

Hal Foster

tradução
Célia Euvaldo

O complexo
arte-
-arquitetura

Hal Foster

tradução
Célia Euvaldo

O complexo

tradução
Célia Euvaldo

O complexo
arte-
-arquitetura

Hal Foster

tradução
Célia Euvaldo

O complexo
arte-
-arquitetura

Hal Foster

720.9
CLASS. F755c
TOMBO 03767
sysno:2693909

Prefácio 7

1 Construção de imagens 19

PARTE I

Estilos globais

2 Civismo pop 39

3 Palácios de cristal 55

4 Modernidade leve 73

PARTE II

A arquitetura em relação à arte

5 Gestos neovanguardistas 91

6 Máquinas pós-modernistas 109

7 Museus minimalistas 129

PARTE III

Os meios após o minimalismo

8 A escultura refeita 159

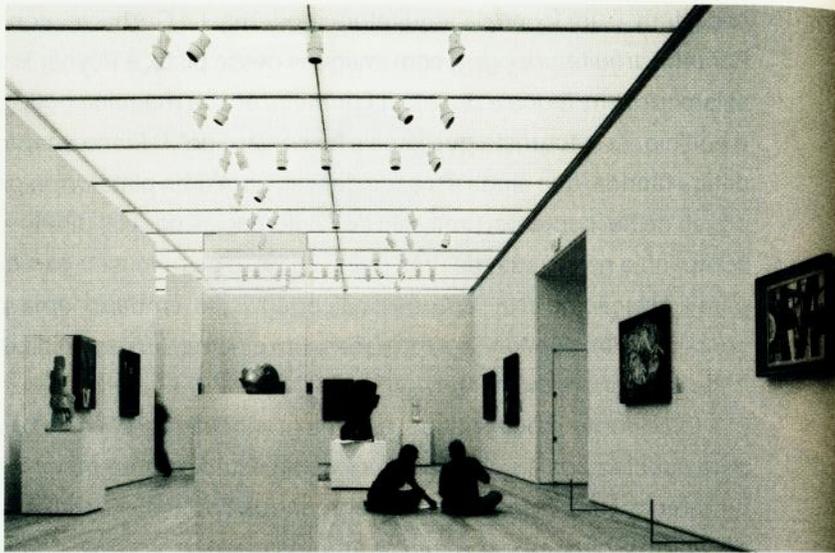
9 O cinema desnudado 197

10 A liberação da pintura 215

11 Construção contra imagem 247

Índice remissivo 275

Créditos das imagens 286



Hermès em Tóquio, nas cabanas aldeãs no centro cultural da Nova Caledônia, no pináculo na torre projetada para Londres etc.

Beck chama esse fenômeno de “cosmopolitanismo banal”, e, como Rogers e Foster, Piano é adepto de sua expressão arquitetônica. Esse aspecto problemático do estilo global poderia revelar-se uma resposta mortal ao “regionalismo crítico” que Kenneth Frampton propôs em resistência a essa “civilização universal”.²⁵ Dedicado a uma “poética da construção”, Frampton quer ver um momento crítico na peça de Piano, que supostamente faz a mediação entre o local e o global sem se render à tendência conservadora do primeiro ou à racionalidade capitalista do último. No entanto, pelo modo como Piano a desenvolveu, a peça tornou-se menos um elemento resistente, fundado no material e no fazer, e mais um símbolo afetivo ou um efeito atmosférico num mundo de cosmopolitanismo banal – que continua sendo clássico em sua essência. Nesse sentido, a leveza parece capaz de sublimar não só a natureza material, mas também a cultura histó-

rica, e aqui a fetichização está mais uma vez presente. Aparentemente, ela também pode operar em escala global.

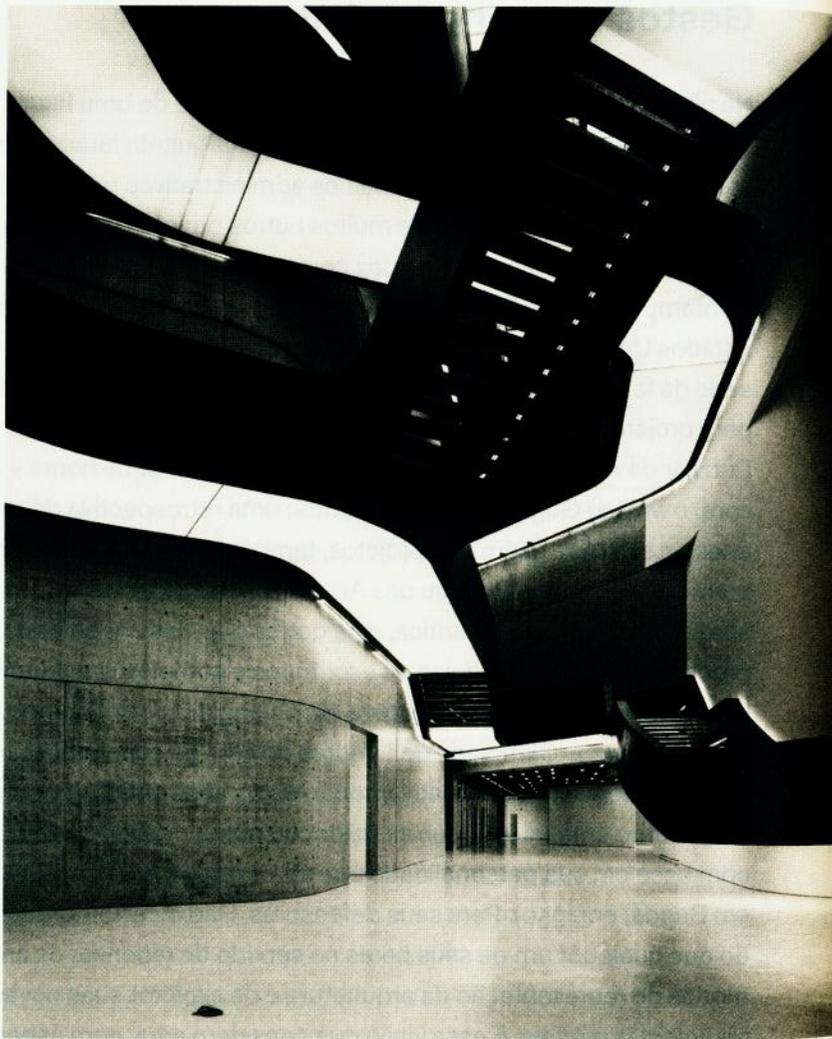
25 O texto clássico é Kenneth Frampton, “Perspectivas para um regionalismo crítico” [1983], in Kate Nesbitt (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica (1965-1995)*, trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 504-19; mas ver também seus *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

**Renzo Piano Building
Workshop, Art Institute of
Chicago, 1999-2009.**

PARTE II A arquitetura em relação à arte

Na última década, o status de Zaha Hadid passou de uma figura de vanguarda nas escolas de arquitetura a uma arquiteta famosa com credibilidade suficiente em conselhos administrativos para ter vários grandes edifícios concluídos e muitos outros projetos em andamento. Essa ascensão começou em 2003 com a aclamada inauguração de seu Contemporary Arts Center em Cincinnati, sua primeira estrutura nos Estados Unidos, e foi confirmada em 2005 quando foi concluída sua sede da fábrica da BMW em Leipzig, que comprovou sua habilidade para projetos industriais. Em 2004, Hadid obteve o prestigioso Prêmio Pritzker de Arquitetura – a primeira mulher a receber tal honra – e em 2006 o Museu Guggenheim apresentou uma retrospectiva de trinta anos de sua obra (além dos projetos, também pinturas). Mais recentemente, em 2009, seu Museu das Artes do Século XXI (MAXXI) em Roma surgiu para reaquecer a crítica, e há outras grandes encomendas em processo, incluindo edifícios de escritórios e complexos culturais no Oriente Médio, um teatro de ópera em Guangzhou e um complexo aquático para a Olimpíada de Londres de 2012 [já concluídos]. Hadid já não pode ser vista depreciativamente, como seus críticos costumavam fazer, como uma mulher que se destacou numa profissão masculina com base em sua personalidade atrevida e origem exótica (ela nasceu em Bagdá, em 1950). Para seus defensores, Hadid certamente fez mais do que qualquer um de seus pares no sentido de repensar os antigos modos de representação da arquitetura e de explorar suas novas tecnologias digitais. É essa visão que considero aqui, com especial atenção ao modo como ela recorre a momentos específicos da arte e da arquitetura modernistas.

Por vários anos depois de sua graduação em 1977 pela Architectural Association (AA) de Londres, Hadid teve poucos trabalhos próprios. Nessa calmaria, voltou-se para a pintura modernista, em particular a abstração suprematista de Kazimir Maliévitch. Hadid explorou a obra desse artista em suas próprias pinturas, que ela via principalmente como uma maneira não só de desenvolver uma linguagem abstrata para sua prática arquitetônica, mas também de tornar as convenções



usuais da representação arquitetônica (planta, elevação, perspectiva e projeção axonométrica) mais dinâmicas. Já em seu trabalho de graduação na AA, um esquema inverossímil para um complexo hoteleiro em cima de uma hipotética ponte sobre o Tâmisia, Hadid adaptou o idioma dos "Arkitektons" de Malievitch, modelos de gesso feitos com blocos geométricos, que ele propôs em meados da década de 1920 para uma arquitetura monumental na então jovem União Soviética. Esse foi apenas um gesto inicial, embora não auspicioso, pois, ainda

Zaha Hadid Architects, MAXXI
(Museu das Artes do Século XXI),
Roma, 1998-2009.

que animados pelo vermelho e preto suprematistas, os blocos do Arkitekton permanecem estáticos na adaptação de Hadid. Não obstante, seu projeto tomou forma: "Sentia que tínhamos de investigar os experimentos abortados e não testados do modernismo", escreveu Hadid posteriormente, "não para ressuscitá-los, mas para desvelar novos campos de construção".¹

Recuperar os experimentos suspensos da vanguarda histórica foi uma estratégia fundamental da arte neovanguardista após a Segunda Guerra Mundial (basta pensar nas múltiplas remotivações do dadá). Obviamente, a arte modernista sofreu uma supressão traumática sob os regimes de Hitler, Stálin e (em menor extensão) Mussolini; em consequência, movimentos como o expressionismo, o construtivismo e (mais uma vez, em menor extensão) o futurismo ficaram bastante obscurecidos, e um retorno a eles poderia ter a força da redescoberta e da reavaliação. O caso da arquitetura moderna é diferente: sua supressão não foi tão severa, e, uma vez que figuras-chave como Walter

Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe não só persistiram mas prosperaram no período pós-guerra, não havia distanciamento suficiente para fazê-los parecer estranhos ou novos. Portanto, por exemplo, quando jovens arquitetos como Peter Eisenman e Richard Meier revisitaram Le Corbusier na década de 1960, a repercussão não foi tão grande quanto o efeito de um retorno neovanguardista; os termos do discurso não foram radicalmente redefinidos. É claro que há exceções parciais a essa regra geral. Como observei no capítulo 1, Reyner Banham havia instado os projetistas de sua geração a reconsiderar a arquitetura futurista e expressionista, há muito deixada de lado pelas preocupações funcionalistas e racionalistas do Estilo Internacional, e depois, na década de 1960, outra geração de projetistas começou a explorar o precedente quase totalmente perdido da arquitetura construtivista russa.² Hadid também explorou

1 Zaha Hadid apud Zaha Hadid: *The Complete Buildings and Projects*. Nova York: Rizzoli, 1998, p. 24. O catálogo de sua exposição em 2006 no Guggenheim (também intitulado *Zaha Hadid*) contém proveitosos ensaios de Germano Celant, Joseph Giovannini, Detlef Mertins e Patrik Schumacher.

2 Ver Reyner Banham, *Teoria e projeto na primeira era da máquina* [1960], trad. A. M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2006. Quanto à recepção do construtivismo na arquitetura nessa época, ver Stan Allen e Hal Foster, "A Conversation with Kenneth Frampton". *October*, n. 106, outono de 2003; para a recepção corolária na arte, ver capítulo 10. O suprematismo não foi tão obscurecido historicamente: por exemplo, uma ampla amostragem de pinturas de Malievitch ficou na Europa ocidental depois de terem sido expostas em Berlim em 1927, e El Lissitzki estava ativo no Ocidente como escritor, editor e conferencista.

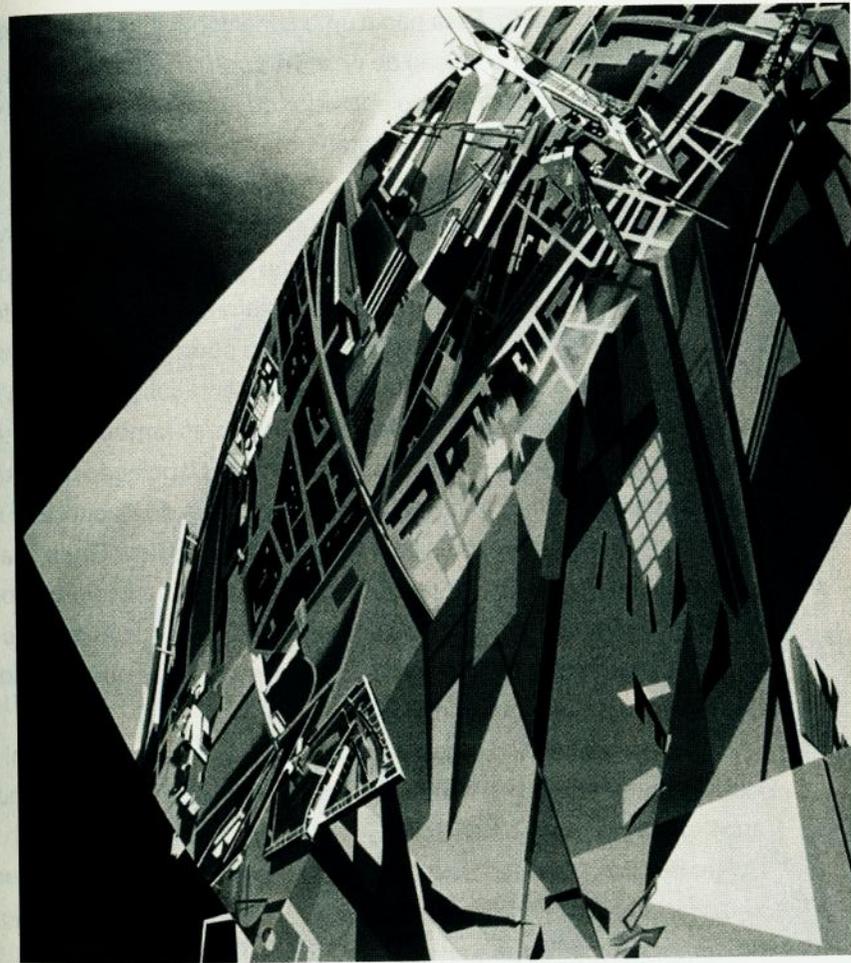
esse precedente na AA com seus professores Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, embora fosse incomum para um arquiteto olhar para um pintor como o suprematista Maliévitch – e também era inoportuno, pois em meados dos anos 1970 os defensores de uma volta à representação na arquitetura pós-moderna tinham começado a descartar a abstração modernista *in toto* –, e que apóstolo mais absoluto da abstração modernista se poderia evocar do que Maliévitch? Ao menos nesse aspecto, Hadid poderia ser alinhada com uma corrente diferente da arte pós-modernista, que pretendia fazer a crítica da representação mais do que restaurá-la.³

“Perfurei o abajur azul das limitações coloridas”, escreveu Maliévitch em 1919. “Saí no branco. Sigam-me, camaradas aviadores, nade-mos até o abismo.”⁴ Esse é um clamor radical pela não objetividade, que visa a negar não só toda representação mas qualquer associação mundana da cor, para não mencionar a orientação terrena do quadro tradicional (com uma posição vertical que espelha nossa postura ereta). No entanto, nem toda pintura suprematista mergulha tão completamente no abismo: às vezes o resíduo de um referente permanece em Maliévitch e muitas vezes suas geometrias ainda se leem como figuras coloridas contra fundos brancos, mesmo quando esses fundos poderiam também sugerir um espaço para além do “abajur azul” do céu. Em suas pinturas, Hadid explora algumas dessas ambiguidades, como a maneira com que as formas suprematistas podem parecer horizontais ou verticais, e os espaços suprematistas profundos ou rasos. Ao mesmo tempo, ela complica essas incertezas, pois com frequência em suas pinturas a perspectiva não é banida tanto quanto multiplicada, o que faz que diferentes vistas existam em uma só imagem, e os eixos espaciais

não são apenas rotacionados, mas também envergados, e como resultado seus planos correm em diversas direções ao mesmo tempo – a partir de nós, em nossa direção e segundo muitos ângulos e curvas entre um e outro. A pintura suprematista foi vista como um achatamento radical do plano do quadro; Hadid, por sua vez, a utiliza como uma irrupção dramática num espaço-tempo indefinido,

3 Se essa conexão se confirma, é uma questão a ser considerada no que segue. Faço alusão aqui a uma velha distinção entre tipos de pós-modernismo propostos pela primeira vez em H. Foster (org.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

4 Kazimir Maliévitch, “Non-Objective Art and Suprematism” (1919). Há várias traduções; usei a de Larissa Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1920*. Londres: Thames & Hudson, 1982.



numa tentativa de “rachar” seus objetos, de “comprimir e expandir” seus espaços, de intensificar e liberar suas estruturas, tudo de uma só vez.⁵

Uma declaração precoce desses objetivos é sua pintura *The World (89 Degrees)* [O mundo (89 graus)], de 1983, em que, com bastante arrogância, Hadid transforma uma seção do globo num panorama geral de seus próprios projetos até o momento, com a Terra de ponta-cabeça, menos – num desvio proposital da regularidade linear – um grau. “O mundo real torna-se uma Hadidlândia”, entusiasma-se Aaron Betsky com essa pintura-manifesto, “em que a gravidade desaparece, a perspectiva entorta, as linhas convergem e não há nenhuma definição

5 Z. Hadid, in *Zaha Hadid* (1998), op. cit., pp. 68 e 24.

Zaha Hadid, *The World (89 Degrees)*, 1983.

de escala ou atividade. Essa não é uma cena específica de funções e formas, mas uma constelação de possíveis composições.”⁶ Aqui, entusiasma-se também seu colaborador de longa data Patrik Schumacher, Hadid anunciou um “novo paradigma” de uma “complexa linearidade-curva”.⁷ No entanto, se esse é um novo paradigma, ele tem seus problemas. O movimento para a pintura abstrata foi decerto notável, mas tornou seu projeto pictórico, e mesmo sem peso. Hadid indica essa tendência ao descrever seus primeiros projetos, em que ela se refere a “peças flutuantes” da arquitetura “suspensas como planetas”.⁸ Uma vez liberadas, como essas estruturas serão reassentadas? Maliévitch forjou sua abstração não só suprimindo o referente, mas também desestabilizando o espectador, em parte mediante uma extrapolação de vistas aéreas que torna difícil imaginar qualquer posição do sujeito. Foi um gesto radical na pintura, mas será válido na arquitetura? Onde fica o sujeito, sem falar do objeto, nessa flutuação? Nesse estágio precoce, contudo, tais preocupações não contavam muito, e sua afirmação provocadora de que a representação é tão importante quanto a construção introduziu Hadid nos círculos arquitetônicos.

Como contrapeso materialista ao idealismo flutuante de Maliévitch, Hadid se remeteu ao construtivismo de Vladímir Tátlin. Já no final dos anos 1970 essa “oposição entre o *Quadrado vermelho* de Maliévitch e o *Relevo de canto* de Tátlin” conduziu seus projetos até Koolhaas e Zenghelis (no ainda novo Office for Metropolitan Architecture), projetos que procuram mesclar as diferentes linguagens do suprematismo e do construtivismo (o primeiro preocupado com o transcendental, o último com o tectônico).⁹ Hadid continuou a buscar essa síntese improvável também em seu próprio escritório a partir de 1979, especialmente em *The Peak* (1982-83), sua obra vencedora num concurso em Hong Kong. Ela descreve esse projeto não construído, no qual o complexo de um resort é fraturado e se incorpora a uma falésia, como uma “geologia suprematista”, frase paradoxal que indica a tensão entre os princípios representados por Maliévitch e Tátlin.¹⁰ No entanto, foi essa mesma tensão que posicionou

Hadid primeiro para ser incluída na histórica exposição *Deconstructivist Architecture* curada por Mark Wigley e Philip Johnson no Museu de Arte Moderna

6 Aaron Betsky, “Beyond 89 Degrees”, in *ibid.*, p. 9.

7 Patrik Schumacher, *Digital Hadid*. Basileia: Birkhäuser, 2004,

p. 5.

8 Z. Hadid, in *Zaha Hadid* (1998), op. cit., pp. 19 e 20.

9 *Id.*, *ibid.*, p. 82.

10 *Id.*, *ibid.*, p. 20.

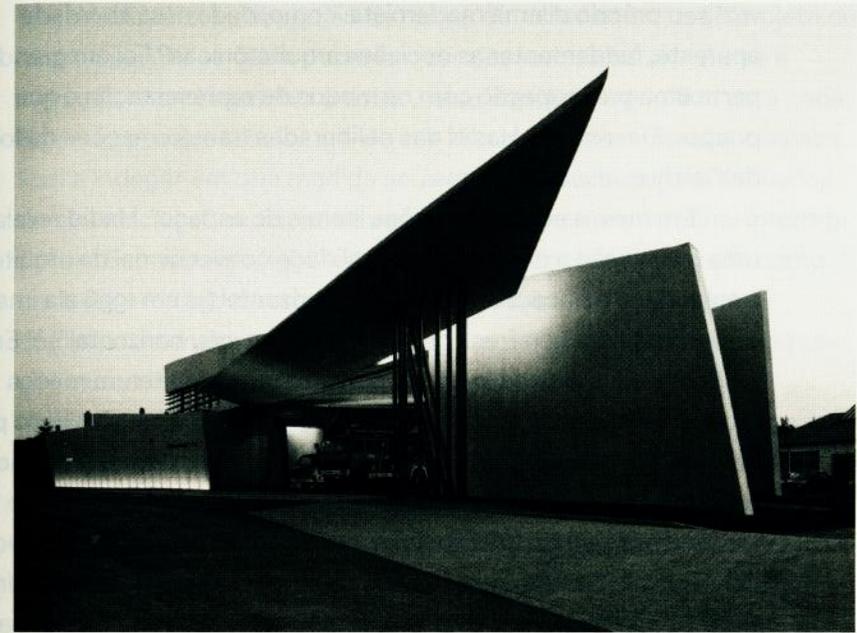


Zaha Hadid, *The Peak*, 1982-83.

de Nova York, em 1988, e em seguida para ser convidada a fazer o design da exposição *Great Utopia* no Guggenheim, em 1992-93 (em que reapareceu a antiga rivalidade entre Malievitch e Tátlin).

O passo seguinte, para Hadid, foi demonstrar que suas representações dinâmicas poderiam ser traduzidas em edifícios reais, e aqui, mais uma vez, as propostas do construtivismo sugeriam um modo de unir suas geometrias complexas. Também é fato que, à medida que o trabalho começou a fluir em seu escritório em meados da década de 1980, Hadid simplificou suas formas. Formatos de proa predominavam nos projetos do final dos anos 1980; aparecem em seus primeiros importantes edifícios, um conjunto habitacional em Berlim (1986-93) e o posto de bombeiros Vitra, perto da Basileia (1990-94). No começo da década de 1990, essas formas foram acrescidas de cunhas e espirais, como em seu projeto da Spiral House [Casa Espiral] (1991), e, em meados dessa mesma década, por dobras e rampas, como em seu Blueprint Pavilion (1995) e seu projeto para a ampliação do Museu do Prado (1996). Como ocorreu com outros arquitetos nessa nova fase de projetos feitos com auxílio do computador, suas ambições formais ampliaram-se junto com sua capacidade técnica, e essa conjunção logo permitiu a Hadid imaginar paredes que emergem "em todas as direções", como em seu pavilhão da Wish Machine de 1996, e propor peles que "se entrelaçam e às vezes se fundem umas às outras para formar pisos, paredes e janelas", como em seu projeto para a extensão do Victoria and Albert Museum no mesmo ano.¹¹ Esses procedimentos podem ser considerados gestos extravagantes, mas não são de todo arbitrários; em contraste com outros arquitetos que trabalham com formas idiossincráticas, Hadid se empenhou para que suas formas parecessem ser as geradoras espontâneas de suas estruturas e espaços.

No começo, Koolhaas foi uma estrela guia para Hadid, cuja decisão de se remeter a antecedentes negligenciados do modernismo foi apoiada pelo exemplo dele, que também a conduziu em sua tendência a eleger determinado elemento num programa ou local para desenvolvê-lo como o elemento-chave de um projeto inteiro; a atenção de Koolhaas para com a metrópole como um todo também a influenciou. No entanto, no caso das representações concretizadas em



edifícios, Hadid revelou outra filiação, aqui a Eisenman. Nos anais da arquitetura, a concretização de uma representação não chega a ser novidade: a aplicação da perspectiva de ponto único, por exemplo, foi um dos fundamentos da arquitetura renascentista, do mesmo modo que sua complexificação foi importante para a arquitetura barroca (pense-se em Brunelleschi e Borromini, respectivamente). De modo geral, o construtivismo (de El Lissitzki a Theo van Doesburg, digamos) também explorou as perspectivas e projeções como geradores de projetos. Porém, Eisenman foi mais longe nessa direção; em suas primeiras casas, as projeções às vezes parecem determinar os edifícios. Hadid foi ainda mais longe, levando os modos conhecidos de representação arquitetônica – não só as projeções isométricas e axonométricas como também as perspectivas de ponto único e esférica – a

estranhas explosões da estrutura e "distorções literais do espaço".¹² Também nessa época, arquitetos como Frank Gehry tinham desenvolvido a criação de formas dos projetos de vanguarda a tal ponto que estes tiveram de defrontar (mais uma

¹² P. Schumacher, op. cit., p. 17. Como indica Schumacher, essas distorções podem igualmente unificar o espaço. Nesse sentido, também, Hadid é parte de uma virada neobarroca na arquitetura contemporânea, que abordo brevemente no capítulo 8.

Zaha Hadid Architects, posto de bombeiros Vitra, Weil am Rhein, Alemanha, 1990-94.

¹¹ Id., *ibid.*, pp. 130, 126.

vez) seu próprio dilema modernista: como, dada essa liberdade aparente, fundamentar as decisões arquitetônicas? Foi em grande parte uma preocupação com os modos de representação o que poupou Eisenman e Hadid das deliberadas transformações da forma de Gehry e seus seguidores.

Em meio a suas "distorções literais do espaço", Hadid revelava uma propensão a desafiar a verticalidade convencional da arquitetura, a estender a edificação em seu eixo horizontal (já em 1996 ela imaginara uma ponte para Londres como "um arranha-céu horizontal").¹³ Em princípio, essa expansão lateral pode tornar a arquitetura menos monumental e mais dinâmica; também pode espalhar o edifício por seu entorno de modo a complexificar tanto a relação com seu terreno como o limiar entre seu interior e seu exterior. Foi sobretudo assim que Hadid ampliou sua prática desde estruturas discretas até "novos campos de construção", em que seus esquemas parecem emergir a partir das tensões imanentes aos locais. Algumas vezes, ela também aplicava essa transposição dos eixos no sentido inverso: já em 1990, no projeto para um hotel em Abu Dhabi, Hadid "rebateu" o chão, "transformando-o em um plano vertical", e fez exatamente o mesmo em 2005 em sua proposta para uma extensão do Louvre para a arte islâmica.¹⁴ Esse jogo vertical-horizontal tornou-se central em sua arquitetura e fez com que suas dobras, rampas e espirais parecessem tanto elementos estruturais quanto floreios estilísticos – elementos que fazem a mediação não só entre os níveis de determinado edifício mas também (mais uma vez) entre interiores e exteriores e entre a estrutura, o local e a cidade. Esse

tipo de transposição axial e conexão interior-exterior ainda está presente, variadamente, na maioria de seus edifícios recentes, como o MAXXI em Roma.¹⁵

Ninguém confundiria Hadid com um arquiteto funcionalista; em sua prática, a função muitas vezes segue a estrutura e a estrutura segue a imaginação. Ao mesmo tempo, a despeito de suas formas excêntricas, ela tampouco chega a ser formalista. Ao contrário, a motivação primeira de

13 Z. Hadid, in *Zaha Hadid* (1998), op. cit., p. 135.

14 Id., *ibid.*, p. 74.

15 Como os projetos encomendados a Hadid aumentaram em escala, sua atenção se voltou para o arranha-céu (que certamente complica seu privilégio anterior do eixo horizontal). Para uma discussão acerca dessa direção em seu escritório, ver P. Schumacher, "The Skyscraper Revitalized: Differentiation, Interface, Navigation", in *Zaha Hadid*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006, pp. 39-44.

sua arquitetura é a liberação de forças detectadas em dado projeto ou local, a partir das quais poderiam ser desenvolvidas estruturas e espaços imprevistos. No entanto, esse impulso, específico para cada lugar, é oposto à *tabula rasa* de sua abstração suprematista, que nos leva a indagar em que medida seus esquemas são de fato derivados de seus locais. Considere-se seu estacionamento e terminal intermodal em Estrasburgo (1998-2001), que por vezes é apresentado como um bom exemplo de arquitetura site-specific. O traçado desse complexo forma um ângulo obtuso, que por sua vez segue a interseção existente entre a estrada e a linha férrea, mas esse projeto também pode ser visto como uma abstração arquitetônica aplicada sobre uma abstração infraestrutural (Hadid acrescenta ainda uma abstração decorativa ao levar o branco da cobertura do terminal para o estacionamento, que lembra a onda do logotipo da Nike). Em suma, as forças aqui são projetadas tanto quanto extraídas e o mesmo se poderia dizer dos vetores entrelaçados que compõem o MAXXI. E mais: na arquitetura, não menos que na arte, a chamada extrapolação de um projeto de seu local passou a ser uma operação familiar; adotada



Zaha Hadid Architects,
estacionamento e terminal inter-
modal, Estrasburgo, 1998-2001.

inicialmente como um modo de evitar o arbitrário, tornou-se arbitrário em si mesma.¹⁶

Não obstante, a preocupação com tais forças no caso de Hadid indica outros antecedentes históricos, antecedentes que foram obscurecidos na recepção de sua obra por seu interesse pelo suprematismo e pelo construtivismo: as arquiteturas futurista e expressionista. Às vezes ela anuncia essas afinidades em seu discurso. "O edifício inteiro está em movimento congelado", observa Hadid a respeito de seu primeiro edifício-assinatura, o posto de bombeiros Vitra, "pronto para entrar explosivamente em ação a qualquer momento"; e preconizou, de modo geral, uma "nova imagem da presença arquitetônica" com "qualidades dinâmicas tais como velocidade, intensidade, poder e direção".¹⁷ O que

16 Se Eisenman atualizou essa operação, Greg Lynn tornou-a semiautomática por meio da geração digital dos projetos. No capítulo 6, exploro uma relação diferente com o trabalho de campo proposto por Diller Scofidio + Renfro.

17 Z. Hadid, in *Zaha Hadid* (1998), op. cit., pp. 64 e 133. "Movimento congelado" é uma brincadeira com a famosa definição de arquitetura como "música congelada", comumente creditada a Goethe em conversas com Eckerman publicadas em *Conversações com Goethe* (1836), embora Schelling a tenha empregado antes em *Filosofia da arte* (publicado em 1802-03).

18 Umberto Boccioni, "Manifesto técnico da escultura futurista" [1973], in H. B. Chipp (org.), *Teorias da arte moderna*, trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 305-06. Aqui Boccioni indica o que poderia ser uma verdadeira arquitetura futurista de modo mais persuasivo que Antonio Sant'Elia (que foi em grande medida forçado a aderir ao movimento). Boccioni também usava projeções axonométricas em suas esculturas.

poderia ser mais futurista em espírito que essas afirmações? "Escancaramos a figura", declarou o escultor futurista Umberto Boccioni em 1912, "e fechamos nela o ambiente. Proclamamos que o ambiente deve fazer parte do bloco plástico como um mundo em si e com leis próprias; que a calçada pode sair sobre a vossa mesa e que vossa cabeça pode atravessar a rua enquanto entre uma casa e outra vossa lâmpada tece a sua teia de aranha de raios de gesso."¹⁸ Hadid, como qualquer outro arquiteto desde aquela época, respondeu a essa exortação futurista em prol de uma abertura das estruturas para o espaço, de uma interpenetração de interior e exterior e de uma intensificação da "figura" e do "ambiente" por igual. Sem dúvida, os vetores planares em suas pinturas e edifícios parecem muitas vezes sair de uma caixa de formas futuristas.

