3.1 *Grid* em colapso: amnésia urbana

"A forma de uma cidade muda mais depressa,
lamentavelmente, que o coração de um mortal".
Baudelaire

A cidade, que era primordial para Mondrian, para quem as pulsações de uma Nova York teriam influência extremamente positiva em seu trabalho, seria, entretanto, condenada pelo 'expressionismo abstrato', que num mergulho metafísico à interioridade do ser, buscou resgatar algo de original e primitivo no homem agora pasteurizado pela civilização. Embora a metrópole já estivesse em acelerado processo de decadência na década de 1940, Mondrian ainda enxergava seu prosperar na modernidade singular das luzes de '*Times Square*' e no tráfego intenso de suas avenidas. Diferente da primeira metade do século XX, quando apenas alguns poucos centros urbanos privilegiados eram modernos e avançados, a cidade é agora igual em toda parte: caótica, impessoal e consumida pelo progresso, sem nada que distinga uma da outra. Neste cenário desglamourizado, em que a cidade não alimenta o artista, antes o sorve, o resgate da natureza, do selvagem e do trágico se torna imprescindível à pintura dos artistas norte-americanos no pós-guerra. Nada, aliás, mais romântico: lamentar a barbárie da civilização e a supressão de experiências humanas básicas. Reconhecemos nas obras desta geração um constante esforço para transcender a cidade. Urbana, racional demais, a metrópole tornara-se uma interminável fonte de angústia. Pois é justamente contra a mentalidade progressiva, que exclui a humanidade do homem, que o 'expressionismo abstrato' e, em especial Jackson Pollock, irá se posicionar. A razão de 'estar-no-mundo' desta geração, o que impulsiona a sua vitalidade volta-se para o atormentado mundo da arte.

A cidade grande não é mais o centro irradiador de cultura mas, acima de tudo, uma ambiência hostil, onde o homem é anônimo, sem liberdade subjetiva. É, portanto, o caráter coletivo da metrópole, sua ausência de individualidade, tão apreciada por Mondrian, que angustia os 'expressionistas abstratos'. Nota-se a ausência de identidade entre o homem da cidade grande e seu habitat sem caráter: a metrópole é tão 'despersonalizada' quanto o habitante que procura mimetizá-la. O ser urbano vê-se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

livre para se deslocar, ir de cidade em cidade num mergulho pessoal em busca da interioridade que não encontra mais nelas. Segundo Harold Rosenberg:

> "O artista da cidade grande surgiu na América; um artista cujas 'raízes' estão em qualquer lugar e que descobre isto através de seu deslocar-se. Se algo o torna nostálgico, isto é a visão do novo – o aspecto 'surrealista' de alguns letreiros da *Broadway*, a 'colagem' ou 'neoplástica' de uma parede exposta ao longo de um terreno vazio. A importância desta característica não é exclusiva dos Estados Unidos, mas aqui alcançou expressão sem a dor (*Schmerz*) tradicionalista, e foi isto que trouxe irrefutabilidade mundial para a arte americana".[152]

Trata-se de um mundo extremamente veloz, sem tradição ou valores estáveis, e até mesmo o que é descartável, ou mesmo porque é justamente volátil, torna-se passível de adquirir algum valor sentimental. No momento em que o urbanismo passa a atentar para o ambiente, afastando-se de grandes planos totalizantes, e atendo-se com mais calma ao entorno – ao que de fato permeia o cotidiano do cidadão – a metrópole já se encontra completamente desintegrada, consistindo num amontoado de cartazes, letreiros, casas mal conservadas que povoam, e até mesmo 'assombram' o subconsciente do cidadão. Conforme menciona Argan:

> "Esse termo [a concepção racionalista do urbanismo], que implicava necessariamente a idéia da relação entre *ego* e natureza, foi sucedido pelo de *ambiente*, que não admite, evidentemente, nenhuma definição racional ou geométrica, e que se caracteriza em um conjunto de relações e interações entre realidade psicológica e realidade física".[153]

A Rua Dez, onde se concentrou grande parte dos artistas do 'expressionismo abstrato', seria o melhor exemplo dessa desintegração ambiental. A Rua Dez é igual a todas as outras, poderia estar em qualquer lugar, como constata Harold Rosenberg, um dos principais críticos de arte desta geração: "Idêntica à podridão das ruas secundárias de Chicago, Detroit e Boston, a Rua Dez se diferencia por seu acampamento de artistas. Aqui, a concepção do 'não ambiente' de De Kooning para suas figuras femininas se realizaram ao máximo, a seu ver".[154] De modo análogo, a indefinição dos

[152] ROSEMBERG, Harold. *Tenth Street*. In: Discovering The Present. 1973. p. 101.
[153] ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Como História da Cidade*. Martins Fontes, 1993. p. 216.
[154] ROSEMBERG, op. cit., p. 104.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

limites nas telas de Pollock – pois é em seu fazer ininterrupto, repetitivo, de certa forma mecânico, que esboçam um território – relacionam-se com a cidade disforme, onde facilmente identificamos o 'não-ambiente' de De Kooning.

> "Destituída de cor local, a Rua Dez é, ao mesmo tempo, a antítese do lugar abstrato, que não é mais uma novidade na América de Mies Van der Rohe e Philip Johnson; não se acham estruturas 'compostas', planos significativos, faixas de cor, nudez planar, novos *designs* para luminárias ou mesas de bar, ou cantos geométricos. O modernismo da Rua Dez foi além do dogma do 'espaço estético'. Seus ateliês e suas telas têm espaço para o que é dado e o que é casual, como contrários à total limpeza do aspecto avançado ou radical".[155]

Há, na metafísica do 'expressionismo abstrato', uma notória antipatia pela metrópole, comum entre os intelectuais americanos. A rejeição à cidade americana pelos seus mais proeminentes pensadores seria, grosso modo, de duas naturezas distintas: aqueles que repudiavam a civilização, buscando resgatar o homem primitivo, numa atitude quase romântica; e aqueles que julgavam a metrópole americana justamente selvagem e atrasada demais, comparada aos centros urbanos europeus. Se, por um lado, podemos associar Pollock e sua geração ao romantismo da primeira visão anti-urbana, anterior à guerra civil americana – procurando de fato resgatar a integridade do homem que perece nos centros urbanos do Novo Continente – por outro, não podemos deixar de notar o elevado grau de intelectualização de toda essa geração de artistas, e seu esforço para 'superar' o *pathos* da cultura européia.

A construção das pioneiras 'auto-estradas' de Nova York durante a década de 1930, constitui um importante marco na configuração espacial e social da metrópole, acarretando profundas transformações no centro de Manhattan. As auto-estradas inauguraram novos hábitos, exercendo forte impacto no modo de vida em todo os Estados Unidos, consolidando o novíssimo '*American Way of Life*'. Pouco tempo depois, a partir da década de 1950, essas vias circulatórias, que permitiam rápido acesso ao centro da metrópole, favoreceriam a fuga daqueles que não mais suportavam viver nos abarrotados centros urbanos, promovendo a colonização dos subúrbios, como salienta Richard Sennett: "O novo ambiente urbano, o de Robert Moses[156] com suas

[155] Ibid.
[156] Secretário de obras públicas de Nova York. Atuou na cidade por aproximadamente três décadas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

auto-estradas – ou *parkways* – originou uma tríade de velocidade, fuga e passividade [...] extinguindo o conceito de 'centro, ou coração regional'".[157]

A racionalidade do *grid* nova-iorquino revelou-se inapropriada urbanisticamente, tornando-se, na segunda metade do século XX, o exato oposto da 'solução ideal' para a metrópole. A expansão indefinida, possibilitada por seu sistema projetual, fez com que perdêssemos a noção das dimensões e dos limites físicos da cidade. Sua malha funde, desordenadamente, cidade atrás de cidade, acarretando o surgimento de gigantescos conglomerados urbanos de grande extensão, mais conhecidos por conurbação[158], que juntos caracterizam o fenômeno da megalópole. Lewis Mumford constata a "mudança de um sistema orgânico para um sistema mecânico, do crescimento propositado para a expansão sem propósito".[159] As auto-estradas tornam-se um forte impulso para o surgimento de megalópoles. Observamos uma sucessão de cidades fixando-se umas às outras como peças de encaixe ao longo de toda a extensão da rodovia-expressa, num rápido processo de urbanização de toda a área adjacente às suas margens.

O espaço disforme da megalópole é fruto do crescimento ininterrupto da cidade, que corrompe o seu núcleo básico. De modo análogo, constatamos a indeterminação do 'espaço' pictórico das telas de Pollock. Embora ele chegue, de fato, a demarcar sua área, essa é somente uma arena para sua atuação, que se constitui num 'crescendo' de seu gesto. Pouco a pouco, em sua indefinição e ausência de formalismo, a arena torna-se este *Umraum*, este 'não-espaço' tão característico do crescimento desesperado metropolitano. Esclarece Argan:

> "Naturalmente, todo movimento é produzido num espaço, mas desde que o *Id* é indefinido, ele não pode se mover num espaço definido. O espaço que o *Id* determina com seus próprios movimentos é, *a priori,* um espaço indefinido que não possui nem centro nem limites, que é totalmente periférico. Ao núcleo mitológico do corpo, do *Id*, do inconsciente, corresponde, pois, um *Periekon*, um *Umraum*; são indefinidos e indefiníveis os termos da '*Action Painting*'".[160]

[157] SENNET, Richard. *Carne e Pedra*. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1997. p. 293.
[158] Este termo foi cunhado pelo urbanista Patrick Geddes, para diferenciar as formações dispersas pela propagação da massa urbana da cidade histórica.
[159] MUMFORD, Lewis. *A Remoção dos limites* In: *A Cidade na História*. Martins Fontes, 1998.
[160] ARGAN, Giulio Carlo. *Pollock et le mythe*. In: ABADIE, Daniel. *Jackson Pollock*. Centre George Pompidou, 1982. p. 94

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Se os primeiros vôos de avião no início do século XX permitem uma nova visão da cidade – não perspectivadas, planares –, o advento do tráfego aéreo rotineiro na segunda metade daquele século começa a apagar e dissolver os limites territoriais que justamente ajudara a identificar. Agora são os aeroportos – e não mais o muro que envolvia a cidade medieval, ou os monumentais portões que a encerravam – que correspondem às novas saídas da metrópole, sua nova delimitação virtual. Há uma mudança na escala das cidades, cuja real extensão torna-se impossível avaliar com os nossos próprios olhos.[161] Será apenas mergulhando na cidade, e não a sobrevoando, que poderemos intuir algo a seu respeito.

Nesse contexto de intensas transformações urbanas, voltamos ao 'expressionismo abstrato' e sua importância na passagem de uma arte ainda virtual, como a de Mondrian, para uma arte que busca o embate literal entre espectador e obra, como o fazem as esculturas de Serra. Jackson Pollock, juntamente com Barnett Newman, outro expressionista abstrato, fazem a ponte entre Mondrian e Serra, ou seja, entre o espaço virtual das telas relacionais e o espaço literal das esculturas 'colocadas' no mundo. É na pintura que surge a base para um novo questionamento espacial que será, logicamente, reprocessado pelas artes tridimensionais. Se Pollock nos desperta para a realidade material de suas pinturas, Newman nos chama a atenção para o espaço literal gerado por suas telas. Observamos a migração do pictórico para o espacial, ou melhor, do espaço virtual para o espaço literal do mundo. Nas palavras do próprio Newman: "A forma abstrata era, portanto, real, ao invés de uma 'abstração' formal de um fato visual com sua implicação de uma natureza já conhecida".[162] Graças à 'descoberta' do espaço literal do mundo, Newman se tornará o artista fundamental para os futuros minimalistas.

Até a pintura de Barnett Newman, poderíamos definir todo e qualquer espaço na arte como virtual, embora não fosse mais representacional. Mesmo uma tela de Pollock, que pinta no chão, retém alguma atmosfera, conferindo certa virtualidade à sua pintura. As telas de Newman propiciam uma efetiva mudança nos parâmetros da

[161] Estas idéias são desenvolvidas por Paul Virilio em O espaço crítico e as perspectivas do tempo real. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1993.
[162] NEWMAN, Barnett. *The Ideographic Picture* (1947). In: CHIPP, H. B.. *Theories of Modern Art*, 1984. p.550.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

arte bidimensional: passamos a enxergar um campo espacial em 'escala humana', e percebemos a incorporação de um espaço da realidade pela pintura. Constatamos, ainda, o surgimento de um campo entre a pintura e o espaço literal onde ela se encontra, que é real, semelhante a um campo de forças. As pinturas de Newman transformam o espaço entre a tela e quem a observa em um 'lugar'. Segundo David Sylvester: "Sua pintura nos dá a sensação de estarmos onde estamos, o que, de algum modo, faz-nos regozijarmo-nos em estar ali".[163] A idéia de lugar será decisiva para os desdobramentos futuros da arte na segunda metade do século XX, na qual as esculturas de Serra ocupam evidente lugar de destaque. Será também no 'expressionismo abstrato' que assistiremos ao surgimento da importância do espectador, como aponta Krauss:

> "Enquanto podemos imaginar uma pintura tradicional ou uma fotografia como criadoras de um relacionamento entre autor e objeto, que existe independentemente de uma audiência, endereçado a ninguém em particular, devemos pensar em um signo ou emblema enquanto existindo especificamente em relação a um receptor. Ele toma a forma de um diretivo endereçado a alguém, um diretivo que existe no espaço de confrontação entre o signo ou emblema e aquele que o vê".[164]

Ao realizar o *all-over*, Pollock levaria adiante a conquista feita por Mondrian em suas últimas telas[165]. Curiosamente, será Richard Serra, um escultor, quem conseguirá dar prosseguimento a tais inovações pictóricas. Não se trata de identificar Serra como um continuador de Pollock, e sim como alguém que questiona internamente os novos parâmetros artísticos estabelecidos por sua pintura, contribuindo para mais uma transformação da linguagem planar.

Jackson Pollock utilizava a tinta como se fosse matéria, e não um simples veículo da representação. A tinta sai da lata direto para a tela, em abundância suficiente para que suas camadas ganhem densidade material, ainda que se vislumbre um resto de profundidade nessas pinturas monumentais. Contudo, para que possa realmente percorrer toda a tela manejando suas espessas camadas de tinta, Pollock passa a pintar com a tela na horizontal. A relação estabelecida com o 'plano' do chão permite o des-

[163] SYLVESTER, David. *About Modern Art*, Critical Essays 1948-96. Londres. p. 327.
[164] KRAUSS, Rosalind. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 151-152.
[165] Como vimos antes, em suas últimas telas, Mondrian foi influenciado pelo jazz, ou seja, pela música popular americana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

locamento de seu corpo para 'dentro' da tela. Podemos associar seu 'estar' dentro da tela à necessidade de 'demarcar' um território próprio – criando um 'ambiente' que compense a falta de 'espaço' físico e mental – numa cidade sufocante como Nova York. O artista é, agora, encarregado de 'fazer' o seu próprio espaço, com sua individualidade. Este espaço, entretanto, como Argan bem observou, não é definido pelo plano da tela, ou por sua exalação, mas pelo 'fazer', e vai aos poucos constituindo um todo disperso, avesso à idéia de núcleo.

Apesar da cidade americana caracterizar-se pela ausência de núcleo, algo que identifique sua origem devido à uniformidade do *grid*, a expansão sofrida pela metrópole na segunda metade do século XX corromperia as definições e delimitações urbanas, eliminando a inteireza e o caráter nuclear até mesmo de cidades históricas como Roma, Paris e Londres. Apesar do núcleo sobreviver fisicamente nessas cidades, deixa de exercer um papel central, tornando-se, na maior parte das vezes, um centro histórico sem vida. Em Nova York, dada a natureza de seu traçado, o processo de descentralização é sem dúvida ainda mais acentuado. Observamos algo semelhante nas linguagens da arte que, a partir da pintura de Pollock, passam a refletir a descontinuidade do processo industrial que elimina a integridade do 'fazer', a realização de uma experiência completa, subdividindo-a em etapas. O processo repetitivo do *all-over* assemelha-se à atuação do operário, que sempre realiza apenas uma e mesma etapa, mas não junta todas elas, não acompanha o processo até o fim. Apesar de revelarem sua inteireza, e também não serem relacionais – são uma expansão indefinida, uma explosão –, as pinturas de Pollock não possuem um núcleo, anunciando a ausência de relação entre as partes que caracterizará o minimalismo. A megalópole e a indústria têm em comum a destruição do núcleo, do que é inteiro e *uno*. Leo Steinberg atribui ao '*protopop*' Robert Rauschenberg **[fig. 35]** a mudança do plano vertical 'atmosférico' para o plano '*flatbed*', e não a Pollock, como o faz Rosalind Krauss. O plano '*flatbed*' poderia englobar qualquer coisa, até mesmo a cama do próprio artista, excluindo, assim, a 'atmosfera' pessoal da pintura de Pollock e de Newman. Comenta Leo Steinberg: "O plano pictórico '*flatbed*' se presta a qual-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

quer conteúdo que não evoque um evento ótico prévio".[166] Esse plano '*flatbed*' cria a literalidade, maior proximidade com o mundo real, das coisas materiais e palpáveis. Mas, por ser real demais, perde a capacidade de criticar o mundo em que vivemos. Se Pollock, ao 'representar' sua dispersão, ainda carrega um todo unificado, onde percebemos sua convicção em resgatar algo que já vê perdido, o plano '*flatbed*' aponta a falência do contato do homem com o mundo, com um ambiente do qual não podemos, a rigor, nos aproximar, já que as cidades se tornaram ásperas demais. A respeito de Rauschenberg afirmaria Leo Steinberg:

> "O que ele inventou acima de tudo foi, penso eu, uma superfície pictórica aberta novamente ao mundo. Não o mundo do homem do Renascimento, que buscava decifrar os fenômenos atmosféricos olhando pela janela; mas o mundo do homem que gira botões para ouvir uma mensagem gravada: 'dez por cento de probabilidade de precipitação esta noite', transmitida eletronicamente de uma cabine sem janelas. O plano da pintura de Rauschenberg é para a consciência imersa no cérebro da cidade".[167]

As máquinas substituem o contato físico do homem com o mundo e, conseqüentemente, o carro, presença inconteste nos grandes centros urbanos, agora se tornara parte inseparável do cotidiano dos habitantes do subúrbio, tornando-se um verdadeiro prolongamento do corpo e da casa dos humanos. O domínio das máquinas, ou melhor, do automóvel, chamaria mais uma vez a atenção dos europeus em visita ao Novo Mundo. Peter Conrad relata a visão de Bertold Brecht:

[35] Robert Rauschenberg. *Bed*, 1955. técnica mista, 191X80X20

[166] STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. Clement Greenberg e o Debate Crítico. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro. p. 205.
[167] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "Brecht, que passou os últimos anos da guerra em Los Angeles, se perguntava sobre a agitação entrópica de suas auto-estradas – todos esses carros 'mais leves que suas próprias sombras, mais velozes que pensamentos loucos', cheios de felizes motoristas vindos de lugar nenhum e voltando para lugar algum em alta velocidade. As casas californianas, pensava, não eram moradias, mas extensões de suas garagens. Alguns americanos, para o espanto dos observadores europeus, moravam em lares móveis, temporariamente estacionados em *trailer parks*".[168]

O carro, entretanto, tornou-se agente propulsor de novas relações espaço-temporais, acarretando mudanças na sensibilidade do homem, que agora segue desimpedido a bordo de seu automóvel. Observaria Richard Sennett acerca dessas polêmicas vias circulatórias:

> "As auto-estradas eram meios de facilitação, e não projetos destrutivos. O senso de prazer proporcionado pelo movimento transparece nas *parkways*, proibidas aos caminhões; caras e ilusionistas, atravessando áreas arborizadas, distantes das casas, suas curvas de concreto transformavam a experiência do volante num desfrute pessoal, livre de obstáculos".[169]

Diferentemente do avião, que nos permitiu a visão planar, afirmaria Paul Virilio, é apenas o carro que nos oferecerá a experiência espaço-temporal real, com as coisas ao nosso redor nas três ou nas quatro dimensões. A dimensão espacial não pode ser capturada numa foto aérea ou numa perspectiva do tipo vôo-de-pássaro, apenas pode ser experimentada. Décadas após a construção das auto-estradas americanas, ainda encontrávamos reflexos da relação espaço-temporal então inaugurada. O escultor Tony Smith, em 1951, relatou suas impressões sobre uma incursão noturna a uma rodovia expressa concluída, mas ainda não inaugurada, portanto deserta: "Não há maneira de emoldurar isto, você apenas tem de experimentar".[170] Esta experiência aparentemente trivial, foi reveladora. Sua declaração é um marco da nova sensibilidade inaugurada com a arte minimalista, que abrirá possibilidades de atuação da arte para além dos limites da obra, da subjetividade do artista e da instituição. Incorporan-

[168] CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998.p. 507
[169] SENNET, Richard. Carne e Pedra. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1997. p. 293.
[170] FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. In: BATTCOCK, Gregory, Minimal Art: A critical Anthology.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

do a experiência perceptiva por excelência, a arte, a partir de agora, apresentará um mundo equânime tanto aos olhos do artista quanto do espectador. Este trecho de Smith está reproduzido no célebre texto *Art and Objecthood*', de Michael Fried, um dos primeiros ensaios a colocar de maneira clara os postulados da nova arte, a que chama de 'arte literalista', fazendo conexões com a anterior arte moderna.

