

Adriana Fontes

Richard Serra
A Escultura no Espaço,
Tempo e Movimento

**MONOGRAFIA DE HISTÓRIA DA ARTE
E DA ARQUITETURA NO BRASIL**

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação do CCE
Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil

Rio de Janeiro
Maio de 2006

Adriana Fontes

Richard Serra
A Escultura no Espaço,
Tempo e Movimento

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação do CCE e do Departamento de História da PUC-Rio como requisito de aprovação do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil.

Orientadora: Cecília Cotrim de Mello

Rio de Janeiro
Maio de 2006

Sumário

1.Introdução -----	1
2.O contexto histórico da Arte Americana no percurso artístico de Richard Serra -----	3
3.A obra; Questões escultóricas e seus desdobramentos na percepção do espaço -----	15
3.1.Obras no espaço externo: urbano x natureza -----	22
3.2. Obras na natureza -----	25
3.3. Obras no espaço urbano -----	32
3.4. Obras no espaço interno: museus e galerias -----	48
4. Considerações finais -----	55
5. Revisão bibliográfica -----	57
6. Bibliografia -----	59
7. Anexos -----	61

LISTA DE FIGURAS

Arte Americana

FIGURA 1 - Jackson Pollock, *Painting*, 1948.

FIGURAS 2 – Barnett Newman, *Onement 1*, 1948.

FIGURA 3 – Andy Warhol, *Two hundred Campbell's Soup Cans*, 1962.

FIGURA 4 - Andy Warhol, *Five Coke Bottles*, 1962.

FIGURA 5 – Carl André, *Lever*, 1966.

FIGURA 6 – Donald Judd, *Sem título*, 1966.

FIGURA 7 - Donald Judd, *Sem título*, 1966.

FIGURA 8 – Robert Morris, *Sem título*, 1965.

FIGURA 9 - Robert Morris, *Sem título*, 1965.

FIGURA 10 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*. Great Salt Lake, Utah, 1969-1970. Imagens fotográficas da obra.

FIGURA 11 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*. Great Salt Lake, Utah. Imagens da obra, sua construção, mapas etc, retiradas do filme feito pelo artista, 1969-1970.

FIGURA 12 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*. Great Salt Lake, Utah. Desenhos do projeto da obra, sua construção etc, 1969-1970.

FIGURA 13 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*. Great Salt Lake, Utah. Imagem aérea da obra, 1970.

Arte Européia

FIGURA 14 – Henry Moore, *Figura deitada*, 1938. Chumbo, 0,33m de comprimento.

FIGURA 15 – Alexander Calder, *Móbile*. Paris, 1958. Metal.

FIGURA 16 – Alexander Calder, *Universo*, 1934. Móbile motorizado;ferro, barbante e madeira, 1,03 m de altura.

FIGURA 17 – Constantin Brancusi, *A ave no espaço*, 1940. Bronze, 1,32 m de altura

FIGURA 18 - Constantin Brancusi, *A Coluna infinita*. Jardins públicos de Tirgu Jiu, Romênia, 1937. Aço, 29,35 m de altura.

FIGURA 19 – Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917. Mictório invertido, 0,60 m de altura.

FIGURA 20 – Marcel Duchamp, *L.H..O.O.Q.*, 1919. Ready made retificado, 0,20x0,13 m

FIGURA 21 - Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta*, 1913. Ready made, madeira e metal, 1,26 m de altura.

Arquitetura

FIGURA 22 – Le Corbusier, *Exterior da Capela de Nôtre-Dame-du-Haut*, Ronchamp, 1950-53.

FIGURA 23 - Frank Lloyd Wright, *Casa Kaufmann*, Bear Run, Pensilvânia, 1936-37.

Obras de Richard Serra na natureza

FIGURA 24 - Richard Serra, *Untitled*, *Kyoto square*, Kyoto, Japão, 1970. Aço.

FIGURA 25 - Richard Serra, *Pulitzer Piece: Stepped Elevation*, St. Louis, 1970-71. Aço. Vista aérea.

FIGURA 26 - Richard Serra, *Pulitzer Piece: Stepped Elevation*, St. Louis, 1970-71. Aço. Imagens fotográficas da obra tiradas de diferentes ângulos e locais do terreno.

FIGURA 27 – Richard Serra, *Shift*, Ontario, Canadá, 1970-72. Concreto. Imagens fotográficas da obra tiradas de ângulos e locais diferentes.

FIGURA 28 - Richard Serra, *Shift*, Ontario, Canadá, 1970-72. Concreto. Vista aérea.

FIGURA 29 - Richard Serra, *Shift*, Ontario, Canadá, 1970-72. Concreto. Imagens de detalhes da obra no espaço.

Obras de Richard Serra nos espaços urbanos

FIGURA 30 - Richard Serra, *Skullcracker Series : Stacked Steel Slabs*, Califórnia, 1969. Aço.

FIGURA 31 - Richard Serra, *Skullcracker Series : Inverted House of Cards*, Califórnia, 1969. Aço.

FIGURA 32 - Richard Serra, *Sight Point*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1971. Aço.

FIGURA 33 - Richard Serra, *Terminal*, Stadt Bochum, Alemanha, 1977. Aço.

FIGURA 34 - Richard Serra, *Wright's triangle*, Bellingham, EUA, 1976-80. Aço.

FIGURA 35 - Richard Serra, *Wright's triangle*, Bellingham, EUA, 1976-80. Aço. Detalhes da obra.

FIGURA 36 - Richard Serra, *T.W.U.*, Nova York, 1980. Aço. Três chapas 10,97 m x 366cm x 7cm(cada)

FIGURA 37 - Richard Serra, *St. John's Rotary Arc*, Nova York, 1980. Aço. Vista aérea.

FIGURA 38 - Richard Serra, *St. John's Rotary Arc*, Nova York, 1980. Aço. 366 cm x 60,96 m x 6,5 cm

FIGURA 39 - Richard Serra, *St. John's Rotary Arc*, Nova York, 1980. Aço. Imagens fotográficas da obra tiradas de ângulos e locais diferentes.

FIGURA 40 - Richard Serra, *Slat*, Paris, 1980-84. Aço.

FIGURA 41 - Richard Serra, *Carnegie*, Pittsburgh, 1984-85. Aço. Quatro Chapas trapezoidais, 11,84 m x 366 cm x 276 cm x 6,5 cm (cada).

FIGURA 42 - Richard Serra, *Street Levels*, Instalação para a Documenta 8 em Kassel, Alemanha, 1986-87. Aço. Cinco chapas, 480cm x 10,25 m x 5 cm (cada), Área total de 480cm x 20,55m x 10,25 m.

FIGURA 43 - Richard Serra, *Tilted Arc*, Nova York, 1981. Aço. 366 cm x 36,58 m x 6,5cm. Vista aérea.

FIGURA 44 - Richard Serra, *Tilted Arc*, Nova York, 1981. Aço.

FIGURA 45 - Richard Serra, *Tilted Arc*, Nova York, 1981. Aço. Imagens fotográficas da obra tiradas de ângulos e locais diferentes.

FIGURA 46 – Vista aérea da Federal Plaza, Nova York, depois da destruição da obra *Tilted Arc*, 1989.

FIGURA 47 - Richard Serra, *Clara-Clara*, Paris, 1983-84. Aço. Duas partes, 366 cm x 36,58 m x 5 cm (cada).

FIGURA 48 - Richard Serra, *Clara-Clara*, Paris, 1983-84. Aço. Imagens fotográficas da obra tiradas de ângulos e locais diferentes.

FIGURA 49 - Richard Serra, *Intersection*, Basel, 1992. Aço. Quatro chapas, 370 cm x 13 m x 5,5 cm (cada).

FIGURA 50 - Richard Serra, *Exchange*, Luxemburgo, 1995-96. Aço. Sete partes 19,50 m x 430/281cm x 6,5cm (cada).

Obras de Richard Serra nos museus e galerias de arte

FIGURA 51 - Richard Serra, *Hand Catching lead*, 1968. Imagens de uma sequência do filme.

FIGURA 52 - Richard Serra, *Splashing*, Castelli Warehouse, Nova York, 1968. Chumbo.

FIGURA 53 - Richard Serra, *Richard Serra arremesando chumbo*, Castelli Warehouse, Nova York, 1969. Chumbo.

FIGURA 54 - Richard Serra, *Casting*, Whitney Museum of American art New York, Nova York, 1969. Chumbo.

FIGURA 55 - Richard Serra, *Props series*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 1969. Chumbo.

FIGURA 56 - Richard Serra, *On ton Prop; House of Cards*, The Museum of Modern Art, Nova York, 1969. Chumbo.

FIGURA 57 - Richard Serra, *Strike: To roberta and Rudy*, Lo Giudice Gallery, Varese, Itália, 1969-71. Aço

FIGURA 58- Richard Serra, *Circuit*, Galerie M, Alemanha, 1972. Aço. Quatro chapas 244 x 732 x 2,5 cm (cada), área total 244 cm x 10,97 m x 10,97 m.

FIGURA 59 - Richard Serra, *Twins: To Tony and Mary Edna*, Varese, Itália, 1972. Aço. Duas chapas 244cm x 12,80 m x 4 cm (cada).

FIGURA 60 - Richard Serra, *Slice*, Leo Castelli Gallery, Nova York, 1980. Aço. 305 cm x 37,95 mx 4cm.

FIGURA 61 - Richard Serra, *Slice*, Leo Castelli Gallery, Nova York, 1980. Aço.

FIGURA 62 - Richard Serra, *Slice*, Leo Castelli Gallery, Nova York, 1980. Aço.

FIGURA 63 - Richard Serra, *Slice*, Leo Castelli Gallery, Nova York, 1980. Aço.

Imagens fotográficas da obra tiradas de ângulos e locais diferentes.

Introdução

Pretendeu-se no presente estudo fazer um percurso investigativo da obra de Richard Serra, escultor americano que nasce em São Francisco em 1939 e se instala definitivamente em Nova York no início dos anos 1960. Richard Serra teve uma trajetória artística muito rica em reflexões à respeito de questões escultóricas pertinentes à sua época, e à sua cultura, atuando e promovendo importantes diálogos através de suas obras durante quase 40 anos. Desde o início de seu percurso investigativo escultores, em pequenas galerias do Soho em Nova York, até hoje com obras encomendadas por muitos países e museus contemporâneos, o artista apresenta uma poética própria fundada na ação, na relação fenomenológica com o objeto artístico e seu espaço entorno. Em Serra, o pensar e o agir fazem parte da mesma operação de apreender e conhecer o mundo. Em suas pesquisas de materiais, inicia seus trabalhos com o chumbo para mais tarde se envolver com as possibilidades escultóricas do aço. E quando opta por um material como o aço, submete-o aos meios da indústria pesada das construções de navios e utiliza o tratamento dado nos cascos de navios. Esse tratamento dado ao aço possibilita uma interferência no processo de oxidação que provoca efeitos de manchas imprevistas variadas ao longo da peça. Seu aspecto bruto determinado por esse tratamento lhe dá espessura, e uma força em sua opacidade, que são suavizadas pelas formas onduladas, torcidas pela fundição do aço. E devido à aparência de uma leveza de movimento dá a impressão de ser um material maleável. E assim, na sua ambigüidade de matéria ilusória manifesta sua força e afirma seu caráter de coisa física, objeto escultórico que demanda a presença perceptiva do observador para existir em uma vivência fenomenológica.

O presente trabalho, buscou em um primeiro momento percorrer os caminhos de seu percurso artístico, através de uma contextualização histórica

da arte americana no período inicial de seu trabalho. Pretendeu-se promover um diálogo entre as questões que surgiam no seu contexto cultural, e seu olhar poético, crítico, que manifesta o caráter investigativo de suas obras. No momento seguinte, buscou-se analisar a obra do artista diante das diversas questões escultóricas e seus desdobramentos nos diferentes espaços externos; centros urbanos e natureza, e nos internos dos museus e galerias de arte. Dividiu-se então, o estudo em três etapas relacionadas a esses locais, no sentido de promover uma discussão mais direcionada às questões pertinentes à especificidade de cada local, seus contextos espaciais e ideológicos. Destacou-se algumas obras correspondentes à cada singularidade espacial. Apresentou-se discussões levantadas por arquitetos, historiadores e críticos de arte sobre a obra de Richard Serra, suas questões escultóricas, estéticas, políticas e culturais diante do universo contemporâneo. E finalmente, mostrou-se como o artista se relaciona com cada espaço, suas idéias, seus questionamentos e suas obras, apresentando sua poética com um discurso claro e coerente em seu percurso artístico.

2. O contexto histórico da Arte Americana no percurso artístico de Richard Serra.

Os diálogos da arte americana com a obra de Richard Serra se iniciam no expressionismo abstrato nos anos 1950. Este movimento pictórico do pós segunda guerra mundial fala de uma reação do artista à tecnologia, que massificava e esvaziava o conteúdo subjetivo, humano da sociedade. Em vista do colapso de um ideal moderno, o avanço tecnológico gerara uma sociedade consumista. Neste momento, na América não se questionava o avanço tecnológico por sua brutalidade nas armas de destruição em massa, como fora pós primeira guerra mundial na Europa. Havia a utopia de um ideal americano capitalista, que vencera a segunda guerra mundial, fundamentada no avanço tecnológico industrial. Era um novo ideal de sociedade que embutia uma contradição. A sociedade da praticidade, do projeto, muito bem embalada na ordem e no bem estar, revelava ao mesmo tempo, uma realidade opressiva das grandes metrópoles desordenadas, onde um ambiente hostil e anônimo do universo coletivo, sem liberdade subjetiva, oprimia o indivíduo. O desejo do artista de mudar o mundo era substituído pelo desejo de se transformar através da arte. Jackson Pollock poderia ser considerado o maior representante desse movimento, pois expressou na obra e na vida pessoal uma atitude inquieta, ousada e experimental promovendo sempre a ruptura das regras estabelecidas. Era uma geração de artistas que aspiravam uma linguagem existencial própria. A inovação do Expressionismo Abstrato foi a de abrir mão da representação do estado mental, como no automatismo psíquico do surrealismo, para produzi-lo no movimento concreto do pintar. A ação sobre a tela passou a ser sua própria apresentação, ou seja, o ato de pintar que deixava sua marca na tela, abolia um espaço "interior" a ser compreendido, e surgia como uma nova linguagem a ser apreendida no espaço pictórico da tela.

