivência em um espaço no qual o espectador possa, de fato, modificar seu olhar cotidiano. A sublimação é estranha a seu projeto. A clareza da obra, a importância dos procedimentos relacionados ao material, evidenciam que seu projeto é, desde logo, da ordem da ação. A visibilidade está em nossas vidas, no fluxo do cotidiano. O corpo é presente no trabalho de Serra, e não se refere a um *pathos*, a questões existenciais, e sim a um homem concreto que precisa ativar os sentidos. E não se trata de mera fruição ótica. A “despsicologização” da visão é questão impositiva do seu trabalho, resultado de tentativas e erros ligados a uma obra apenas à realidade.

Serra conduz o controle e planejamento de sua escultura à pesquisa da percepção espaço-temporal e à concepção do espaço enquanto matéria – premissa essencial de sua obra. Sem realidade material, inexiste arte. Ela opera, de fato, no mundo, não com suas imagens. Cada obra é um caminho descoberto que contribui com seu valor específico.

Nessas considerações finais, intentamos uma síntese das preocupações que marcaram a reflexão do artista sobre o tema do espaço e seus desdobramentos reais. É com disposição de reatualização das possibilidades de espaço que a escultura de Richard Serra se apresenta. A escultura será a arte de renovar o aparecimento do espaço como lugar de ativação das percepções. Não há forma fechada senão escultura que concede lugar ao movimento e à transformação. A imprevisibilidade, a inquietação e o apreço ao trabalho fazem parte do começo e recomeço constante de sua obra marcada por contínuas pesquisas e invenções. O modo como apela e utiliza o conteúdo de suas experiências e formulações torna, com certeza, o artista responsável, ao longo de cinco décadas de produção, por resultados capazes de apontar caminhos pertinentes para a atualização constante da escultura.

A arte deve servir como modo de transformar as relações das pessoas consigo mesmas e com a sociedade. As esculturas de Richard Serra avançam em direção à mundaneidade. Na arte dita pós-moderna, produzida a partir dos anos 1980, muitos trabalhos de arte parecem prescindir da materialidade para se apresentarem no mundo. Atuam no plano do encantamento e do espetáculo. Diante da crescente institucionalização e mercantilização da arte, numerosas

poéticas atuais exaltam o evanescente. Livre do projeto moderno de atuar como fator de transformação social, a arte se resume a propostas engajadas, que se fundamentam em situações já estabelecidas, ou praticam a estratégia da evidência. A essa produção, a reação é da ordem do impacto visual, não se traduz em pensamento crítico. Interessa a maneira como a obra de Richard Serra demonstra que sua produção, em pleno curso, responde a uma visão crítica da realidade. Não é um discurso evidente, reflexo da realidade, e sim discurso que quer produzir tensão e transformação.

Resumindo, a escultura de Richard Serra importa por renovar a tarefa de sustentar a densidade do mundo visível. E isso em um momento no qual a arte parece dissolver-se em estímulos visuais que apenas reforçam a lógica de uma sociedade da mercadoria. A obra se situa, historicamente, num ponto de tensão entre a contemporaneidade e a crise da modernidade. O mérito das suas esculturas consiste no modo como enfrenta o dilema entre a tradição moderna, já inviável, e a produção de uma linguagem aberta a novas possibilidades. A questão contemporânea busca a superação dos limites da modernidade, a transformação de suas premissas formais e da noção de autonomia da obra de arte. Richard Serra participa da polêmica acerca da falência do projeto moderno e da sua crença utópica do papel da obra de arte. Porém, posiciona-se como um artista comprometido com a arte como agente de eficácia social – a confiança no ato positivo da escultura convoca o espectador a uma postura ética no mundo volátil em que vivemos. Afinal, Richard Serra afirma-se como um dos últimos grandes artistas a produzir uma obra apoiada na crença moderna da capacidade da arte transformar o entorno social.

Quase no final da sua célebre *Verb List*, Serra inclui um verbo que enfatiza o compromisso - *to continue*.

Referências bibliográficas

BATTCK, Gregory. (ed.) **Minimal Art: a Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1995.

BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica** - textos selecionados. Org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

BRITO, Ronaldo; SERRA, Richard. **Richard Serra**. (catálogo) Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

BOIS, Y-A. Ellipses en torsion: convulsions spatiales. In: CUZIN-SCHULTE, S. (ed.) **Monumenta 2008: Richard Serra - Promenade**. Paris: TTM Éditions, 2008. p.37-9.

BUCHLOCH, H. D. Benjamin. **Neo-Avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975**. Massachusetts: MIT Press, 2003.

_____. Richard Serra's early work: Sculpture between labor and spectacle. In: MCSHINE, Kynaston; COOKE, Lynne. **Richard Serra: Forty Years**. (catálogo) Moma, NY, 2007. p.43-60.

_____. Benjamin. Process Sculpture and Film in the work of Richard Serra. In: FOSTER, H; HUGHES, G. (eds.) **October Files**. Georgia: Bembo and Stone Sans Graphic Composition, 2000. p.1-19.