Assim como a dimensão construtivista em seus primeiros trabalhos ancora de certo modo seu aspecto flutuante suprematista, em sua obra posterior uma dimensão expressionista controla em alguma medida seu aspecto dinâmico futurista. Algumas das geometrias vigorosas que Hadid



propôs desde o posto de bombeiros Vitra são modeladas com materiais pesados como o concreto, e ela vem tendendo cada vez mais a ser uma escultura expressionista de grandes volumes. Por exemplo, o elegante porém robusto perfil de seu Landesgartenschau (1996-99), uma sala de exposições e centro de pesquisa em Weil am Rhein, Alemanha, sugere uma síntese de velocidade futurista e modelagem expressionista (ao mesmo tempo que atravessa a paisagem, assenta-se pesadamente nela), e o mesmo se dá em sua extensão do Museu Ordrupgaard (2001-05), perto de Copenhague, que também lembra um bunker paradoxalmente suave, a sede da fábrica da BMW (2001-05) e outros edifícios recentes. Entre seus projetos atuais incluem-se um complexo de mídia em Pau, França, uma estação ferroviária em

Nápoles e o complexo aquático para a Olimpíada de Londres, todos evocando preocupações futuristas com as mídias e / ou com o movimento. No entanto, Hadid também os modelou como formas expressionistas, e, quando sua modelagem expressionista predomina sobre seu dinamismo futurista, o resultado costuma ser uma imagem estática.¹⁹

De fato, seus edifícios não transmitem movimento tanto quanto o representam – são, precisamente, "movimento congelado" – e, mais do que

19 Por exemplo, o complexo de mídia de Pau e o complexo aquático de Londres parecem assentos imensos ou moluscos gigantescos (em sintonia com o fascínio pela biomorfologia entre os projetistas digitais). Sua ênfase recente na imagem (especialmente em projetos no Extremo Oriente e no Oriente Médio) muitas vezes prevalece sobre sua fidelidade à abstração e alinha sua prática à arquitetura escultórica de Gehry.

Zaha Hadid Architects, extensão do Museu Ordrupgaard, perto de Copenhague, 2001-05.



uma multiplicidade de visões móveis, estabelecem uma sequência de perspectivas estacionárias.²⁰ O Vitra, por exemplo, é efetivamente um desenho construído, um conjunto de perspectivas tornado literal, e os interiores de seus museus em Cincinnati e Roma também sugerem uma matriz de vistas projetadas, complexas porém fixas, e evocadoras de um

design cenográfico.²¹ O minimalismo nos mostrou há muito tempo que os objetos simples nos instigam a nos mover em torno deles – em grande medida para testar as formas ideais de nossa concepção contra as formas contingentes de nossa percepção. Ironicamente, com suas geometrias complexas, Hadid poderia deter seus visitantes-espectadores mais do que ativá-los.²² Ademais, a despeito da leveza de seus meios pictóricos e digitais, há quase sempre um peso em seus materiais e massas. Esse efeito contraria a proclamada imaterialidade de sua obra; também nos leva a questionar sua revisão da representação arquitetônica.

“Que aspectos da manipulação gráfica pertencem mais ao modo de representação do que ao objeto da representação?”, pergunta Schumacher.

É interessante obter tanta diversidade quando temos, por exemplo, do ponto de vista da construção um esquema de pilares e vigas de um rigor absoluto” (*Œuvres complètes*,

v. 2. Basileia: Birkhäuser, 2006, p. 24).

Zaha Hadid Architects,
Complexo Aquático de Londres,
2005-11.

Essa é uma excelente questão, que não se restringe à arquitetura contemporânea (seria o principal problema epistemológico da cultura visual hoje), entretanto aqui parece uma falsa pista, pois, apesar da complexidade formal de ambos, Hadid tende a fazer sua representação desembocar em seus objetos. De fato, ela parece usar a tecnologia digital para minimizar o máximo possível as restrições materiais e as preocupações estruturais, e assim pular do desenho à construção o mais diretamente possível. Essa elisão marca uma diferença-chave em relação a Eisenman, que se empenhava em dar espessura a essa translação e não reduzi-la, mesmo que ele também tenha manipulado a projeção axonométrica para gerar suas primeiras obras de arquitetura como que automaticamente, sem intervenção aparente de nenhum sujeito autoral (nisso ele foi influenciado por Sol LeWitt, que escreveu a célebre frase sobre sua arte conceitual: “a ideia se torna a máquina que faz a arte”).²³ Hadid, por sua vez, manipula a perspectiva de modo ainda mais extremo; mas, por mais distorcida e multiplicada que seja sua perspectiva, ela ainda privilegia o sujeito: o artista e o espectador continuam no centro da representação convertida em edifício. Em suma, o deslocamento do sujeito proposto por Eisenman é contrariado mais do que reafirmado por Hadid (e por muitos outros que trabalham com projetos digitais), e, pelo menos nesse aspecto, a linha desconstrutiva da arquitetura vanguardista é revertida mais do que desenvolvida.

Por fim, o que pensar, em termos políticos, da relação aqui com o futurismo e o expressionismo? No tocante ao futurismo, sua exaltação

sexista do poder e ataque niilista à cultura não são fáceis de esquecer e nem sempre estão muito distantes. O expressionismo também parece estranhamente próximo hoje: seus valores expressivos são tolerados, e até encorajados, no mundo do capitalismo neoliberal. Estes podem não constituir problemas para Hadid (de qualquer maneira, não pertencem só a ela), mas não podem ser completamente ignorados. E quanto ao destino dos outros modernismos que ela explora? Hadid levou as

23 Sol LeWitt, “Parágrafos sobre arte conceitual” [1967], in Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: Anos 60/70*, trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 176. Ver também Peter Eisenman, “Notes on Conceptual Architecture” (1971), in *Inside Out: Selected Writings, 1963-1984*. New Haven: Yale University Press, 2004. Sobre questões de translação, ver Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londres: Architectural Association, 1997; e S. Allen, *Practice: Architecture Technique + Representation*. Nova York: Routledge, 2ª ed., 2009.

20 Esse modo de repensar a arquitetura em termos de temporalidade indica a possível influência sobre Hadid de outro jovem professor na AA durante seus anos de formação, Bernard Tschumi. Como veremos no capítulo 8, Richard Serra introduziu a temporalidade e a mobilidade na escultura justamente para romper sua condição de objeto-imagem.

21 Hadid fez desenhos não só de exposições e mostras mas também de cenários (para óperas e outros espetáculos).

22 É desnecessária a referência ao minimalismo; essa tensão já está presente na arquitetura moderna, como na Villa Savoye (1929) descrita como segue por Le Corbusier: “Nesta casa, temos uma verdadeira *promenade architecturale*, oferecendo constantemente aspectos variados, inesperados e por vezes surpreendentes.

visões utópicas do suprematismo e do construtivismo para a terra prometida do edifício real, mas nesse processo também as deturpou – afastou o suprematismo de sua autonomia radical e o construtivismo de sua crítica materialista. Tampouco aqui Hadid pode ser responsabilizada por mudanças que ocorreram há muito tempo; em última análise, no entanto, sua relação com todos esses modernismos é menos desconstrutiva que decorativa – ela dá um estilo às linhas futuristas, às formas suprematistas, aos formatos expressionistas e às assemblages construtivistas, atualizando-os de acordo com as expectativas da era do computador. Com bastante frequência, portanto, Hadid parece não uma formalista cuja reflexividade é generativa, mas uma estilista cujas formas com sua assinatura se tornam intrincadas e estagnadas. Nesse sentido, ela está afinal mais próxima da arquitetura pós-moderna do que da arte pós-modernista; a diferença é que os ingredientes de seu pastiche não são os estilos tradicionais e sim as formas modernistas. No fim, portanto, Hadid não escaparia da acusação que o teórico Peter Bürger fez há algum tempo contra o projeto da neovanguarda em sua *Teoria da vanguarda* (1974): fracassar em sua crítica, como se deu com a vanguarda histórica, é uma coisa, mas repetir o fracasso – e ademais, recuperar essa crítica como estilo – é arriscar-se a cair na farsa.²⁴ É dessa maneira que a neovanguarda se transforma em gesto.

Esse ponto nos leva a um último. Quando Banham instou a uma recuperação do futurismo e do expressionismo como guias para a arquitetura de uma Segunda Era da Máquina (seu próprio período pop), o fez em parte porque sentia que os arquitetos do pós-guerra deviam se ocupar, assim como ele acreditava que aqueles movimentos do pré-guerra tinham feito, com a representação das novas tecnologias. Ao menos nesse aspecto Hadid poderia ser considerada uma banhamita dos tempos atuais, uma projetista paradigmática de nossa computadorizada Terceira Era da Máquina. E uma tendência na literatura sobre Hadid sustenta que suas torções, sobreposições e interpenetrações anteciparam os parâmetros projetuais que só se viabilizaram com os programas digitais recentes – mais, que suas demandas visionárias forçaram o surgimento desses avanços técnicos (Schumacher escreve

24 Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* [1974], trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Embora em *O retorno do real* ([1996], trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014) eu critique seu modelo, neste caso ele parece apropriado.

25 P. Schumacher, *Digital Hadid*, op. cit., p. 7.

26 Como Gehry, Hadid é atraída pelo projeto total, que em seu caso inclui uma linha “Z” de talheres, mobiliário e joalheria bem como o protótipo para um carro futurista. A iconografia da Segunda Era da Máquina era por si só evidente (silos, arranha-céus, pontes, transatlânticos etc.); a da Terceira Era é incerta: como tornar visíveis, para não dizer icônicas, as tecnologias contemporâneas? Os recursos de Hadid já parecem datados; de alguma maneira estamos de volta ao passado da Casa do Futuro mencionada no capítulo 1.

27 P. Schumacher, “The Skyscraper Revitalized”, op. cit., p. 44. Isso indica que o projeto está fadado a ser pouco mais do que um diagrama disciplinar (aprofundo-me sobre isso no capítulo 11).

28 A. Betsky, “Beyond 89 Degrees”, op. cit., p. 13. Sobre a montagem no computador, ver Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

29 P. Schumacher, *Digital Hadid*, op. cit., p. 20. Jürgen Habermas usou pela primeira vez essa frase no começo dos anos 1980, e, depois de Hadid (ver sua primeira citação neste texto), seus partidários adaptaram-na para descrever também sua prática. No entanto, o termo de Habermas é “modernidade”, e não “modernismo”. Isso pode parecer irrisório, mas indica um distanciamento do modernismo em relação ao projeto maior da modernidade, distanciamento que tende a reduzi-lo a um repertório de estilos menos capaz de engajar criticamente os valores da modernidade, quanto mais os processos de modernização.

sobre uma “amplificação dialética” entre seus esquemas arquitetônicos e as ferramentas computacionais).²⁵ Junto com Gehry, portanto, Hadid é apresentada como um dos principais arquitetos do período digital.²⁶ No entanto, ideologicamente, essa posição é complicada, levou seus colegas a pronunciamentos dúbios sobre o objetivo principal da arquitetura contemporânea (“Mais do que nunca”, afirma Schumacher, “a tarefa do projeto arquitetônico será em torno da articulação transparente das relações em prol da orientação e da comunicação”).²⁷ Segundo alguns entusiastas das novas mídias, as invenções críticas do modernismo, tais como a montagem, estão agora absorvidas em programas de computador como opções automáticas, e esse tipo de debate também serviu para posicionar Hadid na primeira linha do projeto de vanguarda. “O modelo para seu trabalho”, escreve Betsky, “é agora a tela que recolhe os fluxos de dados em momentos de luz e escuridão.”²⁸ É isso que significa levar adiante “o projeto incompleto do modernismo”?²⁹ Espera-se que este não seja o primeiro nem o último contexto para os “novos campos de construção”.

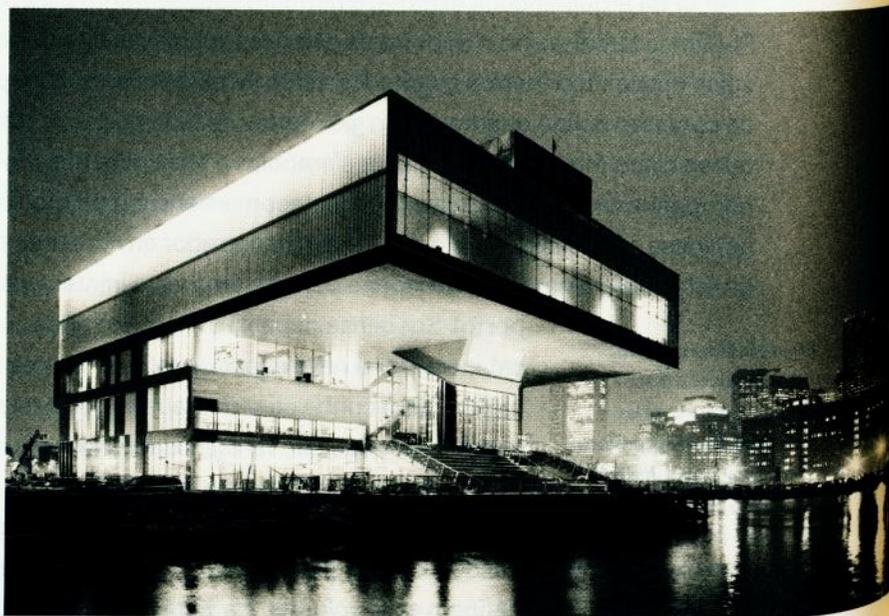
De longe, o Institute of Contemporary Art de Boston [ICA] (2002-06) parece quase modesto. Uma simples caixa no cais do porto, na mesma escala dos outros poucos edifícios do entorno, ele parece evitar a iconicidade escultórica que muitos museus de arte recentemente adotaram. Só quando contornamos o perfil austero do edifício e vemos como seu piso superior se projeta sobre o Harborwalk de Boston é que somos surpreendidos por sua presença física. Também dessa perspectiva podemos apreender o diagrama do projeto geral. Os arquitetos Diller Scofidio + Renfro (DS+R) transformaram o caminho estreito do calçadão à beira do porto numa ampla plataforma de tábuas de madeira, que eles elevaram para criar uma arquibancada pública para apresentações ao ar livre.¹ O ângulo da arquibancada determina a altura do térreo, que, com fachada envidraçada, contém as entradas do museu, o "laboratório de arte", a loja e o café. No exterior, a diagonal continua a subir para caracterizar o segundo e o terceiro andares, também com fachada de vidro, onde se encontram o "estúdio digital", o centro educativo, os escritórios e o teatro (este último é a continuação no interior da arquibancada externa, e também está de frente para o porto). Por fim, o terceiro andar suporta as galerias expositivas do quarto andar, cujos quase 1600 metros quadrados estão livres de pilares; com placas de concreto polido quadradas de 3,6 metros de lado no piso e tetos de quase cinco metros de altura com claraboias e telas para difusão e homogeneização de luz, esse pavilhão neomiesiano é uma mediação luminosa entre a cidade, a água e o céu (o corredor envidraçado que se projeta sobre o passeio de madeira permite uma vista ininterrupta do

porto). Suspensa debaixo do terceiro andar, como a cabine de uma nave espacial anfíbia, há uma sala de mídia – uma cunha com degraus largos e telas de computador que cai, vertiginosamente, até uma grande janela que dá para a água abaixo. Aqui se completa o circuito do edifício – a ascensão gradual desde o cais do porto, os ângulos rígidos que definem seus volumes e a volta abrupta ao porto.²

1 Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio fundaram a Diller + Scofidio em 1979, e Charles Renfro juntou-se a eles em 2004; para simplificar, refiro-me ao estúdio como DS+R.

2 Embora o ICA evite uma iconicidade excessiva (virado para o porto, o edifício dá as costas à cidade), a municipalidade de Boston ainda o propõe como um atrativo econômico. O "Fan Pier" do qual faz parte está sendo revitalizado pela Fallon Company como uma ligação entre a zona portuária e o distrito comercial.

Nos projetos recentes, recursos como rampas, espirais e circuitos são constantes. Zaha Hadid utiliza rampas em seu Contemporary Arts Center em Cincinnati, por exemplo, enquanto Rem Koolhaas explora a espiral na biblioteca pública de Seattle e o circuito na CCTV de Pequim. Mas o antecedente imediato do projeto do ICA é um projeto feito em 2002 por DS+R para um Eyebeam Museum of Art and Technology em Nova York, que também apresenta um dramático balanço. Sendo um programa que requeria espaços tanto para exposição como para produção, os arquitetos optaram por entrelaçar os dois tipos de espaço: uma laje dupla de fibra de vidro e concreto subiria serpenteando desde a rua, ondulando de um lado para o outro para compor cada andar, de modo que o piso se tornaria parede e a parede se reverteria em chão nas dobras, abrangendo ambas as atividades (exposição e produção) de múltiplas maneiras. Embora esses dois projetos se diferenciem na aparência – o Eyebeam seria todo curvas, o ICA é todo ângulos –, eles compartilham uma lógica de fluxo ou circuito. Além disso, cada esquema responde a um paradoxo fundamental, de que eles tentam tirar proveito: com o Eyebeam a dificuldade era um programa metade museu e metade ateliê, enquanto com o ICA tratava-se de um



Diller Scofidio + Renfro, Institute of Contemporary Art, Boston, 2002-06; perspectiva 3D do Eyebeam Museum of Art and Technology, Nova York, 2002.



museu dedicado à arte, mas situado em frente a um cais de porto com vocação para o entretenimento (não que os dois tipos sejam sempre tão opostos). “O museu queria virar-se para dentro”, observa Ricardo Scofidio; “o terreno queria virar o edifício para fora. O edifício tinha de ter uma dupla visão.”³ O que os arquitetos então produziram, acrescenta Elizabeth Diller, foi “um objeto autoconsciente que [...] quer ser olhado” e “uma máquina de olhar”.⁴ Essa última frase soa modernista em sua eficiência pragmática – se a casa, segundo Le Corbusier, é uma “máquina de morar”, um museu poderia muito bem ser uma máquina de olhar –, mas isso também indica uma predisposição pós-modernista que imagina a arquitetura como um sujeito protético, neste caso com a vantagem de ter inclinações exibicionistas e voyeuristas (note-se uma vez mais que, para Diller, esse museu “autoconsciente” “quer” ser olhado e olhar).

Essa ideia da arquitetura como um sujeito tem guiado os trabalhos do DS+R. Enquanto projetistas como Hadid algumas vezes levaram um modo de representação para o objeto arquitetônico como tal, o DS+R algumas vezes projetou um aspecto

3 Nicholas Baume, “It’s Still Fun to Have Architecture: An Interview with Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, and Charles Renfro”, in N. Baume (org.), *Super Vision*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, p. 186.

4 Id., *ibid.*, p. 187.

da visão no próprio edifício. Essa abordagem já era programática na *Slow House* (1991), o projeto para uma casa de praia em Long Island, Nova York, estruturada inteiramente como se fosse uma vista – um vetor de visão que se dobra e expande a partir de uma entrada estreita até uma janela panorâmica cerca de trinta metros adiante (a vista seria reduplicada num monitor que transmite um vídeo ao vivo da água).⁵ Quinze anos depois, o projeto do ICA tornou mais complexa essa ideia de uma arquitetura como “*eyebeam*”.* Por um lado, os arquitetos pretendiam não só perturbar a “contemplação turística” do local (como a tela do vídeo faria na *Slow House*), mas também “dispersar as vistas” no interior do museu (ao longo, através dele, para o alto do edifício etc.); segundo Diller, essas linhas de visão são “sempre parciais e fugazes”; “elas nos seguem e se escondem de nós” (note-se aqui outra vez a subjetivação da arquitetura).⁶ Ao mesmo tempo, acrescenta Charles Renfro, o DS+R concebeu o museu como um “instrumento óptico” em si mesmo; por exemplo, a mediateca suspensa sobre o cais do porto funciona como um “visor”, assim como o grande elevador de vidro no meio do edifício, e mais uma vez a vista a partir do corredor do lado do porto é panorâmica.⁷ Em conjunto com o circuito que sobe do porto, contorna e atravessa o museu, e desce novamente, é essa quantidade de vistas que confere abertura ao ICA e lhe dá coesão.

A noção de arquitetura como matriz visual é sofisticada, mas suscita duas questões. Em primeiro lugar, no tropo de uma máquina

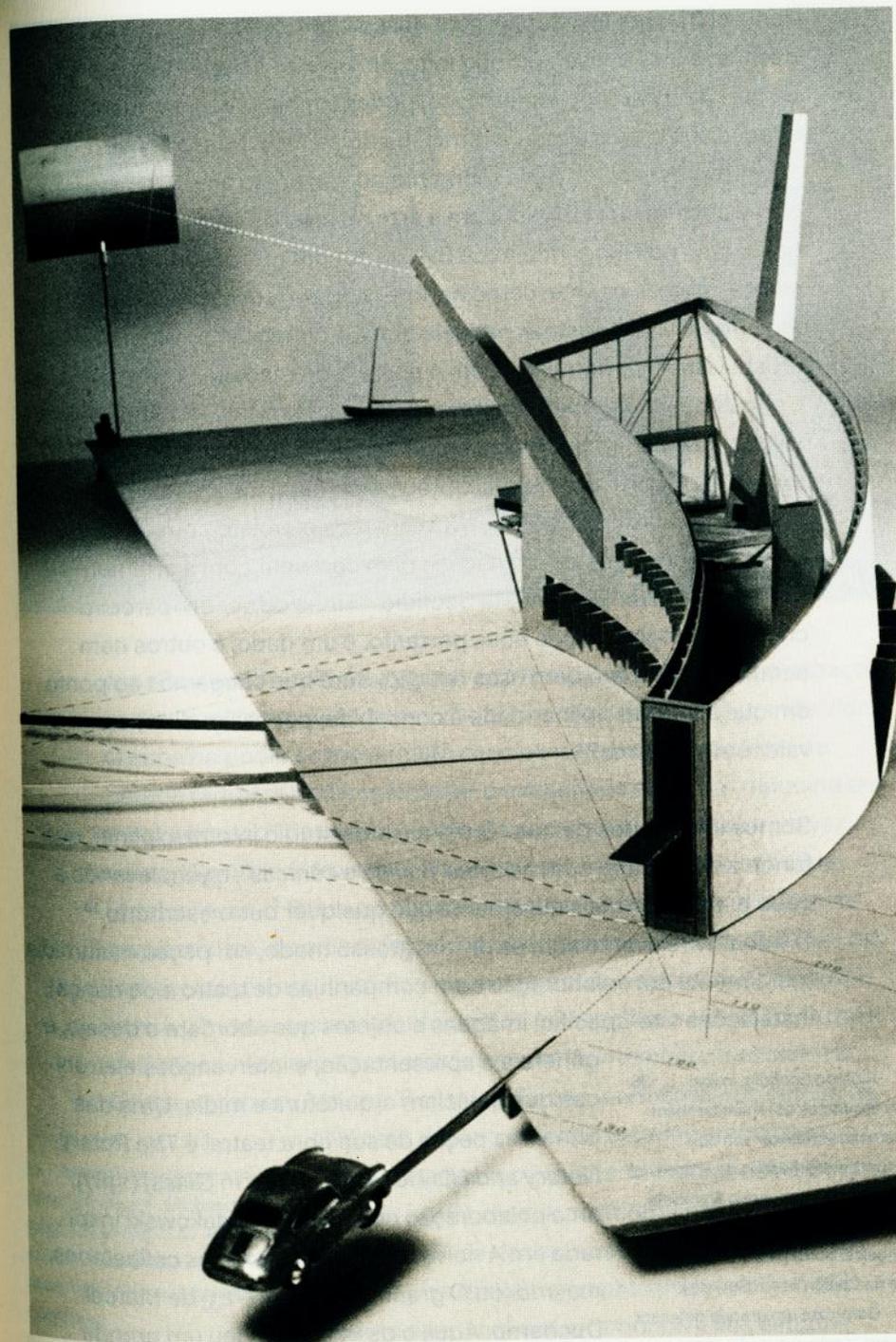
5 Quase dez anos depois o DS+R usou um arco mais raso para gerar o esquema para o *Slither Housing* (2000), o projeto de um conjunto habitacional de 105 unidades em Gifu, Japão. Aqui, cada um dos quinze conjuntos de unidades é deslocado 1,5 grau em relação ao anterior. Como no esquema do *Eyebeam* dois anos depois, os tropos de ver e serpentear são combinados – como se a arquitetura pudesse encarnar a visão de maneira tão viva e móvel.

* “*Beam*”: feixe ou raio de luz; e “*eye-beam*” significa “olhadela”, “olhar de relance”. [N. T.]

6 Elizabeth Diller, in N. Baume (org.), *Super Vision*, op. cit., p. 186.

7 Charles Renfro, in *ibid.*, p. 183.

de morar, a casa ainda é um ambiente para as pessoas; na metáfora de uma máquina de olhar, o museu se torna ele mesmo uma quase pessoa. Preparado pelas noções modernistas do cinema como um “cinema-olho” protético e pela definição do novo humano como “um homem com uma câmera”, esse museu-ciborgue sugere uma inversão pós-modernista – como se a arquitetura pudesse olhar em nosso lugar. Assim, para promover nossa ativação, a arquitetura-come-visão poderia quase nos deslocar como espectadores envolvidos. Em segundo lugar, um museu que



Diller Scofidio, *Slow House*,
Long Island, 1991.

apela com tanta insistência para nosso interesse visual poderia desafiar a arte em seu próprio jogo: embora as galerias tenham lugar de honra no pavilhão em balanço, poderiam parecer secundárias em relação aos outros espaços-atrações do edifício. Nesse sentido, o ICA talvez represente um novo momento no complexo arte-arquitetura: se ele se abstém de competir com a arte no nível da iconicidade escultórica, como no Guggenheim de Bilbao, ou, por outro lado, no nível da escala impressionante, como na Tate Modern, concorre com a arte no registro do visual – isto é, naquela que é a dimensão privilegiada do artista visual. Obviamente, com o passeio de madeira, a arquibancada e o teatro, o ICA também destaca as atividades cênicas. Estas também são um campo em que esses arquitetos se distinguem; no entanto, ao explorar o edifício como palco e / ou como lugar, os artistas poderiam se sentir subordinados a ele. “Começamos o projeto com o pressuposto de que a arquitetura não iria nem competir com a arte nem ser um cenário neutro”, comenta Scofidio. “Tinha de ser um parceiro criativo.”⁸ A colaboração aqui, portanto, é um dado, e outros nem sempre receberiam bem essa relação. Será que chegamos ao ponto em que a interdisciplinaridade é concebida, por assim dizer, como um valor em si mesma?⁹

Somos informados de que “O DS+R é um estúdio interdisciplinar, que funde a arquitetura com as artes visuais e cênicas”, e vem levando a cabo essa fusão mais ativamente que qualquer outro escritório.¹⁰ O trabalho relevante aqui se divide, grosso modo, em peças multimídia (geralmente em colaboração com companhias de teatro e de dança); instalações site-specific; imagens e objetos que abordam o desejo, o

gênero e a apresentação; e intervenções eletrônicas que mesclam arquitetura e mídia. Uma das primeiras peças de sua obra teatral é *The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass)* (1987), uma colaboração com Susan Mosakowski inspirada em *A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo* (ou *O grande vidro*, 1915-23) de Marcel Duchamp. Aqui, o DS+R suspendeu um grande

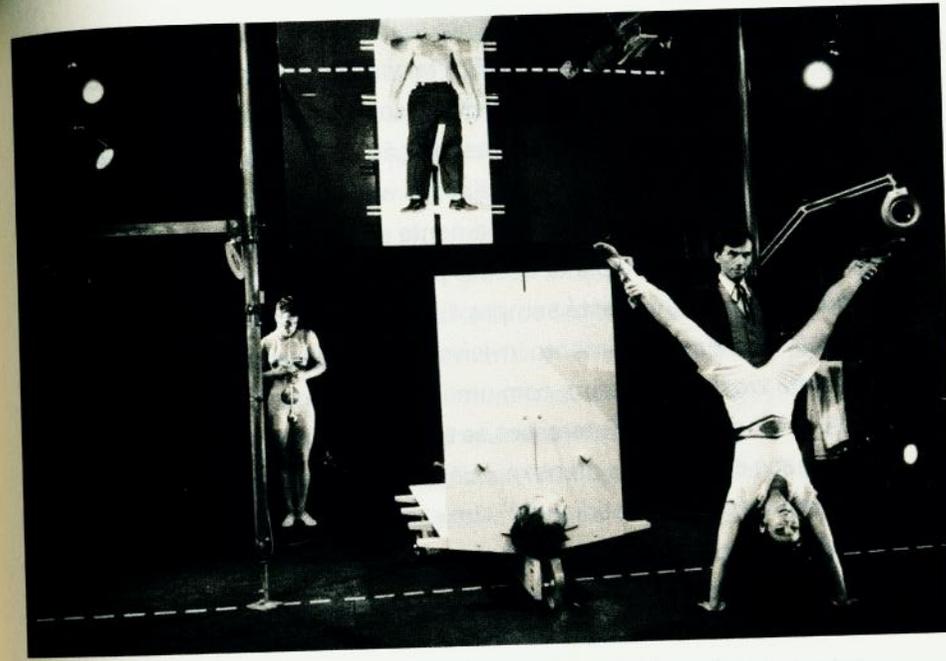
8 Ricardo Scofidio, in *ibid.*, p. 186.

Os arquitetos DS+R são também “parceiros criativos” em dois importantes museus de arte em construção, um para o financista Eli Broad no centro de Los Angeles, outro para a Universidade da Califórnia em Berkeley.

9 Como até um grande defensor desse modo, o curador Hans Ulrich Obrist comentou:

“A colaboração é a resposta, mas qual é a pergunta?” (Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, v. 1. Milão: Charta, 2003, p. 410).

10 Press-release do DS+R, s/d.



espelho num ângulo de 45 graus sobre o palco para dividir o espaço verticalmente em duas zonas visuais, como é dividido *O grande vidro*. O espelho podia se mover para cima ou para baixo, um painel de parede também podia rotacionar e o resultado era uma “máquina em moto contínuo” de corpos, próteses e imagens que, mais uma vez como *O grande vidro*, mantinha os atores em estado de contínua (des)conexão.¹¹ Esse uso simples do espelho foi um ato puramente arquitetônico, pois transformou o palco nas modalidades básicas da representação arquitetônica: os movimentos vistos no palco equivaliam à planta, e os movimentos vistos no espelho, à elevação. O DS+R empregou esse expediente para transformar também o espaço da dança, como em *Moving Target* (1996), que, com base nos diários de

Nijinski, explorava vários estados emocionais considerados “normais” e “patológicos”.¹² Com *Inertia* (1998), o DS+R colaborou mais uma vez num espetáculo de dança, neste caso uma peça que investigava diferentes representações de movimento de maneira que remontava aos estudos

11 DS+R, nota do projeto, in Aaron Betsky e K. Michael Hays (orgs.), *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*. Nova York: Whitney Museum, 2003, p. 51.

12 Nota do projeto, in A. Betsky e K. M. Hays (orgs.), *ibid.*, p. 56. Obviamente, a interdisciplinaridade é (ou era) também uma função da teoria; aqui, os teóricos em questão são Georges Canguilhem e Michel Foucault.

Diller Scofidio, *The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass)*, 1987.

fotográficos de tempo-movimento realizados por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey. Em termos gerais, portanto, um conjunto de interesses surge a partir dessas performances: a encenação do desejo e da emoção, a representação do movimento e do trabalho. A arquitetura poderia parecer alheia a esses tópicos, tão caros à arte pós-modernista, mas, contrariamente ao discurso de "fusão", a motivação interdisciplinar desses projetos é, em primeiro lugar, sugerir que a arquitetura já está sempre de alguma maneira presente – como cenário ou enquadramento invisível – e então romper esse emprego normativo da arquitetura com uma intervenção crítica.

Alguns desses interesses se transferem para as instalações, as imagens e os objetos do DS+R, que tendem a questionar "as convenções espaciais do cotidiano".¹³ Um exemplo é *The withDrawing Room* (1987), em que eles cortaram e reposicionaram partes da antiga sede do Capp Street Project, um espaço de arte em San Francisco. Com seções removidas das paredes e a mesa e as cadeiras penduradas no teto, a estrutura da domesticidade cotidiana foi desarticulada de maneira a um só tempo cirúrgica e dadaísta. *Bad Press* (1993-98) também tratava da vida doméstica, com o foco no trabalho realizado pelas mulheres (trabalho que também fora submetido a estudos de tempo-movimento – ou seja, a extensiva disciplina do corpo no trabalho). Nessa "série de trabalho doméstico dissidente" (seu subtítulo), camisas sociais masculinas eram passadas a ferro formando torções e dobras bizarras; remanescente das "esculturas involuntárias" de Brassai e Dalí, essas formas também lembravam as poses contorcidas das históricas, como se as mulheres em trabalho não remunerado tivessem contra-atacado diretamente os homens de colarinho branco.¹⁴ Numa instalação afim intitulada *Indigestion* (1995), o DS+R permitia que os visitantes fizessem a reordenação da unidade social, representada aqui por uma mesa de jantar posta para dois. Por meio de um *touch-screen* interativo era possível misturar e recombinar diversos parceiros de mesa com diferentes gêneros e designações de classe,

enquanto se ouvia a mesma conversa gravada. Mais uma vez, a arquitetura interveio no espaço cotidiano, mas ela já estava lá o tempo todo.