Pollock, no ato de pintar e na vida, deixou marcas de sua intensidade emocional na busca de uma linguagem que culminou no desenvolvimento de uma operação singular; o *dripping*. Este método próprio seria um gotejamento da tinta sobre a tela, onde o pintor escolhia as cores, suas dosagens, determinando com seus gestos o tipo de mancha que produziria ao cair de cima sobre a tela. Havia um modo singular de comportamento coordenado pelo artista com seus materiais no ato de pintar, onde o acaso era muito pouco. Esse comportamento era como uma dança, que o colocava “dentro” do quadro, gotejando sua tinta por cima, circulando o quadro. E ao seguir o ritmo imposto pelo próprio trabalho, o artista ia resolvendo as questões pictóricas do processo. Esse ato de pintar que inclui o tempo e o movimento no espaço da tela, em um ritmo que ficava marcado na tela, revela um processo de fragmentos, gotejamentos descontínuos de tinta, que produz uma totalidade contínua, descentralizada, que seria retomada por Serra. A materialidade dessas marcas do ato de pintar, com sua intensidade e movimento, invadem o olhar do observador como uma experiência física. E ao retirá-lo do lugar passivo da contemplação, convidava-o para vivenciar, desvendar, as tramas e os tensos caminhos orbitais do quadro através do movimento de seu corpo. O que mais tarde Serra desenvolveria como uma das questões essenciais de suas obras tridimensionais. Giulio Carlo Argan como relata abaixo, percebe essas questões em Pollock;

“As situações visuais que terá de enfrentar serão sempre novas, imprevistas: tudo consiste em manter o ritmo, bastaria um passo em falso e seria rompido o nexo que faz o pintor e sua pintura viverem juntos, fisicamente. Da mesma forma, tampouco é um roteiro, uma interpretação preordenada; na improvisação, é um pacto, quase de coexistência, entre instrumentos e pessoas, um ritmo que se apodera de

tudo e de todos, inclusive os espectadores, e a tudo e todos envolve numa exaltação coletiva, num ritmo também dos movimentos do corpo”¹

O expressionismo abstrato teria em Barnett Newman, um outro representante importante para elucidar a questão da vivência da obra, como um despertar do observador passivo, para o espaço no qual está inserido. Sua pintura, difere da intensidade emocional e material das movimentadas telas de Pollock. A complexidade metafísica do pensamento de Newman se manifesta em gigantescas telas com grandes áreas de cores sem formas. A planaridade de suas enormes telas revela a realidade material do espaço literal pictórico de suas abstrações, provoca um novo olhar, uma nova apreensão do espaço pictórico, convidando o observador a se colocar em um novo lugar. Newman, junto com Pollock e outros, inauguram uma relação fenomenológica com o objeto, que passou a existir à partir do sujeito que o experimentava. Suscitando assim desdobramentos na arte americana que impulsionaram o deslocamento dessa questão do espaço virtual para o espaço literal do mundo. Nesse sentido, as telas de Pollock em sua inteireza não-relacional, como uma expansão indefinida que não possuía um núcleo, um *all-over* onde cada fragmento seria uma parte igual ao que se encontraria em qualquer outra parte, teriam aberto questões que surgem no Minimalismo com a mesma discussão em uma nova expressão. Sendo então, um ponto de partida para as questões tridimensionais do Minimalismo, que destacavam o valor das formas que seriam dominadas pela totalidade, em detrimento das que tendiam a se separar em partes, inaugurando com esses questionamentos, uma nova maneira de dispor as peças em função do espaço, da luz, entre obra e observador.

As questões da relação do observador diante das condições das obras no espaço foram desenvolvidas por cada artista minimalista em uma

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna; do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Pag. 622.

linguagem própria. E através de seus trabalhos tridimensionais, ocuparam o espaço ordenadamente construindo estruturas seriais com objetos de produção em massa, onde, as formas e tamanhos iguais, impossibilitariam a função ilusória subjetiva, gerando assim, uma presença que transmitisse a literalidade da matéria em sua externalidade. Sendo assim, à partir do Minimalismo no anos 1960, a produção do significado subjetivo do interior do objeto foi radicalmente abolida, o que conseqüentemente, transformou a relação do espectador com a obra de arte. Pois, até então, o conceito de interioridade na escultura era fundamental, ou seja, a obra de arte era analisada à partir da relação entre sua forma externa e o núcleo interior do objeto, carregado de significados subjetivos. E essa relação, deveria expressar o significado metafórico do eu privado e psicológico do artista. Isto é, pretendia romper com o conceito do significado interior do objeto, o qual não teria mais um significado a ser desvendado à priori. O significado seria produzido externamente, tornando-o sempre relativo e dependente do contexto, no qual a obra e o espectador estariam inseridos.

Rosalind Krauss acredita² que um novo conceito escultórico surge à partir dos Minimalistas que tem como fundamento a externalidade do significado. Essa nova vivência escultórica seria evidenciada na intrínseca relação dos aspectos exteriores do objeto e a experiência do espectador como ser cultural, dentro do contexto espacial da obra de arte. Conforme a autora, tanto os artistas Pop, como os Minimalistas, pretendiam desvincular a idéia da arte como pura expressão, como contraponto ao movimento pictórico dos expressionistas abstratos, repudiando o suposto caráter singular, privado e inacessível da experiência. Eles trariam em seus trabalhos a marca de uma nova sociedade a ser questionada com uma nova linguagem, a qual não necessitava mais ser descrita, mas poderia ser exemplificada pelos modelos desenvolvidos pela indústria ou da vida cotidiana. Surgia um novo pensamento estético que encontrava nas questões iniciadas por Duchamp um caminho

² KRAUSS, Rosalind E. "O Duplo negativo: Uma nova sintaxe para a escultura", 1977. In. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Pags 308-319.

para explorar e se desenvolver. Duchamp e seus objetos industriais, retirados do cotidiano e resignificados conceitualmente pelo artista, tornando-o objeto de arte, inaugurava nas vanguardas européias, um novo conceito estético da arte. Este poderia ser considerado como uma anti-arte, no sentido de que negava a maestria e genialidade do artista na construção da forma de seu objeto artístico, com seus *Ready-mades*. Estes objetos de Duchamp que enfatizavam a reflexão crítica do ato artístico, em detrimento da forma subjetiva individual foi determinante para o desenvolvimento da autonomia da arte diante da forma. E pós 1950, na América, há um retorno às idéias de Duchamp e sua vanguarda negativa, que em seus diversos desdobramentos revelam a hegemonia da anti-arte.

O Minimalismo exploraria essas questões diversamente da Arte Pop, que ao utilizar imagens do cotidiano altamente difundidas, tinha uma temática mais anedótica dos elementos, enquanto que o primeiro privilegiaria a literalidade dos elementos composicionais. A crítica dos minimalistas em relação à escultura tradicional e moderna, pretendia denunciar e romper com o mito da genialidade do artista, que produzia com suas mãos um objeto perfeito, feito com os materiais nobres considerados de alta qualidade para serem esculpidos. Em vista disso, buscaram os materiais industrializados, ordinários, como uma reação crítica à esses fetiches de uma cultura considerada ultrapassada e acomodada. Rosalind Krauss comenta em seu texto;

*“A ambição do Minimalismo, portanto, era recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural. Com vistas a isso, os minimalistas adotaram um grande número de estratégias compositivas.”*³

O conceito de *Site specific*, ou seja, fazer uma obra para um lugar e sua especificidade, foi utilizado pelos minimalistas em meados dos anos 1960.

³Ibid. Pgs 323

Entretanto é importante ressaltar que este era entendido como específico apenas formalmente, ou seja, como um espaço abstrato, estetizado. O minimalista Carl André dizia⁴ que não acreditava na singularidades dos espaços e que pensava neles como tipos genéricos, onde os trabalharia com suas peças. Sendo assim, mesmo trabalhando o espaço, não se importava aonde iria colocar sua obra, pois ser dentro dos espaços das galerias, dos museus, em grandes espaços públicos ou em diferentes tipos de espaços abertos. Segundo Douglas Crimp⁵ foram artistas como Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weinwer, Robert Smithson e Richard Serra que radicalizaram o conceito de *Site specif*, em suas variadas concepções.

As questões minimalistas em Richard Serra, são exploradas como uma estrutura ou gramática estética formal na relação com o espaço. Estas questões se desdobraram em uma poética própria em direção à um diálogo com os espaços urbanos, com a natureza e com os espaços internos das galerias e museus. Serra nos centros urbanos enfatiza o embate corpóreo do homem com a cidade. Busca envolve-lo no caos da metrópole contemporânea, através de uma apreensão fenomenológica do objeto escultural, como um confronto do ser com o espaço. A experiência relacional, que surge como um limite no fluxo cotidiano, afirma a existência do indivíduo como presença ativa no espaço urbano, despertando-o para seu entorno. As obras de Serra no espaço urbano, com suas intervenções de materialidade densa, ressaltando seu traçado escultórico na metrópole, navegando num ritmo composicional, como um movimento que apreende a totalidade do caos, e o legitima como objeto do homem contemporâneo. A literalidade da escultura de Serra também não busca mais a interioridade do objeto artístico. O conteúdo metafísico da arte a ser apreendido pelo homem, se realiza na experiência do fenômeno, não mais na relação homem/natureza, mas no confronto entre homem/objeto cultural. Porém, suas obras dialogam com o espaço e seu contexto, suscitando uma fruição estética que se dá no processo,

⁴ CRIMP, Douglas. "Redefining Site Specific". In *Richard Serra: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. Pag 151.

no tempo da experiência espacial cotidiana, promovendo a consciência da existência homem/mundo apropriando-se criticamente de seu habitat.

Essa relação que Serra promove com o observador revela o conceito de Obra Aberta apresentada por Umberto Eco⁶. Este, não oferece um modelo de obras caracterizadas como *Abertas*, mas fala de um impulso de reestruturar a problemática social, econômica e política, através de um contato com a riqueza criativa e imaginativa da arte, contestando os valores clássicos de acabado, definido, Belo. Em sua formulação de uma obra aberta, repropõe os conceitos de comunicação, informação, abertura e alienação. Afirma que este tipo de obra possibilitaria ao espectador atos de liberdade consciente, tendo nele o centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis. E através dessas relações instauraria sua própria forma diante da obra indefinida, aberta, de resultados possíveis, regida e governada por leis do mundo físico no qual estariam inseridos. Seria um campo de possibilidades capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes, ou seja, não haveria mais obra-definição, mas o mundo de relações do qual esta se origina.

As poéticas contemporâneas, herdeiras de estética inaugurada por Duchamp, produziram estruturas artísticas que incentivaram o observador/fruidor a um empenho autônomo especial, uma reconstrução, sempre variável, do material proposto. A tendência geral de nosso universo contemporâneo rejeitaria uma seqüência unívoca e necessária de eventos, como uma metáfora epistemológica do um mundo contemporâneo em sua constante descontinuidade. Eco acredita que a *Obra aberta* teria a tarefa de oferecer uma imagem de descontinuidade, que seria a mediadora entre os processos racionais e sensíveis, no intuito de abrir novos caminhos de compreensão do mundo. E nesse sentido, Serra atuaria na malha urbana como uma ordem na desordem, uma Obra Aberta, a ser construída pelo observador,

⁵ Ibid. Pag 151.

⁶ ECO, Humberto. *A Obra Aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. Pags 28-42.

passante, legitimando sua presença ativa no caos urbano como uma apreensão do objeto/mundo exposto pela experiência relacional.

A cidade como questão artística, conforme Ana Hock analisa em sua dissertação⁷ texto surge nos trabalhos dos pós-minimalistas, nos quais inclui Richard Serra. A autora afirma que esses artistas utilizaram na década de 1970 a cidade como palco e suporte de suas atuações, no sentido de A preocupação dos pós-minimalistas, em retomar crítica e positivamente a cidade, preocupando-se com seu mecanismo interno, sem contudo torná-la parte de uma experiência subjetiva expressiva, afirmava sua intenção de revelar o interior da escultura através da obra em processo, que acentuaria sua dinâmica interna ao expor sua duração no tempo.

Umberto Eco acrescenta⁸ que, na estética contemporânea existiriam estruturas que propõem diversas formas, perspectivas móveis, e uma enorme variedade de possibilidades interpretativas. Porém, o autor ressalta, que nenhuma obra de arte estaria realmente fechada, pois em cada uma delas existiria uma infinidade de leituras possíveis. Entretanto, na poética contemporânea surgiria uma diferenciação na problemática da obra-definição, onde a negação da obra-resultado evidenciaria uma valorização do processo que preside sua formação, expondo as características do campo de probabilidades que a compreende.

Harold Rosenberg ao comentar as novas tendências da arte em seu texto intitulado “Desestetização”⁹ explora a questão conceitual presente nos trabalhos de *Earthworks*, nas obras dos artistas minimalistas, da arte póvera italiana, Richard Serra e outros, e os legitima como representantes de uma nova tendência estética, onde a idéia teria mais valor estético que o produto final. A função da arte não seria mais agradar sensorialmente o espectador, e sim, promover uma investigação dela mesma e da realidade. Na qual, muitas

⁷ HOLCK, Ana. Ritmo e Caos; *Temporalidades urbanas nas obras de Piet Mondriam e Richard Serra*. Dissertação de mestrado em História Social da Cultura do departamento de História PUC-RJ,2003. Pg 93-127.

⁸ ECO, Humberto. *A Obra Aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. Pag 28-42.

vezes, a idéia ou o processo de construção do artista seria mais importante que o resultado.

Segundo Rosalind Krauss, os pós-minimalistas¹⁰ escolheram a análise do processo, que expõe no tempo real sua lógica, como um caminho para se opor à geometria rígida da escultura minimalista,¹¹ onde o observador se relacionava com um objeto cuja construção seria um sistema fechado, segregado do interior do objeto, invisível e remoto. Os artistas ditos pós-minimalistas, apesar de se utilizarem muitas vezes de materiais industriais, como Serra, não têm mais a intenção de evitar uma possível interioridade em seus objetos artísticos. Isto é, estas questões próprias a artistas do início dos 1960, como Stella, Judd, André, Morris, entre outros, estavam sendo repensadas por eles quando buscam resgatar o interno do objeto através do processo, da experiência com o objeto. Porém, esse resgate revelado no fazer em tempo real diante do observador, não possui a subjetividade característica do expressionismo abstrato.

Em 1968, Serra realiza um trabalho processual, *Splashing*, em uma galeria no Soho, em Nova York, que remete à pintura gestual de Pollock, ou seja, uma ação em que a questão gestual do expressionismo abstrato invadia os limites do espaço real. Pois, como os gestos de Pollock que atirava a tinta/matéria industrial em sua tela no chão, Serra arremessava chumbo liquefeito na junção entre as paredes e o chão da galeria. O artista iniciara sua carreira como pintor, mas mesmo a horizontalidade presente em seus trabalhos processuais, já revelava seu diálogo com a verticalidade do espaço. Nesse trabalho, a verticalidade era manifestada na relação com o canto vertical da parede como um limite, um contorno. Isto é, a verticalidade da parede era como um receptor de sua poética no espaço, a qual recebia o

⁹ ROSENBERG, Harold. "Desestetização". in *The New Yorker*, 24, janeiro 1970. Pag 217-224.

¹⁰ KRAUSS, Rosalind E. "Sens et sensibilité" in *L'originalité de l'oeuvre d'art et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

¹¹ KRAUSS, Rosalind E. "O Duplo negativo: Uma nova sintaxe para a escultura", 1977. In. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Pag 291-343.

chumbo, como um elemento de oposição de forças/formas gerando um equilíbrio, um objeto impermanente, processual, na fragilidade do instante.

Serra compartilhava os questionamentos dessa geração posterior ao Minimalismo, cujas estruturas externas eram acrescidas da dimensão espaço-temporal inerente aos processos. Era o momento das artes do tempo real, onde a questão do tempo era vivenciada nas experimentações inovadoras na dança, na música, no teatro, no cinema e nas artes plásticas que se relacionavam e trocavam influências mútuas. E foram essas artes temporais que mais interessaram aos artistas pós-minimalistas. As transformações nas artes visuais em uma ação que se desdobrava no tempo, e ocupava os espaços da cidade não teria sido possível sem esse encontro de artistas de várias áreas afins em Nova York no final dos anos 1960.

