

Renata Camargo Sá

Richard Serra: Gênese e Contexto

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Programa de Pós-Graduação de História
Social da Cultura

Rio de Janeiro, julho de 2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Renata Camargo Sá

Richard Serra: Gênese e Contexto

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Julho de 2005



Renata Camargo Sá

Richard Serra: Gênese e Contexto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. João Masao Kamita
Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Cecília Martins de Mello
Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduro
Departamento de Teoria e
História da Arte do Instituto de Artes
UERJ

Prof. Dr. Lorenzo Mammi
Departamento de Filosofia
FFLCH-USP

Prof. Dr. Sérgio Antônio Câmara
Pesquisador em História

Prof. João Pontes Nogueira
Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de julho de 2005.

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

Renata Camargo Sá

Graduada em História da Arte pela Universidade de Toronto em 1993, mestrado em História Social da Cultura na PUC-RJ, com dissertação defendida sobre o escultor contemporâneo indiano, residente em Londres, Anish Kapoor, no ano de 1998. lecionou em universidades do Rio de Janeiro e publicou ensaios sobre artistas contemporâneos brasileiros em revistas especializadas como Arte Ensaio, publicada pela Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, e em catálogos de exposições nacionais e latino americanas.

Ficha catalográfica

Sá, Renata Camargo

Richard Serra: gênese e contexto / Renata Camargo Sá ; orientador: João Masao Kamita. – Rio de Janeiro : PUC-Rio, Departamento de História, 2005.

150 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Históriaa .

Inclui referências bibliográficas

1. História – Teses. 2. Escultura. 3. Arte moderna. 4. Arte contemporânea. 5. História da arte. 6. Filosofia da arte. 7. Serra, Richard. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de história . III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Devo agradecer ao CNPq por ter viabilizado financeiramente a produção desta tese de doutorado.

Á Edna Maria Timbó, secretária do programa, pelos inúmeros favores prestados.

Ao amigo Sérgio Câmara, sobretudo por sua determinação em não me deixar esmorecer naqueles momentos difíceis.

Ao meu orientador Masao Kamita, que apontou caminhos profícuos.

A meus pais e a minha família que sempre me incentivaram de todas as maneiras possíveis.

Resumo

Sá, Renata Camargo; Kamita, João Masao. **Richard Serra: Gênese e Contexto**. Rio de Janeiro. 2005.170 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese é uma análise da obra do escultor americano Richard Serra baseada no contexto cultural de onde surgiu e nos elementos formadores desse mesmo contexto, como a herança puritana da América protestante e os primórdios de sua filosofia. O empirismo de David Hume é compreendido como fundamento para o pragmatismo, que se desenvolve a partir dos ensaios de Ralph Waldo Emerson. Partindo de tal contextualização histórico-filosófica traça as principais características presentes no modo de atuar na América, relacionando-as à obra de Richard Serra. Estuda, o modo objetivo de atuar num sistema de capitalismo avançado, e suas possíveis analogias com o projeto moderno de desierarquização do universo artístico, empreendido pela arte moderna através da chamada externalização da arte.

Palavras-chave

Richard Serra; escultura; arte moderna; arte contemporânea; história da arte; filosofia da arte.

Abstract

Sá, Renata Camargo; Kamita, João Masao. **Richard Serra: Beginnings and Context**. Rio de Janeiro. 2005. 170 p. Doctoral Dissertation – History Department, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A critical analysis of the work of American sculptor Richard Serra, based on the cultural context in which it appeared and developed, such as the puritan heritage of protestant America and the beginnings of its philosophy. Empiricism, as the foundation of the American pragmatism, developed after the essays of Ralph Waldo Emerson, is seen through a brief study of David Hume's *Treatise of Human Nature*. From this historic-philosophical background it traces the main characteristics of American way of behaving, in order to disclose the possible relations with the work of Richard Serra. The dissertation is centered on the manner by which an objective mode of behavior is crucial to advanced capitalism, and its possible analogies with the modern art project that envisages an art world less submitted to hierarchies. Enterprise made successful through the process of bringing the painting to the picture plane.

Key Words

Richard Serra; sculpture; modern art; contemporary art; art history, philosophy of art.

Sumário

1. Introdução	10
2. Heranças Primordiais	14
2.1. Espiritualidade Mundana: O Trabalho como Construção do Real	14
2.2. Borromini	31
2.3. Notas sobre o Empirismo Inglês de David Hume	38
3. O Legado Americano	58
3.1. Emerson: Quintessência Americana	58
3.2. O Século XX	82
4. Arte Americana	96
5. Depois do Modernismo	116
5.1. A Aparência: Fenomenologia e o Virtual	116
5.2. Vazio Pagão	125
5.3. Arte e Superação da Metafísica	129
5.4. Arte, Cultura e Verdade	138
6. Conclusão	142
7. Referências Bibliográficas	146

Lista de Ilustrações

Ilustração 1 - Richard Serra, <i>Prop Pieces</i> , 1969, chumbo e antimônio.	46
Ilustração 2 - Richard Serra, <i>Tilted Arc</i> , 1981, aço corten.	46
Ilustração 3 - Vermeer, <i>Mulher Pesando Pérolas</i> , c. 1665.	47
Ilustração 4 - Vermeer, <i>O Pintor em seu Estúdio</i> , c. 1666.	47
Ilustração 5 - Vermeer, <i>Rua em Delft</i> , c. 1659.	48
Ilustração 6 - Ter Borch, <i>A Apresentação</i> , c. 1662.	48
Ilustração 7 - Richard Serra, <i>To encircle base plate hexagram, right angles inverted</i> , 1970, aço, 25 x 20 x 792 (diâmetro).	49
Ilustração 8 - Richard Serra, <i>Ellypses</i> , 1998, aço corten, 411 x 845 x 5 cm.	50
Ilustração 9 - Richard Serra, <i>Fulcrum</i> , 1986-7, aço corten, 5 chapas: 1690 x 430 x 76 cm.	50
Ilustração 10 - Richard Serra, <i>Serpentine</i> , 1993, aço corten, 4 chapas: 396 x 310 x 75 cm.	51
Ilustração 11 - Borromini, <i>Oratório de San Philipe Néri</i> , 1637-1643, Roma.	51
Ilustração 12 - Borromini, <i>San Ivo de la Sapienza</i> , 1642-1662, Roma.	51
Ilustração 13 - Bernini, <i>Escada Real</i> , 1663-1666, Vaticano.	51
Ilustração 14 - Borromini, <i>Palácio Spada</i> .	51
Ilustração 15 - Tatlin, <i>Modelo para o monumento à III Internacional</i> , 1919-20.	52
Ilustração 16 - Foto do Jovem Pollock.	52
Ilustração 17 - Richard Serra, <i>Sea Level</i> , 1988-96, concreto armado, 3 peças: 210 x 30 cm (cada).	53

Ilustração 18 - Richard Serra, <i>Schunnemunk Fork</i> , 1991, aço corten, vários tamanhos.	52
Ilustração 19 - Richard Serra, <i>One</i> , 1987-88, aço corten, 186 x 210 cm.	53
Ilustração 20 - Richard Serra, <i>Street Levels</i> , 1986-7, aço corten, 5 chapas: 480 x 1025 x 5 cm.	53
Ilustração 21 – a) Jorge Oteiza, <i>Caixa Vazia</i> , 1958, Ferro, 46 x 46 x 46 cm.	53
b) Jorge Oteiza, <i>Desocupação Espacial Interna com Circulação exterior para Arquitetura</i> , 1958 (Versão A), Pedra, 26 x 44 x 46 cm.	53
Ilustração 22 - Thomas Hart Benton, <i>City Activities with Subway</i> , 1930-31, tempera a ovo com verniz oleoso sobre tecido engessado, 236 x 341 cm.	54
Ilustração 23 - Richard Serra, <i>Torus e Elipse</i> , 2001, aço corten, 3607 x 11354 x 3175 cm.	55
Ilustração 24 - montagem de escultura de Richard Serra em local público.	55
Ilustração 25 - Grant Wood, <i>American Gothic</i> , 1930, óleo sobre chapa de Madeira, 76 x 63cm.	54
Ilustração 26 - Richard Serra, <i>Octagono para Saint Eloi</i> , 1991, aço indaten forjado, 200 x 244 cm.	56
Ilustração 27 - Kapoor, <i>sem título</i> , 1997, mármore, 295 x 175 x 128 cm, Igreja de San Giusto, Volterra.	56
Ilustração 28 - a) Cindy Sherman, <i>nº 6.</i> , 1977, fotografia.	57
b) Cindy Sherman, <i>nº. 13</i> , 1978, fotografia.	57
Ilustração 29 - Cildo Meirelles, <i>Rodos</i> , 1977, borracha e madeira, vários tamanhos.	57

Introdução

As esculturas e desenhos de Richard Serra se apresentaram de início para nós como objetos espantosos devido ao seu peso e opacidade. Sobretudo porque acabávamos de sair de uma temporada de pesquisa dedicada à obra de outro escultor contemporâneo, o indiano, residente em Londres, Anish Kapoor, em que leveza e imaterialidade predominavam. Hoje, percebemos claramente que há uma constante nos dois estudos, um problema não resolvido pelo primeiro que se arrasta subliminarmente, às vezes nem tanto, pelas páginas dessa nova empreitada, relativo à fenomenologia, pensamento que se impõe como condição necessária para lidarmos com a obra de ambos. Ele diz respeito a um impasse que observávamos em seu núcleo: o fato de depender do contato com os fenômenos, ao mesmo tempo em que deseja fundar uma ontologia negativa. Afinal, a experiência sensível, verdadeira entidade fenomenológica, se assim podemos dizer, não possui coeficiente de positividade, e a menos que consideremos o fenômeno mera aparição, desprovido de materialidade, teremos duas entidades físicas, logo positivas, a gerar uma negatividade. Esse trabalho tenta não ser sobre filosofia, mas admitimos a dificuldade para não sucumbir a reflexões que servem tão exemplarmente ao estudo da arte. O problema dessa contradição é que grande parte das vanguardas construtivas modernas apóia-se teoricamente na fenomenologia. Portanto, ela acaba promovendo outra contradição: como podem poéticas baseadas na dinâmica da vida visar à construção?

No início, pensávamos poder tratar a obra de Richard Serra em analogia aos dados que recolhíamos do estudo da fenomenologia; quando nos ocorreu o óbvio: embora seja uma filosofia da presença, ela foi produzida na Europa, num ambiente cultural delimitado, do início ao meio do século XX. A arte de Richard Serra é, constata-se desde logo, 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 então investigar quais elementos são próprios à cultura americana e conseqüentemente 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.

Com essa mudança de trajeto, o estudo acaba por abarcar àquela contradição sobre a fenomenologia, citada logo acima, numa tentativa de entender, para superar, o porquê do método formalista vigorar em tantos estudos sobre sua obra. Não por acaso, ele facilita análises de obras que se realizam sobretudo na experiência sensível. O mesmo se observa quando se contrapõem tais obras a um texto como *Art as Experience*, de John Dewey, evitado por razões semelhantes. Não queremos dificultar as coisas, mas não podemos ignorar nossa própria necessidade de entender o imbróglio que emerge no próprio conceito de experiência sensível. Entender se podemos, ainda, afirmar a possibilidade de acesso às coisas mesmas, se é pertinente falar sobre uma experiência pré-reflexiva quando se vive o tempo inteiro imerso no mundo da cultura, se ainda existe natureza para contrapormos à cultura. A solução é estudar a obra de Serra sob o prisma da cultura, compreendendo que a percepção ocorre no mundo dos homens, por conseguinte, a experiência sensível deve ser contaminada por significados.

A pesquisa inclina-se então para buscar elementos que revelem as origens culturais da arte de Richard Serra. A arte holandesa do século XVII é nossa primeira sugestão. Afinal, ali está registrada, pela primeira vez na história, a ascendência de uma classe burguesa consumidora de arte e, sobretudo, protestante. Todos os elementos que iriam formar na América do Norte uma cultura específica. Um olhar sobre Vermeer, Ter Borch e Jan Steen indica que o caminho é profícuo, pois cada um a seu modo deixa entrever uma certa faceta da relação entre “a ética protestante e o espírito do capitalismo”. Começa a ficar claro que a obra de Serra é legatária de certos valores éticos e morais presentes na pintura de gênero dos países baixos. Tentamos não sucumbir numa leitura iconológica da obra de Serra, ela tampouco permitiria, mas nesse momento fica evidente que forma e conteúdo estão tão colados, que não podemos deixar de observar incríveis coincidências entre a forma modernista de Richard Serra e valores arraigados da tradição protestante. Tais coincidências mostram o percurso da arte em direção a sua emancipação da representação naturalista, assim como a gradual laicização da cultura ocidental e seu conseqüente afastamento da natureza.

Embora a arte holandesa tenha sido fundamental, a cultura americana havia se formado sobre outras bases, também, independentes dos métodos europeus de organizar-se socialmente. Recorremos por esse motivo às origens de sua filosofia. Primeiro aos seus antepassados ingleses, David Hume em particular, depois àquele considerado o progenitor da filosofia americana, Ralph Waldo Emerson. Assim, construímos alicerces que nos permitem partir para atuações mais diretas relacionadas à construção de um mundo novo, como a obra de John Dewey sobre educação, moral e política. Nesse ponto ocorre um impasse: decidir se a obra de Richard Serra pode ser vinculada ao projeto moderno de construção do real, ou se ela já é desencantada o suficiente para não acreditar mais na capacidade da arte funcionar como axioma para a transformação de seu entorno. Experiências com a própria obra nos fazem decidir pela primeira hipótese.

Embora resolva o impasse, a decisão incorre noutro problema. Se sua arte se vincula ao projeto moderno de construção do real, isto significa que ela é projetiva? Que parte de uma idéia *a priori*? A assunção desmentiria a relação com o pragmatismo e com a noção de conhecimento como ação. Além disso, um artista contemporâneo é alguém extremamente avisado sobre os vários meios a serem acionados para se realizar um trabalho de arte. Portanto, não seria correto afirmar que sua crença no projeto moderno de construção do real compartilhe da ideologia utópica que moveu os construtivistas clássicos. Temos então que encontrar um meio-termo. O meio-termo é o ponto de transição, no qual a obra de Richard Serra parece encontrar-se: entre o vigor modernista e a suspeita e os entraves da pós-modernidade.

Localizar a obra de Richard Serra aí nos leva à complexa conjuntura da cultura contemporânea. Entre outras coisas, nos vimos compelidos a aproximá-la, para situar possíveis convergências e enormes divergências, dos fazeres virtuais do mundo atual. Porque, como se mostra evidente desde o começo, a arte americana está intrinsecamente ligada a questões morais, portanto o construtivismo e o que chamamos de expansão da arte para o mundo, herdados dos europeus (se Clement Greenberg está correto), se reveste de uma conotação moral e ética. Para analisarmos certos aspectos das realidades ditas virtuais, é preciso levar esse fato em consideração. E a ligação entre arte, moral e ética na América acaba se impondo, pois a questão do fazer na contemporaneidade ganha contornos nunca vistos.

Fazer arte tornou-se uma atuação cultural, mas a cultura anda meio debilitada em função, no mais das vezes, da produção em série de produtos culturais. Tornando-se pois o fazer cultural em nosso entender, assim como muitos outros fazeres humanos, envolto por uma má-fé ou um cinismo latentes. Má-fé no sentido de estarem alienados daquilo que, usualmente, até um certo momento da história, denominávamos cultura. Cinismo, por produzirem sem qualquer preocupação com a verdade de seus empreendimentos. Porém, o afastamento, propriamente dito, entre a cultura e os produtos culturais é consequência, nos parece, do movimento empreendido pela própria cultura, certamente pelas artes plásticas, ao visarem atuar no espaço do mundo, desierarquizando assim o universo artístico e cultural, até então restrito a poucos iniciados.

Entendemos esse processo de desierarquização como sendo concomitante com a laicização do Ocidente; e o processo no qual a arte/cultura invade o plano do mundo, se exterioriza, melhor dito, como o meio utilizado para alcançar o nivelamento desejado. Nivelamento que acaba acontecendo por baixo, porque a informação, real moeda de troca da atualidade, lida com um tipo de temporalidade que oblitera a reflexão, logo, a vontade de conhecer as coisas, tornando-se a imagem perfeitamente suficiente para as demandas superficiais de nosso entorno e para o tempo que temos para despende.

Reflexões sobre a cultura e a arte depois da dissipação da verdade apontam quase sempre para outras possibilidades de pesquisa e reflexão. Portanto a conclusão desse trabalho mantém-se aberta. A própria transitoriedade do contemporâneo impede asserções definitivas. Um dos fascínios exercidos pela arte contemporânea vem exatamente da impossibilidade de se proferir qualquer juízo definitivo a seu respeito. Além disso, qualquer tentativa de fazê-lo iria contradizer a própria obra de Richard Serra que se apóia na fluidez da realidade. Iria contradizer também o formato sucinto que optamos para apresentar esta tese, cautelosos que estamos com qualquer atividade que venha a dizer mais do que o estritamente necessário, expandindo-se para além do que a ética permite.

2

Heranças Primordiais

2.1

Espiritualidade Mundana: O Trabalho como Construção do Real

De que modo a arte de Richard Serra se vincula ao projeto moderno de desierarquização da arte e às suas origens? Como ela se associa à noção de construção da dita utopia moderna do plano? O que orienta a investigação sobre tais problemas é a hipótese de que sua obra adere ao projeto moderno de construção do real através da ênfase no trabalho. Para defendê-la, buscamos as origens de uma concepção de arte, amplamente vinculada a um fazer mundano, com suas devidas implicações estéticas, morais, éticas e políticas. Ao fim deste percurso estaremos mais aptos a avançar em busca de uma definição do lugar da obra do artista na história da modernidade. Neste segmento de capítulo, nos concentraremos em dois conjuntos de obras. Para começar, propomos uma análise de algumas esculturas da década de 80 denominadas Prop Pieces (fig. 01). A seguir, faremos considerações sobre a peça intitulada Tilted Arc (fig. 02), tornada paradigmática ao desencadear uma verdadeira querela sobre a questão da arte pública e monumental, nos Estados Unidos.

O significado literal da palavra inglesa *prop* é suporte, o que nos induz a pensar os *prop pieces* no contexto da célebre máxima minimalista: “o que você vê é o que você vê”. Afinal, a principal função dessas esculturas é suportarem-se a si mesmas. Num jogo de equilíbrio, as peças de aço acomodam-se umas as outras para evitar colapsar e, portanto, auto-destruir-se. Se o que vemos fosse só o que vemos, a única razão para existirem seria sua condição de suporte. O nome corresponderia à coisa, literalmente: a obra nada mais seria do que uma tentativa de impedir sua queda. O fato de estarem nessa situação – na condição provisória de suporte – já diz muito de sua ontologia: são seres em trânsito. O caráter situacional implica numa segunda condição, a de imanência. E, finalmente, encontram-se acomodadas a partir do notório esforço que exercem entre si. Esforço que se realiza através do atrito entre as peças de aço.

Observe-se que, apesar de idênticas, não possuem todos os requisitos do que se convencionou denominar elementos. Simplesmente, porque o esforço necessário para se manter lhes impõe uma interdependência. Logo, a rigor, não se trataria de uma forma aberta, no sentido tradicional do minimalismo. Afinal, próprio desse tipo de formalização é justamente o fato dos elementos poderem prescindir uns dos outros. Os *prop pieces* impossibilitam o acréscimo de outra peça e impedem a retirada das já existentes. Como numa composição clássica, tais procedimentos desequilibrariam o conjunto. O que não significa necessariamente que os *prop pieces* sejam composições baseadas nos princípios morfológicos da combinação de partes, teleologicamente orientadas para produzir um todo harmônico. Porém, se seu tipo de formalização em princípio não condiz com a lógica das partes, tampouco se adequa de todo ao conceito de forma aberta, na qual elementos regimentam a lógica formal.

O conceito de elemento foi aplicado de maneira mais metódica à obra dos minimalistas americanos na década de 60. Richard Serra iniciou sua carreira 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. No caso que estamos a estudar, percebe-se, por exemplo, que apesar dessas peças de suporte não se estruturarem num formato serial, elas, entretanto, pertencem a uma série: a série de *steel props*.

A idéia de série – fundamental para a noção de forma aberta – surge na arte moderna *avant la lettre* com a aplicação de objetos industrializados, ou simulacros, às colagens, por Picasso e Braque. Na década de 20, os *merzbaus* de Schwitters, mostraram que a idéia de série se apoiava num tipo de fazer em que se acrescentam elementos ao invés de combiná-los; destruindo-se assim a própria noção de composição relacional, ao atribuir-se aos elementos valor ontológico igual no processo de feitura da obra. Alguns anos antes, em 1912, com os *ready mades*, o pensamento serial já assumia perfil conceitual bem definido. Os *ready mades*, por um lado, realmente, encarnam o caráter anônimo da modernidade, tão próprio à idéia de série ou de “composição” sequencial, por outro, revivem certo romantismo (também moderno) ao reafirmarem a posição de decisão do artista sobre o que é e o que não é uma obra de arte. Andy Warhol levará adiante a ambigüidade inaugurada por Duchamp, radicalizando-a, ao transformar a si mesmo numa espécie de *pop-star* do anonimato.

O anonimato moderno prevê que as operações sejam fixadas pela matéria, não pela inspiração, como observou Rosalind Krauss.¹ Nesse imbricado procedimento revela-se o estigma do objeto moderno: sua autonomia no mundo. Procedimento através do qual, o paradigma de uma estética de cunho humanista – o fazer divino e a obra acabada – foi substituído por outro, em que o processo (a fabricação humana propriamente) ganhou preponderância sobre a obra realizada. Portanto, a questão da série está imbuída de revelar o processo de feitura e de fruição, estruturais na concepção de um objeto autônomo. Ela, entretanto, foi responsável também pelo início do processo de desconstrução deste mesmo objeto que ajudou a constituir, que se tornou como todo o resto apenas um meio, um seguimento, dentro de uma série de incontáveis relações.

O serialismo no âmbito social e cultural está estreitamente vinculado à produção capitalista, e remonta à sobriedade do vestuário dos puritanos, como demonstrara Max Weber. Objetivando não ostentar, estabelecem as primeiras regras para a uniformidade da vida. Weber vê nessa conduta a preferência dos puritanos pelo modelo utilitário, que requisita uma atitude racionalista perante a vida, evitando as vontades carnis, representadas, de certa maneira, pelas tendências artísticas.² Ele relaciona o vestuário à questão da arte, pois entende a proibição da representação de Deus e das histórias sagradas, como uma forma de enfraquecer a importância da carne, forte presença na arte ocidental latina e católica sobretudo, desde o Renascimento.

O serialismo na arte, portanto, não pode ser destituído do caráter anticarnal alertado por Weber, tampouco da atitude econômica, conseqüentemente racionalizante, a ele atribuído. O serialismo é um modelo antiantropomórfico, vinculando-se, por conseguinte, à observação de Rosalind Krauss sobre a superação da idéia de inspiração, que culmina na descrença numa entidade supra-humana. As colagens de Picasso, onde balizamos a gênese da lógica serial no modernismo, são casos exemplares do rompimento da arte com o antropomorfismo.

Uma estética de cunho humanista é antropomórfica, claro, pois se associa a um conceito de natureza como padrão, onde o homem é dentre os seres naturais, o

¹ *Richard Serra/Sculpture*. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, 1986.

² *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 121.

mais qualificado, já que habilitado a pensar por uma entidade transcendental. Logo, o mais próximo de uma idealidade e mais digno de ser representado. Uma estética que se deseja desvencilhar deste modelo de pensamento possui outro conceito de natureza, e também de cultura. Nele o fazer humano tem um papel muito mais significativo, porque criativo. Contudo, tal fazer precisa de “um método sistemático de conduta racional com a finalidade de superar o *status naturae*”,³ o descontrolo, o irracional.

Convém observarmos neste ponto que muitos conceitos de Weber nasceram de seu contato com George Simmel. Seu conceito de cultura, expresso no capítulo *Estilo de Vida*, do clássico *Filosofia do Dinheiro*, se define pela racionalização das formas de vida. Isso quer dizer que o que consideramos cultura consiste em algo com extrema vitalidade, embora seu fazer tenha empregado alto teor de racionalidade. Cultura, segundo Simmel, é algo desenvolvido pelo homem a partir de uma matéria natural bruta elaborada e sofisticada a um ponto tal que não perde o *élan* vital próprio das coisas da natureza, ainda prenhes do germe da vida. Para Simmel, “*the fine arts reflect this concept most clearly because they display the greatest tension between the two opposites.*”⁴

Após essa breve introdução, retornemos ao problema do qual as peças de suporte, de fato, se ocupam, qual seja, a gravidade, para então investigar uma possibilidade de leitura da obra do artista americano, diferente daquela inscrita à tautologia minimalista (“o que você vê é o que você vê”), onde a preocupação com a gravidade se restringiria ao caráter meramente físico do peso da matéria.

* * *

O aparente tênue equilíbrio dos Prop Pieces pode facilmente ser interpretado em analogia à instabilidade ou à dinâmica da vida, aproximando-se assim das questões mais recorrentes sobre as quais se debruçou grande parte das experiências artísticas desde meados do século XX. A influência exercida pelas filosofias europeias de cunho existencialista – em particular a fenomenologia de Merleau-Ponty –, no grupo de jovens minimalistas americanos da década de 60, avaliza tal linha interpretativa. Hoje, entretanto, tendemos a pensar que uma

³ Op. cit., p. 83.

⁴ *Filosofia do Dinheiro*, p. 446, 447.

análise originária do conceito modernista de visibilidade pura, a partir do “o que você vê é o que você vê” dos minimalistas, não satisfaz, por ser difícil crer que o que nos é dado à visão seja absolutamente tudo o que há.

A experiência cotidiana do que nos é apresentado como real, na forma de imagem, cada vez nos leva a duvidar mais do que vemos. Além disso, a atual realidade virtual da cibernética, tampouco nos permite afirmar sartrianamente que só o que aparece é o que de fato há. Não se está a supor nova metafísica, mas, ao analisar-se a questão da gravidade na obra de Serra, há de se ponderar a multiplicidade de significados que se produzem no contato com ela, muitas vezes oriundos dos remanescentes mnemônicos surgidos no curso de uma experiência estética, sempre envolta num certo momento histórico.

Sentido e memória surgem na experiência sensória, e se percebemos o mundo por formas e cores, ela não pode ser tratada como simples jogo de percepção, deve ser tratada como modalidade de conhecimento. A obra de Richard Serra já provou estar além de uma excitação transitória, daí a sensação de acúmulo, de continuidade, que proporciona ao espectador. Ela não está no campo das experiências sensoriais levadas a cabo pelos artistas da Op ou mesmo pelos concretistas gestaltianos. Por isso, não nos interessa registrar, mais uma vez, que essas peças de suporte evidenciam o peso da gravidade, para que o espectador-transeunte perceba materialmente a força gravitacional a que está submetido. Interessa-nos, sim, indagar, por exemplo, para quê se perceber preso à Terra? Ou, o que se sente frente à iminente queda? Em outras palavras: se uma experiência é sempre contaminada pela cultura e pela história, não sendo jamais “pura”, quais contágios da cultura que a formou percebemos ao experimentar esteticamente a obra do artista Richard Serra?

Foram perguntas como essas que nos levaram a buscar sua formação junto às origens da cultura americana, e não apenas nas memórias mais recentes do pós-minimalismo ou da filosofia européia de tendência existencialista. Pensamos que seus remanescentes históricos podem revelar-se mais próximos da pintura de gênero holandesa do século XVII do que se poderia a princípio supor. Aquelas pinturas são o produto dos primeiros artistas comissionados pela emergente burguesia protestante européia, que iria em parte, neste mesmo século, refugiar-se na América fugindo de perseguições religiosas. Quando pensamos num Vermeer (fig.03), com seus quase-pecados, naquela pureza sutil prestes a ser maculada, a

iminente queda dos *prop pieces* parece encontrar seus antecedentes. O equilíbrio precário da virtude, representado nas telas do pintor holandês, parece revisitado pela arte moderna. É como se, mesmo metamorfoseando-se em aço corten, latências daquela velha virtude, temerária de si mesma, permanecessem, a ponto de as reconhecermos nas peças de aço, com toda a tensão inerente às conseqüências drásticas da queda.

Sabemos que a analogia tende a parecer demasiadamente ousada, em se tratando da obra de um artista tão avesso à idéia de alma. Porém, fique claro que não estamos a supor qualquer religiosidade na obra de Richard Serra, nem buscando em chapas de aço “significados intrínsecos ou conteúdos”. Estamos, isto sim, recusando deliberadamente um tipo de leitura já canonizada sobre sua obra, baseada em pressupostos estritamente modernistas. Para, com um olhar menos fossilizado, observá-la ora em seu próprio ambiente cultural atual, ora naquele que o formou direta ou indiretamente. Estes nos parecem mais conformes à história das mentalidades na América, pautada sobretudo na estética, na ética e na moral protestante, do que no existencialismo francês, de onde partem as investigações estritamente formalistas sobre sua poética. Seguindo os conselhos de Tocqueville, que conhece bem o assunto América, “foi a religião que deu origem às sociedades anglo-americanas – nunca se deve esquecer este fato”.⁵

Tanto Johannes Vermeer quanto Richard Serra empenharam-se numa reflexão visual sobre a existência. Ambas teriam no trabalho, senão sua solução, o meio mais legítimo de realizá-la. O trabalho, note-se, compreendido não como purgação de pecados, mas como fazer construtivo numa sociedade desierarquizada. Além disso, e fundamentalmente, foi na Holanda, mais do que na Inglaterra, onde primeiro se desenvolveu uma forma democrática de governo, associada a uma economia capitalista. Conjunção que irá alcançar na América do Norte seu estado mais puro. Por isso, a concentração do Geógrafo (1669) não diferir, no plano moral, da concentração da empregada que serve leite (1660) ou da Rendeira (1665). Por isso, o fazer artístico depender tanto do metalúrgico quanto do projetista de CATIA ou AutoCad. Em ambos, a virtude se revela no fazer laico de construção do real.

⁵ Tocqueville, A. *Livro II*, p. 06.

A obra de Serra e as pinturas de Vermeer são muito autocentradas. É isto o que lhes confere tamanha densidade. Sua espessura existencial provém de uma intensa concentração de forças, que produzem o equilíbrio para mantê-las em pé. Diferenças milimétricas, na intensidade do esforço empregado por cada uma das peças, poriam tudo a perder, inutilizando o próprio ser-obra, destruindo-o por completo.⁶ Algo semelhante ocorre com os Vermeers. Observe-se, por exemplo, como suas figuras praticamente ignoram o espectador, compenetradas que estão em seus afazeres cotidianos, chegando a colocarem-se de costas para ele, como no quadro O Pintor em Seu Estúdio, (fig. 04). Elas não “posam” para ninguém, nem poderiam mesmo, pois se distrairiam de tais afazeres, que justamente lhes conferem existência, sejam eles intelectuais ou braçais. Como nas esculturas e desenhos de Richard Serra, é a concentração no esforço do trabalho, e somente ele, o que lhes garante espessura vital. Sabemos disso porque percebemos sensorialmente o esforço aplicado pelas enormes Hugh Smiths sobre as placas de aço corten, até atingirem a espessura e curvatura desejadas. Também sabemos que o esforço é fundamental, porque ele nos é demandado para fruí-las. O esforço da ação, do movimento entorno e por entre as peças.