13 E. Diller, in N. Baume (org.), *Super Vision*, op. cit., p. 179.

14 Há uma relação aqui, também, com um segmento de *Interim* (1984-89) de Mary Kelly, que mostra imagens de jaquetas de couro pretas torcidas nas posições históricas conforme foram tipificadas por Charcot.

O questionamento do cotidiano levou o DS+R à produção de objetos elegantes, como toalhas com monograma e copos para drinks, sempre com um toque surrealista: algumas toalhas expressam conflitos de gênero, por exemplo, enquanto alguns copos distribuem produtos farmacêuticos. Junto com estes (des)agradáveis objetos de desejo e nojo privados vieram imagens ambíguas de sedução e agressão públicas, como em *Soft Sell* (1993), uma grande imagem de uma voluptuosa boca feminina projetada sobre a fachada de um teatro pornográfico abandonado na esquina da 42nd Street com a 7th Avenue. No áudio, o personagem feminino sem corpo importunava os passantes com perguntas como: "Ei, você aí, quer comprar uma entrada para o paraíso? Ei, você aí, quer comprar um terreno baldio em Manhattan?". Por fim, o DS+R explorou os símbolos do turismo e os espaços de viagem. *Tourisms* (1991) é uma instalação de cinquenta malas Samsonite, uma para cada estado norte-americano; penduradas no teto em dez filas de cinco, cada uma aberta para revelar um "suitcase study"* de uma atração turística representada por um cartão-postal antigo (por exemplo, a casa de infância de Ronald Reagan em Illinois). Se *Tourisms* nos traz as vistas dos lugares (também joga com o conceito de exposição itinerante), a performance multimídia *Jet Lag* (1998) nos faz viajar. Essa colaboração explorava duas estranhas histórias de viagens: uma avó norte-americana que levou o neto para cruzar 167 vezes o Atlântico para escapar do pai do menino, e um marinheiro inglês que desapareceu numa corrida solitária de volta ao mundo depois de ter falsificado suas posições.

A "fusão" da arquitetura com a arte foi o movimento distintivo feito pelo DS+R durante suas duas primeiras décadas de trabalho. Enquanto arquitetos como Hadid seguiram uma estratégia neovanguardista, por meio da qual o projeto se desenvolveria por um retorno seletivo a antecedentes históricos da arte e da arquitetura, o DS+R seguiu uma estratégia pós-modernista, por meio da qual o projeto seria perturbado por uma virada lateral em direção a práticas artísticas contemporâneas.¹⁵ Esse movimento interdisciplinar permitiu ao DS+R evitar muitas das batalhas em torno da questão da "história" e da "teoria" que

assolavam a disciplina arquitetônica nos anos 1980 e 90. No entanto, não raro sua dissolução dos

* Jogo de palavras com "suitcase" – mala – e "case study" – estudo de caso. [N. T.]

15 Com alusões a Duchamp e ao surrealismo, alguns projetos do DS+R também revelam um aspecto neovanguardista, mas novamente no registro da arte.

limites entre os gêneros seria demasiado associada à arte pós-modernista, uma vez que sua investigação da exposição e da apresentação deve muito à prática conceitual, e seu interesse pelo desejo e pela condição do espectador deve bastante à prática feminista (alguns dos projetos mencionados anteriormente ecoam os trabalhos de Dennis Adams, Laurie Anderson, Jenny Holzer, Mary Kelly, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum, Martha Rosler, Krzysztof Wodiczko...). Em suma, o que poderia ser inovador no contexto da arquitetura talvez não o seja tanto no âmbito artístico. Além disso, essas ligações por vezes colocaram o DS+R na mesma posição ambígua de grande parte da arte pós-modernista – ou seja, numa posição desconstrutivista que, ao ter se manifestado no interior das convenções e instituições que pretendia questionar, muitas vezes acabou cúmplice das mesmas. Teria a interdisciplinaridade, antes considerada transgressora, se tornado quase rotina, não só nos mundos da arte e da academia, mas também na prática arquitetônica, e até normativa no “novo espírito do capitalismo” como um todo – isto é, numa economia em que somos convidados (aliás, compelidos) a conectar, colaborar, estar em rede etc.¹⁶

Essa dificuldade é às vezes mencionada, cautelosamente, na recepção do DS+R. Por exemplo, Aaron Betsky descreve o DS+R como “engenheiros de exposição” que participam da cultura do consumo para expor seus mecanismos. “Esses artistas expõem a exposição”, mas com isso, afirma Betsky, eles “frustram” essa cultura mesmo quando “navegam” por ela.¹⁷ De seu lado, Michael Hays vê os projetos do DS+R como “uma ferramenta de cartografia social” que “revela as estruturas ideológicas extrínsecas que contaminam e complicam as formas e técnicas intrínsecas, supostamente puras da arquitetura”. Esse “escaneamento”, continua Hays, não passa entretanto de “um representante

inútil de uma crítica que se tornou impossível” porque “a distância crítica e a diferença foram anuladas”.¹⁸ Por mais sofisticado que seja Betsky e por mais alarmista que seja Hays, ambos têm suas razões: não raro a arquitetura contemporânea parece estar localizada entre exposição e engenharia – a função que conecta imagem e estrutura –

16 Ver Luc Boltanski e Eve Chiapello, *O novo espírito do capitalismo* [2005], trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

17 A. Betsky, “Display Engineers”, in A. Betsky e K. M. Hays (orgs.), *Scanning*, op. cit., p. 23; note-se o apelo “artistas”. Frustrar e navegar ao mesmo tempo é uma manobra inverossímil.

18 K. M. Hays, “Scanners”, in id., *ibid.*, pp. 130 e 133.

e não raro parece de fato simplesmente escanear a cultura (um eufemismo para “espelhar”?). Essa é uma vanguarda que o DS+R não estaria tão ansioso para liderar.

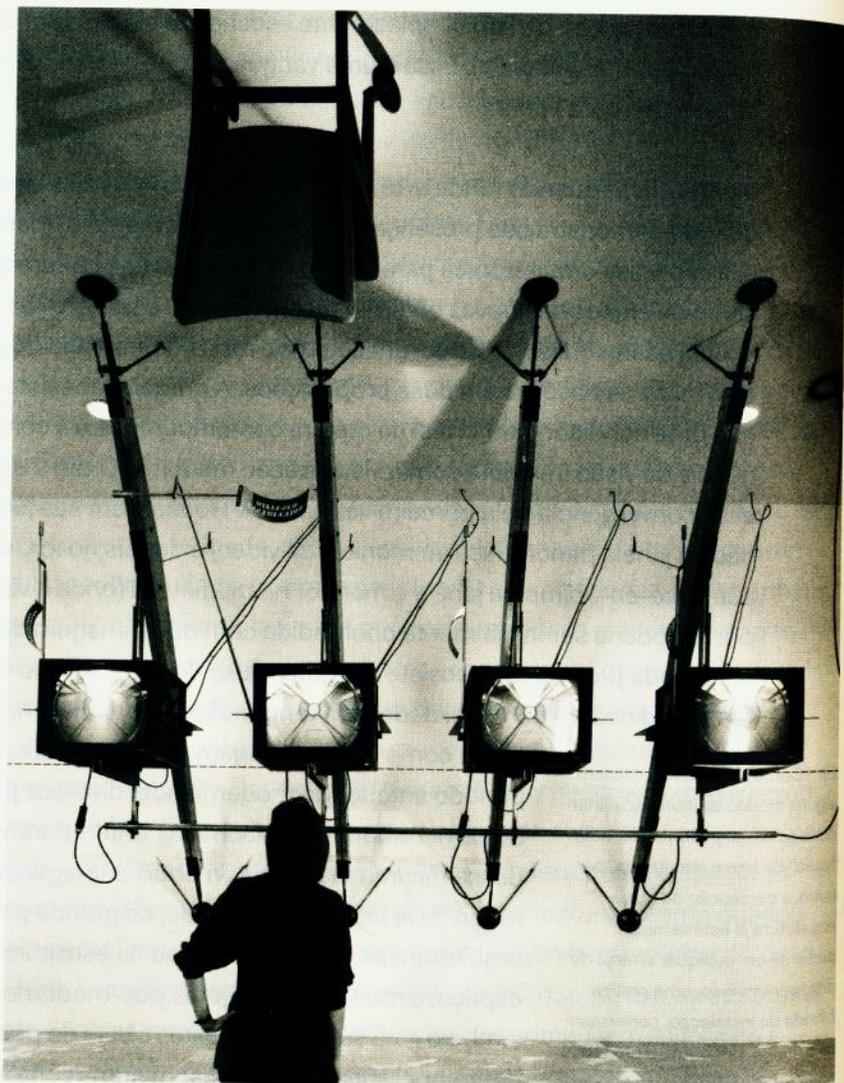
Menos eficaz quando funde arte e arquitetura, o DS+R é mais afiado quando demonstra sua presença disciplinar veladamente e quando traz sua expertise arquitetônica para o terreno das questões culturais, como os efeitos das novas mídias e tecnologias no espaço e na subjetividade.¹⁹ Isso constitui um segundo *topos* do trabalho do grupo e no início se baseava em duas proposições. A primeira consiste em que uma condição primordial da cultura contemporânea é a convergência da visão imediata com a visualização mediada. O DS+R destacou essa convergência pela primeira vez na Slow House, com sua justaposição da janela panorâmica ao monitor de vídeo, e depois no ICA, com sua *mise-en-abîme* de janela e monitor na mediateca (onde a vista do porto poderia ser inicialmente confundida com outra imagem digital). A segunda proposição consiste em que o fluxo do vídeo tornou-se a forma indicadora da visualidade e da temporalidade da mídia hoje,

talvez como foi a montagem cinematográfica num período anterior da modernidade; diversos projetos do DS+R remodelam a fachada contemporânea dessa mesma maneira, tornando-a imagética e móbil.²⁰ De fato, generalizando, se grande parte da arquitetura moderna se centrou na estrutura e no espaço, e muitos dos projetos pós-modernos, no símbolo e na superfície, muitas obras da prática contemporânea à la DS+R caem numa zona intermediária – uma mistura midiática de tela e espaço.²¹ Obviamente, ao fomentar a confusão entre arquitetura e mídia corre-se o risco de acabar servindo a uma já generalizada cultura de efeitos especiais e falsas fenomenologias. O irônico é que, apesar de sua atenção teórica para com o corpo, o DS+R não promove a experiência corporal em profundidade.

19 Como foi indicado, existem alguns modos de interdisciplinaridade no DS+R: por um lado, uma “fusão” de arte e arquitetura, por outro, a percepção de que a arquitetura já está sempre presente em qualquer arranjo de arte; por um lado, uma prática híbrida de instalação, performance e dança, por outro, o projeto como um “parceiro criativo”. Em geral – é o que proporei em seguida –, há um movimento do primeiro para o último em cada par, mas às vezes eles contradizem um ao outro em seu discurso.

20 Edward Dimmendingberg argumenta o mesmo em seu ensaio “Blurred Genres”, in A. Betsky e K. M. Hays (orgs.), *Scanning*, op. cit.

21 Apesar de habilitados para a mídia, os projetos do DS+R não são digitalmente motivados. “Poderíamos ter projetado este edifício inteiro à mão”, insiste Renfro sobre o ICA (N. Baume [org.], *Super Vision*, op. cit., p. 191).



Na exploração da arquitetura e da mídia, o escritório abordou os efeitos espaciais das câmeras de vigilância. Em *Para-site* (1989), uma instalação no Museu de Arte Moderna de Nova York, posicionou câmeras em três pontos de passagem do museu (a entrada, as escadas rolantes e as portas para o jardim de esculturas) e instalou monitores numa galeria que foi radicalmente rearranjada à maneira de *The withDrawing Room* (por exemplo, quatro cadeiras foram postas no teto

Diller Scofidio, *Para-site*, 1989.

e nas paredes); aqui, o ver se equiparava à vigilância, e ambos foram alterados no processo. Posteriormente, em *Jump Cuts* (1995) o DS+R instalou uma fileira de doze telas na fachada de um cinema multiplex em San Jose, Califórnia, que mostravam uma montagem de tomadas ao vivo dos clientes no saguão e cenas de trailers de filmes; nesse trabalho, o ver foi justaposto ao ser observado, e o ir ao cinema ao monitorar. Por fim, em *Overexposed* (1994-2003) e *Facsimile* (2003), o DS+R também transmitia imagens do interior de um edifício em seu exterior. No primeiro, um vídeo fazia uma varredura do antigo edifício da Pepsi-Cola na Park Avenue em Manhattan, interrompendo a intervalos para projetar imagens ficcionais da vida do escritório, enquanto no segundo um monitor de vídeo se movia ao longo da fachada do Moscone Convention Center West em San Francisco, mostrando cenas ao vivo do saguão misturadas com cenas orquestradas nos escritórios.

Esses projetos levaram o DS+R a considerar os usos e os abusos da transparência na arquitetura. Historicamente, o vidro serviu para desmaterializar a parede tradicional e assim expor o interior oculto dos edifícios, e muitos arquitetos associaram esse desvelamento não só à honestidade profissional como à abertura democrática. O DS+R é extremamente cético em relação a essa analogia questionável; a tecnologia do vidro também provou-se útil para fins de vigilância pelas empresas bem como pelos governos, e esse uso, afirma o DS+R, “gerou novas paranoias”.²² No entanto, essa é apenas a primeira transvaloração da transparência; em nossa cultura exibicionista, afirmam os arquitetos, ela é seguida por uma segunda, como “o medo de ser vigiado converteu-se no medo de que ninguém nos esteja vigiando”.²³ E com essa mudança veio outra: “Antes considerada invasiva, a vigilância eletrônica agora é o contrato social aceito em

espaços públicos, uma bem-vinda garantia de segurança, e um veículo cênico”.²⁴

Esse relato das vicissitudes da transparência na arquitetura parece um tanto simplista e, certamente, na esteira dos grampeamentos ilegais, dos “Patriot Acts”* e afins, nosso conforto com a vigilância já não é tão óbvio. Não obstante,

22 DS+R, “Project”, in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne e Peter Weibel (orgs.), *CTRL Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 354.

23 Id., *ibid.*, p. 355.

24 Id., *ibid.*

* O Patriot Act foi uma lei criada em 2001 após os atentados do 11 de Setembro com o fim de combater o terrorismo, permitindo ações controversas, como espionagem de cidadãos, invasão de lares etc. [N. T.]

o postulado de uma "visão pós-voyeurística, pós-paranoica" é provocador, sobretudo pelo fato de nossas concepções primárias do olhar, sejam elas sartrianas, lacanianas ou feministas, terem sem dúvida um quê de paranoia que posiciona o sujeito do olhar como também seu objeto-vítima.²⁵ Ademais, o DS+R empregou essa noção de modo sugestivo não só em intervenções midiáticas, como *Overexposed* e *Facsimile*, mas em projetos reais como o restaurante Brasserie (2000), no Seagram Building em Manhattan, no qual as câmeras de vigilância transmitem imagens da chegada dos fregueses numa fileira de monitores de vídeo acima do bar, enquanto esses mesmos fregueses fazem uma entrada triunfal na área de jantar por uma passarela proeminente.²⁶ No entanto, chamar essa relação exibicionista com a visão de "pós-voyeurística" não faz muito sentido em termos psicanalíticos, pois segundo Freud o exibicionista é o voyeur disfarçado, que se exhibe precisamente para se ver em sua imaginação – e este poderia muito bem ser o caso na Brasserie.

O DS+R também procurou alterar de outras maneiras nossa relação com o olhar – primeiro com gestos duchampianos na perturbação da visão (um *topos* de sua obra desde *The Rotary Notary* até o ICA), em seguida com o emprego calculado da obscuridade completa, como no Blur Building, um pavilhão desenhado para a Expo 2002 em Yverdon-les-Bains, Suíça. Essa estrutura se projetava como um píer no lago Neuchâtel, onde, por meio de um sofisticado sistema de bombas, bocais e programas de computador, produzia uma nuvem envolvente na qual os visitantes eram convidados a perambular. Por um lado, sua armação leve representava um extremo da transparência estrutural; por outro, o Blur Building era "dedicado à obscuridade" de tal maneira que questionava os espetáculos habituais desse tipo de exposição com literalmente "nada para

ver".²⁷ No entanto, a própria opacidade enigmática de um projeto como o Blur pode ser convertida num espetáculo em si mesmo.²⁸ A estratégia pós-modernista dos "gêneros indefinidos" partia do princípio de que categorias como "arte", "arquitetura" e "mídia" são dadas como independentes;

25 E. Diller, in N. Baume (org.), *Super Vision*, op. cit., p. 182.

26 Por outro lado, as pessoas podem parecer quase irrelevantes aqui. O exuberante projeto de interiores e a exibição de vídeos acima do bar prendem tanto a atenção que quase ninguém parece observar as chegadas reais.

27 E. Diller, in N. Baume (org.), *Super Vision*, p. 183.

28 Retomo essa questão no capítulo 7.



hoje, contudo, essa separação parece mais uma questão da doutrina modernista do que um fato ontológico, e, do mesmo modo que com as transvalorações da transparência na arquitetura, o DS+R adaptou-se às mudanças. Passou de uma prática da "fusão" a uma compreensão de que o "indefinido" já está sempre presente em um local – uma prática que não raro busca criar estruturas apropriadas em condições mistas.²⁹ Esse pensamento aparece com evidência em duas recentes encomendas em Nova York: a primeira diz respeito ao Lincoln Center, e a segunda, à antiga ferrovia elevada no West Side conhecida como High Line.

Contratado inicialmente para remodelar os espaços públicos do Lincoln Center (incluindo os quiosques de informação), o DS+R

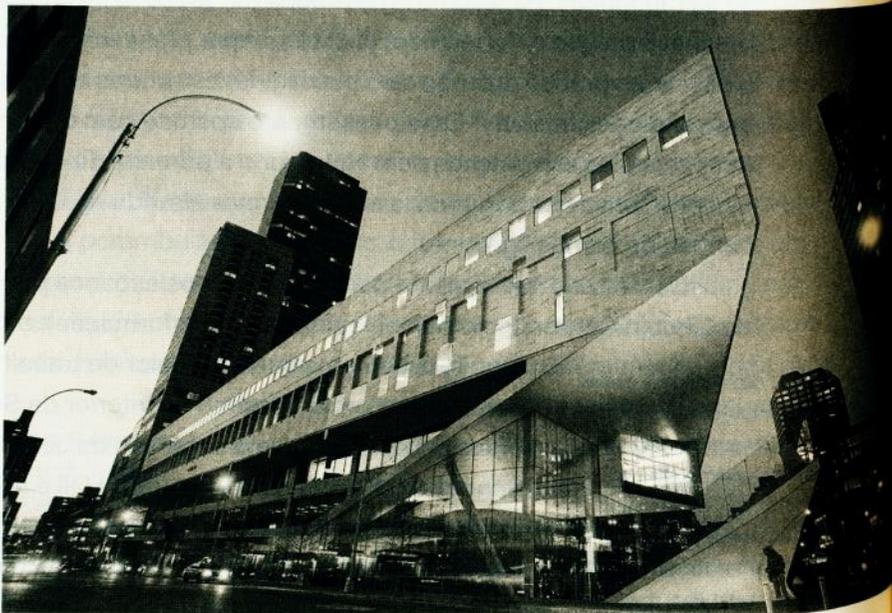
logo recebeu uma carteira maior de trabalhos para o local: um acréscimo no interior da School of American Ballet, uma extensão da Juilliard School, a renovação do Alice Tully Hall e um novo restaurante em frente ao Vivian Beaumont Theater na North Plaza. Na American Ballet, estúdios de dança em forma de caixas de vidro suspensas

29 Isso não quer dizer que as condições do local (ou, neste caso, as prescrições do programa) sejam o alfa e o ômega do bom projeto; quer dizer que considero mais persuasivo o enfoque do DS+R que o de Hadid. Para mais discussão sobre esse tópico ver Stan Allen, "From Object to Field: Field Conditions in Architecture + Urbanism", in *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Nova York: Routledge, 2ª ed., 2009.

Diller Scofidio, Blur Building, Yverdon-les-Bains, Suíça, 2002.

foram acrescentados dentro do espaço existente, e na Juilliard foram construídas novas salas de ensaio e de aulas para jazz, orquestra e dança, bem como um teatro caixa-preta. O Alice Tully foi transformado tanto na aparência como na acústica, com suas paredes agora revestidas com uma madeira ultrafina que, com um sistema interno de iluminação, também clareia e escurece de modo que parece natural. Além disso, agora que a extensão horizontal da Juilliard tem continuidade na direção da Broadway, o Alice Tully tem pela primeira vez uma presença frontal e urbanística própria. Seu projeto se baseia no do ICA: a sala com fachada de vidro está em balanço; inclui um estúdio de dança suspenso exposto à rua (reminiscente da mediateca do ICA); e leva a um terraço escalonado (como a arquibancada do ICA) onde as pessoas podem se reunir e fazer apresentações. Em suma, o DS+R desenvolve aqui sua própria linguagem, mas o faz a serviço do programa.

Por fim, o restaurante (que dá para o espelho d'água em frente ao Vivian Beaumont) ajuda a fazer a ligação da Juilliard e do Alice Tully com as demais edificações do Lincoln Center, e sua cobertura ondulada em forma de cunha anima as geometrias retilíneas dos edifícios



Diller Scofidio + Renfro,
renovação do Alice Tully Hall,
Nova York, 2006-09.

adjacentes.³⁰ Essa encosta também proporciona uma área gramada para os visitantes, como se fosse um pedacinho do Central Park transplantado ao Lincoln; essa reconexão do Lincoln Center com a cidade é claramente a tônica do projeto como um todo. Construído na década de 1960, foi concebido como uma acrópole moderna da alta

cultura; literalmente elevado sobre um pedestal gigantesco, parecia desdenhar seu entorno degradado. O DS+R queria diminuir o máximo possível essa distância (de qualquer maneira, com o passar dos anos a área se gentrificou): assim como no ICA procurou-se “mesclar o espaço cívico com o do museu”, aqui a proposta era interconectar a atividade urbana com a cultural – e ao mesmo tempo desenvolver um projeto que também fosse uma alternativa à arquitetura imagética de muitas instituições recentes.³¹

Se o propósito do Lincoln Center era remodelar um imponente espaço cultural, o projeto da High Line era dar uma nova função a uma estrutura industrial degradada. A High Line é um trilho elevado para trens de carga, construído em aço e concreto durante a Depressão; estende-se por quase dois quilômetros da Gansevoort Street (onde o Whitney Museum pretende construir um edifício) ao antigo depósito do West Side na 34th Street. Fora de uso desde 1980, foi condenada quando Rudolph Giuliani era prefeito, mas um grupo chamado Amigos da High Line foi constituído para salvá-la, e o movimento ganhou força depois que as fotografias tiradas por Joel Sternfeld revelaram o quanto essa ruína era extraordinária – quantos pequenos ecossistemas da natureza urbana haviam florescido ali, quantas vistas poderia desfraldar, quantas atividades poderia acolher. A administração Bloomberg sensibilizou-se e, por fim, comissionou

30 O projeto teve seus oponentes. A extensão da Juilliard e do Alice Tully modificou ambos os edifícios, e os fãs de Pietro Belluschi, o arquiteto da Juilliard (1979), ficaram indignados. Ademais, o restaurante alterou o espelho d'água da North Plaza, trabalho do estimado paisagista Dan Kiley, o que também gerou protestos. No entanto, de modo geral, o DS+R respeitou os estilos tardo-modernistas dos arquitetos desse Centro, como Eero Saarinen (Vivian Beaumont, 1965), cujas curvas características são ecoadas nesse restaurante, Max Abramovitz (Phillarmonic Hall, 1962), Wallace Harrison (Metropolitan Opera House, 1966), Philip Johnson (New York State Theater, 1964) e Gordon Bunshaft (Library and Museum of the Performing Arts, 1965). De fato, o DS+R parece devotado ao estilo desse período; por exemplo, com detalhes como a pavimentação de pedra usada nos pátios e as cadeiras de couro branco, o Brasserie antecipou a moda retrô da série de televisão *Mad Men*.

31 E. Diller, in N. Baume (org.), *Super Vision*, op. cit., p. 190. Isso não quer dizer que o DS+R se furte a imagens midiáticas; ao contrário, há cinco telas projetando texto na frente do Alice Tully Hall, e treze telas LED de 1,2 x 2,4 metros (com 37 diferentes sequências de vídeo) na West 65th Street entre as avenidas Columbus e Amsterdam.



Diller Scofidio + Renfro, High Line, Nova York, 2005-09, em colaboração com James Corner Field Operations.

o DS+R para, em colaboração com o Field Operations dirigido por James Corner, um estúdio de paisagismo, desenvolvê-la como um novo tipo de parque urbano (a área total é de apenas cerca de 28 mil metros quadrados), com pontos regulares de acesso às ruas, as quais se encontram entre 5,5 e 9 metros abaixo.

Um primeiro princípio dos projetistas era preservar aqui um passeio lento, em contraponto com a velocidade da esplanada ao longo do Hudson repleta de ciclistas e skatistas. Um segundo princípio era preservar sua natureza agreste, protegê-la do excesso de projeto. Com esse objetivo, conceberam a noção de "agritetura", um híbrido de agricultura e arquitetura, que os auxiliou na configuração da High Line como um passeio que intercala áreas verdes plantadas com superfícies cinza. Por meio de variados caminhos, com rampas que descem até os "poços" e sobem até os "montículos" e as "passarelas", atravessa-se uma diversidade de microambientes, de pântanos a terrenos musgosos e relvados, com abundantes lugares para sentar, conversar e observar. Essa operação topológica é uma maneira eficaz que os projetistas encontraram para evitar a tentação da simples criação de imagens.³² Assim como o ICA, a High Line é uma plataforma para olhar e para passear; seu projeto sugere uma inteligência atenta à vista e ao lugar. Também sugere uma intervenção no campo ampliado da arquitetura por meio da qual os projetistas fazem avaliações a partir das condições mistas do solo (ou, nesse caso, ligeiramente acima dele). Isso está em sintonia com uma forte tendência na arte recente para um modelo de trabalho de campo, de projetos produzidos a partir de pesquisas de determinado local, e aponta por sua vez para outro momento do complexo arte-arquitetura, momento com um grande potencial democrático.

Hoje, porém, o DS+R se encontra numa encruzilhada que é reveladora dos tempos. Por um lado, sua mistura dos gêneros, a fusão de arquitetura, arte e mídia, é parte de um pós-modernismo que tem

pouca ascendência na modernidade capitalista – de fato, que poderia servir de fachada para aquela modernidade tanto quanto qualquer outra coisa. Por outro lado, o DS+R também aprendeu a descobrir

32 Volto a essa oposição no capítulo 8. Espera-se benefícios similares em Governors Island, uma antiga base militar de quase 700 mil metros quadrados em Upper New York Bay que o DS+R remodelará como parque em colaboração com os paisagistas da West 8 e a Roger Marvel Architects.

um tipo diferente de condição mista funcionando nos locais e nos programas que são encarregados de desenvolver – uma condição de tensões, e mesmo de conflitos, que seus projetos começaram a revelar e a mediar de maneiras que não visem simplesmente atenuá-las.

7

Museus minimalistas

Antes mesmo de terem cruzado o Atlântico pela primeira vez, Walter Gropius e Le Corbusier buscavam antecedentes da arquitetura moderna nos Estados Unidos, e os encontraram nos silos e nas *daylight factories** que margeavam as antigas hidrovias das cidades industriais. Para os europeus, essas estruturas eram determinadas unicamente por critérios funcionais e / ou racionais, ou, melhor, podiam parecer assim por razões polêmicas; portanto, por exemplo, quando Le Corbusier publicou fotografias desses edifícios, primeiro em sua revista *L'Esprit Nouveau*, em 1919, e depois em seu manifesto *Por uma arquitetura* em 1923, ele removeu os detalhes ornamentais que perturbavam essa leitura, cuja força, afinal, era antes de tudo estilística.¹ Olhar para a América em busca de uma origem arquitetônica era uma espécie de primitivismo, mas era também uma espécie de futurismo, pois esses europeus viam os Estados Unidos como a terra da produção industrial, que eles anteciparam como a condição iminente de toda a arquitetura

moderna. Essa América europeia, então, era uma “Atlântida de concreto”, um lugar semimítico com uma temporalidade paradoxal (os Estados Unidos eram o país mais antigo, observou certa vez Gertrude Stein, porque foi o país que viveu mais tempo no século xx).²

Nos exemplos industriais destacados por Gropius e Corbusier havia uma tensão entre o volume do edifício (como nos silos) e a transparência de sua estrutura (como nas *daylight factories*). A essa transparência estrutural se somava outra transparência, pois esses edifícios foram vistos pela primeira vez pelos europeus por meio de fotografias, que os tornavam um tanto desmaterializados.³ Essa dupla tensão entre materialidade e desmaterialização é recorrente em toda a arte e arquitetura do século xx. Exacerbada por um capitalismo de consumo que depende da fungibilidade dos produtos

* Literalmente, “fábrica com luz natural”: são as típicas fábricas americanas em que uma combinação de concreto, vidro e estruturas metálicas permite amplos interiores livres de obstáculos com entrada de luz natural. [N. T.]

1 Le Corbusier reproduziu duas fotografias de silos feitas por Gropius, que as tinha publicado em *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* em 1913.

2 Ver Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: us Industrial Building and European Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1986.

3 Ver Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994. A estrutura desempenha aqui um papel duplo: por um lado, sua materialidade a alinha com a massa (ainda que nem sempre com o volume); por outro lado, sua clareza a alinha com sua transparência.

(amiúde como imagens), essa dupla tensão é pronunciada na arte de ponta desde 1960, e nela predomina uma dialética de práticas que, de um lado, articulam os corpos e os objetos em espaços reais e, de outro, jogam com os efeitos dos signos da mídia – práticas que aqui agrupo simplesmente sob os termos “minimalista” e “pop”. Essa dialética continua sendo forte também na arquitetura de ponta, tal como é praticada por projetistas proeminentes informados por essa arte, como Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Steven Holl, Richard Gluckman, Yoshio Taniguchi, Tadao Ando, Toyo Ito, Kazuyo Sejima, Peter Zumthor, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, e Annette Gigon e Mike Guyer. Com materiais novos e técnicas leves, esses arquitetos transvaloraram o princípio modernista da transparência estrutural, chegando por vezes a caricaturá-lo.

Já no final da década de 1920, a clara exposição da estrutura e do espaço era considerada o critério essencial dos projetos modernistas. Para Sigfried Giedion essa transparência se baseava nas tecnologias de vidro e aço e concreto armado há muito estabelecidas, mas para que fosse valorizada como tal foi preciso esperar uma mudança no “modo de vida” ou na *Lebensform* no século xx, bem

como o incentivo de pesquisas análogas em outras artes (era assim, por exemplo, que ele compreendia a motivação principal que estava por trás da pintura cubista).⁴ No mesmo período, László Moholy-Nagy concebia a transparência como uma operação transformadora presente em todas as artes visuais. Menos preocupado com a estrutura e o espaço do que com a luz, Moholy instou a arquitetura em específico a integrar as diferentes transparências promovidas por meios como a fotografia e o cinema. Ele considerava que essa integração era necessária para a “nova visão” da cultura modernista no sentido amplo.⁵

Essa extrapolação tecnofílica da arte e da arquitetura não prosperou depois das catástrofes tecnológicas da Segunda Guerra Mundial, e a

4 Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete* (1928), trad. ingl. J. Duncan Berry. Santa Monica: Getty Center, 1995, p. 153. Como Giedion afirma aqui, no século xix a transparência era evidente em edifícios de engenheiros, mas não de arquitetos. Para uma visão geral do princípio da transparência, ver Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 2000, pp. 286-88. Sobre reinterpretações posteriores, ver Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992; e Terence Riley, *Light Construction*. Nova York: Museum of Modern Art, 1995.

