

3

O legado Americano

3.1

Emerson: Quintessência Americana

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

Numa redução, admitamos, absoluta, o que nos parece estabelecer a real diferença entre Europa e América no que tange à tendência existencialista, tanto do pensamento europeu do fim do século XIX até meados do século XX, quanto do pragmatismo americano, assenta-se na questão da ação política. A ação política é componente indispensável para a formação do cidadão americano, um tanto menos enfática nas filosofias da existência europeias, onde a questão ontológica é tratada sob um ponto de vista mais teórico. A presença do componente político na arte de Richard Serra nos força a investigar alguns aspectos da história das idéias nos Estados Unidos, para então entender como esse ser, sempre em construção, se desenvolveu na mentalidade dos americanos, e como ele se transforma e se desenvolve a partir de sua ação no mundo. Ação que não se resume ao ato de mover-se no real, como compreendem os europeus, mas de mover-se com a intencionalidade de transformar seu entorno. Tal transformação só pode acontecer através de atos de escala pública e, como tal, de cunho político.

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

² Refiro-me obviamente a Borges e Kafka.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ P. 163

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Op. cit., p. 176.

¹⁰ Luiz Costa-Lima, op. cit., p. 67.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ *Ficções Filosóficas*.

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

¹³ Op. cit., p. 93.

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

¹⁵ Simmel.

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

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

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

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

¹⁷ Ensaaios.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Michael Heizer.

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

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

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

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

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

²⁵ Op. cit, p. 324. Grifo meu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

²⁷ P. 104.

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

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

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

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

²⁸ *O Cânone Ocidental*, p. 201.

²⁹ *op cit.*

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

A América já se encontrava preparada para acolher aquele movimento de externalização, por sua própria constituição filosófica, política e religiosa. A questão do peso, portanto, na obra de Richard Serra, assinala o caráter físico das coisas que possuem matéria, pressuposto da crítica modernista, mas assinala também a idéia de uma existência presa à terra, e da terra como nosso lar, como diria Emerson. O lugar onde o fazer humano se dá. Tudo isso se relaciona, em última análise, com a noção emersoniana de que os americanos são como “heróis quase divinos [atuando] em dramas que eles haviam escrito para si mesmos”.³⁰ E, mais ainda, induz à comparação da filosofia na América com aquele pensar pré-socrático preconizado por Nietzsche.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. 2

O Século XX

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

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

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

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

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

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

Rosalind Krauss explica com simplicidade o problema:

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

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

³⁴ Op. cit., p. 360. Tradução livre.

³⁵ Op. cit.

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

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

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

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

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

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

³⁷ *Richard Serra: Writings, Interviews*.

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

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

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

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

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

³⁸ Op. cit., p. 53.

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

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

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

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

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

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

³⁹ Op. cit., p. 57.

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

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

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

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

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

⁴⁰ Op. cit., p. 52.

⁴¹ Op. cit., p. 55.

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

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

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

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

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

⁴² Op. cit., p. 313.

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

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

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

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

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

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

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

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

Observem-se as seguintes opiniões do artista:

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

⁴⁴ Op. cit., p. 311.

represente uma possibilidade escultórica que não existia antes. Quero inaugurar um conceito de escultura que não poderia ter sido previsto; construir algo conceitualmente diferente, que espero que dure. Nada mais. ... espero enriquecer um pouco as mentes das pessoas de algum modo. Estou interessado em proporcionar a todos nós, por meio da construção da espaços que acrescentem algo à experiência de quem somos, a possibilidade de nos tornar diferentes da pessoa que somos.”⁴⁵

* * *

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

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

⁴⁵ Palestra de Richard Serra, p. 37.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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