CAGE, J. **Silence: lectures and writings**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013. Disponível em: http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Cage_Silence. Acesso em: 5 abr 2018.

CALAS, N. Subject Matter in the Work of Barnett Newman. In: BATTCK, **Minimal Art: a Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1995. p.109-115.

COOKE, Lyne; GOVAN, M. **Dia: Beacon**. (catálogo) Nova York: Dia Art Foundation, 2003.

CRIMP, D. Serra's Public Sculpture: redefining site specificity. In: KRAUSS, R.; CRIMP, D. **Richard Serra/Sculpture**. The Museum of Modern Art. New York: Thames & Hudson, 1986. p.41-55.

CUZIN-SCHULTE, S. (ed.) **Monumenta 2008: Richard Serra - Promenade**. Paris: TTM Éditions, 2008.

DEUSTCHE, Rosalind. **Evictions: art and spatial politics**. Massachusetts: MIT Press, 1998. p. xiv.

DEWEY, John. **Art as Experience**. New York: Berkley Publishing Group, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

EMERSON, Ralph W. **The American Scholar**. 1837. Disponível em: <http://hamiltonunique.com/wp-content/uploads/2017/11/Emerson.pdf>. Acesso em: 15 mar 2018.

EMERSON, Ralph W. **The Essays of Ralph Waldo Emerson**. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHOLH, H. D. Benjamin. **Art since 1900**. Londres: Thames & Hudson, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. A Vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FOSTER, Hal. **O Complexo arte-arquitetura**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

FOSTER, H; HUGHES, G. (eds.) **October Files**. Georgia: Bembo and Stone Sans Graphic Composition, 2000.

FRIED, M. Art and objecthood. In: BATTCOCK, G. **Minimal Art: a Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1995. p.116-147.

GREENBERG, G. Recentness of sculpture. In: BATTCOCK, G. **Minimal Art: a Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1995. p.180-186.

GUZZONI, Ute. A Relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, Minas Gerais, n.5, 2008. p.48-60.

HEIDEGGER, Martin. Observações sobre Arte-Escultura-Espaço. **ArteFilosofia**, Ouro Preto. Minas Gerais. n.5, 2008. p.1722.

JUDD, D. **Specific Objects**. Disponível em: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>. Acesso em: 15 mai 2018.

KLABIN, Vanda Mangia. (Org.) **Richard Serra**. (catálogo) Rio de Janeiro: Centro de arte Helio Oiticica, 1997.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Massachusetts: Mit Press, 1981.

KRAUSS, Rosalind; CRIMP, Douglas. **Richard Serra/Sculpture**. The Museum of Modern Art. New York: Thames & Hudson, 1986.

KRAUSS, Rosalind. Portrait of the Artist... Throwing Lead. In: _____; CRIMP, Douglas. **Richard Serra/Sculpture**. The Museum of Modern Art. New York: Thames & Hudson, 1986. p.15-39.

_____. Sculpture in the expanded field. In: FOSTER, H. (ed.) **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Seattle: Bay Press, 1983.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MCSHINE, Kynaston; COOKE, Lynne. In: **Richard Serra: Forty Years**. (catálogo) Moma, NY, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. A dúvida de Cézane. In: _____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MICHELSON, A. The films of Richard Serra: an interview. In: FOSTER, H; HUGHES, G. (eds.) **October Files**. Georgia: Bembo and Stone Sans Graphic Composition, 2000. p.21-57.

MITCHELL, Gary. Balancing Art. **The Guardian Review**, n.19, 5 Apr 2003.

MORRIS, R. Notes on Sculpture. In: BATTCOCK, Gregory. (ed.) **Minimal Art: a Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1995. p.222-235.

_____. The Present Tense of Space. (1978) In: DOHERTY, Claire. **Situation**. Cambridge: MIT Press, 2009. p.27-8.

ORTEGA y GASSET, José. **Velásquez**. Trad. e org. Célia Euvaldo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

PACQUEMENT, Alfred. Entretien avec Richard Serra. In: **Richard Serra**. (catálogo) Paris: Centre George Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, outubro, 1983.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia**. v.3. São Paulo: Paulus, 1990.

SÁ, Renata Camargo. **Gênese e Contexto**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História. PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Célia Quirino. Tocqueville: a Realidade da Democracia e a Liberdade Ideal. **IEA – USP**, 2013. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/santostocqueville.pdf>. Acesso em: 18 mar 2018.

SARAMAGO, Ligia. Sobre Arte e o espaço, de Martin Heidegger. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, Minas Gerais. n.5, 2008. p.61-72.

SERRA, R. **Rio Rounds**. (catálogo) Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 1997.

SERRA, Richard. **Writings, Interviews**. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 1994.

SERRA, Richard. **Escritos e Entrevistas**. Textos de Richard Serra. 1967-2013. org. Heloisa Espada; trad. de Paloma Vidal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

SERRA, Richard. **Desenhos na Casa da Gávea**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

TOCQUEVILLE, Alexis. **A Democracia na América**. v. I e II. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 1996.