5 Ver László Moholy-Nagy, *The New Vision*. Nova York: Dover, 1938, e meu capítulo 9. Mais ainda do que Giedion, Moholy exaltava a “desmaterialização”.

transparência já não era um valor automático. Num texto bastante influente sobre o tema, escrito em 1955-56 mas só publicado em 1963, Colin Rowe e Robert Slutzky desvalorizavam a transparência “literal”, em que a estrutura e o espaço são revelados por meio do vidro e de aberturas reais, em favor da transparência “fenomenal”, ou fenomênica, em que a estrutura e o espaço são tornados indeterminados mediante superfícies e peles “cubistas” que “se interpenetram sem perder suas qualidades ópticas”.⁶ (Note-se como, ainda que também tirem partido do prestígio da pintura cubista, a incentivam de maneira distinta de Giedion, para quem a “simultaneidade” das vistas era essencial.) Favorecer a transparência fenomênica em detrimento da literal parece uma transvaloração menor, mas marcou o momento quando, mais uma vez no discurso arquitetônico, a atenção para com a superfície começou a ser tão importante quanto a articulação do espaço, e uma leitura da pele de um edifício, tão importante quanto uma compreensão de sua estrutura. Ou seja, marcou o momento quando, ao menos discursivamente, a arquitetura pós-moderna em sua versão principal tornou-se uma superfície cenográfica de símbo-

los, tal como foi praticada por Robert Venturi e Denise Scott Brown, entre muitos outros.

Rowe e Slutzky escreveram novamente sobre a transparência em 1963, que também foi a ocasião do aparecimento pleno do minimalismo e da pop. A tensão entre a estrutura literal e o efeito fenomênico é central também nessas práticas, e é especialmente ativa na ambígua sobrevivência do minimalismo na arquitetura recente.⁷ É importante estabelecer distinções aqui. Por “minimalismo” não entendo uma simples redução às geometrias básicas, quer tenha uma expressão material brutal ou pura (exemplos de ambos podem ser encontrados em Ando e Zumthor, por exemplo) nem, por certo, uma elegância fetichista (como em John Pawson e muitos outros). Em meu entendimento do minimalismo, essa redução inicial só é efe-

6 Colin Rowe e Robert Slutzky, “Transparency: Literal and Phenomenal”. *Perspecta*, n. 8, 1963, p. 46 [ed. bras.: “Transparência: literal e fenomenal”, trad. Leila Vasconcellos. *Gávea*, n. 2, pp. 33-50, 1985]. “[I]nterpenetrar sem perder suas qualidades ópticas” é uma citação de György Képes, *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald, 1944, p. 77. Uma segunda parte do ensaio “Transparency” foi publicada em *Perspecta*, n. 13/14, 1971.

7 Retomo essa tensão no capítulo 10, em que abordo a ambígua sobrevivência do minimalismo na arte recente. Seria possível argumentar, ainda, que Rowe e Slutzky representam uma compreensão sofisticada de ambos, estrutura e superfície, e que portanto também se alinham ao minimalismo; outros textos de Rowe, como “Mathematics of the Ideal Villa”, tratam da tensão minimalista entre forma objetiva e configuração percebida.

tuada para preparar uma complexidade sustentada, em que qualquer idealidade da forma (considerada instantânea, e até transcendental) é desafiada pela contingência da percepção (que ocorre em corpos particulares, em espaços específicos, por durações de tempo variadas). Outra formulação dessa tensão minimalista é aquela entre a estrutura literal de uma forma geométrica, digamos, cujo reconhecimento está do lado do conceito, e o efeito fenomênico de suas múltiplas configurações a partir de diferentes perspectivas, cuja experiência está do lado da percepção.⁸ Sem essa tensão, o minimalismo torna-se banal, do ponto de vista estético e filosófico – vira “bom design” ou decoração de bom gosto, que é o que o “minimalismo” veio a significar para muita gente.⁹

Para artistas como Carl Andre e Richard Serra, a transparência literal é uma questão de produção, bem como de estrutura; recapitula-

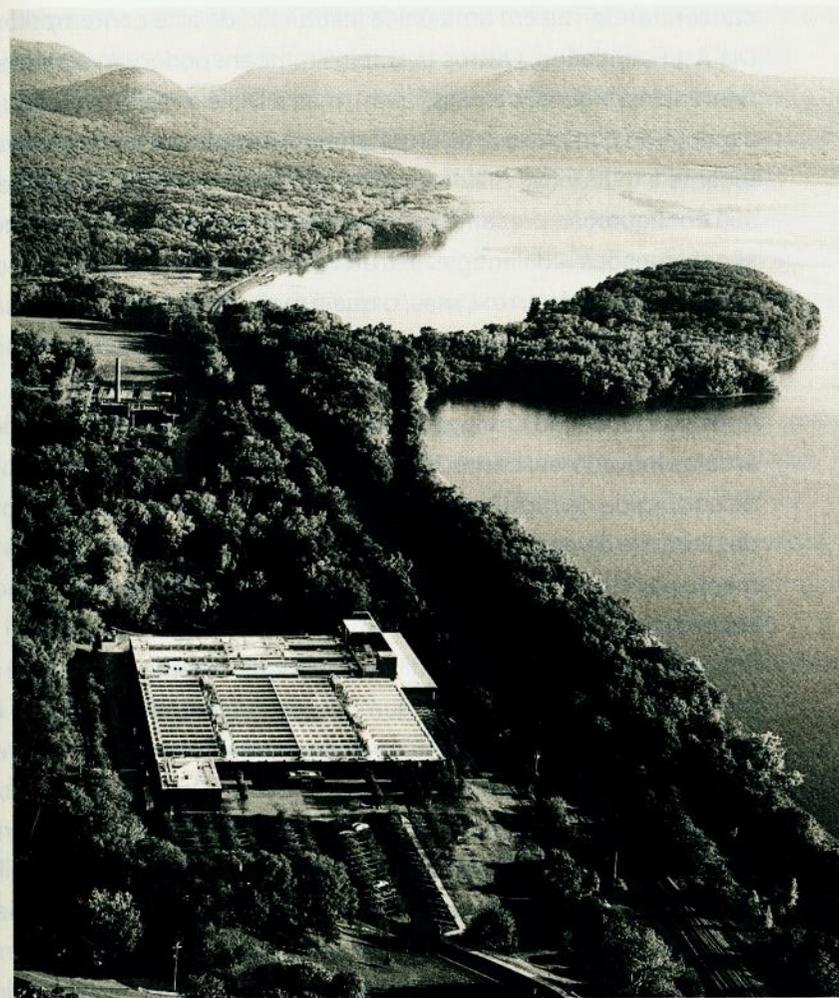
mos o fazer da escultura quando observamos as unidades contíguas de tijolo do primeiro, digamos, e as placas de chumbo apoiadas do último. Trata-se de um compromisso modernista, reforçado pela recuperação dos princípios materiais dos construtivistas russos, como Vladímir Tátlin e Aleksandr Ródtchenko, efetuada pela neovanguarda no começo dos anos 1960.¹⁰ Em ambas as reiteraões, a construtivista e a minimalista, esse imperativo de revelar o processo pretendia desfeticizar a obra de arte, abri-la à compreensão do público (esse programa, a um só tempo estético, ético e político, é muitas vezes alterado nas versões fetichistas do projeto arquitetônico minimalista). Ao mesmo tempo, a linha minimalista da prática preocupada com a estrutura literal não é imune à linha pop interessada no efeito fenomênico: mais uma vez, ambas estão dialeticamente entrelaçadas, e cada uma traz a outra dentro de si.¹¹ Como veremos no capítulo 10, alguns minimalistas sérios como Donald Judd e Dan Flavin estão igualmente envolvidos com

8 Sobre essa questão, ver Robert Morris, “Notes on Sculpture, Parts 1 and 2”; meu “O ponto crucial do minimalismo” [1996], in *O retorno do real*, trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014; e Stan Allen, “Minimalism: Sculpture and Architecture”. *Art and Design*, ed. especial, 1997.

9 Para alguns, foi isso que o minimalismo significou o tempo todo. Ver Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture”, in Maurice Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*. Los Angeles: LACMA, 1967; e James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 211-21. Em certo sentido o “minimalismo” é para a arquitetura recente o que o “cubismo” foi para a arquitetura moderna; elástico em sua adaptação, pode chegar a manter tanto o literal como o fenomênico.

10 Esse construtivismo é muito diferente da versão desconstrutivista, que se interessa mais pela alteração da estrutura do que pela transparência da construção.

11 Remeto novamente a meu “O ponto crucial do minimalismo”.



o fenomênico e com o literal e, por conseguinte, não se encaixam completamente em nenhuma categoria. O mesmo vale para arquitetos como Koolhaas, Herzog e De Meuron, Sejima e Gluckman: em alguns projetos preservam o literal mesmo quando desenvolvem o fenomênico (não raro com peles projetivas e telas luminosas), enquanto em outros intensificam os dois elementos até transformá-los, confundi-los ou, ao contrário, desfazê-los.

Destacarei, em seguida, as vicissitudes dessas duas dialéticas na arquitetura recente – minimalista e pop, e literal e fenomênica –

Vista aérea da Dia:Beacon, 2002.

concentrando-me em uma única instituição de arte contemporânea, a Dia Art Foundation. Outros exemplos também poderiam servir (e farei referência a alguns, de passagem), mas a Dia é a mais reveladora desse aspecto do complexo arte-arquitetura. A Dia também é sugestiva no tocante a mudanças maiores nesse complexo, mudanças que definem sua configuração presente envolvendo não só uma inesperada conversão de funções – de antigas estruturas industriais remodeladas como novos espaços de arte –, mas, o que é mais importante, uma fusão completa de esferas antes semidistintas – o cultural e o econômico.

Após sua fundação em 1974, a Dia deu apoio a um seleto grupo de artistas inovadores, como Judd, Flavin e Walter De Maria, a maioria deles surgida na ruptura minimalista com os parâmetros tradicionais da pintura e da escultura no começo da década de 1960. Dirigida inicialmente por Heiner Friedrich, um marchand alemão que havia exposto esses artistas em suas galerias em Colônia e Nova York, a Dia foi financiada por sua mulher, Philippa de Menil, filha de Dominique de Menil, herdeira da fortuna Schlumberger (constituída a partir de brocas de perfuração para testes e escavações petrolíferas) e uma notável mecenas por si mesma (a Menil Collection em Houston foi em grande parte seu feito). Junto com uma terceira colaboradora, uma jovem historiadora da arte chamada Helen Winkler, Friedrich e De Menil compreenderam que as obras minimalistas tinham aberto uma lacuna estrutural nas instituições de arte: nem privadas nem públicas em seu direcionamento, estavam acima dos recursos financeiros da maior parte dos colecionadores assim como dos limites físicos da maioria dos museus, e a Dia foi uma tentativa de cobrir essa lacuna. Os primeiros projetos apoiados pela Dia, como *The Lightning Field*, de De Maria, um extenso reticulado de quatrocentos postes de aço inoxidável cravados numa planície do Novo México em 1977, eram geralmente grandiosos. Ainda mais ambicioso foi o famoso complexo artístico de Marfa que Judd desenvolveu entre 1979 e 1986, com o apoio da Dia, numa antiga base do exército no oeste do Texas.

Nesse período, contudo, a Dia viu-se diante de problemas econômicos: com o aprofundamento da crise do petróleo no final dos

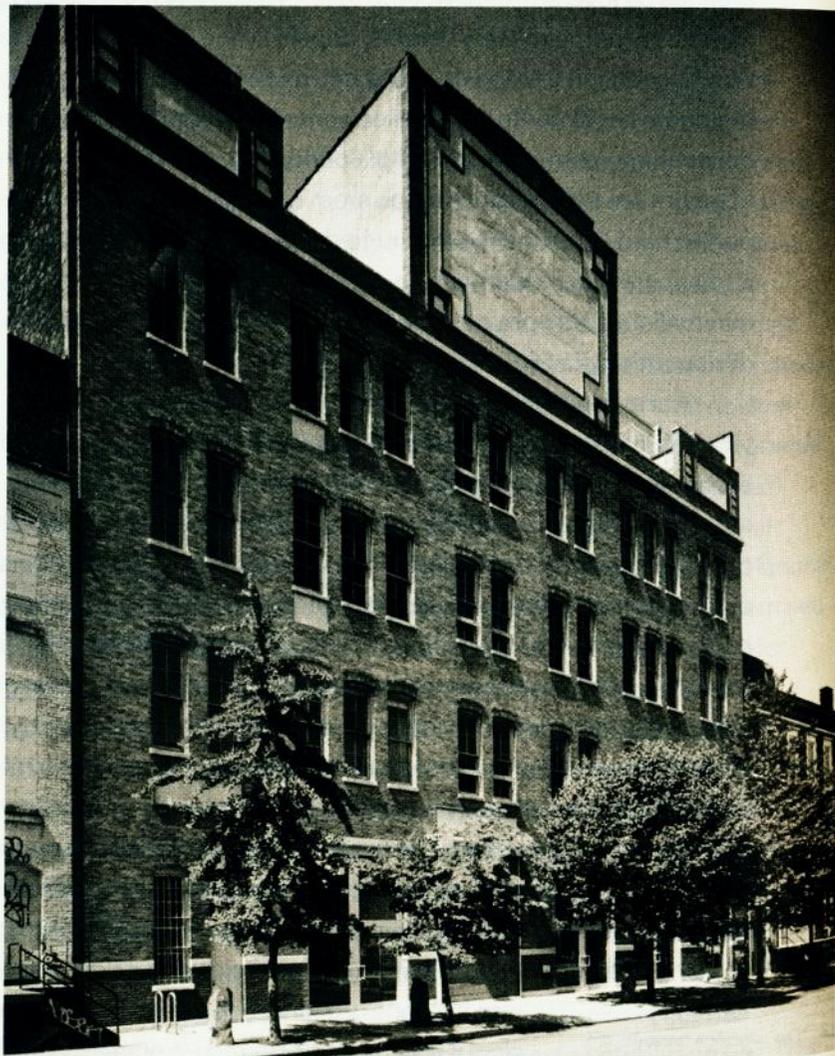
anos 1970, as ações de Schlumberger caíram, e De Menil empenhou-se para evitar o naufrágio financeiro da fundação. Por fim, sua família interveio, Friedrich renunciou em 1985 e Charles Wright, um iniciado em arte contemporânea também formado em direito, tornou-se seu novo diretor. Mesmo que, ao ser empossado, os artistas tenham ficado descontentes e preocupados com os necessários cortes no orçamento, Wright preservou o foco característico em instalações de um só artista e exposições de longa duração. Ao mesmo tempo, abriu a Dia a novos projetos de jovens artistas (como Jenny Holzer e Robert Gober) e curadores (primeiro Gary Garrels, depois Lynne Cooke).¹² Para tal, Wright criou um espaço de exposição da Dia na West 22th Street, que marcou o nascimento de Chelsea como bairro artístico; além disso, em conjunto com a Andy Warhol Foundation, deu início ao Warhol Museum em Pittsburgh. Ambos eram edifícios industriais renovados por Richard Gluckman, o arquiteto da “estética da Dia” – que combina a transparência modernista da estrutura com uma sensibilidade minimalista para com a luz e o espaço – tal como qualquer administrador ou artista da Dia.

A arte minimalista, que com frequência se vale de materiais e técnicas industriais, também era frequentemente dimensionada para espaços industriais. Feita geralmente em antigos lofts convertidos em estúdios baratos, parecia apropriado exibir essa arte também em cenários desse tipo – ou seja, em fábricas e armazéns antigos transformados em galerias espaçosas. Desse modo, junto com as mudanças nas leis de zoneamento, o surgimento do minimalismo incentivou a transformação parcial do Soho de um bairro de pequenas indústrias para uma região de galerias de arte, e áreas similares em algumas outras cidades também se modernizaram nesse sentido. Assim, o surgimento do minimalismo também provocou a expansão parcial dos formatos de exposições para além dos modelos existentes do tradicional *salon* e do cubo branco modernista. Aqui, uma contribuição precoce da Dia foi a conversão, em 1978, de um edifício de lofts no Soho (c. 1890) situado na West Broadway, 393, originariamente uma estrutura de comércio varejista de uso misto no

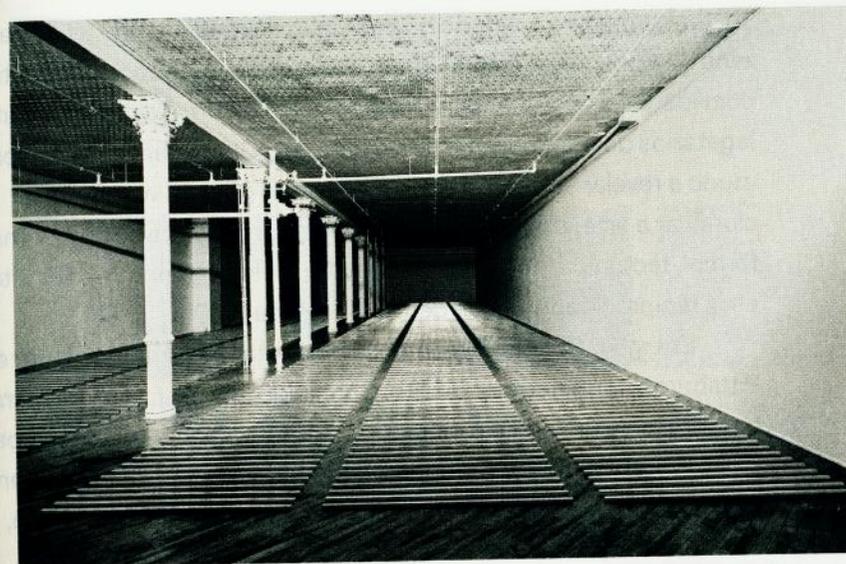
piso inferior e de fabricação e depósito na parte de cima. Gluckman transformou-o num espaço aberto,

12 “Dia” significa “através” em grego. Essa palavra modesta implica que a fundação original tinha só uma função facilitadora, mas muitos se queixavam de que o gosto e as operações da Dia eram elitistas. Wright introduziu uma nova abertura no modo de operar.

pontuado apenas por suas colunas originais, e até hoje serve como um fundo perfeito para *The Broken Kilometer* (1979) de Walter De Maria, uma peça de chão de quinhentas hastes de bronze polido de dois metros de largura, alinhadas em cinco fileiras de cem hastes cada – ou seja, de uma maneira que faz tudo exceto medir o espaço. Essa reciprocidade, por meio da qual a arte articula a arquitetura mesmo quando é emoldurada por ela, logo se tornou característica da estética da Dia. Focado em Flavin, o projeto seguinte da Dia consistiu na conversão de um posto de bombeiros



Antiga sede do Dia Center for the Arts, West 22nd Street, 548, Nova York; Walter De Maria, *The Broken Kilometer*, 1979.



em Bridgehampton, Long Island, em espaço de instalação, que Gluckman voltou a resolver do modo mais simples possível. Mais uma vez a obra

13 De modo similar, seu compromisso com o minimalismo também ajudou outros arquitetos emergentes da época, como Herzog e De Meuron.

14 Esse espaço foi fechado em 2004, quando os fundos foram transferidos para custear o dispendioso projeto da Dia:Beacon, sobre o qual se comentará mais adiante. A Dia foi na contramão da tendência, que teve início no começo dos anos 1980 (no alvorecer do neoliberalismo), da construção de suntuosos novos museus de arte moderna e contemporânea (por exemplo, a Staatsgalerie projetada por James Stirling em Stuttgart, o Museum für Moderne Kunst, projetado por Hans Hollein em Frankfurt). O mesmo fez o Hallen für Neue Kunst em Schaffhausen, criado em 1982-83 por Urs e Christel Rausmüller para a "nova arte", também com o apoio da Dia, na convertida fábrica têxtil Schoeller (c. 1912) no Reno, um dos primeiros edifícios de concreto armado da Suíça.

pontua a arquitetura, embora as luzes fluorescentes bastante usadas por Flavin também produzam uma luminosidade colorida que confere certa indeterminação ao espaço. Como veremos no capítulo 10, Flavin desenvolveu a transparência literal e fenomênica conjuntamente, e seu exemplo encorajou Gluckman a trabalhar na direção de uma conciliação similar em sua própria prática. Sua iniciação minimalista também o ajudou a resistir às seduções do pós-modernismo, que eram fortes em meados dos anos 1980 – e nem um pouco apropriadas à estética da Dia.¹³

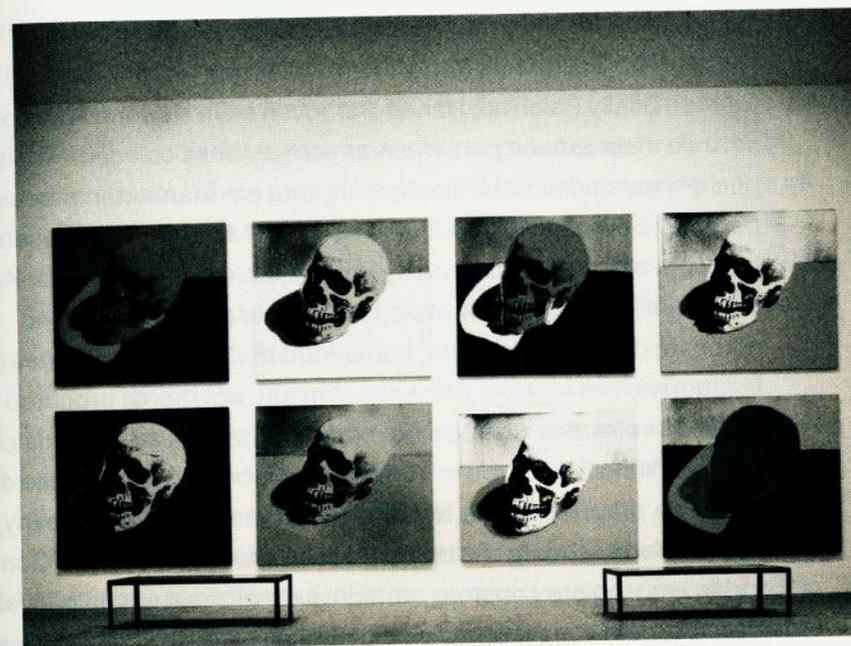
Foi nessa época que Gluckman converteu o edifício de lofts do Chelsea (c. 1909), também originariamente de uso misto, no principal espaço para as exposições da Dia.¹⁴ Embora construída apenas duas décadas depois do armazém do Soho, essa estrutura de cinco andares é uma construção mais avançada, e seu concreto armado pode

sustentar um vão maior do que as vigas de madeira típicas dos armazéns do Soho. Essa área adequou-se bem às instalações dos artistas convidados a trabalhar ali, a maioria deles de um modo ou de outro legatários do minimalismo. Mais uma vez, Gluckman abriu o espaço de modo a revelar sua estrutura, e a estrutura por sua vez ajudou a clarificar a arte; essa relação entre arte e arquitetura podia ser material, formal, tectônica, de escala ou tudo ao mesmo tempo. A essa altura, essa reciprocidade viera a definir a estética da Dia.

Em 1989, Gluckman começou a projetar o Warhol Museum em Pittsburgh, terra natal do artista. Concluído em 1994, essa foi outra conversão de um edifício industrial (c. 1911), originariamente ocupado pela Frick and Lindsay Company, fornecedora de máquinas-ferramentas para a indústria do aço. No entanto, munido de auditório, cinema, escritórios, centro de estudos, loja e café, o programa do Warhol Museum diferia do formato *Kunsthalle** do Dia Center. Obviamente, a pop warholiana também difere da agenda minimalista, que em geral se associa muito mais à Dia; Warhol, de fato, representa o outro lado da dialética anteriormente mencionada da arte do pós-guerra, pois, se a maioria dos minimalistas joga com os objetos repetitivos da produção industrial, Warhol joga com as imagens seriais do consumo de massa. No entanto, mais do que mimetizar essa imagética mediada de maneira pós-moderna, Gluckman mais uma vez enfatizou a clareza estrutural do edifício industrial de modo a destacar as representações de Warhol. Expor as vigas dos tetos e chanfrar as colunas dos espaços transformou esses dois elementos em unidades quase minimalistas que emolduram as famosas séries como os "Elvis" (1962-63), os "Mao" (1972), as "Caveiras" (1976) e as "Sombras" (1978). Registrar a sinistra desmaterialização presente nas "Sombras", digamos, ou sentir a incorporeidade mortal das "Caveiras" requer o contraste de um espaço corpóreo, que aqui é dado por meio da materialidade das vigas e colunas somada à luminosidade dos painéis dispersores e das claraboias.

Em 1994, a diretoria da Dia passou para Michael Govan, um *protégé* de Thomas Krens, que era então diretor do Museu Guggenheim. Nessa época, a Dia adquiriu cerca de setecentas obras, incluindo muitas de artistas fora do núcleo minimalista, como Joseph

* *Kunsthalle*, literalmente do alemão "salão de arte", é uma instituição artística sem coleção permanente. [N. T.]



Instalação das pinturas *Skull* [Caveiras] de Andy Warhol, Warhol Museum, 1994; Gerhard Richter, *Six Gray Mirrors*, 2003. Dia:Beacon.

Beuys, John Chamberlain, Robert Smithson, Richard Serra, Michael Heizer, Fred Sandback, Robert Ryman, Agnes Martin, Gerhard Richter, Blinky Palermo, Hanne Darboven e On Kawara. A Dia precisava de mais espaço para mostrar essa extensa coleção – mais do que um mercado imobiliário ressurgente em Manhattan parecia permitir. Govan havia trabalhado no Mass Moca [Massachusetts Museum of Contemporary Art], um projeto desenvolvido por Krens para transformar um complexo fabril abandonado, situado no noroeste de Massachusetts, numa *Kunsthalle* contemporânea (foi inaugurado em 1999), e com esse conceito em mente procurou um edifício similar que distasse no máximo uma hora ao norte da cidade de Nova York. Encontrou-o numa antiga fábrica de impressão de caixas de propriedade da Nabisco (a National Biscuit Company), numa cidade às margens do rio Hudson chamada Beacon. Construída em 1929 em concreto armado, a estrutura é um galpão fabril clássico, com várias fileiras de claraboias, extensos pisos de madeira e amplos vãos entre os pilares – mais uma vez, era a área considerada necessária para a nova escala de arte introduzida pelo minimalismo – e o espaço de exposição é enorme: cerca de 22 mil metros quadrados. Govan e Cooke renovaram o complexo com o artista Robert Irwin e o escritório de arquitetura Open Office, e o resultado é o apogeu da estética da Dia.

Em que pese a relativa diversidade da arte exposta (que se estende a obras do Fluxus, da arte conceitual e site-specific), certos paradigmas básicos do minimalismo e da pop dominam. Um deles é a grade, que estrutura os luminosos monocromos de Agnes Martin e as pinturas de faixas coloridas de Blinky Palermo, bem como as fotografias tipológicas de estruturas industriais obsoletas de Hilla e Bernd Becher e as imagens tabuladas da história cultural da Alemanha (1880-1983) de Hanne Darboven. Um paradigma análogo é a unidade modular. Como seria de esperar, essa ordem de “uma coisa depois da outra” (como Judd certa vez a descreveu) rege as obras minimalistas exibidas – as caixas de madeira compensada de Judd, as luzes fluorescentes de Flavin e os círculos e quadrados vazados recortados em imaculado aço inoxidável de De Maria – mas também informa

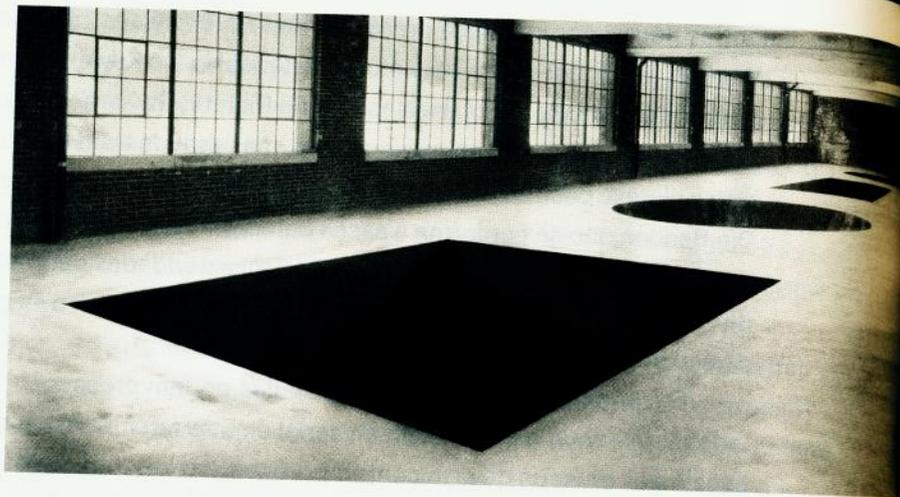
outras peças, como uma impressionante sequência das “Sombras” de Warhol, uma longa fileira de pinturas datadas de On Kawara e seis grandes painéis de vidro cinza escuro de Richter. Obviamente, a grade e o módulo preexistem ao minimalismo, mas este os transformou numa sintaxe básica para a arte do pós-guerra, e, quando a arte na Dia:Beacon não se conforma a esses paradigmas, ainda assim é informada por eles (por exemplo, as enormes cavidades geométricas de Heizer, as delicadas instalações com fios de Sandback e as peças de aço em torção* de Serra).

Em princípio, as grades e os módulos podem prosseguir indefinidamente, e essa extensão serial é outro fator da expansão da escala dos museus de arte contemporânea. No entanto, essa expansão foi impelida tanto pelo discurso quanto pela serialidade e pela escala: à medida que a arte depois do minimalismo começou a invadir o espaço do museu, tanto para engajar o espectador como para articular a arquitetura, esse espaço tornou-se tão importante quanto qualquer parede para a pintura ou qualquer plataforma para a escultura, e muitos artistas passaram a fazer instalações quase automaticamente. A instalação ainda prevalece na arte hoje, o que constitui outra razão pela qual tantos grandes museus foram criados a partir da adaptação de fábricas, como a Dia:Beacon, ou de usinas elétricas, como a Tate Modern (ou de originais extravagantes, como o Guggenheim, em Bilbao, ou o MAXXI, em Roma). No entanto, aqui também surgiu uma circularidade, pois enquanto os artistas antes recorriam a espaços industriais para superar os velhos modelos de produção e exibição artística do estúdio, do *salon* e do cubo branco, agora estão de volta exatamente a espaços industriais remodelados como *Kunsthallen* e museus (ou, mais uma vez, a novos hangares projetados para esse fim). Em suma, o que era uma reciprocidade tensa entre a arte e a arquitetura, como na estética original da Dia, tornou-se uma elegante tautologia, como agora na Dia:Beacon, e se

isso não for exatamente um retrocesso, é pelo menos uma contenção.

Sem dúvida, esse arranjo pode ser considerado perfeitamente adequado: o que poderia ser

* O termo em inglês é *torqued*, para o qual não há tradução precisa em português. Para manter uma fluência de leitura, visto que a palavra aparece com frequência neste volume, optamos pelos termos “em torção”, que se aproximam da operação que Serra realiza nessas obras. [N. T.]



mais apropriado, depois das pinturas da vida moderna nos museus nacionais e de obras abstratas em cubos brancos, do que as instalações minimalistas em galpões industriais? No entanto, o problema reside justamente nessa conformidade, pois ela reduz a pressão que a arte exerce sobre a arquitetura, e o que se esperaria é que as instituições realçassem essas contradições em vez de eliminá-las por meio do projeto arquitetônico. Aqui surge também outra distorção. Com seu direcionamento industrial, o minimalismo se afastou das formas artesanais de arte ainda predominantes na pintura e na escultura modernistas, mas também perdeu terreno em relação à trajetória pós-industrial da sociedade como um todo. Os silos, que para Gropius e Le Corbusier pareciam exóticos, eram familiares a Andre, Serra e outros que cresceram em cidades industriais decadentes. Dessa perspectiva, a produção industrial já estava tocada pelo fascínio do antiquado (ou mesmo pela aura do extinto, que é como as estruturas industriais às vezes aparecem nas fotografias dos Becher). Em suma, a produção industrial estava madura para a estetização, e na Dia:Beacon essa estetização é completa (para fechar o círculo, à velha fábrica de caixas da Nabisco só faltava uma instalação das caixas Brillo de Warhol). E mais ainda, com a Dia original a riqueza industrial foi convertida em capital cultural através do mecenato artístico (Friedrich e De Menil eram filhos de magnatas

Michael Heizer, North,
East, South, West, 1967/2002.
Dia:Beacon.

da indústria da maquinaria); esse processo é atualizado na Dia:Beacon, pois seu benfeitor principal foi Leonard Riggio, presidente da Barnes & Noble, a cadeia de livrarias que exemplifica o modo pós-industrial de comercialização extensiva, armazenamento em grande escala, encomendas on-line e entrega ultrarrápida. É claro que essa condição está acima das possibilidades de quem quer que seja; é sem dúvida indicativa de mudanças ainda maiores no complexo arte-arquitetura – aqui, de uma degradada região de classe operária transformada em destino de turismo artístico ou, mais uma vez, da antiga indústria recuperada como nova cultura.¹⁵

Esses contextos abafam a carga crítica da arte, sobretudo em sua relação com a arquitetura, ainda que essas obras geralmente permaneçam intensas em tais cenários. No entanto, à sua própria maneira, essa intensidade é reveladora. Há muito, Michael Fried, o grande inimigo do minimalismo, acusou essa arte de ser “teatral”, o que significava, segundo ele, que a irrupção no espaço real era também uma abertura para o tempo mundano (pois para experimentar o espaço dessa maneira requer-se tempo), e portanto violava o caráter específico das artes visuais não só em sua natureza estritamente visual, mas também em sua recepção quase instantânea (“teatral” implicava, igualmente, que o minimalismo adulava sua audiência com efeitos sedutores).¹⁶ No

15 Nesse sentido, a Dia:Beacon é decepcionante: Govan previu 10 mil visitantes por ano, número que ainda não foi alcançado.