Quase todas as pinturas de Vermeer representam uma ação produtiva. Uma acepção da moral bem diferente de tantas obras do gênero de pintores do calibre de Jan Steen, por exemplo. Este, notório por suas pinturas de cunho moralizante, partia, entretanto, de uma inversão temática: representava o ilícito, o moralmente reprovável. Suas personagens favoritas, médicos e professores, sempre negligentes, pecam pela preguiça, o desleixo e o vício. Reconhecemos o descrédito da população do século XVII por esses profissionais, no desprezo com o qual eram tratados nas peças de Molière, e no século anterior por Montaigne.

Em Vermeer, o ambiente é outro. Mesmo o comércio, atividade a rigor condenável pela conotação de usura a ela associada, pode conter alguma grandeza, e ser eticamente tolerada. A comerciante de pérolas, por exemplo, é uma representante de sua vocação.⁷ Na tela (fig. 03), o truque maneirista de inversão mostra o Juízo Final, em segundo plano, admoestando sobre os limites frágeis entre a virtude do comércio e o vício da agiotagem. Pinturas como as de

⁶ Note-se pois que o que afirma a existência da obra não é a unidade, a opor-se ao nada, como no idealismo, mas o esforço do próprio embate com o real.

⁷ Max Weber, p. 49.

Vermeer revelam as origens de um modo de conceber a existência, na qual o trabalho, mais do que parte integrante, é o que funda a realidade e o ser, é “a própria finalidade da vida”.⁸

O trabalho como vocação se distingue da idéia de trabalho como destino, que é inalterável pelo homem. A vocação é um mandamento divino, explica Weber, e por isso ninguém pode dela se eximir, nem mesmo os ricos. Entretanto, como mandamento, a vocação pode ser descumprida, o mandamento pode ser desobedecido, alterado pela vontade humana. As admoestações visam justamente prevenir a desobediência. Tampouco a produtividade monástica limitada à contemplação, à oração e ao canto viam-se eximidas. O trabalho como instrumento ascético, preventivo contra as tentações, ganha através desse viés um valor nunca antes a ele atribuído.

Exemplos na literatura também são ilustrativos. Na saga da família protestante Buddenbrook, por exemplo, Thomas Mann explora a mentalidade social da Alemanha novecentista. Duas passagens chamam particular atenção no tocante aos aspectos morais inerentes ao trabalho. Frente à possibilidade de lucrar com juros, ou seja, sem esforço algum, o cônsul e atacadista de grãos Thomas Buddenbrook, mais tarde, senador Buddenbrook, vive enorme culpa. A semelhança com os banqueiros aflige o personagem.

Até o século XII, lucrar com juros era considerado um roubo do tempo. “Que vende ele (usurário), de fato, senão o tempo que passa entre o momento que empresta e aquele em que é reembolsado com juros? Ora, o tempo pertence a Deus”, logo o usurário tira proveito de um bem alheio, é portanto ladrão.⁹ É possível que vestígios dessa mentalidade permaneceram até o século XIX, pois os percebemos ainda hoje. A peculiaridade do tipo de roubo talvez tenha sido esquecida, persistindo contudo o caráter antiético da passividade da agiotagem.

Thomas Buddenbrook se distingue exatamente por seu tipo ativo. Era homem que se fazia respeitar na pequena cidade, particularmente, por suas contribuições à vida pública. A decadência de sua imagem se inicia justo quando sua atividade se esmorece, e acaba por destruí-la junto com sua vida privada. Em ambas as passagens, ócio é sinônimo de pecado e morte.

⁸ Op. cit., p. 113.

⁹ *A bolsa e a Vida*, p. 39.

É curioso observar que, na *Montanha Mágica*, o autor mergulha na mesma questão: a relação vida ativa e vida passiva, porém, invertendo as representações da morte e da vida. Hans Castorp refugia-se da atividade da vida na doença imaginária que o obriga ao sedentarismo, mas que, por conseguinte, o mantém vivo. Quando resolve enfrentar o mundo, descendo enfim a montanha, morre. Os dois “lugares” são muito emblemáticos. À parte a óbvia associação entre as alturas e a baixada, representando céu e inferno, respectivamente, na montanha, ícones como o cobertor e a espreguiçadeira – a simbolizar não somente o ócio, mas o aconchego e a proteção do útero materno, da vida em sua forma germinal – são contrapostos ao perigo da guerra iminente no mundo “lá de baixo”. Uma análise detalhada da obra de Thomas Mann certamente encontraria evidências no imaginário protestante do modo como a relação morte e vida apóia-se no coeficiente de esforço empregado no embate com o mundo.

A austeridade da arte de Richard Serra, a economia dos meios plásticos, o alerta constante à fragilidade do equilíbrio, e a sobriedade de suas esculturas e desenhos, sua atitude, enfim, em nenhum sentido frívola ou escandalosa, teriam, portanto, em nosso entender, na tradição religiosa americana, proveniente do calvinismo e do luteranismo europeu, seus antecedentes éticos, morais e estéticos. 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 relação portanto entre o perigo da queda em pecado, nas pinturas holandesas, e a iminência da queda física dos *prop pieces*, devido à gravidade, revela-se no fato de ambas apoiarem-se no esforço para manterem-se firmes.

Uma das obras seminais de Richard Serra foi realizada em 1967. Trata-se de um filme onde uma mão permanece durante os três minutos da película tentando agarrar pedaços de chumbo que caem repetidamente. Esse trabalho, do início de sua carreira, sintetiza muito do que estará por vir. Nele, a iminência da queda e o esforço repetitivo e seqüencial para impedi-la constituem o núcleo da obra, assim como seu centro de tensão. Ao buscarmos em sua poética possíveis afinidades com o protestantismo, a idéia de queda ganha contornos muito próprios. O mundo no qual viemos a cair é o mundo sensível, e suas peças habitam no mundo decaído. Sua dependência do sensório comprova tal afirmação. A questão recorrente é a luta contra a inação, representada pelo fazer do trabalho. É interessante comparar o convite à experimentação sensível das esculturas com a

“indústria do experimento” da época de Vermeer. A historiadora da arte holandesa Svetlana Alpers escreve: “os experimentos propiciam êxtases e prazeres sensuais sem culpa nem remorso”, e segue adiante citando uma de suas fontes: “Sprat sugere a indústria dos experimentos como um antídoto contra a inutilidade e a vaidade”.¹⁰

* * *

Observe-se a tela clássica intitulada Rua em Delft (fig. 05). Quatro personagens ocupam-se de tarefas cotidianas com a concentração necessária ao cumprimento de um chamado espiritual (as crianças inclusive). Lembremo-nos que a tradução da palavra vocação em inglês é *calling*. Claro que tal chamado retorna e reflete no próprio observador da cena, este que é artista e espectador. Aqui, o fazer artístico é também fazer moral – vocação, algo recebido por Deus e que portanto deve ser por todos reconhecido e exercido¹¹. Vermeer imprime à cena uma sofisticação plástica que a eleva à altura de uma pintura religiosa. Compare-a à tela A Apresentação, de Ter Borch, (fig. 06). Repare-se a preocupação deste em pintar a textura dos objetos. A vulgaridade do episódio é representada pelo brilho dos metais e pela semi-suntuosidade dos tecidos, atingindo um caráter até mesmo obsceno no tratamento da carne, representada pelo colo da jovem cortejada. De lá emana a luz que propositalmente atinge o rosto do galanteador. A história narrada por Ter Borch é moralmente condenável, assim demonstram seus recursos pictóricos: a iluminação, a disposição das personagens na composição, a manipulação da matéria.

A comparação com Ter Borch ajuda a esclarecer o procedimento inverso de Vermeer diante da realidade e do fazer artístico. A Rua em Delft é uma pintura austera e seu centro recai sobre a ação das personagens. O rigor de sua composição, quase restrita a horizontais e verticais, e a uma paleta extremamente econômica revelam seu característico decoro, mas também uma acepção da realidade como equilíbrio de massas: cubos, esferas. O que tais elementos comunicam a respeito de uma ética do fazer é o que de fato nos ocupa. E, nesse

¹⁰ *A Arte de Descrever*, p. 223.

¹¹ Weber, p. 114.

sentido, sua afinidade com Mondrian ultrapassa e muito a questão meramente compositiva tantas vezes comentada. Aliás, a afinidade não é só com Mondrian, mas também com Rembrandt e Van Gogh. A massa pictórica na tela dos três artistas demonstra uma valorização do ofício da pintura sem precedentes na história da arte, pois verte-se para o religioso. A tradição de construir com a cor, dividem com os venezianos, é verdade, mas a espessura do emplastro, como marca de um fazer braçal, só pode resultar de uma compreensão do trabalho como atividade moral, tão comum na cultura dos países protestantes.

Diferente de Ter Borch, a pintura de Vermeer eleva a realidade a um estatuto superior, sem idealizá-la. O ato de pintar, que inclui *observar e descrever* o real, constitui uma função social, desvincilhada do idealismo fortemente impregnado na prática artística dos países latinos. A elevação da realidade provém da ocupação produtiva do artista e da dedicação dos personagens a atividades tão comuns. Assim como, da rusticidade, da falta de sofisticação do muro caiado, das cores gastas pelo uso das portas e janelas, dos toscos tijolos de barro. A luminosidade, observe-se, vem da verdade comum da caiação, não da carne luxuriosa. A arte não pode esconder a estrutura, a verdade do real, e qualquer tentativa de abrilhantá-lo, como em Ter Borch, significa vulgarizá-lo, rebaixá-lo. O tema é pois quase um pretexto para um certo exercício de pintura. Exercício que transfigura em gêneros superiores – em pintura religiosa e histórica – o retrato do cotidiano.

Uma forma de “sacralizar o mundano”, ao lhe atribuir valor de verdade, estabelecendo, ademais, um intercâmbio entre as esferas do sagrado e do profano. Tal momento representa, em nosso entender, justamente a gênese do projeto moderno para desieraquizar o sistema de arte. Não existe então uma relação de parentesco entre a rejeição de Vermeer em descrever o cotidiano de modo decorativo e a vontade de Serra de expor a estrutura da obra ao manter o aço sem pintura ou acabamento? Entre uma pintura como a Rua em Delft e o círculo de Serra colocado num *junk place*, numa via do Bronx (fig. 07)? Em outras palavras: não estaria naquelas pinturas a origem do baixo materialismo moderno, conseqüência lógica do que veio a transformar-se na própria falência do humanismo clássico?

À temática banal e ao tratamento nada idealizado que ganha estatuto de arte, no limiar da época moderna, corresponde a “vulgarização” da arte na

modernidade. Ou seja, a extrapolação para além dos limites circunscritos pela tradição artística. A pintura de gênero holandesa talvez seja a primeira tentativa de forçar os limites da arte, entre o que é e o que não é um objeto artístico. A literalidade da pintura setecentista holandesa é um empreendimento que só veio a ser retomado pelo realismo de Courbet e Daumier, diante da premência para definir a própria função da arte e do artista na sociedade.

A situação política e social provocada pela adaptação aos meios modernos de produção, e sua repercussão na economia europeia, associada ao aparecimento de novas tecnologias imagéticas, gerou uma crise de identidade da arte a partir da segunda metade do século XVIII, a resultar numa pintura realista. Muito da força da pintura de gênero na Holanda do século XVII também advém de uma radical alteração na vida social, no caso, a emergência de uma classe burguesa forte, porém desprovida de educação formal clássica, e com preceitos e valores mais distantes, do que o resto do continente, acerca dos princípios hierárquicos do estado social aristocrático. É preciso aceitar, sem medo de sucumbir numa análise sociológica, que o surgimento da pintura de gênero se deve ao fortalecimento de uma burguesia protestante.

Precisamos recorrer de novo a George Simmel, porque em seu texto, *A Filosofia do Dinheiro*, explica a relação entre a razão objetiva e a vida diária nas sociedades de economia financeira. Ele procura demonstrar as diferenças de uso da racionalidade nessas sociedades daquelas mais “primitivas”. Sua análise ajuda-nos a compreender a literalidade de pinturas de tendência realista e expõe, por exemplo, o uso das relações causais pelo intelecto. As relações causais associam-se ao dinheiro, que é um meio (*means*), e como toda a estrutura de meios subentende conexões causais, “*the objective of human interaction finds its highest expression in purely monetary economic interests*”.¹²

Como as pinturas de Vermeer ainda lidam com os principais corolários da representação naturalista – a perspectiva ilusionista e o antropomorfismo – não poderiam, em princípio, representar a origem anti-humanista do baixo materialismo moderno. Afinal o naturalismo é produto do humanismo. Os subsídios para inferirmos, que a arte holandesa do século XVII inicia um processo

¹² P. 436.

que só vai se realizar plenamente no modernismo, encontram-se no que Svetlana Alpers designa “arte de descrever”.

Título de um de seus estudos, onde tenta provar que tais artistas estavam muito mais ocupados numa reflexão sobre a própria pintura do que em transmitir, através da arte, princípios morais e éticos. Refletir sobre o ser arte, sabemos, é uma postura crítica notoriamente modernista, e embora discordemos da posição secundária imputada às questões éticas e morais presente em seu trabalho, sua contribuição no tocante à possibilidade de uma nova leitura da arte holandesa do século XVII é indiscutível. De todo modo, a ausência de simbolismo numa arte descritiva é algo que devemos considerar mesmo que a partir de um ponto de vista diferente daquele da autora.

O fato de estarem particularmente preocupados com a pintura, como garante a autora, revela uma atitude condizente com a profissão de pintor. Eles sempre estiveram preocupados com a pintura e a distinção entre forma e o conteúdo não nos parece válida em nenhuma época da história da arte.

* * *

A perspectiva é outro aspecto da pintura holandesa comum à consciente empreitada de desierarquização do universo artístico ocorrida a partir do século XX. O problema da visualidade e sua suposta decadência na estética contemporânea ganham contornos novos quando ali buscamos as origens para o processo de desierarquização moderno. Pinturas descritivas pressupõem um olhar arguto à precisão de detalhes. Daí as freqüentes analogias dessas pinturas com a fotografia. Svetlana Alpers explica que a diferença da arte setentrional para a italiana jaz no fato de ser mais narrativa, devido à forte cultura textual dos países latinos. A visualidade da arte holandesa é consequência de uma sociedade onde as imagens exerciam um papel mais importante na cultura do que os textos.

A característica mais flagrante das imagens é sua superficialidade, seu caráter de exterioridade. A questão da exterioridade refere-se diretamente à materialidade da vida encarnada, de uma existência presa à Terra. Observe-se a seguinte constatação de Alexandre Koyré sobre o sistema visual dos holandeses no ensaio *Do Mundo do Mais ou Menos ao Universo da Precisão*:

“O óculos holandês é um aparelho com sentido prático: ele nos permite ver, a uma certa distância que ultrapassa a visão humana, aquilo que só lhe é acessível a uma distância menor. Não vai nem quer ir além disso – e não é por acaso que nem os inventores nem os usuários dos óculos holandeses se serviram dele para olhar o céu. Pelo contrário, foi por necessidades puramente teóricas para alcançar aquilo que ninguém nunca viu, é que Galileu construiu seus instrumentos, o telescópio, e depois o microscópio.”¹³

O texto de Koyré confirma que o mundo em que vivemos é o limite geográfico desta ciência tão pouco teórica. E confirma, ademais, o caráter empírico e utilitarista do pensamento setecentista nos países protestantes. Algumas páginas adiante, o autor lembra que a posição de Francis Bacon frente à ciência era de que esta deveria ser apenas um prolongamento do saber adquirido na prática, enquanto para Descartes, ao contrário, a teoria deveria converter-se em prática. Acrescida à tradição do pensamento filosófico empirista inglês, a razão científica, originária de países protestantes, irá formar na América do Norte um subtipo de racionalismo. Dissociado da abstração latina, esse racionalismo compeliu, sobretudo, como demonstrara Weber, à sistematização da vida, voltado que era para a condução da existência cotidiana e não para a elaboração de procedimentos científicos, baseados em métodos e sistemas teóricos.

As teorias de Simmel novamente podem servir para refletirmos sobre o utilitarismo. Quando o dinheiro é um meio, a sistematização da vida torna-se uma exigência, pois a medida do sucesso individual ou coletivo baseia-se no abandono de qualquer elemento emocional a corromper ou perturbar o sistema. Por isso a arte e a cultura terem sempre tido um papel tão fundamental nas sociedades como forma de escape e crítica, já que eram relacionadas a nossos impulsos e como resposta estimulavam nossos sentimentos.¹⁴ Além disso, como escreveu Simmel, as artes demonstram mais do que qualquer outra coisa a tensão inerente a um produto cultural, que represente o maior afastamento possível da qualidade de natureza, e, ao mesmo tempo, o maior coeficiente de vitalidade.

¹³ Koyré, 1991.

¹⁴ Simmel, p. 446.

Ao que podemos avaliar pelas pinturas de Vermeer e de seus contemporâneos holandeses, o olhar setecentista burguês antecipa algo do olhar encarnado da arte moderna depois de Cézanne. As pinturas daquele período são notórias por captar flagrantes do cotidiano, coincidindo assim com o olhar de soslaio moderno. Como se observou anteriormente, os personagens não estão ali a posar. Foram como que flagrados por um observador despercebido, anunciando certo voyeurismo, a corroborar para o porvir da complexa relação entre público e privado.

Fundamental é o fato de que o observador dessas pinturas parece estar no mesmo ambiente que as figuras representadas, qualificando de *voyeur* também o espectador. Devem vir daí as comparações entre a pintura de gênero holandesa e a fotografia. Perceba-se que não se trata do esquema óptico renascentista, no qual observa-se a cena através de uma janela aberta. Trata-se de um observador que, em trânsito, numa via pública, testemunha determinado episódio; por um corredor, ao acaso, vê de esguelha uma toailete matinal; por uma cortina levantada, desvela o segredo de uma carta recebida. O pintor registra como numa fotografia, mais do que narra, fatos furtivos que se colocam ao seu olhar. Isso significa que espectador e observador-pintor estão no mesmo plano em que se encontram as personagens da cena descrita. O “realismo” de ambas diz respeito ao fato de terem dividido num certo momento o mesmo espaço sem que nada tenham a revelar além de seu aspecto físico.

Quando optamos por denominar o espectador das obras de Richard Serra espectador-transeunte, tínhamos em mente o fato de suas esculturas serem vistas de passagem, logo, por alguém que divide o mesmo mundo com elas, dando assim continuidade à história da emancipação da arte. Desprovida de significado intrínseco, ou seja, enquanto plena exterioridade, nada há para se contemplar. A velocidade da vida moderna dá o tom: superficializa a existência e dinamiza o olhar.

O problema da percepção, na acepção ampla de um pensador moderno como Merleau-Ponty, que a considera modalidade de existência, não se distingue do problema do idealismo. Afinal, o idealismo tem origem na tradição filosófica clássica, onde a contemplação é a forma mais legítima de conhecimento, além da mais nobre. Questões pois de epistemologia e ontologia. Desnecessário relembrar o quanto a contemplação, em oposição a métodos braçais, é valorizada ainda hoje

em países de maioria católica. Para uma doutrina idealista, além de conduzir ao conhecimento, a contemplação através da visão é capaz de acessar a alma.¹⁵

No domínio das artes plásticas, como na Fenomenologia, o privilégio da visualidade sobre os demais sentidos precisou ser combatido. A tendência para se rever a supremacia da visualidade, nos domínios da estética há muito vem afastando a preponderância do olhar da prática artística. Na verdade, se quisermos precisar o início da decadência da visualidade na arte ocidental, podemos sem hesitar datá-la no Impressionismo, que é quando os artistas começam a estudar o modo como a percepção visual se dá. Por tratar-se a pintura impressionista de uma profunda reflexão visual sobre a fisiologia do olhar, é ali que a anatomia do sujeito encarnado começa a revelar-se. O projeto que visa desierarquizar o universo artístico quer eliminar a supremacia do olhar, completando assim o ciclo modernista: o olhar encarnado de Cézanne passa por Mondrian e Pollock e parece culminar no espectador-transeunte de Richard Serra.

Uma arte voltada para descrever a natureza diferencia-se fundamentalmente de outra voltada a representá-la. A representação da natureza faz parte de um sistema onde, como constructo divino, ela serve como paradigma para a construção humana. A descrição da natureza, por sua vez, tem como parâmetro o constructo humano – a arte –, o ato de pintar propriamente. Decerto, a arte setecentista holandesa não é concreta, no sentido engendrado pelo termo realismo, porém, ela tem mais afinidades com o caráter objectual deste do que com o naturalismo e todo seu idealismo e *imitatio*. Quando afirmamos que tal arte não é simbólica, é porque aquilo que apresenta é lugar-comum para seus espectadores. Seu significado está na superfície, pois retrata o vivido por todos, não episódios míticos compreendidos apenas por alguns, como as histórias clássicas ou bíblicas.

As pinturas de Vermeer talvez sejam tão canônicas para a história da arte porque embora ainda se submetam a alguns princípios da representação naturalista, elas rejeitam o idealismo que lhe é inerente. É em sua obra que a natureza começa a perder seu estatuto de paradigma para o fazer humano. Se, como pensamos, é por ali que vemos sutilmente inaugurar-se o projeto moderno de desierarquização da arte, é porque deposita na fabricação humana a

¹⁵ Refiro-me ao célebre enunciado de Hegel sobre a arte grega: “*A travers les yeux on peut voir l’âme*”, *Esthétique des Arts Plastiques*, p. 141.

responsabilidade de construir o mundo. Não apenas por lidar com temas do cotidiano, mas por atribuir valor ao dia-a-dia e ao fazer do homem.

Trata-se de um longo processo, a culminar na brilhante e definitiva constatação de Malone de que “a natureza acabou”. Processo que caracteriza a própria modernidade em sua tentativa gradual de destruir a racionalidade abstrata, representada por uma entidade transcendental. O “novo humanismo” nietzscheano, sem um Deus para dar garantia, devassou tal processo ainda mais. Quando a natureza, fruto da própria razão transcendental, “acaba”, só sobra o mundo da cultura, ou seja, caos e desordem. É o que as serigrafias de Warhol por exemplo constata. Que o modelo não é mais a natureza, mas os objetos da cultura. Objetos sem dono, mas que a todos pertencem. A falência da cultura humanista e universalista, apenas constatada por Warhol, foi lamentada por Thomas Mann ao longo de quase mil páginas. Cultura perdida na Alemanha do Pós-Guerra, para ele representada exemplarmente por ninguém menos do que Goethe.

As imagens desempenharam papel preponderante no processo de falência da cultura humanista, assim como facilitaram enormemente a criação dessa espacialidade humana que estamos a discutir. Sua capacidade de difusão é extraordinária e o fato dos Países Baixos terem uma cultura visual forte, somente reforça nossa intuição sobre a gênese do processo moderno de ruptura com a tradição vernacular da arte. A importância da gravura, por exemplo, naquela região, é apenas um fator a corroborar com nossa hipótese. A possibilidade de reproduzir inúmeras cópias, proliferando e divulgando idéias, e ampliando a apreciação estética para além dos limites restritos de uma certa classe social, já fala por si mesma.

O mesmo poderia se dizer a respeito da imprensa, acolhida na Holanda (e na Alemanha) de forma muito distinta dos demais países europeus e, porque não dizê-los, católicos. As idéias transmitidas pela prática panfletária, forma incipiente de imprensa, à época da guerra contra a Espanha, tiveram um papel sem precedentes na história europeia. Embora capaz de atingir uma gama enorme de pessoas, a conclamação de indivíduos para uma causa através do uso de idéias políticas, transmitidas através de papéis, ao invés do tradicional apelo à honra do guerreiro, era extremamente mal vista pela aristocracia espanhola, que enaltecia a coragem militar herdada pela aristocracia feudal.

O fenômeno portanto que se costuma considerar essencialmente modernista, no qual a arte extrapola seus limites institucionalizados, objetivando atingir o mundo inteiro, tem seus primórdios muito antes do *all-over* de Jackson Pollock. Ápice para muitos da vontade de vazar para o real, causa, segundo alguns, da morte da pintura e da conseqüente tendência escultórica das décadas de 60 e 70. O fato é que o processo de desierarquização da arte é longo e envolve bem mais do que fatores meramente artísticos. Trata-se de uma lenta transformação do modo mesmo de conceber a existência e da necessidade de criar uma espacialidade apropriada para acolher essa forma de existência.

2.2

Borromini

Nada mais natural do que partirmos agora para barroquismos mais explícitos. No segmento anterior, o conceito de série nos levou à versão sóbria do Barroco representada pela sociedade puritana. As pinturas de gênero da Holanda setecentista apareceram como uma das heranças mais remotas da obra de Richard Serra. Observando suas esculturas e desenhos, entretanto, notou-se que seu conceito de série difere daquele de minimalistas ortodoxos como Donald Judd, ao rejeitar subscrever à serialidade rígida, à lei da constância e à independência radical entre os elementos, que costuma reger a lógica do minimalismo, ao se opor à lógica composicional.

À certeza sobre o caráter pouco ortodoxo das séries de Richard Serra, soma-se o fato da San Carlo a Quattro Fontana de Borromini ter sido a “inspiração” para as Ellypses (fig. 08). A obra do arquiteto poderia então fornecer pistas para o modo diferenciado pelo qual Richard Serra lida com o conceito modernista de série. O aspecto que primeiro nos chama atenção diz respeito àquela noção de natureza sobre a qual dissertávamos no segmento anterior. E, ao aproximarmos a obra de Serra da de Borromini, outra fonte se insinua: a arquitetura romana.

Talvez a maior conquista da arquitetura romana¹⁶, os arcos e vãos, ofereça um bom ponto de partida. Significativo sobre tais estruturas é obviamente a união entre sua função de suporte e a capacidade de extensão que possuem. Nesse

¹⁶ Lembremo-nos apenas que arcos e vãos não são invenções romanas, mas foram desenvolvidos em todas as suas potencialidades na arquitetura romana.

sentido, podemos dizer que os arcos são as primeiras estruturas a encarnarem o que hoje se convencionou denominar forma aberta. É justamente essa característica que fez com que fossem tão úteis em empreitadas civis de longo alcance como pontes e aquedutos. Os arcos possibilitavam conexões entre pontos muito distantes. Cada arco é um elemento; colocado seqüencialmente pode estender-se de acordo com a necessidade. A mesma lógica de adição que os estende horizontalmente, possibilita a construção de estruturas verticais: arcos colocados uns sobre os outros formam os múltiplos andares da arquitetura romana antiga e de toda a Idade Média.

Antes do uso do ferro na construção civil, os arcos eram também as únicas estruturas capazes de suportar grandes pesos. Possibilitaram com isso a construção dos domos amplamente usados ao longo de mais de um milênio, principalmente pelos bizantinos, para simbolizar o cosmos feito pelo homem, o cosmos terreno. Para nossa finalidade, convém observar que tais estruturas tornaram-se particularmente úteis quando o homem se viu frente à necessidade de criar condições de vida para populações urbanas relativamente grandes. Ou seja, arcos e vãos são formas arquitetônicas típicas do meio urbano, ou de uma civilização com uma massa populacional grande. Os princípios da arquitetura romana: o amplo uso de arcos e vãos, a constante preocupação com peso e massa e seu caráter essencialmente urbano ecoam na obra de Richard Serra. Mas tudo isso, em nosso entender, remete a uma intenção primeira. A intenção de criar um espaço essencialmente humano, feito pelo e para os homens. Para tal, apenas estruturas seriais poderiam servir pois sua funcionalidade coincide com o utilitarismo das sociedades que as utiliza.

Uma característica da arquitetura romana que a distingue da grega é a espacialidade dos teatros. O teatro grego é construído em forma de concha, aproveitando desníveis naturais do terreno, como colinas e morros, para assentar a platéia. A forma clássica do teatro grego revela uma relação peculiar com a natureza. Sua espacialidade, ao abrir-se para o exterior, institui com a natureza circundante uma dependência, que poderíamos chamar até de subserviência, da construção humana frente à grandeza da natureza. Atitude típica de uma mentalidade idealista em que a natureza funciona como parâmetro. Como escreve

o teórico da arquitetura Marvin Trachtenberg: “Apenas as maiores peças e apresentações poderiam rivalizar com o espetáculo da natureza”.¹⁷

Os teatros romanos destacam-se, ao contrário, por sua forma fechada. O anfiteatro enclausura o espaço, fazendo-o pois espaço construído, definido por paredes e arcos, quer dizer, por elementos da engenharia humana e não divina. O espaço aqui é manipulado pelo homem, de acordo exclusivamente com suas necessidades. O teatro romano fecha-se para a natureza e sua arquitetura é pensada a partir da funcionalidade.

Na verdade, ao circunscrever a espacialidade aos domínios do homem, este tipo de arquitetura é uma forma de recusa à visão naturalista que objetiva prolongar de modo ilusionista o espaço. Sabemos como se deu o desenrolar da visão naturalista: sustentada pela geometria euclidiana, transforma-se na perspectiva renascentista. Em nossa opinião, Richard Serra percebe claramente a tentativa de Borromini de destruir a perspectiva ilusionista proveniente dessa modalidade de visão. A destruição dessa forma de ver o mundo destrói também o conceito transcendentalista de natureza.

Não precisamos nos limitar as Ellipses, esculturas elípticas como a San Carlo para enumerarmos correlações entre os dois artistas. Observe-se por exemplo a escultura Fulcrum (fig. 09). O fato de localizar-se tão próxima de prédios com altura semelhante a sua, e de ter uma massa comparável à deles, faz com que a escultura tenda a contrair o espaço, já restrito, entre os prédios. Sua torção contribui ainda mais para isso, pois realiza um movimento centrífugo e centrípeto. As chapas de aço são como um tecido sendo espremido pelas extremidades. Nada ali oferece amplitude, abertura à visão, horizonte. O espaço está circunscrito às construções humanas, das quais a escultura faz parte.

Outro exemplo: a Serpentine (fig. 10). O mesmo fenômeno acontece aqui de maneira mais óbvia. Ao caminharmos por entre as chapas, somos, a cada curva, impedidos de ver o prolongamento do espaço, que seria naturalmente o fim do corredor criado pelas duas chapas. Como a perspectiva reside no corpo do percipiente, o horizonte nunca se revela inteiro, como rege a perspectiva ilusionista, apenas se insinua progressivamente a cada passo. Para Argan,¹⁸ Borromini utiliza a contradição de formas côncavas e convexas justamente para

¹⁷ *Architecture: From Prehistory to Post Modernism*, p. 108.

