

2

Heranças Primordiais

2.1

Espiritualidade Mundana: O Trabalho como Construção do Real

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

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

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

O conceito de elemento foi aplicado de maneira mais metódica à obra dos minimalistas americanos na década de 60. Richard Serra iniciou sua carreira nesse *métier*, e por isso convém considerar com seriedade seu papel, e o do conceito de série, que lhe é conexo, em sua prática artística. No caso que estamos a estudar, percebe-se, por exemplo, que apesar dessas peças de suporte não se estruturarem num formato serial, elas, entretanto, pertencem a uma série: a série de *steel props*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

³ Op. cit., p. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Tocqueville, A. *Livro II*, p. 06.

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

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

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

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

⁷ Max Weber, p. 49.

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

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

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

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

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

⁸ Op. cit., p. 113.

⁹ *A bolsa e a Vida*, p. 39.

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

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

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

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

* * *

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

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

¹⁰ *A Arte de Descrever*, p. 223.

¹¹ Weber, p. 114.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² P. 436.

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

¹³ Koyré, 1991.

¹⁴ Simmel, p. 446.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2

Borromini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ *Borromini*.

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

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

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

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

¹⁹ *Op. cit.*, p. 65

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ *Leibniz e o Barroco.*

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

2.3

Notas sobre o Empirismo Inglês de David Hume

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

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

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

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

Tal modo de conceber e de lidar com o espaço, enquanto entidade física, revela uma posição estética, também de ordem ética e moral frente ao fazer e ao fruir. Recusa de todo a noção de sujeito cognoscitivo para instituir a de sujeito ativo, que, nesse contexto, significa “espírito ativado pelo princípio [= experiência].” Isto se dá, pois, como define David Hume:

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

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

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

²¹ Brito, p. 21

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

p.
²³ Op.cit, p. 95.

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ George Simmel, p. 429.

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

²⁷ Simmel, p. 444.

²⁸ Tocqueville. Livro I, p. 294

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

* * *

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

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

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

²⁹ Simmel, p. 444.

³⁰ Tocqueville. Livro II, p. 187.

³¹ Ver Heisenberg e Neils Bohr.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ Op. cit., p. 523-524.

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

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

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

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



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



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



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



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

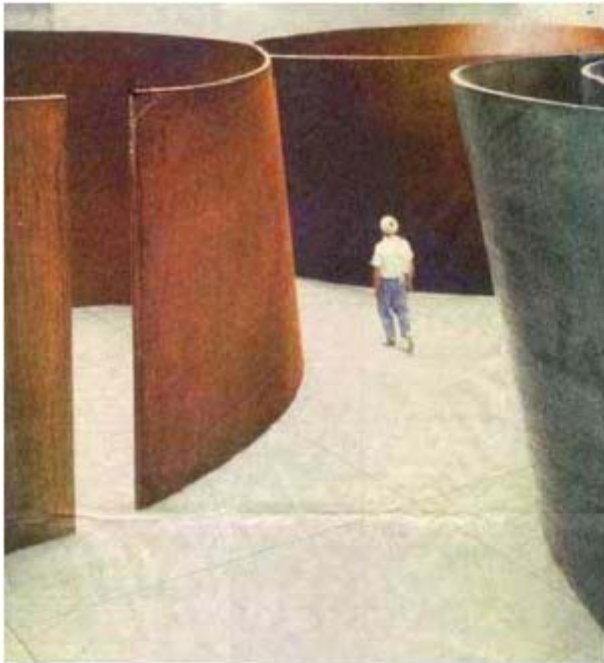


6- Ter Borch. **A Apresentação**, c. 1662



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

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



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



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



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



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



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



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



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



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



16- Foto do jovem Pollock no Grand Canyon em 1927



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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