Voltando ao *grid* nova-iorquino, constatamos igualmente a urgência promovida por uma cidade mutante como Nova York. Como mencionaria Sennett: "Até recentemente, muitas construções ainda em perfeito estado desapareciam com a mesma regularidade com que surgiam novas".[171] O democrático traçado urbano da *Big Apple*, sem hierarquias, promove igualmente a construção e a destruição, evidenciando o caráter alienante do progresso. É na uniformidade do seu *grid*, que não deixa espaços disponíveis, eliminando praças e áreas que permitam melhor 'respirar' a arquitetura da cidade – um dos metros quadrados mais caros do mundo – que podemos identificar um dos motivos para as demolições em Nova York. A falta de visibilidade de suas construções densamente dispostas nos rígidos lotes urbanos, favoreceu as demolições na ilha de Manhattan, como observa Paul Virilio: "De todas as cidades do mundo, Nova York foi a que mais cresceu à custa de demolições; daqui a 100 anos as pessoas terão evidências mais tangíveis da Roma de Adriano do que da grande metrópole da fibra ótica".[172] Constatamos, assim, o caráter amnésico, atemporal, resultante das intensas demolições nesta metrópole. Segundo Richard Sennet: "Os enérgicos solavancos provocados por sucessivas demolições e construções de casas e grandes prédios comerciais e residenciais em Nova York, vedaram à cultura cívica o testemunho do tempo".[173] Nova York é uma cidade que, portanto, vive seu presente intensamente, indo ao encontro do 'aqui e agora' que a arte da segunda metade do século XX inaugurará com o minimalismo, não por acaso um movimento artístico autenticamente nova-iorquino.

É no presente, no tempo da experiência, e não mais pronta, estática, à espera do observador a qualquer momento, que a arte agora se encontra. Na apreensão da

[171] SENNET, Richard. op. cit.
[172] VIRILIO, Paul. O espaço crítico e as perspectivas do tempo real. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1993.
[173] SENNET, Richard. op. cit., p. 299.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

escultura minimalista, importa a percepção de "uma coisa atrás da outra" [174] e do "aqui e agora".[175] Daí a mudança do espaço planar ideal moderno para a apreensão da realidade captada no nível terrestre, com tudo o que isto implica, e ao qual se refere Ronaldo Brito:

> "[...] a visão planar idealista – a terra contemplada de cima, pela primeira vez, independentemente de pontos de vista regionais – materializa-se agora numa percepção estática descentrada que se sabe exercício político no plano espesso e truncado do real".[176]

A dimensão transcendental e o caráter sublime que ainda caracterizariam as telas de Newman, são desfeitas na leitura de sua obra pelos minimalistas, que enxergam nelas, acima de tudo, a emergência do espaço literal. O que permaneceu destas pinturas para as gerações posteriores foi esse embate 'literal' travado com o espectador, proporcionado pela planaridade e, acima de tudo, por sua enorme escala. Pois, se os 'expressionistas abstratos' tiveram necessidade de criar seu próprio universo, sua 'atmosfera' individualizada em meio a uma metrópole completamente anônima, e perante uma arte européia 'relacional', de modo análogo encontramos a urgência da geração posterior em se distanciar deste mundo subjetivo, rompendo com este 'ambiente' pessoal engendrado por suas gigantescas telas, e voltando a buscar referências externas logicamente na indústria e em seu processo distanciado da integridade do ser humano. O minimalismo se interessa por tudo aquilo que é externo, banal e cotidiano, rejeitando aquilo que é único e determinado pela individualidade do artista. Conforme assegura-nos Krauss:

> "[...] os escultores minimalistas produziram trabalhos que pareceram aspirar à condição de não-arte para romper com qualquer distinção entre o mundo da arte e o mundo dos objetos cotidianos. O que seus trabalhos pareciam ter em comum com estes objetos era uma propriedade fundamental que foi mais profunda que o mero fato da banalidade dos materiais usados. Esta propriedade fundamental deve ser descrita como a existência inarticulada do objeto: o modo como o objeto parece meramente perpetuar-se no espaço e no tempo em termos das repetidas ocasiões de seu uso".[177]

[174] JUDD, Donald.
[175] FOSTER, Hal. *The crux of minimalism*, In: The Return of The Real,p.38.
[176] BRITO, Ronaldo. *Espaço em ato*. In: *Richard Serra*. Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
[177] KRAUSS, Rosalind. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 198.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

O caráter infinito das obras minimalistas pode ser relacionado à indeterminação do espaço urbano da megalópole, que já vemos surgir, ou melhor, se desfazer, nas telas de Pollock. Os trabalhos minimalistas são, contudo, muito ordenados, referem-se ao progresso e às mudanças que Pollock tanto insiste em apagar com sua violência domada em cor. As estruturas minimalistas antes refletem a inevitabilidade do imperialismo industrial do que o caráter exasperado vivido no cotidiano caótico da megalópole. Conforme menciona Michael Fried:

> "Isto é, o número real das unidades em uma dada obra é percebido como arbitrário, e a própria obra – apesar da preocupação 'literalista' com formas totalizantes – é vista como um fragmento, ou corte, de algo infinitamente maior. Esta é uma das diferenças mais importantes entre os trabalhos 'literalistas' e a pintura moderna, que se fez responsável por seus limites físicos como nunca antes".[178]

Neste caso, nada mais lógico do que o renovado interesse dos minimalistas pela obra de Mondrian[179], cujos esforços de toda uma vida estiveram direcionados para a eliminação do trágico, logo do subjetivo na arte, através de uma apreciação da modernidade e do anonimato na cidade da primeira metade do século XX. Segundo Benjamin Buchloh, "a concepção espacial dos artistas minimalistas sempre esteve baseada, em última instância, na representação do espaço através de um sistema de grades pós-cubista".[180] Mas embora o minimalismo retome a rejeição ao trágico e ao sublime, seus trabalhos farão constante uso do 'cubo branco', do espaço institucional consagrado pela pintura 'expressionista abstrata' que renega, ignorando, a seu modo, o ambiente urbano propriamente dito, exaltado especificamente por Mondrian. Faz-se necessário aqui observarmos que, dentro de uma arte moderna sempre tão atenta a seus limites físicos, Mondrian era uma exceção. Basta refletirmos sobre a expansão de suas telas em formato de losango que extendem-se infinitamente, irradiando para o ambiente, ou das 'instalações' realizadas em vários de seus ateliês.

---

[178] FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. In: BATTCOCK, Gregory (org). Minimal Art, A critical Anthology. E. P. Dutton, NY, 1968. p. 144.

[179] Esta é apenas uma possível leitura da obra de Mondrian, bem diferente da que estamos priorizando aqui, pois procuramos justamente ver o Mondrian não apriorístico e não sistemático, cujas teorias vinham sempre depois de executadas suas pinturas, e nunca antes, nunca *a priori*.

[180] BUCHLOH, Benjamin H. D.. *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*. In: *Richard Serra*, October Files, 2001. p. 10.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

A cidade, contudo, será retomada pelos pós-minimalistas, que a elevarão a condição de ‘palco’, de ‘suporte’ para suas experimentações, indo em direção contrária ao isolamento da cidade pelo menos aparente no ‘expressionismo abstrato’. Neste momento, os centros das metrópoles atingem o ápice de sua degradação. É a intensidade das transformações urbanas que chama atenção para a necessidade de valorizar o pedestre, dar-lhe vez para que, com ele, a cidade possa continuar viva. Constatamos um exercício político apresentado pelas esculturas de Serra da década de 1970, ao fazer uso dos problemas urbanos, interferindo na cidade, resgatando a importância da atuação e da convivência nas cidades sem, entretanto, mascarar seus problemas reais.

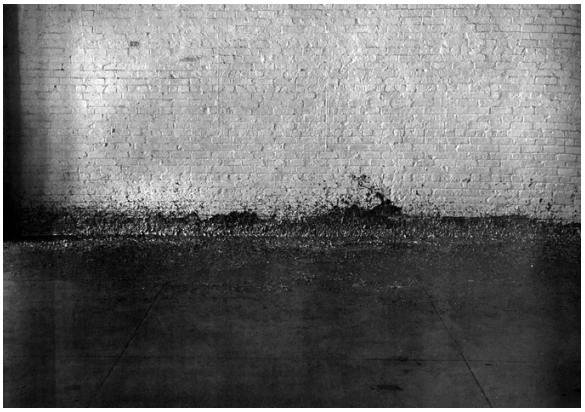
A preocupação em retomar crítica e positivamente a cidade, ao invés de ignorá-la, preocupando-se com seu mecanismo interno, sem contudo torná-la parte de uma experiência subjetiva, propriamente expressiva, se revelará também na intenção pós-minimalista em devassar o interior da escultura através do ‘processo’, acentuando assim a duração dessas obras no tempo. Se, por um lado, sua persistência no tempo é infinita e indefinida como a arte minimalista, diferentemente da presentificação e da instantaneidade da arte moderna, por outro, a escultura pós-minimalista é menos estática, o processo apresentará uma dinâmica interna reveladora de seu interior.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

3.2 Processo: a dimensão temporal da experiência

Enquanto em Mondrian a relação com Pollock se dá pela ocupação de toda a tela no que chamamos *all-over*, em Serra a conexão entre ambos está na importância do 'processo' – o 'fazer' – em seus trabalhos, que aponta para uma nova maneira de lidar com os materiais e mesmo com o ambiente a sua volta. É no '*Splashing'* **[fig. 36]** de Serra que podemos melhor identificar a proximidade com o *dripping* de Pollock.

'*Splashing'*, de 1968, um dos trabalhos 'processuais' mais conhecidos de Serra, foi feito na *Castelli Warehouse*, no bairro do *Soho*, em Nova York. Ele consiste numa ação em que o artista arremessa chumbo liquefeito na junção entre as paredes e o chão da galeria. Não devemos esquecer que Serra inicia sua carreira artística como pintor e que, portanto, o encontro entre o plano horizontal e o vertical, que constituem o 'quadrante' do ambiente, viria a ser uma questão-chave para sua transição do bidimensional para o espacial, marcando grande parte da sua obra. Não por acaso, será justamente a horizontalidade presente em seus trabalhos processuais como uma herança pictórica, que posteriormente incomodará Serra, impulsionando-o a elaborar uma nova série de trabalhos onde 'processo' e resultado se encontram fundidos. Entretanto, existe uma enorme diferença entre o arremesso de tinta por Pollock e o lançamento de chumbo derretido por Serra. Como Rosalind Krauss aponta, esta diferença se encontra na máscara de gás usada pelo artista durante o 'processo' de seu trabalho **[fig. 37]**:



[36] Richard Serra. *Splashing*. Castelli *Warehouse*, Nova York, 1968, chumbo, 18" X 26'

[37] Richard Serra jogando chumbo, Castelli *Warehouse*, Nova York, 1969

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "A máscara de gás adiciona o *status* impessoal da máscara, a condição despersonalizada do trabalho industrial, com associações a repetição, serialidade, coisas idênticas enfileiradas, mas também com associações ao trabalho propriamente dito, para um tipo de trabalho em que uma tarefa é dada em relação a um conjunto de materiais, em que operações são tomadas de acordo com a matéria e não por 'inspiração'. Portanto, a máscara retorna à 'criatividade' a condição de trabalho".[181]

É com a intenção de evitar tudo o que seja arbitrado pelo artista, e que seja conseqüentemente subjetivo, que o minimalismo lança mão de estruturas determinadas a priori, advindas da indústria – tal como a repetição e a serialidade –, e de formas facilmente reproduzíveis que, portanto, não inspiram dúvidas acerca de sua pré-fabricação e da inexistência de uma possível interioridade nestes objetos[182].

A repetição é infinita, enquanto a duração do 'processo', apesar de não ter um encadeamento narrativo, com início, meio e fim, se desenrola no tempo de forma descontínua, podendo ser interrompida e reiniciada a qualquer instante. Contudo, trataremos aqui dos questionamentos de uma geração imediatamente posterior ao minimalismo[183], cujas estruturas externas são acrescidas da dimensão espaço-temporal inerente aos 'processos'. Nos trabalhos dos pós-minimalistas, entre os quais podemos situar Serra, é o 'processo' que se torna mais e mais importante face aos resultados obtidos de antemão, apriorísticamente. Como diria Rosalind Krauss:

> "A diferença entre a escultura de Serra e a do Minimalismo em parte vem de sua rejeição à geometria apriorística do *grid*. Pois o *grid* é uma ferramenta abstrata que descreve um espaço que sempre começa num ponto em frente da pessoa que o vê. O *grid* é o diorama da sensibilidade analítica, deixando sempre o observador olhando de fora para dentro".[184]

[181] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* (1986) In: *Richard Serra*. October Files. p. 101.
[182] Devemos mencionar a importância do termo 'objeto' - de origem duchampiana - para os minimalistas, que substitui o termo 'escultura', que estaria associado à 'tradição' moderna.
[183] De acordo com a periodização de Robert Pincus-Witten, citada em nota de '*Passages In Modern Sculpture*' por Rosalind Krauss, consideraremos aqui como minimalismo o período entre 1964 e 1969, e como pós-minimalismo o período de 1969 em diante.
[184] Rosalind Krauss citada em BUCHLOH, Benjamin H. D.. *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*. In: Richard Serra, October Files, 2001. p. 11.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Os trabalhos destes artistas foram chamados de 'arte processual' ('*process art*'), que teve seu marco na grande exposição chamada '*Anti-Illusion: Procedures/ Materials*', realizada no *Whitney Museum of American Art*, em 1969. Nota-se que algumas questões que anteriormente constituíam um ponto de divergência entre a arte moderna e a arte 'literalista' – tal como a interioridade da escultura e do objeto –, estão sendo repensadas pelos pós-minimalistas, que procuram resgatar o interior do objeto através do 'processo'.

> "A lógica do processo [...] foi também uma maneira de se opor à geometria rígida da escultura minimalista em que um espectador é apresentado a um objeto cuja construção é um sistema fechado, segregado do interior do objeto, invisível e remoto".[185]

Este resgate do interior do objeto revelado em seu 'fazer', que se dá logicamente em 'tempo real' e perante o espectador, já não carrega consigo a subjetividade do artista tão marcada no 'expressionismo abstrato'. Nota-se que o 'processo' é algo importante para Mondrian. Entretanto, diferentemente do 'pós-minimalismo', onde ele é externo e público, em suas obras ele é interno e exclusivo do artista. Nestas telas, a 'duração' no tempo se resume a um instante, e o resultado deverá ser captado no hiato de tempo em que se percebe o plano. O que se busca na arte moderna é a simultaneidade numa percepção que é ativa e oposta à contemplação, inerente às pinturas ilusionistas. Estamos falando de obras cuja interioridade e individualidade, por mais que Mondrian tenha se esforçado por eliminá-las, ainda não foram completamente abandonadas. Acerca deste instante em que a percepção de uma obra moderna se dá, Rosalind Krauss diz:

> "Caso exista uma forma de arte capaz de servir como modelo deste tipo de presentificação, esta é a pintura; por ser essencial à sua bidimensionalidade a permanente disponibilidade de seus conteúdos para o espectador, com uma imediaticidade e uma inteireza que nenhuma arte tridimensional poderá ter".[186]

A urgência do tempo nas telas de Mondrian está mais associada à imediaticidade e à velocidade do que a um desenrolar da ação no tempo. Quando visitou o ate-

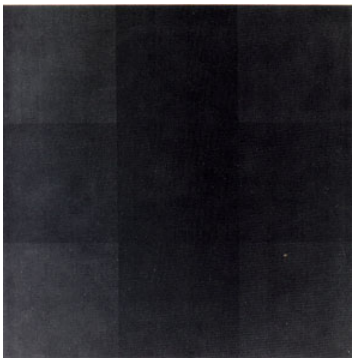
[185] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* (1986) In: *Richard Serra*. October Files, 2000. p. 104.
[186] Id. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 199.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

lier de Mondrian na *Rue du Départ*, Alexander Calder lembra-se de ter comentado acerca da sua montagem: "Eu sugeri a Mondrian que talvez fosse divertido fazer com que estes retângulos oscilassem. E ele, com um semblante muito sério, disse: 'Não, não é necessário, minha pintura já é muito rápida'".[187] A simultaneidade requerida pelo instante é justamente o oposto da duração, imprescindível à realização do 'processo'. Entretanto, notamos que a temporalidade das obras de Mondrian já não está presente no 'expressionismo abstrato', em especial em Ad Reinhardt **[fig. 38]**, que possuía tantas semelhanças com o pintor holandês. Segundo Margit Rowell:

> "Qualquer tentativa de assimilar suas faixas verticais e horizontais a uma leitura da harmonia e da melodia, ou mais genericamente de simultaneidade e de sucessão, tempo sincrônico e diacrônico, nos leva à mesma conclusão: os eixos de Reinhardt, neutros e iguais, cancelam-se mutuamente. O efeito cruciforme eqüilateral, criando um quadrado trissecado, está longe do equilíbrio vital e dinâmico que Mondrian procurou. Ao contrário, expressa inércia, ou um equilíbrio estático e atemporal".[188]

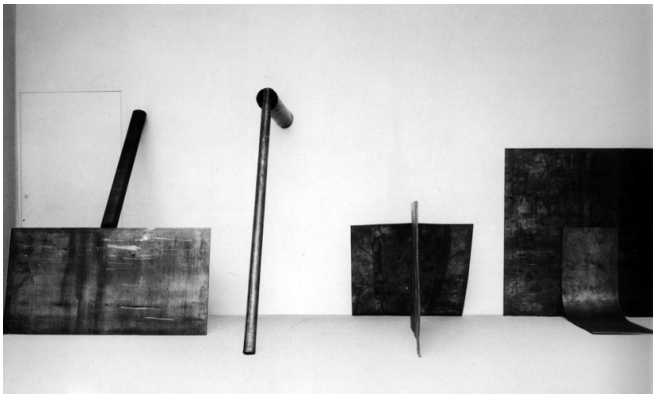
A pintura de Reinhardt não é mais relacional; nela vemos a eliminação da composição através da simetria e da repetição, o que é estático aponta para o plano parado e não em constante movimento, como nas telas de Mondrian, em que temos que captá-los num instante. A evidência dos planos de Reinhardt, apesar de nem serem tão evidentes assim, começam a nos apontar para a importância do lugar e do entorno. Apesar das telas de Barnett Newman terem sido mais cruciais para a arte minimalista, as pinturas de Reinhardt são as primeiras a eliminar a temporalidade, fazendo a ponte para a nova arte.



[38] Ad Reinhardt. *Abstract Painting*. 1963, oleo s/ tela, 152.4X152.4

[187] TROY, Nancy. *Le 26, Rue du Départ*. In: *L'Atelier de Mondrian.* 1982. p. 85.
[188] ROWELL, Margit. *Ad Reinhardt and Color*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nova York, 1980. p. 23.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB



[39] Richard Serra. Instalação de *Props*. Guggenheim, Nova York, 1969

Os trabalhos 'processuais' de Serra foram realizados entre 1968 e 1969 e são anteriores aos '*Props*' **[fig. 39]**, entre os quais estão *Casting* **[fig. 40]**, *Splashing* e *Cuting Device* **[fig. 41]**. Neles podemos perceber a manipulação do material escultórico, temos uma compreensão mais profunda das propriedades dos materiais, e acompanhamos os procedimentos envolvidos na produção da escultura de forma explícita. Por meio da exposição analítica dos 'processos' podemos ainda perceber sua integração à aparência plástica da escultura, e com isto a redução de uma ação dramática para as auto-suficientes execuções em 'tempo real'. Como veremos adiante, o conceito de 'tempo real' (*real-time*) também está presente na dança e na música deste período, por natureza artes baseadas no tempo ('*time-based arts*'). Serão justamente essas artes temporais que mais interessarão aos artistas pós-minimalistas, encorajando-os a explorar a mídia fílmica como o suporte ideal para suas esculturas. Observa Rosalind Krauss: "Agora parece estar fora de questão que um grande número de escultores europeus e americanos do pós-guerra tenham se interessado tanto pelo teatro quanto pela experiência estendida no tempo, que é parte das convenções do palco".[189]

[40 *Casting*. 1969. chumbo. 4" X 25 X 15'

[41] *Cuting Device: Base Plate Measure*. 1969

[189] KRAUSS, Rosalind. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 204.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

A duração no tempo parece dar, portanto, a tacada final na questão 'espaço literal' versus 'espaço virtual', introduzida pelo expressionista abstrato Barnett Newman ainda na década de 1950. Richard Serra parece cedo identificar as especificidades da escultura, bem como a relação espaço-temporal inerente aos 'processos', como a principal distinção entre a 'arte-processual' e o minimalismo:

> "Uma vez que a escultura desceu do pedestal e se afastou da figuração, toda uma série de novos questionamentos vieram à tona. Eles têm basicamente a ver com o tempo e o contexto. Estas questões estão de certo modo desvinculadas das preocupações dos minimalistas, que estavam mais interessados na especificidade do objeto em relação ao espaço".[190]

Neste contexto, podemos localizar a crescente importância da ação e de seu desenrolar no tempo para toda esta geração. *'Verb-List'* é um trabalho de 1968 em que Serra expõe esta preocupação. As ações listadas podem ser repetidas ao infinito, se desenrolam no tempo sem um fim que não o seu próprio fazer. Ainda segundo Rosalind Krauss: "Pode-se perceber que estes verbos são em si geradores de formas de arte: eles são como máquinas que, quando colocadas em ação, são capazes de construir um trabalho".[191] Pois, ao ser deslanchado, o 'processo' caminha por si só, como uma máquina que, uma vez acionada, trabalha sozinha. Este perpétuo fazer que se desenrola indefinidamente no tempo, revelando seu 'processo' de forma clara e completa, permite-nos constatar, mais uma vez, as diferenças entre os trabalhos minimalistas, onde o objeto – esvaziado de qualquer interioridade – é dado de antemão ao espectador, e os 'pós-minimalistas'. Eternamente feita e refeita, a arte-processual não se concretiza num objeto, ela é uma ação, uma tarefa que o disseca. "Esses verbos descrevem transitividade por serem, cada um, uma ação a ser executada contra a imaginada resistência de um objeto; e ainda por cada infinitivo voltar-se para si mesmo sem nomear um fim".[192]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

[190] Entrevista concedida a Lynne Cooke e Michael Govan e In: Torqued Ellipses, DIA, 1997.p. 28.
[191] KRAUSS, Rosalind. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 276.
[192] Id. *Richard Serra: Sculpture* (1986) In: *Richard Serra*. October Files, 2000. p. 101.