¹⁸ *Borromini*.

obter esse resultado: o achatamento e a contração do espaço ao invés de seu alongamento (Oratorio de San Philipe Neri - fig. 11). Se compararmos o pátio de sua San Ivo (fig. 12) com a escada real de Bernini (fig. 13), a diferença se revela brutal. Em Bernini o espaço se alonga vertendo ao infinito, ao passo que em San Ivo, o eixo longitudinal é brutalmente interrompido pela forma sólida e pesada da igreja impedindo que a visão ultrapasse o espaço preestabelecido pela construção. Um exemplo mais afim com o de Bernini demonstra a mesma intenção. Perceba-se como no pórtico do Palácio Spada, Borromini interrompe a visão do visitante ao colocar uma escultura e uma parede ao fim do corredor de colunata. No mesmo pórtico, ainda comprime os eixos laterais com duas colunas, propositalmente deslocadas, ao fim do corredor (fig. 14). Seus nichos, por exemplo, estruturas que buscam, a rigor, produzir a ilusão de um espaço celestial, são sempre transformadas em espaços contraídos e tensos.

Argan vê na visão progressiva (ao invés da visão unitária e conclusiva da perspectiva clássica), imposta por Borromini ao visitante, uma maneira de fazê-lo acompanhar o desenvolvimento progressivo da estrutura da obra. Ele se refere às suas superfícies onduladas, perfeitamente comparáveis a algumas peças onduladas de Richard Serra. Aqui também, a experiência progressiva com as peças individualmente revela a estrutura. Conforme caminhamos tem-se a noção da capacidade do aço de se estender, como se a extensão da peça mostrasse tal propriedade do material. É como se o aço se esticasse enquanto caminhamos. Levando em conta que o material é justamente a estrutura, estamos observando em Richard Serra o mesmo fato observado por Argan em Borromini. Escreve o historiador:

*“Les courbes de Borromini ...ne sont jamais une concession à l'espace environnant, ou un prétexte aux variations movantes de la pénombre; elles sont le produit d'une flexibilité de la matière contenue entre les sailles rigides des membrures”.*¹⁹

A questão da série na obra de Richard Serra ganha pois contornos que a diferenciam dos minimalistas, essencialmente mais “clássicos”, como uma

¹⁹ *Op. cit*, p. 65

flexibilidade parecida com a curva barroca. Por isso a identificação da obra de Serra na América, no que diz respeito ao serialismo, não ser com Donald Judd, mas com Jackson Pollock, por incrível que pareça. A crítica de Judd é justo ao caráter pouco objetivo do Expressionismo Abstrato, seu conteúdo até certo ponto subjetivo demais para a vida nas sociedades industriais e capitalistas, reguladas por sistemas complexos, onde a subjetividade tem um papel insignificante. Não estamos a afirmar que Richard Serra produza uma arte personalista, mas sim que a idéia de série em Richard Serra tem mais em comum com a noção de um mundo que não se decompõe em partes, porém tampouco, talvez em elementos. Isso o aproxima dos traços aparentemente intermináveis de Pollock e com a arquitetura de Borromini, onde as partes estão constantemente inter-relacionando-se para formar um espaço sem interrupções, onde elementos se unem, nunca se separam.

Agora, precisamos investigar outra coincidência entre Richard Serra e Borromini. Trata-se da forma pela qual ambos impingem suas construções ao traço urbano. Peculiar aos dois é o fato de invadirem o espaço do mundo como se desejassem transformá-lo em obra, assinalando o inexorável pertencimento do mundo aos homens, e o espaço urbano a manifestação concreta deste mundo humano. Na exposição *Rio Round*, assistimos a uma de suas mais bem sucedidas realizações de tal fenômeno.

Aqui, os círculos desenhados com tinta asfáltica nas paredes vão rolando e se desenrolando, direcionando o espectador por entre as salas de exposição. Concebendo o espaço como entidade física e não geométrica, o artista o esculpe com esses redondos quase sem substância. É uma estranha equação na qual valores extremamente frágeis transformam o mundo em obra. Porque os Rounds não são exatamente os círculos pretos na parede, e sim o ambiente inteiro tornado escultura. Não só o ambiente circunscrito à espacialidade do prédio, mas o espaço todo, lá fora inclusive, ganha corpo durante a experiência com eles. Esse “truque” de fazer-rolar, naturalmente, amplia a possibilidade da atuação estética para a rua e para os arredores do Centro de Arte. Torna assim indeterminados os limites do espaço arquitetônico que perde sua acepção clássica de continente.

Estamos propositalmente exemplificando com uma série de desenhos ao invés de esculturas. Primeiro porque o desenho é a “técnica típica da ideação”, e também porque, deste modo, pretendemos mostrar que não é a técnica que viabiliza o fenômeno de transformação do mundo em arte, mas sim a

intencionalidade do autor, que ao compreender a cultura e a prática social como dado primário, como determinantes do nosso modo de perceber as coisas, redimensiona, com sua arte, a relação do homem com a natureza.

Na exposição do Rio de Janeiro, Richard Serra deixa claro que a relação de sua obra é com o espaço urbano construído pelo homem para sua vida. Daí a diferença de enfoque em relação aos artistas da *Land Art*, seus contemporâneos. Embora a escala da *Land Art* americana não deixe dúvidas de que sua relação com a natureza é de igual para igual. Serra, por sua vez, como Borromini, em seu tempo, é um artista urbano, e o espectador de suas obras não as observa de cima, num helicóptero, nem através de fotografias. Ele cruza com elas ao acaso em seu dia-a-dia, no espaço familiar e cotidiano, porém tenso e entrecortado que é o espaço da cidade. Os prédios de Borromini também são célebres por colocarem-se no caminho do transeunte, invadindo a calçada com suas escadas e curvas. O pedestre é forçado a desviar ou ceder à experiência arquitetônica e religiosa, que se misturam. Este é o vocabulário típico do programa tridentista, e sempre há limites na comparação de artistas tão distantes no tempo.

Na exposição *Rio Rounds*, a questão da série se apresenta no modo pelo qual o artista elimina qualquer feição de essência, na medida mesmo que redondos rodam e rolam continuamente sem ponto de partida ou de chegada. A exposição de fato não tinha um início, e ao terminar de visitá-la o espectador era incitado a refazer o percurso devido à própria configuração contínua imposta pelos redondos ao ambiente. Como, apesar de ser uma série de formas redondas, cada uma tinha tamanhos e alturas diferentes, elas acabavam vertendo-se para um maneirismo, pois se realizavam, não na continuidade do padrão, mas na flutuação ou na fuga à norma.

Além disso, como em toda obra de Serra, esses redondos produzem a sensação de um espaço meio contraído, seja porque a massa pictórica lhe imprime a sensação de peso, contrário à noção de espaço vazio, sem matéria, seja porque a configuração irregular das formas clama por uma atenção maior do espectador à arquitetura circundante. Daí supomos a presença de um serialismo menos ortodoxo.

Convém aqui a associação com o conceito de *objéctil* de Gilles Deleuze, que se opõe ao objeto minimalista ao escapar de sua continuação constante e austera.²⁰ Porém, o *objéctil* de Gilles Deleuze baseia-se numa modulação temporal e não espacial, o que o vincula naturalmente a poéticas pós-objetuais pertencentes à era pós-espço da tecnologia virtual. Conclusão que introduz a tese sobre a obra de Richard Serra se situar historicamente como um dos últimos exemplares modernistas, a apontar para os próprios limites da idéia que fazemos do moderno.

A título de conclusão, poderíamos sintetizar a relação entre a obra de Richard Serra e de Borromini dizendo que a rigor ambos partem de estruturas muito clássicas e subvertem-nas. Os desenhos de Borromini para a San Carlo demonstram quão dependentes são seus projetos de uma estrutura geométrica. O processo projetivo de esculturas como as Ellypses também. Entretanto, apropriando-se de formas geométricas clássicas, tomando-as, insistimos, entidades físicas, logo passíveis de dobras, redobras, cortes e torções, agem sobre elas de maneira muito desinibida. Cientes de que o mundo da cultura, no qual transitam seus artefatos, é dos homens, não se intimidam diante de nenhuma noção de ideal. Tudo pode ser transformado.

Além disso, acreditamos que em ambos paira uma questão que diz respeito à civilidade e ao utilitarismo. A civilidade perpassa a ação de ambos no espaço, não só público, mas sobretudo urbano. Espaço de relações complexas, e que nos dois casos abarcam situações muito distintas. Enquanto um lida com a Roma tridentista e a arquitetura jesuíta, na maioria das vezes, o outro pertence a uma realidade onde a questão civil diz respeito muito mais à tolerância entre as partes, visando uma melhor convivência, mas onde, por outro lado, é a maioria quem dita às regras. A questão do utilitarismo se faz presente também nas duas obras. Ambas, curiosamente, por associarem-se historicamente às tradições religiosas, fundacionais para o contexto em que se inserem.

A arquitetura tridentina é notoriamente funcionalista pois objetiva auxiliar na catequese e incentivar o retorno do rebanho à Igreja. Rebanho um tanto hesitante quanto à sua própria fé e reticente quanto às benesses eclesiásticas. A arte de Richard Serra, em nosso entender, vincula-se tanto às origens do

²⁰ *Leibniz e o Barroco.*

modernismo, onde a arte deve ter uma função social a cumprir, quanto à tradição religiosa americana com todo o seu conteúdo vocacional e político.

2.3

Notas sobre o Empirismo Inglês de David Hume

A arte de Richard Serra, como a entendemos, baseia-se numa noção de fazer própria dos países protestantes, porém não subscreve inteiramente à idéia de serialismo necessária ao perfeito ajuste e funcionamento da máquina capitalista. Relacionamos até então com mais freqüência tal noção de fazer ao ascetismo religioso apresentado pelo pensamento de Max Weber, como desenrolar do pensamento sociológico de George Simmel. Propomos agora um outro percurso, ou uma outra perspectiva da mesma questão, vê-la sob a ótica do empirismo, filosofia experimental onde se fundamenta o pragmatismo. Escolhemos o *Tratado da Natureza Humana*, de David Hume, para basear alguns argumentos sobre as origens mais remotas, as heranças mais primordiais, das implicações morais, éticas e políticas das esculturas de Richard Serra.

O primeiro passo é abordar a idéia de conhecimento apresentada ali. Para um pensador como Hume, o conhecimento não é um fim em si mesmo, ele é um meio para uma determinada ação prática. E, mais importante, o conhecimento deriva da experiência. A experiência é, pois, compreendida como um princípio. A escultura intitulada Tilted Arc (Arco Inclinado), instalada na Federal Plaza em Nova York em 1981, e removida compulsoriamente em 1989, reclama claramente a atuação do sujeito na sociedade. Atitude visivelmente comprometida com o conceito de Grande Arte. Trata-se de uma noção adequada ao sistema de produção de objetos-modelo. Por isso mesmo capaz de influenciar a vida das pessoas, levando o indivíduo a uma determinada ação a partir da experiência com ela.

Relacionar o Tilted Arc a essa idéia de arte é uma afirmação arriscada, porque Richard Serra faz parte de uma geração empenhada em destituir a arte de sua tradicional superioridade ontológica. Geração formada por nomes como Robert Smithson e Eva Hesse. Portanto, expliquemos porque o problema é mais intrincado do que parece. Partimos do seguinte pressuposto: “esculturas são agentes formais destinados à experiência de apreensão concreta, poética e política, do

fenômeno espaço”,²¹ logo a arte escultórica não se resume a mero jogo gestáltico. A experiência concreta do fenômeno espaço só é possível porque o artista trata-o como entidade física, como material. Por isso ser possível moldá-lo. Algumas de suas esculturas como as Ellypses, de 1999, chegam mesmo a emular sua flexibilidade; como se quisessem tornar visível a recém descoberta curvatura do espaço, para nós, imperceptível.

Tal modo de conceber e de lidar com o espaço, enquanto entidade física, 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, que, nesse contexto, significa “espírito ativado pelo princípio [= experiência].” Isto se dá, pois, como define David Hume:

O espaço “é somente a idéia de pontos visíveis e tangíveis distribuídos em certa ordem. Descubre-se o espaço na disposição dos objetos visíveis e tangíveis ... portanto o dado não está no espaço, o espaço é que está no dado”.²²

O dado convém esclarecer, para Hume, não é o objeto, mas “o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e imagens, um conjunto de percepções”.²³ Coleção de imagens, percepções, adquiridas ao movimentar-se.

Se o espaço se molda aos objetos nele distribuídos, como concluiu a física de Einstein, e se o conhecimento tem a função única de gerar uma ação prática, significa que a *utilidade* do sujeito que adquiriu conhecimento através da experiência é atuar na construção de uma espacialidade humana. Como o espaço humano é o espaço social, a construção só pode ser a de uma sociedade civil avançada, onde se têm preenchidas condições mínimas de convivência. A democracia, pelo que podemos concluir, seria a mais apta a preencher tais condições, pois nela a convivência é garantida por um acordo entre todas partes. A objeção do artista em remover o Tilted Arc confirma, em nossa opinião, a adesão pelo menos desta escultura à idéia de que a arte teria uma função construtiva na sociedade; idéia que subsidia a noção de Grande Arte. A luta pela

²¹ Brito, p. 21

²² Gilles Deleuze. *Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a Natureza Humana Segundo Hume*,

p.
²³ Op.cit, p. 95.

manutenção da peça soa como se a arte pudesse livrar a sociedade da alienação que a imbeciliza.

Se não estivéssemos diante de um artista bem informado sobre a questão da arte como produto cultural, poderíamos ver em sua atitude resquícios de uma utopia moderna, aquela que formou os grandes movimentos e artistas de tendência construtivista, desde o cubismo até a Bauhaus e Mondrian. Um idealismo de cunho revolucionário é o alicerce primordial de tais tendências e visam à transformação do mundo através da arte. A arte de Richard Serra, por sua vez, emerge no círculo produtivo do minimalismo americano, que compreende tão bem quanto a *Pop*, sua contemporânea, o fenômeno de reificação pelo qual a arte vem passando. Processo que implica numa reestruturação completa do conceito de arte a vigorar no Ocidente pelo menos desde o Renascimento. Voltaremos ao tema em mais detalhes quando estivermos tratando da arte americana exclusivamente.

Por hora, ao invés de recolocar um problema que só serviu para alimentar o próprio caráter institucional da arte contemporânea, sugerimos que a retirada compulsória da peça possa, ao invés, ser compreendida como o maior indício de seu sucesso. Afinal, entre outras coisas, era sabido que ela incomodaria, ao deflagrar o nível de institucionalização da vida nas sociedades urbanas. Daí, digamos que seu maior êxito foi ter conseguido evidenciar o choque entre o congelamento das faculdades de juízo e a capacidade de julgamento crítico. Antagonismo subjacente à oposição entre a percepção, violentada pela velocidade das sociedades de massa, e a percepção ‘natural’, a desenrolar-se numa temporalidade adequada à atividade reflexiva.

A paralisação do juízo, provocada não só pelos *mass media*, mas por quase tudo que envolve a vida de uma sociedade de massa, é contrária ao atraso do cérebro em relação a uma reação, que gera uma escolha, e que caracteriza o ato perceptivo.²⁴ Seria esse atraso que tornaria a percepção um fato “cultural” (pois proporciona o tempo necessário à escolha), ao invés de uma reação instintiva? Livre da injunção do instinto, o ato perceptivo seria libertário. Se assim for, é pela via da escolha, conseqüência imediata de se perceber a maleabilidade do espaço,

²⁴ Renaud Barbaras, em um de seus cursos sobre fenomenologia francesa no Departamento de Filosofia da PUC-RJ, explicava justamente essa demora do cérebro em reagir a estímulos, o que gera naturalmente a escolha. Ver também H. Bergson, *Matéria e Memória*, p. 68.

logo, a possibilidade de moldá-lo, transformando-o no espaço da vida do homem civilizado, que a obra de Richard Serra pretende apelar para a atuação desse sujeito “indefinido”, que é a sociedade, no plano do mundo. Comportamento que assinala uma consciência e uma intencionalidade notoriamente modernas, porque pressupõe uma sociedade a construir-se sobre certos valores. Se a Pop de alguma maneira antecipa a pós-modernidade artística é justamente porque não se apóia mais em tais valores (humanistas). Desacredita na capacidade humana de operar um progresso concreto da civilização. Ao transpor para a sociedade a responsabilidade de construir o real, continuamos, senão presos ao círculo racionalista estrito da *weltanschauung*, pelo menos ainda esperançosos quanto à possibilidade de alterar a realidade através da ação crítica, e quanto à capacidade da arte de funcionar como axioma para tal ação.

Visto sob outro ângulo, a noção de percepção presente nas modernas filosofias da existência carrega consigo um élan vital de gênese. Este, em nosso entender, tende a ser sufocado pela objetividade demandada para a construção da sociedade civil, onde prevalece a prática da tolerância. Como vínhamos observando, a partir da leitura de Simmel, “a energia do pensamento objetivo é a que devemos relacionar com a economia financeira”.²⁵ A prática da tolerância, afinal, nada mais é do que o controle da emoção e dos sentimentos para evitar sucumbir na barbárie. Local onde o descontrole se dá. Por isso Simmel apontar o pensamento objetivo como a base dos direitos humanos, aquilo que nivela a todos. John Dewey irá afirmar algo semelhante sobre a democracia, ao dizer que sua finalidade é o direito dos homens.²⁶ O que fica entretanto muito claro a partir do evento *Tilted Arc* é que no “*democratic levelling ... everyone counts as one and no one counts as more than one*”.²⁷ Ou seja a minoria deve conformar-se aos desejos da maioria, o que faz da voz individual apenas um número. Enfim, a antiga concepção já presente em Tocqueville de “tirania da maioria”.²⁸ Esse princípio quantitativo, a predominar sobre o qualitativo, define a igualdade entre os homens, e se explica na teoria de Simmel através do conceito de mundo

²⁵ George Simmel, p. 429.

²⁶ *The Essential Dewey: Ethics, Logics, Psychology, Vol. II.* P. 358.

²⁷ Simmel, p. 444.

²⁸ Tocqueville. Livro I, p. 294

aritmético, onde operações matemáticas ditam as regras para as transações diárias, sejam elas quais forem.²⁹

* * *

Urge perguntar-se, entretanto: 1- O que afinal nos garante que a utilidade do sujeito-ação seja construir uma sociedade civil avançada? 2- O que nas esculturas de Serra aparece como uma adesão a tal noção? A insistência de Hume no desenvolvimento como objetivo do sujeito-ação é uma das respostas. A outra, o fato de que para ele tudo o que é passível de ser conhecido nos chega através da recepção. Ambas as respostas, em nosso entender, presentes na poética do artista americano, como tentaremos explicar. E ambas, note-se bem, dependentes de um coeficiente elevado de esforço para realizar-se.

Na obra de Serra, o modo de fazer e os materiais empregados não se distinguem do modo de fruir as peças. O esforço exigido do espectador, para vivenciar plenamente cada escultura, também é demandado do material e encontra-se presente na produção. As torções e dobraduras do aço, as tiras espremidas como se fossem massa de espaguete pelas imensas Hugh Smiths, o trabalho coletivo, e o equipamento pesado da indústria naval que as produz correspondem ao esforço e às condições públicas requisitados para fruí-las. O esforço é, pois, análogo à tensão intrínseca do sensível, à resistência física dos corpos entre si no espaço da vida.

Se a “reprodução” da tensão demonstra, como afirmamos, uma posição estética, ética e moral, é porque a construção de uma sociedade civil de homens iguais e livres é compreendida como obra do esforço conjunto da raça humana. Esforço é trabalho: única atividade produtiva aceitável para o homem (ético), “condição necessária, natural e honesta da humanidade”.³⁰ Como a relação de reciprocidade é fator primordial para qualquer pensamento plástico, teórico, poético, e até mesmo científico,³¹ que se fundamente sobre o estar-no-mundo, é de se esperar do espectador, então, uma ação da mesma ordem, ou seja, construtiva.

²⁹ Simmel, p. 444.

³⁰ Tocqueville. Livro II, p. 187.

³¹ Ver Heisenberg e Neils Bohr.

Sabemos do terreno movediço que entramos ao relacionar a obra de Serra com uma vontade de construção. Afinal, sua obra não é projetiva, pelo menos não no sentido clássico do projeto como idéia *a priori*, a desenrolar-se em obra – quer dizer o processo teleológico onde se alicerça a dualidade metafísica idéia/coisa. Contudo, resolvemos assumir os riscos, pois, ao que nos parece, a obra de Serra incorpora justamente esse meio-termo entre uma posição ainda moderna com relação à arte e ao fazer arte, e uma postura meio suspeita quanto à sua capacidade de cumprir um papel social. Não podemos vê-lo como um artista desencantado, nem sua arte desenganada, restrita a relações puramente mercantis e de poder, tampouco podemos vê-lo como um moderno típico, cheio de esperança no caráter transformador da arte.

A idéia, entretanto, de que a resistência entre corpos físicos no espaço do real, na obra de Serra, teria uma interpretação com conotações éticas e morais, nos ocorreu, pois, ela aparece também no texto de Hume, quando define o sujeito-ação como movimento de desenvolver-se a si mesmo. E, em nosso entender a filosofia de Hume é fundamental para subsidiar o pensamento pragmático na América do Norte. Mas por que não considerar que Hume se refere apenas ao indivíduo, ao invés da sociedade? Porque a filosofia da experiência não é apenas uma crítica da filosofia da substância, mas também uma crítica da filosofia da natureza, explica Deleuze.³² Entendemos com isso que, ao afirmar que todo o conhecimento provém da recepção, ele está sugerindo que a natureza não existe, ou ainda, que ela só existe para o homem. Assim entendemos o conceito fundacional do *Tratado da Natureza Humana* de Hume, de que a natureza só pode ser estudada em seus efeitos sobre o espírito. Em síntese: tudo é cultura. Talvez não devêssemos fazer essa distinção. Fazemo-la com o intuito apenas de enfatizar a futilidade de se tentar alcançar a natureza das coisas³³ já que a recepção, nossa única forma de conhecer, é uma forma de “culturalizar”.

Ora, a cultura não é feita por um indivíduo, mas por um grupo de indivíduos, de uma sociedade. Daí, precisamente, concluirmos que o movimento que ele alega definir o sujeito é também o que define um grupo de sujeitos. Além disso, considerando-se o caráter essencialmente utilitário de sua filosofia, de que

³² *Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a Natureza Humana Segundo Hume.*

³³ “Não há nada tão necessário, para um verdadeiro filósofo, como a moderação do desejo excessivo de procurar causas”. David Hume, p. 37

outra forma de desenvolvimento poderia o autor estar tratando, senão do desenvolvimento da sociedade em direção ao seu melhoramento? Assim, retomando a pergunta sobre o que nos garante que a utilidade do sujeito-ação de Hume seja a construção de uma sociedade civil avançada, responderíamos que o conhecimento é naturalmente culturalizante e a cultura é o que define a sociedade dos homens. Isso é muito claro nos *Livros II e III do Tratado*, pois neles Hume descreve como a vida social determina e define nossos sentimentos e juízos. Observe-se a seguinte passagem:

“Temos de admitir que o senso de justiça e injustiça não deriva da natureza, surgindo antes artificialmente, embora necessariamente, da educação e das convenções humanas”.³⁴

O fato de algumas esculturas de Richard Serra “apelarem” para a atuação da sociedade demonstra que sua obra é legatária de tais idéias, fundamentais para a formação do pensamento americano. No âmbito específico das artes plásticas, sua herança mais longínqua no tocante à noção de uma forma apodíctica data das vanguardas concretas do início do século. A questão da série é apenas um dos pontos comuns com as colagens de Picasso e os merzbaus de Schwitters, que embora frontalmente desconstrutivos, no que tange à integridade do objeto “representado”, exigem que o espectador refaça continuamente o processo da obra. Mas é também em Tatlin e Malevich, e é claro Jorge Oteiza, vanguarda tardia, porém indiscutivelmente importante para as manipulações em aço realizadas por Richard Serra, que encontramos seus antecedentes no século XX (figs. 15a e 15b). Tais vanguardas caracterizavam-se justamente pelo fator ideológico nelas presente. Se uma vanguarda pós-moderna é uma contradição em seus próprios termos, é exatamente porque tal fator não permeia mais as poéticas contemporâneas. Aquelas vanguardas tinham um aspecto comum: o construtivismo, ou sua negação. Como no caso dos surrealistas, dadaístas e expressionistas. Baseavam-se justamente na idéia de que através da percepção a obra era capaz de comunicar seu fazer – fazer exemplar, força geratriz, portanto, para todos os outros fazeres. A comunicação, acreditavam, dar-se-ia devido à

³⁴ Op. cit., p. 523-524.

precisão apodíctica da forma, colocada ali, *concretamente* no espaço do mundo, para qualquer um experimentar. Livre do jugo da representação, ou seja, sem a mediação do naturalismo, a arte atuaria de modo mais eficaz, podendo comunicar-se diretamente com o espectador.

O suposto fracasso do Tilted Arc, portanto, está intimamente relacionado à utilização dos parâmetros de uma cultura em vias de extinção, onde a referência factual de seus valores inexistente, ou está enfraquecida. Sua presença gerou repúdio público, espécie de revolta quanto à inconveniência daquele objeto na correria do dia-a-dia. Levando por fim a uma ação judicial exigindo sua retirada. A escultura, argumentou-se, vinha a atrapalhar a funcionalidade do espaço público.

Não cabe lamentar o episódio, tampouco são válidos, a essa altura, argumentos baseados no gosto ou no conhecimento sobre arte, ou na ignorância das massas sobre manifestações artísticas revolucionárias. Tudo isso só acabaria por aprisionar ainda mais a escultura ao círculo de valores tradicionais da arte. Resta saber apenas se a querela do Tilted Arc terá mostrado que as condições sociais para que fosse eficaz fragilizaram-se, na medida em que a sociedade se tornou mais e mais avessa à experiência do ser-aí; da percepção sensível propriamente. Ou, se é a própria experiência sensível que vem se alterando com a circulação de novas formas de comunicação.

1- Richard Serra. **Prop Piece**, 1969,
chumbo e antimônio,
122 x 122 x 2 cm (chapa)
214 x 11 cm (rolo)



2- Richard Serra. **Tilted Arc**, 1981,
aço corten, 366 x 3658 x 65 cm



3- Vermeer. **Mulher Pesando Pérolas**,
c. 1665,



4- Vermeer. **O Pintor em seu Estúdio**,
c. 1670



5- Vermeer. **Rua em Delft**, c. 1659

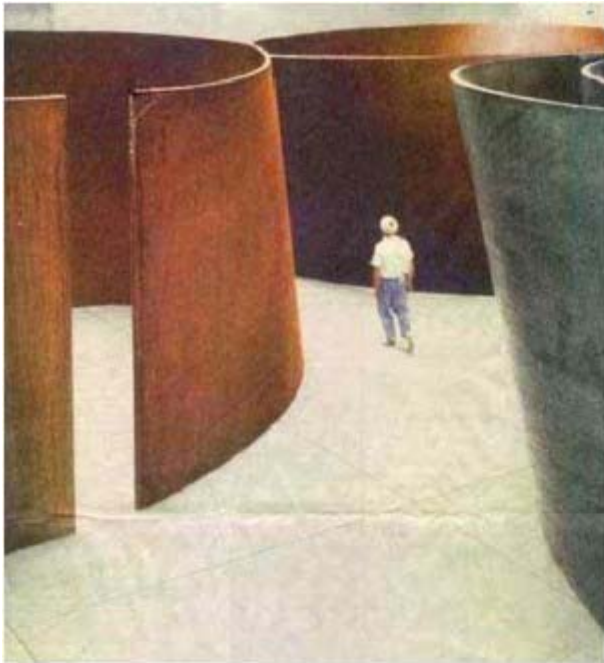


6- Ter Borch. **A Apresentação**, c. 1662



7- Richard Serra. **To Encircle Base Plate Hexagram, Right
Angles Inverted**, 1970.

Aço, aro 2,5 X 20 cm e diam. 792 cm. Instalação nas ruas do Bronx,
Nova York, 1970-72.



8 - Richard Serra. **Ellypses**, 1998,
aço corten, 411 x 845 cm, 5 cm (espessura)



9 - Richard Serra. **Fulcrum**, 1986-87,
aço corten, 1676 x 426 x 75 cm



10 - Richard Serra. **Serpentine**, 1993,
aço corten, 400 x 1584 x 5 cm



11 - Borromini. **Oratorio de San Felipe de Neri**, 1637-1643



12- Borromini. **San Ivo de la Sapienza**. 1642-1662



13- Borromini. **Palacio Espada**, 1662



14- Bernini. **Escada Regia**, Vaticano, 1663-1666



15- Wladimir Tatlin, **Modelo p/ o Monumento à III Internacional** (projeto original de 1919-20)



16- Foto do jovem Pollock no Grand Canyon em 1927



18 - Richard Serra, **Schunemunk Forks**, 1991, aço corten, 4 peças:
243 x 1656 x 6 cm
243 x 1495 x 6 cm
243 x 1168 x 6 cm
243 x 1068 x 6 cm



17- Richard Serra. **Sea Level**, 1988,
concreto armado, 3 peças: 210 x
30 cm cada muro



19- Richard Serra. **One**, 1987-88,
aço corten, 180 x 210 cm



20- Richard Serra. **Street Levels**, 1987,
aço corten, 480 x 1022,5 cm (cada)



21a) Jorge Oteiza, **Caixa Vazia**,
1958, ferro, 46 x 46 x 46 cm



21b) Jorge Oteiza, **Desocupação
espacial interna com circulação
exterior p/ arquitetura**, 1958, pedra,
26 x 44 x 46 cm



22- Thomas Hart Benton. **City Activities w/ Subway**, 1930-31, têmpera a ovo com verniz oleoso sobre tecido engessado, 236 x 341 cm



25- Grant Wood. **American Gothic**, 1930,  leo sobre chapa de madeira, 76 x 63 cm



23- Richard Serra. **Torus e Elipse**,
2001, aço corten,



24- Instalação da escultura
Clara-Clara em Paris, 1983



26- Richard Serra. **Octogono para St. Eloi**, 1991, aço indaten forjado, 200 x 244 cm



27- Anish Kapoor. **Sem Título**, 1997, Mármore, 295 x 175 x 128 cm, Igreja de San Giusto, Volterra



28a- Cindy Sherman. n. 6, 1977,
fotografia, 102 x 76 cm



28b- Cindy Sherman. n. 13, 1978,
fotografia, 25 x 19cm



29- Cildo Meireles. **Rodos**, 1978,
borracha e madeira, tamanhos
variados

3

O legado Americano

3.1

Emerson: Quintessência Americana

Richard Serra é dos mais americanos dos artistas americanos do século XX. Se fôssemos aproximá-lo de seus compatriotas, no que entendemos como *yankee*, teria que ser de Jackson Pollock e Barnett Newman; de alguns nomes da *Land Art* e, num certo sentido, até de artistas da própria Pop, que também reproduzem um modelo típico de América. Mas, o que de fato compreendemos como *yankee*, que nos fez dar às costas a tantas análises já consagradas sobre sua obra, baseadas exclusivamente nas ontologias da presença da filosofia europeia, é a política.

Numa redução, admitamos, absoluta, o que nos parece estabelecer a real diferença entre Europa e América no que tange à tendência existencialista, tanto do pensamento europeu do fim do século XIX até meados do século XX, quanto do pragmatismo americano, assenta-se na questão da ação política. A ação política é componente indispensável para a formação do cidadão americano, um tanto menos enfática nas filosofias da existência europeias, onde a questão ontológica é tratada sob um ponto de vista mais teórico. A presença do componente político na arte de Richard Serra nos força a investigar alguns aspectos da história das idéias 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.