16 Ver Michael Fried, “Art and Objecthood”. *Artforum*, versão de 1967.

17 Esse ímpeto de poder não pode ser outra coisa senão ilusório, quer dizer, uma compensação para a diminuição real do poder de ação individual no capitalismo avançado. Volto a esse minimalismo sublime no capítulo 10.

18 Mais uma vez, o determinante principal aqui é uma cultura maior consagrada à intensidade da experiência. Que relação teria essa arte com tal experiência? Sua intensidade contraria a outra – ou a estetiza e, de alguma forma, a substitui? Retomo essas questões no capítulo 10.

entanto, muitas instalações na Dia:Beacon parecem menos teatrais do que sublimes. Como na antiga concepção kantiana, o sublime tem um duplo movimento: o espectador é esmagado por obras imensas em vastos espaços, mas então recupera intelectualmente essa perplexidade, e assim no final se sente investido de poder por essa força.¹⁷ Há 150 anos, a Hudson River School de pintores de paisagem – de onde veio Frederic Church (cuja fazenda “Olana” não dista muito de Beacon) – também produziu uma versão pictórica desse sublime americano. Seria a Dia:Beacon uma Hudson River School II, em que a experiência estética é retrabalhada como intensidade perceptiva em escala industrial?¹⁸

Com isso pretendo indicar, por fim, que essa arte parece estranhamente pictórica em tais cenários. É claro que na Dia:Beacon não se contempla um quadro do sublime à *la Church*, mas o espectador se sente dentro de um *tableau* sublime – ou melhor, de vários. O pictorialismo patente dessas instalações modera a antiga carga de sua teatralidade, mas, o que é mais importante, anula a estética da Dia de uma tensa reciprocidade entre a arte e a arquitetura – uma estética em que o espectador se torna sensível não só ao caráter de cada disciplina mas também à relação entre ambas, e, em consequência, passa a refletir sobre sua própria experiência perceptiva e cognitiva.

“A arte não tem história”, reiterou Heiner Friedrich quando a Dia:Beacon foi inaugurada, “só existe um presente contínuo”; e a arte na Dia:Beacon parece de fato existir num momento perpétuo de experiência intensiva, sem sofrer a pressão da arte anterior, do contexto histórico ou social.¹⁹ De modo geral, a linha minimalista da arte tende a essa estética da presença, que requer modos de exibição que tenham também caráter presentista. Obviamente, outros fatores contribuíram para essa norma nas exposições contemporâneas, como o aumento das instalações de um só artista (no que a Dia teve um papel central), de museus com coleções privadas e de peregrinações a ambos (Marfa é apenas o exemplo mais conhecido); todos privilegiam o confronto com um espaço estético removido em detrimento de um espaço com um tempo histórico compartilhado. Esse fenômeno, analisado como a transformação de um museu de “interpretação” para um museu de “experiência”, ou simplesmente como “a lógica cultural do museu do capitalismo tardio”, agora é

familiar.²⁰ O que não se discute é como isso chegou também aos museus modernos, incluindo o carro-chefe do gênero, o Museu de Arte Moderna de Nova York.

Aqui passo em revista apenas alguns aspectos, pertinentes à nossa argumentação, da última versão do Moma, que, reformado por Yoshio Taniguchi, reabriu no final de 2004, pouco depois da Dia:Beacon.

19 Ver meu artigo “On the Hudson”. *London Review of Books*, 24 jul. 2003. A Dia:Beacon corre o risco de se tornar uma obra datada não a despeito dessa insistência em “um presente contínuo”, mas justamente por causa dela.

20 Ver Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 2000; e Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. *October*, n. 54, outono de 1990.

21 Quanto a esse silêncio, é ainda como se a recuperação da arte modernista na forma do “Triunfo da Pintura Americana” fosse oferecida como uma compensação cultural pela devastação real da Europa. A versão forte dessa história, desenvolvida por Clement Greenberg, foi reafirmada por William Rubin, que foi curador de pintura e escultura no Moma de 1967 a 1988. Para Greenberg, a abstração da arte de ponta não rompeu com o passado artístico mas preservou suas maiores qualidades por meio da autocrítica. Essa “pintura modernista” serviu, portanto, não só para isolar outras práticas da vanguarda, que de fato postulavam uma ruptura com a tradição (o ready-made, a escultura construída, a imagem encontrada pronta, a colagem, a fotomontagem), mas também para dissimular a ruptura histórica como tal: na prática, essa versão concentrou a história num único meio, a pintura abstrata, que fornecia uma sensação de continuidade impossível de se haver em qualquer outro lugar. Esse lenitivo também implicou uma sublimação das energias políticas nas energias estéticas, como Greenberg orgulhosamente admitiu no começo dos anos 1950: “algum dia será preciso contar como o ‘antistalinismo’, que começou mais ou menos como ‘trotskismo’, tornou-se arte pela arte, e dessa forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois” (“O final dos anos 30 em Nova York” [1961], in *Arte e cultura*, trad. Otacilio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 262). Embora a nova versão seja menos francocêntrica no pré-guerra e muito menos americanocêntrica no pós-guerra do que as apresentações

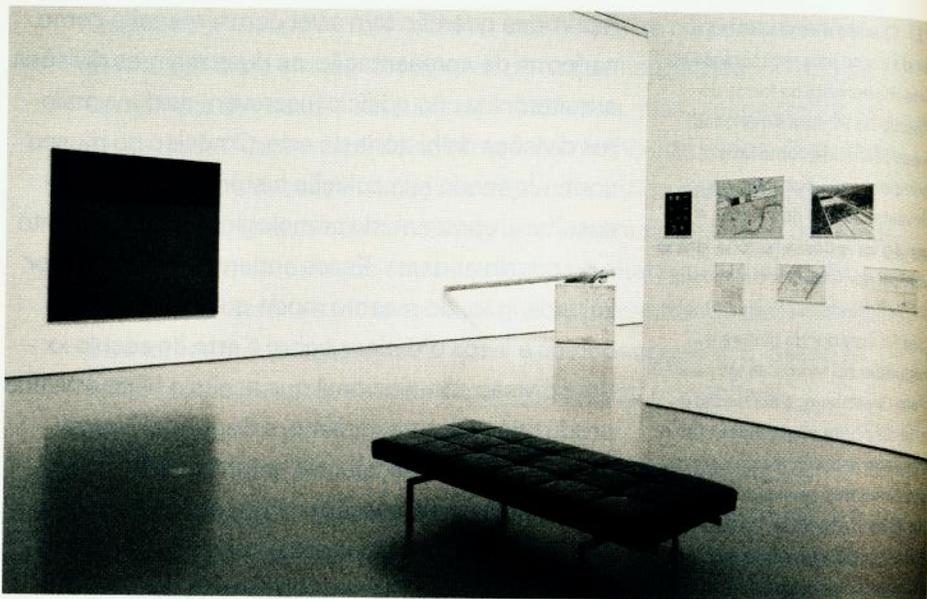
A primeira questão tem a ver com a maneira como, na forma de apresentação, as duas maiores divisões arquitetônicas no edifício inscrevem as duas maiores divisões da história da arte. O núcleo do museu continua sendo sua coleção histórica de pintura e escultura, apresentada cronologicamente no quinto e no quarto andares. Esses andares se dividem por volta de 1940, do mesmo modo que a maioria dos cursos e livros didáticos sobre a arte do século xx – uma divisão convencional que aceita o hiato artístico produzido pelo totalitarismo, a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto. No entanto, esses acontecimentos – a repressão política, o deslocamento extremo e a morte em massa – não são reconhecidos como tais no Moma; sua história do século xx permanece tão afirmativa que esse antigo silêncio diplomático, por muito tempo considerado necessário para a reconstrução após a guerra, é mantido até o presente.²¹

Essa é a primeira ruptura assinalada pelo edifício; a segunda é mais acentuada. Se o hiato entre a arte anterior à guerra e a do pós-guerra é coberto de forma bastante fluida do quinto andar para o quarto, a lacuna entre a arte modernista e a contemporânea nem sequer é coberta do quarto para o segundo andar: por volta de 1970 despendemos para as cavernosas Galerias Contemporâneas.²² Assim como outros museus de arte moderna que procuram abranger a arte contemporânea, o Moma viu-se diante do dilema das grandes dimensões da arte após o minimalismo, e sua resposta também foi

anteriores, o Moma ainda usa o arco da “pintura modernista” – como testamento à democracia liberal e à continuidade histórica – para fazer a ponte sobre o cataclismo da metade do século. Em consequência, algumas práticas no final dos anos 1940 e começo dos 1950 que abordam esse cataclismo (por exemplo, o novo brutalismo) mas

não se adequam à história do Moma têm pouco destaque. Ver meu “Museum Tales of Twentieth-Century Art”, in Therese O'Malley (org.), *Dialogues in Art History*. Washington: National Gallery of Art, 2009.

22 Departamentos como Arquitetura e Design, Desenho e Fotografia são apresentados no terceiro andar.



grande – cerca de 1400 metros quadrados com paredes de 6,5 metros de altura –, embora grande não signifique necessariamente de maior capacidade (na realidade, o tamanho pode ser inflexível, como atesta o New Museum em Nova York). Mesmo assim, é possível datar a ruptura entre a arte modernista e a contemporânea, e agora parece que essa ruptura ocorreu; logo, essa separação arquitetônica não seria um problema se o Moma não insistisse por sua vez na continuidade histórica.²³ Por razões a um só tempo culturais e financeiras, o museu optou por continuar engajado com a arte contemporânea (talvez por receio de se tornar datado se não o fizesse), de modo que seus diretores reiteraram uma conexão entre o modernista e o contemporâneo, ainda que sua arquitetura enfatize uma divisão – não só na grande lacuna entre os andares como na natureza diferente dos espaços (por exemplo, galerias cronológicas *versus* grandes áreas dedicadas ao presente, com uma caixa preta adjacente dedicada às novas mídias). Seria possível ir mais

longe. Em certo sentido, o contemporâneo passou a ser o principal: suas galerias são as primeiras com que nos deparamos e as maiores como um todo, e ali também se concentra o drama arquitetônico da

Vista de Contemporary: Inaugural Installation, Museu de Arte Moderna de Nova York, 2004.

23 Na fundação do Moma, em 1929, não havia nenhuma divisão entre a arte modernista e a contemporânea, e ainda em 1949 o museu concordou em vender ao Metropolitan Museum of Art toda obra que já estivesse consagrada, para manter seu foco no novo e no agora; mas esse acordo foi anulado apenas quatro anos depois.

reforma – a parede de vidro de cinco andares no primeiro mezanino e o vasto átrio de 33,5 metros no segundo andar. Ao menos nisso, é o rabo contemporâneo que abana o cachorro modernista.

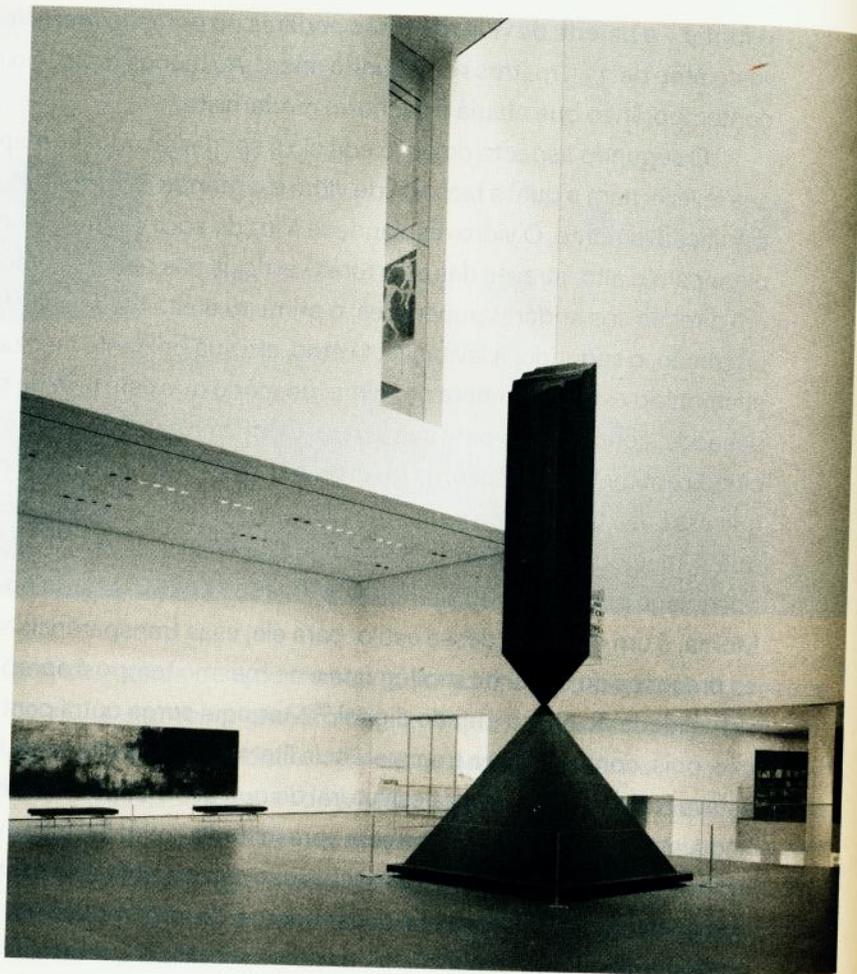
O segundo aspecto do novo edifício a ser destacado diz respeito a sua leveza, para a qual a fachada de vidro e o grande átrio contribuem significativamente. O vidro resplandece à luz do sol e o átrio nos incita a olhar para o alto, através das aberturas verticais nas paredes brancas, em direção aos andares superiores; o primeiro efeito tende à desmaterialização, o segundo, à levitação. O átrio, em sua brilhante resolução, é sustentado estruturalmente por cima, de modo que está livre de pilares pesados, contribuindo para sua leveza. Com uma separação de três a cinco centímetros do chão, as galerias parecem flutuar um pouco, já que esse vão transforma as paredes em planos que não estão assentados.²⁴ Taniguchi é um mestre desse tipo de construção leve, e, como foi observado no capítulo 4, Terence Riley, então curador de arquitetura no Moma, é um defensor desse estilo: para ele, essa transparência segue os preceitos do desenho modernista e ao mesmo tempo é apropriada à virtualidade de nosso mundo digital.²⁵ Mas aqui surge outra contradição, pois, como vimos, a transparência literal da arquitetura moderna estava mais ligada à clareza estrutural do que aos efeitos fenomênicos. Logo, ainda que o novo Moma seja apresentado como fiel à tradição modernista, em importantes aspectos não o é; ou, antes, se é leal, o que conta como modernista é que mudou, e de fato “modernista” aqui passou a significar “minimalista”, e ambos a implicar a leveza: uma sublimação do material e da técnica, não sua exposição; uma fetichização da substância e da estrutura, não sua desfetichização – em suma, quase o oposto do que “modernista” e “minimalista” significavam. Desse modo, o modernista e o contemporâneo se afastaram, a despeito do ambiente estilístico de elegante austeridade que agora compartilham no Moma.

Em certo sentido, a abstração ainda predomina no Moma, mas não é a variedade pictórico-espiritual, o branco sobre branco de

Maliévitch ou as cores primárias de Mondrian; é arquitetônica-financeira. “Me arrumem um monte de dinheiro que eu lhes darei uma boa arquitetura”,

24 Esse efeito realça o viés pictórico de uma coleção regida pela trajetória da “pintura modernista”, como observado na nota 21.

25 Riley foi curador da mostra *Light Construction* no Moma em 1995; Taniguchi foi contratado em 1997.



diz-se que Taniguchi falou aos membros do conselho de administração. "Me arrumem ainda mais dinheiro que eu farei a arquitetura desaparecer".²⁶ Fazer desaparecer 425 milhões de dólares é um truque excelente.

No entanto, o dinheiro não desaparece; seu refinamento é sentido por toda parte e sua rarefação tudo permeia. O *New York Times* exaltou o novo Moma como "uma experiência estética transcendente"; aparentemente, em sua forma privilegiada de efeito espacial, essa experiência custa muito caro. Como Koolhaas observou: "O mínimo é o ornamento

26 Bastante divulgada na época, essa declaração soa apócrifa, mas ainda se adequa ao refinamento do projeto. É isso que o dinheiro quer – desaparecer? Ou isso seria válido apenas, ou especificamente, numa era de capitalismo financeiro?

Yoshio Taniguchi, ário Donald B. and Catherine C. Marron no edifício David and Peggy Rockefeller, Museu de Arte Moderna de Nova York, 1997-2004.

supremo, o crime mais farisaico, o barroco contemporâneo. Não significa beleza, mas culpa [...] o mínimo é o máximo travestido".²⁷ Na realidade, no Moma, assim como na Dia:Beacon, sente-se mais orgulho que culpa, mas é fato que sua estética do mínimo é máxima, o mais sublimado dos sublimes. Obviamente, o Moma e a Dia:Beacon apresentam muito mais diferenças do que similaridades. Em minha argumentação, o que se minimiza na Dia é apenas a narrativa histórica, e sua antiga reciprocidade entre a arte e a arquitetura tornou-se quase uma tautologia; no Moma, ao contrário, a narrativa histórica é posta em primeiro plano, e a arquitetura parece retirar-se atrás da arte, como se esta, segundo a crença modernista, fosse realmente autônoma. No entanto, ambas as apresentações também podem ser vistas como duas partes de uma mesma operação, a sublimação – que é a um só tempo estética, arquitetônica e financeira.²⁸

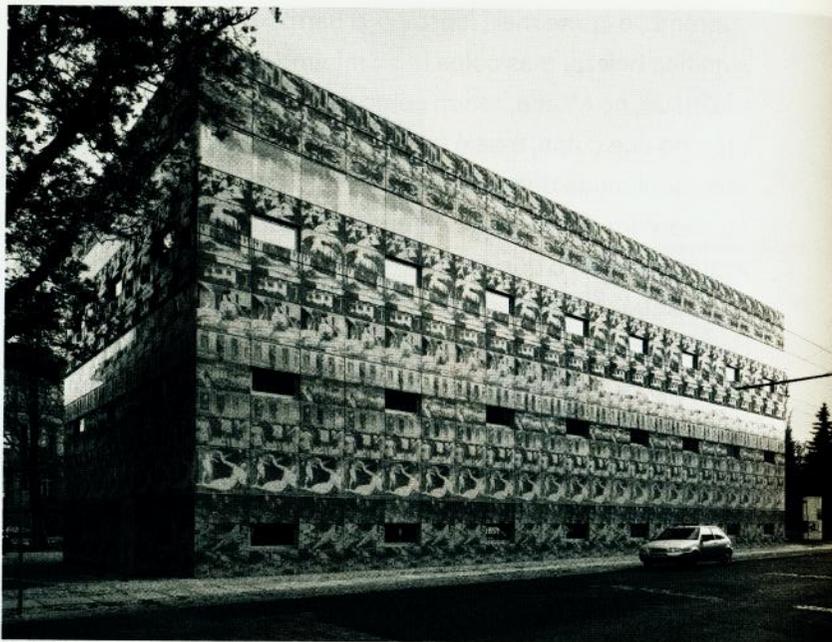
Permitam-me estender-me sobre algumas implicações do que foi discutido até aqui. Em relação à dialética minimalista-pop entre impulsos contrários para materializar e desmaterializar o objeto e o sujeito, o termo pop tornou-se dominante, como seria de esperar numa sociedade afeita às tecnologias da imagem e da informação. Logo, também, na dialética literal-fenomênica entre impulsos contrários para revelar e ocultar a estrutura e o espaço, o termo fenomênico tornou-se

privilegiado, com o literal sendo às vezes transformado no fenomênico, e este é também frequentemente elevado ou intensificado. No capítulo 10, abordarei algumas consequências dessas condições para a arte recente; aqui, quero fazer o mesmo para a arquitetura recente.

Quanto ao predomínio do termo pop, consideremos os projetos relevantes de Herzog & de Meuron, cujo interesse pelo minimalismo e pela pop é bastante conhecido. Eles aplicam seus idiomas com astúcia: em geral, utilizam unidades seriais de maneira que o material e a imagem quase se confundem, às vezes com materiais

27 Rem Koolhaas, "Junkspace" [2000], in A. Krista Sykes (org.), *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*, trad. Denise Bottmann e Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 116-17. Esse comentário faz alusão ao texto notório "Ornamento e crime" (1908), de Adolf Loos.

28 Essa sublimação também é tecnocientífica. Como vimos no capítulo 4, Riley concorda com Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*: "Busco na ciência alimento para as minhas visões nas quais todo pesadume tenha sido excluído; e mais adiante, 'as máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos bits sem peso'" (*Light Construction*, op. cit., p. 21).



dispostos como imagens e às vezes o inverso. Por exemplo, na fachada do edifício de produção e armazenamento da fábrica Ricola (1992-93) em Mulhouse-Brunstatt, França, a fotografia de uma folha feita por Karl Blossfeldt (de seu *Urformen der Kunst* [Formas originais da arte], que procurava revelar a "arquitetura" da natureza) é serigrafada dentro de painéis de plástico; e no exterior da biblioteca da Escola Técnica (1994-97) em Eberswalde, Alemanha, diversos motivos baseados em fotos de imprensa selecionadas pelo artista Thomas Ruff foram impressos em painéis de concreto. Em tais casos, contudo, a dialética minimalista-pop é mais desfeita do que reelaborada – em favor do termo pop. "O corpo retangular do edifício é realmente encoberto, quase dissolvido", comentam Herzog e De Meuron; "em nosso trabalho as imagens sempre foram o veículo mais importante."²⁹ Ao mesmo tempo, eles insistem que "arquitetura é percepção" e, como muitos arquitetos informados pelo minimalismo, referem-se a suas estruturas em termos fenomenológicos.³⁰ Com isso, sugerem

que o pictórico e a experiência já não podem ser separados e, mais, que aceitam essa condição. No

29 Jacques Herzog e Pierre de Meuron, in Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*. Basileia: Birkhäuser, 1992, pp. 193, 187.

Herzog & de Meuron, *Biblioteca da Escola Técnica Eberswalde, Eberswalde, 1994-97*.

mundo desses arquitetos, portanto, a percepção se reduz ao visual e a fenomenologia está impregnada de imagens.

Quanto ao predomínio do fenomênico, este com frequência parece subsumir o literal. Por exemplo, a paliçada de vidro em camadas desenhada por Nouvel para a Fondation Cartier pour l'Art Contemporain (1991-94), em Paris, é famosa não por sua qualidade de transparência, mas por seus efeitos de "bruma e evanescência", ao passo que a fachada de vidro duplo desenhada por Herzog & de Meuron para a Coleção Goetz (1992), em Munique, parece protagonizar "uma inversão completa da clareza estrutural da chamada caixa de vidro miesiana".³¹ O que é a transparência literal ou a clareza estrutural, perguntam esses projetistas, quando, com substâncias

sintéticas e técnicas avançadas, "o caráter tradicional" dos "materiais convencionais [...] desaparece"?³² Se os edifícios da Cartier e da Goetz atestam uma inversão do literal no fenomênico, outros projetos efetuam uma indistinção de ambos, o que não raro é produzido por meio de expedientes como peles ou telas (ou mesmo, como no Blur Building [2002] de Diller Scofidio + Renfro mencionado no capítulo 6, nuvens fabricadas). O resultado aqui é que a superfície tende a sobrepujar a estrutura (isso também se dá, por exemplo, em grande parte da arquitetura "blob"* e em outros edifícios que privilegiam o envoltório acima de tudo o mais), ou, antes, que ambas se combinam para produzir atmosfera e afeto.³³

Às vezes, também, cada termo na dialética literal-fenomênica é qualitativamente transformado, em que o literal se rarefaz como o leve (por exemplo, atualmente no Moma) e o fenomênico se intensifica como o brilhante (por exemplo, na Cartier) ou, inversamente, como o obscuro (por exemplo, o Blur Building). Às vezes o efeito aqui é deslumbrar ou confundir, como se o modelo ideal

30 J. Herzog e P. de Meuron, "Essays and Lectures", in W. Wang, *Herzog & de Meuron*. Zurique: Artemis, 1994, p. 142.

31 Jean Nouvel, "The Cartier Bldg.", s.d.; T. Riley, *Light Construction*, op. cit., p. 11.

32 J. Herzog e P. de Meuron, "Essays and Lectures", op. cit., p. 145. "O vidro já não é vidro", comentam em outra parte; "é tão sólido e estável como pedra ou concreto. Em contrapartida, ao imprimir no concreto, este se torna subitamente poroso ou brilhante como o vidro" (*Herzog & de Meuron* [1992], op. cit., p. 194).

* Termo usado para descrever uma arquitetura curvilínea, baseada em projetos feitos com ferramentas digitais, graças a sofisticados softwares. [N. T.]
33 "A nuvem é o símbolo apropriado para a nova definição de transparência", escreve Riley em *Light Construction*, como se em antecipação do Blur Building; "translúcida mas densa, substancial mas sem forma definida, eternamente posicionada entre o espectador e o horizonte distante" (p. 15). Aqui a "atmosfera" começa a surgir como uma versão leve do sublime (aprofundo-me mais sobre esse tema no capítulo 10).

da arquitetura fosse uma joia iluminada ou uma ambiência misteriosa. Uma obra desse tipo decerto pode ser bonita (esse é seu grande atrativo), mas também pode ser espetacular no sentido clássico de Guy Debord: um objeto enigmático cuja produção é mitificada, um fetiche-mercadoria em grande escala. Aqui a luz é mais uma vez transvalorada: se os modernistas a exaltavam como meio de espiritualidade utópica (por exemplo, no círculo Corrente de Vidro* de Bruno Taut) ou como figura do progresso tecnológico (por exemplo, com Moholy), a luz agora é posta em grande medida a serviço do enigmático e / ou dos efeitos especiais.³⁴ O que está implícito nessa arquitetura da leveza é que a transparência, desejada ou não, é impossível num mundo entregue à forma-mercadoria – ou seja, onde o mecanismo da maioria das coisas constitui outras tantas caixas pretas. “Eu não conseguia entender os objetos que usava no dia a dia: a televisão, a geladeira, o computador”, comentava Herzog já em 1988. “Todos esses objetos me parecem ser uma espécie de conglomerado sintético [...] Estão de algum modo tão misturados com outros materiais que não é mais possível decompô-los em sua forma original.”³⁵ Se isso vale para uma geladeira, quanto mais não será para um edifício contemporâneo? Em vez de resistir a essa condição, essa linha de pensamento parece dizer: por que não fazer disso uma virtude de alguma maneira? O argumento nos conduz, como conduziu Herzog e De Meuron, a defender uma

* Iniciada por Bruno Taut, a chamada Corrente de Vidro, ou *Gläserne Kette*, foi um círculo de “correspondência utópica” mantido no entreguerras entre arquitetos e outras figuras proeminentes do mundo da arte com o fim de investigar e propor um novo tipo de arquitetura. [N. T.]

34 Recentemente o enigmático foi defendido como tal por Charles Jencks, para quem uma grande variedade de edifícios monumentais – o Guggenheim de Bilbao, a Swiss Re em Londres, a CCTV em Pequim, entre outros – responde a essa “injunção”: “É preciso projetar um marco extraordinário [em sua revisão de Horácio ele deve ‘ter o poder de desconcertar e deleitar’], mas não deve parecer

com nada visto antes nem se referir a nenhuma religião, ideologia ou conjunto de convenções conhecidas” (*Hunch*, n. 6/7, Amsterdam, Berlage Institute, 2003, p. 257). Para Jencks, o epitome aqui é o Guggenheim de Bilbao: só Gehry, escreve ele, teve a “coragem [de] enfrentar um problema fundamental do momento: a crise espiritual e a perda de uma metafísica compartilhada”. Falar de crise espiritual e falta de metafísica é sempre ideológico, mas Jencks pelo menos é mais direto do que outros nesse aspecto. Por fim, contudo, essa arquitetura “enigmática” é outra forma de efeito espetacular. (“Enigmático” tem uma valência muito diferente na psicanálise. Para Jean Laplanche, o termo descreve as mensagens

que como crianças recebemos, traumáticamente, de um mundo que não podemos entender. São enigmas para nós porque são significantes dos desejos insondáveis dos insondáveis outros de nossas vidas; em consequência, prendem-nos num estado de fascinação, amíúde de caráter paranoico. Esse efeito do “significante enigmático” não está tão longe do efeito de alguns dos edifícios monumentais defendidos por Jencks.)

35 J. Herzog e P. De Meuron, “Essays and Lectures”, op. cit., p. 145.

Jean Nouvel, *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, 1991-94*; Herzog & de Meuron, *Coleção Goetz, Munique, 1989-92*.





36 "O projeto arquitetônico é, como seu nome denota, uma projeção." Id., *ibid.*, p. 146.

37 A. Vidler, *The Architectural Uncanny*, op. cit., p. 221. Vidler refere-se aqui ao projeto de Koolhaas para a biblioteca de Paris, mas essa descrição também é apropriada para alguns edifícios de Herzog & de Meuron, e outros. Riley defende essa "vertigem do adiamento, do bloqueio e da lentidão" (*Light Construction*, op. cit., p. 29), e menciona o *Grande vidro* (1915-23) de Duchamp como um modelo de construção leve que cria superfícies enigmáticas e espaços ambíguos. Mas quem é que quer uma arquitetura baseada na sedução fria da "máquina celibatária"?

arquitetura não simplesmente de uma superfície por cima do espaço, mas de ambos em conjunto como "superfícies para projeção".³⁶

Em 1963, Rowe e Slutzky escreveram sobre as "emoções ambíguas" que um jogo entre a transparência literal e fenomênica poderia provocar, uma ambiguidade que na realidade pode ser reflexiva, e até crítica. No entanto, o que o triunfo do fenomênico muitas vezes produz não é tanto uma ambiguidade e sim uma suspensão – de um sujeito "suspense num momento difícil entre o conhecimento e o bloqueio".³⁷ Esse resultado pode parecer bastante

Herzog & de Meuron, projeto para a Tate Modern, Londres, 2005.

inofensivo, no entanto, o que é esse "momento difícil", do ponto de vista estrutural, senão uma fetichização, que mantém o sujeito entre um reconhecimento do real e uma recusa deste, precisamente entre o conhecimento e o bloqueio? Do mesmo modo que com o fetiche da mercadoria, projetos como a proposta para a Tate Modern, apresentada por Herzog & de Meuron, poderiam nos desconcertar com "superfícies para projeção"; e do mesmo modo que com o fetiche sexual, poderiam nos oferecer uma intensidade de afeto, mas ao possível custo de uma paralisação psíquica e / ou social. Obviamente, poderíamos argumentar, é exatamente uma arquitetura como essa que é mais apropriada à subjetividade e à sociedade contemporâneas. Não só a arquitetura como projeção se adequa a um sujeito afeito ao visual e ao psicológico, sujeito este definido em termos não das complexidades do fenomenológico, mas das vicissitudes do imaginário.³⁸ Mas uma arquitetura de "emoções ambíguas" também se adequa a uma sociedade impregnada pela "razão cínica" – ou seja, por uma ambivalência autoprotetora que é não tanto uma "falsa consciência" como uma indiferença sofisticada ("Sei que os ricos têm interesses opostos aos meus, mas assim mesmo me identificarei com eles").³⁹ Aqui, porém, é esse decoro mesmo que constitui o problema – e por que, de qualquer modo, se haveria de defender uma arquitetura que privatiza ainda mais o sujeito e oclui o social?

O que está em jogo aqui não são meras preferências de projeto e sim importantes implicações para a subjetividade bem como para a sociedade. É possível que a subjetividade racionalista adotada pela

38 "Este é precisamente o nível que queremos alcançar", comentam Herzog e De Meuron, "para incorporar em nossa arquitetura: o nível mental da percepção" (W. Wang, *Herzog & de Meuron* [1992], op. cit., p. 186). Esse colapso pop do fenomenológico no imaginário é o que chamo de "falsa fenomenologia", que abordo no capítulo 10 (onde encontraremos equivalentes artísticos dessa posição arquitetônica).