As ações encontrarão seu suporte 'ideal' na mídia fílmica, logo passarão a ser identificadas como verdadeiros 'filmes escultóricos', onde o 'processo', amparado pela 'tarefa', mantém seu 'tempo real'. Observa Benjamin Buchloh:

> "A escultura contemporânea atingiu seu clímax com o filme escultórico, e as esculturas processuais de Serra ocuparam uma posição eminente em sua obra, transformando nossa concepção da escultura na forma historicamente adequada que transcende o entendimento tradicional da morfologia e do fenômeno, do material e do procedimento, do meio de apresentação e do modo da percepção".[193]

Não só o filme consegue 'preservar' a dimensão temporal do 'processo', que se dá em 'tempo real', mas também, com o intuito de enfatizar esta mesma dimensão, elimina a presença física da escultura. A eliminação de um resultado, de um testemunho material, também chama a atenção para uma escultura onde a matéria não mais necessita tomar forma, ou apresentar um resultado. É no enquadramento da ação no curso do 'processo', nos recortes que a filmagem permite realizar, que podemos torná-lo ainda mais anônimo e impessoal. Ao enfocar apenas a porção atuante e necessária para a compreensão do desenrolar do 'processo', elimina-se qualquer resquício de subjetividade que a presença do corpo do executante ainda pode nos remeter.

> "A fragmentação aqui significa a deliberada abolição da separação entre percepção subjetiva e representação objetiva. Desta abolição resulta a eliminação de qualquer qualidade dramática ou narrativa na representação de uma seqüência de ações, reduzindo-a a uma atividade auto-referente, uma função representativa auto-evidente, sem 'significado' algum".[194]

A duração do 'processo' no tempo, presente no experimentalismo pós-minimalista, não leva a uma narrativa temporal típica do cinema, como poderíamos imaginar, e sim a um 'processo' que se desenvolve infinitamente no tempo presente, sem um encadeamento cronológico. Assim, da mesma maneira que os verbos são transitivos – rolar, cortar, jogar – constituindo ações que podem ser realizadas infini-

[193] BUCHLOH, Benjamin H. D.. *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*. In: Richard Serra, October Files, 2001. p. 14.
[194] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

tamente, daí a ausência de início, meio e fim, a duração destas ações dependerá apenas do tempo em que o 'processo' estará em curso.

> "Assim, enquanto a lista de verbos ativos sugere temporalidade, esta é uma temporalidade que não tem nada a ver com o tempo da narrativa, com algo que tenha um começo, um meio e um fim. Não é um tempo em que algo se desenvolve, cresce, progride, alcança. É um tempo em que a ação simplesmente atua, e atua e atua".[195]

A ruptura com a narrativa, como vimos na primeira parte deste capítulo, não teve início com o minimalismo, mas sim no início do século XX, com a pintura abstrata. Ela é a principal questão da arte moderna, onde o neoplasticismo e a pintura de Mondrian possuem, evidentemente, lugar de destaque. Se a pintura moderna rompe com a história da arte, o minimalismo carrega nas costas todas as suas 'inovações'. Como vimos anteriormente acerca do instante na arte moderna: "Para alcançar a atordoante simultaneidade da experiência do trabalho em si, a pintura enquanto puro objeto estético, o modernismo não apenas dispensou a narrativa histórica, mas toda a narrativa".[196]

Outra importante inovação propiciada pelos 'filmes escultóricos', foi a eliminação da costumeira distância existente entre espectador e obra, entre sujeito e objeto. O acompanhamento da execução de uma tarefa em 'tempo real', aliado à fragmentação do corpo do executor pelo enquadramento dado pela câmera, liberam o espectador para vivenciar a ação, uma vez que toda a narratividade e dramatismo não estão mais presentes. Assim, "o espectador não apenas se torna o sujeito em relação ao objeto, mas, ao contrário, experimenta o tempo e o lugar do sujeito e do objeto simultaneamente".[197] Como afirmaria Benjamin Buchloh:

> "Em contraste com as esculturas processuais de Serra, seus filmes são caracterizados por uma maior identidade de seus elementos constituintes, uma vez que eles demonstram os processos em si (ao invés de meramente exibir um resultado) e assim permitem ao observador reconstruí-lo".[198]

[195] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* (1986) In: *Richard Serra*. October Files. p. 101.
[196] Ibid.
[197] BUCHLOH, Benjamin H. D.. op. cit., p. 14.
[198] Ibid., p. 17.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Livre da subjetividade do autor, a obra se apresenta aberta para a percepção do espectador; a sensibilidade do artista é dividida com o espectador, que percebe o 'processo' transcorrido no tempo e no espaço reais, literais, cabendo a ele apenas observá-lo e absorvê-lo de acordo com sua sensibilidade. Uma vez que a obra não mais reflete o ponto de vista do artista, não existe uma situação ideal ou uma representação que aponte a maneira correta de percebê-la. Isto ocorre de modo análogo na música, observa José Miguel Wisnik: "Como diz Steve Reich, embora não se tenha feito nada mais do que repetir, cada ouvinte poderá estar escutando, nesse momento, músicas diferentes, através das diferentes acentuações mentais dos elementos em jogo".[199]

A ausência de um 'todo' moderno e a presença das partes é até certo ponto responsável por esta mudança. Quando o espectador se encontra no espaço literal, vê o mundo com seus próprios olhos e não através de uma janela, através dos olhos do artista. Ao ser repetida *ad infinitum*, a escultura minimalista nunca é vista por inteiro, seus elementos são vistos separadamente por quem os observa. Podemos dizer que um trabalho de Donald Judd, onde quer que seja colocado, pela repetição de seus elementos nos leva a diferentes visadas e leituras do espaço ao redor da obra. Cada espectador poderá vê-la de diferentes maneiras, de diferentes proximidades, e todas estarão corretas, pois não mais temos a visão de todo o conjunto e, principalmente, porque não existe mais este 'todo'.

A transformação das artes visuais em uma ação que se desdobra no tempo não teria sido possível, entretanto, sem que tivesse ocorrido o encontro de artistas de várias áreas afins na Nova York do final dos anos sessenta. Serra e o músico Philip Glass, de volta à Nova York após uma temporada na Europa, encontrariam Steve Reich, os coreógrafos experimentais do *Judson Memorial Theatre* – Yvonne Rainer, Trisha Brown e Lucinda Childs – além de cineastas experimentais, como Michael Snow, e jovens artistas, como Eva Hesse. Segundo Benjamin Buchloh:

> "Não é surpreendente que tenha sido a geração dos artistas pós-minimalistas que no meio da década de sessenta tenha desenvolvido as relações entre a arte espacial, plástica, e a arte temporal, musical ou coreográfica. Houve uma grande influência mútua entre músicos e dançarinos de um lado e artistas visuais do outro. Isto levou à colaborações em inúmeros

[199] WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*, 1999.p. 199.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> projetos que terminaram por serem chamados coletivamente e ambiguamente de 'performance'".[200]

Primeiramente analisaremos os paralelos existentes entre a escultura de Serra e a música minimalista, em especial a de Steve Reich. As relações entre a dança e as artes plásticas neste mesmo período serão abordadas adiante. Por ora, basta sabermos da importância conjunta de todas as áreas afins nestas transformações artísticas do chamado pós-minimalismo, onde o trabalho de Richard Serra certamente possui lugar de destaque.

A amizade que Serra estabeleceu com os músicos Steve Reich e Philip Glass foi, sem dúvida alguma, estimulante para seu trabalho. Assinala Rosalind Krauss: "Transformar esta serialidade espacial do minimalismo em um zumbido temporal foi o trabalho de um grupo de músicos pouco mais jovens que os primeiros minimalistas, e contemporâneos de Serra".[201] Ele participou duas vezes da apresentação de *Pendulum Music* (1968), uma célebre peça musical de Reich "hoje vista por muitos artistas como um trabalho chave para o pós-minimalismo"[202], e concebeu e executou *Long Beach Word Location* em 1969 com Glass, que por sua vez esteve envolvido na produção dos primeiros filmes de Serra.

Steve Reich, Philip Glass e Terence Riley são músicos cujos trabalhos se desenvolveram posteriormente à grande revolução musical atribuída a John Cage. Cage é o primeiro músico a chamar a atenção para a inexistência de um único momento, tal como vinha ocorrendo na arte moderna, e sim para uma seqüência de instantes que formaria o presente. Ele define o presente enquanto algo que concentra uma duração no tempo, que não é sintético e '*uno*', ou congelado e '*still*', mas mutante, uma vez que de um momento para outro ocorrem variações, e que é destas minúsculas mudanças de que o tempo é feito. O próprio compositor afirma:

> "Viver acontece a cada instante, por isto este instante está sempre mudando. A coisa mais sábia a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som imediatamente, antes que o pensamento tenha a oportunidade de o tornar algo lógico, abstrato ou simbólico".[203]

[200] BUCHLOH, Benjamin H. D., op. cit., p. 3.
[201] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* (1986) In: *Richard Serra*. October Files. p. 103.
[202] BUCHLOH, Benjamin H. D., op. cit., p. 5.
[203] NYMAN, Michael. *Experimental music, Cage and beyond*. Studio Vista, Inglaterra, 1974. p. 1.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Cage rompe com a unicidade do momento. A reação à subjetividade e à individualidade que encontramos em sua teoria musical e nos processos que utilizou em suas composições, já se aproxima muito dos questionamentos de um momento posterior ao 'expressionismo abstrato' nas artes plásticas. Observa compositor inglês Michael Nyman, em seu livro *Experimental Music*:

> "Cage rejeita a idéia de que um artista torne algo 'especial', para além do mundo das coisas banais. Isto explica sua fixação por uma arte que 'imita a natureza no seu modo de operar', que vem a ser o espontâneo – *natura naturans* – ao invés da classificada – *natura naturata* –,e isto conta para a ênfase da música experimental em processos operacionais, que asseguram uma música que parece acontecer por si mesma, sem o auxílio de um toque de mestre, como se tivesse sido vomitada por forças naturais".[204]

A espontaneidade que Cage vislumbrou na natureza seria, contudo, o ponto de discordância com o minimalismo e, de certa forma, para voltarmos um pouco atrás, com o neoplasticismo e toda a arte abstrata européia, que vê a natureza como uma referência ao que é ilusionista. Mas se o minimalismo rejeita por completo a natureza ao se apropriar de estruturas emprestadas da produção industrial, já não podemos dizer o mesmo dos pós-minimalistas, que em seus 'processos' também resgatam algo de orgânico e espontâneo, que havia sido identificado por Cage na natureza.

Neste sentido, a música de Cage inova ao incorporar processos que incluem o acaso ('*chance process*') e os sons achados ('*found sounds'*). Na visão dos músicos pós-minimalistas, em particular na de Steve Reich, entretanto, ainda haveria muito de arbitrário nos processos musicais de Cage. Por mais que sua música já se encontrasse na direção contrária da subjetividade do artista – afinal, quem faz as escolhas é a sorte, jamais o indivíduo – ainda não temos um processo racional e cristalino, que seja suficientemente claro para o ouvinte. Daí podermos concluir que os processos desenvolvidos por Cage são altamente experimentais e não apresentam uma lógica rígida e embasada, como posteriormente a música minimalista revelará possuir.

Da mesma maneira que podemos enxergar o minimalismo, bem como a '*Pop Art'*, como uma reação à subjetividade da pintura do 'expressionismo abstrato', a

[204] Ibid. p. 23.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

música minimalista foi também uma resposta à indeterminação do experimentalismo da música americana neste momento. Se na arte o minimalismo empregara o *grid* e a serialidade para atingir um grau zero de subjetividade, na música o combate à individualidade e aos segredos que a música de Cage ainda apresentavam se deu também por meio de princípios rígidos, que iam na direção oposta ao vale-tudo da música experimental americana, sucedânea da música atonal e serial européia. Steve Reich não tinha simpatia pela música atonal que aprendera com Schoenberg na Costa-Oeste, mas respeitava sua rígida sistematização, solidamente embasada.

> "O que distingue este tipo de música processual, diz Reich, 'é que todos os detalhes são determinados, nota por nota, simultaneamente à forma do todo'. Duas coisas são importantes: primeiramente que o processo possa ser ouvido enquanto está acontecendo – Reich não está interessado em 'segredos de estrutura que não possam ser ouvidos', como os resultados dos '*chance process*' de Cage, que são deliberadamente utilizados para obscurecer qualquer organização que possa ser perceptível. [...] O segundo aspecto importante é que o processo deveria acontecer gradualmente e devagar, de modo que a atenção seria conduzida para o processo em si e para sua inevitável gradualidade".[205]

Neste sentido, o acaso dos '*chance process*', que seria uma maneira de eliminar a escolha feita pelo artista, não resolve o problema da arbitrariedade de escolha, que não possui uma lógica clara para o ouvinte, mantendo os 'segredos de estrutura'. Conforme Reich: "executando ou escutando processos musicais graduais, participa-se de uma espécie de ritual particular, liberador e impessoal".[206] Em uma tela do 'expressionismo abstrato' temos o registro de uma experiência transcendental que pertence exclusivamente ao artista, mantendo assim uma porção impenetrável para quem as observa, ainda que propicie um embate físico com o espectador. Enquanto no 'pós-minimalismo' o espectador acompanha todas as etapas do 'processo', que não detém qualquer dimensão transcendental, logo inacessível, na música observamos que, por ser totalmente permeável, o 'processo' capta o ouvinte a cada instante, permitindo-o penetrar na sonoridade que pouco a pouco se desenrola aos seus ouvidos.

[205] Ibid. p. 130.
[206] WISNIK, José Miguel. op. cit., 1999.p. 196.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Ao identificarmos uma transparência racional, graças à exposição analítica dos processos adotados, a ausência de subjetividade está assegurada. Uma vez que o processo ocorre por si, não deixa margem para a intervenção do indivíduo. O artista, ou melhor, o executor, é apenas responsável por deslanchar o 'processo', no qual ele não intervém e onde não há improvisação: tudo já está pré-determinado, e ao mesmo tempo não, pois o 'processo' sempre carrega uma dose de surpresa e de incerteza em sua evolução. A respeito do aspecto 'mecânico' de tocar algumas de suas músicas, Reich salienta:

> "Esta música não é a expressão do estado de espírito momentâneo de seus músicos enquanto tocam. [...]. Ao voluntariamente desistirmos da liberdade de fazermos aquilo que momentaneamente vem à nossa cabeça, ficamos, conseqüentemente, livres de tudo o que momentaneamente vem à nossa cabeça".[207]

Isto é o contrário do 'instante' concebido pela modernidade artística. Como falamos acerca da pintura, podemos ainda falar do jazz e de toda a improvisação que está associada a esta célebre música por nós já abordada na primeira parte deste capítulo. Pois o improviso corresponde ao 'fazer' – de que tanto nos fala Argan – que o minimalismo e seus desdobramentos subseqüentes já não mais comportam. O 'pós-minimalismo', entretanto, resgata um fazer desencantado, repetitivo, sem improvisos. Neste sentido, os filmes são um bom exemplo deste retorno torto do ato na arte da segunda metade dos anos sessenta. Menciona Buchloh: "Nesta insistência no ato constitutivo em si [...] o tempo é equacionado com o 'tempo ao vivo' ou com o tempo processual: o tempo do filme em seu fazer".[208]

Podemos determinar o 'processo', mas não seu resultado, que não é dado *a priori*, surpreendendo: "Em processos de repetição o imprevisto pode ocorrer por meio de muitos fatores diferentes, embora o processo possa, do ponto de vista da estrutura, ser totalmente previsto".[209] Ao escutar um processo em música, não podemos controlar completamente os sons dele oriundos, podendo haver superposições e combinações inesperadas, com "conseqüências acústicas que vão além das notas escritas e

[207] NYMAN, Michael. op. cit., p.133.
[208] BUCHLOH, Benjamin H. D.. op. cit., p. 14.
[209] NYMAN, Michael. op. cit., p. 8.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

tocadas. Cada figura possui ritmos independentes que surgem naturalmente"[210], desafiando a pré-determinação do 'processo'. Nas artes plásticas identificamos algo semelhante: ao jogar metal quente no chão para realizar '*Splashing'*, Serra também obtém resultados inesperados. O metal poderá cair mais para um lado ou para outro, uma camada poderá se sobrepor à outra mas, em se tratando de 'processos', o que realmente importa é o cumprimento das etapas pré-determinadas, pois "uma vez o processo deslanchado, ele caminha por si só". Apesar de sua dose de imprevisibilidade, é a clareza das etapas a serem cumpridas durante o 'processo', dadas *a priori*, que o tornam algo impessoal e anônimo. O procedimento é tão claro que libera e despsicologiza o sujeito. Afirmaria Steve Reich ao refletir sobre as semelhanças de seus trabalhos com os de Serra na época:

> "A analogia que eu vi com a escultura de Serra, suas placas de chumbo escoradas (*propped lead sheets*) e suas peças polares (*pole pieces*) – que eram dentre outras coisas demonstrações de fatos físicos sobre a natureza do chumbo – foi que os seus trabalhos e os meus são muito mais sobre materiais e processos do que sobre psicologia".[211]

Nos 'processos', é a repetição que torna a ação anônima e despsicologizada. Contudo, podemos ver justamente o contrário na pintura moderna, uma vez que o 'instante' existe justamente em oposição à repetição, tida como naturalista e ilusória, bem como responsável pela simetria na composição. Ao utilizarem a assimetria e a variação, as vanguardas construtivas do início do século XX evitam o caráter naturalista da repetição. Deste modo, as partes idênticas, que são mais facilmente fixadas na memória, terminam por acarretar na melodia e narratividade na música e na ilusão nas artes visuais. É a presença de partes diferentes, mas com pesos iguais, que formam este 'todo', ou melhor, este plano, que só pode ser captado num momento, condensando a extensão no tempo em um único 'instante'. Ao ser percebida no ato, a composição moderna não se fixa na memória, apenas pode ser vista e revista por inteiro, de uma só vez.

De modo análogo, podemos constatar fenômeno idêntico na música atonal que, como vimos, evita a todo custo as repetições. Afirma José Miguel Wisnik: "Por

[210] Ibid. p. 129.
[211] BUCHLOH, Benjamin H. D.. op. cit., p. 5.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

um lado, a música atonal está relacionada com um traço determinante do tempo que foge à experiência: o não-tempo inconsciente, enquanto tempo não linear, não ligado, não causal, tempo das puras intensidades diferenciais".[212]

Voltamos aqui a nos deparar com as questões levantadas pela vanguarda musical européia no início do século XX, em espacial a música atonal, onde, a exemplo da arte, todos os esforços estiveram voltados para a eliminação da melodia, o equivalente à narrativa na música. Assim como na pintura neoplástica o instante – que é único e não permite repetições, apenas variações – se concretiza em apenas um 'ato', a música serial também não flerta com a repetição, sendo constituída por sons não-repetitivos e não-repetíveis, o que torna cada instante algo único. A repetição estava associada à música do passado por sua simetria, identificada como naturalista, portanto ilusória; ela só vai atingir um caráter positivo nas vanguardas artísticas com a música minimalista. "O processo que se expõe, então, é o estado puro da repetição contínua, polarmente oposto ao horizonte zero de repetição da música de vanguarda européia mais extremada".[213] A repetição é voltada para si mesma, impedindo a representação e a fixação de algo que não seja ela própria. "O sistema repetitivo desloca o representativo".[214] No 'pós-minimalismo', é a repetição das partes que está para a duração dos 'processos' no tempo. Ao ser repetido, o tempo se torna concreto, palpável para quem o escuta ou o vê.