Um bom ponto de partida será olhar para o que escrevia, como escrevia e como atuava socialmente Ralph Waldo Emerson. Foi por ele que começamos, na verdade, nossa jornada pela filosofia americana. Nunca foi unânime a posição de Emerson na história da filosofia. Alguns tampouco o consideram um filósofo,

dado ao modo pouco ortodoxo com que escrevia seus textos, como ensaio ou poesia, ao invés de tratados. Fato porém que já revela boa parte desse modo nada tradicional de realizar coisas, muito ao estilo dos pioneiros e depois daqueles desbravadores do *wild west*, e também presente nesses que entendemos como artistas tipicamente americanos: Pollock, Barnett Newman ...

Quanto à opinião da academia sobre Emerson, bem, não podemos levá-la muito a sério. Até o próprio Montaigne já fora considerado “apenas” um ensaísta. Seu individualismo e sua forma de expressar-se eram admirados por Emerson, a ponto de afirmar, certa vez, que num dado momento de sua vida chegou a achar *Os Ensaios* a única leitura que lhe era necessária.¹ Emerson reconhece em Montaigne uma narrativa sobre sua experiência pessoal, diferente da maioria dos grandes espíritos filosóficos, formados sobretudo pelo estudo abstrato das doutrinas e das idéias.

* * *

O interesse de Emerson por Montaigne nos autoriza uma digressão, talvez longa, pois escrever sobre os *Ensaios* é sempre perigoso, porque apaixonante. O intuito de tal digressão é analisar alguns aspectos que podem nos ser relevantes. Além disso, como escrever sobre o ensaio sem referenciá-lo ao seu progenitor? Certos da reciprocidade das relações, imaginamos que o livro que inaugura o ensaio, enquanto gênero literário, possui algo em sua composição que vem esclarecer questões relativas à fruição das obras de Richard Serra. Os *Ensaios* de Montaigne demandam uma certa atitude específica do leitor no modo mesmo de lê-lo. Eles foram escritos continuamente durante os anos que lhe restaram após a morte do amigo Etienne la Boétie.

Exatamente por não se dispor a escrever sobre o ser, pois sabia ser empreitada vã, dadas às oscilações constantes da vida, Montaigne diz: “*não pinto o ser, pinto a passagem.*” Esse caráter processual da existência, observado pelo autor, exige uma leitura também continuamente inacabada de sua obra. Em outras palavras, há uma reciprocidade entre o gênero ensaístico e a maneira de fruí-lo.

¹ Emerson, “Once I took such delight in Montaigne, that I thought I should not need any other book”, p. 251.

Maneira esta que diz respeito à liberdade, ao entusiasmo, à distância e à sua antítese, a proximidade.

A liberdade talvez seja um bom ponto de partida. Se algo afasta o ensaio e, de certo modo, o impede de entrar na esfera privilegiada da ciência, é o fato dele não se propor veicular nenhuma verdade objetiva. Não porque duvide dela, mas porque acredita em igual tamanho em Tlön, Ubqbar, Orbis Tertius e até mesmo na miserável existência do pobre Gregório.² Aliás, mais do que o dogmático acreditar, ele é gesto empolgado, por isso naturalmente anti-sistemático. É justo por desconsiderar qualquer metodologia, que o ensaio não adquira credibilidade científica. Mas, como controlar o *élan vital* que lhe impulsiona? Livre para introduzir conceitos, sem qualquer cuidado com seus pressupostos, o ensaísta se afasta da linguagem normativa que previne a desordem, e que garante à ciência poder.

Antes, porém, de perdermo-nos na linguagem, questão amplíssima no que concerne ao ensaio, devemos nos deter na liberdade do sujeito. Sujeito que já era entendido por Montaigne como algo *craquelê*, uma tela antiga, formada de múltiplas facetas a oscilar continuamente. Quer dizer, um sujeito sem a segurança confortável da unidade de uma identidade estável. O ensaio seria, portanto, produto de um sujeito, perdoem-nos o clichê, multifacetado.

Nos *Ensaio*s, fica claro que Montaigne bem sabia das oscilações de seu eu, tanto quanto do caráter processual da vida. Na investigação sobre si mesmo, nunca perde de vista as inconstâncias do espírito humano. O que talvez não tivesse se dado conta é de que:

“[...] a experiência de interioridade torna-se mais violenta e atormentadora na mesma proporção que sua vida social torna-se menos atormentada e livre de compromissos. Não tem jeito: a vida tem que ser vivida – e, se se recusa ser um homem de ação, aposentando-se na tranqüila solidão de um ermitão, as vicissitudes da existência irão mesmo assim

² Refiro-me obviamente a Borges e Kafka.

surpreendê-lo em seu âmago, a testar seu caráter para provar se herói ou idiota.”³

Apesar disso, o apego de Montaigne à liberdade é notório, a escrita dos *Ensaíos* faz parte de um projeto de vida, no qual decide abandonar os cerceamentos da vida pública para dedicar-se a si.

Apesar de Montaigne saber do conflito permanente do homem com o mundo e de sua incapacidade de apreender seu objeto de pesquisa (ele mesmo), devido à sua impermanência, à falta de uma forma fechada e fixa e à indistinção entre sujeito e objeto de estudo, em sua obra perpassa uma vontade de conciliação, de unidade. O próprio motivo que o levou a escrever os *Ensaíos* já foi mesmo interpretado como uma tentativa de preenchimento da vida, após o vazio provocado pela morte de la Boétie.⁴ Mesmo a amizade com este é descrita por Montaigne como uma unidade, espécie de simbiose entre os dois. Transcrevemos o trecho:

“Na amizade a que me refiro, as almas entrosam-se e se confundem em uma única alma, tão unidas uma a outra que não se distinguem, não se lhes percebendo sequer a linha de demarcação”.⁵

Decerto, pode-se argumentar, a posição cética impediria qualquer vontade de conciliação que induzisse à unidade, contudo:

“O ceticismo tem duas faces. Significa que nada é verdade, mas também que nada é falso”. Relativismo que, apesar de destruir a “verdade dogmática, parcial e abstrata, [...] insinua a idéia de uma verdade total, [...] mesmo que paradoxal”.⁶

A realidade do ensaio é constituída pelo verbo, e por isso pressupõe uma imaginação ativa. Claro, como manter as coisas em processo? Montaigne, entretanto, não se cansou de alertar sobre os perigos da imaginação, produtora de

³ Thomas Mann. *The Joker*, in: *Selected Stories*, p. 31. Tradução livre.

⁴ Gérard Defaux, *Nul n'est mal long temps qu'à sa faulte: Montaigne, la Boétie, les Essais*, in: *Montaigne Studies*, vol. XI, 1999.

⁵ P. 163

⁶ Merleau-Ponty, *Capítulo IX: Leitura de Montaigne*, in: *Signos*. P. 221.

quimeras. Num texto precioso sobre o tema, intitulado *O Ensaio como Forma*, Adorno sintetiza:

“[...] a objetiva pletora de significações encapsuladas em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para ser descoberta, exatamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva [...] nisso o ensaio se aproxima de uma certa autonomia estética [...]”.⁷

A fantasia faz com que o ensaísta seja tachado de “avoado,”⁸ e conseqüentemente gere tanto burburinho falar em História como ensaio. Afinal, seu cientificismo se justifica através de um corte radical de todo e qualquer impulso anti-sistemático. Novamente o problema da liberdade.... Escreve Adorno, mais uma vez nos permitimos citá-lo:

“O ensaio [...] assume em seu próprio proceder o impulso anti-sistemático e, sem cerimônias, introduz imediatamente conceitos tais como os que recebe e concebe.”⁹

Quanto à fantasia, ela é problema para Montaigne, pois se vincula quase sempre à glória, e, o que é ainda pior, é coisa que aparece na carne. A terrível inimiga “se exercita numa retórica do corpo [...]. Sussurrante dentro de cada corpo ela prescinde da atenção dos ouvidos.”¹⁰ O tema já foi bastante explorado, mas nos serve para pensar a relação entre subjetividade e liberdade. Thomas Mann precisa ser novamente lembrado. O descontrole de alguns de seus personagens é uma manifestação da fantasia agindo sobre o corpo. Ela arrasa a reputação e a aparência de felicidade construídas ao longo da vida, e asseguradas por uma contínua observação de atitudes desviantes. O descontrole mostra a precariedade, a futilidade, e a farsa até, da suposta reputação e felicidade. Além da inutilidade de se tentar controlar a fantasia.

Um caso típico é o de Little Herr Friedemann que, entre enrubescimentos e suores, termina arrastando-se no chão como um animal. Toda sua luta para

⁷ Gabriel Cohn (org.). *Theodor Adorno*, p. 169. Como foi observado por L. C-Lima, Adorno parece equivococar-se ao julgar que o ensaio se diferencia da arte por sua despreensão à verdade despida de aparência estética.

⁸ Adorno usa o adjetivo numa ótima sentença onde se lê: “Ser um homem com os pés no chão ou ser um avoado: eis a alternativa”. Op. cit., p. 168.

⁹ Op. cit., p. 176.

¹⁰ Luiz Costa-Lima, op. cit., p. 67.

esconder, sob o manto da cultura, seu defeito físico e levar uma vida tranqüila e digna, se desfaz num mero gesto de descontrole emocional. Jogado ao chão, termina como começa sua infeliz vida de aleijado. A falta de controle sobre a fantasia e a imaginação, a refletir no corpo, as torna isentas de virtude e utilidade. Entretanto, o descontrole confere vivacidade ao ensaio, inclusive ao de Montaigne, quando este se coloca a dissertar livremente sobre assuntos controversos.

Não à toa a liberdade é constitutiva do ensaio, que é produto de uma subjetividade. Opondo-se ao dogma, torna-se, como o sujeito, ela também fenômeno moderno. Em outras palavras, liberdade e subjetividade são interdependentes; claro, só o sujeito pode se pensar livre. Na relação entre liberdade e subjetividade acentua-se entretanto a fragilidade da autonomia subjetiva frente à imaginação.

“O pensamento aos solavancos e aos pedaços”, como descreve Adorno, característico do ensaio, promove a descontinuidade, a aproximá-lo da própria realidade, de seu aspecto de conflito e imprevisibilidade. Por isso o ensaio prefere a linguagem do cotidiano, localiza-se numa espécie de lugar-comum e isso o coloca em situação semelhante àquela da experiência da vida. Transparece nele um gosto pela oralidade. Como a fala é anterior à escrita, portanto manifestação lingüística de primeira ordem, como leitores sentimos uma maior aproximação com o ensaísta. Isto porque o modo de “falar” coincide com o que se pretende dizer. Não é que a forma se submeta ao conteúdo, é que os dois não existem de maneira separada, moldam-se mutuamente.

Num artigo sobre o tema do ensaio, escrito por Vilém Flüsser para o *Estado de São Paulo*, o autor disserta sobre as diferenças fundamentais entre ensaio e tratado, apontando para a antinomia entre estilo vivo e acadêmico. A vivacidade do ensaio, para Flüsser, vem do fato dele ser fruto de um “primeiro pensamento”. A opor-se ao *second thought* tão próprio do estilo acadêmico. Vale transcrevê-lo:

“[...] o estilo é uma pose. Ninguém pensa academicamente. Faz de conta que assim pensa. Força-se a pensar desta maneira. O estilo acadêmico é resultado de um esforço, portanto resultado de um primeiro pensamento; mas é

um *second thought* [...], uma tradução do primeiro pensamento.”¹¹

Seu argumento gira em torno da inserção do corpo, ou ainda, da postura existencializante do ensaio. Posição no mundo que nos impede de vê-lo de cima, sem a ambição de abarcar sua totalidade. E que, se por um lado nos força a aceitar múltiplas perspectivas, por outro, liberta-nos da obsessão por uma verdade unívoca. Num mundo constantemente em gênese, não se pode valorizar, por exemplo, o desejo de unidade, típico da melancolia, ou manifestações envoltas pelo ranço da nostalgia. Em Montaigne, característica esta do homem considerado genial. Aristóteles a relacionava também aos que excediam em suas habilidade¹², e a idéia percorreu toda nossa civilização, ganhando vigor com os românticos. Hoje em dia, melancolia é tratada com remédio, porque não a associamos mais à aspiração por uma unidade primordial com a natureza, que pudesse revelar uma verdade única. O remédio é a conclusão óbvia da cura pela cultura.

Se concordamos com Flüsser sobre o caráter existencial da linguagem do ensaio, é porque o ensaísta fala “de dentro”, divide, com a coisa sobre a qual comenta, o mesmo mundo. Daí também, obviamente, ser descontínua, pois não se pode dar conta da totalidade da realidade quando nela se está inserido. São tais peculiaridades do gênero que autorizam V. Flüsser a atacar tão veementemente o estilo acadêmico: “o estilo acadêmico reúne hostilidade intelectual com desonestidade existencial.”¹³

Dito isso, convém não esquecer uma condição fundamental da linguagem: a distância. Quando falamos a respeito da inserção no mundo, jamais imaginamos que o quiasma, para falar como Merleau-Ponty, seja uma simbiose. Qualquer relação, é bom lembrar, para que assim seja, precisa de um certo distanciamento. Por isso a estranha ambigüidade que logo envolve o conceito de autonomia. Se as coisas se cruzam, se se realizam continuamente em transcendências horizontais, ou seja, se o tempo todo se dão parcialmente a outras coisas, com as quais dividem o mesmo espaço no mundo; perdem-se, sem contudo constituir “outras coisas”, mas somente uma relação, uma entidade negativa; como falar em

¹¹ *Ficções Filosóficas*.

¹² *O Homem de Gênio e A Melancolia – Problema XXX*, I.

¹³ Op. cit., p. 93.

autonomia? Afinal autonomia pressupõe emancipação. Não pressuporia também então a individualidade de uma coisa una? A verdade é que as coisas não se sustentam em si só, não há forma emancipada como queriam os modernistas, simplesmente porque não há forma autônoma. Negando o velho jargão minimalista, o que você vê não é o que você vê, simplesmente porque não existe homem selvagem: toda relação subjaz sempre inscrita no mundo da cultura.

Não há no objeto um sentido a ser desvendado, convém esclarecer desde logo, mas o homem é naturalmente culturalizador, tudo o que faz se envolve de significados, simplesmente porque sua vida é, antes de qualquer coisa, cultural. Repetimos: não há homem selvagem. Hoje, parece-nos que só lá em seus primórdios, com Husserl, é que se pensou possível voltar às coisas mesmas; como se estas estivessem lá, em sua imaculada pureza de coisa mesma, material, esperando por nosso olhar ingênuo. Como se fosse possível para nós qualquer visada ingênua sobre o mundo, nós que, há muito, deixamos para trás qualquer ingenuidade ao construirmos uma existência cultural.

Duas últimas palavras sobre a linguagem. Sabemos o quanto o domínio de uma linguagem normativa associa-se a questões de poder. Dito de outra maneira, a linguagem que previne a desordem, porque pressupõe veicular uma verdade objetiva, está intrinsecamente ligada a interesses materiais. Tal problema, por ser de caráter ético, deve permanecer sempre em nosso horizonte dada às questões que escolhemos estudar. O ensaísta sabe muito bem que a linguagem que escolheu não previne a desordem, entretanto, não se sustenta longe da verdade. Não da verdade objetiva, eterna e bem fundada, mas daquela verdade fugaz da emoção do encontro com o fenômeno, que, quando se tem sucesso, se derrama sobre a escrita. Por isso mesmo, falsear tal emoção significa desautenticar a atitude que produziu o próprio ensaio, significa derrubá-lo completamente.

Os Ensaios de Montaigne exacerbam a maneira aberta do gênero, ao propor ao leitor, sem dizer, porém insinuando através das próprias reflexões que suscita, uma vida inteira de sua leitura. Afinal, não podemos dar um dia os *Ensaios* como lidos. Eles permanecerão sempre lá, no criado-mudo, trocando olhares e idéias conosco. Sua interminável leitura prescinde também de seqüência lógica, pois não avança, no máximo “muda de trilhos”.¹⁴ Daí que seus parentescos com a vida não

¹⁴ Eugenio Montale, *A História* in: *Poesias*, p. 113.

se limitam ao imprevisível, à liberdade, ao caráter mundano de sua linguagem e ao seu jeito entusiasmado de lidar com as coisas. Entranhado, em na estrutura ontológica, existe um apego ao duradouro, não à duração do ser lógico que aspira exceder à materialidade mesma que o constitui, mas que insiste em durar, só enquanto houver vida.

* * *

Após a necessária digressão sobre Montaigne, podemos pensar no formato do ensaio como um ponto de partida para observarmos algumas congruências da obra de Emerson e Richard Serra. Revelador quanto às suas intenções e pressupostos, o ensaio se apresenta como forma aberta de expressão da individualidade do autor. Aberto porque inacabado, passível de ser revisto e transformado, oposto assim ao estilo acadêmico que é sempre revisão. O ensaio é pois modalidade inaugural de fazer e de pensar, e condiciona tanto à prosa de Emerson quanto à poética de Richard Serra.

A forma do ensaio revela muito da diferença entre Europa e América no tocante às filosofias da vida, pois a ação política do ser no mundo, na América, é fruto de uma noção arraigada de indivíduo, garantida pelo sistema democrático. O ensaio se molda com perfeição a uma situação social onde o indivíduo tem um papel social e político forte na construção de uma empreitada coletiva. E, assim como cada indivíduo encontra-se em perpétua mutação – sabedoria aprendida por Emerson com Montaigne –, também a empreitada coletiva é uma obra em processo.

Contudo, há de se ponderar que a individualidade na democracia tende a ser numérica, o que faz a democracia ter um caráter aritmético.¹⁵ Logo, em seus alicerces, a democracia americana não está livre do pensar objetivo, muito pelo contrário. A racionalidade que vigora na América é descendente direta da filosofia do dinheiro descrita por Simmel. O problema da individualidade, segundo ele, deve ser encarado com objetividade, ou seja, “diante de transações financeiras, todos têm o mesmo valor, não porque todos são valiosos, mas porque ninguém o é exceto o dinheiro.”

¹⁵ Simmel.

A modernidade Européia se caracteriza justo pelas lutas sociais do fim do século XVIII, visando à aquisição de uma noção democrática de indivíduo, ou de cidadão, para sermos mais precisos. Mas a diferença fundamental se assenta no fato de que os Estados Unidos já nasceram democráticos. Logo, os primeiros passos foram direcionados para a conquista de novos territórios, a construção de uma nova sociedade com seus próprios critérios de julgamento e decisão. Não foi preciso derrubar um *Anciën Regime* para se consolidar outro.¹⁶ Tampouco era aconselhável adotar regras estrangeiras. Ao contrário, a rejeição aos métodos tradicionais é, e sempre foi, a regra nos Estados Unidos, regra esta que Emerson incorpora em seu jeito de escrever.

Quando aproximamos de tais raciocínios o trabalho de Richard Serra vemos alguns caminhos interessantes para serem explorados, mas para fazê-lo foi preciso optar pela trilha mais agreste, que percorre a “ainda inabordável” filosofia americana. No capítulo anterior dissertávamos sobre o caráter público de sua obra e como a escultura *Tilted Arc* pode ser tratada como um caso típico de ação política no espaço do real. Ironicamente, a ela foi fadado o destino preconizado por Emerson às instituições: “*we ought to remember that institutions are not aboriginals, they are all alterable.*”¹⁷ Essa escultura, que consideramos, de sua carreira, a mais condicionada às questões institucionais que regulam a arte nos tempos atuais, estava destinada a alterar-se como qualquer outra instituição criada pelo homem.

Os materiais mais comuns na obra de Richard Serra, entre eles o aço, com seu jeito de matéria bruta, não refinada, se assemelham ao modo pouco lapidado do ensaio. Deixar transparecer a matéria, a estrutura da qual é feita a obra, funciona na arte moderna, entre outras coisas, como forma de auto-reflexão: pensamento (e não *imitatio*) sobre o próprio ser-arte. O ensaio também é forma de auto-reflexão do sujeito, a expor sua subjetividade sem máscaras, sem o polimento de formas literárias menos imediatas. Ambos são produtos de uma sociedade de plebeus, de iguais, desprovida de uma classe aristocrática, no sentido clássico: detentora da alta cultura e com um senso arraigado de casta. Por isso insistimos na noção de indivíduo, que recai naturalmente sobre a de cidadão. Sua versão

¹⁶ A definição de Tocqueville sobre revolução é particularmente útil para se compreender o nascimento de uma nação democrática sem que se faça necessário apelar para uma revolução democrática.

¹⁷ Ensaaios.

original – os antigos heróis gregos – explica porque somente estes eram merecedores de distinção tal alta quanto a individualidade.

Em nenhum outro país encontramos obras de arte que utilizem o aço da maneira tão primordial e bruta. A primordialidade reside em sua relação com o mundo. Devemos nos render agora à tese de Merleau-Ponty sobre o esforço como fato primitivo, o mais primitivo.¹⁸ Com ela, Merleau-Ponty busca definir a essência de uma modalidade de existência cuja principal característica é justamente não ter essência. Em nosso caso, primitivo é o encontro entre obra e espectador, anterior mesmo aos próprios termos do encontro. A essência seria, pois, antes a relação do que a positividade dos termos (escultura/espectador).¹⁹

As esculturas e desenhos de Richard Serra se realizam através do esforço, tanto aquele exigido do espectador, impelido a caminhar para experimentá-los, quanto do aço, submetido a inúmeras torções e repuxos. Tal esforço só faz sentido para uma razão que não comporte mais a idéia de vazio, afinal, no vazio não há resistência. Suas Ellypses são as esculturas que melhor incorporam, em sua estrutura formal, o caráter de esforço imposto pela resistência que corpos físicos precisam a todo momento vencer. Caminhando ao redor ou por entre as peças somos tomados pela tensão intrínseca às tiras de aço. As torções, dobraduras e inclinações a que foi submetida a tira, de modo algum representam tal tensão, são, isto sim, parte do esforço tácito que estrutura a obra. Tal fenômeno só se manifesta em materiais que tragam consigo a capacidade de suportar tais tensões, de resistir à imposição daquelas forças. Como é o caso do aço, fortíssimo, porém extremamente maleável. Daí percebermos a tensão como estrutural, e não representada de maneira naturalista. Richard Serra insiste em utilizar o aço, ao invés do concreto, por exemplo, porque sabe da incapacidade tensiva deste.

A questão que se impõe é: mas o quê, nessa modalidade de fazer e de existir, que tem no esforço sua gênese, revela-se como tipicamente americano? O conceito de natureza de uma sociedade democrática fundada sobre certos valores religiosos. Difícil dizer quem veio antes, o fato é que o conceito de natureza que vemos revelar-se na prática artística de Richard Serra e no texto de alguns

¹⁸ A explicação dessa teoria foi apresentada pelo filósofo Renaud Barbaras em uma de suas palestras sobre Merleau-Ponty na PUC-RJ.

¹⁹ Heidegger também tem sua versão para tal primordialidade e a denomina ser da lonjuras, ser negativo por excelência, pois a conjunção nunca se realiza de fato.

pensadores americanos, Emerson em particular, encontra-se intrinsecamente relacionado ao modo como o americano comum se compreende como *homo politicus* por causa de seu sistema de governo. Logo, quando falamos num, estamos necessariamente comprometendo o outro.

Primeiro, uma conclusão óbvia: a inexistência de um vazio *ex-nihilo* torna imponderável o conceito de natureza como obra divina. Afinal, como criar a partir do nada, se o nada inexistente? Uma frase de Emerson ajuda a destrinchar o problema: “a natureza não gosta de ser contemplada”. Tal afirmação poderia encontrar-se no texto de qualquer autor europeu do século XX inclinado a negar o idealismo clássico, admitamos. O fato é que ela está num ensaio intitulado *Nature* da década de 40 (1840). Uma década antes, Tocqueville analisava a visão dos americanos sobre a natureza, a partir de seu ponto de vista europeu e aristocrático, colocando em relevo essa relação entre o conceito de natureza e o sistema político:

“A América é uma nação de homens das cidades empenhados na conquista da natureza, pondo em curto-circuito a interminável maldição camponesa da Europa”.²⁰

Maldição que, na visão de Tocqueville, perturba toda a estrutura sociopolítica europeia, há mais de um milênio baseada em privilégios, concessões e desigualdades de todas as espécies.

Emerson, além de grande ensaísta, foi pastor protestante e palestrante profícuo, e a divulgação de suas idéias através de inúmeras palestras em universidades (Liceus) e igrejas, e de seus textos publicados, era sua maneira de colaborar na vida política de seu país. A prova disso é sua rejeição em isolar-se com Thoreau em *Walden*, ou de participar da *Brook Farm*, empreendimento coletivo, organizado por alguns transcendentalistas decididos a formar uma sociedade alternativa. Embora aparentemente cético quanto à política e às instituições humanas, como se pode observar em muitos de seus ensaios, principalmente em *Politics*, Emerson não vira às costas para a sociedade, ao contrário, era bem relacionado e sabia o quão fundamentais eram os temas de seus

²⁰François Furet, *Tocqueville*, p. XXVII.

ensaios para o universo moral de autmelhoramento dos americanos do século XIX.

Stanley Cavell também se nega a ver em Emerson o homem paralisado pelo ceticismo, como se atribui a Montaigne. Se assim fosse, Ralph Waldo Emerson não poderia ser considerado, como é, uma espécie de quintessência americana²¹, pois próprio daquela mentalidade é justamente seu espírito de ação e de transformação. Por isso John Dewey denomina-o filósofo da democracia.²² Ele vê Emerson mais com alguém que faz do que como um pensador passivo. Explica-se então a importância do filósofo numa empreitada na qual o tema é a obra de um artista tão francamente americano.

Essa maneira de cooperar na formação de uma sociedade civil avançada e de homens livres demonstra um modo peculiar de colocar-se no mundo enquanto homem de ação, remetendo-nos à sua frase: “a natureza não gosta de ser contemplada”. O homem que assim se coloca no mundo sente-se parte da natureza, portanto não vê sentido em contemplá-la. Como o próprio Emerson deixa claro em seu ensaio *Nature*, onde disserta sobre a inseparabilidade entre natureza e cultura: “tudo é *natura naturans*”. Posição que nos auxilia numa análise das dimensões dos trabalhos de Richard Serra.

* * *

Para iniciar tal análise, vejamos a obra de dois outros artistas. O escultor basco Jorge Oteiza e o brasileiro Amilcar de Castro são, em nossa opinião, os dois artistas que mais se assemelham ao tipo de procedimento utilizado por R. Serra. Os três exploram um princípio comum: a resistência física dos materiais. Testam as capacidades tensivas do ferro e do aço. Para eles, o material é um plano, que manipulado, mostra suas potencialidades. O que fazem é experimentar as várias possibilidades estéticas de sua capacidade tensiva. Como um plano não é feito de partes, rejeitam veementemente a solda. Esse tipo de pensamento possui uma clara analogia com o plano do próprio mundo. Cada chapa de aço ou ferro emula as

²¹ Harold Bloom refere-se a Emerson como “nosso profeta”. *Mapa da Desleitura*, p. 169.

²² *The Essential Dewey, Vol. II: Ethics, Logic, Psychology*.

condições físicas da realidade: grande plano flexível de coisas contíguas, conectadas não por adição, mas por dobras.²³

Os três se assemelham também em sua herança notoriamente construtivista. Nesse construtivismo não composicional que acaba por marcar o início de uma arte preocupada essencialmente com a experiência que fazemos dela, portanto inclinada paradoxalmente ao desconstrutivismo. O neoconcretismo brasileiro, do qual Amilcar de Castro participou como um dos fundadores, e os artistas europeus que influenciaram Oteiza, são todos legatários das idéias da Bauhaus. Cada artista a seu modo, e, portanto, incomparáveis em qualidade, são exemplares no que queremos discutir: a diferença entre a ação, enquanto modalidade de existência na Europa e na América, e a sua importância na obra de Richard Serra.

Em seu livro *Walter Gropius e a Bauhaus*, Giulio Carlo Argan explica como as idéias dos pensadores europeus da época tiveram um papel fundamental na elaboração da filosofia educacional daquela escola. Entre outras coisas, como as filosofias da vida serviram de base para um projeto de arte que vislumbrava uma participação social efetiva. Resumindo, Argan descreve o modo pelo qual a arte almejava tornar-se paradigma para outros fazeres, e como as filosofias existencialistas participaram desse novo projeto de arte, com suas idéias sobre a impossibilidade do vazio, sobre a destruição das dualidades entre corpo e alma, dentro e fora, sobre o ser-no-mundo, a eliminação de uma entidade transcendental e a conseqüente valorização do homem enquanto real sujeito de sua história.

Embora a produção da Bauhaus e de seus mestres, assim como a do próprio Richard Serra, tenha sido inegavelmente influenciada pelas filosofias européias de cunho existencialista, seus pensadores – Bergson, Sartre ou Merleau-Ponty – parecem colocar-se modestamente diante da vida política do continente europeu. Ao que nos parece, funcionavam, no máximo, como intelectuais politizados. Aparentemente a função prática que atribuíam à filosofia é incomparável à importância da aplicação das idéias filosóficas à prática existencial mundana do americano comum. Até onde pudemos auferir, para filósofos americanos da corrente pragmática, como William James e John Dewey, a filosofia só tem razão de existir se for para servir à sociedade através de um viés político e educativo. Essa, em nosso entender, é uma distinção fundamental e indelével do pensamento

²³ Deleuze. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*.

americano em relação ao europeu. Bem, que o pragmatismo é uma filosofia da ação é uma obviedade. O que estamos tentando ressaltar é sua relação com a arte americana no tocante à política. A questão da escala evidencia tal diferença.

A escala da obra de Serra estaria vinculada a uma visão de natureza que já vigorava na mentalidade americana pelo menos desde os escritos de Emerson da década de 1840. Mas o gosto pelo “monumental” na América origina-se, segundo Tocqueville, no fato de o estado ser muito maior do que os indivíduos numa nação democrática, logo, qualquer representação do estado tende a “visar ao gigantesco”.

Devemos esclarecer as diferenças entre monumental e escala pública. Monumentos são, sobretudo, elementos comemorativos, quase sempre decorativos, inclusive, impostos à paisagem da cidade. Não visam jamais se integrar ao *corpus* urbano, ao contrário, pretendem chamar atenção sobre si, para não passarem despercebidos como um edifício qualquer ou uma praça. Nesse sentido, propriamente, entendemos o comentário de Tocqueville, o estado é um monumento, pois além de sua escala ser comparável ao aglomerado de indivíduos que o forma, ele de certo modo se autocelebra.

A escala pública de Richard Serra, ao contrário, diz respeito ao anonimato urbano, sobretudo, e não ao enaltecimento de uma instituição, indivíduo ou evento. Portanto, não pode celebrar nada, e deve passar o mais integrada possível em meio à paisagem da cidade. Menos ainda se poderia afirmar que suas esculturas são decorativas. Daí sua eterna querela com os arquitetos que teimam em usar esculturas para ornamentar seus edifícios, com se elas fossem um adendo à obra arquitetônica e não um elemento capaz, inclusive, de criticar à própria arquitetura.