Richard Serra dialoga com a música pós-minimalista, e até mesmo cria trabalhos em conjunto com John Cage e outros que pesquisavam essas questões musicalmente. O mesmo ocorre com suas experimentações na linguagem cinematográfica quando realiza em 1968 um filme de 3 minutos, *Mão agarrando chumbo*, uma mão aberta, e as vezes fechada, tenta segurar, repetidamente, um pedaço de chumbo em direção ao chão. Nesse filme, o artista indica uma espécie de narrativa com começo, meio e fim, mas que pode ser reiniciada a qualquer momento sem produzir qualquer resultado ou significado. O enquadramento no recorte do corpo, como um fragmento da ação no curso do processo, nos cortes que a filmagem pode realizar impede o observador de vivenciar subjetivamente essa narrativa. E assim, as sucessivas imagens se revelam como um filme escultórico processual evidenciando um contexto que enfatiza a questão do peso e da gravidade, temas fundamentais e muito explorados na linguagem poética do artista.

Em meados dos anos 1950, à partir da colaboração entre o músico John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, o movimento da dança se desvinculou de qualquer encadeamento narrativo, repertório, tema ou motivo, adquirindo uma autonomia inclusive em relação à música tocada junto com a coreografia.

Eles participavam dos questionamentos minimalistas, buscando proporcionar ao espectador uma apreciação direta, literal, das imagens da dança e da música. E por isso, também deveriam eliminar qualquer elemento que produzisse imagens literárias ou significados considerados como subjetivos. Cunningham introduziu o caminhar na dança, como uma aceitação da monotonia urbana, incorporando o banal e a rotina em sua linguagem poética. E assim, ao estreitar os laços entre o palco e a vida, estimulou a dança à ocupar a cidade como palco de suas ações experimentais na década seguinte. Serra relata esse momento em Nova York;

“As pessoas que tinham as idéias mais vivas e novas sobre o corpo e o movimento, o potencial do material em relação à organização do espaço e o comportamento em relação à estrutura eram os bailarinos...Para mim, as performances deles abriram novas maneiras de relacionar movimento com o material e o espaço, me permitindo pensar sobre a escultura em espaços abertos e extensos...Eu, provavelmente, aprendi mais observando as mulheres nas performances do início dos anos 60, particularmente Yvonne Rainer, que olhando para a arte minimalista.”¹²

Havia as performances, as atuações ao ar livre, happenings com a participação do público. Inaugurando, assim, uma nova arte, pública, que visava extrapolar os limites dos museus e galerias de arte, no sentido de ampliar o debate de questões estéticas, políticas e sociais contemporâneas. A Land art com sua experiência estendida no tempo, tentava também questionar a apresentação da arte em espaços institucionais como os museus e galerias de arte e, tinham como proposta uma intervenção estética na natureza, promovendo a experiência de redefinir um local específico. Problematizavam a relação da arte com o mercado, já que a obra em si não era comerciável, um não objeto, que marcava a relação do artista com a natureza, interferindo e

¹² SERRA, Richard. “Interview with Lynne Cooke and Michael Govan”, in *Richard Serra: Torqued Ellipses: Dia Center for the Arts*. New York: Enterprise Press, 1997, pag 27.

dialogando com o ambiente natural. Porém, é importante destacar, que nesses projetos de Land art não havia uma ruptura total do objeto artístico comercial, pois este se manifestava nos registros fotográficos e filmes, que ao serem reportados às galerias e museus, transformavam suas intenções de conteúdo crítico no mercado das artes em objetos/registros, de suas intervenções na natureza, como produtos comerciais artísticos.

Na década de 1970, Richard Serra também realizou algumas intervenções na natureza. *Chefe*, entre 1970 e 72 foi realizado em um parque em King City no Canadá. Sua atuação no espaço revelou a potência de uma poética que estava se afirmando em diferentes situações e locais diversos. Nesse trabalho, Serra investigou o território do parque em sua topografia e desenhou sua obra no espaço, através de uma relação do espaço com a escala da percepção humana. Estudou as distancias entre pessoas na apreensão da obra, criando um território específico. Pretendia promover uma fisicalidade, no tempo e espaço do visitante/observador, em um movimento investigativo que apreenderia a obra e seu entorno. Isto é, seu estudo do espaço privilegiou a experiência do observador, que caminhando pelo terreno criaria o espaço entorno, à partir de uma relação frutiva com a obra. Em *Chefe*, que se constituía de seis peças retilíneas de grandes dimensões, dispostas em pontos diferentes do terreno, não havia apenas uma intervenção na natureza, ou uma redefinição de seu espaço físico como muitos artistas da Land art faziam. Aqui, essa redefinição não era feita pela intervenção, como muitas vezes ocorre em suas intervenções em centros urbanos. No contexto dessa obra, a relação investigativa do indivíduo em contato com a obra, através de um movimento perceptivo do deslocamento físico entre as peças no espaço, criava as diversas possibilidades de apreensão da obra e suas relações com o entorno.

Nesse contexto, Serra comenta o *Spiral Jetty*¹³, um trabalho de Land art de Robert Smithson no lago de Utah, que se constitui de uma enorme espiral

¹³ CRIMP, Douglas. "Richard Serra's Urban Sculpture", in *Arts Magazine*, November 1980. Pag 129.

dentro de um lago poluído, uma obra feita de elementos orgânicos. Sobre essa obra, Serra ressaltava que a planaridade de sua intervenção, sem referências visuais verticais impedia o espectador de reconhecer seu entorno. E ao voltar-se para o interior da obra, sem absorver o ambiente ao redor, o observador ficaria impossibilitado de vivenciar uma situação relacional com a obra e com o espaço entorno. Smithson, ao se utilizar da fotografia aérea como recurso para a visibilidade da obra, que ficava em um local distante e de difícil acesso, provocou em Serra um questionamento pertinente sobre a redução da escultura ao plano da fotografia. Percebia uma redução que seria a negação da experiência física e temporal do trabalho, o que para ele era fundamental em termos de escultura, onde a experiência da obra seria inseparável do lugar em que esta se encontrava. Essa questão apresentada por Serra fala da importância do local, e de sua interação com a obra/observador, em sua poética do espaço. O sentido de suas obras se dá na situação de um local específico, na externalidade do seu *Site specific*, um campo de significados que é escolhido pelo artista para promover na experiência do espectador uma relação frutiva estética. E que, através da qual, aconteça uma apreensão do espaço resignificado. Ele acredita que o local e seu contexto espacial também atuam sobre o observador, ou seja, a situação relacional deste seria fundada e fundadora na externalidade. Nesse diálogo com o espaço Serra procura uma expressão interventiva, um diálogo com o espaço real, um novo olhar para o espaço e o objeto escultórico. Este seria constituído por uma investigação da forma no espaço, gerando e sendo gerado por uma experiência de comunicabilidade com o espaço e com o observador.

A temporalidade dos pós-minimalistas, onde a percepção dependente de sua situação relacional com o espaço, se dava no tempo real da experiência, e era compartilhada por Richard Serra. Esse conceito de apreensão da obra no espaço, tempo e movimento era a essência da poética do artista que ansiava em seu trabalho provocar uma reflexão, um pensamento da experiência, totalmente diverso do pensamento abstrato. A questão

fenomenológica na obra de Serra aparece em todos seus trabalhos como uma espacialidade que não estaria centrada em si, mas que dependeria da apreensão do Outro durante seu deslocamento no espaço.

3. A obra; questões escultóricas e seus desdobramentos na percepção do espaço.

A poética de Richard Serra sedimenta na escultura uma nova concepção de espaço que inclui o corpo do observador como parte integrante da obra. Essa nova concepção de espaço surge em um contexto cultural que questionava a ruptura da noção da autonomia do objeto, onde seu conteúdo subjetivo estava contido em seu interior. Esta noção moderna teria sido substituída por uma apreensão da obra na totalidade de seu contexto, como um veículo crítico deste. Essa crítica foi articulada de diversas maneiras, através da linguagem, de elementos figurativos, pinturas abstratas, instalações escultóricas etc, sempre havendo efeitos subversivos. Apresentando discussões diferenciadas e valorizando a experiência do processo diante do objeto artístico.

O Grupo Fluxus, com suas atuações, desconstruindo padrões da cultura institucionalizada, na rua, nas galerias, nos teatros, valorizava a vivência do processo em suas propostas, que ironizava o significado do objeto encontrado no cotidiano. Em contraponto, os minimalistas americanos, criaram o *objeto específico*, que, esvaziado de um significado interior projetava o observador para a experiência do espaço, promovendo a apreensão de um conteúdo perceptivo do objeto com o local de sua instalação. Portanto, o surgimento do *objeto específico* rompe com a noção de objeto como era visto antes, para enfatizar a experiência do espaço. Serra absorve dos minimalistas, essa noção da experiência do espaço onde obra e local são inseparáveis, e do grupo fluxus a noção de processo, da vivência do observador com o objeto artístico. Desenvolvendo e ampliando os questionamentos de seus contemporâneos diante do espaço, tempo e movimento. Serra dialoga com estes e outros artistas de seu contexto cultural, afirmando sua poética em uma nova concepção de apreensão do espaço/obra. E assim, fundamenta seu trabalho em uma nova concepção de

espaço, dentro de um contexto específico apreendido através da vivência corporal do observador em movimento. Sua poética revela uma obra escultórica que se interpõe como um instrumento de comunicação detonador da experiência do espaço. Nas diversas intervenções de suas peças em centros urbanos, museus e na natureza se destaca o motor contínuo da vivência do corpo, que diante das obras desperta para a percepção do espaço, criando e recriando formas que resignificam o entorno a cada instante, movimento.

Esse interesse na relação entre o objeto e as condições de observação era focado nas observações do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty desde os minimalistas na década de 1960, quando seu livro *Fenomenologia da percepção* foi traduzido para o inglês. Merleau-Ponty, inaugurava uma nova leitura dos objetos do mundo, que para serem conhecidos precisavam ser experienciados corporalmente, devido à sua constante mutação. Os objetos seriam modificados com a distância, ou com o ângulo de visão em que o sujeito estaria forçado a ver, sempre submetidos à uma visão situada. A geração dos Minimalistas, teria absorvido esse pensamento, gerando novas questões e leituras do espaço. Rosalind Krauss em seu artigo “Richard Serra, a translation”¹⁴ coloca que a *Fenomenologia da percepção*, foi traduzido na América 20 anos depois de sua publicação original em francês, ocasionando uma absorção de suas idéias diferentemente dos europeus. Krauss acredita que;

*“A Fenomenologia da percepção se tornou, nas mãos dos americanos, um texto que foi consistentemente interpretado sob a luz de suas próprias ambições, em direção à um significado dentro de uma arte que era abstrata.”*¹⁵

Rosalind Krauss aborda a linguagem desenvolvida por Serra ao longo de suas obras na natureza, nos espaços urbanos, nas galerias e museus à

¹⁴ KRAUSS, Rosalind. “Richard Serra, A translation”. in *Richard Serra*, Paris, Musée National d’art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1982. Pag.263.

¹⁵ Ibid. Pag.262-263.

partir do pensamento Merleau- Ponty. Esta linguagem falaria de um novo lugar para o observador, que não mais reagiria passivamente, estacionado, diante do objeto como era na relação com a escultura moderna. Serra, promoveria a relação do corpo do sujeito com o objeto no espaço, através do movimento.

A poética de Serra ressalta a necessidade da função do tempo, uma abstração que unificaria espaço e tempo em um sentido de continuidade. Sendo assim, todo objeto que fosse fixado no tempo, isolado, não mutável, seria para ele uma imagem. Isto é, qualquer objeto fixo, que indicasse uma descrição, uma narrativa, uma identidade, seria uma imagem. E por isso não poderia ser considerada abstrata, pois o artista acredita que toda imagem sempre se remete a algo.

Yves- Alain Bois¹⁶ considera que a obra de Richard Serra seria baseada na destruição das noções de identidade e casualidade, e conseqüentemente, na desconstrução da noção de escultura em si mesma. O autor declara que a “crise de identidade” que acontece na escultura de Serra, instigou-o a buscar historicamente, questões que conversam com a obra do artista. Pretendo destacar algumas destas questões presentes no ensaio de Bois sobre a obra de Serra¹⁷. O principal destaque seria o conceito de pitoresco, que surgiu na Inglaterra no século XVIII, com Marques de Girardin. A teoria do jardim pitoresco inglês, uma construção que elevava seus elementos em grandes escalas, pretendia provocar uma ilusão com as linhas, na extensão, nas bordas do espaço e nas posições dos elementos no espaço, que abarcaria todas as relações e harmonias entre os objetos e elementos em volta. Provocando assim, uma percepção que tivesse o mesmo efeito na natureza que na pintura.

Essa questão da elevação que o autor levanta em seu ensaio, revelava um entendimento da distinção entre tamanho e escala nos jardins ingleses, presente também no vocabulário da obra de Richard Serra de uma maneira

¹⁶ ALAIN BOIS, Yve. “Promenade pittoresque autour de Clara-Clara” in *Richard Serra*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983. Pag.60-61.

diferente. O artista em sua pesquisa de construção de estruturas escultóricas no espaço, expressa seu interesse na especificidade da elevação e destaca que mesmo em suas peças que se espalham pelo chão, o que mais lhe interessa é a especificidade da elevação que elas provocam. Ao longo de sua obra, diante de locais específicos, buscou soluções construtivas na elevação de suas peças que abarcasse as demandas espaciais. A obra de Serra *Terminal*, poderia exemplificar o diálogo entre o elemento escultórico de grande escala que interage com a escala urbana. Nesse sentido, demarcando bem a diferença entre a noção de escala em relação a um determinado local e o simples aumento de tamanho.

Terminal foi encomendada pela prefeitura de Bochum, na Alemanha, para ocupar uma área bastante central da cidade, que era uma grande produtora de aço. A peça estava centralizada no caos urbano de várias edificações típicas de uma metrópole industrial, dialogando com estas e com as ruas, instalada em uma pequena ilha cercada de ônibus elétricos e pedestres. Estes circulavam à sua volta, e se tornavam cotidianamente participantes obrigados à experimentar e interagir com o gigantesco objeto, seu contexto espacial e ideológico específico. Essas instigações de Serra, muitas vezes provocaram reações de repulsa da comunidade onde a peça era inserida, como foi o caso desta. O partido dos democratas cristãos teve reações negativas diante da questão da qualidade do aço que Serra trabalhava. Eles consideraram um ultraje aos trabalhadores da cidade que viviam para a indústria do aço, ter um “monumento” com um material mal acabado, sem tratamento. A escala gigantesca da peça, colocada em uma região de destaque da cidade, era vivenciada como um símbolo representativo dos trabalhadores do aço, um “monumento” à eles. E sendo assim, como poderia ser feito de um material mal acabado, desvalorizando simbolicamente sua dedicação à indústria do aço? A polêmica entre a obra de Serra e a aceitação da comunidade mais uma vez estava instalada.

¹⁷Ibid. Pag.59-87.

“Quando as pessoas vêem meus trabalhos de grandes escalas em locais públicos, elas chamam eles de monumentos, sem nunca pensar sobre qual seria o significado do termo monumento.. Eles não estão relacionados à história dos monumentos. Eles não pretendem recordar nada. Eles estão relacionados com escultura e nada mais. Eles não pedem para serem chamados de monumentos.”¹⁸

Algumas obras monumentais de escultores e arquitetos contemporâneos eram, para Serra, somente peças que aumentavam de tamanho, ajustadas utilitariamente, para adornar seus edifícios e praças, sem a menor distinção do que seria um monumento. Acusando-os de negligenciar totalmente a relação com o espaço, em toda sua complexidade contextual e ideológica, define seus medíocres trabalhos urbanos de “piazza art”.