> "O movimento gradual se dá através da insistência no tempo: ao contrário de Webern, os minimalistas precisam do tempo, e fazem muitas peças de meia hora de duração com menos notas (ou relações de alturas) do que aquelas que Webern utiliza às vezes em meio compasso. Aqui, é a repetição insistente que engendra a diferença, através da introdução de pequenos elementos (como uma simples acentuação) que alteram gradualmente a paisagem de um motivo que se repete".[215]

Segundo Wisnik, a música atonal "teria seu correlato objetivo na experiência urbano-industrial da simultaneidade, da fragmentação e da montagem, técnicas de choque fundantes da arte das vanguardas". A música minimalista, por sua vez, corresponderia ao "caráter serial repetitivo do mundo pós-industrial informatizado, onde

[212] WISNIK, José Miguel. op. cit., 1999.p. 175.
[213] Ibid., p. 196.
[214] Ibid., p. 210.
[215] Ibid., p. 197.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

se engendra repetição da repetição em larga escala, com proliferação generalizada dos simulacros".[216] Neste sentido, compreendemos que para termos a montagem, precisamos ainda de um 'todo', enquanto que a pura repetição é automática, num processo que escapa ao intelecto e à percepção do homem. Se a montagem depende de um ser humano que junte as partes para completar o 'todo', apenas a máquina repete com perfeição, anônimamente, incessantemente.

Ao contrário do que se poderia imaginar, não é na tecnologia empregada nos novos instrumentos musicais ou na mecanização dos mesmos – como nos *bruiteurs* de Russolo – que se funda uma música da industrialização, muito embora tenhamos que admitir o grande papel da música eletrônica nas pesquisas sonoras da segunda metade do século XX. Se, por um lado, parecia que o futuro da música estava na eliminação do toque humano proporcionada pela mecanização dos instrumentos, por outro, como Mondrian bem observou, ainda havia melodia no som dos futuristas. Além da "insistência maquínica", a música 'repetitiva' "abdica da construção melódico-harmônica para focalizar 'o pulso'". [217]

Steve Reich, que em seus primeiros trabalhos 'processuais', chamados '*Phase Pieces*', teria utilizado equipamentos eletrônicos, como gravadores de fitas, a partir de 1970, após uma turnê pela Europa onde carregara quase uma tonelada de equipamentos, decide fazer um trabalho em que utiliza apenas o corpo humano. Desta resolução surge '*Clapping Music*', uma peça musical de 1972 **[CD faixa 2]**. De certa forma, '*Clapping Music'* prova que é possível realizar música baseada na repetição e, portanto, na industrialização, sem necessariamente precisar empregar a máquina propriamente dita e, conseqüentemente, sem eliminar a presença do corpo humano – neste caso as palmas das mãos – tida como naturalista.

A música de Reich passará a empregar instrumentos tradicionais e até mesmo primitivos, como marimbas e tambores; entretanto, tem muito mais do caráter da máquina do que qualquer outra música anterior. Assim como no jazz o caráter 'maquínico' parece estar no pulso, no minimalismo também podemos ver na repetição, e conseqüentemente no ritmo gerado, a origem de sua 'maquinalidade'. Deste modo, a mú-

[216] Ibid., p. 175.
[217] Ibid., p. 194.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

sica de Reich não precisa substituir o uso de instrumentos convencionais pelos mecanizados, pois definitivamente não é aí que reside a questão.

'Pendulum Music', composta em 1968 por Steve Reich, é um excelente exemplo do emprego de processos na música. Nesta peça musical, alguns microfones são soltos de uma determinada distância, de modo a adquirir impulso e se chocar, cada um deles, contra uma caixa de som ligada, emitindo um ruído a cada vez que a colisão ocorre. Os músicos, ou melhor, os executantes da 'ação', após terem largado os microfones, sentam-se junto à platéia para acompanhar o decorrer do 'processo' que havia sido por eles deslanchado. Se, por um lado, como no caso dos 'filmes escultóricos', percebemos que o 'processo' se dá em 'tempo real', sem narrativa e sem subjetividade, permitindo aproximar o espectador da obra, por outro, é justamente o distanciamento prévio do executor, como vemos em '*Pendulum Music*', que proporciona isto.

Deste modo, podemos observar que o 'processo' também permite que Serra usufrua de suas esculturas com certo distanciamento crítico, uma vez que estas não mais dependem do toque de sua mão, símbolo da subjetividade do artista. Assim como qualquer um poderia ter executado uma de suas esculturas, cujos 'processos' são sempre industriais, ou seja, totalmente impessoais, qualquer um também poderia ter largado os microfones na execução de '*Pendulum Music*'[218].

Temos aqui as noções de habilidade específica, de talento e de subjetividade sendo colocadas em xeque, uma vez que a superfície da obra não mais é imantada pelas mãos do artista. A arte não mais depende de um *savoir-faire* artesanal, sua concretização material está reduzida à 'precisão inumana dos processos'[219] de que fala o crítico musical K. Rober Schwarz a respeito das músicas de Reich.

Podemos relacionar as '*Phase Music'* de Reich, tal como '*It's Gonna Rain'* **[CD faixa 3]**, de 1965, feita a partir de trechos de gravações sonoras das ruas de São Francisco, com o filme escultórico de Serra '*Hand Catching Lead'* **[fig. 42]**, realizado em 1968. Enquanto '*Hand Catching Lead'* constitui uma tarefa filmada, onde uma mesma ação é repetida pelo corpo humano durante três minutos, '*It's Gonna Rain'* consiste em duas fitas idênticas e em *looping,* de uma gravação recolhida nas ruas,

[218] Serra participou de duas apresentações de '*Pendulum Music*'.
[219] SCHWARZ, K. Robert. *Process*. In: Steve Reich. Nonesuch Records, 2000.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

tocada em fases (velocidades) diferentes, de modo a sair de sincronia. No filme assistimos a uma repetição feita pelo corpo humano e que, portanto, é imperfeita, enquanto na música temos uma repetição mecânica, que ao sair de sincronia também revelará sua imperfeição.

Em *'Hand Catching Lead'*, pedaços de chumbo são soltos de cima do campo de visão da tela[220] num ritmo contínuo, enquanto a mão que está sendo filmada tenta agarrá-los. O esforço em repetir a ação acaba por gerar falhas, pois a mão não consegue agarrar todo o chumbo que cai. Mas, diferentemente do *Carlito* de Chaplin que, em 'Tempos Modernos' sai de sincronia e entra em 'parafuso' ao tentar acompanhar o ritmo da máquina, revelando um homem dominado pela escala de produção industrial, a mão de '*Hand Catching Lead'* não se esforça para pegar todos os pedacinhos que caem, apenas continua executando seu movimento de abrir e fechar numa operação que, como diz Rosalind Krauss, não visa obter sucesso, mas apenas repetir-se e repetir-se: "Um dos aspectos notáveis deste filme é sua inabalável persistência – em fazer alguma coisa repetidamente sem visar obter 'sucesso' como qualquer tipo de clímax – simplesmente adicionando uma ação específica à próxima".[221]

'It's Gonna Rain', é feito a partir de um *'found sound'* da voz de um pastor negro pregando numa praça de São Francisco. Neste caso a voz do pregador é tão anônima quanto a mão que agarra o chumbo; repete sua ladainha infinitamente, tendo na gravação uma replicação mecânica do que faz artesanalmente com sua voz. Novamente temos um processo em curso. As duas fitas começam juntas e pouco a pouco saem de sincronia devido a uma alteração nas fases. Como afirmaria José Miguel Wisnik:

[42] Richard Serra. Fotogramas do filme *Hand Catching Lead*. 1968

[220] Os pedaços de chumbo são soltos pelas mãos do músico Philip Glass, que colaborou em alguns trabalhos de Serra.
[221] KRAUSS, Rosalind. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 254.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "É o que acontece à medida que a repetição se dá: o 'tema' funciona em *loop*, isto é em círculo, como se girasse num anel de tempo. À medida que as pistas entram em defasagem e os ataques se desencontram, o ouvido, oscilando entre os pulsos múltiplos, começa a encontrar e perder configurações provisórias onde fundar uma *Gestalt*".[222]

Constatamos a ausência de definição formal nos trabalhos processuais, pois esta é, de certa forma, impossibilitada de se concretizar devido à sua duração no tempo. Encontramos o mesmo eco nas artes visuais, como afirmou Rosalind Krauss: "Uma ação desprovida de um objeto possui uma relação especial com o tempo. Ela deve ocorrer no tempo, mas não conduz a uma terminação, uma vez que não há término e não há destinação formal".[223] Se, por um lado, não mais temos uma *Gestalt* no 'pós-minimalismo', por outro, parece que a questão do instante, tão presente nos modernos da primeira metade do século XX, permanece ainda um problema. No entanto, o instante ganha um novo significado, pois não mais o é o instante da feitura do 'todo', mas sim o instante em que vemos as coisas em seu curso. Este instante será sempre fragmentado, pois se considera agora o 'todo', o espaço literal do mundo, e não mais o 'todo' virtual confinado a uma tela. E por este 'todo' imenso do mundo ser grande demais para ser captado em uma só visada, ganham importância as partes; cada uma é igualmente importante num 'todo' decididamente incomensurável. Esta totalidade do mundo, tão almejada pelos modernos, como vimos anteriormente, constitui hoje, isto é claro, um projeto irrealizável.

Se o 'todo' agora é o todo literal do mundo, nada mais compreensível que o privilegiado espaço institucional deixe de ser tão importante para estas novas gerações, que também passam a incorporar os espaços urbanos. Deste modo, podemos dizer que o 'tempo real' dos 'processos' do 'pós-minimalismo' estão para o 'tempo real' das transformações e vivências urbanas, ausentes no isolamento dos espaços institucionais, que se encontram em 'suspenso' do mundo. Conforme K. Robert Schwarz: "Experimentar uma 'música-processo' permite testemunhar o procedimento

[222] WISNIK, José Miguel. op. cit., p. 198.
[223] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* (1986) In: *Richard Serra*. October Files. p. 101.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

musical desdobrar-se. Agora os andaimes estão sozinhos, nus e expostos e inflexíveis, tosquiados de sua tradicional e agradável fachada".[224]

Portanto, se é a fachada, ao esconder a estrutura, que nos dá a ilusão do 'todo'unificado do edifício, a cidade certamente corresponde a um 'todo' mais verdadeiro e real do que o 'todo' compreendido pelo 'cubo branco' dos espaços institucionais. Não é por acaso que o pastor de '*It's Gonna Rain*' se encontra na praça em meio a buzinas do trânsito e a revoadas de pombos; não é por acaso que estas ações e tarefas de que estamos tratando ocuparam os *lofts* e as ruas do *Soho*[225]; e não será por acaso que os trabalhos de Serra caminharão mais e mais em direção a um embate com os espaços da cidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

[224] SCHWARZ, K. Robert. *Process*. In: Steve Reich e Bang on a Can. New York City Counterpoint, Eight lines, Four Organs. Nonesuch Records, 2000, EUA.

[225] "O *Soho* tornou-se um caso histórico dos legendários pioneiros urbanos, o precursor de um grande movimento nacional. Quando nos anos setenta a classe média deixou as cidades pelos subúrbios, eles reempossaram a classe operária e bairros industriais, mudando inelutavelmente a geografia e a economia da cidade". (Lucy Lippard In: DE SALVO, Donna. The Urban Stage; New York City 1969-1974. Century City, Tate Modern, London, 2001).

3.3 'A rotina tem seus encantos'[226]

Embora um estudo do crítico de dança John Percival afirme que o '*chance process'* de John Cage tenha raramente dado certo na dança de Merce Cunningham, pois os movimentos oriundos das ocasionais combinações eram tão complicados que dificilmente o coreógrafo conseguia executá-los, o que importa de fato é que o 'processo' de Cage aplicado à dança de Cunnigham deflagraria uma série de mudanças que abririam novas possibilidades para a dança na segunda metade do século XX.

A partir da colaboração entre Cunnigham e Cage, o movimento na dança passa a estar desvinculado de qualquer encadeamento, narrativa, repertório, tema ou motivo, adquirindo sua aguardada autonomia, inclusive em relação à música tocada junto à coreografia. Observa o coreógrafo: "A relação entre a dança e a música é de coexistência, quer dizer, estão relacionadas simplesmente porque existem ao mesmo tempo".[227] A dança, bem como a música, passa a seguir seu próprio ritmo, não está em função de nada que não seja próprio a seu desenrolar no espaço e no tempo. Além de introduzirem os *'chance process'* à dança, a dupla Cage e Cunningham inovariam ainda ao reinventar o *'found object'* de Duchamp ('*objet-trouvé*') com o *'found sound'* na música, e o *'found movement',* seu equivalente na dança. Observa Roselee Goldberg:

> "Ao movimento natural, estes bailarinos adicionaram 'acaso' (*chance*) como um dispositivo estrutural, e o modelo de Duchamp do material 'achado' (*found*) – neste caso '*found sound*' e '*found movement*' – como um método de inventar novas formas de dança".[228]

Na década de 1950, Merce Cunningham introduziu o 'caminhar' na dança, um *'found movement'* que revolucionou a dança moderna, tendo repercussões importantes até hoje. Sobre os movimentos ordinários certa vez indagou: "Eles eram aceitos na vida cotidiana, e porque não no palco?". Percebemos uma nova aceitação da rotina e do banal enquanto linguagem poética, e com isto o estreitamento dos laços entre o

[226] Título em português de um filme de Yasugiro Ozu.
[227] PERCIVAL, John. *Experimental Dance*. Studio Vista, Inglaterra, 1971.p. 20.
[228] GOLDBERG, Roselee. *Performance, Live Art Since 1960*. H. N. Abrams, Nova York, 1998. p. 147.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

palco e a vida, colocando um ponto final na metafísica do 'expressionismo abstrato', que procurava sublimar a monotonia urbana.

> "O espaço em seu outro sentido é importante para Cunningham também, a saber, o espaço entre acontecimentos. Do mesmo modo que Cage permite que o silêncio faça parte de sua música, Cunningham deixa que a quietude/o congelamento/o corpo parado faça parte de seus balés".[229]

O silêncio para Cage, entretanto, não é mais o mesmo silêncio de Schoenberg, seu mestre, que Mondrian tanto criticava. Enquanto o silêncio no dodecafonismo se contrapõe ao som, de modo a criar contraste, a música de Cage não é mais baseada em dualidades, pois todos os sons têm importância e fazem parte da música e, de modo análogo, todos os instantes e todos os movimentos também são incorporados à dança. Conforme descreve Cage em '*Experimental Music*', texto de 1955, publicado em *Silence*, importante coletânea de seus artigos e palestras:

> "Nesta música, apenas o som possui lugar: os que são 'anotados' e os que não são. Os que não são 'anotados' aparecem nas músicas escritas como silêncio, abrindo as portas das músicas para os sons que estão no ambiente. Esta abertura existe no campo da escultura moderna e da arquitetura. As casas de vidro de Mies Van der Rohe refletem seu ambiente [...] Não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ser visto, para ser ouvido. De fato, por mais que tentemos fazer silêncio, não o conseguimos".[230]

Percebemos uma compreensão um pouco equivocada do espaço moderno, contrário à concepção sonora e espacial de Cage, que é 'inclusiva'. A concepção 'ambiental' de Cage mais se assimilaria a um momento posterior ao período áureo da arquitetura moderna, onde o espaço é autônomo e ideal, e apenas a transparência, jamais o projeto propriamente dito, inclui o entorno. Segundo Argan: "[...] o espaço é projetável (aliás, é sempre o produto de um projeto), enquanto o ambiente pode ser condicionado, mas não estruturado ou projetado".[231]

Mondrian identifica no silêncio e no '*still'*, seu equivalente em dança, o que é estático e que se fixa na memória, a presença da melodia, da narrativa e da hierarquia

[229] PERCIVAL, John. op. cit., p. 44.
[230] CAGE, John. *Silence*. M.I.T. Press, Cambridge, 1969. p. 7.
[231] ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Como História da Cidade*. Martins Fontes, 1993. p. 216.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

de valores, pois o movimento parado ganha destaque, fixando-se assim na memória. Para Cage e Cunnigham, não há mais diferença entre estar parado ou em movimento, pois não estamos jamais completamente parados: por menor que seja, o movimento nunca cessa. Percebemos a valorização dos espaços 'entre' os movimentos e dos tempos 'entre' os sons. O tempo é agora inclusivo, engloba tudo, e não mais exclui. Neste sentido, é o oposto da teoria da música neoplástica de Mondrian, que levava em conta apenas o que era considerado som e desconsiderava o silêncio. Assim como para Cage não existe o silêncio, para Cunnigham também não existe a estática. Para permanecermos parados também precisamos movimentar os músculos.

A eliminação da narrativa é visível nessas danças. Cunningham inverte a ordem das frases coreográficas por meio de jogos aleatórios, tais como o *I Ching* e os dados – os '*chance process'* emprestados de Cage – para mostrar que não existe um encadeamento, uma narrativa, mas que cada movimento é autônomo e independente. Segundo John Percival: "O espectador deve apreciar diretamente a partir das imagens da dança e da música, ao invés de primeiramente traduzirem-nas em imagens literárias".[232] Ou como diria ainda Cage acerca de seus trabalhos em conjunto:

> "Nestas danças e músicas, nós não estamos dizendo alguma coisa. Nós somos sinceros o bastante para pensarmos que se estivéssemos dizendo alguma coisa usaríamos palavras. Ao invés disso, nós estamos fazendo alguma coisa. [...] Não existem estórias ou problemas psicológicos. Há simplesmente uma atividade de movimento, som e luz. [...] O movimento é o movimento do corpo".[233]

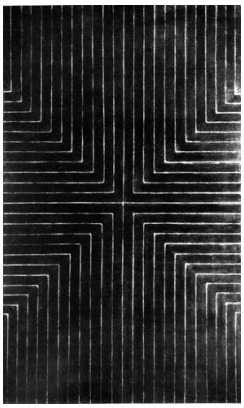
A autonomia de cada arte, ou melhor, das partes que compõem um espetáculo, de que falam Cage e Cunningham, está diretamente vinculada à eliminação da relação parte/todo tão presente na modernidade artística, e que começa a ser questionada pela geração posterior ao 'expressionismo abstrato'. Em entrevista a Bruce Glaser, os minimalistas Frank Stella **[fig. 43]** e Donald Judd **[fig. 44]** deram um parecer definitivo acerca da polêmica relação entre o todo e as partes, ao afirmarem que "as partes não possuem conexões".[234] Salienta Judd:

[232] PERCIVAL, John. op. cit., p. 20.
[233] Ibid.
[234] GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. In: Minimal Art, A critical anthology. p. 151-154.

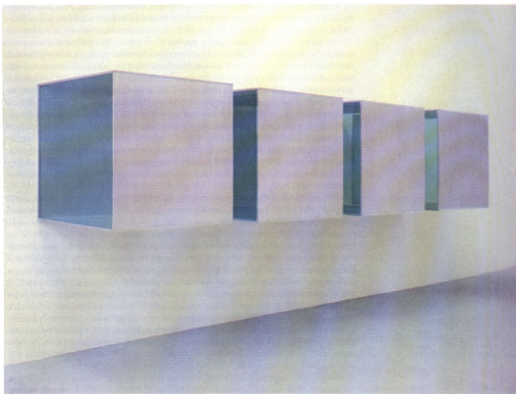
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "Quando você começa a relacionar partes, você está assumindo que existe um todo vago – o retângulo da tela – e partes definidas que estão todas conectadas, pois você deve ter um todo definido e talvez nenhuma parte, ou muito poucas. As partes são sempre mais importantes que o todo".[235]

Podemos, assim, relacionar a escultura de Serra aos desdobramentos da dança moderna que vinha, desde a década de 1950, incorporando à técnica tradicional movimentos corporais do cotidiano, na medida em que isto se relaciona também aos processos e às 'tarefas-orientadas' de que falaremos ainda. Como reconheceu Rosalind Krauss: "Os *happenings* se juntavam a uma tradição da dança que estava simultâneamente se desenvolvendo a partir da coreografia de Merce Cunningham, em que havia grande insistência na objetivação do movimento".[236] Os esforços de Cage e Cunnigham em conferir autonomia aos movimentos, desmembrando-os de um 'todo' seqüenciado, encontraria continuidade nos trabalhos dos coreógrafos do célebre *Judson Memorial Theatre*. Pois somente a partir da década de 1960 as mudanças no desenvolvimento da dança ocorreram de maneira paralela à arte, elevando assim a dança, considerada uma arte menor, ao *status* de arte com "A" maiúsculo. Serra reconhece que as pesquisas da dança nova-iorquina estavam mais avançadas do que as investigações estéticas nas artes plásticas, tornando-se a única coisa realmente nova e estimulante da época. Acerca de seu interesse pela dança emergente neste período, ele declarou numa recente entrevista:



[43] Frank Stella. *Die Fahne Hoch!,* 1959.



[44] Donald Judd. Sem Título, 1965, placas de alumínio e vidro

[235] Ibid.
[236] KRAUSS, Rosalind. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 233.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "Quando eu cheguei a Nova York, as pessoas que mais iam adiante na produção de novas idéias sobre corpo e movimento, potencial do material em relação à organização do espaço e comportamento em relação à estrutura, eram bailarinos. [...] Para mim, suas performances abriram novas maneiras de relacionar movimento a matéria e espaço, permitindo que eu pensasse sobre escultura num campo extenso e aberto, de maneira impossível de ser realizada quando se lida com escultura como um objeto autônomo. Eu provavelmente aprendi mais olhando mulheres[237] dançarem no início dos anos sessenta, particularmente Yvonne Rainer, do que olhando arte minimalista".[238]

Diferentemente de Mondrian, que foi fortemente influenciado pela música popular, por sua dança-social correspondente, e pela teoria musical, em seu esforço de busca por uma arte total – *Gesamtkunstwerk* -, que resultou em seu fundamentado legado teórico, Serra não possui a influência direta de cada uma das artes temporais. Mas percebemos, assim, uma rara consonância existente entre todas elas na época. Temos agora cada uma das diferentes áreas – dança, música e artes plásticas – com características e valores específicos, buscando juntas a superação de valores modernos e o fim da subjetividade em arte, tão cara ao 'expressionismo abstrato'.