Utilizamos mesmo assim a expressão de Tocqueville, pois a escala da obra de Serra não nos parece apenas pública, no sentido de proporcional ao meio urbano. Ela relaciona-se de algum modo à amplitude e às dimensões do continental, na linhagem da *Land Art*. Acreditamos que o termo monumental em Tocqueville remeta, ele também, à idéia de continental, porque sua discussão tende sempre a nos conduzir à noção de natureza. Tocqueville certamente observou na América, como europeu que era, o tipo de natureza que temos aqui, e, como consequência, sua relação com os homens. Uma natureza que ameaça, irrestrita aos recantos ditos “naturais”. A natureza na América não se submete ao

“adestramento” que leva ao desencanto. Há nela uma força vital e uma dimensão que são da ordem do sublime, e embora esse caráter da natureza americana concentre-se na *Land Art* de modo mais evidente, está presente em toda arte americana de modo subliminar.

A expansão da pintura para o plano do mundo é um embate da arte com o real, que na América representa muito frequentemente a própria natureza. Decerto que o *all-over* foi uma invenção que aconteceu no ambiente urbano da Nova York da década de 50. Mas Pollock é de Wyoming. Mal podemos imaginar Wyoming em 1912, quando nasceu. Decerto não figurava entre os pólos urbanos e industriais do país. A foto do jovem Pollock ilustra, melhor do que palavras, nosso raciocínio (fig. 16). Não à toa a *Land Art* é um fenômeno americano, presente com outro invólucro cultural nas civilizações pré-colombianas,²⁴ onde ultrapassava o continental, para vislumbrar o céu.

A monumentalidade não é invenção americana, mas havia sido deixada de lado na Europa com a entrada em cena dos museus públicos, da pintura ao ar livre, e de uma reestruturação do mercado de arte, exigindo telas mais compactas, fáceis de transportar. Antes da entrada dos americanos no mundo da arte internacional na década de 1950, não nos ocorrem monumentos modernos públicos para citar além da Coluna Infinita de Brancusi no Tirgu Jiu de 1937. Oteiza tem obras públicas, Amilcar de Castro também, mas fica evidente, ao compará-las às de Richard Serra, que a noção de público nesses casos é bem diferente.

A idéia de que a natureza não é cenário já está introjetada na obra de Serra. Por isso suas maiores esculturas incorporam-se à natureza como se dela fizessem parte. Tomemos como exemplo as seguintes peças: Sea Level, instalada entre 1988 e 1996 na cidade de Zeewolde na Holanda (fig. 17), Schunnemunk Fork no estado de Nova York (fig. 18), e One (fig. 19), no parque do Rijksmuseum. No primeiro exemplo, a pesada lâmina de aço acompanha o nível do mar como se fora a própria superfície da água. Elemento permanente na vivência e no imaginário do povo holandês, verdadeira identidade nacional. Os garfos de Nova York, da mesma maneira, relacionam-se frontalmente com a natureza vivida, não com a paisagem. A obra é a topografia do lugar, verificada empiricamente pelo visitante quando caminha pelos desníveis do solo e sente no corpo seus declives e

²⁴ Michael Heizer.

aclives. Finalmente, One, peça pesada e única encontrada pelo transeunte ao descer a escadaria. Embora nada natural, parece naturalíssimo encontrá-la ali. Sua forma cônica, ao misturar-se com os troncos das árvores, se incorpora ao ambiente florestal. Depois de vê-las instaladas, qualquer outra forma nestes mesmos lugares pareceria despropositada.

Tal noção de obra situacional reflete uma visão muito específica de natureza. Visão na qual a natureza não é forma ideal, e onde o fazer humano é também natureza. O fato da obra incorporar-se à natureza não significa o domínio de uma sobre a outra, mas o nivelamento de ambas. Idéia muito bem representada no pensamento de Emerson em sua defesa de um Todo, mesmo que inacessível:

“Things are so strictly related...that identity makes us all one, and reduces to nothing great intervals on our customary scale. We talk of deviations from natural life, as if artificial life were not also natural.”²⁵

Resumindo: a antiga dualidade entre natureza e cultura já não existia para Emerson, pois se o homem é natureza, sua produção (a cultura) é natureza também. A escala da obra de Richard Serra demonstra claramente tal pressuposto. Observe-se agora a escultura Fulcrum (fig. 09). Suas relações de proporção são com os prédios ao redor: altura, largura, peso; sua forma corresponde à forma retangular dos edificios, e seu material é comum à estrutura de muitos deles; o aço é matéria vulgar numa cidade moderna. Os transeuntes não são, portanto, chamados a olhá-la com admiração. Reagem com a mesma indiferença com que reagem aos prédios; simplesmente a contornam, passam por ela apressados sem mesmo notar seu tamanho. Usam-na, como qualquer outro objeto que faça parte de seu dia-a-dia. Sua torção corresponde à vertigem provocada pelo somatório dos topos dos prédios quando se olha de baixo para cima. Além do vai-e-vem dos transeuntes em direções variadas.

O espaço é, propositalmente, demasiado exíguo para se ter a distância necessária ao olhar, como no próprio espaço urbano moderno, onde as construções bloqueiam a visão do horizonte, uma linha contínua de “natureza”. Outro exemplo

²⁵ Op. cit, p. 324. Grifo meu.

esclarecedor é a escultura Street Levels (fig. 20) . Suas enormes chapas de aço impedindo a passagem e a visão dos transeuntes, coincidem com a grade composta por prédios, arranha-céus, avenidas e ruas da cidade. Todas essas peças “monumentais” não são, contudo, monumentos no sentido pleno. Não satisfazem tampouco a primeira exigência de um monumento que é destacar-se de seu entorno para ser admirada por sua unicidade.

Contudo, possuem algo da natureza do sublime. Causa-nos perplexidade a espessura daquelas placas de aço, a inclinação e as torções a que podem ser submetidas chapas tão pesadas, sem desmoronar ou quebrar. A pergunta frente às obras de Serra é sempre a mesma: Como consegue fazer isso? Nossa percepção não dá conta logo de saída da maneira como o artista realiza as peças, do mesmo modo que a natureza impõe problemas de compreensão para a mente humana.

A escala e a aceção de natureza associadas às esculturas de Richard Serra, são, em nosso entender, o maior diferencial entre ele e os outros dois artistas citados: Oteiza e Amilcar de Castro. O primeiro possui algumas esculturas públicas pelo país Basco, principalmente no vilarejo de San Sebastian. Mas tais peças não conseguem esconder seu talento para “aparecer”. O coeficiente de visibilidade é importante porque inversamente proporcional a seu grau de inserção na realidade. Quanto mais chamam atenção sobre si, menos inseridas espontaneamente em seu entorno estarão. As esculturas de Serra, quase sempre até maiores do que as de Oteiza, não pretendem aparecer. Claro que aparecem, e muito, mas esse jeito de adaptar-se à situação, como se dela sempre houvessem feito parte, torna-as discretas comparadas ao modo como as esculturas públicas de Jorge Oteiza aparecem no espaço da cidade, até mesmo quando pretendem transformar-se em mobiliário urbano, para tornar-se parte da malha citadina.

As esculturas de pequena dimensão de Oteiza são extraordinárias demonstrações de como a velha aceção de forma enclausurada na matéria é falaciosa; de como a caixa metafísica é vazia. As de metal rasgam a superfície da caixa com o intuito de expor a incoerência da dualidade interior e exterior (fig. 21). As esculturas em pedra (fig. 22) surgem de um esforço para desvirar o suposto interior para o exterior, objetivando com isso o mesmo fim: destruir a diferença entre eles. Mostrar que lá dentro não há nada diferente do que há aqui fora. São peças admiráveis, onde, entretanto, está ausente aquela característica tão própria dos americanos: a do largo, da vastidão. As esculturas de Jorge Oteiza,

entre 30 e 50 cm, constituem um belo acervo de experiências, de estudos sobre a forma moderna. Seu tamanho contudo as impede de terem uma relação de igualdade com a natureza.

As esculturas de Amilcar de Castro assemelham-se conceitualmente às de Jorge Oteiza. É notória a importância do artista basco para o desenrolar do neoconcretismo no Brasil, após sua apresentação na IV Bienal de São Paulo. A própria noção de série, presente na obra de Amilcar de Castro, nos leva a do esforço diário, do exercício insistente para alcançar a autonomia formal desejada. Mais até do que uma adesão consciente a uma modalidade de fazer tecnológico, visto que suas esculturas ainda percorrem o caminho artesanal do desenho manual. Sua obra, embora diversa demais para ser tratada dentro dos limites deste texto, não consegue, até onde a compreendemos, livrar-se de todo daquela antiga noção de natureza. Acreditamos que isso aconteça devido à interação limitada das peças com seu entorno. Elas são peças de museu, ainda, ou seja, realizadas para serem expostas na idealidade do cubo branco que é o museu moderno. A prova disso é seu caráter amplamente objectual, a diferir do modelo situacional das esculturas de Serra. Modelo que, ao valorizar a experiência em detrimento do objeto, rejeita a neutralidade do museu ou de qualquer outro lugar. O caráter situacional das peças de Richard Serra indicam o peso semântico (histórico, institucional etc.) de cada lugar em que são instaladas.

Peças de museu são profundamente diferentes de peças situacionais no que diz respeito à atitude do artista perante a arte e ao fazer artístico. O museu é local onde guardamos preciosidades, e procura estabelecer diferenças rígidas com o mundo externo. Os museus são perfeitamente comparáveis, nesse sentido, ao templo cristão, à basílica medieval sobretudo, onde a restrição da troca entre o ambiente interno e externo definia até mesmo a incidência da luz. A idéia de que o ambiente externo ao museu e à igreja é contaminado, impuro, revela boa parte da atitude em relação aos objetos acolhidos no primeiro e às atividades praticadas no segundo tipo de edificação²⁶. A obra de Oteiza e Amilcar de Castro, em função dessas características, sugere uma relação com a natureza na qual aquela seria ainda o único constructo humano comparável à idealidade desta. Enquanto a

²⁶ Para romper com esse padrão hierárquico, os museus (e bibliotecas públicas) contemporâneos colocam-se no nível do transeunte ou então abaixo do nível da calçada.

natureza for idealizada, a produção do homem será sempre desordem. E a arte será sempre exceção à desordem por designo de uma entidade não-humana.

Para que a arte não seja exceção à desordem, para que tampouco o constructo humano seja considerado desordem, é preciso nos concebermos natureza. Aceitar que ou tudo é natureza, ou tudo é cultura, dá no mesmo. Amilcar de Castro passou a vida a tentar esquecer tal dualidade, e a prova mais cabal disso são suas últimas esculturas, onde amplia a escala das peças numa tentativa de enfrentar a natureza em pé de igualdade. Entretanto, embora geniais demonstrações sobre as possibilidades formais existentes numa placa de ferro, essas esculturas não estão aptas a competir no real público. Pelo menos quando as comparamos com o modo desinibido das formas do americano.

Na exposição do cais do porto, vimos como elas se definem ainda como “peças de museu”. E mesmo se colocadas no exterior, como tantas espalhadas pelas cidades do Brasil, chamam atenção sobre si de um modo tal que uma coisa outra qualquer do mundo não faria jamais. Provavelmente por encarnarem a noção de seres ideais. Esse não é um julgamento de valor, esclareçamos. Não estaríamos a discutir sua obra se não a tivéssemos em altíssima estima. Ela nos serve aqui apenas como ferramenta para pensarmos essa equação geográfico-temporal que faz com que encontremos na América do Norte um tipo de arte mais dissociada dos fundamentos do tradicional pensamento dualista ocidental do que encontramos na Europa e no Brasil.

Supomos que isso aconteça em função de uma conjunção de fatores, como a origem protestante, sustentada por princípios morais voltados para o fazer mundano; o empirismo e o pragmatismo presentes desde as raízes da América; e a presença de uma democracia desprovida de herança aristocrática. O Brasil de Amilcar de Castro luta ainda por uma democracia plena. A presença da corte portuguesa aqui, o longo período de escravidão, a desqualificar e desvalorizar o trabalho, aliados a hábitos e costumes nobiliárquicos decerto imprimiram uma marca de desigualdade e de passividade difíceis, senão impossíveis, de serem apagadas. A Espanha de Jorge Oteiza, bem, a Espanha foi simplesmente a maior corte do planeta. Portanto, o conceito de natureza que encontramos na América do Norte não pode coincidir com aquele que vigora nos países latinos e de passado monárquico. Ele está intimamente ligado às discussões sobre ética do capítulo anterior, e por isso mesmo, questões como peso e percepção, na obra de Richard

Serra, se fazem muito presente, não só como evidência do objeto *per si*, como prega a crítica modernista, mas também como fruto do trabalho, visto como valor supremo.

* * *

Em suas palestras sobre Emerson e Wittgenstein, Stanley Cavell aborda o que denomina:

“A problemática do comum, do baixo, do familiar, o que significa, entre outras coisas, a questão do aqui, em nossa pobreza, e não do lá, com sua pompa e circunstância”.²⁷

Baseando-se no ensaio *The American Scholar*, Cavell analisa a reflexão emersoniana a respeito da questão do próximo como consequência da queda no sensível. Ele parte de uma frase conhecida de Emerson em que diz: “Tudo o que conheço é recepção”. A posição de Emerson é clara: o conhecimento se origina em nosso contato com o mundo, não no pensamento. A experiência sensível é a principal fonte de conhecimento.

Ora, Emerson sofreu forte influência, assim como toda a filosofia americana, dos empiristas ingleses, Hume em particular, para quem tudo é recepção. Por isso, não é de surpreender que, enquanto grau zero do pensamento filosófico na América, Emerson tenha um ponto de vista tão pouco idealista sobre a questão da epistemologia. Bem, é desnecessário demonstrar aqui o quanto a obra de Richard Serra se apóia numa noção forte de percepção, ou seja, numa noção de percepção como ontologia, em que ela (percepção) constitua o próprio sentido do ser. Sendo assim, discutamos, ao invés, quais aspectos da questão do peso em sua obra revelam algo sobre o que Cavell denominou “problemática do comum”.

O peso tornou-se um tema indispensável nas discussões sobre a obra de Serra. No capítulo anterior abordou-se o assunto dentro de uma perspectiva que levava em conta sobretudo a herança protestante dos Estados Unidos. Agora, gostaríamos de pensá-la sob a égide das frases de Emerson citadas por Cavell.

²⁷ P. 104.

Aquela noção de natureza, que percebemos em Serra, só é possível a partir de um olhar para o homem decaído. Onde a queda representa o ingresso na vida. E é Harold Bloom, na verdade, quem nos socorre com uma explicação mais detalhada, ao citar a frase de Nietzsche: “o erro sobre a vida é necessário à vida”.²⁸ A idéia de erro, explica, vem do grego *tropo*, que significa desvio. Sufixo, lembremo-nos, de *antropo*. O erro é pois parte da própria constituição humana. Bloom explica:

“...a crucial intuição nietzscheana é parte da grande (e reconhecida) dívida de Nietzsche com Goethe, cuja idéia de poesia se centrava numa complexa consciência de que a poesia era essencialmente *tropo*, e que o *tropo* era uma espécie de erro criativo.”²⁹

A queda no sensível liberta-nos do jugo divino, do confinamento a uma vida sem criação. A criação humana inicia-se com o *tropo* (desvio); transfigurado mais tarde em pecado. A valorização do vulgar, na escolha de um material como o aço; do cotidiano, expresso pelos sítios em que instala suas esculturas; a ausência de pedestal, a colocá-las sempre no mesmo nível físico e ontológico do espectador e do resto do mundo; e a maneira discreta de colocar-se no real, dizem muito do gosto de Richard Serra pelo aqui, ao invés do lá transcendente. Demonstra também sua adesão ao baixo materialismo moderno no que tange à produção e exposição de objetos de arte. Aliás, a idéia de baixo materialismo, no âmbito das artes plásticas, sempre se realizou de maneira mais completa na América, simplesmente porque ela em si é constitutiva da mentalidade americana.

A interpretação modernista do fenômeno que estamos a abordar, baseada na crítica de Clement Greenberg, considera a valorização do comum, circunscrito ao processo de externalização da arte, um legado herdado pelos americanos da temática e principalmente do método impressionista, que visava sobretudo uma exploração das superfícies. Sua tese clássica baliza o modernismo entre Manet e Pollock. Não podemos negar a acuidade de tal interpretação. Podemos, entretanto, hoje, observar que as pinturas de Jackson Pollock figuram mais como um ponto de transição do que de chegada para tal processo de externalização da arte,

²⁸ *O Cânone Ocidental*, p. 201.

²⁹ *op cit.*

percebido por Greenberg no formalismo. O legado europeu, fundamental para a arte produzida na América desde o Armory Show, incrementado pela presença de Duchamp e de inúmeros artistas europeus exilados de guerra, como Rothko, Gorky e o próprio Mondrian, encontrou solo fértil para a implantação deste aspecto particular do modernismo que é a valorização do comum.

A América já se encontrava preparada para acolher aquele movimento de externalização, por sua própria constituição filosófica, política e religiosa. 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. O lugar onde o fazer humano se dá. Tudo isso se relaciona, em última análise, com a noção emersoniana de que os americanos são como “heróis quase divinos [atuando] em dramas que eles haviam escrito para si mesmos”.³⁰ E, mais ainda, induz à comparação da filosofia na América com aquele pensar pré-socrático preconizado por Nietzsche.

Devemos manter sempre em mente que Nietzsche era quase um discípulo de Emerson. Idéias como a do eterno retorno já haviam sido elaboradas por Emerson em seu ensaio *Circles*, assim como a tônica de *Self-Reliance* é a de uma raça de homens fortes, inflexível diante de qualquer entidade suprasensível. Assim, a valorização do pensamento grego anterior à argumentação socrática chega a Nietzsche com fortes matizes emersonianos. O que, em última análise, reporta à noção de uma natureza sempre a ser enfrentada. A vida se constitui exatamente desse enfrentamento, os mais fortes vencerão, diria Nietzsche a confirmar Emerson.

A essência do problema nietzscheano com a filosofia ocidental jaz precisamente na cisão que esta realiza entre natureza e cultura, o que, segundo ele, gerou uma raça de homens fracos e efeminados. Nietzsche vê em Emerson a conclamação àquela antiga forma de vida, na qual tudo era poesia. A estetização da vida, exaltada por Nietzsche, do modo como a entendemos, nada mais é do que a transformação da vida em arte. Transformar a vida em arte significa desmistificá-la, torná-la tão parte do dia-a-dia quanto qualquer outra coisa vulgar do cotidiano. E não é precisamente isso que Richard Serra quer com suas

³⁰ P. 25. Ver também Harold Bloom. *Um Mapa da Desleitura*, onde escreve sobre a guerra dos americanos contra a influência como uma herança de Emerson, logo sua disposição para escrever sua própria história.

esculturas públicas? Estetização da vida e externalização da arte são, nesse contexto, sinônimos. Daí então a necessidade do embate, do esforço físico para experimentar o objeto artístico.

Não podemos esquecer, entretanto, que o processo que estamos estudando se dá num país protestante, puritano e moralista. Então, quando Greenberg afirma que a arte americana do Pós-Guerra desenrola-se a partir do modernismo europeu de Mondrian, Picasso e Miró, perguntamo-nos sobre o papel daquele contexto cultural puritano, moralista e pragmático no desenrolar do modernismo na América.

Mesmo desiludidos com o curso que tomara a política socialista na Europa Oriental e, talvez, como acreditam alguns historiadores,³¹ por isso mesmo terem se voltado para as questões puramente visuais da arte internacional, os pintores da América dos anos 40 e 50, aos quais Greenberg se refere (Pollock, Newman e Rothko), nunca deixaram de lidar com o tema do trabalho. Afastaram-se da iconografia do trabalho, mas não das questões éticas que envolvem as relações do fazer produtivo, estruturador dos preceitos mais básicos do protestantismo. Por isso, mesmo que, embora plasticamente haja um abismo entre um Pollock e um Thomas Hart Benton (fig. 22), da década de 30, há entre eles uma identidade relativa ao fazer que não pode ser desconsiderada. A prova disso é o modo de pintar inaugurado por Jackson Pollock, a obrigar o pintor a colocar-se na posição de um trabalhador braçal. Dissociando-o, por conseguinte, da aura intelectual que o protegia do mundo real desde a Renascença.

Aqui convém recordarmos brevemente a opinião de Leo Steinberg. Numa comparação entre o pintor americano Thomas Eakins e Léon Gérôme, o crítico observa como Eakins tentou se convencer sobre o fato de que pintar não era uma atividade fútil, ao contrário, era trabalho braçal. Segundo Steinberg, ele justifica sua atividade de pintor afastando, o máximo possível, da arte o desejo carnal. Steinberg explica, muito brevemente, com uma citação de John Sloan feita por Barbara Rose, que as telas de Thomas Eakins representam o trabalho como recompensa.³² Se observarmos as telas comparadas William Rush carving his Allegorical Figure of the Schuylkill River de Eakins, e o Pygmalião de Gérôme, veremos que, no quadro francês a carne é valorizada sensualmente, enquanto no

³¹ *Modernismo em Disputa: A Arte desde os Anos Quarenta*.

³² Leo Steinberg, *Outros Critérios*. In *Clement Greenberg e o Debate Crítico*.

americano, a carne não é menos diferente do que qualquer outro elemento presente na pintura. Não sei se foi isso o que Steinberg percebeu, se foi, não disse. O fato é que algo semelhante ao que observamos no primeiro capítulo em Vermeer ocorre aqui.

Quanto a Emerson, ele é considerado uma espécie de quintessência americana por motivos muito semelhantes aos que nos levam a considerar Richard Serra um típico *yankee*. Ambos possuem obras que sintetizam a mentalidade americana no jeito sem polimentos de seu fazer, no modo equalizador de seu governo, que leva qualquer um a participar da vida pública, na valorização da individualidade de seus pares, em seu estilo predominantemente urbano, a subverter toda uma visão milenar de natureza, e finalmente em sua maneira de encarar o trabalho como vocação. Emerson constrói as bases para o pragmatismo americano e determina seu diferencial para o existencialismo europeu: a ação política tomada como *práxis* diária.

3. 2

O Século XX

O caminho mais fácil agora seria nos dedicarmos à obra mais célebre de John Dewey sobre estética, *Art as Experience*. Herdeiro de Ralph Waldo Emerson na tarefa de escrever a filosofia do Novo Mundo, o livro de Dewey é a melhor tradução do tipo de pensamento plástico que orienta as investigações de Richard Serra. Contudo, a visão de arte de John Dewey não constitui um *corpus* solitário. Ela é parte de seu pensamento sobre moral, política, ética, educação e religião. Portanto, optamos por usar seu “tratado” sobre estética nas entrelinhas, concentrando-nos em outros de seus textos.

As questões consideradas por nós mais centrais, na obra de Richard Serra, analisadas até aqui se referem ao esforço de transformação do mundo como fundacional para o ser moderno na América. Esforço subsidiado moral e eticamente por uma mentalidade puritana, onde a tradicional visão aristocrática sobre o trabalho é invertida: de atividade vergonhosa, e portanto sem valor, para estrutural da ordem social, na qual o homem, ao invés de submeter-se à natureza, estaria empenhando seu trabalho na construção de uma realidade essencialmente sua. Em termos bem gerais, estamos a seguir essa linha de pensamento, e por isso

nos preocuparmos e nos interessarmos em especial pelo pensamento de John Dewey sobre, por exemplo, a democracia na América.

Em *A Democracia e a América*, o autor disserta sobre o tema através de uma abordagem das formulações de Thomas Jefferson. Para ele (Jefferson), os fundamentos da democracia ou são morais ou não haverá democracia alguma.³³ É moral, diz, porque baseada na crença da habilidade da natureza humana em alcançar liberdade para os indivíduos com respeito e consideração pelas pessoas e com estabilidade social construída através da coesão e não da coerção.³⁴ O trecho sintetiza alguns pontos sobre os quais vínhamos discorrendo a propósito do aspecto moral da arte produzida na América do Norte. A arte é um fazer humano, logo, participa de nossa realidade, e é naturalmente afetada pelos expedientes que regem a vida do homem.

A busca para alcançar a liberdade sobre a qual escreve John Dewey depende da cooperação, da coesão, como diz, que em seu pensamento reverbera diretamente em outro ponto: na comunicação. A comunicação é forma de coesão entre indivíduos inteligentes, seres humanos: “*The fruit of communication should be participation, sharing.*”³⁵ Como acreditamos que a obra de Richard Serra constitua um dos últimos exemplares das poéticas modernistas, a importância da arte como forma de comunicação torna-se um tema a se considerar sempre quando a investigamos.

A descoberta moderna de que arte é linguagem, logo, forma de comunicação entre humanos, é fundamental para o antifigurativismo, pois a abstração se utiliza exatamente do poder comunicativo da forma para acabar com a intermediação do naturalismo na relação com o espectador. A obra de Richard Serra pertence a esse universo. Mas sua autonomia não impede o entorno de lhe imprimir seus desígnios, suas significações próprias. Sua obra sempre se destacou pela vontade de relacionar-se com as peculiaridades do lugar onde instalada.

Rosalind Krauss explica com simplicidade o problema:

“Essa questão da linguagem e do significado ajuda-nos a ... perceber o lado positivo da produção minimalista, pois, ao

³³ *The Essential Dewey*, vol. II, “Jefferson’s formulation is moral through and through: in its foundations, its methods, its ends.”, p. 357.

³⁴ Op. cit., p. 360. Tradução livre.

³⁵ Op. cit.

se recusarem a dotar a obra de arte de um centro ou um interior ilusionistas, os artistas minimalistas estão simplesmente reavaliando a lógica de uma fonte particular de significado e não negando um significado ao objeto estático em absoluto. Estão reivindicando que o significado seja visto como originário – para entendermos a analogia com a linguagem – de um espaço público e não privado.”³⁶

Ora, a visão de linguagem adotada pelos minimalistas, e sobre a qual Rosalind Krauss se refere, está contaminada com a visão americana de John Dewey.

Por isso, quando analisamos numa passagem anterior o modo singular pelo qual uma escultura como Fulcrum se insere entre os prédios, chamamos atenção para o fato de ganhar contornos semânticos análogos às construções. Agora, passemos a uma escultura mais recente. Parte de uma série denominada *torus*, a escultura Torus e Ellypse (fig. 23) representa a transição entre a série de elipses e a série de *torus* iniciada em 2001. Nela, o artista continua insistindo em transformar formas geométricas em entidades físicas.

O *torus* é uma forma geométrica semelhante a um rosca, porém, ao invés de usar a circunferência inteira, ele a secciona, apresentando apenas um de seus segmentos. Sua inclinação o aproxima das elipses. Ao observarmos essa escultura, especialmente quando se tem ao dispor as que se seguiram, reconhecemos de imediato a proa de um grande navio estilizado. Essas esculturas, de fato, talvez sejam as mais figurativas de sua carreira até agora. A conotação pode não ser fortuita. O próprio artista conta, em uma de suas entrevistas,³⁷ que uma experiência marcante em sua infância era assistir junto com seu pai, um metalúrgico, à entrega de navios ao mar quando prontos.

Quem já viu o espetáculo sabe bem o impacto que causa. A cena é fantástica pela força que gera e representa: o peso incomensurável do navio jogado ao mar, o coeficiente de esforço humano utilizado em sua manufatura e a tensão provocada pela necessidade de mantê-lo estável. Tudo diz respeito ao esforço humano de construção de um mundo, a exigir vigilância e cálculo.

³⁶ *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 313.

³⁷ *Richard Serra: Writings, Interviews*.

Novamente não podemos dar às costas àquela formação ética e moral de origem protestante. A emborçã iminente é comparável à própria ameaça da “queda”. A entrega do navio é análoga à instalação das peças do próprio Serra (fig. 24): a quantidade de pessoas envolvidas, a parafernália mecânica dos guindastes, a preocupação com o peso, e com o possível tombamento, enfim, toda *mise en scène*, e todas as possíveis conseqüências, antecipações e precauções, próprias para se instalar um produto de grande dimensão e peso num ambiente público.

Trata-se de um evento, como são as entregas dos navios, as destruições de prédios antigos em Manhattan, a congregar pessoas para cultivar o esforço humano, a ação da tecnologia permitindo a invenção e reinvenção de novos objetos. Em certa passagem de *Nature, Communication and Meaning*, John Dewey escreveu:

*“Events have communicable meaning ... and are capable of con-notation and de-notation. They are more than mere occurrences; they have implications. Hence inference and reasoning are possible; these operations are reading the message of things, which things utter because they are involved in human associations.”*³⁸

Perceba-se pois que as coisas só pronunciam (*utter*) mensagens porque se encontram envolvidas em associações humanas, de outro modo não seriam capazes de comunicar. As mensagens pronunciadas por esses eventos, em nosso entender, são várias; entre elas, a demonstração do poder da tecnologia como ferramenta humana contra toda uma mística inibitória, forma de enaltecimento do homem e não de Deus. Prova concreta do poder humano de criação.

Esses eventos comunicam a associação humana, a *coesão* de seres inteligentes imbuídos de construir algo melhor para todos. Coesão entre indivíduos livres, que não são meras propriedades da natureza. Um senso de dignidade da condição humana está presente nessas construções e nesses eventos extraordinários, pois denotam sua capacidade de criação e não apenas de representação. Porém, também denotam a importância numérica, implícita em tal coesão, e, inversamente, a importância relativa das minorias. Uma voz solitária ou uma minoria é sempre suplantada por uma comunidade maior. A questão inerente

³⁸ Op. cit., p. 53.

a esse tipo de circunstância é saber o que leva à maioria a unir-se para uma certa finalidade.

Tal questão subjaz à teoria da percepção de um filósofo como Merleau-Ponty, por exemplo, pois nos remete ao problema da dinâmica moderna em contraposição a uma temporalidade apropriada à capacidade humana de absorção do conhecimento, no caso desse ocorrer através da percepção sensível. Uma decisão quantitativa e não necessariamente qualitativa prevalecerá sempre em casos onde a maioria tem o poder de decisão. O fato é que para uma política democrática de decisão o melhor é o que a maioria quer, e ponto. Pois num sistema democrático com bases numa filosofia utilitarista, a verdade e a inverdade não são fatores decisivos. O que estamos, entretanto, questionando são os elementos que levam a maioria a certa decisão e não à outra. Que fatores, ou interesses, interferem no julgamento.

Dewey aparentemente não se atém à velocidade como possível responsável pelo julgamento. Acredita que a arte possa funcionar como linguagem, considerada por Dewey, *“the tool of tools”*. Como ferramentas são objetos que servem para facilitar alguma ação, economizar tempo e esforço, logo a ferramenta linguagem também está engendrada numa lógica da economia e da ação, em outras palavras, numa lógica da eficiência

“Ela envolve um chamado, um apelo, uma ordem, direção ou requisição para realizar um desejo com menos esforço individual, pois procura a assistência de outros.”³⁹

John Dewey interliga linguagem e comunicação a esforço e coesão, e conseqüentemente à democracia. Todos subsidiados pela moral.

A linguagem atua de forma assim tão revolucionária pois foi abandonado o antigo conceito de linguagem onde o universo era uma encarnação da ordem gramatical construído sob o modelo do discurso. A nova concepção de linguagem preconiza que a estrutura do discurso é que constrói o universo. Escreve John Dewey:

³⁹ Op. cit., p. 57.