Outra questão relevante à obra de Serra apresentada por Alain Bois, teria sido a ruptura com a noção clássica de design nos jardins pitorescos. Apesar do termo pictórico, o design negava a noção de totalidade, em esquemas onde era imediatamente impossível para o olhar desvendar uma inteligível composição. Isto é, pretendiam ao quebrar com a noção de *Gestalt*, retirar o poder da visão, despertando o corpo passivo para sua existência material. Sem dúvida, podemos aproximar da obra de Serra essa intenção de quebrar uma única visão gestaltica, a qual, motivaria o observador à experienciar no corpo as diversas possibilidades gestalticas do objetos no espaço. Serra declara suas intenções sobre a questão da percepção em sua obra *Chefe* ;

“ O que eu queria era a dialética entre a percepção de uma pessoa diante da totalidade do local e diante da relação com o terreno enquanto caminhasse. O resultado é a experiência de cada um medindo a indeterminação do terreno. Eu não estou interessado no olhar da escultura que é somente definido por suas relações internas.”¹⁹

¹⁸ CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture”, in *Arts Magazine*, November 1980. Pag.135.

¹⁹ SERRA, Richard. “Shift” in *Arts Magazine*, April 1973. Pag.11-12.

Esta citação de Serra dialoga também com o arquiteto Barroco Giovanni Battista Piranesi, que Alain Bois introduz nessa discussão, onde o espaço das obras não era orientado por um centro. O centro ou a questão da centralização do espaço estaria deslocado do centro físico do trabalho e encontrado como um centro em movimento. A obra de Serra *St. John's Rotary Arc*, destacada por Alain Bois para essa questão da continuidade, poderia ser percebida em cortes descontínuos, através de um observador dirigindo seu carro em sua volta, como uma visão cinematográfica na apreensão da obra. Ele comenta o relato de Serra em seus escritos sobre esse percurso, descrevendo a abrupta, mas contínua, sucessão de visões altamente transitivas, se revelando como uma experiência cinematográfica. E pontua que esse conceito do “transitivo” em Serra, faz parte do vocabulário da obra do artista desde o início. Destaca tanto os primeiros filmes deste, onde a ação não se concluía em sucessivos movimentos descontínuos, como sua lista com vários verbos “transitivos” no convite de uma de suas primeiras exposições. Percebendo neles a matriz de um questionamento, que se desdobraria em várias experiências ao longo de sua obra.

Alain Bois ressalta que a poética de Serra não teria pontuação. Seria uma arte da montagem, que não estaria satisfeita com a interrupção da continuidade temporal, mas buscava produzir a continuidade através de uma dupla negação. E assim, através da descontinuidade e da dissociação rompia com o recurso pictórico da continuidade, ao mesmo tempo que, trabalhando com o fragmento produzia a perda da noção de identidade.

As obras de Serra nos centros urbanos, na natureza, nos museus e galerias, estabelecem um diálogo que reflete questões escultóricas relativas à percepção do espaço, rompendo com as noções clássicas da gestalt, da centralização do espaço, da narrativa, em direção à uma apreensão contínua do objeto escultórico, durante a experiência vivenciada pelo corpo, no contexto espacial específico do local. Serra em sua obra *St. John's Rotary Arc*, comentada acima por Alain Bois, relata na entrevista com

Douglas Crimp que seu trabalho relaciona tamanho, escala, colocação e estrutura da obra com o contexto do entorno urbano, e que o local pode ser lido à partir da escultura. Diante das discussões e afirmações colocadas acima recorreremos às palavras de Richard Serra sobre sua obra *St. John's Rotary Arc* .

“Existe uma enorme diferença em como você vê a escultura e o local, dependendo se você está em um carro ou à pé. Vindo do Holland Tunnel de carro você vê a peça de uma distância próxima. Esta abre e fecha como um acordeom, muito abruptamente. Você vê uma concavidade, em seguida um degrau, e imediatamente em seguida, se torna uma convexidade. Se você sai em direção à Hudson Street não vê a largura total do Arco, mas se continuar na Canal Street, onde existe um enorme transito de caminhões, a curva do Arco se torna plana e dá a noção de medida sobre a rotação que você acaba de dirigir. Se você caminha nas ruas que estão em volta da rotação, o Arco é visto à distância. A observação no tempo e na experiência são expandidos e usados para refletir.”²⁰

3.1. Obras no espaço externo; urbano x natureza

Peter Eisenman em sua entrevista com Richard Serra²¹ argumenta que o artista teria um trabalho não ideológico na natureza. Contudo, nos centros urbanos, esse trabalho não ideológico, se tornava ideológico. Em contraponto, o artista coloca que toda arte seria ideológica, seja negando ou afirmando, sempre há a manifestação de algum contexto sociológico em questão a ser julgado. E declara, que em seu próprio trabalho não existe níveis ideológicos de diferenciação entre suas obras urbanas e na natureza.

Richard Serra afirma em uma entrevista com Alfred Pacquement²² que construir uma estrutura vertical é muito diferente de construir um trabalho horizontal na natureza. Na maioria das cidades ele prefere a verticalidade devido à escala arquitetônica do entorno, pois o que lhe interessa é a aproximação, o acesso ao espaço da obra.

“ Minha principal preocupação é o acesso ao espaço. Em um lugar urbano, eu levo em consideração o trânsito, as ruas, e a arquitetura em volta. Eu construo um tipo de disjunção com a estrutura que colocarei no local, que ao mesmo tempo a relacionaria, e a separaria da arquitetura em volta.

Na natureza, mesmo se eu seguir o processo igual de análise do lugar, as esculturas fariam mais do movimento, do que do lugar. As peças na natureza são usualmente abertas, as peças urbanas geralmente fechadas.”²³

As obras de Serra na natureza como *Chefe*, onde a elevação e diminuição das peças espalhadas pelo terreno irregular determinam um movimento de apreensão da obra no caminhar dentro do espaço, permitem uma leitura poética do espaço aberto que vai se revelando à partir de uma

²⁰CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture”, in *Arts Magazine*, november 1980. Pag.136.

²¹EISENMAN, Peter. “Interview” in *Skyline*. New York, april 1983. Pag.153-154.

²²PACQUEMENT, Alfred. “Entretien avec Richard Serra” in *Richard Serra*. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Pag.1983.Pag.160.

²³PACQUEMENT, Alfred “Entretien avec Richard Serra” in *Richard Serra*. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983.Pag.161.

descontinuidade de elementos contínuos ao longo do caminhar, no processo de absorção perceptiva do corpo diante da obra. Essa questão da percepção da obra, vivenciada pelo corpo em movimento também está presente nas obras de Serra nos centros urbanos, como nos espaços internos dos museus e galerias. Entretanto, acho interessante comentar o relato do artista acima, quando destaca a diferença entre as peças urbanas e na natureza. Acredito que o conceito utilizado por ele das peças fechadas no espaço urbano fala de uma experiência em relação ao próprio contexto urbano que por suas intrincadas vias, e edificações urbanas impedem a visualização de um campo aberto como acontece na natureza. Serra ressalta que mesmo havendo a possibilidade de se entrar dentro destas peças urbanas, elas funcionariam como espaços que quebrariam, romperiam com a estrutura espacial do entorno, o que não acontecia com as peças dos trabalhos na natureza. A função das peças na natureza seria a de informar o espaço, onde tudo que estaria dentro dos limites da obra se tornaria parte do trabalho. Serra comenta que gostaria de fazer isso também no espaço urbano, mas que nunca havia encontrado um lugar que proporcionasse essa situação e possibilidade.

O conceito de *Site specif* explorado por Richard Serra determina um processo criativo, onde o lugar e sua especificidade são fundamentais para a elaboração e construção de estruturas que possam definir o contexto em questão. Esse processo se diferencia em cada contexto, sendo em um lugar na natureza, nos centros urbanos, uma sala, ou em outro qualquer espaço arquitetônico fechado, o artista sempre busca encontrar diferentes soluções para os problemas espaciais que surgem. Diante de um lugar específico, com suas questões e interrelações, Serra pretende encontrar uma síntese, uma resolução espacial, que ocorreria naquele contexto. Nunca faz esboços ou desenhos para esculturas, pois não trabalha com um conceito ou imagem à priori.

*“Eu não acredito que meus conceitos esculturais são objetos encontrados. Eles são invenções. Claro que eles são relacionados à tradição e à história da escultura, mas eles continuam sendo invenções”.*²⁴

Nesse sentido, podemos detectar em Serra o artista inventor contemporâneo que não mais busca a forma ideal de sua escultura, mas a situação espacial revelada em sua complexidade, através de uma estrutura escultórica, que provocasse no observador uma vivência perceptiva do corpo no espaço da obra. O artista não inicia um trabalho com um projeto planejado graficamente para ser construído, devido ao fato de que sua pesquisa começa no espaço. Sem dúvida, não deixava de ser também uma pesquisa formal, mas esta surgia na relação com o espaço. Na maioria das vezes suas “invenções” são concebidas no próprio espaço, e quando isso não é possível, utiliza métodos de trabalho que permitem uma pesquisa tridimensional do espaço a ser ocupado, fazendo experiências e tomando decisões quando aparecem problemas. Descreve um método de trabalho, onde utiliza uma caixa de areia construída por ele, para investigar e elaborar soluções construtivas. Esta permite à ele a possibilidade de mover e inclinar sua peça em diferentes posições, com pequenos pedaços de aço no terreno fictício que a areia proporciona. Realizando assim em seu atelier uma pesquisa prática fundamental, para viabilizar as questões teóricas dos problemas espaciais.

²⁴ EISENMAN, Peter. “Interview” in *Skyline*. New York, april 1983. Pag.153

3.2. Obras na natureza

A questão da visibilidade na poética do artista, o distancia dos artistas de Land art de seus contemporâneos, pois a experiência do corpo no espaço da obra, em Serra, é fundamental. Ele diz que trabalhos em lugares remotos da natureza tem uma contradição que não consegue lidar, pois são intervenções em grandes escala na natureza. Estas, sem dúvida propõem diferentes discussões conceituais, mas devido a seu isolamento são muitas vezes impossíveis de serem vivenciadas física e espacialmente. O que se torna inaceitável para ele, tendo como essência da questão escultórica a presença do corpo em relação com a obra no espaço.

Richard Serra comenta²⁵ a obra de Smithson *Spiral Jetty* como exemplo dessa impossibilidade de se vivenciar a espacialidade da escultura. Ao substituir a vivência espacial escultórica por uma experiência pictórica, graficamente planar, da fotografia o registro da obra se torna imagens aéreas que apenas a representam. Para o artista, como vimos anteriormente, a experiência da obra escultórica é inseparável do lugar de onde ele está situado. Sendo assim, ao negar a experiência temporal escultórica, a obra poderia se transformar em resíduos de seus conteúdos, quando regida por propósitos de consumo. Logo, através do recurso da fotografia, se torna objeto a ser consumido como pintura. Serra na entrevista com Douglas Crimp questiona o resultado pictórico dos trabalhos de Land art, e comenta a obra *Spiral Jetty* do Robert Smithson.

*“O que a maioria das pessoas conhecem da Spiral Jetty do Smithson, por exemplo, é uma imagem tirada de um helicóptero. Quando você atualmente vê o trabalho, ele tem não tem nada desse caráter puramente gráfico, mas ali quase ninguém realmente o viu. Na realidade, ele foi submergido logo depois de estar pronto.”*²⁶

²⁵ CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture”, in *Arts Magazine*, november 1980. Pag 129.

²⁶ CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture”. in *Arts Magazine*, november, 1980. Pag 129.

Esse comentário de Serra coloca uma discussão pertinente à esses trabalhos de Land art, dos quais muitas vezes, somente nos chegam registros de suas intervenções na natureza. Esses registros, como filmes, fotografias, projetos e desenhos, reduzem a experiência da escultura tridimensional à uma situação planar, bidimensional, que evoca uma concepção e apreensão pictórica. E essa é uma questão que incomoda Serra, pois acredita que o conteúdo do trabalho era negligenciado em detrimento de uma mudança de escala, apenas com propósitos de consumo.

Entretanto, em relação ao amigo e artista Robert Smithson, Serra compreendia que essa mudança de escala do tridimensional para o bidimensional fazia parte de sua linguagem artística, a qual, trabalhava a escultura pictoricamente. Smithson concebia seus trabalhos através de desenhos em grandes e detalhados projetos gráficos de construção, trabalhando os conceitos de sua linguagem na bidimensionalidade do espaço. Sendo assim, o resultado, ou seja, sua obra se tornar um recorte planar, pitoresco, como um resíduo da escultura, fixo, apreendido nas fotografias e filmes não interferiam no conteúdo de seu discurso poético. Somente demonstrariam uma concepção pictórica, em relação ao local de suas intervenções.

No entanto, Serra ao contrário de Smithson, rejeita essa situação planar e, aspira uma experiência da percepção temporal com o objeto tridimensional. Na fotografia existiria sempre apenas uma leitura gestaltiana, pré determinada, e fixa ao olhar. E por conseguinte, a multiplicidade de olhares que o artista busca seria impossível. Serra pretende em suas obras, tanto urbanas, como na natureza e em locais fechados, a possibilidade de diferentes leituras, das diversas gestalts, que somente na vivência espacial do corpo em movimento, diante dos elementos escultóricos, poderiam ocorrer.

Alain Bois²⁷ ao analisar a questão do pitoresco na obra de Serra, recorda que Serra ao visitar sua obra *Chefe* com Smithson, não compreende o comentário deste a respeito de uma qualidade pitoresca no trabalho. Pois para Serra, esse termo está vinculado a esfera da pintura devido à origem etimológica da palavra. Apesar de nos seus primeiros trabalhos escultóricos, como *Splashing* e *Casting*, onde a horizontalidade convidava o espectador à um olhar pictórico diante de sua extensa lateralidade, o pictórico, como vimos acima, é uma qualidade que Serra deseja banir totalmente de sua escultura. E mesmo diante dessas obras Serra manifestava seu interesse na elevação e sua relação com o espaço da galeria.

O comentário de Smithson que Alain Bois destaca é compreendido por Serra, no sentido de que o artista não estaria falando da forma do trabalho, mas sim da possibilidade de alguém experienciar a natureza pictoricamente através do trabalho, como ele mesmo propunha em suas obras. Contudo essa interpretação de Serra, segundo o autor, estaria relacionada à teoria dos pitorescos jardins ingleses do século XVIII. Nesses Jardins havia a preocupação em não forçar a natureza, mas revelar suas capacidades como local espacial, despertado por sua variedade e singularidade. Em vista disso, podemos compreender a aproximação que Alain Bois faz entre os jardins pitorescos e a obra de Serra, que sempre procura em seu trabalhos, destacar a espacialidade, promovendo uma apreensão que redefina o local sem modificá-lo.

As primeiras obras de Serra na natureza foram produzidas em Kyoto, no Japão em 1970, onde o artista declara que pela primeira vez se deu tempo para olhar um local em sua singularidade. Segundo ele, nos jardins artificiais japoneses as coisas são estruturadas em relação à percepção individual e dependentes de sua posição. A maneira que são organizados provocam uma apreensão espacial que convida o indivíduo ao sentar,

²⁷ ALAIN-BOIS, Yve. “Promenade pittoresque autour de Clara-Clara” in *Richard Serra*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983. Pag.60

levantar, andar para cima e para baixo. Gerando assim, um movimento e uma concentração desconhecida no ocidente, deixando-o bastante interessado. Quando este chegou ao Japão, ainda não havia pensado em trabalhar no espaço exterior. Porém, revela que esse interesse em uma intervenção na natureza pode ter surgido como uma resposta à experiência vivida logo antes dessa viagem, quando ajudou Smithson no trabalho de Land art, *Spiral Jetty*. Sendo que, como nunca havia feito esse tipo de trabalho, ainda não tinha a consciência do que seria um lugar e seus contextos específicos.