No lugar da tradicional colaboração entre artistas, onde cada um trabalha a seu modo para formar um conjunto 'harmônico', desempenhando um determinado papel no todo do espetáculo, passamos a ter as artes visuais e temporais abordando as mesmas questões inerentes ao 'processo', que definiam preocupações comuns a todas essas esferas artísticas. Deste modo, é provável que os coreógrafos preferissem que suas danças acontecessem em silêncio a utilizar a música de Reich; mas ao ouvirmos sua música experienciamos o mesmo 'processo' existente numa peça de dança ou numa escultura de Serra. Até então não havia existido tal sintonia de pesquisa entre as várias esferas artísticas. Constata Buchloh:

> "Enquanto a abordagem tradicional, como ilustrada na colaboração entre John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, procurou integrar as várias artes performáticas em um tipo de *Gesamtkuntwerk*, as novas formas foram baseadas em uma preocupação com a correspondência objetiva en-

[237] Serra comenta que curiosamente, todos os coreógrafos eram do sexo feminino.
[238] Entrevista concedida a Lynne Cooke e Michael Govan e In: Torqued Ellipses, DIA, 1997.p. 27-8

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> tre as investigações nas artes plásticas e nas artes temporais".[239]

O cenário deste intercâmbio entre artes visuais e temporais foi, portanto, o legendário *Judson Dance Theatre*, situado na *Judson Memorial Church*, em *Washington Square*, Nova York, fundado em 1962 por um grupo de coreógrafos novaiorquinos que incluía Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Simone Forti e Judith Dunn, abrigando *workshops*, *happenings* e apresentações de dança por quase uma década. Como mencionaria em recente entrevista outra importante coreógrafa do *Judson Theatre*, Trisha Brown, cuja análise sobre sua obra será aprofundada adiante:

> "Artistas plásticos e músicos, compositores e dançarinos estavam juntos social e profissionalmente. Era um mundo muito menor, havia poucos de cada. Os *'happenings'* foram a minha primeira experiência teatral em Nova York. Estes *'happenings'* eram dirigidos por artistas visuais, pintores, escultores: Robert Whitman, Claes Oldenburg, Jackson McLow... Era um intercâmbio vital".[240]

Devemos aqui mencionar a importância do emblemático artigo de Yvonne Rainer intitulado "*A quasi survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the Plethora, or an analysis of Trio A"*[241]*,* no qual a coreógrafa relaciona dança e artes plásticas. Por meio de uma tabela comparativa entre as duas artes, Rainer identifica as características do passado que devem ser suprimidas em cada uma delas e por quais devem ser substituídas para que as novas mudanças no rumo da arte fossem levadas adiante. Por exemplo: nas artes visuais, a relação hierárquica entre as partes corresponde, na dança, ao desenvolvimento e ao clímax; a relação hierárquica deve ser substituída pelos módulos e pelas formas unitárias, enquanto o clímax pelo equilíbrio entre as frases. Neste sentido, o papel da mão do artista é comparado à expressão dos movimentos em dança, e será substituído pela fabricação industrial na arte, pelo equilíbrio na distribuição de energia empregada nos

[239] BUCHLOH, Benjamin H. D. *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*. In*: Richard Serra, October Files*, 2001. p. 5.
[240] BROWN, Trisha. *Danse, précis de liberté*. Centre de la Vieille Charité, 1998, p.58.
[241] Este artigo foi publicado na coletânea 'Minimal Art; A critical Anthology', editado por Gregory Battcock em 1968.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

movimentos, e pelo '*found movement*', na dança. Como revela novamente Trisha Brown em recente entrevista:

> "Muitos dos trabalhos feitos durante a década de sessenta foram uma reação às convenções, à pretensão, ao romantismo, ao sentimentalismo. Estes trabalhos eram sobre Arte. Eu estava pensando sobre dança e tempo e execução como uma ação artística".[242]

A noção de que se fazia arte sem precisar definir exatamente de qual arte se tratava era algo realmente inédito na História da Arte. Por exemplo: *Drumming*, de Steve Reich, foi primeiramente apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1971, quando performances eram apresentadas em galerias de arte. Até então, a dança esteve sempre muito atribulada com suas próprias questões, sua especificidade, e não poderia ser de outro modo. A execução e toda a técnica envolvidas na produção da dança enquanto espetáculo, e sua dependência de público afastaram-na da pesquisa, fazendo com que se mantivesse à margem da esfera da grande arte. Constata novamente Yvonne Rainer:

> "As mudanças no teatro e na dança refletem mudanças em idéias sobre o homem e seu ambiente que afetaram todas as artes. A dança em questão deve refletir estas mudanças em tudo o que é de interesse pois, por razões óbvias, ela sempre foi a mais isolada e inata das artes. O que talvez seja inédito na história da dança moderna é a proximidade e correspondência entre desenvolvimentos contemporâneos em dança e nas artes plásticas".[243]

Se, por um lado, os musicais de Fred Astaire e Ginger Rogers apresentavam uma dança que não era isolada, como afirma Rainer acerca da dança experimental até então, por outro lado também não seria apenas dança, não atingindo o *status* de uma grande dança. Muito embora a 'arte' de um Fred Astaire seja realmente grande, e certamente tenha contribuído muito para as conquistas da dança contemporânea, devemos ter em mente que, como dito anteriormente, tratava-se de arte para entreter grandes massas.

[242] BROWN, Trisha. op. cit., p.58.
[243] RAINER, Yvonne. *A quasi survey of some "minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the Plethora, or an analysis of Trio A,* p. 264.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Na dança do 'pós-minimalismo', do mesmo modo que na música, também podemos perceber, grosso modo, a retomada da desmistificação do sujeito artista que, durante o período compreendido entre as duas grandes guerras mundiais, esteve caracterizado na batalha abstracionismo versus representação da natureza. Isto se reflete na despsicologização dos temas, bem como na ausência de 'interpretação' por parte do bailarino. Como anos antes já observava John Cage sobre seu trabalho desenvolvido em parceria com Merce Cunningham:

> "A novidade do nosso trabalho provém do nosso afastamento das preocupações simples e particulares dos humanos e da aproximação com o mundo da natureza e com a sociedade da qual todos nós fazemos parte".[244]

Na dança, a execução de uma 'tarefa orientada', que se dá em 'tempo real', equivale ao 'processo' na música e nas artes plásticas. A coreógrafa Ann Halprin, no final da década de 1950, ao pesquisar movimentos naturais e do cotidiano, e as emoções que os guiam em seus workshops de dança experimental na Costa Oeste Americana, iniciou a inclusão da 'tarefa orientada' na dança. Estes verdadeiros laboratórios de dança, hoje históricos, foram freqüentados por Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti e, nos anos 1960, por Robert Morris, coreógrafos que posteriormente ajudaram a fundar o *Judson Theatre*. Sobre o período em que freqüentou os *workshops* de Halprin, Trisha Brown relataria em uma entrevista:

> "Ann estava trabalhando com a idéia coreográfica da tarefa, tal como varrer com uma vassoura – uma ação ordinária, organizada por uma atividade ordinária e executada como se você não estivesse executando-a, mas isolado, em algum lugar, varrendo". [245]

Estamos falando de ações que acontecem em 'tempo real', o tempo em que uma tarefa leva para ser executada, ao invés de ser apenas 'representada'. O 'tempo real' na dança corresponderia ao 'aqui e agora' do minimalismo. Apenas no final da década de 1960 haveria a incorporação do tempo nas artes plásticas, e do entorno na colaboração entre coreógrafo e lugar na dança. Reconhecemos, entretanto, que o deslocamento de um corpo no palco deixa de estar em função de uma representação, pas-

[244] PERCIVAL, John. op. cit., p. 20.
[245] BROWN, Trisha. op. cit., p. 20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

sando a ser um deslocamento no espaço real, sem outro significado que não o da relação do corpo com o espaço que o cerca. O corpo passa a ser a medida do espaço. Este deslocamento não representa nada, não expressa algo e não faz parte de uma narrativa. Afirmaria Rosalind Krauss:

> "As tarefas que constituem o tecido desta dança – tal como movimentar colchões ou carregar tijolos ou seguir as regras de um jogo – servem a uma dupla estratégia: substituir o ilusionismo pelo 'tempo real' e despsicologizar o bailarino".[246]

Em '*A quasi survey*', Rainer nos fala ainda de uma suave continuidade na dança pós-minimalista, onde não haveria pausas para marcar o início, o meio ou o fim de uma coreografia, eliminando assim o drama. Tal como na '*Verb List*' de Serra, onde o infinitivo não determina um momento preciso no tempo, mas sim um perpétuo continuar, também não há pausas entre as frases na dança processual; estas consistem em partes separadas e de igual importância, onde o final de cada uma delas se funde com o início da próxima, sem qualquer acentuação visível, sem estabelecer uma seqüência narrativa, remetendo ao descontínuo e repetitivo 'processo' industrial. Sobre uma de suas coreografias Rainer teria dito: "Nenhuma parte da série possui mais importância do que outra: nos quatro minutos e meio ocorre uma grande variedade de formas de movimento, mas elas possuem o mesmo peso e são igualmente enfatizadas".[247]

A valorização das partes independentemente de seu encadeamento está diretamente relacionada à autonomia e à falta de hierarquia entre as mesmas, também presentes nos trabalhos minimalistas. No 'pós-minimalismo', temos a incorporação da dimensão temporal pelas artes plásticas por meio do 'processo'. Deste modo, a duração no tempo, antes ausente nas artes visuais, passa a ser comum a todo o desenvolvimento artístico do período, uma vez que a dança e a música já são artes temporais. Em um artigo sobre Yvonne Rainer, publicado na *Artforum* de janeiro de 1974 Annette Michelson escreveu: "Central para estas considerações era a distinção entre um tempo que se pode chamar de sintético, e que é contrário a um tempo operacional,

[246] KRAUSS, Rosalind. op. cit., p. 233-6.
[247] RAINER, Yvonne. op. cit., p. 270.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

o tempo da experiência, de nossas ações no mundo".[248] Neste caso, o tempo sintético corresponde justamente ao 'instante' moderno, diametralmente oposto a toda a experiência em 'tempo real' inerente aos processos do 'pós-minimalismo', e inédito nas artes visuais. A exemplo da música e das artes plásticas, na dança esta relação com o tempo consiste na negação da representação, do simbolismo inerente aos movimentos, e da narrativa, que é sempre algo relatado *a posteriori*, escapando, portanto, ao real. Logo, as ações ordinárias de que são constituídas estas 'tarefas' podem ser feitas e refeitas a qualquer instante, e não dependem de momentos e movimentos inspirados, únicos, que não podem ser repetidos porque dependem de um encadeamento de momentos que terminam por gerar um clímax, negando veementemente a narrativa. Observa Rainer:

> "O termo frase também pode servir como uma metáfora para uma longa ou total duração, contendo início, meio e fim. Sejam quais forem as implicações de uma continuidade que contenha pontos altos ou clímax focais, tal abordagem parece ser agora excessivamente dramática e, simplesmente, desnecessária".[249]

É também no impulso de eliminar a dramaticidade e a presença de clímax na dança, que Rainer analisa as quantidades de energia gastas pelo corpo nas coreografias. Segundo a coreógrafa, esta distribuição de energia foi sendo utilizada de diferentes maneiras ao longo da história da dança, e podemos ver uma sensível diferença entre as coreografias que possuem clímax, como as do passado, e as que possuem continuidade entre os movimentos e frases, como a nova dança. Neste caso, a quantidade de energia e a maneira como ela é distribuída durante a dança está para o material a ser manipulado pelos processos 'pós-minimalistas' nas artes visuais. O interesse está em manipular alguma coisa por meio de um processo, sem preocupação em alcançar um resultado – o correspondente ao clímax da narrativa na dança tradicional – pois o 'resultado' era sempre disforme, um amontoado de coisas que restavam do 'processo'.

É interessante analisarmos a posição de Paul Valéry, quase meio século antes: ele diz que o Universo da Dança causa-nos a impressão de que não existe repouso, e o

[248] MICHELSON, Annette Apud KRAUSS, Rosalind. Op. cit., p. 233.
[249] RAINER, Yvonne. op. cit., p. 267.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

gasto de energia seria estável, enquanto nos movimentos interessados do Universo ordinário – aqueles orientados por algum impulso – o gasto de energia é instável, pois "são apenas transições e toda a energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo *sobre-excitado*".[250] Para Valéry o movimento da dança parece natural; entretanto, na dança 'pós-minimalista' o movimento não é repetido para que saia naturalmente perfeito, como se refere o filósofo, e sim para que a experiência não seja sublimada, tornando-se ordinária. Observa Yvonne Rainer:

> "Grande parte da dança ocidental com que somos familiarizados pode ser caracterizada por uma distribuição de energia específica: máximo de produção ou 'ataque' no início de uma frase, seguida de diminuição e recuperação no final, com a energia sempre retida em alguma parte do meio. Isto significa que uma parte da frase – normalmente o trecho que é mais parado – se torna o foco da atenção, registrado como uma fotografia ou momento suspenso do clímax".[251]

A repetição vem justamente impedir o encadeamento cronológico dos movimentos sem, contudo, eliminar a relação temporal junto. A repetição é monótona e maçante como o é a rotina, o dia-a-dia nas cidades, o desencantado cotidiano urbano, onde, portanto, não há mais espaço para a inspiração ou para as coisas únicas, produzidas por artistas elevados a condição de mito ou gênio. As 'tarefas orientadas' são, portanto, tarefas mundanas, executadas por anônimos.

Varrer e enfileirar tijolos são ações naturalmente repetitivas, tarefas cuja execução é dada em função do tempo e do espaço. Seria impossível varrer sem repetir o movimento inúmeras vezes, pois uma única 'varrida' não seria suficiente para completar a tarefa. De modo análogo, também não é possível enfileirar um único tijolo, pois são necessários vários tijolos para que uma ou mais fileiras possam existir. Portanto, estas ações estão em função de um espaço literal e de um 'tempo real'. Assim, varre-se uma determinada área e enfileira-se uma certa quantidade de tijolos durante um dado período de tempo. De acordo com o espaço e o tempo disponíveis, teremos um determinado resultado expresso em um variável e infinito comprimento linear,

[250] VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2003. p. 37.
[251] RAINER, Yvonne, op. cit., p. 266

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Porém, antes de qualquer resultado, as ações na arte constituem um fazer em si, sem começo, meio ou fim.

A exemplo dos processos em música e artes plásticas, estas tarefas em dança ('*task-performance*') empregam um procedimento claro. Embora as regras sejam estabelecidas *a priori*, não temos uma exata noção do tempo que o processo levará para ser concluído, ou do modo preciso como os movimentos desta 'ação-tarefa' se desenrolarão no espaço. Segundo Rainer: "O que se vê é um controle que parece conduzido pelo tempo necessário para que o peso real do corpo realize os movimentos prescritos, ao invés de ser uma aderência a uma ordenação temporal imposta".[252] Na inexpressiva tranqüilidade com que se executa uma ação corriqueira, que não apresenta dificuldades e dispensa o treinamento físico, podemos identificar um combate à interioridade, logo à subjetividade do artista. Assim como na música e nas artes visuais, na dança também não mais existe interesse pela subjetividade do bailarino, por sua expressão e interpretação. Como novamente destaca Yvonne Rainer:

> "Dançarinos foram impulsionados a procurar um contexto alternativo que permite uma qualidade desapaixonada, mais concreta e mais banal do estar físico nas performances, um contexto onde as pessoas executam ações e movimentos fazendo esforços físicos menos espetaculares, e onde habilidades são dificilmente reconhecidas".[253]

Enquanto o ordinário e o comum são anônimos, as habilidades dão margem à subjetividade. Ao criticar a submersão da personalidade na dança do passado, Rainer afirma em relação ao presente: "Então, idealmente não se é nem você mesmo, se é um 'executor' neutro".[254] Constatamos a substituição do termo 'bailarino' ou 'dançarino', pelo termo 'executor' de dança, que pode vir a ser qualquer pessoa, com ou sem experiência. Como afirmaria Trisha Brown acerca da imediaticidade e da ausência de elaboração prévia destas 'execuções':

> "Era uma maneira direta de se dançar, de entender o movimento. O bailarino, treinado para projetar, foi desarmado. [...] Se você para para pensar sobre o que você irá fazer

[252] Ibid., p. 270.
[253] Ibid., p. 267.
[254] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> antes de fazê-lo, provavelmente acabará ocorrendo um exaustivo processo de edição que terminará por bloquear a ação".[255]

Passamos assim a entender que é o corpo do bailarino, seu invólucro externo, e não mais seu 'interior', com potencial expressivo, que media a obra. E é justamente por ser desprovido de 'interioridade' que este corpo termina por se relacionar com o exterior, com o que está ao seu redor. Este corpo, por sua vez, é também um corpo qualquer, que não é trabalhado, como aponta Rainer em seu referido texto: "A exibição de virtuosidade técnica e a exibição do corpo especializado do bailarino não fazem mais qualquer sentido". Do mesmo modo, Brown comentaria ainda acerca da utilização de bailarinos profissionais treinados e não treinados, em seu esforço para eliminar a carga dramática destas danças:

> "Nestes primeiros trabalhos eu utilizei bailarinos treinados e não-treinados. Alguns dos bailarinos treinados, em um esforço para aparecerem sublimes, maiores que a vida, se projetaram ao atravessarem estes palcos e se encheram de tensão e carga dramática, o que estilizou o movimento, tornando impossível para eles realizar uma atividade tão ordinária quanto caminhar".[256]

Mas por que, então, a impessoalidade dos movimentos das 'tarefas-orientadas' seria mais anônima do que as linhas retas de um quadro de Mondrian? Um quadro de Mondrian tem uma composição que foi concebida por um sujeito, um artista, cuja combinação de elementos, sua montagem, inevitavelmente resultará em um 'todo'. Nas 'tarefas orientadas', diferentemente, temos um movimento que é previamente determinado, uma vez que foi retirado do cotidiano; portanto, não há composição, não há arbitrariedade de escolhas, e sim a sua incessante repetição. Nestas tarefas inexiste preocupação com a variedade ou com as inúmeras possibilidades 'compositivas' neoplásticas, que justamente como vimos acerca da música atonal, evitam a repetição.