“[the greeks] took the structure of discourse for the structure of things, instead of for the forms which things assume under pressure and opportunity of social cooperation and exchange”.⁴⁰

Aceitando-se a idéia de dependência entre discurso e atuação, afirma-se o caráter essencialmente social da linguagem. “*Language is a social product*”, afirma Dewey.

“O sentido não é de modo algum uma existência física; ele é primeiramente uma propriedade do comportamento, e depois uma propriedade dos objetos. Porém, o comportamento do qual ele é uma qualidade, é um comportamento distinto: é cooperativo.”⁴¹

Não gostaríamos de re-incitar a polêmica sobre a escultura Tilted Arc, porém ela nos é útil para entender como a idéia de educação, liberdade, linguagem, comunicação e moral funciona e atua num país como os Estados Unidos. Quando anteriormente tratávamos da tal polêmica, supusemos que a intenção da peça tinha acabado por se realizar, devido à importância apregoada à percepção sensível nas esculturas de Richard Serra, onde ela (percepção) é considerada forma de conhecimento. Para que cumpra seu papel epistemológico, é preciso haver uma temporalidade adequada à reflexão, como apontamos. A reflexão acarreta numa escolha, logo inseparável do fator liberdade.

Nossa opinião desde o início da discussão sobre a retirada do Tilted Arc sempre contemplou a idéia de liberdade. Seja a do transeunte e usuário da praça – a conviver compulsoriamente com a escultura –, seja a liberdade projetada, aquela proveniente da reflexão gerada na experiência sensória. John Dewey discorre sobre o tema da liberdade na América, seus possíveis antecedentes no pensamento de Spinoza e a diferença do conceito de liberdade nos Estados Unidos daquele do liberalismo de John Locke, a incorporar o senso comum, digamos assim, do conceito de liberdade. O que nos interessa sobretudo em sua dissertação é o modo como vincula a idéia de liberdade à idéia de ação. Liberdade, para Dewey,

⁴⁰ Op. cit., p. 52.

⁴¹ Op. cit., p. 55.

é fundamentalmente *práxis*. E mais, uma prática a realizar-se através da relação entre indivíduos.

Ao lermos a seguinte passagem, lembramo-nos imediatamente da escultura em questão: “*The most important problem in freedom of thinking is whether social conditions obstruct the development of judgment and insight or effectively promote it.*”⁴²

Lembramo-nos do Tilted Arc por razões óbvias. As condições sociais, no caso da escultura em questão, foram vistas como barreiras ao julgamento e ao *insight* dos transeuntes. Considerados incapazes de notar sua “função social” naquele espaço público, e desqualificados para perceber seu valor estético e fruí-la. Nossa opinião sobre esse evento já ficou clara noutra passagem, inclusive o fato de divergirmos sobre a capacidade da arte de agir de forma tão eficaz enquanto instrumento de educação, pois não podemos acreditar em sua isenção num mundo tão comprometido por interesses de todas as espécies. Mas isso não vem ao caso. Queremos aproveitar a visão de John Dewey para discutir a questão da liberdade na América que conseqüentemente afeta o evento Tilted Arc.

Em primeiro lugar, devemos nos perguntar quais condições sociais impedem o julgamento e o *insight* dos percipientes. Em nosso entender, trata-se fundamentalmente do ritmo acelerado da vida urbana, não condizente com a temporalidade da percepção sensível. Comprovando, mais uma vez, o deslocamento temporal da obra de Richard Serra. Quer dizer, excepcional exemplar da arte modernista, porém exigente demais, para o mundo contemporâneo, quanto ao tempo requisitado para sua fruição. A idéia de uma arte que dependa da percepção sensível já é em si demasiadamente moderna, portanto inadequada aos padrões éticos do mundo atual. A questão é ética, mais até do que estética, porque já faz parte da educação, e do comportamento do homem contemporâneo exigir o mínimo de atenção do outro para demandas, reivindicações, afirmações e construções individuais.

O outro problema acarretado pela exigência da percepção sensível é com relação ao próprio conceito de experiência sensível, sempre atrelado a uma visão utópica de um ser original, desprovido de bagagem cultural, logo apto a uma apreensão sensória desinibida, ingênua e primitiva do mundo. E aí temos

⁴² Op. cit., p. 313.

realmente que recordar Beckett ao colocar aquela frase genial no discurso de Malone. A natureza acabou já faz tempo, junto com ela qualquer vestígio de homem selvagem capaz de uma experiência sensorial desculturalizada. Hoje, voltamos a observá-la através de uma janela. Não mais a janela ampla da visão renascentista, mais aquela janelinha do Malone, uma fresta na verdade, onde se pode ver apenas pequenos fragmentos da natureza, onde o ponto de vista, convém recordar é aquele do enfermo, na inação do leito.

Se considerarmos a questão da velocidade, ou do dinamismo, das sociedades modernas, como nefasta ao julgamento, devemos referenciar o argumento com a tese clássica de Theodor Adorno sobre o *Esclarecimento como Mistificação das Massas*. Adorno propõe a reificação como real causa do entorpecimento do juízo crítico. Afinal, explica, se antes a cultura era a responsável por auxiliar o julgamento crítico, agora, como mercadoria, sua função é nos fazer esquecer e nos resignar ao sofrimento que a própria massificação da vida acarreta. A análise de Adorno é densa e essencial como pano de fundo, entretanto, demasiada nostálgica para nos basearmos nela somente. A massificação da cultura como algo nefasto ao homem precisa ser matizado. Por isso retornemos ao otimismo de Dewey.

Assumindo, portanto, que haja de fato uma inadequação da obra de Richard Serra às atuais condições sociais, vejamos algumas de suas características mais marcantes no tocante à idéia de liberdade adotada pelos americanos. Segundo John Dewey, existem dois conceitos fundamentais sobre liberdade. Em termos bem sintéticos, aquele a originar-se com John Locke pressupõe a liberdade definida através da escolha: liberdade de escolher o que melhor lhe convier. O outro, oriundo do pensamento de Spinoza, nega a liberdade original do homem. A liberdade passa a ser conquistada na medida que se adquire poder para agir no mundo. Para adquirir poder o homem precisa associar-se, organizar-se socialmente e fundar instituições para dar apoio e condições à liberdade. É uma liberdade adquirida, não previamente dada, não originária da natureza humana.⁴³

O conceito de Spinoza denominado “força de ação” (*power of action as freedom*), seria, segundo John Dewey o mais desejado numa democracia. O mais interessante para nós, nesse modo de conceber a liberdade, é o caráter de ação e

⁴³ Essa idéia da liberdade como algo proveniente da associação encontra-se também em Thomas Hobbes.

de esforço em direção à concretização e aquisição de algo nela introjetado. “*We are not free because of what we statically are, but inasfar as we are becoming different from what we have been*”.⁴⁴ Também importante é o fato da liberdade não ser um dado *a priori* e sim algo adquirido na experiência da convivência social.

Tal característica condiz com a importância do esforço na composição da mentalidade do homem americano. E reforça o experimentalismo, tão próprio da arte de Richard Serra, que torna sua obra radicalmente antiprojetiva. Trata-se pois de uma fabricação na qual somente o próprio ato pode levar ao produto: somente a caminhada pelas sinuosidades do terreno definirá exatamente onde as peças serão instaladas. Trata-se, reciprocamente, de uma experiência estética que requer um sujeito ativo, que caminhe pelas mesmas sinuosidades. Em outras palavras, é uma chamada à vivência, muito mais do que à contemplação, pois é nela, acredita-se, que o conhecimento se dá.

A querela sobre o Tilted Arc e a instalação da peça numa praça pública de tráfego intenso de pedestre, ou seja, de ampla convivência social, conformam-se perfeitamente à noção de liberdade como força de ação. Para tal, é claro, é preciso concordar que Richard Serra tem em mente um conceito específico de arte, o de Grande Arte, já tratado em outro segmento. Para que a escultura possa instigar alguma ação de transformação é preciso que se acredite na capacidade da experiência estética de ampliar a consciência do percipiente. Hoje parece ingênuo pensar assim, e meio irônico escrever sobre isso, mas esse é um fato histórico, diríamos, que não podemos apagar, tampouco desmerecer. Portanto, não é com ironia, nem com desprezo pela ingenuidade dos artistas modernistas, que estamos a discuti-lo. Se algo existe no comentário são talvez resquícios de nostalgia.

Observem-se as seguintes opiniões do artista:

“Durante os últimos 25 anos, tentei, com graus variados de sucesso e fracasso, colocar meu trabalho em espaços públicos no mundo inteiro. É um ato de afirmação, um ato derivado do conhecimento do potencial da escultura, um ato de fé. Basicamente, quero fazer a escultura que

⁴⁴ Op. cit., p. 311.

represente 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. ... espero enriquecer um pouco as mentes das pessoas de algum modo. Estou interessado em proporcionar a todos nós, por meio da construção da espaços que acrescentem algo à experiência de quem somos, a possibilidade de nos tornar diferentes da pessoa que somos.”⁴⁵

* * *

Nucleares ao conceito de liberdade como força de ação são a amplidão do campo de ação, fruto da liberdade, oriunda de decisões refletidas, e não casuais, e a empreitada coletiva necessária à liberdade. Duas questões tratadas pela escultura de Richard Serra. Esculturas de grande escala instaladas em locais públicos ao redor do mundo tendem a objetivar uma tomada de consciência sobre a liberdade de mudar, de transformar o mundo através de uma ação coletiva. Elas incorporam isso em sua estrutura formal na medida mesmo que rejeitam o artesanato, e adotam o modelo coletivo do trabalho industrial. Tudo aqui diz respeito ao associacionismo, à comunicação com o mundo, com a finalidade de transformá-lo. A grande visibilidade das peças, sua exposição intermitente para milhões e milhões de pessoas, transeuntes de grandes metrópoles, só aumenta a capacidade dessas esculturas de comunicarem seu desejo de transformação através do esforço comum. Se a arte é linguagem, e portanto forma de interagir, ela é ferramenta de comunicação, bem nos moldes da definição de John Dewey: “*meaning is action*”.

Quando a questão da transformação do mundo, na obra de Richard Serra, verte-se para uma quase militância, convém confrontá-la à outra importante obra do século XX, explicitamente empenhada em semelhante atuação, porém com contornos muito próprios no tocante ao modelo europeu de natureza. A obra de Joseph Beuys chama atenção para a diferença fundamental entre América e

⁴⁵ Palestra de Richard Serra, p. 37.

Europa. Por mais díspares que pareçam, são na verdade eles que representam os dois últimos grandes exemplares da escultura moderna. Isso não se dá ao acaso, há de fato enorme semelhança entre Richard Serra e Joseph Beuys, embora aparentemente tão dissimilares. Para ambos, a obra é um instrumento, ou para manter a mesma terminologia, uma ferramenta de conscientização social. Só que a visão de natureza em Joseph Beuys o faz crer que seja justamente nosso afastamento dela, incitado pelo avanço tecnológico, que acarretou o processo destrutivo do homem e da sociedade.

O plantio de milhares de árvores ao redor do mundo, a utilização de materiais orgânicos para demonstrar o processo, a sociedade das abelhas tomada como paradigma para o fazer humano, seu enfrentamento com o coioote como simbólico de seu enfrentamento com a América, ou a montagem de um monstro tecnológico semelhante aos aviões dos quais saltava quando pára-quadista, enfim, todo um pensamento plástico a contemplar a idéia de natureza como salvação e o afastamento dela como destruição. Sua experiência de vida naturalmente o fez suspeitar do caráter pouco pacífico dos meios tecnológicos, como aconteceu com grande parte da geração de intelectuais da velha Alemanha, e sabemos muito bem o quanto o pessimismo, dissimulado de niilismo pós-moderno, tem suas raízes nos males da Guerra facilitados e ampliados pelo poderio tecnológico.

A história da vida de Joseph Beuys e de Richard Serra são inteiramente opostas. A arte que produziram, entretanto, apesar de suas diferenças, lida com questões parecidas. Devemos admitir também que, de fato, embora as experiências fossem muitas nas décadas de 70 e 80, os artistas concentravam-se em questões análogas, como a dinâmica do processo, a percepção como forma de conhecimento, a introdução de novas tecnologias e suas inusitadas possibilidades. Richard Serra e Joseph Beuys, embora notoriamente desiguais em sua maneira de conceber a natureza, eram semelhantes no jeito moderno de encarar o papel da arte na sociedade. Se Richard Serra chama a todos para a experiência com o objeto, intencionando gerar no transeunte uma emoção estética que o leve a algum tipo de mudança social, Beuys nomeia a todos, logo de uma vez, artistas. Capazes portanto de, como ele, alterar a realidade. É só uma questão de Coesão.

Talvez um fator que contribua para o melhor entendimento da diferença entre América e Europa no tocante à idéia de Grande Arte esteja no modo de ambas encararem o processo artístico. O projeto anterior à obra, e, depois, a

própria experiência estética como algo contido no projeto, parecem permanecer na arte européia, ou em grande parte dela. É como se a arte européia nunca tivesse deixado de ser inteiramente projetiva. Mesmo quando o objetivo de tal projeção não é a visualidade, quer dizer, a projeção de algo sobre uma superfície plana, no caso, na tela de tecido, para ser percebido através do aparelho óptico. Se pensarmos que a externalização da arte moderna não deixa de ser uma projeção para o plano do mundo, ao invés do plano da tela, a experiência requererá naturalmente mais sentidos do que unicamente a visão. Demandará tato, audição e às vezes até palato e olfato, o que não subentende, contudo, que o processo criativo tenha deixado de basear-se numa idéia de projeção.

Estamos utilizando o termo projeção com extremo cuidado, pois sabemos de suas implicações, inclusive a conotação de um movimento de dentro para fora. Mesmo assim, estamos nos referindo à idéia de projeção, pois ela parece resolver um imbróglio: diferenciar uma arte que, mesmo entendendo-se como Grande Arte – capaz de ser uma referência para transformar certa situação social –, não é projetiva, pois realiza-se na vivência. O problema é sabermos como manter a idéia de transformação sem submergir na utopia do ato projetivo.

Talvez por sua longa tradição projetiva, a arte européia, tanto no sentido meramente óptico, quanto no sentido de aspirar a certa atitude do espectador, tenda a relutar mais para abandonar a idéia de projeção. Sua filosofia fundamenta-se numa teleologia, que é um pensar projetivo. Além disso, para não esquecermos Tocqueville, a constituição social e política do continente europeu aconteceu após uma revolução, a envolver um projeto para a sociedade que suplantaria o regime anterior. Em outras palavras, há uma tradição de projetar-se a sociedade na Europa que ecoa na arte. O próprio Beuys não deixa de ter essa verve romântica em seu proceder artístico. Os americanos não conseguem ser românticos nesse sentido, dado ao extremo pragmatismo de seu modo de viver.

Tomemos para exemplificar artistas europeus radicalmente empenhados em romper com a idéia de projeção, nos dois sentidos que estamos aqui a analisar, Fontana e Yves Klein. Em ambos percebemos um tom de “romantismo”. Seja nas telas azuis de Klein – compare-as com a total opacidade de um Barnett Newman. O azul sempre será para nós uma referência ao céu, e o próprio Klein gostava de dizer que queria pintar o céu, no sentido literal, claro. Essa amplidão telúrica tem caráter sublime, inconcebível para a mentalidade funcional americana, onde tudo

precisa ser entendido, para ser utilizado praticamente. Mesmo o céu, para os americanos precisa ser entendido para ser “usado”. Vejam-se as explorações espaciais por eles empreendidas, sempre encaradas a partir de um ponto de vista utilitário. Aquela concepção de Cavell a respeito do retorno à casa é esclarecedora aqui. A ligação com a terra como o nosso lar é muito preciosa na América, e o céu, essa inalcançável imensidão azul, só merece atenção se houver utilidade terrena.

Agora, se olharmos para as telas de Fontana, veremos o mesmo suceder. Aqui, o gestual o aproxima de uma verdade subjetiva. O gesto antiprojetivo do artista é marca de ação revolucionária, para derrubar uma forma de criação artística e implantar outra, mais verdadeira. As telas às quais nos referimos, onde Fontana rasga ou fura a superfície, podem ser comparadas com um quadro romântico típico, como A Liberdade Guia o Povo de Delacroix. Não somente pela conotação revolucionária do tema, mas sobretudo pela maneira como Delacroix invade o espaço físico do percipiente, ao inverter a lógica projetiva do afastamento progressivo característico da perspectiva renascentista, apresentando assim o evento como algo que sai do campo da pintura e invade o espaço do espectador. Aqui também, uma revolução suplanta um antigo sistema, na temática e na forma.

O legado americano de Emerson e Dewey transparece na arte de Richard Serra e de muitos grandes artistas daquele país. Portanto se retornarmos à pergunta acima: como eliminar a positividade utópica do projeto? A resposta perpassa a idéia de uma existência política, mas que também é ética e estética. Por que não aplicar a Jackson Pollock, que também resiste à perspectiva tradicional, à interpretação feita a respeito de Fontana? Porque Pollock não rompe com tradição alguma, apenas potencializa a noção americana de que a arte, como a filosofia, deve ter uma função, não pode ser apenas *artful object*. Arte é trabalho, e a prova disso é que as telas de Pollock não apenas rejeitam a perspectiva, como também afirmam o caráter ativo, e não passivo, do fazer arte, no que tange ao artista, e ao espectador. As telas de Fontana, percebam-se, depois de sua intervenção, intervenção mínima, diga-se, comparada àquela de Jackson Pollock, volta a ser um objeto de contemplação, o que nunca poderemos dizer das pinturas de Pollock.

Por isso acreditamos que a resposta para essa diferença tão peculiar entre a arte dos dois continentes concentre-se, sobretudo, no modo político como os americanos concebem o existir. Se estivermos corretos, seria inconcebível que uma arte baseada na própria vivência, na experimentação, que aqui tem uma conotação ampla, como vimos, conseguisse dissociar-se de um papel político. Principalmente quando tal arte é pensada para funcionar no espaço urbano de grandes conglomerados, seria verdadeiro contra-senso. Portanto, embora conotar seja uma característica indesejada em objetos dito autônomos pelo modernismo mais radical, o formalismo, a arte pública de Richard Serra carrega conotações muito óbvias sobre sua participação política no plano do mundo. Conotações que não são narrativas, de fato, aparecem em sua constituição física e no modo mesmo de colocarem-se publicamente. Tampouco sua idéia de verdade comunga com qualquer rigidez, certamente não com uma abstração geométrica e matemática, ou seja, com uma forma ideal de verdade. E se há referências na tradição americana desse tipo de conduta existencial, estas certamente convergem para os dois grandes pensadores americanos que foram Ralph Waldo Emerson e John Dewey.

4

Arte Americana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²

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

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

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

² P. XXVI.

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

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

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

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

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

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

³ Op cit, p. XXVII.

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

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

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

⁴ *The Fine Arts in America*, p. 192.

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

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

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

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

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

⁵ Op. cit., p. 200.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ *Writings and Interviews*.

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

* * *

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

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

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

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

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

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

⁸ *Peso in: Richard Serra, p. 128.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² *Visível e Invisível*, p. 136.

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

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

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

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

¹³ Se considerarmos a filosofia pré-socrática.

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Afirmava categoricamente Malone.

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5

Depois do Modernismo

5.1

A Aparência: A Fenomenologia e O Virtual

Gostaríamos de ter respostas para fazer, com o intuito de fechar esse estudo, afirmações sobre a obra do artista americano Richard Serra. O máximo que nos permitimos, entretanto, é formular algumas questões surgidas ao longo desse período, anunciando outro, ou outros estudos. Esse Capítulo IV trata bem mais do futuro de nossas especulações sobre cultura do que resolve o problema Richard Serra para nós.

Ao concluirmos que seria impossível tratar sua obra através de uma visada meramente formalista, resolvendo abarcar o horizonte muito mais amplo da cultura americana, a abranger sua história: origem protestante, filosofia, etc, foi ficando claro que ela agora se realizava num contexto muito diferente daquele em que começara, no fim dos anos 60. Aspectos que veiculava e do qual dependia sua existência já não fulguravam mais no mundo de quase quarenta anos depois.

Decerto que sua arte também mudou, adaptou-se a certas tecnologias, como os programas sofisticados de arquitetura e design dos quais depende para projetar séries de esculturas com estruturas complexas, como as elipses e os torus. Porém, seu aspecto nuclear – aquilo que lhe dá espessura existencial – não se alterou. Ela se manteve fiel à sua opacidade, ao seu caráter de coisa física. Assim sendo, a experiência com ela continua a ser fenomenológica ou existencialista: requer o encontro entre dois corpos no espaço do mundo.

Nesse capítulo, nos propusemos a pensar sobretudo como sua obra enfrenta as novas realidades ditas virtuais. Quer dizer, ambientes sem materialidade, onde a experiência não requer um referente objetivo. Locais onde experiências se realizam com imagens digitais ou de síntese¹. A razão para colocarmos a obra

¹ Imagem de Síntese: “Imagem obtida através da síntese de matrizes numéricas, através de algoritmos e cálculos algébricos. Hoje, o processo de modelagem e animação da imagem numérica já está automatizado. O que quer dizer que nem sempre é necessário fazer cálculos algébricos na determinação dos algoritmos e das matrizes numéricas. Os programas avançados de visualização e texturização produzem imagens numéricas virtuais. A imagem de síntese é dita virtual porque, ao contrário dos processos de captação mecânicos, ela não remeteria ao “real preexistente.” A

frente às questões do virtual, mesmo passando-se ela no domínio do atual, vem se insinuando desde o primeiro capítulo, quando começamos a anunciar uma contradição no núcleo das filosofias da presença. Tal contradição diz respeito ao fato de pregarem uma ontologia negativa, ao mesmo tempo em que insistem no contato com uma entidade física.² Para eliminar o dualismo entre sujeito e objeto, passam a considerar o ser com sendo o quiasma entre eles.

Instituída a primeira desconfiança, ficou fácil aparecerem outras. Perguntávamos por exemplo como era possível atingir “as coisas mesmas”, se estávamos o tempo inteiro imersos no mundo da cultura, se só nos entendíamos contextualizados? E, finalmente, confundia-nos sobretudo uma filosofia empenhada em superar a metafísica subsidiar teoricamente fazeres artísticos de cunho construtivista, servindo para justificar o projeto moderno de trazer a arte para o plano do mundo, tornando-a, para todos, exemplo diário de *fazer*. Logo, havia sim uma contradição: uma filosofia que pretendia romper com o pensamento objetivo não poderia servir para fazeres que visassem à construção.

A questão das realidades digitais foi se aproximando de nossas desconfianças sobre as filosofias da presença, pois a imaterialidade do ser fenomenológico parecia-nos afim com as entidades virtuais de tais realidades. O fato mesmo do aparecimento ser propriamente aquilo que define o existente, a fé nas aparências, suscita comparações com o virtual, que é afinal o ambiente do aparecimento. Claro que aqui a aparência não está encostada na coisa em si, como está para as filosofias da presença. Porém estas tampouco pressupõem tal distinção.

Foi então que começamos a ponderar sobre as poéticas modernistas desenrolarem-se de forma a oscilar entre dois pólos: a materialidade de sua presença física e o caráter imaterial da experiência. Sempre afirmando a superficialidade do real, a ausência absoluta de qualquer metafísica, logo a incumbência do homem de transformar o mundo físico, fazendo dele o melhor lugar possível para o gozo pleno da vida. Nesse processo de desierarquizar a existência, de tornar os bens de consumo acessíveis a todos, a cultura um bem

imagem de síntese é utilizada em videogames, simuladores de vôo, vinhetas, publicidade e em efeitos especiais no âmbito do audiovisual.” *Imagem Máquina*, p. 284.

² A menos que consideremos o fenômeno um mero aparecimento. As filosofias da presença indicam essa possibilidade. Nesse caso, entretanto, elas deviam chamar-se filosofias da aparência, afinal o aparecimento não pressupõe a existência física. Sobretudo hoje, aparecer concerne bem mais a um formato imaterial ou virtual.

público, a arte um evento do mundo, não de lugares sagrados, como museus e igrejas, nem dos ricos, mas das massas, formas ainda mais radicais de alcançar o coletivo se tornaram disponíveis, entre elas, a rede de computadores que conecta pessoas sem limites de tempo ou espaço.

Se o processo de expansão da arte, e da cultura, para o plano do mundo vem se desenrolando lentamente, a obra de Richard Serra encontrar-se-á em algum ponto desse desenrolar. Não se trata, é evidente, de um desenvolvimento simplista e causal. O movimento de exteriorização foi um recurso útil para o projeto de desierarquizar o universo artístico, a era digital, aparentemente, o exacerba. A *web* pode ser entendida como uma radicalização da teia de Jackson Pollock, que por sua vez foi um passo além da grade de Mondrian, como já observamos.

Claro que Mondrian e Pollock configuram universos distintos. O próprio fato de um lidar com o conceito de grade e o outro destruí-la, substituindo-a pela teia, já demonstra o avesso de suas empreitadas. A arte de Mondrian sintetiza um milênio de alta cultura. Ele é o homem da ordem, da arte projetiva em seu sentido pleno – utopia de mundo projetado pelos homens e para eles. A Nova Iorque de Mondrian é a cidade criada, que ele vê crescer fisicamente, porém submetida a uma geometria básica. Pollock, ao contrário, destrói qualquer possibilidade de projeto, sua teia toma a direção e as proporções que o acaso dita. Sua cidade, se assim formos compará-los, cresce de acordo com a experiência e as ações dos próprios homens, desordenadas e caóticas. Sua arte, ao invés de síntese, representa o começo de uma empreitada *pop* que ignora a tradição³.

Ambos, entretanto, são perfeitamente análogos quando se trata da idéia de exteriorização. Tanto as telas de Modrian, quanto os “painéis” de Jackson Pollock deixam a pintura evadir pelas extremidades, facilitando a percepção de que alcançam o plano do mundo, de que não se restringem a bidimensionalidade da tela plana. Ambos confluem para o concretismo, sendo, nesse sentido, objetivos. Pollock realiza uma pintura concreta através da subjetividade do gesto, Mondrian através da objetividade da razão.

Estamos aqui a afirmar que o espectro da rede é uma espécie de ampliação dessa expansão, que observamos nas telas de ambos. Entretanto, seu alcance é tão mais amplo, que nada lhe pode ser comparável em termos de inserção no mundo.

³ Por isso devemos ser cautelosos com as afirmações de Greenberg sobre a herança européia do expressionismo abstrato.

Afinal, a rede é totalmente desierarquizada, democrática, desburocratizada, “popular”, vulgar, acessível de qualquer lugar, a qualquer hora e a qualquer um, e capaz de conter informações infinitas para múltiplas formas de experiência e comunicação. A rede de informações, internet, é, portanto, o meio mais “moderno”, quando moderno significa a desierarquização da existência, para a “cultura” circular na atual realidade social.

Nossa intuição mais forte é a de que a arte de Richard Serra se situa historicamente num patamar adiante em relação a Jackson Pollock, no interior desse processo de exteriorização, através do qual estamos tentando entender os caminhos pelos quais o modernismo se desenrolou. Não mais desenvolvida, felizmente a arte não lida com tais critérios, apenas mais exteriorizada. Esse patamar entretanto parece apresentar-se como um limite, pois, tenderíamos a achar um tanto anacrônico caso outra obra viesse a se colocar, hoje, no espaço do mundo, da maneira grave com que as esculturas de Richard Serra o fazem. Quer dizer, demandando 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. Dito de outra maneira, não teríamos tolerância para uma obra que ainda veiculasse a idéia de Grande Arte.

* * *

A arte é influenciada e influi na vida das sociedades. Sua relação com a tecnologia data de quando o homem enfeitava armas e utensílios. O processo de desierarquização, sobre o qual insistimos, não se resume ao universo artístico. Ele é o processo da própria Época Moderna, marcada pela laicização da cultura, a transformar a ciência – fazer humano – em paradigma, pela derrubada das grandes aristocracias, enfim, pelo Esclarecimento propriamente dito. Época Moderna e Esclarecimento confundem-se, e não estamos nos referindo a este como sinônimo de Iluminismo, apenas. Referimo-nos à Época Moderna a partir dos *Ensaio*s de Montaigne, do cartesianismo que lhe opõe, mas lhe é contemporâneo e conexo, a partir, é claro, da retomada da representação perspectivada e do antropomorfismo pela arte ocidental ao fim do medievo.

A introdução da rede na vida dos homens “democratizou” o universo social, delimitando-o à cultura. Afinal, aquilo que chamamos realidade digital é a composição de combinações binárias dos dígitos 0 e 1. Se insistirmos em manter a antiga dualidade entre natureza e cultura, será preciso admitir a inexistência de qualquer vestígio de natureza em tal realidade. O formato digital tornou-se uma exigência, pois só ele parece dar conta da expansão que o mundo sem hierarquias requisita para fazer tudo circular para todos. Por isso, obras que se fazem ao contato com o espectador, a ausência de *a priori* como requisito primordial de poéticas como as de Richard Serra, parecem-nos, agora, despropositadas, frente à premência da dissolução do objeto, ou, da natureza, na era cibernética.

Constata-se, portanto, que só vem sobrando de fato o projeto: combinações binárias, equações matemáticas a produzir praticamente qualquer coisa. Objetos perpetuamente virtuais, materializáveis, porém jamais materializados, descartados antes mesmo de virem a ser qualquer coisa. Desprovido da idéia de presente como o momento do ser-aí, e constituído unicamente de projetos, o mundo das imagens de síntese tende a limitar-se ao passado da idealização e ao futuro das possibilidades. Procedimento que nega o objeto e o sujeito que lhe opõe. Não para reafirmar a gênese permanente que constitui a experiência de estar no mundo, inflexível a qualquer coeficiente de positividade, como preconizavam os representantes das filosofias da presença.

A eliminação do objeto e do sujeito visa, ao que parece até o momento, afirmar a inutilidade de ambos: a banalidade da produção e da crítica, da própria construção no Ocidente, sempre a operar a substituição das coisas e das idéias. Levando em conta que as transformações históricas são lentas, seria legítimo supor que, como continuação das reflexões acerca da dinâmica da vida (ou da falência da Razão, o que dá no mesmo), iniciadas nas artes plásticas no século XIX pelos Impressionistas, a escultura de Richard Serra faria parte desse movimento que preconiza o horror ao objeto na atual fase histórica.

A suposição é audaciosa, sabemos, afinal, para Richard Serra, “a superfície do real é materialidade histórica espessa”.⁴ Por isso mesmo não podemos conceber a experiência com suas esculturas e desenhos isenta de historicidade, quer dizer, de contextualização. Não podemos imaginar tal experiência como um

⁴ Ronaldo Brito, *Richard Serra*, p. 26.

momento de “acesso às coisas mesmas”. Porque uma experiência histórica, a princípio, não pode ser ao mesmo tempo pré-reflexiva.