Em seu trabalho no Japão, Serra ainda não havia concebido seu conceito de *Site specif*. Este surge quando volta aos EUA, trabalhando na escultura *Pulitzers Piece*, onde a noção de lugar e seu contexto específico, eram absolutamente fundamentais. Nesta obra, ele trabalhou pela primeira vez com seu conceito de *Site-specif*, no intuito de promover através dela, uma apreensão perceptiva do espaço natural. A curvatura e a inclinação do terreno, determinaram a distância e a medida de cada placa de aço, resultando em elementos que ficaram com 15 metros de comprimento. Serra no início ficou assustado por nunca ter construído algo tão grande. E também ficou inseguro, devido ao fato de não haverem referências escultóricas de algum escultor que tivesse trabalhado com placas de aço daquele tamanho. Porém, curiosamente, quando os elementos foram colocados no espaço o impacto foi outro, pois os elementos assentados no terreno lhe pareceram bastante discretos. Depois dessa experiência com o aço, Serra escolhe o aço como seu material. Porém, em *Chefe* sua obra posterior à essa, também na natureza, o material trabalhado acabou sendo o concreto devido à problemas de orçamento. Serra comenta essa experiência;

“Eu precisava de elementos extremamente longos para estruturar o terreno e não tinha fundos para produzi-los em aço. Mas depois de Pulitzers Piece, eu estava completamente aberto ao Aço. Ainda que

eu goste da complexidade de movimento em Chefe, Pulitzers Piece é mais mais abstrato. Este é definitivamente minha resposta à Kyoto."²⁸

Shift

A intenção desse trabalho para Serra era provocar a consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e movimento. Desejava tanto abranger a percepção da totalidade da obra, no espaço do parque, como promover uma relação de vivência corporal com a obra no percurso do terreno. Pretendia que essa relação resultasse em um caminho de medida individual diante da indeterminação do espaço total. Serra não estava interessado no olhar escultórico que se relacionava com o objeto somente por suas interações, ele ambicionava com seus elementos escultóricos dispostos em determinados pontos do terreno, promover a experiência do espaço, através do tempo e da percepção do corpo em movimento.

Devido à sua topografia inclinada, o terreno permitia novas situações perceptivas a cada novo degrau, gerando novos pontos de vista como cortes no horizonte que se fechavam e se expandiam no horizonte total. Estes cortes funcionavam como medidas transitórias na percepção do espaço, destacando na geometrização do espaço a linha como elemento visual. Portanto, a cada elevação a linha do horizonte se tornava um verbo transitivo; elevando, baixando, estendendo, diminuindo, contraindo, girando, comprimindo. Evidenciando um sistema de medidas perceptivas que cancelava tanto o conceito renascentista de espaço, dependente de medidas fixas e imutáveis, quanto um pensamento abstrato distanciado da fisicalidade. Serra buscava na absorção da obra, o pensamento corporal que se daria na experiência, experimentando o espaço em um tempo acumulativo, evolutivo, diante do movimento provocado pelo percurso.

Em *Shift*, cada um vivenciava um novo tipo de compreensão perceptiva, onde o terreno era sentido as vezes como um volume, outras,

²⁸ PACQUEMENT, Alfred. "Entretien avec Richard Serra" in *Richard Serra*. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983. Pag.159-160.

como um plano que se elevava vertical, e horizontalmente, em relação ao movimento do corpo. A expansão desse trabalho permitia que se percebesse e se encontrasse uma multiplicidade de centros. Indicando assim, que o centro da obra estaria deslocada do trabalho para um centro em movimento. Como fica evidenciado na obra em questão, todos os elementos estruturais dispostos no campo aberto, desenhavam e despertavam na caminhada pelo terreno, o olhar do observador para a topografia. O terreno irregular era absorvido através das peças, que funcionavam como barômetros para a leitura do espaço. Portanto, seria o olhar e o caminhar dentro do terreno, que produziriam a experiência da escultura.

Rosalind Krauss ao comentar²⁹ a obra *Shift*, de Serra, sugere que nela a relação entre o horizonte do corpo e o do mundo, que provocava uma abstrata transitividade na apreensão da obra, aproximava-a das questões propostas no pensamento de Merleau-Ponty. Porém, destaca que não haveria uma influência direta. No momento em que Serra concebeu *Shift*, as questões perceptivas da escultura despertadas pelo pensamento de Merleau-Ponty, já estavam sendo absorvidas pelo contexto americano há 10 anos. Como podemos perceber no Minimalismo de Donald Judd ou Robert Morris, onde abstrações geométricas eram constantemente submetidas à definir uma visão do espaço. Krauss comenta a obra *Shift*,:

*“...Serra queria trabalhar na “ experiência preobjetiva”. E sua convicção era de que a única maneira de se aproximar desse primordial, preobjetivo mundo, seria através do uso de uma forma que, embora palpável e material- diretamente ligada ao corpo do observador- fosse rigorosamente não figurativa, para qual dizer, abstrata.”*³⁰

²⁹KRAUSS, Rosalind. “Richard Serra, A translation”. in *Richard Serra*, Paris, Musée National d’art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1982. Pag.267-268.

³⁰ Ibid. Pag.267.

O filósofo Merleau-Ponty defende³¹ a idéia de que o horizonte interior de um objeto, não poderia se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornassem horizontes, ou seja, para ele a visão seria um ato com duas faces. E a estrutura objeto-horizonte, a perspectiva, seria o meio que os objetos teriam de se simular, e também de se desvelar, e o mesmo ocorreria com a perspectiva temporal. Segundo o autor;

“ ...cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objeto é visto portanto a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes e pelo mesmo meio, que é a estrutura do horizonte. O presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato. O mesmo acontece com o futuro iminente que terá, ele também, seu horizonte de iminência.”³²

Poderíamos supor que Serra elabora nessa obra um diálogo com essa teoria, onde os elementos escultóricos se revelam no espaço; expandindo, contraindo, virando, compondo uma mútua transitividade no que via e no que era visto. Ao promover uma relação do corpo com a obra no espaço, tempo e movimento, afetando um ao outro quando trocavam de posições dentro do espaço visual, resultaria na síntese dos horizontes que Merleau-Ponty afirma acontecer com precisão na experiência perceptiva da apreensão da obra.

“Assim a síntese dos horizontes é apenas uma síntese presuntiva, ela só opera com certeza e com precisão na circunvizinhança imediata do objeto. Não conservo mais em mãos a circunvizinhança distante: ela não é mais feita de objetos ou de recordações ainda discerníveis, é um horizonte anônimo que não pode mais fornecer testemunho preciso, deixa o objeto inacabado e aberto, como ele é, com efeito na experiência perceptiva. Por essa abertura, a substancialidade do objeto se escoa. se ele chegar a uma perfeita densidade, em outras palavras, se deve haver aqui um objeto absoluto, é preciso que ele seja uma infinidade de perspectivas diferentes contraídas em uma

³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pag. 104-105.

³² Ibid. Pag 106.

*coexistência rigorosa, e que seja dado como que por uma só visão com mil olhares.*³³

Shift, é um trabalho que se destaca pela coerência dos diálogos com essas questões da percepção do espaço, que encontramos ao longo das sucessivas obras, reafirmando a consistência da discussão que a linguagem poética de Serra desenvolve em seu percurso artístico. E em seus relatos sobre *Shift*, podemos perceber o conteúdo de sua pesquisa.

*“A intenção do trabalho é a conscientização da fisicalidade no tempo, espaço e movimento...De cima da montanha, olhando para baixo atravessando o vale, imagens e pensamentos relembram o que foi iniciado com a conscientização de haver experienciado estes. Essa é a diferença entre pensamento abstrato e pensamento na experiência.*³⁴

³³ Ibid.Pag107.

³⁴SERRA,Richard. “Shift” in *Arts Magazine*, April 1973. Pag.13

3.3 Obras no espaço urbano

Os primeiros trabalhos de Richard Serra para um espaço externo foram as *Skullcracker Series*, realizado em conjunto com a equipe da arte e tecnologia do L.A. County Museum para ser exposto nas imediações deste. Em seguida, à convite de outro museu em Amsterdam, o Stedelijk Museu, constrói e instala *Sight Point* no Jardim da entrada. Somente em meados dos anos 1970, faz seu primeiro trabalho de intervenção urbana em Nova York. Na procura por um espaço a ser trabalhado, pensa na possibilidade de ser em um parque, mas não satisfeito com essa idéia, e sabendo da impossibilidade de fazer em Manhattan, encontra em uma região abandonada do Bronx, o espaço ideal para a obra *Wright's Triangle*. Partindo do pressuposto de que não existiam espaços neutros, onde um parque, uma praça, o entorno de um prédio de uma empresa pública ou privada, seriam sempre carregados de contextos sociais e ideológicos. Os quais, muitas vezes seriam difíceis de subverter. Percebia que para transformar esses contextos era necessário ter consciência das conotações específicas de cada lugar, onde cada contexto teria sua moldura com tonalidades ideológicas próprias a serem trabalhadas na concepção e construção da obra. Por isso, para Serra, o *Site specif*, ou seja, o lugar e suas características espaciais, ideológicas e conceituais específicas, eram fundamentais para a concepção e construção de seu objeto escultórico.

O artista ao criticar os escultores que dispunham seus objetos escultóricos feitos em ateliês, ajustando-os a lugares onde em nada correspondiam aos seus contextos, denunciava que estes, eram concebidos para espaços interiores, para o espaço de museus, galerias e ateliês, mas instalados do lado de fora, nos espaços abertos, sem discriminar sua função espacial. E em vista disso, permaneciam no espaço público esvaziados de

sentido, como inadequados e deslocados representantes da “Arte Moderna”. Serra declara;

*“ Eu penso que meu próprio trabalho remete à um período antigo, no qual, os escultores compreendiam o espaço público para o qual eles estavam construindo”.*³⁵

E confirmando o artista, Douglas Crimp ressalta³⁶, que a importância do lugar e suas características espaciais, que determinavam a concepção da escultura, foi uma questão importante na história da escultura pública. Citando, como exemplo, o escultor barroco Bernini e suas esculturas que conversavam com o espaço entorno. A obra de Serra seria como um retorno a essa questão espacial, que durante o período do modernismo foi essencialmente abandonado pelos escultores.

A Arte Moderna inaugurou diversos questionamentos diante das regras clássicas estabelecidas, desenvolvendo trabalhos escultóricos que abriram caminhos para a abstração e a manipulação de materiais escultóricos considerados inferiores para o trabalho escultural. Como no caso do Cubismo, dos objetos Surrealistas e dos Ready Mades de Duchamp. Entretanto em todos esses casos, o conceito histórico de colocar a escultura em um pedestal, que estabelecia uma separação entre o objeto e o comportamento espacial do observador, ainda não havia sido abolido. A escultura destacada em um pedestal enfatizava o tema idealizado e memorizado do objeto, negligenciando a relação perceptiva espacial com o observador. Serra acredita³⁷ que a grande ruptura na história da escultura do século XX, foi quando o pedestal foi removido, possibilitando um estímulo diferente, que promoveria a experiência do tempo e do movimento na apreensão da obra. O artista afirma que bem antes dos Minimalistas, Brancusi em sua escultura *A Coluna Infinita* realizada para o jardim público de Tirgu Jiu, na Romênia, foi fundamental para o desenvolvimento dessa

³⁵CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture” in *Arts Magazine*, november 1980.Pag.136.

³⁶ Ibid.Pag.136.

ruptura, que ao longo do século XX, foi promovendo a união do espaço da obra com o observador. Serra descreve seu olhar para a obra de Brancusi;

“Mudando o conceito da percepção do objeto, tendo o observador e a escultura coexistindo no mesmo comportamento espacial, sugeria movimento, tempo, antecipação etc.”³⁸

A escultura moderna sempre esteve vinculada a uma noção de construção escultural, na qual a solda era fundamental. Apesar da primazia da forma em suas esculturas, as estruturas internas não dependem da solda. Serra quando necessita unir as partes de suas peças utiliza pregos soldados para juntas as placas. Douglas Crimp³⁹ argumenta, que seus trabalhos como *House of Cards* realizado em 1969 tem uma continuidade visual com os apoios, mas que aparentam uma continuidade estrutural, como uma escultura construída. E Serra responde;

“Não. Não se a solda é apenas um prego soldado. A estrutura interna não é dependente da soldagem. O prego soldado não é estrutural. Ele somente mantém unidas as partes ao soprar do vento...()...As estratégias desse trabalho são exatamente as mesmas dos antigos trabalhos. A noção de que eles estavam soldados é uma interpretação incorreta.”⁴⁰

House of Cards foi um trabalho da série *Props* onde Serra ainda trabalhava com as possibilidades do chumbo como material. Era época de seus trabalhos experimentais como o filme *Mão segurando chumbo*, obras como *Richard Serra arremessando chumbo*, *Spashing etc*, realizados nas galerias do Soho, e *Casting*, no Whitney Museum em Nova York. Sendo que à partir dos *Props*, Serra inicia sua pesquisa em direção à uma maior verticalidade em seus trabalhos. E a questão do apoio entre as peças começou a ser experienciado em obras que revelam o uso do peso em

³⁷ EISENMAN, Peter. “Interview” in *Skyline*. New York, april 1983. Pag.141.

³⁸ Ibid. Pag.146.

³⁹ CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture” in *Arts Magazine*, november 1980. Pag. 134

⁴⁰ Ibid. Pag.135.

diálogo preciso com a gravidade. Entretanto, um ano depois esse diálogo do peso com a gravidade se desdobra em um trabalho de escalas monumentais, *Skullcracker Series*; *Stacked Steel Slabs*, no qual, Serra começa sua investigação com o material do aço. Eram várias placas de grossa espessura, empilhadas uma em cima da outra. Essa escultura evidenciava uma estrutura onde não havia nem solda, nem pregos e assustava pelo frágil equilíbrio do peso em uma sustentação potencialmente desestabilizadora diante da gravidade. O aglomerado de peças sobrepostas numa escala monumental enfatizavam a iminência da queda. Eles foram maiores que os *Props* devido a escala urbana para onde ele estava sendo construído. E nos *Props*, que eram de chumbo, o que mais inquietava Serra era a impossibilidade de se mexer dentro do espaço físico da obra. Iniciando ali, seu interesse em aumentar a escala para permitir o movimento dentro, através e em volta da obra. Nesse percurso inventivo, investigativo desenvolveu diversas obras como *Strike*, *Twins* e *Circuit* em galerias, e em seguida teve a oportunidade de construir *Spin Out* na natureza, e *Sight Point* nos centros urbanos. Tendo em *Sight Point* uma obra representativa da maturidade dessa pesquisa no desenvolvimento de suas estruturas verticais. Essa obra de escala gigantesca atinge a qualidade essencial desses trabalhos, que era a possibilidade de mobilidade do observador na apreensão da obra; o atravessar e o se mover em volta da escultura. Serra buscava esse movimento do corpo em relação ao espaço da obra, devido a disjunção e a ambigüidade, vivenciada no interno e externo.