Na dança de Fred Astaire ou de Jerome Robbins, por mais que identifiquemos movimentos do cotidiano a elas incorporados, ainda vemos os movimentos decorrentes de uma representação, atrelados a uma narrativa, ao invés de serem simplesmente executadas como uma ação ou tarefa ordinária, desconectada de uma seqüência. Em-

[255] BROWN, Trisha. op. cit., p.22.
[256] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

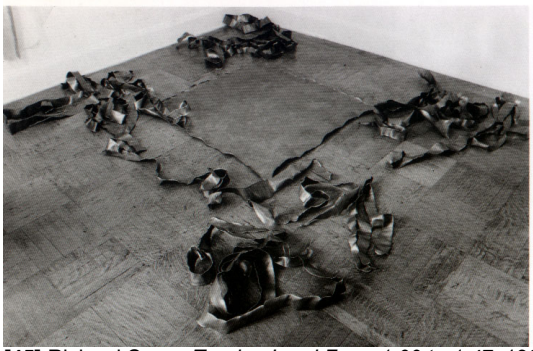
bora já se note uma inclinação para questões urbanas, para o corriqueiro e o casual, nas coreografias da primeira metade do século XX não existem tarefas ou processos, e muito menos realizações em 'tempo real'. Será, portanto, o caráter anônimo inerente às tarefas que tornará possível à dança imiscuir-se na cidade em plena década de 1970.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

3.4 Peso e gravidade: desequilíbrio iminente

O processo engendra uma relação espaço-temporal que se dá, logicamente, em 'tempo real'. Entretanto, o modo como terminava, espalhado no chão, acabava resultando numa relação figura-fundo, onde o piso funcionava como uma imensa tela horizontal para suportá-lo. Assim, o 'processo' cuja duração temporal ia contra o que é dado apriorísticamente, contra algo onde 'segredos' impedissem a compreensão do 'interior' da escultura, terminava tornando-se um trabalho relacional, no antigo esquema figura-fundo da pintura européia. Conforme Krauss: "O procedimento alcançou uma qualidade figurativa, onde, então, deparávamos com a 'pintura' do rasgar (*tearing*) **[fig. 45]**, a 'imagem' do rolar (*rolling*) **[fig. 46]**, o 'quadro' do fundir (*casting*)".[257] A pintura relacional está baseada numa relação parte-todo, ponto sobre o qual o minimalismo irá embasar sua crítica ao racionalismo europeu – onde "a base de toda a sua idéia é o equilíbrio"[258] – 'tradição' à qual Mondrian, logicamente, pertence. Portanto, a repetição dá autonomia às partes, e faz com que a noção de um 'todo' único e indivisível desapareça em meio a tantas partes idênticas, onde não há hierarquias. Serra passou a olhar criticamente para a idéia de dispor o 'processo' sobre o chão, o que, em sua visão, tornava o resultado pictórico:

> "Quando pedaços são vistos de cima, o chão funciona como um campo ou um fundo para o desenvolvimento de elementos decorativos lineares e planares. [...] A extensão lateral, neste caso, permite à escultura ser vista pictóricamente – quer dizer, como se o chão fosse o plano da tela".[259]



[45] Richard Serra. *Tearing Lead From 1:00 to 1:47*, 1968

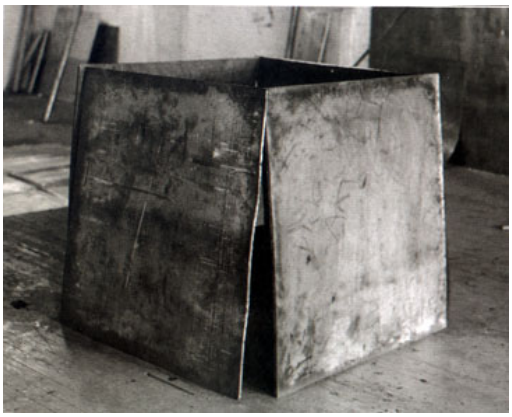
[46] Richard Serra. *Thirty-five Feet of Lead Rolled Up*. 1968

[257] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* (1986) In: *Richard Serra*. *October Files*, 2000. p. 106.
[258] Id. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 244.
[259] Id. *Richard Serra: Sculpture* . In: *Richard Serra*. *October Files*, 2000. p. 106.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

A partir deste momento, Serra começa a desenvolver os '*Props'* (escoras), trabalhos que já não se enquadram na definição de 'escultura processual' *stricto sensu*. Nestas esculturas podemos perceber a premente interdependência entre os elementos e o comportamento dos materiais implicados na obra, eliminando a passividade existente no 'processo', quando o material se deixava manipular inteiramente pelo 'executante'. Os '*Props*' não usam o chão como 'fundo' sobre o qual o trabalho repousa depois de transcorrido o 'processo', mas utilizam o piso e as paredes como suporte ativo, onde é estabelecido um equilíbrio de forças entre os materiais empregados e a gravidade. Nos '*Props*', nota-se a dependência física do suporte, enquanto a ausência de estrutura dos 'processos' conferia autonomia à obra, que apenas repousava sobre o chão. Pela primeira vez, Serra se dá conta do peso da matéria e de como seu comportamento pode estar implicado entre quatro paredes. Pois o material empregado, com sua densidade, age com força sobre as paredes e sobre o chão, exigindo uma pressão replicante dessas superfícies estáticas, eliminando, assim, qualquer caráter bidimensional e pictórico destes trabalhos, e fazendo com que a gravidade passe a interferir na tridimensionalidade dos mesmos.

'*One Ton Prop*'**[fig. 47]**, feito em 1969, é o trabalho mais conhecido desta série. Ele é constituído por quatro placas de chumbo idênticas – cada uma pesando 250 quilos, somando juntas uma tonelada – que se elevam do chão em grossas paredes verticais, apoiadas umas sobre as outras, de modo que sua pressão lentamente termina por deformar o chumbo, num processo ininterrupto. Segundo Krauss:



[47] Richard Serra. *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "Serra cria uma imagem da escultura como algo que, ao manter seu equilíbrio, está constantemente tendo que renovar sua integridade estrutural. No lugar do cubo como uma '*idea*' – determinada *a priori*, - ele o substitui enquanto uma existência – criando-se no tempo, totalmente dependente dos fatos de sua superfície em tensão".[260]

Nos '*Props'* temos um novo 'processo' onde os elementos estão em constante tensão, dispensando a presença do corpo humano que irá manipulá-lo. Ao invés do 'processo' ser deflagrado por alguém que o executará, transcorrendo durante um determinado tempo, ele agora é intrínseco à peça, possui seu próprio tempo, interno à obra e não imposto de fora. De modo análogo, o trabalho passa a incorporar o corpo humano, num processo não mimético, onde a gravidade atuante sobre as placas remete ao nosso próprio corpo. O peso de uma placa de chumbo contra outra atua como num corpo vivo. Enquanto em '*Hand Catching Lead'* temos o corpo fragmentado, reduzido a uma única porção atuante – as extremidades das mãos – na tarefa que está sendo filmada, nos *'Props'* temos um 'corpo' formado por partes idênticas que, ao se equilibrarem, adquirem a corporeidade de um sistema regulado. A noção de membros que formam um corpo não é de todo abandonada.

> "A questão do corpo como fundamento da experiência escultórica é parcialmente comparável à maneira com que as condições abstratas do corpo foram modeladas em '*One Ton Prop* (*House of Cards*)' ou por '*Stacked Steel Slabs'*: o corpo como uma vontade de ereção, como a busca pela restrição através do equilíbrio".[261]

Em '*Stacked Steel Slabs (Skullcracker)'* **[fig. 48]**, outro trabalho de 1969, Serra faz uso da serialidade de forma mais evidente, empregando o enfileiramento – alternativa minimalista à composição – na vertical. Trata-se de um empilhamento, dando continuidade à presença da gravidade que já se fazia sentir nos '*Props'*. Esta mudança na ênfase do horizontal para o vertical é crucial para as esculturas de Serra, pois passamos a ter a presença da gravidade como força atuante no trabalho, onde o peso e a matéria passam a importar de forma sensível. Diferentemente das caixas de Donald Judd **[fig. 49]**, que são engastadas à parede, com um constante afastamento entre cada

[260] Id. *Passages In Modern Sculpture*. MIT Press, 1998. p. 269.
[261] Id. *Richard Serra: Sculpture* . In: *Richard Serra*. *October Files,* 2000. p. 124.

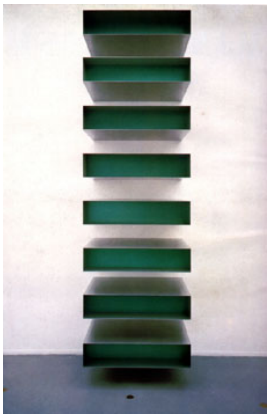
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

uma delas, as placas de Serra estão encostadas umas nas outras, de modo a fazerem atrito e pressão. Não se trata de um enfileiramento na vertical, mantendo a ausência de gravidade encontrada na estática posição horizontal: as placas de Serra possuem contato e peso cumulativo entre suas partes, criando interdependência entre elas, numa espécie de 'todo' descontínuo, conforme atesta Krauss:

> "Por estas esculturas serem decididamente verticais, e por sua dinâmica interna assegurar sua independência de qualquer 'chão' externo, seja este piso ou parede; e por ser o peso do chumbo e sua sincera resposta ao puxar para baixo da gravidade o princípio extremamente simples de sua verticalidade; por neste puxar, operar a resistência que é o princípio do '*Prop'* (da escora) – a estabilidade é alcançada através do conflito e do equilíbrio de forças".[262]

Nestes empilhamentos – diferentemente dos 'processos', que resultavam em trabalhos rasteiros, cuja estrutura era tomada de empréstimo ao corpo que executava a ação – cada peça depende do equilíbrio da outra. Constatamos, assim, a presença de um 'todo' em equilíbrio, ainda que precário. Entretanto, por mais que os elementos apresentem interdependência entre eles, não há composição. Estes empilhamentos jamais nos remetem à pintura européia, tão combatida pelo primeiro minimalismo. Os elementos são idênticos e estão simplesmente empilhados; são 'descontínuos', mais se aproximam da idéia de conjunto, de grupamento, portanto distantes do 'todo' relacional virtual de Mondrian. Estas peças dependem literalmente umas das outras, a 'inteireza' do conjunto submetido à gravidade é, a todo tempo, passível de ser rompida.

[48] Richard Serra. *Stacked Steel Slabs (Skullcracker)*, 1969



[49] Donald Judd. *Untitled*, 1978.

[262] Ibid., p. 107.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Cabe lembrarmos que Mondrian é o inventor de uma nova relação entre as cores, baseada no 'peso' das mesmas, a que chamava '*Gleichgewicht*', igualdade de 'pesos'. A maneira como Mondrian 'compõe' com as cores primárias alude ao peso dos corpos que dançam ao som do *boogie-woogie*, dos pares a contrabalançar os pesos, indo de um lado ao outro, equilibrando-se. Contudo, se o peso de Mondrian apenas 'remete' ao peso concreto e real dos corpos a bailar, em Serra o peso é literal, e não faz alusão a um equivalente na realidade porque é, em si, equilíbrio físico. Portanto, temos aqui o peso relacional de Mondrian, que é visual, submetido às condições bidimensionais do todo da tela, e o peso literal de Serra, completamente material, intrínseco à tridimensionalidade, à realidade do corpo no espaço, logo não virtual. Observa Krauss:

> "A escultura de Richard Serra é sobre escultura: é sobre o peso, a extensão, a densidade e a opacidade da matéria, e sobre a promessa do projeto escultural ir além desta opacidade, com sistemas que irão fazer a estrutura do trabalho transparente simultaneamente para si e para o observador que observa do exterior".[263]

Em '*Stacked Steel Slabs (Skullcracker)'* os elementos não estão tranqüilamente dispostos no chão como no minimalismo. Sua ordenação está submetida à força da gravidade, sob a qual os elementos fazem conexão e atrito. A quantidade de elementos dependerá de quantas unidades a pilha comportará mantendo seu equilíbrio, sua condição limítrofe. A nova ordenação é experimental e não apriorística, milimétrica, '*more geometrica'*.

Os desdobramentos da obra de Richard Serra, onde a presença da gravidade e o engajamento do corpo são primordiais, permitem-nos relacioná-los às coreografias realizadas por Trisha Brown no início da década de 1970. Trisha Brown foi aluna de Merce Cunningham que, como vimos, utilizava os conceitos de acaso (*chance*) e indeterminação (*indeterminancy*), desenvolvidos em suas coreografias empreendidas com a colaboração de John Cage. Embora pouco conhecida por um público não especializado em dança, o trabalho de Brown se desenvolveu no *Judson Memorial Theatre* paralelamente ao de Yvonne Rainer e de outros tantos coreógrafos experimentais

[263] Rosalind Krauss, citada em. BUCHLOH, Benjamin H. D. *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*. *October Files*, 2001. p. 18.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

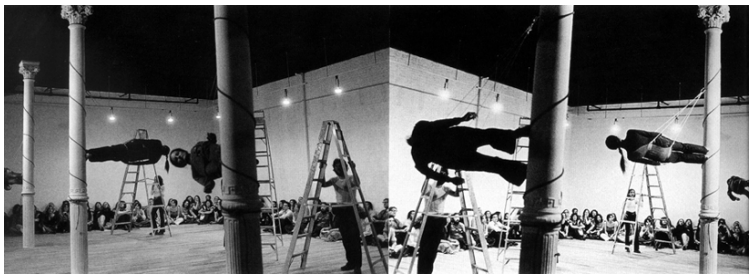
da época. Em 1979, em sua décima edição, a revista americana *October* publicou um ensaio fotográfico sobre seu trabalho, posteriormente republicado na edição comemorativa da primeira década da revista, em 1988.

Além das muitas questões que vinham sendo desenvolvidas por esta geração de coreógrafos do *Judson Memorial Theatre,* como a execução de 'tarefas orientadas', a incorporação de movimentos ordinários ('*found movements')*, a repetição e a autonomia dos movimentos, já abordadas anteriormente, identificamos outros dois pontos comuns apenas aos trabalhos de Trisha Brown e Richard Serra. São esses: o impulso a desafiar e a serem desafiados pela força da gravidade, e um profundo interesse em atuar nos espaços urbanos, o que veremos no próximo capítulo. Pode-se, talvez, considerar estas coreografias como o melhor exemplo da convergência entre as indagações feitas pelas artes plásticas, a dança e a música neste mesmo período.

Os trabalhos mais conhecidos de Trisha Brown são '*Man Walking Down the Side of a Building*', de 1970, **[fig. 50]** e '*Walking on the Wall*', de 1971, **[fig. 51]** nos quais bailarinos desafiavam a gravidade para empreender uma prosaica caminhada, traçando com seus corpos uma linha paralela ao chão, desmitificando a necessidade de movimentos rebuscados, como *grand-jetés* e piruetas no ar, associados à dança do passado. A caminhada, que havia sido introduzida na dança na década de 1950 por Merce Cunningham, teve seu eixo rotacionado no espaço; o apoio do chão encontra-se agora na parede, a força da gravidade perfura o corpo na horizontal, e não se encontra mais paralelo ao eixo do corpo. Salienta a coreógrafa: "minha intenção era ter uma pessoa andando naturalmente".[264] Os corpos dependurados perpendicularmente à parede por equipamentos de montanhismo – por isto essas coreografias ficaram conhecidas como '*equipment pieces*' – executam movimentos ordinários num esforço para que pareçam naturais, uma vez que vão contra a força da gravidade, elemento externo com o qual têm que aprender a lidar. Trisha Brown afirmaria sobre estes trabalhos: "Uma atividade normalmente vertical executada horizontalmente e reformada pelo puxar vertical da gravidade. Grande tensão e esforço para suportar o peso do corpo enquanto se negocia com botões e zíperes".[265]

[264] BROWN, Trisha. *Danse, précis de liberté*. Centre de la Vieille Charité, 1998, p.32-34.
[265] Ibid., p.34.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB



[50] *Man Walking Down The Side of a Building.* 1970
[51] *Walking on the Wall. Nova York ,* 1974

Ir a favor da gravidade significa, antes de mais nada, aceitar os limites do corpo humano, ao invés de forçar uma leveza inexistente, como o faz o balé clássico, ao ignorar completamente a condição de submissão à força gravitacional intrínseca a qualquer corpo sobre a face da terra. Não fosse ela, flutuaríamos como o buscam os bailarinos clássicos com suas piruetas no ar. Trisha Brown procura situações de evidente complexidade para o corpo, onde é visível o esforço do 'bailarino' ao longo de sua caminhada tão simples, explicitando a presença da força da gravidade. A dança do pós-minimalismo procura exacerbar as reais condições em que o corpo humano se encontra, aprendendo a lidar com a gravidade e com forças contrárias. O balé clássico, por sua vez, é claramente ilusionista, os corpos atuam contra a gravidade e não a favor dela, dando por alguns instantes a ilusão de que ela não existe.

Na arte e na arquitetura modernas, contudo, o eixo não é questionado ou desafiado, e sua importância se faz sentir em toda a vanguarda artística. Para Le Corbusier haveria dois tipos de eixo: o da gravidade, força da natureza, prumo, e o eixo enquanto projeto, ideal do pensamento racionalista moderno, revelando-nos a estreita relação da arquitetura com a engenharia civil durante a primeira metade do século XX. Ele identifica no eixo algo primordial: "O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo ato humano. [...]. O eixo é o ordenador da arquitetura".[266] Serra contesta ambos os 'eixos' mencionados por Le Corbusier. Tanto a idéia de equilíbrio gravitacional, constantemente desafiado em suas obras, quanto a noção de projeto, de um *a priori* inerente à arquitetura e à arte, são estranhas a Serra. Suas peças existem

[266] LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977. p. 133.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

apenas no momento em que se encontram construídas; diferentemente das medidas racionais modernas, não há projeto que dê conta de sua experiência.

Serra e Brown caminham juntos nesta investigação sobre o comportamento dos 'corpos'. Como o chassi das telas de Franck Stella, que são dados *a priori*, e o espaço o é também na escultura minimalista, a gravidade é o *a priori* da matéria, seja ela o corpo humano da dança de Brown ou o chumbo das esculturas de Serra. A gravidade atua sobre a configuração dos corpos e sua movimentação, tanto quanto sobre as estruturas das construções civis, que não deixam de ser corpos no espaço. No entanto, a construção civil é calculada, procura superar os limites de uma estrutura sob a força da gravidade. O cálculo não é experimental, é pré-determinado, como o balé clássico, exaustivamente ensaiado, calculado. Os arranha-céus, paradigmas da arquitetura moderna, constituem o melhor exemplo da ilusão produzida pelo cálculo estrutural. Tendendo ao infinito, esses edifícios tendem também para o ilusionístico, uma vez que não vemos seus limites. Essa vertiginosa verticalidade, sem ameaças de desmoronamento, assemelha-se a infinitude assegurada pela pintura moderna de Mondrian. Se, por um lado, não podemos arriscar, experimentar, em se tratando de uma torre de 100 pavimentos, por outro, devemos reconhecer a 'desumanidade' aí contida, o distanciamento que ela inevitavelmente mantém do solo terreno das cidades.

Peter Conrad nos fala desta "transição da gravidade para o leve, sem peso"[267], na Nova York da primeira metade do século XX, fruto da aplicação do concreto armado à construção civil. Para a arquitetura moderna, a gravidade é agora problema da engenharia e não da arquitetura ou da arte. Na visão moderna de Le Corbusier em *Por uma arquitetura*: "A catedral não é uma obra plástica, é um drama: a luta contra a gravidade, sensação de ordem sentimental".[268] Temos aí o problema da gravidade e da matéria, tão presentes na obra de Serra, colocado pelo maior expoente do pensamento arquitetônico moderno. O concreto armado liberou a estrutura e revolucionou a planta, permitindo uma plástica limpa e independente. Conforme mencionaria também Frank Lloyd Wright a respeito de seu projeto de 1924 para o edifício do *National Life Insurence Company* em Chicago: "As paredes externas, como tais, desapare-

[267] CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 287.
[268] LE CORBUSIER. op. cit.,. p. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

cem. As paredes mesmas deixam de existir como peso ou espessura".[269] A composição de cimento e ferro do concreto armado, sua matéria híbrida, autorizou-nos dispensar os caprichos de uma única matéria, a exemplo da pedra nas catedrais, respondendo tecnicamente aos problemas postos pela arquitetura moderna. Os volumes corbuseanos são agora puros sob a luz, são ocos sólidos platônicos, são formas 'modernas', frutos de uma técnica oculta.

Diferentemente da grade construtiva, leve e transparente, a escultura de Serra é finita e opaca, não permite superposições, quer justamente trabalhar com os limites impostos pelo mundo, ao invés de torná-lo infinito. De certo modo, Serra procura responder ao surto de transparentes arranha-céus surgidos nas metrópoles com o advento do *International Style*, como os célebres *Seagram Building*, projetado por Mies Van der Rohe, e *Lever House*, do escritório '*Skidmore, Owings and Merril*', ambos localizados na *Park Avenue*. Serra não procura uma relação racional e puramente visual com a matéria, onde o que é transparente flutua, levitando sobre pilares e, assim, eliminando qualquer alusão à matéria e à força da gravidade que atua sobre os corpos, ou melhor, sobre os edifícios, estas esbeltas construções urbanas. Neste sentido, torna-se exemplar a diferença existente entre os trabalhos dos minimalistas e os dos pós-minimalistas, que não operavam com a matéria, mas sim com estruturas espaciais derivadas do *grid* mondriânico. As esculturas de Richard Serra em nada se assemelham às estruturas de Dan Graham, outro pioneiro minimalista, criador de pavilhões que "mimetizam as superfícies refletoras da arquitetura do *International Style*".[270] Constataria Paul Virilio:

> "Assistimos de fato a um fenômeno paradoxal em que a opacidade dos materiais de construção se reduz a nada. É a emergência das estruturas de sustentação, a 'parede-cortina' em que a transparência e a leveza de certos materiais (como o vidro e as plastificações diversas) substituem as pedras das fachadas no exato momento em que o papel vegetal e o *plexiglass* substituem a opacidade dos papéis nos projetos".[271]

[269] CONRAD, Peter. op. cit.,. p. 288.
[270] MORGAN, Jessica. Artists Imagine Architecture, ICA, Boston, 2002 p. 22.
[271] VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Ed.34, Rio de Janeiro,1993. p.9

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

[52] Claes Oldenburg. *Soft Washstand*, 1965, vinil e estrutura metálica.

Em meio à construção destas leves estruturas na arquitetura e também na arte minimalista, encontramos, contudo, os '*Soft Objects*' **[fig.52]** do artista *pop* Claes Oldenburg, que justamente desconstroem, desmontam tudo o que vêem pela frente. Feitos na década de 1960, esses objetos revelam uma pioneira preocupação com a materialidade das coisas, apesar do potencial cômico que engendram. Segundo Benjamin Buchloh, Oldenburg é um artista de central importância para Serra: "Ele levou a redução do fenômeno plástico para sua origem natural: o sistema de coordenadas formado pela gravidade e pelo *continuum* espaço-temporal, onde processos graduais envolvendo massas e forças relativas se tornaram eventos plásticos". O que Serra fez, segundo Buchloh, foi eliminar o conteúdo representacional destes objetos em favor de uma demonstração destes fundamentais fenômenos plásticos. A escala real que Oldenburg emprega em muitos de seus objetos, bem como o impulso em agir na cidade, com seus projetos de monumentais intervenções urbanas, constitui outro interesse comum com Serra.