Portanto, se afirmamos, correndo todos os riscos, que a obra de Richard Serra oscila entre a rejeição ao objeto e a necessidade de sua existência física, é porque ambas as coisas devem pertencer ao mesmo universo: a supervalorização da *aishèsis* desqualifica o objeto artístico, pois torna a experiência, que tem coeficiente de materialidade negativo, mais importante do que o objeto, que é positivo. Ao mesmo tempo, a experiência depende da presença do objeto. Serra encontra-se no vértice dessa reflexão, parece. A virada deve acontecer conjuntamente aos outros empreendimentos humanos, como sempre, e nenhum deles alterou tanto a realidade social nos últimos anos do século XX, quanto a inserção das realidades virtuais no cotidiano dos homens.

Pode parecer uma insistência ingênua atribuir tamanha importância à tecnologia para o “futuro” das artes plásticas, mas nunca esqueceremos certas lições. A arte se recusa a tornar-se retrógrada, escrevia Argan. Caminhar em sintonia com outros fazeres, como a tecnologia, por exemplo, reforça nossa suspeita de que o processo de exteriorização, do qual a arte faz parte, evolui na criação de uma, ou de muitas realidades virtuais, com capacidade de alcance ainda impensável.

É preciso perguntar-se sobre os motivos para a ausência aparentemente irremediável do objeto na atual fase histórica e, em que medida, a obra de Richard Serra participa do processo que vem levando a sua eliminação. A tendência marxista de Argan o induz a afirmar que é na indústria, de origem calvinista, onde começa tal processo, ao transformar o valor do objeto em mera função: “eu não te dou uma coisa que te faz mais rico, mas um meio para viveres melhor e aumentares tuas possibilidades de trabalho”⁵. Analisando as ‘artes gestálticas’, o historiador escreve com admirável clarividência:

“O desenvolvimento tecnológico tende à eliminação física dos objetos. Começa-se compendiando num só objeto as propriedades antes inerentes a objetos distintos, e termina-se substituindo os objetos por circuitos de distribuição. O espaço

⁵ *Projeto e Destino*, p. 38.

social não será mais definido pela presença familiar dos objetos; deixará de existir a solidariedade que ligava as pessoas a um ambiente concreto, feito de objetos que tinham um significado.⁶

Argan antevê que a eliminação do objeto era o único recurso para substituir a teleologia pela lógica do processo, salvando assim a produção, e o trabalho por ela gerado. A eliminação do objeto talvez nos mergulhe inteiro numa ética do fazer própria de uma alma mundana. Ou seja, um fazer como aqueles das máquinas digitais, facilitador apenas de outros fazeres.

Se suspeitamos que a fenomenologia participou do processo que leva à transformação do objeto em meio é porque o fenômeno, convém lembrarmos, não é bem o que a tradição filosófica denomina objeto, é, isto sim, uma aparição. 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. Contudo, o fato do fenômeno ser aquilo que aparece, não significa que ele seja material. Embora a fenomenologia se apóie na experiência sensível, hoje é perfeitamente possível que experiências se realizem sem o contato com a matéria. Experiências cada vez mais ocorrem através de simuladores, onde qualquer de nossos cinco sentidos pode ser estimulado. Estamos querendo chegar naquele paradoxo, que suspeitamos haver nas filosofias da presença e que acabou por invadir nossas reflexões sobre a arte modernista, e que nos leva a crer que a fenomenologia tenha prestado importante papel na eliminação do objeto na contemporaneidade.

Nosso argumento poderia ser desmentido, caso se cogitasse o processo de reificação preconizado por filósofos como Adorno. Antes, porém, havia uma justificativa ética para a produção, hoje, diante de seus patamares imorais, tornou-se mais difícil justificá-la. Os bens de consumo culturais, fabricados com igual velocidade e padrão de qualidade de outras mercadorias, mostram a semelhança entre externalização e massificação da cultura num quadro social ampliado, ou seja, que incluía economia, política, ecologia e filosofia.

⁶ Op. cit, p. 61.

Colocado nesses termos, o problema da produção imagética teria, no mínimo, duas vertentes interpretativas. Uma onde a produção de mais objetos materiais, a envolver o dispêndio de energia, decresceria devido à substituição de objetos por imagens. Outra, que veria na maior eficiência da produção imagética um perigo ainda maior para a formação do juízo crítico. As imagens anunciam o início daquela época prevista por Argan, quando um só objeto sintetizaria as propriedades de muitos. O conceito de escala pública, aplicado a esse objeto, subentende quase todo mundo, e como ele torna tudo acessível, ou pelo menos perceptível, para uma gama maior de pessoas, acaba deixando indistintas inclusive antigas oposições fundamentais, como entre alta e baixa cultura. Prevalecendo em seu domínio uma só cultura média.

* * *

A apropriação dos mecanismos da era cibernética vem alterar substancialmente, por exemplo, o modo de comercializar a arte e divulgá-la. Com a obra *on line*, os artistas matizam a importância social do intermediário, que tem, no comércio tradicional da arte, um campo de ação bem mais abrangente do que o aspecto puramente comercial da troca de bens. O *marchand* há muito funciona socialmente legitimando, ou deslegitimando, qualquer trabalho a lhe cair nas mãos. Não é certo ainda se a modificação no sistema de troca e de exposição abre possibilidades artísticas novas, mas a existência de *sites* aonde, ao invés de vender suas obras, o artista cobra uma taxa de entrada aos visitantes, para acompanhar seu dia-a-dia, para citar apenas um exemplo, está definindo maneiras nada convencionais de comercializar e, mesmo, de conceber o “objeto” artístico.

A introdução da rede na vida social também alterou sobretudo a noção que tínhamos de um fazer coletivo. Quando se trata de coletividade, no circuito da internet, se está lidando com o mundo inteiro, não mais com meia dúzia de profissionais especializados em içar, moldar, forjar e projetar. A escolha dos materiais faz parte desse mesmo raciocínio. Optar por materiais industriais significava rejeitar uma atitude retrógrada e adaptar-se a seu tempo histórico. Desligar-se da escala individual do artesanato, que dissociava o fazer artístico da inspiração divina. Se aplicarmos o mesmo raciocínio à produção digital, diante do alcance da rede, o material utilizado só pode ser a imagem de síntese. Único

formato capaz de circular em tempo real para uma quantidade incontável de pessoas. Formato inconcebível sob o prisma estreito, porque individualista, do artesanato, além de alheio a qualquer transcendentalismo.⁷ O chamado fazer coletivo com o qual costumamos classificar a produção das esculturas de Richard Serra transforma-se, sob o prisma da estandardização digital, quase numa atividade de guilda.

Novamente, questões morais e éticas se apresentam. Afinal, as intenções do trabalho coletivo eram claras: democratizar o fazer artístico, destituir o artista do estatus de pensador inspirado, iniciado por Michelangelo, depois transfigurado pela arte moderna em maldito e boêmio, por expor à sociedade ao que ela não quer ver⁸. Alguém alijado mais por excesso do que por falta. O mesmo é extensivo à arte, que começa a não mais encontrar lugar na sociedade depois da queda dos grandes patronos (Igreja e aristocracia). Explicam-se então as interpretações tradicionais sobre arte moderna localizarem a gênese desta em David (Jean Jacques)⁹. De fato, é lá que surge, pela primeira vez, um engajamento real entre arte e sociedade, com uma definição objetiva de sua função. E desde lá seu papel na sociedade tem uma conotação política, diga-se.

Por terem os materiais sofrido transformações radicais na passagem do mundo mecânico para o da eletrônica, causará estranheza, a olhares contemporâneos mais ortodoxos, o uso de uma matéria prima “natural” como o aço, por exemplo. E, depois, ainda submetê-la aos meios da indústria pesada. No ambiente onde vigoram aparências, o material não é consequência da culturalização de matérias primas naturais, como o ferro, que manipulado pelo homem torna-se aço corten, é linguagem numérica. Sistema produtivo que tem na cultura seu único referente. Afinal, a linguagem numérica é o real “insumo” das produções digitais, não o número propriamente dito. O número é uma descoberta, a linguagem simbólica dos números, o pensamento abstrato destes, uma invenção, logo um dado cultural. Como “não convém afirmar que o ser [...] seja número”¹⁰, pois não consegue auto apresentar-se, tal material (a linguagem numérica), permitiria outro tipo de experiência: a imagem virtual, possibilidade de realização no espaço artificial da matemática pura.

A aceção de espaço como substância também poderá gerar estranhamento. Afinal, se rejeitando concebê-lo abstratamente, o artista impossibilita sua geometrização, também impede sua virtualização. O mesmo se dá com a noção de

⁷ Embora alheia ao transcendental, a imagem de síntese nada tem de físico. Não sabemos se seria cabível falar de metafísica, mas o formato virtual decerto não transita no universo físico.

⁸ Convém recomendar o texto de Argan sobre o Realismo, contido na *Arte Moderna*.

⁹ Ver Walter Friedlaender, p. 39.

¹⁰ Alain Badiou, op. cit., p. 30.

tempo presente, frente ao chamado ‘tempo real’ da cibernética. Quando se trata de uma obra que lida com a escala pública, essas questões acabam emergindo, pois, a “escala” da rede é o que hoje conhecemos com maior dimensão pública. Logo, a opção por materiais leves, que permitam a circulação pelo espaço “vazio” e em tempo “real”, diz respeito diretamente à escala. Tal opção, na acepção de Argan, cumpre com o requisito fundamental da arte de manter-se atual, nunca retrógrada.

A utilização de imagens, sabemos, decorre de seu caráter imaterial, a facilitar a circulação (e o consumo). A materialidade das esculturas de Richard Serra lhe dá espessura e vai exigir esforço. Esforço que consiste da tentativa de vencer a resistência imposta por corpos físicos no ambiente “natural”. O ambiente onde imagens circulam é veloz, porque destituído de resistência. Por isso a obra de Serra encontrar-se um tanto anacrônica no ambiente da cultura atual. A experiência com ela subentende a dificuldade imposta pela resistência física, pois é o esforço do fazer que a constitui. Já vimos que o esforço é intrínseco ao sistema moral que justifica o trabalho no mundo moderno, de um modo geral. Sobretudo em sociedades de capitalismo avançado, fundadas sobre o protestantismo. Eliminando-se o esforço, resta saber o que justificará o trabalho.

5.2

Vazio Pagão

Para as esculturas e desenhos de Richard Serra, como observamos anteriormente, a concepção de vazio inexistente. Ao realizar-se na oposição estabelecida com outras coisas, a arte passa a ter existência negativa. Decisão ontológica que rejeita os preceitos básicos da metafísica ocidental, para a qual qualquer negatividade seria uma tendência ao nada. E, se o ser se define, tradicionalmente, por sua capacidade de resistir ao nada, uma arte que se realiza pela percepção – que não considera o nada a raiz de toda existência, pois “seria (...) postular que a vida nada mais é do que morte anulada”¹¹ – estaria engajada numa tentativa de superação da metafísica.

¹¹ *O Visível e o Invisível*, p. 87.

Para conceber uma arte que se realize no plano ampliado do mundo, seria preciso concordar com Merleau-Ponty, quando afirma que, se o corpo para Descartes está subordinado ao conhecimento por idéias, é porque atrás do homem como tal, encontra-se uma garantia transcendente, Deus – autor racional de nossa realidade de fato. A inexistência de uma entidade transcendental, que servisse de matriz, uma racionalidade anterior à razão humana, pode aparecer até, curiosamente, numa obra localizada diante da Igreja Saint Eloi de 1991 (fig. 26). A massa octogonal de aço encara o templo cristão como num duelo. Comparando-a à escultura de outro artista contemporâneo, Anish Kapoor, na qual também existem fortes coincidências com o pensamento fenomenológico, não é possível deixar de perceber a enorme divergência entre a escultura de Serra e uma instalação de gênero semelhante realizada pelo artista indiano (fig. 27), de 1997.

Para Kapoor, que busca o vazio anterior à matéria, a relação entre a igreja e sua escultura parece de ordem espiritual, parecendo ocorrer numa esfera imaterial alheia às coisas terrenas. É sobretudo a leveza, o *leitmotif* do diálogo entre escultura e arquitetura. Daí o mármore branquíssimo aspirar tornar-se massa luminosa. A luz que incide sobre ele separa-o de sua materialidade, tornando-o quase imagem. Diametralmente oposta é a versão de Richard Serra. 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.

Num, a luz torna diáfano o mármore, noutra afirma a solidez do aço, que encontra equivalência no equilíbrio estático de peso e resistência da arquitetura. A escultura de Richard Serra possui realidade terrena, enquanto a de Kapoor, percebe-se, é meio transcendental, e a luz, algo barroca, em sua adesão à concepção naturalista de luz-raio. Daí esse ar de aparição, de anjo contemporâneo.

A foto em preto-e-branco não é ocasional, ela ajuda a criar tais “efeitos”. As imagens das obras de Serra são sempre realizadas assim. A ausência de cor dificulta modulações sutis de luz-e-sombra que, infalivelmente, sugeririam certo naturalismo. Ora, falamos de uma modalidade de existência realizada pela força dos contrastes. A escolha dos materiais a confirma. Enquanto Kapoor prefere a metafísica do mármore, de onde na tradição humanística da arte ocidental se extrai

a forma, Serra opta, ao invés, por um material reciclável, que pode mudar de aspecto, ser fundido; e, principalmente, não contém em si nenhuma forma idealizada *a priori*. Pelo contrário, molda-se de acordo com as necessidades e vicissitudes espaço-temporais. Sua formalização provém da ação de forças externas, conforme a molabilidade que lhe constitui, a atestar a tensão intrínseca ao sensível.

O mármore, inversamente, é suposto detentor de uma forma ideal, em constante luta para livrar-se da clausura da matéria e revelar-se em representação visível. 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. As opções de Richard Serra revelam que sua “plástica” não poderia fundamentar-se na idéia de uma autoridade racional transcendente. Tudo indica (a maleabilidade do material inclusive) o infatigável percurso das coisas, essa empresa perpétua que é a vida¹². Para consubstancializar melhor tal suposição, vale a pena definirmos melhor a questão do espaço.

Nas *Ellypses* e nos desenhos feitos diretamente na parede é reiterada a impossibilidade do vazio. 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, inclusive nessas esculturas, lhe impinge realidade física: “O espaço tornou-se um material para mim. Estou tentando lidar com a substância do espaço...”¹³ A realidade plástica do espaço é inadequada à tradição do pensamento objetivo, onde o vazio é algo como um espaço sem coisas, vácuo, preâmbulo da existência jamais qualificável a ser. Na física o nada parece corresponder a noção de éter elaborada por Huygens, entidade sem peso e estática, que se supunha permear todo o universo. Superada a noção de éter, a física moderna passa a conceituar o espaço como algo “espesso”, logo maleável, passível de ser transformado e moldado pelos corpos nele envolvidos.

Como a física moderna, a obra de Richard Serra considera que o “espaço vazio” existe materialmente, tornando possível percebê-lo. Impossibilitando, pois, a positividade que caracteriza o ser quando a ele se opõe. Assim sendo, torna-se possível pensar objetos, esculturas e desenhos, como ontologicamente negativos,

¹² Op. Cit., p. 103.

¹³ *Interview with Richard Serra*. Lynne Cooke e Michael Govan, catálogo da exposição: *Torqued Ellipses*, p. 26.

já que não necessitam mais resistir ao nada/vazio para se impor como entidades. “Para tomar consciência do nosso ser já não é necessário opor-lhe a idéia do não-ser; sejamos, e é tudo”.¹⁴ Explicava Renaud Barbaras em seu principal estudo sobre Merleau-Ponty:

“(…) a positividade do Ser corresponde exatamente à negatividade do nada (...). (...) sem o nada interpondo, o Ser não exige mais a positividade que somente o nada impõe e pode comportar uma dimensão de negatividade.” E conclui: “O próprio do Ser lógico é efetivamente ser necessário, isto é, o ser que não pode não ser (...)”¹⁵.

Atribuindo consistência física ao espaço vazio, Serra estaria, a rigor, inversamente, concedendo existência negativa às obras. Dando-lhes a possibilidade de realizar-se apenas na experiência. As *Ellypses*, por exemplo, não se inserem num vazio *ex nihilo*. O espaço é o relevo ontológico de que fala Merleau-Ponty. Daí suas esculturas lidarem com ele enquanto ser, e não enquanto fundo, circunscrevendo-o, alterando mesmo sua configuração. 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*.

Sem a noção de um vazio original, elimina-se conjuntamente a idéia de uma razão *a priori*, autora da realidade. Logo, o ser-obra passa a constituir-se na relação com o mundo que ele molda temporariamente, ilimitadamente e de modo contínuo. Ou seja, é na relação, na qual são capazes de produzir espacialidades desequilibradas, deslocadas e instáveis, que a obra propriamente dita torna-se real. É verdade que a noção euclidiana de espaço vazio já destruía a hierarquia de valores da espacialidade aristotélica (que inviabilizava uma relação horizontal), colocando tudo no mesmo nível ontológico. Por isso mesmo a destruição da noção de Cosmos no Renascimento se dá exatamente a partir da recuperação da geometria euclideana, a substituir a concepção aristotélica vigente durante a Idade Média. Entretanto, o mundo onde a Época Moderna apenas começava, vivia ainda

¹⁴ Walter Gropius e a Bauhaus, Giulio Carlo Argan, p. 50.

¹⁵ *Le Tournant de L'expérience – Recherche sur la Philosophie de Merleau-Ponty*, p. 50.

sob a égide de uma entidade transcendental. A noção de *Pagan Void*¹⁶ só é compatível obviamente num mundo sem Deus.

5.3

Arte e Superação da Metafísica

A tentativa de superar a metafísica permeia toda a modernidade. Para tal tentou-se destruir sobretudo a noção de idealidade sobre a qual se assentava o arcabouço conceitual da filosofia no Ocidente. A questão é pertinente às reflexões sobre a arte, afinal, sempre se acreditou que veiculasse um fazer ideal e contivesse uma aura. Só a idealidade da forma seria capaz de acarretar emoção estética, distinguindo o que era do que não era um objeto de arte. A arte empenhada em superar a metafísica, em habitar o mundo estritamente material da física, estaria naturalmente desprovida do conceito de idealidade, (logo de aura) demandando um tipo de reflexão “crítica” e de apreciação estética que nada tem a ver com a precisão da forma.

O conceito de idealidade também esteve sempre associado à ciência e conseqüentemente à tecnologia. Hoje, ele parece vinculado a certa precisão tecnológica, que entretanto não está a serviço da verdade, como nas origens da ciência. Falar em verdade sem que o termo não denote alguma ingenuidade por parte de quem o enuncia é tarefa quase inócua. A tecnologia é capaz de produzir simulações, de construir realidades, onde inexiste a noção de verdade. Se a arte não veicula mais verdades, e se a ciência vem servindo a uma espécie de tecnocracia, não se tem para onde escapar. Será preciso conviver de algum modo com a massificação da existência, a ausência de verdade das relações humanas e com a falácia das produções, das construções inúteis fundadas em interesses escusos. O cinismo tem sido até o momento a saída dos pós-modernos.

Uma espécie de curto-circuito ocorre na cultura e na ciência, se é que devemos separá-las, invertendo seus princípios. A obra de Cindy Sherman (fig. 28) representa exemplarmente o ocorrido. Subvertendo a função da imagem, ela

¹⁶ *Pagan Void* é o título de uma tela de Barnett Newman, do período em que desejava livrar-se da idéia de criação, como explica Yves Allan Bois. Ver *Perceiving Newman*, catálogo da exposição *Barnett Newman: Paintings*, p. 1.

chama atenção para o fato do mundo da tecnologia ser altamente manipulável, e, portanto, incerto e polissêmico. Em sua série de retratos, Cindy Sherman usa justo a fotografia, instrumento documental por excelência, para instaurar a dúvida sobre a subjetividade, levando adiante a destruição da idéia de consciência como unidade do ser. As múltiplas subjetividades de Sherman refletem o enfraquecimento do sujeito social e político na contemporaneidade, sua fragmentação, como se costuma dizer. A exposição em série a reitera, e estreita a relação da arte com os artefatos tecnológicos.

A obra de Sherman antecipa as subjetividades múltiplas do ambiente virtual. Todos que o utilizam com regularidade, concordam na ausência de um eu unívoco, sem que isso venha a se configurar numa patologia, ou instituir uma tragicomédia pirandelliana. As inúmeras salas de conversa recebem qualquer um que consiga manter o assunto em dia, não importando se pela ironia, pelo sarcasmo, erudição, *non-sense*, tradicionalismo, ou por qualquer outro recurso. O curioso nelas é que aqueles sujeitos, cada qual com suas idiossincrasias, existem naquele ambiente sob uma identidade. E tornam-se reais naquele contexto. Nada mais despropositado do que tentar descobrir a “verdadeira” identidade de um usuário dessas salas. Ali, aquela é sua verdadeira identidade, ou torna-se sua identidade pelo uso.

Outro exemplo, onde os objetivos da tecnologia são pervertidos, aparece nas instalações do artista contemporâneo brasileiro Cildo Meireles (fig. 29). Sua série de rodos demonstra a falência da razão objetiva, fundamental para o conceito de metafísica, e para o desenvolvimento da racionalidade científica e tecnológica, que nela fundamenta sua estrutura matemática. Colocar em xeque esta racionalidade é uma invenção dadaísta. A série de Cildo Meireles utiliza-se da linguagem *non sense*, inaugurada por aquela vanguarda, expondo objetos funcionais que teimam em ser inúteis.

Problematiza também a função da arte, pois ao transformar rodos em objetos de arte, entidades sem utilidade, ele obriga o espectador a refletir sobre o ser ela. Eles ganham certa beleza quando afinados e expostos, obrigando-nos a repensar o vínculo da arte contemporânea com a noção do belo, e se a arte realmente deve abdicar de tal noção. Além disso, eles nos fazem pensar se os ignoramos no dia-a-dia, apesar de incorporarem qualidades estéticas, só por serem úteis. Como se para afirmar ou duvidar da inutilidade sempre atribuída aos objetos de arte.

Na instalação de metros, de Cildo Meireles, um objeto paradigmático – o metro –, fonte de mensurações precisas, cria sua própria antítese: o labirinto. Esse tipo de reflexão estética é decorrente de uma suspeita muito arraigada sobre os benefícios da tecnologia, e surge, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial. No capítulo precedente, vimos como essa suspeita permeia a obra de Joseph Beuys, por exemplo. Ao sintetizar de maneira tão exemplar civilização e barbárie, a Guerra produz uma pane na intencionalidade tecnológica. Deixando claro o intercâmbio entre ambos: a linha da história nem sempre se dirige para uma mesma direção. Barbárie e civilização são facilmente intercambiáveis. Algo da natureza do belo também persiste na instalação de metros. A solução da arte para tal pane (a confusão e a desorientação representada pelo labirinto) é aproximar-se, talvez, do belo, o que apontaria para possibilidades da própria arte continuar a existir sob certos padrões.

Exemplos como o de Beuys definem uma atuação que se choca com o senso comum, ainda esperançoso da capacidade redentora da ciência e da tecnologia. Outros, como os artistas minimalistas incorporam sua identidade e raciocínio interno. A apropriação da idéia de série pelos minimalistas, para exemplificar com algo que vimos discutindo ao longo do texto, resulta justamente da necessidade de conformar-se ao formato designado como ideal pela produção moderna, capacitada pela ciência e pela tecnologia. Agindo concorde à lógica produtiva industrial, tenta compreendê-la.

O minimalismo equivoca-se, contudo, ao se pensar estável e protegido contra mudanças de sentido e de humores, visto que seus materiais pretendiam ser fiéis à sua auto-apresentação: aço inox, alumínio, acrílico, chapas de compensado...; assim como sua forma não deveria suscitar nada além de sua aparência física: cubos, etc. Não conseguiram, pois os materiais não resistiram ao tempo como queriam, semanticamente. Esqueceram-se de prever, entre outras coisas, que outros materiais viriam alterar o modo como o espectador percebe materiais típicos da década de 60. Alguém acostumado, por exemplo, com a ausência de referente objetivo, irá achá-los todos com um certo ar *retro*. O mesmo se dá com a forma que pode suscitar diferentes significados conforme o contexto em que se apresenta, e a memória do espectador que as frui.¹⁷

¹⁷ Ver George Didi-Huberman, *O que Vemos, O que nos Olha*.

As experiências feitas com vídeo anteciparam, em alguns aspectos, as produções cibernéticas atuais. Na obra de um artista como Bill Viola, o vídeo demonstra, sobretudo, a transitoriedade das coisas nas sociedades de imagem, onde ela é o paradigma do frenesi da substituição. A exaltação do processo, presente nesse tipo de pensamento estético, condiz com a razão processual contemporânea. O mundo da tecnologia ilustra exemplarmente esse processo contínuo, crítico em áreas como a produção automobilística, a informática e a biotecnologia.

* * *

Marcel Duchamp foi o primeiro a chamar atenção para o curto-circuito do pensamento objetivo. O que justifica o débito de toda arte contemporânea com os conceitos criados por ele de ato poético, *objèt trouvé* e antiarte. Gostaríamos de pensar alguns aspectos de seu legado, junto com outro fenômeno de enorme repercussão no século XX, a fotografia. A foto antecipa, de modo ainda ingênuo, a verve reprodutiva da imagem sintética; e o pensamento duchampiano, a polissemia e a imaterialidade do meio digital.

A arte de Duchamp gira em torno de uma questão fundamental: a negação da positividade. A foto, enquanto signo essencialmente indiciário, também, pois rejeita à apreensão de um sentido lógico. Relacioná-los, portanto, responderia a certos aspectos concernentes à relação entre a arte e a superação da metafísica, proposta para esse segmento de capítulo. Vejamos primeiro como alguns teóricos da fotografia apresentam semelhante questão.

Em *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois, estendendo à obra de Duchamp sua tese sobre a fotografia como signo essencialmente indiciário, escreve:

“Toda sua obra pode ser considerada como conceitualmente fotográfica, isto é, trabalhada por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético”¹⁸.

¹⁸ p. 257.

O autor entende que as criações de poeira, o auto-retrato de Duchamp com a língua na bochecha e de uma maneira mais radical, seus *readymades*, cada um a seu modo, teriam sido realizados a partir da lógica do índice. As criações de poeira seriam, sob seu ponto de vista, traços do tempo, enquanto, o auto-retrato, por envolver uma moldagem, estaria trabalhando diretamente com a idéia, própria do signo indiciário, de impressão. Os *readymades*, por sua vez, seriam casos extremos, onde o caráter de índice viria tanto do fato de referente e suporte serem ambos a única e mesma coisa, quanto do ato indiciário do artista, ao apontá-los como objetos de arte.

Rosalind Krauss, no texto intitulado *Notes on Index*, trata a questão do índice como fundamental para a arte contemporânea, e também vê na obra de Marcel Duchamp os primeiros sintomas desse novo procedimento estético. Emulando o processo fotográfico, Duchamp retiraria os objetos de sua realidade habitual pelo simples ato de selecioná-los, inserindo-os numa situação específica: fixando-os na condição de arte-imagem. Analisando o mesmo auto-retrato comentado por Philippe Dubois, Rosalind Krauss observa que a língua na bochecha inviabiliza a linguagem narrativa. Para a historiadora, a arte de Duchamp concentra-se na tentativa de libertar a arte do fardo da significação. Seu parentesco com a foto, portanto, provém exatamente do fato desta também recusar o significado, dado que é apenas uma impressão, um vestígio da coisa. Uma foto de alguém não significa uma pessoa, ela é um índice: indica a presença daquele que um dia esteve ali. Daí a necessidade da legenda: dar significado ao que se apresenta essencialmente “sem sentido”. Provocando, como consequência, alertou Walter Benjamin, facilidades para o controle e o direcionamento do leitor-espectador das legendas dos jornais ilustrados, já que é possível dar o sentido que se deseja ou necessita à imagem fotográfica.

Thierry de Duve no ensaio *Pose et Instantané, ou le Paradoxe Photographique* propõe que fotografia instaura um problema de caráter existencial. A foto rejeita uma apreensão estritamente semiológica, pois o real nela não se apresenta apenas como referência, como representação, mas imprime seus traços, sua presença efetiva na imagem fotográfica. Como observa o autor: “*Dans l’image le réel fait surface, non seulement comme reference, là-bas, mais aussi comme existence, ici.*” Esse é o ponto de partida de seu argumento: a fotografia é um paradoxo semiológico e fenomenológico. Neste sentido

específico, argumenta, a foto faz parte da crise da representação, conseqüência de uma crise maior que atingiu a cultura moderna. Nos breves comentários a respeito de Duchamp, Thierry de Duve não deixa de apontar para uma semelhança entre o trauma provocado pela instantaneidade da foto e o caráter efêmero da antiarte.

Os três autores concordam sobre o caráter indiciário da obra de Duchamp. Sugerem que teria havido uma alteração na própria ontologia da obra de arte, detonada pela rejeição da estrutura ôntica da fotografia à clássica dualidade entre significado e coisa. É bastante plausível argumentar que a obra de Duchamp seja essencialmente indiciária, e, se a arte contemporânea também o é, como pretende mostrar Rosalind Krauss, é devido exatamente a Marcel Duchamp ter antecipado, em 1917, as principais questões com as quais a arte viria a se ocupar durante quase um século.

A principal delas recai sobre a crise da causalidade, afigurando-se, na obra de Duchamp, como crise da razão positivista. O que exige atenção, no que concerne à relação Duchamp-fotografia, é o quanto e como rejeitam o positivismo.¹⁹ Rejeição que vem a se tornar fator essencial para a arte contemporânea. Da *Pop* às *performances*, do vídeo a *body art*, da arte como linguagem ao puro conceito, tudo gira em torno de uma negação, inaugurada pelo potencial desconstrutivo da antiarte.

É evidente que o principal objetivo dos dualismos é a vontade de encontrar um sentido lógico nas coisas, um significado que *preencha* um significante.²⁰ Como demonstram os três autores, o que a fotografia dispensa é o significado, daí a necessidade da legenda: explicar o que a foto só consegue mostrar, explicar seu “conteúdo”. O fato, por conseguinte, da foto e dos trabalhos de Duchamp apresentarem-se enquanto traços, demonstra a recusa à velha necessidade de dar sentido às coisas, pois o sentido, somente ele, as torna positivas – pressuposto cartesiano por excelência: as coisas só existem porque fazem sentido para nós. E a positividade delas, segundo Duchamp, é sua morte. É inútil buscar um “significado intrínseco ou conteúdo” nas criações de poeira (que de fato nem criações mesmo são), elas não têm significado, só existência. Numa linguagem mais apropriada à arte, não possuem conteúdo, só forma. Forma que, convém

¹⁹ Não me refiro apenas ao positivismo iluminista, mas a toda tradição filosófica ocidental que baseia sua noção de ser na oposição à negatividade do nada.

²⁰ Grifo *preencha* para chamar atenção para o modo como induz a outro dualismo – interior exterior – prenehe, este também, na antinomia significado/significante

notar, é exatamente a própria coisa que denota – a passagem do tempo. Além dessa conexão física, como notou R. Krauss, mesmo sua condição de obra provém de uma atitude também indiciária, tornaram-se arte por indicação, por apontamento.