Em *Skullcracker Series*; *Stacked Steel Slabs*, ainda não havia essa possibilidade de mobilidade interna, mas fazia parte do percurso investigativo citado acima. Para o artista, a novidade desse trabalho foi a pesquisa de peso em uma estrutura que conseguisse estabilizar os elementos, as peças, abaixo. O trabalho em conjunto com a equipe da arte e tecnologia do L.A. County Museum na feitura dessas peças, motivou o artista para continuar na investigação do material do aço. Nessa

experiência, Serra percebeu o potencial do aço como material a ser pesquisado em seu trabalho numa nova escala. Os espaços urbanos apresentavam uma escala que se tornou mais interessante para ele, do que as limitadas opções que os museus e galerias ofereciam. Porém, foi um trabalho de pouca visibilidade, apresentado no pátio deste mesmo museu em Los Angeles. Contudo, a questão experimental, tecnológica da manipulação dos materiais e da construção das peças, foi fundamental para uma transformação da noção de escala no trabalho de Serra. A possibilidade de realizar uma obra em grande escala revela ao artista um novo elemento para sua pesquisa nos espaços urbanos. E essa nova sintaxe surge em sua linguagem escultórica e produz durante décadas gigantescas peças como *Sight Point* e *Terminal* nos anos 1970, *St. John's Rotary Arc*, *TWA*, *Slat*, *Tilted Arc*, *Clara Clara*, *Carnegie*, *Street Levels*, *Intersection* e *Exchange* nos anos 1980/90. A força comunicativa está presente em todas essas obras, que dialogam com a escala do espaço das grandes metrópoles, seu caos urbano, suas edificações gigantescas, através de uma poética que invade e desperta a vivência perceptiva no cotidiano diante de suas enormes dimensões. Serra coloca em uma entrevista com Douglas Crimp;

“Quando as pessoas vêem meus trabalhos de grandes escalas em espaços públicos, elas o chamam de monumental sem nunca pensar sobre o que o termo monumental quer dizer.”⁴¹

Essa questão da escala na obra de Serra provoca incompreensões que revelam a falta de uma noção clara sobre o que realmente representa um monumento para um espaço público. Qual seria o sentido ideológico, político de um monumento em uma cidade? O que faria de uma obra um monumento, sua escala, sua forma, ou intenção política? Porque o trabalho de Serra poderia ser considerado como um monumento? Somente devido a sua grande escala? Serra declara;

⁴¹ CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture” in *Arts Magazine*, november 1980. Pag 135.

“ Eles não dizem respeito à história dos monumentos. Eles não são a memória de nada. Eles dizem respeito à escultura e nada mais. Eles não estão pedindo para serem chamados de monumentos. Uma curva de aço não é um monumento.”⁴²

Sendo assim, podemos afirmar que suas esculturas no espaço urbano como *Sight Point*, *Terminal*, *TWA*, *Slat St John’s Arc*, *Clara-Clara*, *Tilted Arc* etc, não têm nada de esculturas monumentais. Estas, são esculturas feitas em grandes escalas, podendo ser consideradas como escalas monumentais, mas nunca referidas com o conceito de monumento. Estas em seu gigantismo se relacionam com o espaço urbano, no intuito de provocar experiências no corpo do sujeito da metrópole, diante do espaço e do tempo cotidiano urbano. Portanto, a função do objeto escultórico de grandes dimensões poderia ser a de despertar a vivência do espaço circundante, resignificando seu cotidiano alienante. Serra não trabalha a impermanência da obra escultórica nos centros urbanos, nem faz intervenções satíricas, ou performances. Busca interagir e interferir no ambiente das cidades com peças que teriam permissões temporárias ou que são concebidas para ser permanentes. Porém, em alguns casos como *Clara-Clara*, *Tilted Arc* e *Terminal*, obras que foram encomendadas para serem permanentes, são retiradas por pressões de políticos, religiosos, instituições e envolvidos nas comunidades onde as obras foram instaladas. Serra mantém a postura do artista que dialoga com as questões relativas à sua obra, parecendo estar distante das polêmicas que elas provocam. O que muitas vezes torna-se impossível, como no polêmico caso da retirada de *Tilted Arc* em Nova York, na qual ele se envolve e reage, lutando por seus direitos como artista, diante da opressão do poder institucional e político autoritário que quer remover sua obra desrespeitando seu conceito de *Site specif*. Apesar desses casos polêmicos, seu trabalho em centros urbanos se concentra na pesquisa de uma linguagem escultórica

desenvolvida através da construção e colocação de peças no tempo e no espaço urbano, com o intuito de promover a experiência corporal perceptiva. E, como sujeito da metrópole, escolhe, prefere, trabalhar as questões que vivência em sua situação de realidade urbana. Serra manifesta⁴³ que gostaria que o passante pudesse ler o espaço entorno através do estímulo do objeto escultórico e suas relações perceptivas. E declara em uma entrevista com Douglas Crimp;

“Meu trabalho fala em termos de tamanho, escala, colocação da escultura estruturada com o entorno e suas significações urbanas.”⁴⁴

Richard Serra ao comentar⁴⁵ as obras de grandes escalas de Noguchi e Calder, apresenta uma questão interessante. Estes escultores trabalhavam as esculturas na escala do atelier e a aumentariam de tamanho para serem colocadas em espaços abertos que demandam uma grande escala, sem nenhuma relação com o contexto espacial. Sendo assim, seriam conceitualmente diferentes das construídas para um lugar específico, onde a relação de escala seria determinada pela natureza e definição do contexto. Denuncia que muitos arquitetos sofrem dessa mesma “síndrome de atelier”, onde desenvolvem seus projetos alienados do contexto espacial onde a obra arquitetônica vai ser colocada. Entretanto, ressalta as exceções de arquitetos como Le corbusier, Wright, e Gehry. Os questionamentos de Serra sobre o que os arquitetos contemporâneos produzem, demonstra sua inquieta crítica à eles no sentido de que, estes, não estão abertos à mudanças das convenções artísticas. Os arquitetos de hoje, estariam interessados em usar a escultura tradicional em seus projetos, para domesticar e controlar a arte. Limitando-a como decorativa na ornamentação de seus espaços. O artista acredita que tanto a escultura

⁴² Ibid. Pag 135.

⁴³ CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s Urban Sculpture” in *Arts Magazine*, november 1980. Pag 136-137

⁴⁴ Ibid. Pag 136

⁴⁵ EISENMAN, Peter. “Interview” in *Skyline*. New York, april 1983. Pag 145.

como a pintura tem o potencial para alterar a construção, função e significado da arquitetura. Serra diz;

“Eu freqüentemente estruturo ou reestruturo espaços arquitetônicos de uma maneira que desagrada aos arquitetos. Eles podem ficar muito hostis, pois sentem que suas idéias estão sendo modificadas. A maioria dos arquitetos de hoje não estão interessados no espaço, mas na pele, na superfície. São bem poucas as invenções em termos de estruturas.”⁴⁶

Os engenheiros, segundo Serra, possuem mais clareza em termos de escultura e por isso estão bem mais preparados para aceitar a invenção em seu trabalho. Serra em sua pesquisa escultórica investiga as questões construtivas, trabalhando as relações dos princípios arquitetônicos como a geometria, a engenharia, o uso da luz para definir o volume, etc. E quando olha para um edifício tenta compreender sua estrutura lógica, como foi concebido e de que modo os elementos da construção estão acoplados. Contudo, suas peças não possuem nenhum valor pragmático, nem pretendem ter função utilitária. Serra comenta com Peter Eisenman⁴⁷ que gostaria que as pessoas pudessem ler o significado interno da arquitetura física, ótica e perceptivamente. Aqui podemos perceber o olhar do artista diante da questão construtiva, estrutural das edificações como uma essência de seu vocabulário artístico. E esta se manifestaria na intenção de despertar uma leitura perceptiva, que inclui o observar com os olhos e o com o corpo em movimento, interagindo com o objeto e seu contexto espacial. A questão do contexto espacial específico na concepção de um trabalho em um espaço público, pode ter suas vantagens e desvantagens, mas Serra coloca que existem condições que é obrigado a recusar;

“Quando é óbvio que o trabalho vai ser mal interpretado, ou escondido, por exemplo; quando ele for subserviente à ideologia de um contexto...Enquanto que se você constrói o trabalho na rua, você

⁴⁶PACQUEMENT, Alfred. “Entretien avec Richard Serra” in *Richard Serra*. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983.Pag 163.

⁴⁷ EISENMAN, Peter. “Interview” in *Skyline*. New York, april 1983.Pag.143

*não vai estar servindo a nenhuma ideologia definida , a não ser a suja realidade da vida normal, cotidiana.”*⁴⁸

Serra relata⁴⁹ que talvez o contexto que defina o conceito, mas existem situações peculiares onde o contexto é tão preciso, tão extremamente definido, que o trabalho tem que ser muito convincente para não se tornar escravo do contexto do local. Como exemplo disso, Serra cita a Federal Plaza. Este local, mesmo antes de todos os problemas que surgiram com a comunidade, depois da instalação de *Tilted Arc*, o artista já o considerava como um lugar problemático. E nesse sentido, podemos questionar sua posição de se manter distante das situações polêmicas, considerando que um lugar e seu contexto “problemático” , “polêmico” seria um desafio à sua poética, instigando-o a promover através de sua obra um questionamento crítico do espaço e seu contexto. No caso específico da Federal Plaza, a praça onde ficaria a obra, era que esta estava diretamente ligada ao prédio da frente, uma instituição que representava o sistema de justiça americano, e devido à essa definição excessiva da presença do governo, ela se tornava um território federal americano. Sendo assim, Serra se preocupava com a possibilidade de transformar sua obra em símbolo de tal praça, representando conseqüentemente esse poder. O que, ironicamente, mais tarde com sua retirada por esse mesmo poder, demonstrou que ela por não representá-lo foi destruída.

Tilted Arc

As comissões de aprovação de seus trabalhos no espaço urbano das metrópoles pelo mundo, muitas vezes, ficou limitada à visões retrógradas de alguns políticos, arquitetos e representantes de instituições públicas e privadas. Nesses casos haviam propostas de alterações, que

⁴⁸ PACQUEMENT, Alfred. “Entretien avec Richard Serra” in *Richard Serra*. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983. Pag.162-163.

⁴⁹ Ibid. Pag 163.

sempre eram negadas por Serra. O artista coloca⁵⁰ que, muitos de seus projetos não aprovados por essas comissões eram rejeitados por arquitetos, resistentes em aceitar a independência de sua obra, vetavam o projeto por considerar que suas esculturas seriam uma interferência negativa. E por isso, prejudicariam o design de seus projetos arquitetônicos. Em outras situações, havia os interesses políticos afogados na máquina ideológica e burocrática das cidades, que consideravam sua obra política, estética e socialmente prejudicial, ao conjunto arquitetônico e ao projeto urbanístico da cidade. Como foi o caso da escultura *Terminal*, que citamos anteriormente e *Tilted Arc*, na Federal Plaza em nova York.

Espaços públicos que sugestionavam esculturas convencionais eram considerados por Serra como espaços de cartões postais, e muitas vezes lhe eram oferecidos e rejeitados em seguida. O espaço da Federal Plaza em frente ao Federal Building em Manhattan, de início, como vimos acima, não interessou ao artista devido à sua problematização simbólica do poder federal e também por seu caráter de espaço “pedestal”. Pois, além de ser uma praça em frente a um edifício público, esta possuía uma fonte que pedia uma escultura ao seu lado para compor o conjunto decorativo que iria ornamentar o edifício público. Entretanto a inquietude do artista inventor, aceita o desafio desse local no desejo de subverter a ordem de uma arquitetura decorativa urbana. As quais, eram produzidas para diversos espaços públicos somente com o intuito de destacar e embelezar as edificações arquitetônicas, o que revoltava o artista.

Serra em *Tilted Arc* encontra uma maneira de deslocar e alterar a função decorativa da praça e colocar o passante, o indivíduo alienado das metrópoles urbanas, dentro da obra para vivenciar seu contexto escultórico espacial. A colocação da escultura de 120 feet de comprimento na praça semicircular que atravessava todo o espaço desta, bloqueava a vista da rua para o pátio do edifício e vice-versa. Sua ligeira forma circular em uma altura de 12 feet, formava um leve arco que envolvia os indivíduos que por ali

⁵⁰CRIMP,Douglas.”Richard Serra’s Urban Sculpture” in *Arts Magazine*, november 1980. Pag.132

passavam, no intuito de despertar neles a visão de dentro da escultura. Isto é, a localização da escultura nesse local específico teria a função de modificar o espaço da praça e promover uma experiência perceptiva no passante à partir do contato integrado com o objeto escultórico.

No entanto, em março de 1989, depois de alguns anos de forte polêmica o governo dos EUA exercendo o direito de propriedade destruiu *Tilted Arc*.⁵¹ Autoridades do GSA (Serviço Geral de administração) da cidade de Nova York, ordenaram a destruição dessa escultura pública a qual esta mesma instituição havia encomendado, comprado e instalado dez anos antes. Após cinco anos de intensa campanha na mídia, com conotações políticas desrespeitosas e mediadas legalmente autoritárias. Foram anos de forte pressão política republicana no congresso e no senado, com declarações nada amistosas esteticamente, denegrindo a imagem da obra e sua utilização no espaço público. O novo administrador da GSA, o republicano William Diamond, foi o maior responsável por essa hostil campanha contra *Tilted Arc*. Foram acusações de que a peça deteriorava o espaço público, e deturpando resultados de pesquisa de opinião sobre a aceitação desta na comunidade. Serra se ressentiu com a omissão e a manipulação da mídia diante dessa populista campanha, alegando que a imprensa nunca questionou a legitimidade dessa oposição de Diamond. A atitude autoritária de remoção da obra para outro espaço público, deturpando seriamente, seu conceito de local específico foi um processo dificultoso, devido ao fato de legalmente a obra por ter sido encomendada pela GSA. E por isso, tornara-se propriedade do governo americano, e sendo assim, o artista não poderia nem teria legalmente direitos sobre sua utilização, modificação, e no caso, remoção da obra. Diante dessa situação desrespeitosa ao artista e sua obra, Serra enfrentou a máquina burocrática institucional, política e judicial numa intensa luta por seus direitos autorais como artista. Contudo, a pressão institucional federal foi mais forte e diante da possibilidade arbitrária da obra ser deslocada, Serra optou pela

⁵¹ SERRA, Richard "Tilted Arc Destroyed" in *Art in America* 77, no.5, May 1989. Pag 193-210.

destruição de sua obra. O artista ressalta nessa polêmica uma importante questão político institucional, sua obra havia sido encomendada e aprovada por uma comissão da GSA, a qual na época fazia parte do regime democrático de Jimmy Carter. E quando o governo foi substituído pelo regime republicano de Ronald Reagan, surge a figura de Diamond como representante de uma política abusiva, difamatória e manipuladora. Comprovando uma política institucional onde demarca a prioridade dos direitos de propriedade em detrimento da livre expressão e direitos morais dos artistas.