39 Peter Sloterdijk, *Crítica da razão cínica* [1983], trad. Marco Casanova et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. Como no capítulo 4, note-se a estrutura fetichista aqui ("Sei, mas...").

transparência literal – um sujeito convidado a entender o espaço, a criticar a arquitetura e a desfeticizar a arte e a cultura – seja uma fantasia em si mesma, outro mito do Iluminismo que precisa ser desmistificado. No entanto, quais são as alternativas propostas na arquitetura recente? O pós-modernismo pastiche à *la Venturi* posicionava o sujeito como o senhor da história da arquitetura, capaz de citar seus estilos a bel-prazer, mesmo quando também apresentava a esse sujeito simulacros

amnésicos. Inversamente, o pós-modernismo desconstrutivista à la Eisenman posicionava o sujeito como o objeto da linguagem arquitetônica, mesmo quando também conferia a esse sujeito um grau ilusório de poder de ação em suas manipulações. O sujeito interpelado pelos arquitetos em discussão aqui é diferente – mais uma vez, é um sujeito suspenso num momento difícil entre o conhecimento e o bloqueio. Novamente, é possível que a transparência modernista confunda mais do que desmistifique, que não possa revelar a base tecnológica de um edifício contemporâneo (ou de qualquer outra coisa) na sociedade contemporânea. Mas seria esse pretexto suficiente para produzir uma arquitetura de ofuscação, uma arquitetura que tenda a reforçar uma subjetividade e uma sociedade entregues a um fetichismo da imagem e da informação? Em nosso presente de caixas pretas financeiras, corporativas e governamentais cada vez maiores, a transparência poderia ser um valor a recuperar.

PARTE III

Os meios após o minimalismo

"O que fazer escultura significa para você hoje?", perguntaram a Richard Serra em 1976. O escultor, que só tinha uma década de trabalho maduro, respondeu:

Acho que significa o interesse de uma vida inteira, é isso que significa. Significa seguir na direção do trabalho que tracei logo cedo para mim e tentar fazer os movimentos mais abstratos dentro disso... Extrapolando minha obra e construir o necessário para que ela permaneça aberta, vital [...].¹

Boa parte dessa declaração ainda é válida muitos anos depois. "Tracei" indica que seu trabalho se desenvolve a partir de predecessores significativos – não só escultores e pintores como Constantin Brancusi e Jackson Pollock, mas também, como veremos, determinados arquitetos e engenheiros –, predecessores que Serra tenta a um só tempo afastar, para conquistar seu próprio espaço, e absorver. "Os movimentos mais abstratos" realça que essa absorção não admite nenhuma volta às tradições figurativas, às convenções pictóricas de figura e fundo e tampouco às leituras gestálticas de imagens. "Dentro disso" e "extrapolando minha obra" indica que, uma vez traçado o caminho, sua arte é conduzida por sua própria linguagem mais do que por quaisquer antecedentes. No entanto, para que essa linguagem não se feche em si mesma, a obra também deve permanecer "aberta" e "vital" por meio da construção – por meio das exigências dos materiais, projetos e locais reais. Essa declaração, portanto, aponta para três dinâmicas que têm regido sua arte desde a abertura inicial, três forças das quais ela é o ponto de apoio:

a relação com antecedentes específicos, a elaboração de uma linguagem intrínseca mediante materiais pertinentes e o encontro com locais específicos.

Em 1986, dez anos depois dessa declaração, o Museu de Arte Moderna de Nova York montou uma mostra intitulada *Richard Serra: Sculpture*. Qual é a relação que os dois pontos do título propõem? Um

1 Richard Serra, *Writings/Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 35 [p. 35]. [Richard Serra: Escritos e entrevistas 1967-2013 (trad. Paloma Vidal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014), organizado por Heloisa Espada, não inclui todos os textos da edição americana e compila alguns a mais. Por isso, optou-se por manter as referências à edição citada pelo autor e dar a referência para as páginas da edição brasileira sempre a seguir, entre colchetes.]

título como "Piet Mondrian: Pintura" é lido quase como uma equação, uma relação reflexiva de análise imanente, com a pintura reduzida por Mondrian a suas linhas essenciais e cores primárias. Essa relação foi sustentada por um paradigma específico do meio próprio à arte modernista, que não é válido para a geração de Serra. Ele ainda poderia fazer a pergunta prototípica modernista: "Qual é o meio?", mas sua resposta não visa a uma ontologia da escultura à maneira modernista. Serra não foge do meio; ao contrário, está singularmente comprometido com esse conceito (à diferença de seus pares do minimalismo, Fluxus, *arte pobre*...). No entanto, essa categoria mudou, em parte graças à força de seu exemplo, e hoje a escultura não é dada de antemão, mas tem de ser proposta, testada, retrabalhada e reproposta.² Esse é o *modus operandi* de sua obra.

Em 1965, Donald Judd pôde afirmar categoricamente que "os objetos específicos" do minimalismo não eram "nem pintura nem

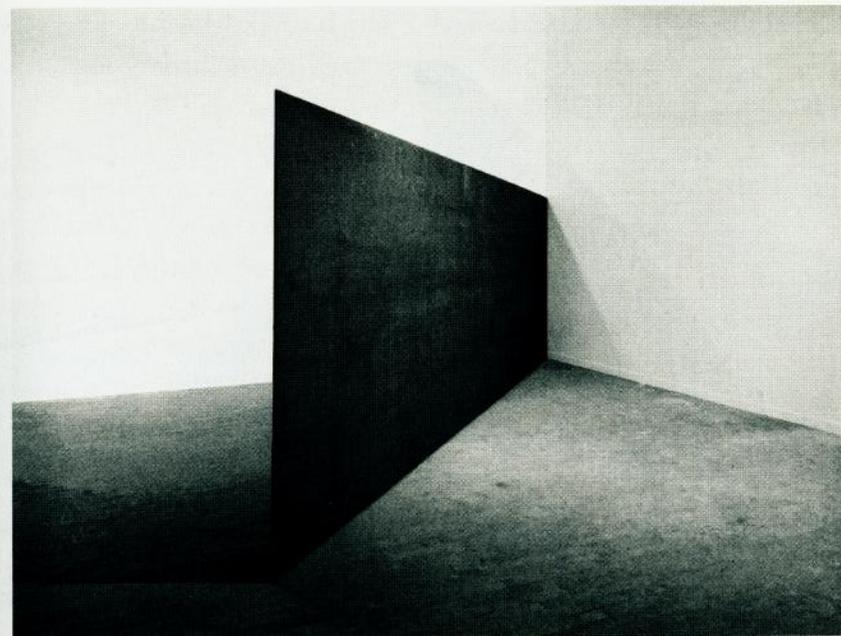
escultura".³ Por um lado, a escultura tinha se contraído até o espaço entre um objeto e um monumento, as coordenadas restritivas que Tony Smith estabeleceu para seu cubo de aço de cerca de 180 centímetros de lado, *Die* [Dado] (1962).⁴ Por outro, tinha se expandido até o ponto em que grandes extensões podiam ser consideradas como escultura, ou ao menos seu local; o exemplo notório, mais uma vez oferecido por Smith, foi a autoestrada New Jersey Turnpike em construção.⁵ Não foram poucos os artistas que ficaram perdidos no domínio arbitrário desse campo ampliado. No entanto, para os mais astutos, as ramificações do minimalismo eram mais precisas: um desvio parcial de foco do objeto ao sujeito, ou das questões ontológicas sobre a natureza do meio às condições fenomenológicas de corpos específicos em espaços específicos – o que efetivamente se tornou o novo

2 Em outras palavras, mesmo que Serra esteja comprometido com a necessidade interna da (sua) escultura de maneira modernista, ela o levou a transformar o meio para além do reconhecimento modernista.

3 Donald Judd, "Objetos específicos" [1965], in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: Anos 60/70*, trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 96.

4 Tony Smith, citado por Robert Morris na epígrafe de suas "Notes on Sculpture, Part 2". *Artforum*, out. 1966, reeditado em *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993, p. 11.

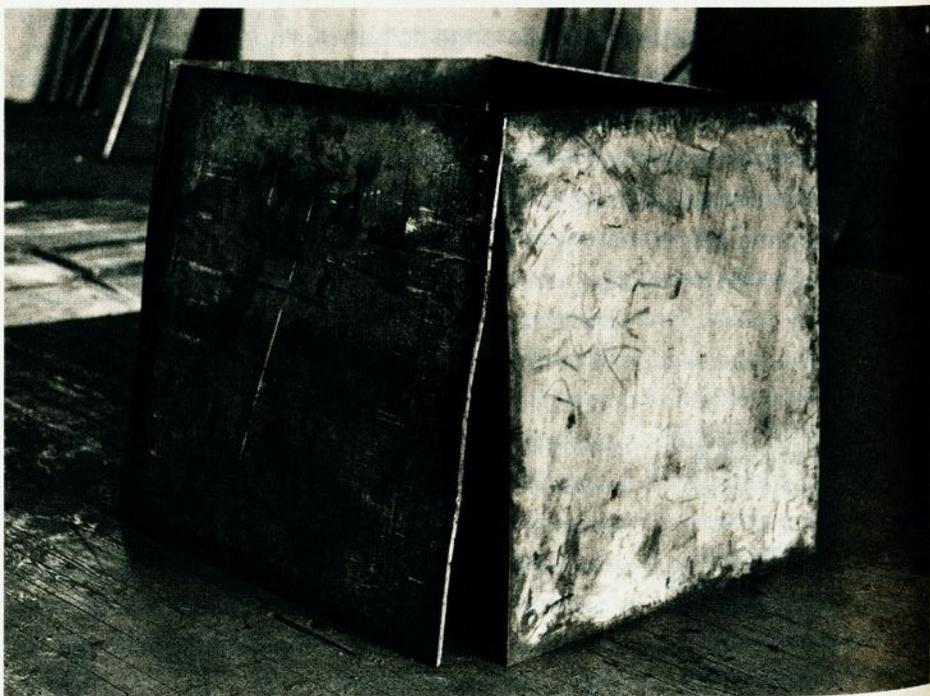
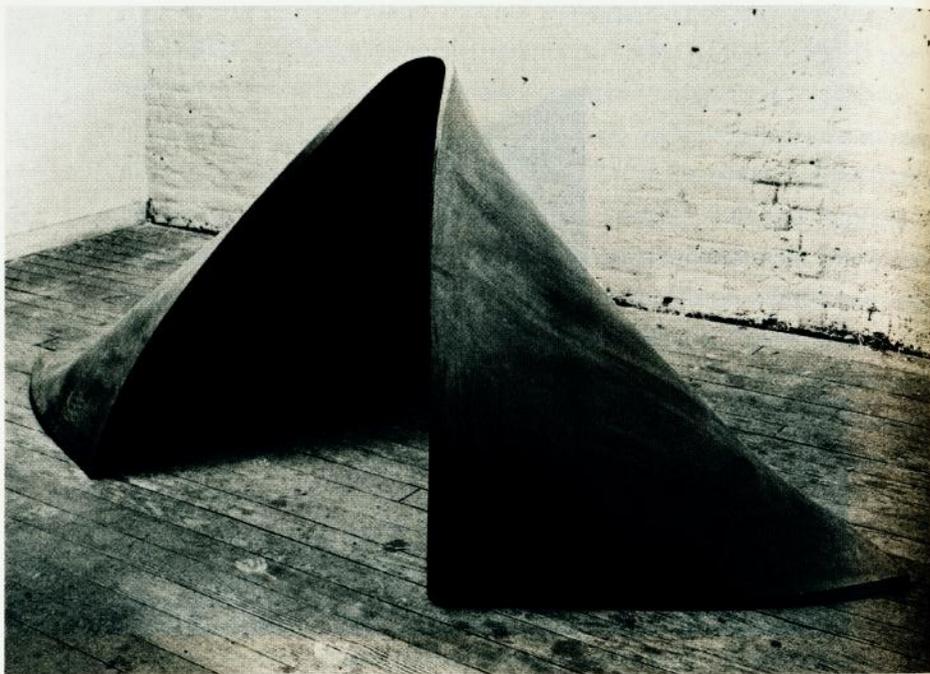
5 T. Smith, in Samuel Wagstaff, "Talking with Tony Smith". *Artforum*, dez. 1966, reeditado em Gregory Battcock (org.), *Minimal Art*. Nova York: Dutton, 1968, p. 386. Para mais análises sobre essas transformações, ver meu "O ponto crucial do minimalismo" [1996], in *O retorno do real*, trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, e o capítulo 10 deste volume.



solo da arte da escultura. Esse desvio foi fundamental para Serra, e levou sua lógica muito mais longe do que qualquer outro – isto é, dentro da categoria da escultura. Ao mesmo tempo, Serra criticava o minimalismo e era cético a respeito da não transparência de suas construções e de seu interesse pela pintura. Embora o objeto minimalista seja quase sempre chamado escultura, ele se desenvolveu principalmente a partir da pintura *color-field* [de campo colorido] à la Barnett Newman, como é evidenciado apenas pelas

primeiras obras de Judd. Para Serra, mesmo que as formas unitárias e os ordenamentos seriais dos objetos minimalistas fossem contra a composição relacional da pintura, continuavam ligados a essas convenções pictóricas. Como seus pares, ele queria ir além desse pictorialismo, sobretudo porque este promovia leituras gestálticas da arte, que segundo ele eram totalizações idealistas que serviam tanto para esconder a construção da obra como para suprimir o corpo do espectador.⁶

6 Para artistas como Judd, Frank Stella, Robert Morris e Serra, as convenções pictóricas de figura e fundo apoiavam um modelo de arte que não apenas é residualmente figurativo mas também implicitamente análogo a uma interioridade privada da concepção artística que eles queriam colocar entre parênteses. Para essa geração, o significado é público, performativo, uma questão de pesquisa aberta. Ver Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility". *Artforum*, nov. 1973. Como veremos adiante, Serra revê essa posição nos trabalhos do final dos anos 1980 e além; ver também capítulo 11.



Richard Serra, *To Lift*, 1967;
One Ton Prop (House of Cards),
1969.

No entanto, Serra queria derrotar esse pictorialismo por completo, e em termos escultóricos. O que isso poderia significar?

Em 1966, quando Serra traçou uma nova direção para sua obra, isso significava que os minimalistas, mais do que ir além da escultura, a haviam tornado irrelevante. (E não foram só eles: muitos artistas conceituais, da performance, *mixed-media* e da instalação faziam o mesmo.) A questão então passou a ser: como proceder de outra maneira, em termos de escultura, para desenvolver a categoria desconstrutivamente em vez de declará-la vazia triunfalmente? Em resposta, indo além da questão do minimalismo, Serra enfatizou os mesmos termos que tinham sido suprimidos nos modelos dominantes do modernismo e nas leituras gestálticas da arte, termos como materialidade, corporeidade e temporalidade. Primeiro, no lugar de uma lógica da especificidade do meio, empregou uma lógica de materiais, de materiais específicos submetidos a procedimentos específicos. Daí sua famosa "Lista de verbos" (1967-68) – "enrolar, vincar, dobrar..." – que empregou em diversos tipos de trabalho: folhas de chumbo enroladas, torcidas ou manipuladas de outras maneiras; chumbo fundido arremessado na base de uma parede, depois desprendido e disposto em fileiras; placas de concreto empilhadas ou folhas de chumbo apoiadas; e assim por diante.⁷ Esses processos transformaram o objeto tradicional da escultura e levaram Serra a determinadas obras que abriam linhas distintas de pesquisa. Ele as denomina "objetos primordiais" [*prime objects*], segundo termo do historiador da arte George Kubler, pois "apresentam cada problema em seu aspecto mais simples".⁸ Assim, em *To Lift* [Erguer] (1967), uma peça insigne da arte processual, em que a ação do título é executada sobre uma folha grossa de borracha, Serra abordou pela primeira vez a questão da tipologia da superfície. *House of Cards* [Castelo de cartas] (1969), composta de quatro placas quadradas de chumbo de 1,22 metro de lado apoiadas entre si, dá início a todas as peças *prop** que

7 Ver R. Serra, *Writings*, op. cit., pp. 3-4 [pp. 13-17]. Esse é o primeiro texto incluído nesse volume, o que indica sua importância para Serra. Sobre essa lógica dos materiais no final dos anos 1960, Serra comentou em 1980: "O interessante nesse grupo [ele menciona Robert Smithson, Eva Hesse, Bruce Nauman, Michael Heizer, Philip Glass, Joan Jonas e Michael Snow] é que não tínhamos nenhuma premissa estilística comum, mas também

é certo que todos estavam investigando a lógica do material e seu potencial para a extensão pessoal – fosse som, chumbo, filme, corpo, qualquer coisa" (p. 112).

8 Ver "Richard Serra conversa com Hal Foster" [2004], in Heloisa Espada (org.), *Richard Serra: Escritos e entrevistas 1967-2013*, op. cit., pp. 249-96. Sobre os objetos primordiais, ver George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*.

New Haven: Yale University Press, 1962, pp. 33-39.

* *Prop*: escora, apoio, suporte. Serra intitulou de *props* uma série de esculturas em que as diferentes partes se sustentam umas às outras por meio apenas do contrapeso e da força da gravidade. Optamos por manter o termo em inglês, uma vez que as alternativas em português não nos parecem suficientemente específicas [N. T.]

9 Nem todos os objetos primordiais surgiram nessa etapa inicial. A primeira elipse em torção apareceu em 1996, e em 2000 Serra acrescentou a essa lista novas peças que consistem em seções esféricas e toros. Para entender essas formas, imagine-se uma rosquinha: sua borda externa descreve uma seção esférica, enquanto a borda interna descreve um toro. Cada uma tem o mesmo raio; no entanto, Serra encurva para dentro a borda interna de seus toros, de modo que, ao unir-se com as seções esféricas, ambos se acoplam como as conchas assimétricas de um molusco ou os lados arqueados de uma asa, como ocorre em *Union of the Torus and the Sphere* [União do toro e da esfera] (2000). Serra nunca tinha feito uma escultura que não pudesse ser adentrada de alguma maneira corporal ou visual, e o fechamento dessa peça o perturbava, de modo que em obras subsequentes ele separou as seções e as orientou de diferentes maneiras, como em *Between the Torus and the Sphere* [Entre o toro e a esfera] (2003-05), que consiste em quatro toros e quatro seções esféricas reunidos num conjunto que produz sete passagens numa extensão de cerca de 16,5 metros, com entradas que variam de 180 a 76 centímetros de largura. Intui-se que os módulos de *Between the Torus and the Sphere* sejam os mesmos que os de *Union of the Torus and the Sphere*, e cada obra parece o anverso da outra: enquanto *Union* destaca as qualidades da superfície das unidades do toro-esfera – pois ela é toda exterior, não pode ser penetrada – *Between* elabora suas possibilidades espaciais – pois seu complexo de corredores é todo exterior. Esse jogo entre

se erguem do chão. *Strike* (1969-71), uma placa única de aço de quase 2,50 metros de altura, que se projeta por cerca de sete metros bissectando um canto de parede, preparou todos os arcos e cunhas que cortam o espaço. *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (1970), um círculo de aço, de quase oito metros de diâmetro, incrustado numa rua do Bronx, estabeleceu pela primeira vez um determinado local físico como fundamental à sua prática. E assim por diante.⁹

No entanto, nem todos os resultados evitavam associações pictóricas, como Serra reconheceu numa autocrítica em 1970: “Um problema recente com a extensão lateral dos materiais, elementos no chão dentro do campo visual, é a incapacidade que esse modo de paisagem tem de evitar o arranjo como figura-fundo: a convenção pictórica”.¹⁰ À sua maneira característica, em vez de recuar, ele avançou, e realçou exatamente o termo – chão – que parecia o mais problemático. Para Serra, essa ênfase no lugar foi indicada por Carl Andre em meados dos anos 1960 com seus arranjos de tijolos e chapas, e depois confirmada em 1970 com a *Spiral Jetty* [Pier espiral] (1970) de Robert Smithson em Utah, *Double Negative* [Negativo duplo] (1969-70) de Michael Heizer em Nevada e, acima de tudo, os complexos de jardim e templo zen no Japão (especialmente o Myoshin-ji em Kyoto). Esses três casos apontavam para uma condição do “objeto discreto dissolvido no campo escultórico”.¹¹

Com essa abertura para o campo, dois termos surgiram com renovada força para Serra: o corpo do

objeto e passagem se mantêm em sua obra (em seguida, se analisará mais esse aspecto).

¹⁰ R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 7. Para Serra, a linha da pintura que o minimalismo desviou para a criação de objetos passava mais por Newman do que por Pollock.

Serra afirma que sua linhagem é a de Pollock, mas diferente do “legado de Pollock” reivindicado por Kaprow (“a mística de deixar-se levar não é nada mais do que uma justificativa para Alan Kaprow”, *ibid.*).

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 98.



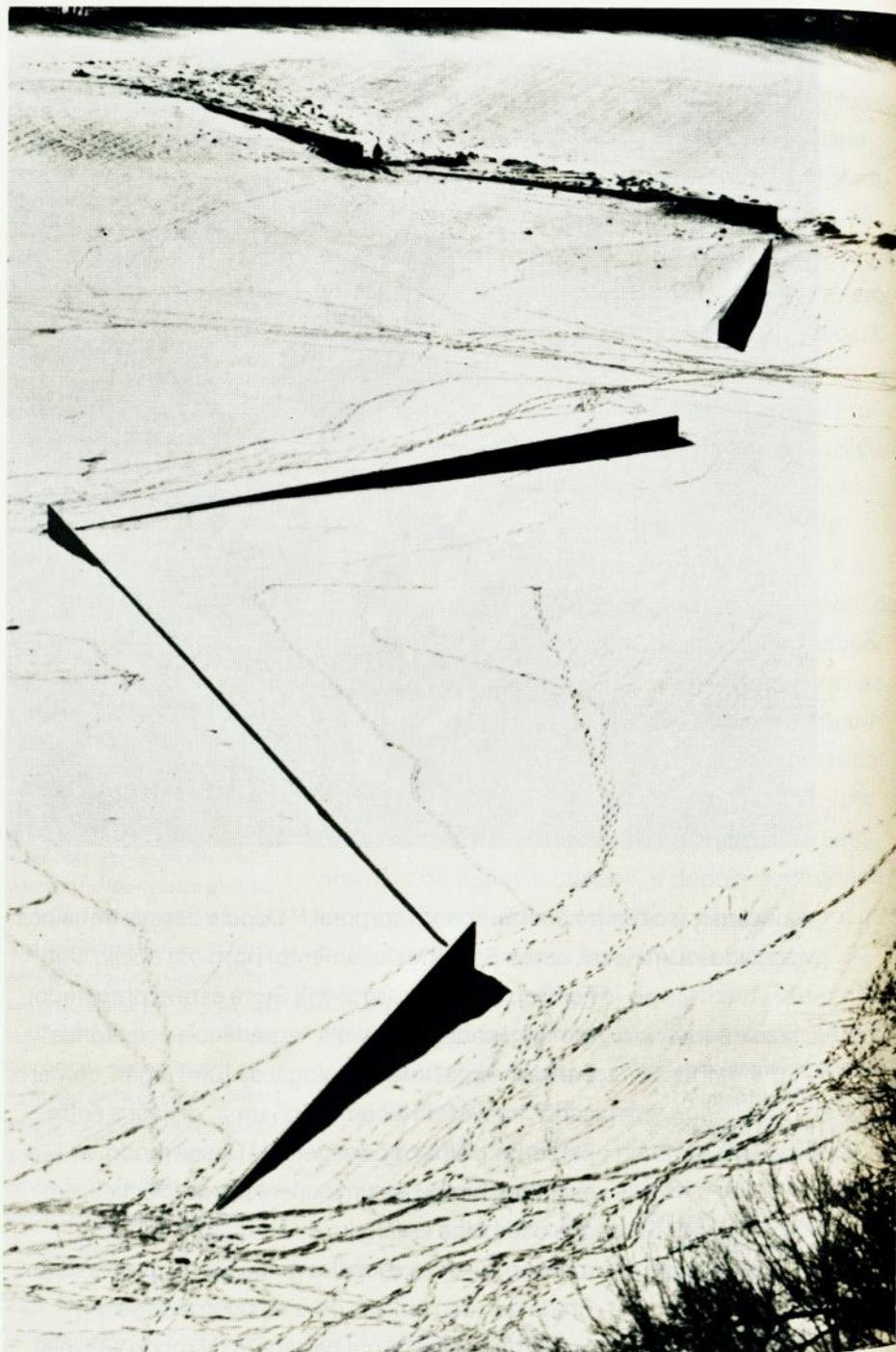
espectador e o tempo do movimento corporal.¹² Depois desses trabalhos vinculados a um local, como *Shift* [Deslocamento] (1970-72) e *Spin Out:*

For Bob Smithson (1972-73), Serra estava preparado, em 1973, para descrever a “experiência escultórica” em termos de uma “topologia de [um] lugar” demarcado “através da locomoção”, uma “dialética entre percorrer e olhar a paisagem”.¹³ Desse modo, a escultura tornou-se uma operação paraláctica, em que o trabalho enquadra e reenquadra conjuntamente o sujeito e o local, e guiou Serra, depois da virada que deu em sua obra em 1970, não só em peças dispostas numa paisagem de modo a revelar

¹² *Id.*, *ibid.* Sobre o primeiro, o movimento fenomenológico, ver R. Krauss, “Richard Serra: A Translation”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1984; sobre o segundo, o movimento “pitoresco”, ver Yve-Alain Bois, “A Picturesque Stroll Around Clara-Clara”, *October*, n. 29, set. 1984. Durante algum tempo, a fixação minimalista no objeto obscureceu o deslocamento do sujeito que o próprio minimalismo inaugurava.

¹³ Y. Bois, “A Picturesque Stroll”, *op. cit.*, p. 15; R. Serra apud Y. Bois, p. 34.

Jardim de pedras no complexo do templo Myoshin-ji, Kyoto.



Richard Serra, *Shift*, 1970-72.
King City, Ontario.

sua topologia (de *Shift*, digamos, a *Sea Level* [Nível do mar] [1988-96]), mas também em obras posicionadas num contexto urbano para redefinir suas estruturas (de *Sight Point* [Ponto de vista] [1972-75] a *Exchange* [Intercâmbio] [1996]) e em peças instaladas num espaço de arte para repor em foco seus parâmetros (de *Strike* [1969-71], digamos, a *Chamber* [Câmara] [1988]). Obviamente, o lugar é fundamental para todas essas obras, contudo, como argumentou Rosalind Krauss, a especificidade do local não é tanto seu fim como seu meio; ou, mais precisamente, seu meio é "o corpo-no-destino [*body-in-destination*]" num local determinado, e nesse sentido o corpo permanece tão primordial quanto o lugar.¹⁴ Assim, surgiu uma formulação revisada da escultura como revezamento – revezamento entre o local e o sujeito que (re)define a topologia de um lugar específico mediante a motivação de um espectador específico.

Logo, por volta de 1976, quando lhe perguntaram "o que fazer escultura significa para você hoje?", certas ênfases já estavam claras. Primeiro, a tônica no fazer – no verbo ou processo escultórico, não no substantivo ou na categoria – estava correta. Esse fazer levou Serra a priorizar materiais como o chumbo e o aço, e a modulá-los mediante procedimentos pertinentes em estruturas motivadas. Este se tornou o primeiro princípio da escultura para Serra, e poderia ser chamado "construtivista", pois se concentra, do mesmo modo que construtivistas

russos como Vladímir Tátlin, no desenvolvimento expressivo de estruturas a partir do tratamento apropriado de materiais (que os construtivistas chamavam *construção* e *faktura* respectivamente).¹⁵ O segundo princípio, que poderia ser chamado "fenomenológico", era que a escultura existe em relação primária com o corpo, não como sua representação, mas como sua ativação – ativação em todos os sentidos, todas suas apercepções de peso e medida, tamanho e escala. O terceiro princípio, que poderia ser chamado "situacional", era que a escultura envolve a particularidade do lugar, não a abstração do espaço, o qual ela redefine imanentemente em vez de representar trans-

14 R. Krauss, "Richard Serra/
Sculpture", in *Richard Serra:
Props*. Duisberg: Wilhelm
Lehmbruck Museum, 1994, p. 102.
Esse ensaio foi publicado
originalmente em *Richard Serra:
Sculpture*. Nova York: Moma, 1986.

15 Sobre esses conceitos, ver
Christina Lodder, *Russian
Constructivism*. New Haven: Yale
University Press, 1983; e Maria
Gough, *The Artist as a Producer:
Russian Constructivism in
Revolution*. Berkeley: University of
California Press, 2005. Como
sugiro adiante, em projetos como
o *Monumento à Terceira
Internacional* (1919-20), Tátlin já
havia combinado a arquitetura e a
escultura, o que quer dizer que o
construtivismo serviu como
precedente tanto arquitetônico
como escultórico.

centualmente. Juntos, esses princípios guiaram Serra para sempre desde que teve a compreensão da escultura como estruturação de materiais com o fim de motivar um corpo e demarcar um lugar.

Essa definição provisória da escultura também sugere uma tipologia parcial da obra a partir da década de 1970, que inclui marcações na paisagem, enquadramentos urbanos e intervenções em galerias. Exemplos de cada categoria incluem, respectivamente, *Afangar* (1990), posicionada numa ilha da Islândia, *Torque* (1992), situada numa universidade alemã, e *Sub-tend 60 Degree* (1988), instalada em um museu holandês. Nas décadas seguintes, Serra



Richard Serra, *Sight Point* (for Leo Castelli), 1972-75. Stedelijk Museum, Amsterdam.

expandiu essa tipologia. Por um lado, voltou aos processos do início, como suas *props*, para reconectar-se com sua sintaxe básica de “carga pontual, equilíbrio, contrapeso e alavanca”.¹⁶ Por outro lado, elaborou modos subsequentes, como os arcos, de novas maneiras. Primeiro, inclinou os arcos, em seguida os duplicou e triplicou, para depois ondulá-los de modo a formar um novo tipo, as faixas serpenteantes. Essas faixas se curvam para dentro e para fora, sugerindo corredores e recintos; as elipses e espirais em torção também produzem simultaneamente passagens e entornos. Logo, como que para contrapor essas complexas manipulações, Serra também elaborou outros tipos como os redondos e os blocos que, em vez de emoldurar o espaço, concentram-no por meio da própria massa.¹⁷ É isso que significa desenvolver uma linguagem escultórica.

No entanto, ainda restava um paradoxo: Serra insistia em que seu trabalho era estritamente escultórico, enquanto seus melhores críticos o entendiam como uma desconstrução da escultura.¹⁸ Mas o paradoxo era só aparente, pois com Serra a escultura torna-se efetivamente sua desconstrução, seu fazer torna-se seu desfazer. Para a escultura, congelar-se em uma categoria significa voltar a ser monumental – e, mais uma vez, sua estrutura ser fetichizada, seu espectador imobilizado, seu local esquecido. A essa luz, desconstruir a escultura é servir a sua “necessidade interna” (para evocar uma formulação modernista prototípica), e estender a escultura (em relação ao processo, ao corpo e ao lugar) é permanecer dentro dela. Isso quer dizer, por fim, que Serra

transformou um paradoxo numa dialética, uma dialética centrada antes de tudo na questão do local.

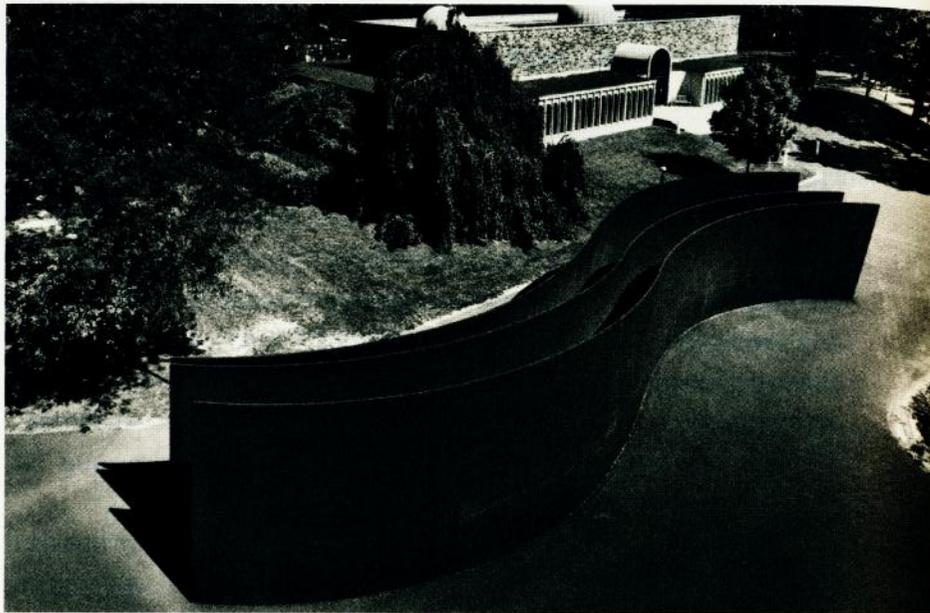
“A maior ruptura na história da escultura no século xx”, observou Serra, “foi a remoção do pedestal” – um acontecimento que ele entende como um deslocamento do espaço memorial do monumento para o “espaço comportamental do espectador.”¹⁹ Esse foi um deslocamento dialético, que também inaugurou uma nova trajetória, pois sem o pedestal a escultura estava livre não só para descer ao mundo materialista do “espaço compor-

16 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 45.