Em Serra, o questionamento da gravidade procura resgatar algo próprio à história da escultura, pois, curiosamente, as vanguardas construtivas não deram a devida importância à real articulação entre estrutura e visualidade. Temos aí uma escultura que consegue ser planar e, ainda assim, lidar com as propriedades da matéria. Se, por um lado, Serra não talha – usa chapas de aço-corten industrializadas que são diretamente fincadas no solo –, por outro lado, e ao contrário do que fizeram os escultores construtivistas ao se preocuparem com as questões puramente plásticas e espaciais, não dispensa o fenômeno da gravidade, fazendo uso do que é próprio da escultura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Como observa Argan a respeito da arte desenvolvida pelas vanguardas européias na primeira metade do século:

> "É impossível justificar as novas formas com as habituais categorias formais, fundamentalmente naturalistas, da massa, do volume, do equilíbrio entre cheios e vazios, da relação plástica entre peso e pressão; isto porque o próprio ritmo do trabalho mecânico, sobre o qual aquela forma se plasma, está em contradição com a natureza".[272]

Claro está que as torres de apartamento, estas levíssimas e monumentais 'caixas de vidro', são na realidade sustentadas por toneladas e toneladas de concreto e aço. Constatamos um descompasso entre o peso visual – lembremo-nos das cores de Mondrian – e o peso literal, que a tecnologia do concreto armado dissocia. Não seria mais verdadeiro termos, de uma vez, uma caixa de concreto aparente, que nos remeta também visualmente ao seu peso real, ao invés da ilusória leveza das torres de vidro? Ao intitular suas esculturas com o vocabulário próprio da engenharia, empregando nomes tais como escora (*prop*) e molde (*cast*), Richard Serra faz clara alusão a problemas próprios da história da escultura e dos corpos tridimensionais, tais como peso e gravidade, e não à pura visualidade, igualmente identificada nos trabalhos minimalistas. Entretanto, Serra emprega suas escoras de modo não calculado, e sim experimental.

Ao contrário do engenheiro, que precisa dominar o cálculo para que suas construções não caiam, ou do bailarino, que necessita do controle sobre a musculatura de seu corpo para executar um movimento complicado, ou da escultura e da arquitetura racionalistas, que igualmente ignoram a força da gravidade, as esculturas de Serra e as peças coreográficas de Brown chamam a atenção para a existência desse peso sobre nossos corpos, que inexoravelmente carregaremos conosco. Enquanto o balé clássico propõe um momento de esquecimento da força da gravidade, fazendo o homem parecer muito mais leve do que realmente é, Serra quer potencializar a experimentação de sensações vivenciadas diariamente, onde o fenômeno da gravidade é, sem dúvida, a mais constante delas. Mas enquanto o engenheiro precisa sistematizar seu projeto para torná-lo exeqüível, Serra, de maneira nada sistemática, busca, a cada

[272] ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Editorial Presença, Lisboa, 1990. p. 28.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

nova investida, suscitar mais problemas sem outro fim que não seja o de provocar o embate do corpo humano com a realidade material da escultura. De modo análogo, o interesse de Brown encontra-se sobre o teste, o processo de colocar o corpo em atividade sob a gravidade, em encontrar uma posição não usual e desconfortável, e ver como ele se comporta, e as conseqüências daí decorridas. Aí está a surpresa do processo em dança: ao invés do maleável chumbo, temos o corpo como material, e devemos testar, observar e aceitar a maneira como este se comporta ante suas pré-determinações.

Uma vez que as obras de Richard Serra e de Trisha Brown não possuem qualquer tema, falam diretamente ao corpo enquanto agentes e recipientes, enquanto medida sensível, cabe aqui introduzirmos paralelamente a anterior visão do corpo no pensamento urbanístico e arquitetônico modernos. O corpo era, então, tido como uma medida 'utilitária', dimensionando racionalmente os espaços construídos. Todavia, se no *modulor* de Le Corbusier o corpo é visto como medida de todas as coisas, hoje temos evidência de que tamanha obsessão com suas proporções terminaria por esquecer a escala humana nos projetos urbanos da primeira metade do século XX. Constatamos a priorização da máquina frente ao homem: o carro foi visto como um prolongamento do corpo, uma ferramenta útil. A conseqüência imediata do enaltecimento da máquina foi a crescente redução dos pedestres nas ruas, e a perda da histórica escala humana da cidade.

A cidade moderna, com suas zonas de destinações específicas, pré-determinadas, onde as instituições sem dúvida alguma fazem parte de seu planejamento autoritário, se encarrega de eliminar a cidade polivalente, o organismo vivo de múltiplas funções e poucas pré-determinações, que ela foi ao longo de séculos. Imiscuindo seus trabalhos no tecido urbano, tanto Serra quanto Brown rompem com os limites impostos pelos espaços institucionais consagrados desde a década de 1950, com o apogeu do 'expressionismo abstrato'. Como veremos na última parte desse capítulo, a cidade é retomada positivamente pelos pós-minimalistas. A simplicidade das linhas retas de Nova York permitiu a realização do ideal moderno urbano: velocidade e sistematização de seu fluxo, fazendo-nos esquecer de que a presença dos homens, e não apenas dos veículos motorizados nas ruas, é vital para a sobrevivência da

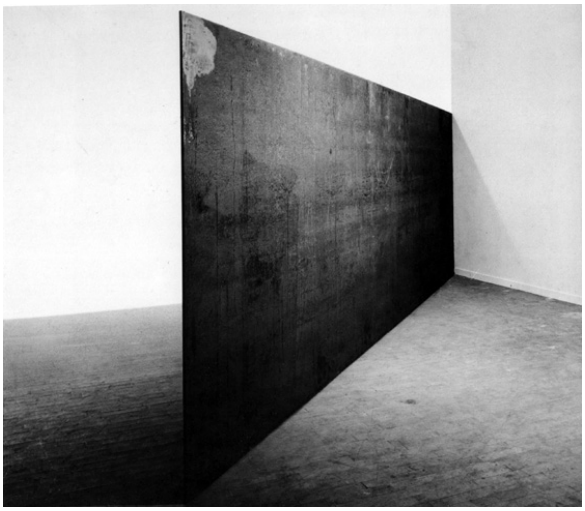
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

cidade no futuro. Empregando fachadas e telhados de edifícios, ou cruzamentos viários e terrenos baldios como suporte para suas obras e palco para suas performances, Serra e Brown não exatamente resgatam a dinâmica da metrópole, mas enxergam o seu então esquecido potencial experimental.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

3.5 Cidade infinita: monumento ao caos

A 'função' existente entre o corpo do espectador e o espaço está cada vez mais implicada nas esculturas de Richard Serra realizadas a partir da década de 1970. É nos '*props*' que primeiramente percebemos a presença de um diálogo com o corpo de forma não mimética. Entretanto, se nestas obras a dependência do espaço se resume a uma relação física circunscrita a apenas uma parte do espaço – como a força aplicada a um trecho da parede ou do piso –, a incorporação do espaço é ainda muito tímida e, a partir daí, a dimensão ambiental será cada vez mais decisiva nas suas esculturas. Os trabalhos começam a crescer em escala, passando a ocupar todo o espaço disponível, imantando o local onde se encontram as peças. Ao incorporarem o espaço, englobam também o homem que o habita, o espectador dessas obras. Observa Krauss: "De fato, ao longo da década de 1970 Serra concebeu o projeto escultórico como um problema no domínio da percepção – percepção que é fundada em uma movimentação, reação e vivência do corpo".[273] Estes são "trabalhos em que o corte não era mais uma força exercida sobre o corpo paciente do mundo, exterior ao espectador, mas, de alguma forma, o que amarrava este mundo ao espectador, o que moldava sua percepção".[274] Acerca de *'Strike: To Roberta and Rudy'* **[fig. 53]**, de 1971, Krauss diria:



[53] Richard Serra. *Strike: To Roberta and Rudy*. 1969-71. aço, 8 X 24' X 1"

[273] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* . In: *Richard Serra*. *October Files,* 2000. p. 124.
[274] Ibid., p. 119.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

[54] Richard Serra. *Terminal*. Bochum, Alemanha, 1977.

> "É uma escultura concebida para operar o 'corte' no espaço propriamente dito e organizado em relação ao corpo do espectador, de modo que a interdependência entre corpo e espaço – vindos separados e sendo postos juntos – fosse coreografado em relação ao trabalho. [...] E por ser o espectador, movendo-se através do espaço, quem opera este corte, sua atividade torna-se também uma função de seu trabalho perceptivo; ele está trabalhando nisto para restabelecer a continuidade de seu próprio mundo habitado".[275]

Posteriormente, as esculturas partem do espaço da galeria, embora este não seja mais o espaço ideal, pois suas características, sua natureza – dimensões e alturas variadas – é agora determinante na concepção da escultura. A vinculação da obra com o ambiente impulsiona coreógrafos e artistas a se aventurarem por espaços urbanos, sobretudo os de Nova York. A relação do executante com o entorno passa a ser o cerne dos trabalhos de Richard Serra e de Trisha Brown. Espaços, urbanos ou não, detém características próprias com as quais nos deparamos constantemente. De certa forma, as artes performáticas, entre as quais logicamente a dança, são as pioneiras na apropriação de espaços urbanos. Devido a sua transitoriedade e independência de materialidade e de permanência, mais necessárias às artes plásticas, as artes temporais puderam seguir seu impulso de ocupar espaços urbanos sem mais demora. As artes plásticas, no caso específico de Serra, esperaram bem mais para ter a instalação de suas peças aprovada e liberada pelos governos responsáveis pelo espaço público que ansiavam por adentrar. Será apenas a partir da segunda metade da década de 1970 que o artista realizará sua primeira escultura efetivamente urbana. '*Terminal*' **[fig. 54]** será instalada em 1977, na Alemanha, em meio a grande polêmica pública. A partir deste momento, Serra pouco a pouco passará a ocupar áreas com esculturas que ficarão conhecidas pelo termo '*site-specific*', devido à sua estreita relação com o local para onde foram especialmente concebidas. Suas obras passam do engajamento do corpo na obra ao engajamento da obra na cidade, onde o cidadão, o passante que se desloca, continuamente em trânsito, torna-se uma figura central.

[275] Ibid., p. 119-120

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Ao contrário da autonomia cenográfica – cuja rígida estrutura e o caráter ilusionístico, dados *a priori*, são impermeáveis às mais diferentes particularidades do entorno –, o espaço real, funcional e urbano, é permeável. Assim, não existe mais representação, e sim uma relação efetiva entre o agente e o ambiente. A respeito da nova dança, observou Kenneth King: "O novo e funcional movimento-como-movimento elimina a tensão e o significado subjetivo da dança, e transconecta o executante ao ambiente".[276] O movimento passa a ser 'funcional' porque não é mais representacional. Trata-se de um corpo imerso no espaço literal, urbano ou não, que desempenha uma tarefa em 'tempo-real'; portanto, não apenas possui um correspondente exato na realidade, mas é realidade encarnada, e não um cenário ou palco projetados, que ainda possuem virtualidade. Da mesma maneira que Frank Stella utiliza o chassi, os minimalistas utilizam as medidas do ambiente e Serra utilizará os espaços urbanos em suas obras instaladas em espaços públicos, assim como Trisha Brown atrela sua coreografia à fachada de um edifício ou às paredes de um interior deteriorado, esgarçando e subvertendo os limites da ocupação espacial minimalista. Constataria Brown:

> "Eu continuei a encontrar ou a construir o ambiente bem como a dança. [...] Todas essas questões que surgem no processo de selecionar movimentos abstratos de acordo com a tradição da dança moderna – o que, quando, onde e como – são solucionadas na colaboração entre coreógrafo e lugar".[277]

Em '*Inside*', uma coreografia de Trisha Brown realizada em 1966, as sutilezas arquitetônicas de um espaço interior geram uma codificação de movimentos com base no ambiente, de modo análogo a '*Splashing*', de Serra, em que a arquitetura baliza a ação artística, 'controlando' sua forma. Descreve Brown:

> "Eu fiquei de pé, de frente para uma parede do meu estúdio, com um afastamento de doze pés, começando pela extrema esquerda; enquanto me movia para o lado direito da sala, eu li a parede como uma pontuação. Qualquer questão acerca da velocidade, forma, duração ou qualidade de um movimento foi determinada pela informação visual contida nas paredes. Uma curiosa distribuição de ações e gestos emanou

[276] KING, Kenneth. *Por Um Teatro de Dança Transliteral e Transtécnico*. In: A Nova Arte, p. 157.
[277] I *Trisha Brown, danse, précis de liberté*. Ed. Musées de Marseille e Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.32-34.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> da arquitetônica coleção de alcova, porta, pintura descascando e canos. Ao acabar a primeira parede, eu me recoloquei, do mesmo modo para fazer a segunda parede, e repeti o procedimento uma terceira e quarta vez".[278]

Nas peças urbanas de Serra o espectador é, agora, senhor de seu próprio tempo, e não mais está sujeito à duração da execução dos trabalhos 'processuais' a que assiste, ficando livre para circundar a escultura, caminhar na direção que bem entender. Na dança, contudo, que é de fato uma arte temporal, o espectador depende da execução do bailarino, que está atrelada a uma relação 'espaço-temporal' determinada pelas tarefas a serem executadas, estabelecendo também uma relação com o entorno. Neste sentido, descer a lateral de um edifício ou caminhar sobre uma parede paralelamente ao chão, é um processo em andamento, todavia executado a partir das dimensões do espaço e superfícies em que o corpo se encontra atuando. Conforme assinalou Brown: "'*Man Walking Down the Side of a Building*' foi exatamente como o título – sete andares. Uma atividade natural sob a ênfase de um cenário não-natural".[279] Nesta coreografia, uma vez que se começa a descer a lateral do edifício, o processo é deslanchado, e não mais temos total controle sobre ele. Não se sabe ao certo quanto tempo levará até que seja completamente concluído. Sintetiza Trisha Brown: "Você começa no topo, desce reto, pára embaixo".[280] A fachada do edifício utilizada por Brown, simboliza por certo a cidade, pois são essas películas que separam o interior do exterior que definem os espaços urbanos. Descer essas paredes caminhando naturalmente, desafia não só a gravidade e o corpo do 'executor' da ação, mas toda a arte e a engenharia modernas, para as quais subir às alturas representava uma grande conquista. Ao descer, e não ascender, Brown subverte os valores modernos.

Ao contrário da Paris novecentista, o decadente centro da Nova York das décadas de 1960 e 1970 encontra-se esvaziado. Nele não há mais qualquer necessidade de se refugiar das ruas entupidas de gente, pois todos os consumidores encontram-se nos subúrbios. Pela confortável auto-estrada se deslocaram todos os que não mais agüentaram a pressão cotidiana de viver nos tumultuados centros urbanos. Apático e objetivo, o passante é agora um homem solitário, não mais imerso na multidão, como

[278] Ibid., p.30.
[279] Ibid., p.32-34.
[280] Ibid., p.32-34.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

o personagem de Edgar Allan Poe[281], mas um remanescente. Este homem urbano esquecido, deixado para trás, visa apenas ir de um canto da cidade a outro, atravessando seus limites indecifráveis, do subúrbio à metrópole expandida e esvaziada pelo fenômeno da conurbação. Temos aqui o processo inverso: ao invés de chocar-se contra a multidão, o passante solitário desta cidade esvaziada, precisa situar-se espacialmente. No balanço final do século XX, o homem não mais se perde, ele já habita o vazio urbano.

No contexto de abandono em que se encontram os centros urbanos na década de 1970, a colaboração entre artista e lugar é reforçada. Constatamos a reavaliação do poder das instituições, pois se teatros tornaram-se espaços para a representação e não para a ação, tornando-se 'tradicionais' perante as novas possibilidades de execução em tempo e espaços reais no coração da cidade, as instituições culturais também estavam marcadas pelo 'expressionismo abstrato' que ajudara a legitimar. Serra e os artistas de sua geração buscam, portanto, espaços abandonados e não-históricos – sem glórias, memórias ou qualquer significado – para que seus trabalhos desenvolvam relações estritamente espaciais com o contexto, evitando contaminar-se com a 'atmosfera' institucional, de modo que as características dos espaços não se transferissem automaticamente para a arte. Quanto mais neutros os espaços fossem, melhor. Segundo Serra: "Geralmente, lhe oferecem lugares que possuem conotações ideológicas específicas, de parques a corporações e edifícios públicos e suas extensões, tal como gramados e praças. É difícil subverter estes contextos".[282] Se, por um lado, a intenção destes artistas e coreógrafos ao realizar seus trabalhos no coração abandonado das cidades, procurava distanciá-los das instituições, eliminando, assim, qualquer conotação que pudesse ser agregada aos trabalhos, por outro, mesmo sem querer, de certa forma terminaram por valorizar, e em parte regenerar estes locais abandonados, num pioneiro processo de revitalização dos centros das cidades. Constatamos a saída do *Studio* e o reconectar-se com um mundo ordinário, sem valores prévios. Conforme mencionaria ainda Richard Serra:

[281] POE, Edgar Allan. O Homem das Multidões. (*The Man of the Crowd*). 1840
[282] SERRA, Richard e CRIMP, Douglas. *Richard Serra's Urban Sculpture*, (entrevista, 1980). In: Serra: Writings/ Interviews. Univ. of Chicago Press. p.126.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "Uma maneira de evitar a cooptação ideológica é escolhendo lugares deixados de lado, que não podem ser objeto de má interpretação ideológica. Há lugares em que é óbvio que o trabalho de arte está subordinado, acomodado, adaptado, subserviente, utilizado...".[283]

'*Roof Piece*' **[fig. 55]**, de 1973, é uma coreografia de Trisha Brown que exemplifica em parte a importância do espaço literal, das 'distâncias reais' para toda essa geração, através da vinculação deste corpo com o espaço exterior, com a caótica urbe, em contraposição ao espaço 'ideal', virtual e moderno, e à 'distância teatral'. Mencionaria Trisha Brown: "Era uma coreografia para trabalhar com a distância real em oposição à distância teatral". [284] Nessa performance, cada 'executor' encontra-se sobre o telhado de um edifício diferente, realizando os mesmos movimentos. Na distância física em que se encontram os bailarinos, afastados uns dos outros pelo próprio espaço urbano, as partes da coreografia encontram-se separadas, sendo segmentos distribuídos igualmente sobre os telhados.

A eliminação da subjetividade, assunto exaustivamente aqui trabalhado, está relacionada com a clareza nos 'processos', com a banalidade das tarefas executadas e com a evidência das relações com o exterior, que não nos deixam segredos impossíveis de serem desvendados. Na arte minimalista, as relações internas, inerentes à autonomia das obras modernas, são substituídas pelas relações com o exterior, com o espaço literal. Esta relação com o que é externo é levada ao extremo com o 'pós-minimalismo', em sua apropriação de espaços não institucionais. Deste modo, podemos afirmar que a cidade é o 'cenário' ideal, justo porque real demais: seu caráter impessoal domina as tarefas cotidianas. De cima dos telhados podemos ver toda a cidade, e é na cidade que todos são transeuntes, todos são atores do anônimo e rotineiro espetáculo urbano.

[283] SERRA, Richard. *St. John's Rotary Arc*, 1980. In: Serra: Writings/ Interviews. Univ. of Chicago Press. p.121.
[284] BROWN, Trisha. op. cit., p.72.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

[55] Trisha Brown. *Roof Piece*. Nova York, 1973

Na ausência de um centro demarcado, as situações de entroncamento viário na cidade – onde o fluxo é mais intenso e temos o tráfego fluindo em várias direções – tornam-se referências espaciais importantes para o homem urbano. As esculturas de Serra têm vocação para estarem em espaços onde os diversos tecidos urbanos colidem, onde a cidade é verdadeiramente problemática, e sua preferência por esses espaços se fez desde cedo. Quando certa vez ofereceram-lhe uma área isolada para realizar um trabalho, Serra respondeu: "Não, eu prefiro estar mais vulnerável e lidar com a realidade da minha situação de vida, que é urbana"[285]. A escultura '*St. John's Rotary Arc*' **[fig. 56 e 57]**, situada na saída do *Holland Tunnel*[286], um dos acessos a Nova York, revela a importância dos cruzamentos na escolha dos locais para implantação dos trabalhos de Serra nas décadas de 1970 e 1980. Esta é uma de suas primeiras esculturas urbanas realizadas nos Estados Unidos, juntamente com *TWU* **[fig. 58]**, também instalada em Nova York em 1980.

O *Holland Tunnel* é a saída de Nova York para a rodovia expressa de Nova Jersey, a mesma que Tony Smith percorreu em 1951, quando ainda estava sendo concluída. Se o 'passeio' de Smith identificou uma mudança na arte, na maneira de percebê-la, pois assume que ela não estaria mais disponível, mas que deveria ser experi-

[285] SERRA, Richard e CRIMP, Douglas. op. cit., p.129.
[286] A importância dos cruzamentos foi anteriormente mencionada na página 8.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

mentada, Serra, por sua vez, de fato experimenta com a experiência de Smith, levando-a adiante, de certa forma. Este é, contudo, um outro momento da cidade, em que a rodovia já está em pleno funcionamento, utilizada pelos '*comuters*' que atravessam longas distâncias entre sua casa e seu local de trabalho. Serra vê a rotatória como um prolongamento da rodovia-expressa, sua ponta que se precipita sobre a cidade evidenciando o tênue limite entre a metrópole e seus subúrbios típicos da desestruturada megalópole.

[56 e 57] Richard Serra. *Saint John's Rottary Arc*. Nova York, 1980 e vista aérea.