Depois de cinco anos de angustia e ultraje acumulados numa audiência pública, na qual membros do mundo da arte confrontaram pessoas alheias à esse mundo, mas totalmente influenciadas pela manipulação da mídia, chegou-se finalmente à um resultado. Este revelou que a quantidade de pessoas que falavam a favor da escultura havia superado a daqueles contra. Foram dois contra um, porém três dos cinco membros do painel, que tomou a decisão de removê-lo, pertenciam à agência cujo líder também do painel, já havia exposto sua objeção à escultura. Nesse contexto, seria interessante ressaltar que mesmo o processo pelo qual o trabalho foi criado na época da comissão de aprovação da obra, tenha sido inadequado, com o argumento da falta de consulta e participação da comunidade que a vivenciaria no cotidiano perdia, diante de tanto autoritarismo e arbitrariedade, totalmente seu poder de argumentação nesse injusto e ilegal processo.

Apesar dessas questões políticas arbitrárias e autoritárias desse fato, o argumento que foi utilizado para manipular a sociedade, com falsas pretensões de devolver a possibilidade de deslocamento da comunidade, diante de uma obra que “atrapalhava” o livre acesso dos indivíduos aos espaços públicos, coloca outra questão relevante ao se discutir as intervenções em espaços públicos. Quem seria a “platéia” , o público da arte pública? Quem constituiria o “povo”? Quem, e o que, em ultima instância decidiriam qual a função que a arte num cenário público deveria ter para ser

bem ou mal sucedida? A obra de arte deveria ser “moldada” pelas pessoas que iriam conviver com elas? Elaborada pelo artista em conjunto com a comunidade? Qual nível de autonomia teria o artista em sua concepção? Uma obra independente dos anseios da comunidade seria um desrespeito à esta? Ou um entrave, com conotações sócio-políticas, ao suposto regime democrático? Questões como estas levantam discussões básicas da arte em espaços públicos, as quais servem como instigações reflexivas diante da complexidade das situações espaciais no contexto sócio, ideológico, institucional dos centros urbanos. E nesse contexto, Serra destaca a necessidade da autonomia do artista, defendendo que a arte e a obra de um artista nunca poderiam ser um ato democrático.

Clara-Clara

Clara-Clara seria um outro exemplo interessante e importante de citar da obra de Serra nos centros urbanos. Ela fazia parte de uma investigação no trabalho de Serra com a forma do arco. A primeira escultura em forma de arco que ele construiu foi *St. Jones Rotary Arc.*, que tinha uma qualidade estática com seu arco na vertical, como 1/4 de um cilindro. Para esta escultura encomendada para uma praça na saída do Holand Túnel, em Nova York, foi requerido pela burocracia federal que a fixação da obra tivesse uma fundação de acordo com as leis e os códigos de engenharia da cidade. O que para Serra era desnecessário, pois suas peças eram trabalhadas em uma tipo de inclinação que dispensavam fundações. Ele afirma que se estas fossem ajustadas dentro de uma escavação na terra posteriormente fechada, poderiam se manter em pé com segurança sem a necessidade de fundações. Serra como vimos anteriormente está interessado na construção de suas esculturas, em estruturas que se relacionem com a gravidade. Suas obras/invenções não pretendem pesquisar somente a forma diante do espaço, mas suas relações de força, peso e gravidade na iminência do desequilíbrio. Nessa pesquisa realiza enormes obras em forma de arco, que desenham com movimento

sua matéria densa e opaca no espaço. *Tilted Arc*, na Federal Plaza, também era uma parte de um cilindro, mas que ligeiramente se dobrava, criando com sua inclinação em direção ao solo, uma diferente noção de volume. Serra tinha a sensação de que nessa obra o conteúdo do cilindro inclinado era mais definido em movimento, pois dentro da cavidade do aço o espaço físico era apreendido com mais facilidade na mobilidade.

No caso da obra *Clara Clara*, um dos cilindros era dobrado e inclinado para um lado como em *Tilted Arc*, e o outro ficava invertido para o outro lado. Formando assim, uma passagem interna entre as partes contrárias, como um túnel de paredes paralelas inclinadas em direção opostas. O que interessou Richard Serra nesse trabalho foi a mobilidade do design e as possibilidades da forma do cone. *Clara Clara* foi concebida para o Fórum, um gigantesco fosso no pátio térreo da entrada do Centro Georges Pompidou, em Paris, na França. No entanto, os técnicos do Centro impediram sua instalação. Esse foi um fato surpreendente na história de Richard Serra, diante da questão do conceito de *Site-specific*, tão importante para a concepção, instalação e deslocamento de suas obras nos espaços urbanos, como já foi comentado acima. Entretanto, o que poderia ter repetido a indignação que experimentou em *Tilted Arc*, diante da possibilidade de deslocamento de sua obra concebida para um determinado local específico, não ocorreu em Paris.

Alain Bois acredita ⁵² que o local oferecido à Serra para o deslocamento da peça, na entrada principal dos Jardins das Tuileries, teria semelhanças com o fosso do Centro Pompidou e por isso foi aceito sem reservas. Acrescenta, que Serra deveria saber que a obra ganharia muito e respiraria mais com esse deslocamento. A peça foi colocada justamente atrás dos portões, abrindo para a praça de La Concorde, nos Jardins das Tuileries que fica no eixo monumental; Défense-Arco do Triunfo-Praça De

⁵² ALAIN-BOIS, Yve. “Promenade pittoresque autour de Clara-Clara” in *Richard Serra*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983. Pag.88.

La Concorde-Museu do Louvre. Sem dúvida, um lugar privilegiado, e considerado como um espaço sagrado para os arquitetos.

Alain Bois ao comentar a escultura *Clara Clara* coloca questões interessantes de se destacar. Diante da questão do plano e da elevação na obra de Serra, afirma que em suas esculturas de grandes dimensões a elevação não fornecia o plano, e o plano não informava a elevação. Sendo essa obra uma possibilidade radical de confirmação dessa divisão fundamental, se tivesse sido colocada na entrada do Centro Georges Pompidou, local para a qual foi concebida. Naquele local o observador teria a visão do plano em sua simetria; dois arcos iguais de um círculo arrumados como um X, um em oposição ao outro. E primeiramente, a obra sendo vista de cima, poderia ter sido apreendida como uma “gestalt”, em uma falsa visão da totalidade do plano. Contudo, Alain Bois, acredita que no local onde a obra foi finalmente instalada, alguma coisa dessa inicial falsa impressão pôde continuar a existir, graças ao acentuado inclinação das partes que entortavam a escultura para cada lado. Sendo assim, tanto nos Jardins de Tuileries como no Centro Georges Pompidou, o observador poderia conhecer e apreender a totalidade do plano da escultura, antes de se aproximar e se relacionar com o espaço escultórico de perto.

Nos Jardins de Tuileries *Clara Clara*, continuando com o olhar de Alain Bois,⁵³ haveria três diferentes caminhos de percepção para o observador passante. O primeiro olhar seria através do eixo da escultura que coincidiria com esse eixo monumental mencionado acima, o qual seria também o eixo do Jardim. A segunda possibilidade seria acompanhar seu eixo simétrico ao andar vindo da direção do Louvre, onde a distancia distorceria a forma das peças entortadas, a cada movimento. Provocando diversas relações com a arquitetura em volta, até chegar perto e a peça revelar sua forma em outra relação espacial. E o terceiro seria experienciar a obra de perto, ou seja seu espaço por dentro, passando pelo túnel entre as duas peças. Geometricamente, os dois arcos do círculo formavam dois

⁵³ Ibid. Pag 90-91.

segmentos iguais, como uma parte de um cone e não de um cilindro. Logo a curvatura desses arcos não eram verticais e esses convexamente colocados um em frente ao outro, em direções opostas, não ficavam mais paralelos. Evidenciando, que sua simetria era quebrada com a percepção de que no topo, a forma de uma parede era a base do outro, ou seja, era como um desses arcos estivesse de cabeça para baixo. O autor relata que no “túnel” de passagem dentro da obra, o observador poderia ter a impressão de que um arco seguia mais rápido que o outro, como se na apreensão da obra as partes direita e esquerda de seu corpo não estivessem sincronizadas.

Essas questões levantadas por Alain Bois descrevem seu olhar diante da obra de Serra em dois lugares específicos diferentes. O autor acredita que Serra não haveria questionado a transposição de sua obra do Centro Georges Pompidou para o Jardins das Tuileries, devido ao fato deste segundo local ser apropriado, ou talvez como ele sugere, até melhor que o primeiro. Porém, essa afirmação de Alain Bois me parece um pouco precipitada e reducionista. O que seria um lugar mais adequado para uma obra de Richard Serra e seu conceito de Site Specif? Um artista como ele que defendia sua obra, como resultado de um trabalho para um local específico definitivo e impossível de ser adaptado a outro.

No momento de concepção e instalação de *Clara-Clara*, em 1983, Serra já havia instalado a peça *Tilted Arc* em 1981, quando em seguida, iniciou a polêmica suavemente com algumas críticas da comunidade do local, a pressão de um juiz federal, aumentando com a mudança de governo e em 1984 finalmente decidem pela remoção da obra. Serra a partir desse momento, lutou com muito empenho por seu direito à não remoção alegando ser uma obra concebida para um determinado contexto como vimos acima. Se dois acontecimentos de deslocamento de suas obras fossem relatadas com espaços de tempo significativos, poderíamos pensar em uma mudança conceitual em seu trabalho etc. Porém, nesse caso, prevalece essa ambigüidade manifestada nas atitudes opostas, quase no mesmo momento. Onde em uma situação o deslocamento é aceito sem

restrições, e na outra, trava-se uma luta extrema de rejeição ao deslocamento da peça fundamentada em conceitos pertinentes à sua obra. Nesse sentido, Richard Serra deixa uma fenda de incoerência no discurso de um artista que apresenta em seu percurso artístico uma consistência nos questionamentos, conceitos, invenções e experimentações de sua linguagem escultórica.

3.4 Obras no espaço interno: museus e galerias de arte.

As obra de Richard Serra nos espaços internos dos museus e galerias dialogam com questões diferentes das apresentadas nos centros urbanos e nas galerias. Contudo, podemos perceber que o contexto específico desses locais com suas ideologias e problemas espaciais, totalmente diversos dos expostos acima, produzem obras que expressam a coerência estética da poética de Serra. Nesse sentido, achamos interessante utilizar a discussão de Serra com Alan Colquhoun⁵⁴ sobre a arquitetura dos museus para elucidar as questões conceituais da poética de Serra nesses espaços. Serra ao questionar sobre o tipo de museu que seria interessante para acomodar obras de arte, acha difícil definir qual teria dado certo. Manifesta sua preferência pelo Museu do Prado e a antiga Courtauld Galleries, dizendo que existem neles obras que gosta de ver, e que eles o permitem de ter uma relação de intimidade com essas obras. Confirmando, que nesse caso, o contexto da arquitetura se torna irrelevante, devido ao fato que nem se recorda do espaço arquitetônico. Porém ressalta, que o espaço seria satisfatório por não perturbar a experiência com as obras, possibilitando um diálogo com estas. O que, muitas vezes, não consegue em outros museus onde a circulação da planta arquitetônica parece privilegiar mais o movimento de circulação das pessoas pelo prédio, do que o diálogo com as obras. Demonstrando assim, seu desagrado com os museus de hoje. Serra considera que estes, em sua grande maioria, optaram por uma estrutura fechada, com salas, corredores, stands de livros, lojas e cafeterias. Em vez disso, o artista gostaria de um museu com uma estrutura flexível bem aberta, que permitisse um contínuo ajustamento, para receber e delimitar nos espaços a variedade conceitual das obras. Contudo, o artista ressalta que esse tipo de museu nunca foi feito antes e que por isso não conhece os problemas que poderiam surgir.

⁵⁴ COLQUHOUN, Alan. "A conversation with Richard Serra and Alan Colquhoun" in *Carnegie International 1991, vol.1. The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh*. New York: Rizzoli, 1991. Pag 229-245.

Analisando historicamente museus,⁵⁵ Serra esclarece, que o primeiro museu moderno foi o Altes Museum em Berlim, feito pelo arquiteto Friedrich Schinkel, por volta de 1830. A proposta da instituição era abrigar os artefatos presenteados pelo Rei da Prússia. Naquela época, a questão da apresentação das obras virou um assunto para uma interessante discussão filosófica. Esta questionava se o museu deveria expor as obras como material que privilegiasse os estudantes, ou como um tesouro, onde as peças deveriam ser expostas de uma maneira bastante favorável à visão contemplativa. Schinkel optou pela segunda, construindo um museu que não considerava importante a prática do estudo da coleção. Distanciava a arte tanto de qualquer realidade, como da possibilidade de uma interação social. Surgindo assim, um conceito de museu que teve uma grande aceitação e que moldou muitos dos museus que temos hoje em dia. Sendo esse conceito, ao longo dos séculos, muito pouco questionado. Nos anos 1960 e 1970, uma época de muita inquietação diante das possibilidades de expansão no campo da arte, como vimos na primeira parte desse trabalho, surge a discussão em torno desse assunto. Foi um período que promoveu a descoberta de outros espaços e maneiras de interação entre obra/observador. Porém, o artista coloca que nos anos 1980 esses antigos e tradicionais conceitos de museu retornam.

“ Não foi coincidência o design de James Stirling para a Staatsgalerie Stuttgart baseada na obra de Schinkel no Altes Museu de Berlim. O que você tem é a procissão de salas conectadas por grandes entradas que criam um corredor interno e prescrevem um tipo de olhar ; história em uma linha reta.”⁵⁶

Serra não considera importante esse tipo de conceito de exposição que segue a história em linha reta, por razões supostamente educativas. Este poderia ser substituído por uma maneira de mostrar, que evidencie algum aspecto particular das obras expostas, unindo-as de modo que fiquem claras suas qualidades particulares.

⁵⁵ Ibid. Pag 229-230.

⁵⁶ Ibid. Pag 230.

Diante da discussão histórica da noção de museu, Alan Colquhoun⁵⁷ considera, que haveria três modelos de Museus, concebidos ao longo da história. Sendo o de Schinkel o primeiro exemplo da tradicional idéia das pequenas salas, depois com Le Corbusier e sua arquitetura moderna de vãos livres, veio a possibilidade de ruptura da concepção tradicional, oferecendo um espaço aberto com a neutralidade de seus planos livres. E o terceiro modelo seria o atual, o qual, Serra define a idéia do espaço do *Loft*, originária dos anos 1960.

Nessa época, muitos trabalhos eram feitos nesses espaços, os quais definiam a escala das obras. Serra realizou sua obra *Splashing*, em um antigo galpão no upper West Side em Manhattan, Nova York, usado pela galleria Leo Castelli para guardar seus estoques. Esse local abrigou uma exposição organizada pelo minimalista Robert Morris em dezembro de 1968. Douglas Crimp declara⁵⁸, que *Splashing* de Serra foi sua obra mais desafiante ao senso estético comum de um objeto. A obra, já comentada na primeira parte desse trabalho, consistia em uma ação do artista jogando chumbo derretido em um canto do chão da galeria. O resultado, era como um testemunho do pensamento estético herdado do minimalismo. Isto é, alguns anos antes Donald Judd havia mencionado que o melhor dos novos trabalhos (minimalistas) eram o fato de nem serem pinturas, nem esculturas, os quais, não havendo nem forma, nem imagem, não poderiam ser chamado de objetos. Esses *objetos específicos* criados pelos minimalistas americanos, necessitavam de uma “espaço expositivo”. Sendo assim, ao enfatizar a relação com o espaço, obra de arte e o local se tornaram inseparáveis, onde a percepção da obra não afastaria o observador do mundo real, mas o envolveria nele. Nesse sentido, a arte que esvaziara o objeto de seu significado interno, produzindo um conteúdo perceptivo relacional do objeto com o local de sua instalação, se desdobrara em diversas manifestações e demandava uma nova concepção de museu.