17 Michael Govan e Lynne Cooke, “Interview with Richard Serra”, in *Torqued Ellipses*. Nova York: Dia Center for the Arts, 1997, p. 26. Não discuto a fundo esses diferentes tipos, uma vez que existem catálogos individuais devotados à maioria deles.

18 “Toda a obra de Serra, a despeito do que ele diz”, observou Bois em 1984, “baseia-se na desconstrução de uma noção como a da ‘escultura em si mesma’” (“A Picturesque Stroll”, op. cit., p. 36).

19 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 141 [p. 121].



tamental" mas também para ascender a um mundo idealista acima de qualquer local específico. Considere-se como Brancusi, o escultor do pré-guerra mais significativo para Serra e seus pares, desenvolveu essa dialética. Com sua ambição para transmitir ideias neoplatônicas – a ideia do voo, digamos, no arco ascendente do *Pássaro no espaço* (1923) –, sua obra é um epitome da escultura idealista. Ao mesmo tempo, ele exalta o material puro e simples, e seus bronzes geralmente são tão polidos que refletem o ambiente. Brancusi também articulou essa dialética nos termos específicos do pedestal: algumas de suas peças absorvem a base da escultura em seu corpo, por assim dizer, resultando numa escultura sem lugar fixo, como em *Pássaro no espaço*, enquanto outras parecem ser nada mais do que base, nada mais do que suporte, como em *Cariátide* (1914).²⁰ Nesse sentido, Brancusi estava envolvido com o domínio idealista do ateliê (ele legou seu próprio espaço à França como sua derradeira obra de arte) tanto quanto com a localização específica da escultura abstrata (como em seu complexo de peças em Targu Jiu, Romênia). As análises outrora dominantes do modernismo privilegiavam o lado idealista dessa dialética, a hipóstase da escultura como forma pura. Como contrapar-

20 Sobre a escultura "sem lugar fixo" em Brancusi, ver R. Krauss, "A escultura no campo ampliado" [1979], trad. Elizabeth Carbone Baez. Gávea, n. 1, 1984.

Richard Serra, *The Hedgehog and the Fox* [O ouriço e a raposa], 1998. Universidade de Princeton, New Jersey.

tida crítica a essa posição, Serra e seus pares desenvolveram seu lado materialista – a escultura imersa em seu suporte e reassentada em seu local –, o que é uma razão pela qual essa obra coletiva se situa em um ponto crucial entre as artes modernista e pós-modernista.²¹

Obviamente, a antinomia entre os impulsos idealistas e materialistas também está presente na filosofia moderna e, sem dúvida, na sociedade moderna como um todo. Mais relevante aqui é a contradição entre a base artesanal, individualista da escultura tradicional e a base tecnológica, coletiva da produção industrial. Na sociedade industrial os antigos paradigmas da escultura – gesso, mármore, bronze ou madeira, modelado, entalhado, fundido ou cortado – estavam destinados a se tornar arcaicos; de fato, para Benjamin Buchloh esses modelos foram "definitivamente abolidos por volta de 1913" com o advento do primeiro ready-made de Duchamp e a primeira construção de Tátlin.²² Esses paradigmas materialistas reposicionaram a escultura subversivamente em termos de investigação epistemológica (o ready-made) e interven-

ção arquitetônica (a construção), e como consequência, segundo Buchloh, a escultura experimentou a "dissolução final de seu próprio discurso como *escultura*".²³ Por estarem embasadas nos antigos modelos idealistas, a maioria das instituições (museu e academia) ignorou esses paradigmas materialistas. Não obstante, a contradição entre escultura artesanal e sociedade industrial praticamente não desapareceu; persistiu, inclusive nas mesmas práticas que procuravam resolvê-la – ou seja, conciliar o artesanato individual e a indústria coletiva por meio de variadas versões de escultura soldada, objetos achados e assemblage, todos mesclando significantes do artesanato e da indústria. (Buchloh cita Julio Gonzalez, David Smith, John Chamberlain e Anthony Caro em específico, figuras que Serra também questionou em diferentes níveis.)²⁴

21 Ver H. Foster, "O ponto crucial do minimalismo", op. cit.

22 Benjamin H. D. Buchloh, "Michael Asher and the Conclusion of Sculpture", in Chantal Pontbriand (org.), *Performance, Text(e)s & Documents*. Montreal: Parachute, 1981, p. 55.

23 Id., *ibid.*, p. 56. Serra concordaria – até a última frase "como escultura".

24 Essa crítica da escultura modernista como a contemporização entre a arte e a indústria é antecipada, de forma elíptica, nesse "excurso sobre o *art nouveau*" de Walter Benjamin em "Paris, capital do século XIX" (1935): "A transfiguração da alma solitária se apresenta como sua meta. [O individualismo é sua teoria] [...] O significado real do *art nouveau* não encontra sua expressão nessa ideologia. Representa a última tentativa de fuga de uma arte sitiada em sua torre de marfim pela técnica" (in Walter Benjamin, *Sociologia*, org. e trad. F. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 37).

Nos anos 1960, porém, artistas como Judd, Flavin, Andre, Robert Morris e Serra recuperaram e associaram os modelos do ready-made e da construção. E o fizeram de maneiras que não só desconstruíam os pressupostos idealistas de grande parte da escultura autônoma, como também desmistificavam os compromissos aparentemente materialistas de grande parte da escultura soldada, dos objetos achados e da assemblage – “literalmente para ‘decompor’ esses modelos míticos através da exposição direta dos materiais, processos e locais industriais”.²⁵ Mais uma vez, Serra e seus pares também levaram o aspecto situacional da escultura, depois de sua ruptura com o pedestal, até o ponto em que essa ruptura, que só foi anunciada em 1913 com o ready-made e a construção, se tornou real por volta de 1970, com novas práticas site-

-specific.²⁶ Mas em que sentido, então, essas práticas continuam sendo “escultura” – um termo que alguns desses artistas condenavam ou ao menos evitavam?

Para Serra, o projeto inicial também era desmistificar os modelos modernistas, desfetichizá-los segundo linhas construtivistas. “Em todo o meu trabalho”, escreveu num importante texto de 1985, “o processo de construção é revelado. Decisões materiais, formais, contextuais são evidentes. O fato de o processo tecnológico ser revelado despessoaliza e desmitologiza a idealização do ofício do escultor.”²⁷ Note-se essa última frase. Para alguns críticos essa insistência categórica na escultura parecia mitificar a desmistificação construtivista do meio, efetivamente transformando essa crítica de volta em escultura.²⁸ Para Serra, contudo, a insistência era necessária na medida em que a escultura carecia de uma base segura, uma linguagem forte, própria, e seu projeto passou a ser desenvolvê-la.

“A origem da escultura se perde na noite dos tempos”, escreveu Baudelaire em uma expressão dessa carência; “é portanto uma arte das

Caraíbas.”²⁹ Aqui, numa seção curta de seu *Salon de 1846* intitulada “Por que a escultura é enfadonha”, o grande poeta-crítico repete algumas queixas enfadonhas sobre a escultura: que ela é demasiado material, “se aproxima bem mais da natureza” do que a pintura, e demasiado ambígua, mais instável do que a pintura porque, como objeto que pode ser contornado, ela “mostra muitas faces ao mesmo tempo”.³⁰ Essas críticas se conformam ao idealismo não só de Hegel, cuja hierarquia das artes posicionava a escultura abaixo da pintura por conta de sua relativa materialidade, mas também de Diderot, cuja celebração do *tableau* privilegiava a suposta instantaneidade de nossa experiência da superfície singular da pintura em detrimento da duração implícita de nossa experiência das “muitas faces” da escultura. Como vimos, Serra e seus pares desafiaram esses idealismos persistentes.³¹ Mas e quanto às observações provocadoras sobre a “origem perdida” e a “arte das Caraíbas”? Por “Caraíba” Baudelaire insinua que a escultura é primitiva, e até fetichista (ele discute os fetiches nessa mesma seção do *Salon*). Em sua época, o fetiche era entendido como uma coisa impura, um objeto híbrido indigno do

culto que se lhe devotava, e nesse sentido servia como manifestação discursiva dos mais baixos registros do mundo da arte e da religião (como em Hegel, entre outros). Daí, a “origem perdida” da escultura: Baudelaire sugere que os começos culturais da escultura como fetiche não lhe conferem uma base adequada para se desenvolver propriamente como arte.³² Serra, é claro, não concorda com Baudelaire; no entanto, também ele acredita que a escultura não possui uma fundação segura, e assim busca um princípio (ou conjunto de princípios) que possa substituir sua “origem perdida”. Além disso, usa a seu favor essa condição “Caraíbas”, impura e híbrida, como material para lograr seu objetivo.

Mais uma vez, Serra apresenta uma definição distintiva da escultura: a motivação de um corpo e o

25 B. Buchloh, “Michael Asher”, op. cit., p. 59. Serra optou por Tátilin, por assim dizer, em detrimento de Duchamp, por (des)fazer a escultura e não (des)nomeá-la. Ele estava ciente da ênfase do ready-made no consumo, ao menos em sua recepção pela neovanguarda. De fato, seu credo permanece produtivista – “não um manipulador de um produto industrial ‘encontrado’, não um consumidor” (R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 168 [p. 118]).

26 Como foi sugerido aqui, discordo de Buchloh quanto ao efeito desses paradigmas, que, na minha opinião, não foi imediato nem total; ver “Quem tem medo da neovanguarda”, in *O retorno do real*, op. cit.

27 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 169 [p. 119]. O texto em questão é intitulado “Notas estendidas de Sight Point Road”.

28 Ver, por exemplo, B. Buchloh, “Michael Asher”, op. cit., p. 59. Essa insistência na evidência do material e da estrutura poderia também parecer regressiva em relação à arquitetura hoje, em que tais valores podem parecer antiquados, mas a declaração de Serra foi feita em 1985, tendo em mente a arquitetura pós-moderna.

29 Charles Baudelaire, “O Salão de 1846” [1846], in Ivo Barroso (org.), *Charles Baudelaire: Poesia e prosa*, trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 724.

30 Id., ibid.

31 Sobre Diderot, ver Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980. O *tableau* diderotiano referenda a “pintura modernista” defendida por Clement Greenberg e por Fried.

32 É assim que Fried glosa essa passagem em seu brilhante ensaio “Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet”: “Considero que isso significa que, tendo irrevogavelmente perdido contato com suas origens, a arte da escultura é totalmente incapaz de mobilizar seu passado e assim lhe faltará sempre um presente viável” (*Critical Inquiry*, mar. 1984, p. 521).

enquadramento de um lugar num revezamento paralático entre ambos. Mas ele também posiciona a escultura entre dois outros termos: oposta à pintura, de um lado, e crítica da arquitetura, de outro. Em seu *Salon de 1846*, Baudelaire qualifica a escultura como “arte complementar”, “uma sócia humilde da pintura e da arquitetura”.³³ Isso é condizente com a hierarquia hegeliana das artes que ascende a partir da arquitetura, passando pela escultura, até a pintura (e prossegue até a música, a poesia e por fim a filosofia).³⁴ Serra utiliza o termo do meio dessa antiga hierarquia para pressionar os termos adjacentes. Mais precisamente, ele emprega a materialidade relativa da escultura, sua habilidade para ativar o corpo e o lugar, com o fim de criticar a pintura (que não realiza essa ativação); e a relativa autonomia da escultura, sua habilidade para revelar a estrutura, com o fim de criticar a arquitetura

(que chega a ponto de ocultar sua própria tectônica). Nesse processo, Serra apresenta outro princípio da escultura, que não é específico do meio e sim diferencial, e que transforma seu defeito das “Caraíbas” (de novo sua impureza e hibridez) em virtude crítica.³⁵

Serra aborda essa compreensão diferencial da escultura mediante um procedimento filosófico derivado de Bertrand Russell. “Toda linguagem tem uma estrutura sobre a qual não se pode dizer nada crítico nessa linguagem”, observa Serra; somente uma segunda linguagem com uma diferente estrutura pode realizar essa análise.³⁶ Ele adaptou esse princípio pela primeira vez com o intuito de pensar a relação de seus desenhos e filmes com sua escultura, mas isso também diz respeito à relação de sua escultura com a pintura e a arquitetura. Por um lado, Serra insiste no status absoluto da escultura como linguagem em si mesma; por outro, manipula essa linguagem para absorver aspectos da pintura e da arquitetura, mas só para articular suas diferenças em relação a essas categorias.

33 C. Baudelaire, “O Salão de 1846”, op. cit., p. 725.

34 Ver G. W. F. Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics* (1820s), trad. ingl. Bernard Bosanquet. Londres: Penguin, 1993, pp. 76-97. Hegel entende a arquitetura de maneira muito peculiar (seus principais exemplos são quase escultóricos: o obelisco e a pirâmide), em parte porque ele quer que a arquitetura represente uma modalidade “simbólica” na qual o material é inadequado à ideia; daí sua baixa posição na hierarquia do filósofo.

35 Em outras palavras, Serra propõe primeiro uma inversão da antiga hierarquia hegeliana (como com os construtivistas, a crítica da pintura o leva na direção da arquitetura), depois uma liberação dessa hierarquia. Obviamente, essa pressão a partir da posição do meio é também um modo de expandir as categorias adjacentes.

36 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 146 [p. 123]. Ele volta a esse princípio em diversos pontos nesse volume. Alinhei Serra com a abordagem diferente da desconstrução, que funciona dentro de uma determinada linguagem para criticá-la.

Assim, por exemplo, mesmo quando sua escultura se opõe à pintura a ponto de resistir às convenções figura-fundo, ela também absorve o pictórico no sentido de seu enquadramento de um local.³⁷ E mesmo quando sua escultura critica a arquitetura a ponto de recusar o cenográfico, também absorve o arquitetônico no sentido em que também privilegia o estrutural.

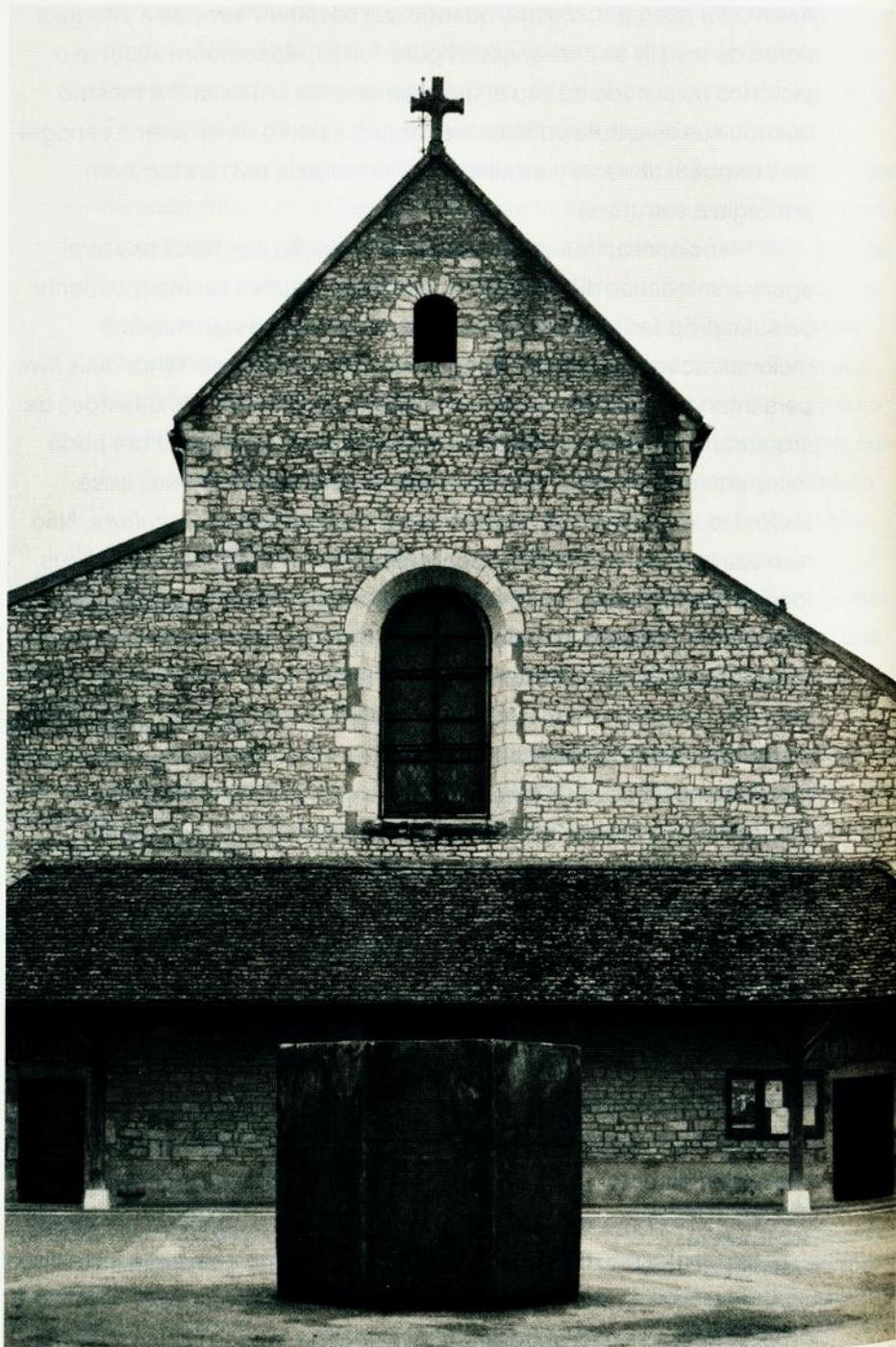
Mencionei acima as diferenças em relação à pintura; passarei agora a focar as diferenças em relação à arquitetura. Independente de suas próprias restrições, a escultura está menos vinculada à racionalização capitalista e à regulação burocrática, portanto mais livre para intervir criticamente em outras áreas, sobretudo nas questões da arquitetura. No entanto, Serra vai além: sugere que a escultura pode recuperar um princípio negligenciado na arquitetura em sua base tectônica, e recuperá-lo como “origem perdida” para a escultura. Não raro sua escultura opera “em contradição” com a arquitetura de seus locais.³⁸ Essa relação pode ser agressiva (não facilita aos destruidores do *Tilted Arc* [Arco inclinado] [1981-89] observar que a obra questionava a arquitetura banal da Federal Plaza em Nova York), mas também pode ser sutil, complementar, e até recíproca, por meio da qual a escultura e a arquitetura funcionam como contraste uma à outra. Assim, há peças (geralmente arcos) cuja função primeira é emoldurar a arquitetura, como *Trunk* [Tronco] (1987), instalada originariamente num pátio barroco em Münster, Alemanha, e há peças (geralmente blocos) cuja função primeira é serem emolduradas pela arquitetura, como *Weight and Measure* [Peso e medida] (1992), instalada pela primeira vez no saguão neoclássico da Tate Gallery em Londres; e há peças que fazem as duas coisas, como *Octagon for Saint Eloi* (1991), que estabelece uma relação harmônica com a igreja românica atrás dela. Por vezes, nesses ambientes históricos ocorre uma inversão de papéis: a escultura

parece enfatizar a arquitetura, como os dois austeros blocos de *Philibert et Marguerite* (1985) que chamam a atenção para a abóboda nervurada dos claustros do século XVI em que estão instalados.

Com frequência, contudo, Serra se refere à arquitetura para criticá-la, e essa crítica é de dois

37 Como observou Bois em 1984, Serra trai uma ambivalência no tocante ao pitoresco na medida em que este sugere uma representação estática e óptica de um local assim como um enquadramento peripatético, paralático. Ele também parece ter considerado isso como um campo discursivo já ocupado por Smithson.

38 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 171 [p. 121].



Richard Serra, *Octagon for Saint Eloi*, 1991. Igreja Saint Martin, Chagny, Saône-et-Loire, França.

tipos pelo menos. A primeira é relativa ao procedimento, tem a ver com os modos básicos da representação arquitetônica: elevação e planta (ou seja, a estrutura de um edifício vista *en face* e seu conjunto de espaços vistos de cima). Em seu trabalho, como observou Yve-Alain Bois, Serra muitas vezes destrói, "na própria elevação, a identidade da planta", e vice-versa, e por conseguinte, nem a apresentação (de frente ou de cima), nem a vista (de fora ou de dentro), capta a outra, muito menos a escultura como um todo.³⁹ Para Serra, esse impedimento seria uma maneira não só de evitar que a obra se torne imagem, mas também de reafirmar, com isso, os direitos do corpo contra a objetividade abstrata (inclusive a maestria panóptica) da representação arquitetônica. A segunda crítica é polêmica, tem a ver com a superficialidade da arquitetura pós-moderna. Há dois alvos essenciais aqui: o privilégio concedido à cenografia em detrimento da estrutura ("A maioria dos arquitetos", observou Serra em 1983, no auge do pós-moderno, "não está preocupada com o espaço, mas com a pele, a superfície") e a dissimulação do consumismo como historicismo ("os valores simbólicos viraram sinônimos de anúncios publicitários", comentou em 1984).⁴⁰ Assim, sua ênfase no tectônico é uma faca de dois gumes: aborda a ausência histórica do tectônico na escultura – a qual ele propõe mais uma vez como

"origem perdida" – e questiona a recente atrofia da tectônica na arquitetura.

Outro termo-chave no léxico da arte construtivista, o tectônico também é proposto no discurso arquitetônico, especialmente por Kenneth Frampton. Sua argumentação também é polêmica: como Serra, Frampton ataca o kitsch cenográfico de grande parte da arquitetura pós-moderna, e insiste no corpóreo e no tectônico em protesto contra as tecnologias capitalistas do simulacro e do virtual que tanto se veem na arquitetura ultimamente.⁴¹ No entanto, essa argumentação é também ontológica num sentido que difere da de Serra: "a unidade estrutural", afirma Frampton, é "a essência irreduzível

39 Y. Bois, "A Picturesque Stroll", op. cit. p. 45. Nenhuma fotografia tampouco irá captar a escultura; é por isso que um diagrama é quase sempre requerido para compreender o desenho de uma peça.

40 R. Serra, *Writings*, op. cit., pp. 163 [p. 110] e 142.

41 Ver Kenneth Frampton, "Rappel à l'ordre, argumentos em favor da tectônica" [1990], in *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*, trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 556-57. Frampton, em especial, lamenta "o triunfo generalizado do galpão decorado de Robert Venturi [...] síndrome prevalente de empacotar o abrigo como uma mercadoria gigante" (p. 557). Frampton desenvolve sua posição em seu magistral *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

42 Id., *ibid.*, p. 559. "Estamos pensando", Frampton continua, "não só no componente estrutural em si, mas também na sua amplificação formal relativamente ao conjunto de que faz parte" (p. 560). Parece óbvio que a construção seja algo fundamental para a arquitetura – mas ela não era, digamos, para o Corbusier de *Por uma arquitetura* (1923), que elegeu a superfície, o volume e a planta. E mais: a tectônica não é, como talvez possa parecer, uma noção tecnocrática; Frampton insiste, pelo contrário, numa "manifestação de uma estrutura potencialmente poética, no sentido original da palavra grega *poiésis*, como ato de criar e revelar" (p. 559).

43 Id., *ibid.*, p. 562. "Estereotômica", Frampton nos informa, é derivado dos termos gregos para sólido (*stereotós*) e corte (*tomés*). A junção, ele também nos lembra, foi igualmente primordial para Semper.

44 Id., *ibid.* Dizer que essa aposição é universal não quer dizer que ela seja uniforme: para Frampton, as diferenças culturais estão marcadas nas diferentes inflexões conferidas à junção. Não obstante, o modo como ele deixa o fenomenológico deslizar no ontológico às vezes enfraquece a especificidade de seu argumento.

45 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 180 [p. 140]. Em certo sentido, Serra vai além de Adolf Loos: não só o ornamento é um crime como a figuração é tabu. E aqui ele faz parte de uma importante genealogia iconoclasta (ora protestante, ora judaica) dentro do modernismo que reúne praticantes dispartados como Loos, Le Corbusier e Mondrian, assim como teóricos como Greenberg e Fried.

da forma arquitetônica".⁴² Na realidade, Frampton projeta um mito de origem da arquitetura (na linha da "cabana primitiva" proposta pelo abade Laugier a serviço da arquitetura neoclássica): como Gottfried Semper, Frampton acredita que a arquitetura está fundada na aposição de uma massa compressiva (como na construção de tijolos) e uma estrutura tectônica (como na construção de madeira). Portanto, para Frampton, "a essência mesma da arquitetura" está localizada na "junção genérica", e essa "transição sintática fundamental se dá na passagem da base estereotômica à estrutura tectônica" e se torna "um ponto de condensação ontológica".⁴³ De acordo com Frampton, essa aposição de massa e estrutura não é só material (tijolo *versus* madeira) e "gravitacional" (pesado *versus* leve), mas também "cosmológica" (terra *versus* céu), com "consequências ontológicas" que têm valor transcultural e trans-histórico.⁴⁴

Embora Serra esteja bastante distante da metafísica que Frampton articula, uma leitura de sua obra pode se beneficiar de muitos desses conceitos. A junção também é crucial em seu trabalho; a interseção de suas placas de aço, exposta, sem solda, encontra-se onde a estrutura revela a produção com mais clareza, e, desse modo, desmistifica antigas modalidades da escultura. Louis Kahn gostava de dizer que o ornamento é a adoração da junção; para Serra, "qualquer tipo de encaixe [ou junção] – por mais necessário que seja por razões funcionais – sempre é para mim uma forma de ornamento", e ele respeita a junção precisamente pelo fato de expô-la, por sua recusa completa a "ornamentá-la".⁴⁵ Do mesmo modo, a coordenação de massa e estrutura em Frampton, que ocorre

paradigmaticamente na junção, pode corresponder à coordenação de "peso e medida" em Serra. Sem dúvida, a relação entre carga e suporte é fundamental em seu trabalho, e suas *props* de chumbo e aço, em especial, subsumem a tectônica da madeira e a estereotômica do tijolo (ele considera a *prop* "o mais básico dos princípios de engenharia"). Acima de tudo, Serra acompanha Frampton em sua insistência no tectônico. Isso também fica mais aparente nas *props* (as quais ele retomou no final dos anos 1980 como que para oferecer um contraexemplo à falta de solidez da arquitetura pós-moderna), pois, mais uma vez, as *props* demonstram mais diretamente seus "princípios de construção" de "carga pontual, equilíbrio, contrabalanço e alavanca". Outras obras, sobretudo do final dos anos 1980, também declaram esses princípios: trabalhos como *Gate* [Portão] (1987), que consiste em dois Ts de barras de aço em cada lado da viga de uma galeria (parecem quase sustentar o teto); *Timber* [Escora de madeira] (1988), um T de placas de aço também sob o teto de uma galeria; *T-Junction* [Junção em T] (1988), outro T de barras de aço, instalado rente ao teto da galeria, onde se estende o elemento horizontal; e por fim *Maillart* (1988), em que esse elemento horizontal é ainda mais estendido, sustentado por duas barras, numa estrutura que faz lembrar uma ponte (como a referência do título ao grande engenheiro suíço Robert Maillart [1872-1940]).

No entanto, ainda resta esta óbvia diferença: Frampton reivindica o tectônico para a arquitetura, Serra, para a escultura. Como decidir entre os dois? Talvez não haja necessidade de decidir; talvez a arquitetura e a escultura tenham um solo comum no tectônico; talvez numa era industrial pudessem até compartilhar um princípio originário na engenharia da construção.⁴⁶ Serra é direto a respeito de seu compromisso com a engenharia, como afirmou em 1985:

A história da escultura de aço soldado neste século – González, Picasso, David Smith – tem pouca ou nenhuma influência no meu trabalho. De modo geral, a escultura tradicional, até a metade do século, era parte-em-relação-ao-todo. Isto é, com o aço era feita uma colagem pictórica ou composicional. Na maioria das vezes, a solda era um modo de colar e

46 Talvez esse compartilhamento também seja primordial. Como Frampton nos informa, *tekton* significa, etimologicamente, carpinteiro ou construtor, uma vocação que poderia ser considerada como precedente e suporte da arquitetura e da escultura.

ajustar partes que não se sustentavam sozinhas através de sua estrutura interna. Uma prática ainda mais arcaica era levada adiante: a de formar cavando ou fundindo, tornando ocas figuras de bronze. Lidar com o aço como um material de construção em termos de massa, peso, contrapeso, capacidade de sustentação, ponto de carga produziu um divórcio total da história da escultura, ao passo que determinou a história da construção tecnológica e industrial. Isso permitiu os maiores progressos na construção de torres, pontes, túneis etc. Os modelos em que eu me inspirei foram aqueles que exploraram o potencial do aço como um material de construção: Eiffel, Roebing, Maillart, Mies van der Rohe. Uma vez que escolhi construir com aço, era uma necessidade saber quem lidou com o material de modo mais significativo, inventivo, econômico.⁴⁷

A despeito do predomínio de figuras europeias em seu panteão tectônico, um mito americano está presente aqui: muito antes de Duchamp, em defesa de seu urinol, ter nomeado o encanamento e as pontes como as maiores contribuições norte-americanas para a civilização, Walt Whitman havia cantado louvores à Brooklyn Bridge (como mais tarde fariam Hart Crane e Joseph Stella), e Serra participa desse *ethos* da construção como analogia da autoconstrução [*self-building*].⁴⁸ Também são relevantes certos aspectos de sua formação

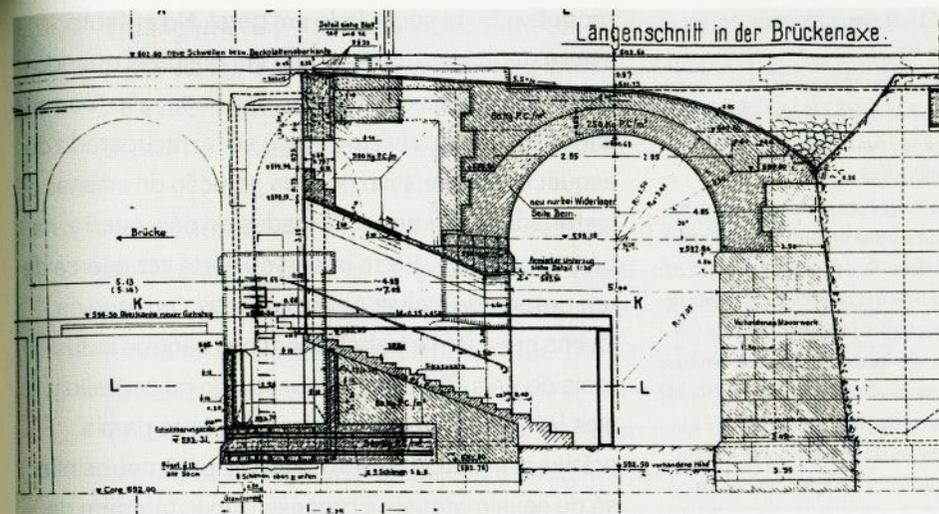
47 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 169 [pp. 118-19].

48 Ver Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case". *The Blind Man*, n. 2, 1917. Sobre tudo em trabalhos posteriores ao *Tilted Arc*, Serra se referia a figuras literárias – de Herman Melville, citado em *Call Me Ishmael* (1986), a Charles Olson, citado em *Olson* (1986) – que eram centrais a essa tradição americana do fazer como fazer-se por si mesmo [*self-making*]. Sobre sua importância para Serra, ver "Richard Serra conversa com Hal Foster", op. cit., p. 249.

49 T. S. Eliot tornou essa expressão famosa em seu ensaio "The Metaphysical Poets" (1921), em que afirma que uma dissociação entre pensamento e sentimento havia afetado a poesia inglesa desde o século XVII.

pessoal, entre os quais as lembranças de seu pai como montador de tubulações num estaleiro em San Francisco e suas próprias experiências como jovem operário em siderúrgicas na Bay Area.

