

Introdução

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

No início, pensávamos poder tratar a obra de Richard Serra em analogia aos dados que recolhíamos do estudo da fenomenologia; quando nos ocorreu o óbvio: embora seja uma filosofia da presença, ela foi produzida na Europa, num ambiente cultural delimitado, do início ao meio do século XX. A arte de Richard Serra é, constata-se desde logo, notoriamente americana, portanto inflexível a uma análise que não leve em consideração aspectos centrais sobre a formação da América e da mentalidade de seu povo. Resolvemos então investigar quais elementos são próprios à cultura americana e conseqüentemente inerentes à poética de Serra. Para isso é preciso abandonar uma leitura estritamente

formalista, método pelo qual sua obra vem sendo tratada com mais regularidade, e optar por uma análise de cunho histórico, ou seja, mais preocupada com o contexto cultural do que o formalismo modernista prescreveria.

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

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

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

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

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

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

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

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