⁵⁷ Ibid. Pag 231

A questão da apresentação das obras em museus com suas etiquetas, que identificam a obra, o artista, o material e o ano da feitura destas, incomoda Serra por ser um elemento institucional que ajudaria a mudar os efeitos de qualquer obra da arte. O artista acredita⁵⁹ que a apresentação das obras de arte, na maioria dessas instituições museológicas, em favor da superficialidade positivista das leituras históricas, esconderiam qualquer tipo de disjunção que o trabalho tenha de sua produção original. Serra rejeita a noção de museu, como uma instituição constituída para produzir e manter a história de uma arte, moldada pela visão de mundo individual dos grandes mestres. E se nega a participar dessa ficção de artista “Mestre”. Esse fazer ideal do “Mestre” inspirado não poderia fazer sentido para um artista como Serra. A noção da “aura” do objeto que já havia sido descartada no contexto cultural e artístico de sua época., sua poética como herdeira dessa ruptura, contribui com uma estética que busca habitar o mundo físico, desprovida da idealidade, da precisão da forma artesanal, para despertar um tipo de reflexão crítica. O artista cria um novo conceito de apreensão estética que se fundamenta na ação. Não existe a forma idealizada *a priori*. Pelo contrário, esta se molda de acordo com as demandas do espaço e seu contexto específico tanto nos espaços externos como nos internos.

Podemos afirmar que seu trabalho não tem nenhum significado auto-referente. Suas construções são projetadas para que o observador possa apreender suas estruturas e não sua personalidade. Serra acredita que quando uma obra está em um museu a etiqueta traz primeiro o autor, pois a instituição invariavelmente cria uma auto-referencição que muitas vezes não existem. Impedindo assim, a indagação de como a obra por ela mesma funcionaria. Entretanto, nos espaços públicos, este problema da referência ao autor da obra seria mais difícil. Pois, no momento em que uma obra se

⁵⁸ CRIMP, Douglas. “Redefining Site Specific”. In *Richard Serra: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. Pag 148

⁵⁹ CRIMP, Douglas. “Redefining Site Specific”. In *Richard Serra: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. Pag 148

instala em um local público, ela começa a fazer parte da vida das pessoas que o freqüentam. Como foi visto nos polêmicos casos da obra *Terminal*, na Alemanha e *Tilte Arc*, em Nova York, que provocaram reações negativas no domínio público onde foram instaladas. Serra em uma entrevista com Peter Eisenman declara;

“O problema da auto-referência não existe quando um trabalho entra em um domínio público. Mesmo quando a escultura evoca controvérsias negativas em seu lugar específico; a questão é como o trabalho altera o lugar, não a personalidade do autor.”⁶⁰

Nos espaços internos das galerias outras problemáticas aparecem. Diversamente dos museus que estariam mumificando as obras de arte em concepções expositivas que congelam as obras em conceitos determinados pela história da arte. As galerias, em sua função comercial, privilegiaria em seu modo expositivo a venda das obras. O que muitas vezes, na necessidade de visibilidade dos trabalhos a serem vendidos, pode ocorrer uma negligência na maneira de distribuir as peças no espaço. Isto é, colocar obras expostas sem dialogar entre si, interferindo em seus conceitos estéticos, ocupando o mesmo espaço apenas com o intuito de comercializá-las. Serra nunca teve esse tipo de apresentação em galerias, pois suas obras nestes locais sempre se destacaram-se pelo diálogo com o espaço interno específico destas. Buscando instalar, a partir do objeto escultórico no tempo e no espaço, uma relação fenomenológica do observador na apreensão do contexto espacial interno da galeria. Desde o início de seus trabalhos em galerias percebemos esse diálogo; mesmo em *Splashing(1968)* e *Casting(1969)*, onde se destacava o processo, e não havia um resultado de objeto comercial, a obra era o elemento/objeto que proporcionava essa relação com o espaço, tempo e movimento. E depois, em suas intervenções com suas placas de aço que produziam diálogos

⁶⁰ EISENMAN, Peter. “Interview” in *Skyline*. New York, april 1983. Pag151

poéticos e conceituais nos espaços, conversando verticalmente com os ângulos, cantos, paredes, portas etc das salas das galerias, como fica evidente nas obras *Strike*, *Circuit*, *Twins* e mais tarde em *Slice*(1980).

Em *Strike*, Serra desenvolve uma obra que desperta no observador uma percepção do espaço, que intensifica uma noção espacial de negação à função normal do espaço da galeria. O artista ao colocar a peça cortando o espaço da sala, interrompe e impede o fluxo de passagem normal da galeria. Promovendo aqui, uma possível reflexão crítica sobre a função comercial da arte nas galerias, e de que maneira poderia interromper, limitar e dificultar o processo e o fluir de uma arte não voltada para a comercialização. Suas obras nas galerias, através de uma apreensão da totalidade espacial e contextual do local específico provocam uma reflexão crítica do espaço comercial e privado da arte.

Slice

Outra intervenção em galerias importante de destacar é *Slice*, que foi feita em 1980 para a galeria de Leo Castelli no Soho, em Nova York. Esta obra, manifestou uma maturidade conceitual fascinante diante das reflexões que provocou, colocando em questão o local do privado versus o público na arte. Sua peça de escala gigantesca, quase encostando o teto da galeria, funcionava como uma interdição escultórica no espaço. Direcionando o movimento do visitante, obrigando-o à experimentar dois diferentes espaços ideológicos, dentro do contexto de uma galeria de arte.

A obra *Slice*, é descrita por Crimp,⁶¹ como uma parede curva contínua de aço de grandes dimensões (10 feet de altura X 124 feet de comprimento) ao longo do fundo da galeria, entre a parede de um canto à outra no fim da galeria. E assim, a sala ficava dividida entre duas áreas não comunicáveis; uma onde o lado convexo da escultura representava o

⁶¹ CRIMP, Douglas. "Redefining Site Specific". In *Richard Serra: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. Pag. 156

espaço público, e a outra côncava interior, a área privada. Entrando na galeria pela porta de serviço era possível acessar o “espaço público” da obra, um grande espaço aberto, onde a obra em curva ao longo da parede do fundo, fechava a visão de toda a parte funcional da galeria; os escritórios, os funcionários e as atividades desta. Contrastando assim, com a visão que a entrada pelo hall da galeria proporcionava, ou seja, por essa entrada o pequeno espaço confinado pela concavidade da curva, que quase encostava na parede, estava a área “privada”, revelando o funcionamento da galeria em seu aspecto comercial dos negócios da arte. Crimp relata que era possível evidenciar uma extraordinária sensação espacial, totalmente diferente, em cada lado da obra. Nesse contexto podemos perceber a consistência conceitual dessa intervenção, que promove um questionamento pertinente ao contexto ideológico do local, através da experiência espacial com a obra. Despertando criticamente, através da obra, questões que remetem ao contexto da galeria como um espaço para ver e ao mesmo tempo para se comercializar a arte.

Douglas Crimp acredita⁶² que as obras de Serra nos espaços internos das galerias não se colocam de uma maneira subserviente e adaptáveis ao contexto, mas busca denunciá-los no sentido de provocar uma reflexão à partir da experiência da transgressão espacial. Crimp destaca;

“Na época em que Serra instalou esses trabalhos tardios nas galerias comerciais e museus, ele já havia transferido muito das suas atividades em espaços abertos na natureza e nos centros urbanos.”⁶³

⁶² CRIMP, Douglas. “Redefining Site Specific”. In *Richard Serra: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. Pag. 154.

⁶³ Ibid. Pag. 155.

4.Considerações finais.

A obra de Richard Serra reflete seu universo de homem de metrópole no embate com a cultura massificada de seu tempo. Sua poética provoca, através de suas intervenções espaciais, um novo modo de conhecimento fenomenológico, enfatizando o movimento do corpo na apreensão dos elementos escultóricos no tempo e no espaço. O observador para conhecer, apreender a obra no contexto espacial específico, é convidado à explorar os elementos escultóricos através de seu corpo em movimento na relação com o espaço, o qual, ao ser experienciado se modifica, resignificando seu entorno.

No contexto urbano contemporâneo Serra intervém com suas gigantescas esculturas resignificando os espaços físico, sociais e poéticos. Suas esculturas urbanas, na externalidade de sua matéria e sua relação com o espaço, atuam nos centros urbanos como uma intervenção poética no indivíduo passivo, gerando um despertar para seu entorno. O indivíduo contemporâneo como um passageiro metropolitano, em permanente movimento produz uma velocidade que determinaria não somente o seu olhar, mas sobretudo, o modo como a própria cidade se apresentaria a ele, uma grande tela, confundindo-se com outdoors, convertendo-se em um enorme cenário, tendo os indivíduos como personagens coadjuvantes de um filme caótico e superficial. Nesse cenário a obra de Serra intervém criando um nova realidade que se construiria e se revelaria à partir de seu objeto escultórico.

As obras de Serra se relacionam com o caos urbano como um limite vertical do espaço externo, que ao despertar o habitante da cidade de seu torpor mecânico de existência, indica a possibilidade de novos campos de significado abertos à experimentação do espectador. Suas esculturas se inserem na malha urbana como perturbadores poéticos do cotidiano, no intuito de resgatar o espaço perdido pela cegueira da rotina e da massificação, que banaliza e entorpece a percepção do homem contemporâneo nas metrópoles. Richard Serra convida o

observador/passante à uma reflexão sócio-política, existencial de sua presença humana diante do movimento incessante, do gigantismo das novas cidades, suas edificações e propostas anônimas de existência na. Poderíamos supor que suas gigantescas obras inseridas no caos urbano despertariam o indivíduo passivo, não mais como um agente de transformação social do projeto ideal moderno, mas sua presença estaria sendo solicitada à participar e a se apropriar ativamente de sua realidade.

Suas obras em galerias e museus, também fazem parte dessa poética do espaço/forma que se dá no instante, no tempo e no movimento que gera a relação do observador/obra/espaço, renovando esse diálogo poético a cada novo deslocamento perceptivo. Os elementos formais fragmentados, expressos na externalidade do material, na literalidade das formas, expressa em sua materialidade densa, opaca, revelam a externalidade teatral de seus objetos escultóricos. Suas esculturas construídas através de um equilíbrio instável que enfatiza a questão do peso e da gravidade, promove no campo relacional uma noção de imanência, de fragilidade no equilíbrio das forças materiais/formais que se renovavam a cada instante. A obra de Serra estimula uma apreensão do espaço como uma poética da fragilidade da existência humana diante de si e das demandas de um mundo contemporâneo esvaziado de sentido na rapidez do movimento de massa, no bombardeamento de imagens de consumo em crescente superficialização social, cultural.

Em uma sociedade de consumo descartável, que anula e descaracteriza o indivíduo, esvaziando de sentido o espaço interno/externo no contato com o ambiente, suas obras de escalas monumentais e suas propostas de interação perceptiva crítica do espaço, atuam no indivíduo como um elemento reflexivo poético da condição contemporânea da existência. Diante disso, a obra de Serra apresenta seu diálogo poético no espaço que provoca, desestabiliza, interrompe o fluxo normativo das funções espaciais. No percurso do observador enfatiza o tempo e movimento no espaço, seja na natureza, nos espaços públicos abertos ou

fechados. Rompendo com o banal, com a passividade diante do cotidiano massificado, com a adaptabilidade comercial da arte, da política demagógica e autoritária. Para assim, promover uma reflexão crítica em constante movimento, diante das inúmeras possibilidades de conhecimento e apreensão do mundo.

5.Referências Bibliográficas

Artigos em Periódicos.

CRIMP, Douglas."Richard Serra's Urban Sculpture", in *Arts Magazine*,November 1980. Publicado no livro; SERRA, Richard. *Writings, interviews in Richard Serra*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

EISENMAN, Peter."Interview" in *Skyline*. New York, abril 1983. Publicado no livro; SERRA, Richard. *Writings, interviews in Richard Serra*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

ROSENBERG, Harold."Desestetização". in *The New Yorker*, n.24, Janeiro 1970. Publicado no livro; BATTCKOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*.São Paulo:Editora Perspectiva, 2002.

SERRA, Richard. "Chefe" in *Arte Magazine*, Abril 1973. Publicado no livro; SERRA, Richard. *Writings, interviews in Richard Serra*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

SERRA,Richard "Tilted Arc Destroyed" in *Art in America* 77,no.5, May 1989. Publicado no livro; SERRA, Richard. *Writings, interviews in Richard Serra*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

Livros e Catálogos.

ALAIN BOIS, Yve. "Promenade pittoresque autour de Clara-Clara" in *Richard Serra*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983. Publicado no livro; FOSTER, Hal and HUGHES, Gordon (org.). *Richard Serra*. October files. London: MIT Press, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna; do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COLQUHOUN, Alan. "A conversation with Richard Serra and Alan Colquhoun" in *Carnegie International 1991, vol.1. The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh*. New York: Rizzoli, 1991. Publicado no livro; SERRA, Richard. *Writings, interviews in Richard Serra*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

CRIMP, Douglas. "Redefining Site Specific". In *Richard Serra: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. Publicado no livro; FOSTER, Hal and HUGHES, Gordon (org.). *Richard Serra*. October files. London: MIT Press, 2000.

ECO, Humberto. *A Obra Aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

HOLCK, Ana. *Ritmo e Caos; Temporalidades urbanas nas obras de Piet Mondrian e Richard Serra*. Dissertação de mestrado em História Social da Cultura do departamento de História PUC-RJ, 2003.

KRAUSS, Rosalind. "Richard Serra, A translation". in *Richard Serra*, Paris, Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou,

1982. Publicado no livro; KRAUS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: MIT Press ,1986

KRAUSS,Rosalind E .“Sens et sensibilité” in *L’originalité de l’oeuvre d’art et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

KRAUSS,Rosalind E .“O Duplo negativo: Uma nova sintaxe para a escultura”, 1977. In. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PACQUEMENT,Alfred “Entretien avec Richard Serra” in *Richard Serra*. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983. Publicado no livro; SERRA, Richard. *Writings, interviews in Richard Serra*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

SERRA, Richard. “Interview with Lynne Cooke and Michael Govan”, in *Richard Serra: Torqued Ellipses: Dia Center for the Arte*. New York: Enterprise Press, 1997.

6. Bibliografia.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna; do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Ritratti di Opere e di Artisti*. Roma: Editori Riuniti, 1993.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999.

BATTCKOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COOKE, Lynne and KELLY, Karen (org.). *Richard Serra: Torqued Ellipses: Dia Center for the Arte*. New York: Enterprise Press, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ECO, Humberto. *A Obra Aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FOSTER, Hal and HUGHES, Gordon (org.). *Richard Serra. October files*. London: MIT Press, 2000.

HOLCK, Ana. *Ritmo e caos; Temporalidades urbanas nas obras de Piet Mondrian e Richard Serra*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura do departamento de História PUC-RJ, 2003.

JONHSON, Ellen h.(org.) *American Artists on Art; From 1940 to 1980*. Westview Press, 1982.

KLABIN, Vanda Mangia (org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

KRAUS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: MIT Press ,1986

ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

ROSENSTOCK, Laura (org.). *Richard Serra Sculpture*. The Museum of Modern Art, New York, 1986.

SERRA, Richard. *Writings, interviews in Richard Serra*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.