Subjacente à discussão sobre a ausência de significado, o texto de R. Krauss registra um aspecto mais sutil. Ela observa que no perfil com a língua na bochecha, Duchamp inviabiliza a linguagem que aspira a um sentido, que tenta representar uma idéia lógica, descrever de forma mimética um pensamento. Duchamp quer destruir o uso vulgar da linguagem – a comunicação, afirmara Otavio Paz. Os sons produzidos quando se tem a língua na bochecha são pertinentes, por isso mesmo, com o *non sense* dadaísta.

A linguagem na obra de Duchamp é importante, não apenas porque recusa o causalismo, mas, principalmente, porque valoriza a poesia. Convém recordar o apelo nietzscheano pela recuperação dos problemas realmente filosóficos propostos pelos pré-socráticos, em oposição aos falsos problemas instaurados, quando deixa de ser pensar poético sobre a existência e torna-se argumentação dialética. Não parece ser muito diferente o problema de Duchamp. Resta investigar como a ontologia da foto pode ser associada à recuperação do pensar poético.

O problema da temporalidade abre alguns caminhos. O paradoxo do tempo da fotografia, proposto por Roland Barthes, foi ampliado por Thierry de Duve. Recordando Barthes: o paradoxo temporal que a foto instaura viria do fato do aqui não corresponder ao agora, mas sim a um antes. Quer dizer, temos a nossa frente, agora, no presente, um acontecimento que ocorreu no passado e noutra lugar (na verdade o paradoxo é espaço-temporal). O trauma provocado pela foto provém de sua instantaneidade. Segundo o autor, semelhante paradoxo reside no conceito de ato poético.

Para Roland Barthes, ao eternizar o momento, a fotografia aspira superar a finitude da vida. Porém, próprio da imagem é justamente seu caráter mortuário, proveniente da origem etimológica do termo *imago*. Se contrastarmos a ambigüidade advinda da relação vida e morte, presente na foto, com o conceito de arte de Duchamp, veremos que aqui também se instaura paradoxo semelhante. Seu conceito-chave, a idéia de ato poético, se apresenta exatamente como uma tentativa de resistir à imobilidade do objeto de arte físico (que para o artista

significa a própria morte). Por isso, mais precisamente, o ato poético ser ato e não fato (assim como “a foto não poder ser pensada fora do ato que a faz ser,²¹” pois o ato revela sua estrutura ôntica). O ato poético é celebração da vida, de modo semelhante aquele pelo qual fotografar e colocar-se para ser fotografado são tentativas de resistir à sua transitoriedade.

Ato poético e foto eternizam o momento da seleção do objeto. Os *readymades*, por exemplo, se inscrevem numa data, numa hora e num minuto, a indicar o dia, a hora e o minuto de seu apontamento, de sua transformação de estatuto de coisa para objeto de arte. Logo, ato poético e fotografia oscilam entre morte e vida. Eternizam-se num objeto que é sua máscara mortuária. O objeto que eterniza o momento do impulso do fazer é o mesmo que o sepulta. De maneira semelhante, a foto eterniza o fotografado, mas extingue aquela situação e aquele momento. Assim, retornando à idéia inicial: ao transformar o negativo – o coeficiente de arte ainda vivo no ato poético –, em algo positivo – o objeto de arte –, o artista enterra a própria arte.

Por isso os objetos de Duchamp serem refratários a um significado único. Apresentando objetos comuns como arte, ele lhes oferece a possibilidade de manterem-se vivos, pois a cada encontro, suscitarão novas investigações, leituras e interpretações. São objetos abertos a diferentes e contínuas transformações de significado, que se apresentam conforme as experiências pessoais de cada espectador e a situação em que foi instalado.

Agora, devemos voltar à questão da instantaneidade. Aqui também, parece haver uma coincidência entre a obra de Duchamp e a ontologia da foto. A fotografia capta sempre um instantâneo, um momento único, espontâneo e sem antecedentes. O ato de indicar certas coisas como objetos de arte também demanda instantaneidade. Como o próprio Duchamp percebeu, se o ato de seleção não for instantâneo, haverá sempre o perigo de incorrer no registro de gosto. Essa “anestesia” provocada pela instantaneidade do ato de indicar é semelhante ao trauma da instantaneidade fotográfica.

Essas reflexões nos remetem às obras feitas ao acaso pelos dadaístas. Phillipe Dubois ameaça uma discussão sobre o assunto ao lembrar as criações com fios ou barbantes jogados do alto. Não se aprofunda, contudo, a ponto de

²¹ Dubois, p. 15.

mostrar que, ao pousar aleatoriamente numa superfície, os barbantes produzem formas casuais, contrastando com a tradição morfológica clássica da produção artística, em que a forma surgia da combinação consciente e racional entre as partes. Furta-se, portanto, de observar o essencial: tal procedimento visa rejeitar o pensamento de caráter lógico fundamental para a morfologia clássica.

O instantâneo, que dá unicidade àquele momento, tornando-o irrepetível, é traído, tanto em Duchamp, quanto na fotografia, pela réplica. Em outras palavras, por mais único que seja o instante da indicação e o momento do *click*, a sujeição, tanto dos *readymades*, quanto de qualquer foto à produção em série desdiz a unicidade do instantâneo. Note-se que o negativo da foto é único, como o é o coeficiente da arte que, diga-se de passagem, também é negativo. O que é repetível aqui é o positivo.

Herschel Chipp nota com pertinência que a sensibilidade contemporânea para o lugar comum (penso nas instalações de R. Serra nas ruas do Bronx) e por objetos *junk* (baixo materialismo) tem seus antecedentes nos *readymades* de Duchamp²². O parentesco aparece quando pensamos no modo pelo qual a imagem tornou-se um símbolo do lugar comum e do objeto *junk*, menos pelo que veicula, do que por seu formato “vulgar”, porque repetível à exaustão. Formato, por sua vez, intrínseco à sua potência de difusão, à capacidade de intrusão em qualquer esfera da sociedade. Sugerimos que a sensibilidade contemporânea para o lugar comum é mais enraizada nos Estados Unidos pelos motivos já mencionados. O conceito de retorno ao lar de Stanley Cavell, traduzido no gosto pelo cotidiano, livra a arte e a cultura da esfera do culto²³.

Uma última palavra sobre a questão da instantaneidade: como se comporta o espectador da foto e das obras de Duchamp? Tanto a obra de Duchamp, quanto a fotografia partem da idéia de baixo materialismo, próprio das culturas de massa. Também aqui, o problema, nevrálgico em Duchamp, se afigura: o descrédito pela positividade, ou ainda, pela busca de sentido que se vincula à noção de positividade. Parece bastante óbvio que, sendo aquela instantaneidade de ordem estrutural, o próprio ato de fruição da obra demande certa instantaneidade também. Se a obra de Duchamp em geral não exige um olhar contemplativo é porque nela não há um significado profundo para ser desvendado, seu caráter de

²² *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, p.367.

²³ Walter Benjamin desenvolve essa idéia com acuidade.

coisa vulgar não lhe imprime nenhum conteúdo especial. O olhar é portanto fortuito, de transeunte, não de espectador passivo, mas de alguém que já faz parte de uma massa sempre em movimento. Para falar como Nietzsche, é o olhar de alguém que não se preocupa tanto com os porquês, demasiadamente fundamentais para quem já vive na superfície há tempos.

5.4

Arte, Cultura e Verdade

Duchamp foi fundamental para a história da arte, todos sabem, pelo que não fez, pelo perfil anticonstrutivo de sua poética. Prevendo o processo de reificação da arte, recusa-se a produzir. O título desse segmento de capítulo resume grande parte de nossas reflexões mais rotineiras. Referimo-nos mais especificamente à transformação da arte em objeto cultural, da cultura numa exposição de produtos e da verdade como algo inatingível pela via da arte ou da cultura.

Trilhando os caminhos de Duchamp, os artistas da *Pop* anunciaram que a importância da arte estava restrita à troca no mercado de bens de consumo. Outros proclamaram o fim da pintura depois de Pollock. Mas, ao que tudo indica, no mundo do homem surgem sempre novos caminhos. A dissociação entre arte e verdade é pertinente para esse estudo porque estamos a lidar com uma obra em que experiência estética é o mesmo que experiência crítica, ou seja, requer mentalidades dispostas a analisar, julgar, decidir e transformar. A obra de Richard Serra baseia-se na ação construtiva do homem no mundo circundante. Sua tão famosa lista de verbos só relaciona ações: misturar, arrumar, desarrumar, espalhar, jogar, forçar, apagar. Nunca: contemplar, refletir, pensar, analisar... A compilação de seus textos intitula-se: *Writings*, não *essays* ou *texts*. Em sua obra, pensar e agir são sinônimos. Explica-se, portanto, a necessidade de estudá-la o mais próxima possível do pragmatismo e das filosofias da ação.

Intuímos que o problema abarca a questão que viemos analisando sobre a desierarquização do universo artístico, quando ameaça destruir a relação entre arte e ideação. Todavia, o processo em que a arte passa a realizar-se no plano do mundo, embora aparentemente não a tenha destruído, destituiu a ideação artística do estatuto de modelo. A dificuldade está no fato de que, no âmbito de uma filosofia prática, e não especulativa, a moral e a ética devem ser consideradas

sempre pressupostos fundamentais. A utilidade da arte, que não veicula verdades, numa sociedade onde o pragmatismo vigora, é questão em aberto.

A arte como modelo de fazer se adequou a suas demandas morais e funcionalistas. Adequou-se também com perfeição à utopia moderna de um mundo construído pelos homens. Porém, como entendê-la, quando os objetos produzidos pelo homem, contrários ao postulado edificador do pensamento construtivista, não chegam jamais a materializar-se, tendendo sempre a tornarem-se meios para a produção de outros objetos? A tendência ao virtual estimula a transformação dos objetos em meios para outras finalidades. A idéia já se insinuava no texto de George Simmel, citado algumas vezes, que entendia o estilo de vida capitalista sempre submetido a essa transformação.

Daí a estreita relação suscitada por seu texto com o minimalismo, para um leitor voltado para questões sobre arte. Ao se referir às séries teleológicas complexas, que regem sociedades capitalistas de economia avançada, explica como sua complexidade torna indistintos os elementos que a formam. Fazendo perder-se, inclusive, a própria idéia de finalidade, fator *sine qua non* do processo teleológico. A relação com a arte minimalista é evidente, inclusive pelo caráter impessoal e racionalista que a objetividade do fazer serial exige.²⁴ Também no que tange à impessoalidade da produção em série, na qual cada agente produtivo torna-se um elemento no processo coincide exemplarmente com a lógica do minimalismo. E se sustenta eticamente, assim como as poéticas construtivas modernas, na ideologia da produção industrial, segundo a qual, seus produtos devem ser acessíveis a todos. A substituição do artesanato pela produção em série promove tal acessibilidade, ao destituir o original de seu estatuto de objeto único, barateando sobremaneira o produto final.

Quando nos referimos às realidades criadas a partir de imagens sintetizadas eletronicamente, estamos tentando entender se a idéia de série pode ter se desenrolado até elas, de modo a representarem o estágio mais avançado da lógica serial. Aproveitamos a teoria de Simmel, pois, embora utilizada, a princípio, para analisar as relações seriais da produção mecanizada e não eletrônica, serve exemplarmente para às séries complexas das redes de informação, a interligar

²⁴ Simmel, porém, ainda vê a arte como o único fazer humano a incorporar a personalidade de seu produtor, portanto deslocado desse pensamento e produção que regem a economia da série.

diferentes fazeres humanos. Afinal, seria difícil negar que não seja a objetividade do dinheiro que regule também a produção através de meios eletrônicos.²⁵

Poderíamos nos perguntar se, talvez por considerar sua existência imperdoável, de modo a nem mesmo o trabalho ser capaz de purgar seus pecados; ou talvez por saber do caráter essencialmente descartável de seus produtos, quando não nefastos à própria vida, antiecológicos,²⁶ para dizer o mínimo, o homem atual vem preferindo mantê-los no formato imaterial de imagem.²⁷ Ou/e, se é a premência do ambiente crescentemente virtual em que vivemos, que desvaloriza a materialidade do objeto, preferindo sua aparência imagética. Em síntese: objetos que *aparecem* o mínimo (no sentido existencial que as filosofias da presença atribuíram ao aparecer²⁸). Qualquer que seja a resposta, são motivos razoáveis para que o fazer se torne antiético.

Se o problema da presença física do objeto no espaço adjacente ao nosso pode tornar anacrônicas poéticas que dependem tão fortemente dos sentidos, problema correspondente aparece quando se trata da questão do tempo. Quando diante de nossa atual concepção de tempo, que tende cada vez mais a ser puro devir, onde o presente é pequeno, sempre, torna-se inviável despender o tempo exigido para a apreensão das esculturas e desenhos de Richard Serra. Não porque não tenhamos tempo para visitá-las, não temos é tempo para percebê-las, dada à própria natureza do ato perceptivo, que, como vimos, envolve uma consciência ativa.

Desaconselhar o dispêndio de tempo e esforço, para a construção do real, não deve ser encarado mais como um ato reacionário, como concebia a mentalidade moderna arganiana. Deve-se considerá-lo apenas a postura moral condizente ao homem ético contemporâneo: demandar o mínimo, de preferência nenhum, tempo do outro. Afinal, se livres da responsabilidade e do compromisso de construir o mundo, e adaptados ao *non sense* da existência²⁹, podíamos enfim viver plenamente o Tempo. Por que precisamos substituir as metafísicas filosóficas e religiosas pela “enteléquia da humanidade enquanto tal” de Husserl?

²⁵ Referimo-nos ao texto de Simmel que atribui à objetividade do dinheiro a utilização da lógica da série.

²⁶ Refiro-me à ecologia política. Ver Bruno Latour.

²⁷ Ver Badiou, *O pensamento construtivista e o saber do ser*, in *O Ser e o Evento*.

²⁸ Lembrando Sartre: “só o que aparece é o que de fato há.” *L'être et le Néant*, p. 12.

²⁹ Por *non sense* da existência designo o duplo sentido de tudo o que existe, a produzir-se no contato com as coisas. Ver Gilles Deleuze, *A Lógica do Sentido*, pp. 69-76.

Por que não se pode simplesmente “viver a matar o tempo,³⁰” na alegria do acontecimento? Este que seria sempre prenhe de significados: linha reta e ilimitada nos dois sentidos: “sempre já passado e eternamente porvir.³¹” Ou deveríamos perguntar: por que “a humanidade enquanto tal” precisa ser sinônimo de uma “vida social mais elevada, organizada, histórica e autêntica”?³² Novamente as respostas para tais formulações parecem estar no domínio da ética e da moral. A idéia de construção do mundo, a substituir o fazer culpado, não deixa de ser uma forma de justificar o fazer.

As realidades virtuais nos chamaram atenção por eliminar a natureza como referência, como parâmetro de idealidade. Exigindo que passemos a balizar a realidade e a verdade por critérios essencialmente humanos. O que faz sentido num mundo crescentemente laico, assim como, com o processo de externalização da arte sobre o qual incorremos uma dúzia de vezes nesse estudo. Tudo indica que, ao invés de um corte abrupto, assistimos a uma transição lenta, para uma dimensão em que as coisas encontram-se em trânsito perpétuo. Nela o fazer também estaria inacabado sempre.

A obra de Richard Serra naturalmente enfrentaria dificuldades caso o trabalho e o esforço do fazer perdessem seu valor. Pior ainda se viessem a se tornar antiéticos devido ao seu estigma produtivo, pelo excesso de coisas geradas por eles, a energia gasta para fabricá-las e a honesta utilidade prática dessas coisas. O fato é que o pragmatismo comporta bem até a arte como produto cultural. Afinal, se ela for útil à sociedade enquanto mercadoria, ela passa a ser funcional, justificando-se. O que não sabemos é como ele comportará uma outra forma de conceber o trabalho e o esforço, sendo aliado que é do protestantismo, pois uma alteração no valor do trabalho afetaria diretamente seus fundamentos.

³⁰ Eugenio Montale, *Um Jesuíta Moderno*, in *Poesias*, p. 121.

³¹ Deleuze, p. 170. Refiro-me também à “boa recepção” dos acontecimentos, que aqui interpreto como *alegria* para aproximá-la de Nietzsche.

³² Argan, *Projeto e Destino*.

Conclusão

As esculturas de Richard Serra representam o lugar mais avançado atingido pelo modernismo em direção a uma exterioridade plena. O que se seguirá, provavelmente, serão obras que não mais necessitam da materialidade para se colocar no mundo e tornar-se acessíveis a todos. Deslocando-se, portanto, da lógica construtiva moderna, que na América do Norte está baseada no trabalho como ascese. É claro, sempre se pode argumentar, que a eliminação do objeto cumpre com o desígnio de uma ética que deseja livrar-se do sensível, já que o corpo é o maior obstáculo para o pleno cumprimento de seus princípios morais.

Não descartamos tal possibilidade, contudo, algumas alterações nos fundamentos da atual situação histórica nos leva a crer que o esforço do fazer e os objetos por ele produzidos, brevemente, não poderão mais ser justificados nem por uma ética protestante nem laica. É possível que se justifiquem no contexto do capitalismo. O que de fato nos parece evidente é que os fundamentos para um outro tipo de fazer, subentendem a eliminação completa da dualidade entre natureza e cultura. As produções atuais não oscilam mais entre esses dois pólos. Falando como Emerson, “tudo é *natura naturans*”, inclusive a cultura humana, ou tudo é cultura, a natureza inclusive. Os pensadores da Escola de Frankfurt instituíram uma maneira nostálgica de reflexão sobre a cultura, que contaminou o século XX, tendendo a nos acorrentar numa crítica melancólica. Porém, não podemos esquecer que o mundo já foi bem pior, em quase todos os aspectos, do que é hoje. A barbárie da Guerra, a movê-los a uma crítica ao esclarecimento, não está restrita a II Guerra. Ela sempre existiu em igual proporção ao esclarecimento.

Viver num mundo não essencialista deixou de constitui um problema a ser enfrentado e superado. Um mundo de aparências, onde apenas acontecimentos possuem status ontológico, não causa mais sofrimento, pelo contrário. Livre da angústia declaradamente moderna para estabelecer uma nova ordem para as coisas, ou para dar sentido a uma realidade sem sentido, a arte agora, acostumada à falência dos paradigmas, poderá apresentar outros interesses. As poéticas atuais parecem apontar para o caminho da exaltação do provisório. Não tanto para demonstrar a passagem do tempo, mas para adaptar-se ao modo de agir de certa

situação histórica, que restringe a produção material por motivos éticos, ecológicos e filosóficos.

Convencidos de que o momento de crise da racionalidade já passou, resta-nos olhar o que sobrou. A tragédia em Pirandello, para usar uma referência recente no texto, não é a existência de múltiplas subjetividades, ou seja, a ausência de uma unidade racional que dê segurança, mas sim a impossibilidade de viver quantas subjetividades desejarmos,¹ mais ou menos como queria Duchamp. O mundo virtual, num certo sentido, nos possibilita tais vivências. Portanto, não nos parece correto assumirmos uma postura nostálgica, quando o que se nos apresenta é somente uma outra forma de experiência.

É claro que as poéticas modernistas tenderão a encontrar divergências de ordem prática frente à mudança na forma de conceber o existente e de conceber e realizar experiências. Mas a arte de Richard Serra demonstra bem como transições históricas lentas permitem uma adaptação aos novos modos de atuar e pensar, ao adotar tecnologias recentes. O principal em nosso entender é não encarar mudanças históricas como desastrosas para o *modus vivendi* do homem, pois este adapta-se ao fim às novas situações. Além disso, apocalipses anunciados são como grupos revolucionários, não vingam. A cultura dominante trata de se apropriar deles o mais rapidamente possível, institucionalizando-os, tornando-os banais.

Devemos também discordar de um pensador como Gianni Vattimo que pensa estarmos presos à modernidade por não conhecermos outro modo de transformação além da análise crítica, que é um instrumental moderno. Ora, se a obra de Richard Serra vem se tornando anacrônica é justo porque utiliza o “método” crítico. E, o que não a faz totalmente *passé* é, além de sua qualidade, a atual flexibilidade do mercado para acolher as mais variadas formas de manifestação artística.

Perdemos a ingenuidade, a utopia, e a vontade construtiva, certo, mas para quê precisamos delas, afinal? A arte, Argan sempre esteve correto, pode acabar, ou já está acabando, transformando-se noutra coisa, diferente daquele axioma de verdade concebido pelo Ocidente. Nada nos garante que o novo estatuto da arte

¹ Ver “Conversando com Pirandello”, por Sérgio Buarque de Holanda. Apêndice de *Um, Nenhum e Cem Mil*.

não venha a satisfazer plenamente os homens das próximas gerações e que elas serão piores do que as precedentes. Pelo menos não é o que a história mostra.

Se o mundo já foi bem pior, ele também já foi bem igual ao que é hoje. Basta lermos Montaigne para confirmarmos a máxima de Goethe: “a humanidade é monotonamente parecida”. Portanto livrarmo-nos do jeito panfletário de lidar com as transformações históricas é um ganho soberbo, assim como o é livrarmo-nos da mentalidade construtivista, fundada na obsessão dos gregos pela teleologia. Também é muito bom não termos mais que enfrentar a natureza. Como escreveu ironicamente o francês Bruno Latour:

“Graças a Deus a natureza vai morrer. Sim o grande Pan está morto! Depois da morte de Deus e da morte do homem, será preciso que a natureza, ela também, acabe por ceder. Já era tempo...”²

Como dissemos no início do capítulo IV, não nos sentimos em condições de concluir muitas coisas. Tampouco sobre uma produção artística ainda em processo. O estudo sobre a obra de Richard Serra, entretanto, nos serviu para revermos certas posições. Serviu, sobretudo, para nos tornarmos flexíveis frente às mudanças históricas, menos chorões mesmo, nos permitimos dizer. Claro que amamos as telas de um Rothko, e gostaríamos que o resto da vida se nos fossem apresentadas pinturas que nos emocionassem tanto quanto as suas, ou as de Anselm Kiefer, ou as construções de feltro de Joseph Beuys ou o Número 32 de Jackson Pollock, o retrato de El Greco no Metropolitan, a sala do Velásquez no Prado e a de Rembrandt no Royal Museum. Sim, amamos essas belezuras da cultura, mas é preciso abrir-se para o porvir e lembrar que não fosse a dinâmica da cultura, estaríamos até hoje pintando cavernas. Por isso, concordamos plenamente com Latour, pois a natureza, além de opressora, é de uma monotonia incalculável diante das criações humanas. Ela só se torna realmente interessante quando vista sob o microscópio, sob os olhos da ciência, que é criação humana.

Acabamos sempre em Nietzsche, “equivalente mais próximo de Emerson”³. A fundação de um novo humanismo é como a contemporaneidade se nos afigura,

² Latour, p. 54.

³ Bloom, *Um Mapa da Desleitura*, p. 172.

nos moldes, porém desses pensadores radicais⁴. Nele, o tempo é nosso único bem, nosso valor supremo. Por isso, convém salvaguardá-lo de fazeres inúteis, de prazeres mentais que só se referem à glória⁵, que é reivindicação absurda diante de nossas imperfeições⁶, e, como rege a boa educação, economizar também o tempo alheio. Por isso, convém não nos estendermos mais, e terminarmos com um conselho do próprio Richard Serra que sintetiza bastante bem a visão americana de construção do mundo que tentamos, ao longo dessas páginas demonstrar: “Você tem realmente de matar seus heróis. Eu inclusive. Livre-se deles todos e comece de novo”.⁷

⁴ Incluímos Montaigne nesse grupo restrito.

⁵ “Todo prazer mental ou é glória ou termina se referindo à glória no final”. Thomas Hobbes, p. 28.

⁶ Não podemos deixar de cita-lo: “A glória e a honra só a Deus pertencem, portanto nada seria mais absurdo do que as reivindicarmos. Somos essencialmente tão pobres, tão necessitados, tão imperfeitos, que nossa preocupação maior deve ser a de trabalhar continuamente para nos melhorarmos ... cumpre correr ao mais urgente: ‘Glória a Deus nas alturas e paz aos homens na terra’ ... temos penúria de beleza, saúde, sabedoria, virtude e outras coisas de primeira necessidade, antes de obter o que nos adorne exteriormente.” *Ensaio*, p. 424.

⁷ Palestra de Richard Serra no Centro de Arte Hélio Oiticica. *Richard Serra: Rio Rounds*, p. 35.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ALLIEZ, Éric. **Da Impossibilidade da Fenomenologia**: Sobre a Filosofia Francesa Contemporânea. São Paulo: 34. 1996.

_____. **Deleuze Filosofia Virtual**. São Paulo: 34. 1996.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever**. A Arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: EDUSP, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Co. das Letras, 1995.

_____. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

_____. **Borromini**: Rome, Architecture Baroque. Paris: Les Éditions de la Passion, 1996.

BARBARAS, Renaud. **Merleau-Ponty**. Paris: Ellipses/Édition Marketing, 1997.

_____. **Le Tournant de L'Expérience**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1998.

BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Rio de Janeiro: UFRJ/Jorge Zahar, 1996.

_____. **Para uma Nova Teoria do Sujeito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

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

BAUMAN, Zigmunt. **Postmodernity and its Discontents**. New York: New York University Press, 1997.

BORRADORI, Giovana (org.). **A Filosofia Americana**: Conversações. São Paulo: UNESP, 1998.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**: Os livros e a Escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- _____. **Um Mapa da Desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CAVELL, Stanley. **Esta América Nova, Ainda Inabordável**: Palestras a partir de Emerson e Wittgenstein. São Paulo: 34, 1997.
- CHIPP, B. Herschel. **Theories of Modern Art**. Berkeley: University of California Press, 1968.
- CORRAL, de Maria (dir.). **De Varia Commensuracion**: Jorge Oteiza e Susana Solano. Catálogo XLIII Bienal Veneza, 1988.
- DANTO, Arthur. **After the End of Art**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **A Dobra, Leibniz e o Barroco**. São Paulo: Papyrus, 1988.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 1999.
- _____. **Empirismo e Subjetividade**: Ensaio sobre a natureza Humana segundo Hume. São Paulo: 34, 2001.
- DEWEY, John, **Art as Experience**. New York: Berkley Publishing Group, 1980
- _____. **The Essential Dewey**. Vol. II: Ethics, Logic, Psychology. Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- DIDI-HUBERMAN. **O que Vemos, O que Nos Olha**. São Paulo: 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1999.
- DUNCAN, Carol. **The Aesthetics of Power**: Essays in Critical Art History.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. São Paulo: Zahar, 1998.
- EMERSON, Ralph W. **The Essays of Ralph Waldo Emerson**, Harvard University Press, 1987.
- FOSTER, Hall (ed.). **Vision and Visuality**: Discussions in Contemporary Culture. Seattle: Bay Press, 1988.
- FRANSCINA, Francis (ed.). **Pollock and After**: The Critical Debate. New York: Harper and Row, 1985.
- _____. Wood, P., Harris, J., Harrison, C. **Modernismo em Disputa**: A Arte desde os Anos Quarenta. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. **Arte e Técnica**, Lisboa: Livros do Brasil, 1956.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1998.
 _____ . **Justice, Nature and the Geography of Difference**.
 Oxford: Blackwell, 1996.

HOBBS, Thomas. **Do Cidadão**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOCHFIELD, George (ed.). **Selected Writings of American Transcendentalists**, New York: The New American Library, 1966.

HUGGETT, Nick (ed.). **Space From Zeno to Einstein: Classic Readings with a Contemporary Commentary**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. São Paulo: UNESP, 2000.

JAMES, William. **Pragmatism**, Nova York: Dover Publications, 1995

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JAMMER, Max. **Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics**. Cambridge: Harvard University Press., 1970.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LATOUR, Bruno. **Políticas da Natureza: Como fazer Ciência na Democracia**. Bauru: EDUSC, 2004.

MADISON, G. B. **La Phenomenologie de Merleau-Ponty: Une Recherche des Limites de la Conscience**, Paris: Éditions Klincksieck, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **L'Union de l'Âme e du Corps Chez Malebranche, Biran et Bergson**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1997.

_____. **L'Oeil e L'Esprit**. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaio**. São Paulo: Ediouro, s/ data.

NIETZSCHE, Fredrich. **Crepúsculo dos Ídolos** (ou Como Filosofar com o Martelo). São paulo: Relume Dumará, 2000.

_____. **Nascimento da Tragédia** (ou Helenismo e Pessimismo). São Paulo: Co. das Letras, 1999.

PARENTE, André (org.) **Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual**. São Paulo: 34, 1996.

PUTNAM, Hilary. **The Many Faces of Realism**. The Paul Carus Lectures, 1985.

_____. **Reason, Truth and History**. Cambridge: University Press, 1982.

RAWLS, John. **Justice et Démocratie**. Paris: Seuil, 1993.

_____. **O Liberalismo Político**. São Paulo: Ática, 2000.

RICKEY, George. **Construtivismo: Origens e Evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RORTY, Richard. **Ensaio sobre Heidegger e Outros: Escritos Filosóficos II**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. **Contra os Chefes contra as Oligarquias**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Pragmatismo: A Filosofia da Criação e da Mudança**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ROSENBERG, J., Slive, S., Kuile, E., **Ducth Art and Architecture 1600-1800**. London: Penguin Group, 1977.

SCHAMA, Simon, **L'Embaras de Richesses: La Culture Hollandaise au Sècle d'Or**. Paris: Gallimard, 1987.

STILES, Kristine & Peter Selz. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

TAYLOR, Charles. **Argumentos Filosóficos**. São Paulo: Loyola, 2000.

TAYLOR, Joshua. **The Fine Arts in America**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

THOREAU, Henry D. **Walden ou a Vida nos Bosques**. São Paulo: Global, 1985.

_____. **Desobedecendo: A Desobediência Civil e Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

TUCKER, William. **A Linguagem da Escultura**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

Weber, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2001.

Bibliografia Específica:

BOIS, Yves-Alain, **Promenade Pictoresque autour de Clara-Clara**, In: Richard Serra. Paris: Centre George Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, outubro, 1983.

BRITO, Ronaldo & RICHARD Serra, Richard Serra. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

COOKE, L., Michael Govan, **Interview with Richard Serra**, In: Richard Serra-Torqued Ellipses. New York: Dia Center for the Arts, 1997.

CRIMP, Douglas, **Serra's Public Sculpture**, In: Richard Serra/Sculpture. New York: the Museum of Modern Art, 1986.

FOSTER, Hal, **El des/hacer de la Escultura**, In: Richard Serra Escultura 1985-1999, Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 1999.

HOPPE-SAILER, Richard, **Print Process: on the garphic works of Richard Serra**, In: Prints – A Catalogue Raisonné 1972-1988.

KRAUSS, Rosalind, **baisser, étendre, contracter, compromer, tourner: regarder l'oeuvre de Richard Serra**, In: Richard Serra. Paris: Centre George Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, outubro, 1983.

_____, Richard Serra/Sculpture, New York: Museum of Modern Art, 1986.

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

ROSENTHAL, Mark, **An Interview with Richard Serra**, In: Drawings and Etchings from Iceland, Mathew Marks Gallery, 1989.

SERRA, Richard, Writings and Interviews. Chicago: University of Chicago, 1994.

SYLVESTER, David, **Entrevista**, In: Richard Serra Escultura 1985-1999, Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 1999.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)