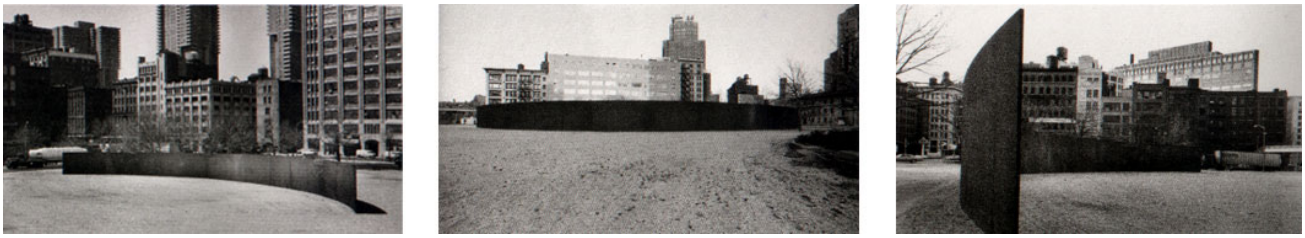
[58] Richard Serra, *T.W.U.*, 1980. aço cor-ten

'*Saint John's Rotary Arc*' situa-se no centro da rotatória, no espaço vazio, inacessível aos carros que o contornam, deixando um espaço isolado. Define Serra: "O espaço da rotatória é inteiramente definido por sua múltipla função reguladora, que em si mesma cria uma área inutilizada". É, portanto, a própria cidade com suas funções que define os cheios e vazios, formando esta ilha delimitada pelo fluxo dos carros no pesado tráfego de Nova York. Serra assim descreve o local escolhido para a implantação de sua escultura:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

> "Um espaço poluído por escapes de fumaça, uma cena de incessante mudança, o cerne, um local de saturação do trânsito, um local de desorientação e permanente rotatividade, onde em vários momentos do dia, a densidade do tráfego filtra o centro da rotatória, obrigando à distinção entre o interior e o exterior do espaço, de modo que o espaço parece abrir-se e fechar-se com o fluxo do tráfego".[287]

A rotatória pode ser percorrida de carro, de modo que não entram no território da escultura propriamente dito, ou a pé, permitindo que o espectador se aproxime dela vendo-a de vários ângulos e sem uma seqüência pré-determinada **[fig. 59]**. Notamos um movimento expansionista, centrífugo, do arco da escultura, que é justamente potencializado pela multiplicidade de ângulos de visão que o



[59] Richard Serra. *Saint John's Rottary Arc*. Nova York, 1980, vistas

entroncamento viário na saída do *Holland Tunnel* proporciona, fragmentando o espaço em várias visadas. Isto é justamente o inverso do ocorrido com os monumentos urbanos tradicionais, onde uma força centrípeta catalisa o foco de atenção, geralmente localizado no centro de uma praça ou de um enclave urbano qualquer. Ao contrário do efeito alienante das estátuas, que chamam a atenção para si, as esculturas urbanas de Richard Serra voltam-se para a cidade, envolvendo os homens em seu tecido urbano. Segundo Krauss: "Este cenário projeta seus ângulos de acordo com os pontos da bússola: primeiro leste, depois sul, oeste, e finalmente norte; embora devamos notar que estes pontos da bússola são urbanos, funções do *grid* metropolitano".[288] A força centrífuga das esculturas de Serra de certa maneira nos remete às telas de Mondrian em formato de losango, apesar do enorme intervalo de tempo existente entre a execução dessas obras. Ao apontarem para as diversas visadas urbanas, as esculturas

[287] SERRA, Richard. *St. John's Rotary Arc*, 1980, p.119.
[288] KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture* .In: *Richard Serra*. October Files, 2000. p. 139.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

de Serra aproximam-se da expansão ambiental deflagrada por Mondrian ainda na primeira metade do século. Observa Serra:

> "Em quase todas as posições na oval, o Arco gira centrifugamente para fora. Esta leitura centrífuga se opõe ao movimento centrípeto do motorista. As únicas posições em que esta percepção é interrompida são os pontos perpendiculares aos centros de convexidade e concavidade, onde a curva fica plana e estabilizada".[289]

A expansão de '*Saint John's Rotary Arc*', entretanto, não corresponde a mais uma expansão de linhas retas que cruzam uma cidade iluminada, veloz e frenética, mas sim apontam na direção do caos, das auto-estradas engarrafadas, das ruínas do centro abandonado. Esse corpulento plano de aço *cor-ten*, sem qualquer nostalgia, possui a convicção de fincar-se no presente, apontando acima de tudo para a realidade vigente, e não para o projeto interrompido, para o futuro que não deu certo.

O urbanismo moderno procurava colocar abaixo os monumentos, eliminando a história das cidades e abrindo caminho para a funcionalidade da 'nova' urbe. Conforme assinalou Le Corbusier: "Um monumento no meio de uma praça amiúde mata a praça e os edifícios que a ladeiam".[290] Em Nova York, que é uma cidade anterior ao planejamento urbano moderno, e que de certa forma tornou-se paradigmática, até mesmo as praças são escassas. Se, hoje temos certeza de que a amplitude dos espaços públicos modernos não foi a melhor solução para as cidades, distanciando as pessoas de certa convivência urbana e promovendo a valorização do veículo motorizado, devemos, entretanto, concordar com Le Corbusier a respeito da costumeira ausência de reflexão espacial na colocação de muitos monumentos, simplesmente implantados no centro da praça, criando um tolo foco de atenção, e eliminando assim a apreensão do espaço propriamente dito. Entretanto, as esculturas modernas situadas nestes vazios urbanos, que ao contrário do monumento não catalisam o foco de atenção para si, mais parecem estar deslocadas, perdidas, esquecidas, abandonadas, pois não estabelecem qualquer relação com o entorno, podendo estar em qualquer lugar.

As esculturas de Serra em parte, denunciam a pouca eficácia do urbanismo racionalista ao ocupar vazios urbanos sem função, como a rotatória de '*Saint Johns's*

[289] SERRA, Richard. *St. John's Rotary Arc*, 1980, p.121.
[290] LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977. p. 137.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Rotary Arc'. A ascensão do carro gera espaços esquecidos e inacessíveis aos pedestres. O homem foi esquecido pelo projeto urbano racionalista. As visadas de sua escultura 'repetem' o movimento de fuga dos centros das próprias cidades, freqüentemente abandonados. Por outro lado, retomam a preocupação com as particularidades dos lugares, são '*site-specific*' e não universais, o que, de certa forma, esteve presente na história do monumento público que antecede ao pensamento urbano moderno. Conforme observaria Douglas Crimp ao entrevistar Richad Serra em 1980: "Certamente, as particularidades dos lugares (*site-specificity*), foram importantes na história da escultura pública, e foi essencialmente abandonada durante o período modernista".[291]

O descaso moderno com os espaços públicos, ou melhor, esses vazios urbanos na maior parte das vezes sem especificação de função, delimitados pela ortogonalidade da arquitetura, traria conseqüências para a escultura moderna. Se anteriormente o 'monumento' era uma categoria especializada, a escultura moderna rompe com esta tradição ao pretender estar em toda parte. Entretanto, esta abrupta passagem do ateliê para o espaço público não percebeu a enorme diferença entre um e outro, as esculturas foram simplesmente ampliadas e o entorno foi igualmente ignorado, tal como os monumentos ignoravam a praça. Se, por um lado, elas não 'agridem' o entorno que conforma o espaço da praça, pois não pretendem catalisar o foco de atenção, por outro, ao se encontrarem fora do cubo branco, do espaço ideal, são absorvidas e dominadas pela cidade, parecem perdidas, deslocadas, fora de lugar. Salienta Richard Serra:

> "As esculturas de Noguchi e Calder fracassam por razões similares. Elas não tem nada a ver com os contextos em que são colocadas. Na melhor das possibilidades, elas são feitas no ateliê e ajustadas ao local. Elas são deslocadas, '*homeless*', objetos ampliados que dizem: 'Nós representamos a arte moderna'".[292]

Diferentemente, os trabalhos de Serra são feitos para aquele local específico da cidade, são *site-specific*. Assim como a arte moderna é relacional, existindo um equilíbrio a ser alcançado dentro da composição nas relações internas da obra, no

[291] SERRA, Richard e CRIMP, Douglas. op. cit., p.136.
[292] Ibid., p.126.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

site-specific também podemos admitir a existência de algo relacional, já que há um acerto entre a obra e o exterior, o espaço que a circunscreve e de onde retira suas medidas. Entretanto, ao contrário da autonomia, da universalidade das relações internas da arte moderna, as esculturas *site-specific* não permitem esta mesma 'análise combinatória' entre os elementos compositivos: o pontapé inicial já foi dado pelo local, não partimos do plano 'ideal', mas da complexa e caótica malha urbana. Afirma Ronaldo Brito:

> "O juízo estético autônomo ganha uma súbita reabilitação contemporânea, porque deixa de ser momento de subtração ao mundo, para se converter na hiperatenção a determinados aspectos do real que o trabalho surpreendentemente altera ao expor algumas de suas propriedades formais latentes, até então imperceptíveis".[293]

Os enormes planos que formam as esculturas urbanas de Serra não são mais constituídos por partes que formam um 'todo', como no caso das composições de Mondrian, cujos elementos formam e definem seu plano, bem como não são seriais, infinitos, como os trabalhos minimalistas. Diferentemente, temos agora um 'todo' que só é visto por partes. Nas esculturas de Serra, bem como nas monumentais telas de Barnett Newman, o 'todo' existe, mas nunca é visto por inteiro. Se, por um lado, os trabalhos de agora não são mais subjetivos e arbitrários como as telas do 'expressionismo abstrato' – suas referências são retiradas do entorno –, por outro, ao se encontrarem atrelados ao contexto, continuam a ser únicos e exclusivos, e não 'universais'. Ao relacionarem-se com a cidade, as esculturas de Serra atingem uma escala proporcional a ela, perdendo propositadamente a escala humana. O crescimento das metrópoles tornou impossível se ter uma noção do todo da cidade, pois seus limites físicos e visuais são agora indefiníveis. Como observou Paul Virilio:

> "Em que momento a cidade nos faz face? A expressão popular '*aller en ville'*, que substitui a utilizada no século anterior '*aller à la ville'*, traduz pelo menos uma incerteza em relação ao face a face como se nós não estivéssemos jamais diante da cidade, mas sempre dentro dela".[294]

[293] BRITO, Ronaldo. *Espaço em ato.* In: Richard Serra. Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 27
[294] VIRILIO, Paul. O espaço crítico e as perspectivas do tempo real. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1993.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

Quando nos encontramos perante uma escultura de Serra, a escala das peças produz uma experiência estética similar à da incomensurável megalópole. Estamos tão próximos da obra – no seu cerne – que não a vemos por inteiro; ainda que não exista a infinitude da serialidade minimalista, jamais temos a dimensão do 'todo'. Apenas afastando-se da obra, podemos por vezes vê-la por inteiro, pois são sempre trechos de seu 'todo' que vemos. O tecido urbano é rasgado, o *grid* é violado. A cidade atinge uma extensão que não mais comporta, tendo seu núcleo dilacerado. Constata Lewis Mumford:

> "Com o aumento dos automóveis particulares, as ruas e avenidas tornam-se parques de estacionamento e para que o tráfego se possa mover, enormes vias expressas atravessam a cidade [...]. No ato de tornar acessível o núcleo da metrópole os planejadores do congestionamento já quase a tornaram inabitável".[295]

Embora sempre vejamos uma escultura como '*Saint Johns's Rotary Arc*' por partes, diferentemente da serialidade minimalista onde as partes são repetidas e desconexas, aqui temos de fato uma peça só, única, apesar de ser raramente vista por inteiro. A infinitude da obra de Serra, contudo, pode ser encontrada em sua relação com o solo da metrópole, este sim infinito e indeterminado sobre o *grid*, com sua sucessão de cruzamentos. Nas visadas para a megalópole residiria algum aspecto de sua infinitude, algo mais próximo do prolongamento das linhas de Mondrian do que da serialidade dos minimalistas.

Nas esculturas urbanas, a apreensão do entorno é parte da compreensão da escultura. A obra e o entorno são interdependentes, só se compreende a escultura ao compreendermos seu posicionamento na malha urbana e a relação estabelecida com as alturas dos edifícios. Serra coloca suas esculturas sobre o plano, e neste confronto entre a horizontalidade do piso e a verticalidade dos planos de aço *cor-ten*, melhor percebemos o entorno. A linha do horizonte é permeada pelas diversas alturas dos edifícios, dos carros, dos caminhões, onde o Arco é a única elevação no centro da rotatória: "estabelece uma transição entre a planaridade da rotatória e a frontalidade

[295] MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998. p. 591.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

da arquitetura que a circunscreve". Sua altura é retirada do entorno, baseada na altura da passarela de pedestre e na altura dos caminhões. Afirma Serra:

> "Alinhando-se com as alturas dos caminhões e a base da passarela de pedestres, cortando e parcialmente mascarando os primeiros pavimentos dos edifícios do entorno, a envergadura horizontal do Arco estabelece uma leitura transversal de toda a área e redefine a escala do lugar".[296]

É o *landartist* Robert Smithson quem cedo define o *site-specific* ao afirmar que "é uma questão de extrair conceitos de informações existentes a partir de suas operações diretas" e que "não se impõe, mas sim se expõe o lugar, seja este interior ou exterior".[297] Apesar de seus trabalhos possuírem muito em comum com os trabalhos de Richard Serra, enxergamos diversas diferenças com relação à realização de seus trabalhos *site-specific*, que podem ser identificadas ao analisarmos '*Saint Johns's Rotary Arc*' e a '*Spiral Jetty*' **[fig. 60]**, o trabalho mais importante de Smithson, realizado uma década antes. Serra é crítico com relação à ausência de anteparos verticais nesta obra que pudessem melhor situar o espectador no entorno.

[60] Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1969-1970.

Percebemos a ausência da colaboração entre lugar e obra, pois se Serra faz uso das alturas do local e da centralidade de sua planta – "O centro do local versus o centro do arco" –, no lago de Utah não encontramos medidas, ele é de certa forma um espaço ideal, e a elipse se volta para si mesma. Daí a explícita preferência de Serra

[296] SERRA, Richard. *St. John's Rotary Arc*, 1980. p.120.
[297] Robert Smithson citado In: DE SALVO, Donna. The Urban Stage; New York City 1969-1974. Century City, Tate Modern, London, 2001.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

por lugares urbanos. Poderíamos dizer que '*Saint Johns's Rotary Arc*' não é apenas *site-specific*, mas também situacional, pois permite que o observador de fato se situe no 'ambiente' ao seu redor, melhor compreendendo as relações da obra com o espaço entorno, enquanto no '*Spiral Jetty*' a planaridade da intervenção e a escolha da localização, no lago de Utah, sem referências visuais verticais, não permite ao espectador reconhecer o entorno, voltando-se para o centro do espiral, para o interior da própria obra, ao invés do exterior.

Na visão de Serra, as fotos podem ser, por vezes, prejudiciais à compreensão do trabalho, uma vez que elimina o contato com a obra e apresenta uma visão gestáltica, dada pela visão aérea, que não corresponde a apreensão da obra no local, pois não há maneira de emoldurar este "aqui e agora". Serra objeta o aspecto *gestáltico* dos registros fotográficos da '*Spiral Jetty*':

> "Se você reduz a escultura ao plano da fotografia, está passando adiante apenas um resíduo de suas preocupações. Você está negando a experiência temporal do trabalho. Você não está apenas reduzindo a escultura a uma outra escala por propósitos de consumo, mas está negando o conteúdo real do trabalho. Pelo menos com a maioria das esculturas, a experiência do trabalho é inseparável do lugar em que o trabalho se encontra. Aparte desta condição, qualquer experiência do trabalho é uma decepção".[298]

No '*Saint Johns's Rotary Arc*', conforme Rosalind Krauss aponta, a apreensão da obra se dá apenas no local: "As experiências do motorista e do pedestre são idênticas na medida em que nenhum deles pode atribuir uma leitura gestáltica do Arco à multiplicidade de vistas. Sua forma permaneceu ambígua, indeterminada, irreconhecível, enquanto entidade".[299] A rejeição de Serra pelos registros fotográficos remete-nos à falta de correspondência entre planta e elevação em suas esculturas. Plantas e elevações – a épura geométrica – não estão presentes na apreensão da obra, embora as esculturas sempre façam referência às dimensões do entorno, que são, sem dúvida, fornecidas por estes instrumentos. Isto ainda que uma escultura de Serra, tal como *Circuit* **[fig. 61]** – onde a divisão de uma sala em quadrantes 'alude' ao sistema de planos cartesiano – remeta a um entendimento geométrico *a priori*, *more geométrico*.

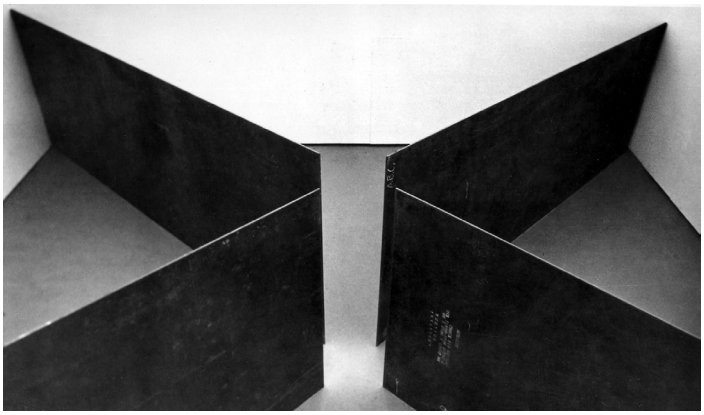
[298] SERRA, Richard e CRIMP, Douglas. op. cit., p.129.
[299] SERRA, Richard. *St. John's Rotary Arc*, 1980, p.123.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

A compreensão das obras de Serra se dá apenas na realidade, no momento em que estamos perante seus planos.

Se para Le Corbusier "fazer uma planta é precisar, fixar idéias. É ter tido idéias" [300], para Serra o desenho não passa da viabilização de algo que apenas estará de porte de todas as suas possibilidades espaciais quando estiver construído, existindo na realidade de fato. A idéia não está de forma alguma no papel, como podemos ver nos projetos modernos que são auto-suficientes, não se relacionam com o entorno, enquanto as esculturas de Serra se concretizam apenas na realidade.

Ao observar que no conjunto da Acrópole, onde o Parthenon e o Erecteion não se encontram sobre o eixo ordenador, Le Corbusier afirma: "Na realidade, os eixos não se percebem do alto como o mostra a planta na prancheta de desenho, porém no solo, o homem estando de pé e olhando diante dele".[301] Apesar de ter compreendido a diferença entre a planta e a realidade, Le Corbusier, bem como a maioria dos urbanistas, não parece ter levado estas considerações tão em conta em seus projetos urbanos. Serra, por sua vez, faz uso desta desconexão entre elevação e planta a todo tempo. Apesar de fazer uso literal dos planos, fincando-os na malha urbana, as torções e manipulações que aplica sobre eles dissociam as dimensões horizontais e verticais, de modo que o plano torna-se um *topos*, uma superfície, perdendo, até certo ponto, sua planaridade estrita.



[61] Richard Serra, *Circuit*, 1972. aço

[300] LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977. p. 125.
[301] Ibid., p. 133.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB

É importante mencionarmos ainda o recente afastamento de Serra dos centros urbanos, ou mesmo de qualquer localização particular, e enfatizar sua busca pela retomada de uma escultura autônoma. Será que as cidades se tornaram caóticas demais até mesmo para Serra? É provável que a destruição de *Tilted Arc* **[fig. 62]** tenha revelado a real dificuldade e impossibilidade em lidarmos com a cidade e com o real impasse em que se encontra. Enxergamos, assim, na trajetória artística de Serra, um processo que é justamente o inverso do percurso de Mondrian com relação às cidades. Se suas pinturas cada vez mais procuravam refletir sua relação com a metrópole, irradiando-se para o ambiente e extravasando suas pulsações em cor, as recentes esculturas de Serra se fecham para a cidade, buscam autonomia e uma vinculação cada vez mais forte com o espectador, independentemente do espaço exterior. Identificamos um caráter introspectivo nestas peças que não se voltam para fora, mas capta o espectador, exigindo dele certa convivência ao transformar-se numa espécie de habitat da experiência. Poderíamos enxergar uma metafísica invertida, contemporânea, pois no cerne da entorpecente elipse, quem se projeta é o espectador. Ao invés do artista contaminar o espectador com sua subjetividade, ele o leva a mergulhar no seu interior.

Estivemos até aqui falando de uma escultura que sempre procurou o embate com a urbe, e que, portanto, por estar hoje afastada deste debate, jamais poderá ser associada a uma antipatia pela cidade americana, nos moldes revelados pelo 'expressionismo abstrato' ou pelos intelectuais americanos de gerações passadas. Serra faz parte de uma geração de artistas e intelectuais norte-americanos que aprendeu a apreciar a cidade americana com todos os problemas urbanos que sempre acompanharam as civilizações. De certa forma, podemos dizer que ele inaugura uma nova fase da história da cidade americana, em que sua imagem não mais precisa ser incensada pelos estrangeiros ou denegrida pelos nativos. A carência de história de Nova York já se revela a legitimada história da cidade na América.

[62] Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981-89. *Federal-Plaza*, Nova York

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115372/CB