A própria insistência no tectônico, tanto em Serra como em Frampton, explica sua atrofia na prática recente. Nesse sentido, outra história poderia estar em jogo aqui – a de uma "dissociação de sensibilidade" entre a arquitetura e a engenharia por um lado, e entre a escultura e a engenharia por outro.⁴⁹ Às vezes, a primeira dissociação é datada, pelo menos emblematicamente, da fundação da École Polytechnique, na França em 1795, quando o ensino nesses



campos era dividido. A segunda dissociação nunca ocorreu porque, em primeiro lugar, a escultura e a engenharia nunca estiveram unidas: mais uma vez, "o aço como material de construção [...] foi uma atitude completamente divorciada da história da escultura". Logo, à diferença de Frampton, que às vezes sonha com uma aproximação entre a arquitetura e a engenharia, Serra não tem nada a resgatar, só uma oportunidade a explorar, já que a separação entre a escultura e a engenharia era um dado histórico. Portanto, ele estava livre para retrabalhar a escultura em relação à engenharia de modo a adequá-la a uma era industrial. Essa reorientação, que é essencial a sua originalidade, impregna toda sua obra, mas é programática numa peça como *Maillart Extended* (1988), um pilar e lintel de barras de aço, que estende a passagem de pedestres sob o viaduto Grandfey (1925), projetado por Maillart na Suíça, revelando, de maneira escultórica, sua lógica estrutural.⁵⁰

No entanto, há um risco aqui: de novo, talvez Serra esteja desmistificando a escultura como atividade artesanal, para então mitificá-la como estrutura industrial. Efetivamente, isso significa dirigir a Serra sua própria crítica da escultura soldada – que ela é uma contemporização entre a arte e a indústria – e sugerir que sua estética produtivista, agora obsoleta, esconde mais do que revela a relação contemporânea entre a prática da arte e o modo

50 Ou, mais precisamente, a obra revela uma incoerência nessa lógica estrutural, como Serra detalha em sua descrição da peça em *Richard Serra: Sculpture 1985-1998*. Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998, p. 77.

Richard Serra, desenho para *Maillart Extended*, 1988. Viaduto Grandfey, Suíça.

51 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 67.

52 Os construtivistas trabalharam em antecipação a uma nova ordem comunista industrial, enquanto Serra emergiu em meio à ferrugem de uma velha ordem industrial-capitalista. Sua posição, portanto, não é a de um celebrante futurista da tectônica industrial, mas de um investigador interessado em suas estruturas. "Não podemos repelir a revolução industrial, que é a causa do entulhamento urbano", declarou em 1986. "Podemos apenas trabalhar com a pilha de lixo" (ibid., p. 175 [p. 131]). Para Buchloh, em 1981, essa posição parecia ideológica; em figuras como Smith e Chamberlain ele enxergava "a imagem do produtor proletário" combinada "com a do deambulante melancólico nos ferros-velhos da tecnologia capitalista" (B. Buchloh, "Michael Asher", op. cit., p. 58).

53 Para a elaboração das elipses em torção, Serra empregou o programa CATIA utilizado por Frank Gehry no projeto do Guggenheim de Bilbao, mas as elipses proporcionam um contraste instrutivo, "o oposto total da construção do Museu Guggenheim em Bilbao, que é construído como uma escultura tradicional do século XIX" (M. Govan e L. Cooke, "Interview with Richard Serra", op. cit., p. 27).

54 Em "O surrealismo: O último instantâneo da *intelligentsia* europeia" (1929), Benjamin sugere que o surrealismo foi "o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no 'antiquado', nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começaram a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de

produtivista na sociedade em geral. No entanto, essa estética produtivista não era obsoleta quando Serra veio à cena em meados dos anos 1960 (como já afirmei, o construtivismo russo só foi recuperado do esquecimento relativo por sua geração de artistas e historiadores). "Fomos formados no pós-guerra, na pós-depressão", Serra observou certa vez acerca de um grupo que incluía Andre e Morris, "em que os jovens cresciam e trabalhavam nos centros industriais do país."⁵¹ Como foi observado no capítulo 7, eles levaram esse quadro de referências para a prática artística, transformando os parâmetros não só de seus materiais e processos mas também de sua localização e visualização – a escala ampliada dos trabalhos em estúdios instalados em lofts, sua expansão para paisagens remotas, seu encontro com a arquitetura urbana etc.

Obviamente, muita coisa mudou nos últimos cinquenta anos. Nossa economia se deslocou para uma ordem basicamente pós-industrial de consumo, informação e serviço, o que altera a posição relativa ocupada por Serra e seus pares.⁵² Nesse contexto, no entanto, seu compromisso com a estrutura industrial poderia ser considerado resistente não só à decadência generalizada do tectônico na arquitetura, mas também a sua suposta obsolescência numa ordem pós-industrial do projeto digital.⁵³ Em outras palavras, se o modelo industrial do tectônico está agora em parte obsoleto, reafirmar seus pressupostos poderia ser estratégico, poderia até dotá-lo de uma nova força crítica.⁵⁴ É possível decerto considerar que Serra rechaça não só a cenografia de grande parte da

mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los" (in *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*, v. 1, trad. Paulo Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 25). Aqui, Benjamin se refere aos produtos

da Era Industrial de cerca de oitenta anos antes de sua época; essa mesma condição antiquada agora afeta os produtos da Era da Máquina de cerca de oitenta anos atrás, e é essa condição que poderia tornar esse material mais crítico do que nostálgico.

arquitetura pós-moderna como também a "nova tectônica" de grande parte dos projetos contemporâneos, com seu fascínio pela engenharia extrema (Rem Koolhaas em sua CCTV em Pequim) e / ou a criação digital de imagens (Zaha Hadid em quase toda sua obra).⁵⁵

Na década de 1990, Serra conduziu o elemento tectônico de sua escultura a outros fins, dois dos quais inesperados, pois cada um surgiu como uma transformação dialética de interesses anteriores. Primeiro, apareceram trabalhos, como *The Drowned and the Saved* [Os afogados e os sobreviventes] (1992) e *Gravity* (1993), o primeiro instalado temporariamente na sinagoga Stommel in na Alemanha, o segundo em permanência no Holocaust Memorial Museum, em Washington, que desenvolvem as associações simbólicas do tectônico apontando para significados espirituais – não em oposição às condições seculares da escultura, do corpo e do local, mas por meio delas. Em tais peças o espiritual não é posto em imagens (esse tabu continua forte), mas é evocado e, embora essa evocação não seja monumental

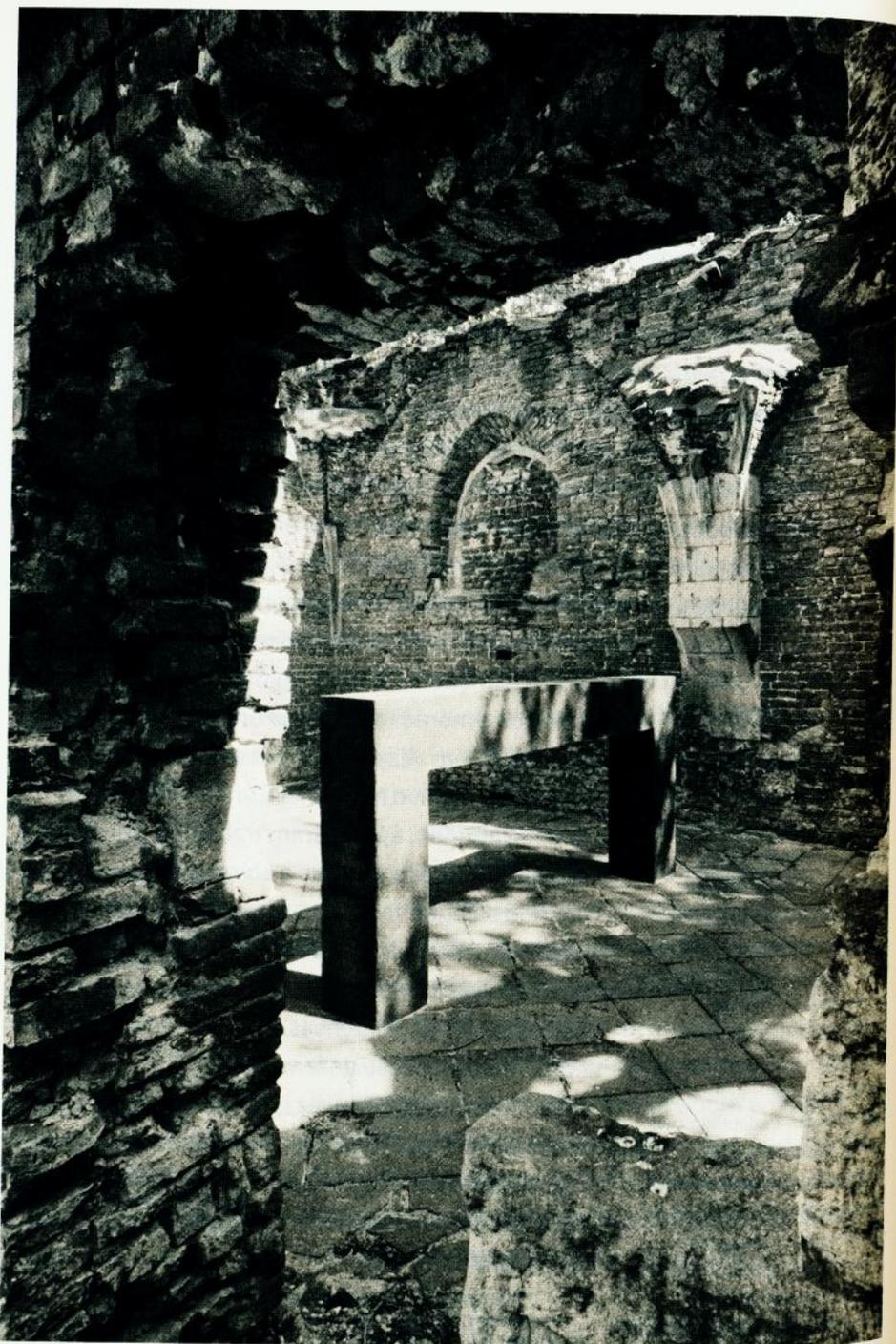
(essa restrição também é rígida), é comemorativa. É uma comemoração expressa unicamente em "peso e medida"; em vez de se referir a um acontecimento em algum lugar, o memorial é imanente à estrutura.⁵⁶ Segundo, apareceram trabalhos, como as elipses em torção, em que a estrutura, acompanhando a engenharia, ficou mais complexa, atingindo uma nova ordem de efeito: essas peças são tão fisicamente intensas que se tornam também psicologicamente intensas. Tal como o aspecto comemorativo, esse desenvolvimento psicológico foi uma surpresa, uma vez que a maior parte da arte minimalista e pós-minimalista evitava espaços de significado privados, embora essa dimensão psicológica não seja necessariamente uma dimensão privada.⁵⁷

Na tradição ocidental, afirmou Rosalind Krauss, uma lógica do monumento dominou a

55 Para uma contraproposta útil, ver Jesse Reiser, *Atlas of Novel Tectonics*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2006. Como vimos no capítulo 5, a lógica dos projetos de Hadid é mais figurativa do que tectônica.

56 Nesse sentido, o princípio que Serra afirmou em 1980 – eles "não se relacionam à história dos monumentos. Elas não memorizam nada. [...] se relacionam à escultura e nada mais" (*Writings*, op. cit., p. 170 [pp. 88-89]) – é adaptado, mas não violado. Em vez de um retorno disfarçado ao monumental, há uma recuperação inovadora do comemorativo. Enquanto o monumento serve habitualmente à autoridade do Estado, o memorial às vezes evidencia um tipo diferente de lembrança e marco coletivo.

57 Ver nota 6. Ainda que sejam importantes, as leituras fenomenológicas de Serra à la Krauss e Bois não podem explicar essa dimensão psicológica.



Richard Serra, *The Drowned and the Saved*, 1992. Igreja St. Kolumba, Erzbischöfliches, Diözesanmuseum, Colônia.

escultura oficial, ao menos na forma paradigmática da estátua, que “se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local”.⁵⁸ A escultura modernista rompeu com essa lógica não só em suas formas abstratas e em seus materiais achados como também mediante a ruptura com o pedestal, que, mais uma vez, foi um acontecimento dialético que abriu a escultura para as possibilidades da obra sem lugar fixo modernista e da obra para local específico pós-modernista. Em certos trabalhos da década de 1990, Serra propôs mais uma transformação desses termos: um paradigma escultórico que não é nem sem lugar fixo nem específico para um local, mas autônomo e embasado de outras maneiras.

Essa direção se evidenciou no começo dos anos 1990 com obras instaladas na frente de uma igreja francesa (*Octagon for Saint Eloi*), dentro de uma sinagoga alemã (*The Drowned and the Saved*), e no Holocaust Memorial Museum em Washington (*Gravity*). Tais locais não são estritamente privados ou públicos, mas potencialmente íntimos e comunais. *The Drowned and the Saved* sugere uma memoração do Holocausto tanto pelo lugar quanto pelo título (que alude ao grande livro de memórias da Shoah por Primo Levi). Mais uma vez, esse tema não é ilustrado e sim evocado apenas pela estrutura, em que duas vigas em L (a horizontal mais comprida do que a vertical) se equilibram escorando uma à outra pelas extremidades das horizontais. Serra certa vez usou o termo “ícone psicológico” para essa forma de ponte; ela é emblemática das ações de atravessar e passar, e esses dois tipos de movimento são insinuados aqui.⁵⁹ Há aqueles que cruzam a ponte, que passam por cima do abismo – os sobreviventes – e aqueles que não podem atravessar, que são arrastados para baixo – os afogados. Essas duas passagens, esses dois destinos, são opostos, mas estão unidos, como as duas vigas, em apoio mútuo. Desse modo, o princípio tectônico articulado pela primeira vez para as *props* em 1970 – “à medida que as forças tendem para o equilíbrio o peso é em parte anulado” – adquire um significado espiritual, pois nesse apoio há uma reciprocidade que insinua a reconciliação entre o afogado e o sobrevivente.⁶⁰ Trata-se de uma reconciliação, não de uma redenção: mais uma vez, a graça é imanente, não transcendente; depende da gravidade da estrutura, em

58 R. Krauss, “A escultura no campo ampliado”, op. cit., p. 131.

59 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 69.

60 Id., *ibid.*, p. 7.

61 Numa reflexão de 1988 intitulada "Peso", Serra escreve sobre o "peso da história" ameaçado pela "cintilação da imagem", pela dissolução da memória na mídia, que ele procura combater mediante uma evocação do "peso da experiência" (ibid., p. 185 [p. 148]).

62 Há uma "condição de estar presente" [presentness] aqui, mas no sentido menos de Fried em "Art and Objecthood" (1967) do que de Benjamin em "Teses sobre filosofia da história" (1940): "Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido" (W. Benjamin, "Sobre o conceito da história", in *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 231).

63 Essa recusa da representação também é política – uma recusa dos gestos populistas, uma recusa de representar um público que já não existe como tal (enquanto a escultura pública figurativa imagina que ele ainda existe). Em virtude da mesma abstração, os significados espirituais de *The Drowned and the Saved* e *Gravity* não constituem um simbolismo secreto ou de segunda ordem. No entanto, essas peças insistem na significação – em contraste com a ausência da mesma ostentada

relação à qual é igual e oposta. Como o Holocausto, ambas existem em nosso espaço-tempo – na história, não para além dela.

Se *The Drowned and the Saved* enfatiza a medida, *Gravity* enfatiza o peso, que também adquire um sentido espiritual.⁶¹ *Gravity* é um enorme plano que desce do Pavilhão das Testemunhas no Museu do Holocausto até o andar de baixo; o ícone psicológico aqui não é uma ponte, mas uma escada, que possui associações simbólicas próprias. Esse plano escalonado representa uma descida ou uma subida? Expressa gravidade ou graça? Embora o movimento esteja implicado pelos degraus, também é detido pelo plano, e de tal maneira que as oposições entre descida e subida, gravidade e graça parecem suspensas (outra forma simbólica também está presente aqui: o muro memorial). Peças como *Gravity* e *The Drowned and the Saved* indicam uma mudança parcial de uma paralaxe entre sujeito e local para uma imobilização do espectador diante da obra. Essa imobilização pode ser experimentada negativamente, com *Gravity* visto como um muro e *The Drowned and the Saved* como uma barra – ou seja, como bloqueios evocativos de uma realidade traumática que não pode ser assimilada. Ou pode ser experimentada positivamente, como uma constelação simbólica do sagrado e do secular.⁶² Tal como a imobilização do espectador, a abstração da obra, que aqui parece obedecer a princípios tanto espirituais como estéticos, também é eficaz em sua ambiguidade.⁶³ Essa recusa da representação em relação ao Holocausto seria um sinal de impossibilidade, de fixação melancólica num passado traumático, ou um sinal de possibili-

por grande parte da escultura espetacular (por exemplo, Jeff Koons) e grande parte da arquitetura afetiva (discutido no capítulo 7); ao mesmo tempo, também

baseiam essa significação em corpos e espaços reais – em contraste com grande parte da arte da instalação (discutido no capítulo 10).



Richard Serra, *Gravity*, 1993.
Holocaust Memorial Museum,
Washington.

dade, de um trabalho do luto desse passado que é também um manter-se aberto a um futuro diferente? Em qualquer dos casos a Shoah é memorada, mas não elevada à condição opressiva de uma religião em si mesma.⁶⁴

Peso e equilíbrio, gravidade e graça, têm efeitos que são tanto psicológicos como corporais e espirituais. Em 1988, Serra mencionou uma lembrança de sua infância, o lançamento de um navio no estaleiro em que seu pai trabalhava:

Foi um momento de tremenda ansiedade quando o cargueiro chacoalhou, balançou, se inclinou e bateu de encontro ao mar, meio submerso, para então emergir e se levantar e encontrar seu equilíbrio. [...] O navio

havia passado por uma transformação: de um enorme peso morto para uma estrutura brilhante, livre, fluante e à deriva. O espanto e a admiração que eu senti naquele momento permaneceram. Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida no reservatório dessa lembrança, que se tornou um sonho recorrente.⁶⁵

Não é preciso recorrer à psicanálise das lembranças encobridoras e fantasias primárias para registrar o impacto psicológico desse acontecimento e, embora essa dimensão tenha vindo à tona com muita força no final dos anos 1980, já estava latente nas obras anteriores.⁶⁶ De fato, Serra e outros artistas, como Robert Smithson, Bruce Nauman e Eva Hesse, tiveram desde o começo uma postura ambígua acerca da aparente racionalidade do minimalismo. Por um lado, o projeto deles também era racional: enfatizar o processo para desmitificar o espectador a respeito do fazer da escultura. Por outro lado, esse fazer indicava um engajamento corporal que amiúde tinha algo de erótico e psicológico (isso é mais evidente em Hesse, mas também está presente nos outros).⁶⁷ Na obra iniciada com as

64 Nas últimas duas décadas, a experiência e a espiritualidade foram muitas vezes situadas no registro do trauma, e a Shoah, transformada no paradigma da história. *Gravity* comemora o Holocausto mas não desse modo. Sua imobilização também é diferente da suspensão discutida no capítulo 7.

65 R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 184 [p. 147].

66 Ver capítulo 11. Como observado anteriormente, o minimalismo concebia o corpo do espectador em termos fenomenológicos como "pré-objetual", abstrato, não perturbado por um inconsciente. A arte feminista submeteu esse corpo fenomenológico à crítica – concordando que ninguém existe sem um corpo, mas acrescentando que nenhum corpo existe sem um inconsciente – e artistas subsequentes influenciadas pelo feminismo (por exemplo, Rachel Whiteread) voltaram-se para um idioma minimalista com o fim de extrair suas implicações psicológicas, o que também indica que estas estavam presentes o tempo todo.

67 R. Serra, *Writings*, op. cit., pp. 112-14.

elipses em torção, Serra mistura o racional com o irracional. O aspecto racional – deixar manifestas a produção e a estrutura – permanece; mas o aspecto irracional – desorientar o espectador com os interiores virados para fora e os exteriores para dentro – é levado ao ponto em que se tem a impressão de experimentar diferentes esculturas quase a cada passo. Ou seja, ao aumentar a complexidade, Serra não compromete a legibilidade; ele testa o espectador com mais rigor do que nunca antes (é o que ele chama "pensar de pé"), mas também permite que o espectador tenha mais escolha, e mesmo mais poder de ação, quando olha, se move, sente e pondera.

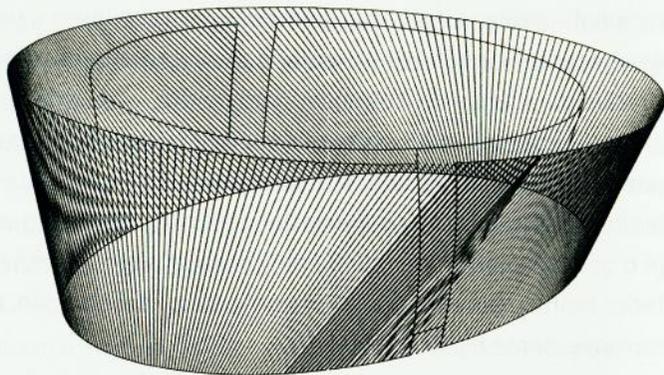
"A geração dos anos 1960 fez uma arte do sujeito humano virado para fora", sustentou Krauss, "uma função do espaço no sentido amplo."⁶⁸ Esse ainda é o caso com Serra, mas o oposto também tornou-se verdadeiro: com as peças em torção, o espectador parece estar ao mesmo tempo dentro e fora da escultura, de modo que o sujeito virado de dentro para fora é também um espaço virado de fora para dentro, como se este também tivesse se tornado uma função do sujeito. Nesse sentido, Serra abriu uma espacialidade psicológica em sua obra, de interiores evocativos que costumam ser associados ao surrealismo; isso não era previsível, pois, como vimos, Serra por muito tempo seguiu a linha construtivista do modernismo, que é contrária à trajetória surrealista. No entanto, ao desenvolver essa linha construtivista, ele também a transformou, até ela não ser mais estritamente oposta a seu antigo outro.

Essa convergência de trajetórias contrárias atesta a semiautonomia do desenvolvimento artístico que Serra conquistou. Essa prática desconstrói a escultura em relação a seu local, mas de maneira que o desfazer não é o oposto do fazer, do mesmo modo que um compro-

misso com a especificidade de um local não se contrapõe à categoria da escultura.⁶⁹ É certo que essa semiautonomia do trabalho é crucial para sua especificidade em relação a um local, se por essa especificidade entendermos também uma abordagem crítica desse local. Esse ponto – que essa semiautonomia pode ser a garantia de criticalidade,

68 R. Krauss, "Richard Serra/ Sculpture", op. cit., p. 56.

69 Peter Eisenman capta essa relação numa conversa com Serra em 1983: "Você está interessado na autorreferencialidade, mas não num sentido modernista [...] O contexto invariavelmente conduz o trabalho às suas necessidades escultóricas. O trabalho pode ser crítico do contexto, mas sempre retorna à escultura como escultura" (R. Serra, *Writings*, op. cit., p. 150).



não sua anulação – fica muitas vezes perdido nos desenvolvimentos recentes em obras que são destinadas a um local e baseadas em um projeto, o que às vezes ameaça dissolver a prática artística em trabalho de campo sociológico ou antropológico. Serra sempre ressaltou a necessidade interna da escultura, sempre insistiu na inutilidade da arte em geral. Aqui, essa necessidade, essa inutilidade, não esvazia a criticalidade da arte; Serra mostra que ela também pode subscrevê-la. Periodicamente, é importante reaprender essa lição.

Entender como a escultura é construída não implica necessariamente saber como é configurada, e do mesmo modo que explorou a tensão entre concepção e percepção em seus primeiros trabalhos, Serra exacerbou a tensão entre a estrutura e a configuração nos mais recentes. Suas múltiplas faixas e peças em torção são o resultado dessa complexificação. De algum modo, essas obras parecem uma contraparte barroca ao minimalismo clássico: como na arquitetura clássica, o objeto minimalista engaja o sujeito, mas permanece externo a ele, ao passo que, como na arquitetura barroca, as faixas e as torções envolvem o sujeito, e o efeito é com frequência um quiasma extraordinário: um esmagamento espacial do sujeito e uma deformação subjetiva do espaço. De certa maneira, tem-se a impressão de que o espaço é uma projeção do corpo, uma projeção que se experimenta como que a partir do interior.

Modelo CATIA de *Double Torqued Ellipse*, 1998.

Etimologicamente, barroco significa "pérola irregular". No entanto, Gilles Deleuze propôs "a dobra" como um termo mais adequado para suas criações insígnies, seja a pintura de Tintoretto, a arquitetura de Borromini ou a filosofia de Leibniz. Para Deleuze, um efeito primordial da dobra barroca é separar o interior do exterior, "em tais condições que cada um dos dois termos relança o outro".⁷⁰ Deleuze relaciona esse efeito ao esquema para a história da arte proposto por Heinrich Wölfflin (que estabeleceu o diferencial clássico/barroco como fundamento da história da arte) como também às reflexões metafísicas de Leibniz:

[...] o mundo barroco, como Wölfflin mostrou, organiza-se de acordo com dois vetores, o afundamento embaixo e o impulso para o alto. Leibniz [também] faz com que coexistam duas tendências: a tendência de um sistema pesado para encontrar seu equilíbrio o mais baixo possível, ali onde a soma das massas já não pode descer mais, e a tendência para elevar-se, a mais alta aspiração de um sistema ao imponderável, onde as almas são destinadas a se tornar racionais.⁷¹

Esse sistema de vetores contrapostos e da massa coexistente com o imponderável retorna com as esculturas em torção de Serra.

Serra também fez essa conexão com o barroco. Por exemplo, ele nos conta que as elipses em torção foram inspiradas em parte por um equívoco momentâneo dentro de San Carlo alle Quattro Fontane (1665-76), a igreja de Borromini em Roma que é uma obra-prima da arquitetura barroca. Um dia, em 1991, Serra entrou na nave pela lateral, e teve a falsa impressão de que as elipses da abóboda e do chão estavam desalinhadas uma em relação à outra:

O espaço eleva-se em linha reta e, de cima a baixo, sua forma oval regular não varia. É uma espécie de "cilindro oval". Para mim, entrar pela asa lateral foi mais interessante do que ficar no espaço central.

Ocorreu-me, então, que eu talvez pudesse pegar o que tinha percebido a partir da asa lateral, e fazer a torção no espaço.⁷²

70 Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco* [1988], trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2007, p. 56.

71 Id., *ibid.*, p. 57.

72 M. Govan e L. Cooke, "Interview with Richard Serra", *op. cit.*, p. 22.



Richard Serra, *Double Torqued Ellipse II*, 1998.

Em outras palavras, Serra viu que poderia torcer na elevação volumes como cilindros ovais, elipses e espirais. Primeiro, testou essa intuição com um modelo feito de duas elipses de madeira mantidas paralelas mas desalinhadas entre si por uma cavilha. Fez um protótipo a partir desse modelo e uma folha de chumbo foi cortada e enrolada com base nele. Seu estúdio então aplicou um programa de computador para calcular a inclinação necessária das elipses projetadas na escala real, uma inclinação que só algumas siderúrgicas no mundo podiam executar na época. Foi assim que as elipses em torção (primeiro individuais, depois duplas) foram geradas, e as espirais em torção vieram em seguida. Em cada caso há uma desconexão barroca não só entre a elevação e a planta, mas também entre o interior e o exterior.⁷³

Essa dupla desconexão já ocorreu nos arcos múltiplos, mas esses ainda formam uma trajetória principal que podemos antecipar. Isso não se dá nas peças em torção; não se pode prever ou lembrar muita coisa acerca delas (a memória também é testada aqui). As paredes inclinam-se para dentro e para fora, para a direita e para a esquerda, às vezes em conjunto, amiúde não; em consequência, elas apertam, depois soltam, depois apertam e soltam de novo, de maneira que não podem ser calculadas precisamente porque estão em torção – ou seja, porque os raios das curvas não se mantêm constantes. Não há como estimar a estrutura ou o espaço antecipadamente, e o mesmo pode ser dito acerca da pele da escultura: “Como a superfície é continuamente inclinada, a gente não sente a distância em relação a nenhuma só parte da superfície”, comenta Serra. “É muito difícil saber exatamente o que está acontecendo com o movimento da superfície.”⁷⁴ Sentimo-nos continuamente deslocados, e mais ainda com as espirais, que, à diferença das elipses, não têm um centro comum e não são percebidas como duas formas discretas: logo, podemos ter a impressão de que cada novo passo produz não só um novo espaço e uma nova escultura, como até um novo corpo. Às vezes, quando as paredes apertam,

sentimos o peso da peça empurrar para baixo; mas, quando se afastam de novo, esse peso é aliviado – parece se afunilar para cima e para longe. De repente, ambos, corpo e estrutura, parecem quase

⁷³ A descrição que Serra dá dessas peças evoca alguns atributos do barroco: “Quando você caminha dentro da peça, é pego no movimento da superfície e em seu movimento em relação ao movimento dela [...]”. Ou: “Você fica envolvido na extraordinária força centrífuga das peças [...]”. *Id.*, *ibid.*, pp. 17 e 22.

⁷⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 16.

sem peso, e de novo isso mais ainda com as espirais, pois elas dão a impressão de girar ora mais devagar, ora mais depressa, à medida que caminhamos por elas.

Aqui Serra evoca estruturas arcaicas como o labirinto e o ônfalo, estruturas que também fascinaram os surrealistas. Mas as peças em torção não são labirintos – a pessoa sabe que se dirige às aberturas ou que se afasta delas – e os centros não têm a aura oracular dos ônfalos. Mais uma vez, essa espacialidade como que surrealista torna

mais complexo seu antigo compromisso com a tectônica construtivista, mas uma nova linguagem construtiva é forjada no processo, uma linguagem que desfaz as antigas oposições entre racional e irracional, entre mecanicista e biomórfico.⁷⁵ Ao mesmo tempo, as peças em torção também lembram estruturas futuristas, como os “espaços empenados” que permeiam a computação gráfica e a arquitetura contemporânea. Em desenhos como esses, o sujeito frequentemente não é incluído, ao menos não à maneira de modos de representação como a perspectiva ou de outros meios como a pintura ou o cinema; de fato, a aparente autogeração de formas é quase indiferente ao sujeito; como resultado, este pode parecer variável, quase omitido.⁷⁶ Serra evoca esses efeitos em suas peças em torção, mas apenas para verificá-los segundo a corporeidade, da localização e do contexto. Em consequência, ele evita duas armadilhas da arquitetura neobarroca atual – a tendência a incorrer em formas arbitrárias e a tendência a apagar o sujeito – mesmo quando coincide com suas propostas provocadoras relativas à superfície e à velocidade.

Aqui está implícita, portanto, outra crítica à arquitetura recente. Com o projeto e a fabricação por computador, às vezes parece que qualquer

forma pode ser concebida e construída, e, como contraexemplo, Serra chama a atenção para o enfraquecimento da motivação formal e da base tectônica que não raro daí resulta. Essa crítica também se aplica à arte recente – sobretudo às práticas que envolvem imagens projetadas que tendem também a uma virtualidade assubjetiva. Com Serra, ao contrário, há uma sobreposição, não um colapso, de diferentes espacialidades e subjetividades, de maneira que a complexidade da experiência possa ser sensorialmente retida, e não futuristicamente aplainada.

75 Essa dialética construtivista/surrealista não é um artefato histórico, pois prosseguiu, digamos, na oposição entre a arquitetura desconstrutivista e a arquitetura “blob” nos anos 1990.

76 Ver Anthony Vidler, *Warped Space*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. Em outra parte Vidler explica: “Ostensivamente, há tão pouco a distinguir entre a janela [perspectiva] de Alberti e uma tela de computador como a diferenciar entre uma axonométrica do século XVIII de Gaspard Monge e a armação de arame de um dinossauro da *Industrial Light and Magic*. O que mudou, porém, é a técnica de simulação e, o que é ainda mais importante, o lugar, ou a posição do sujeito ou ‘espectador’ tradicional da representação. Entre o espaço contemporâneo virtual e o espaço modernista existe uma aporia formada pela natureza autogeradora do programa de computador e sua cegueira real à presença do espectador. Nesse sentido, a tela do computador não é um quadro, e decerto não o substituto de uma janela, mas antes uma localização ambígua e variável para um sujeito”. Ver id., “*Warped Space: Architectural Anxiety in Digital Culture*”, in Terry Smith (org.), *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 291.

Richard Serra, *Torqued Spiral (Right Left)*, 2003-04 (no primeiro plano). Museu Guggenheim, Bilbao.



9 O cinema desnudado

Entramos num espaço escuro onde se ouve o ruído de um projetor de 16 mm e um feixe de luz branca atravessa a sala vazia até uma parede distante. Percebemos um ponto, mas aos poucos o ponto se transforma em arco e uma pequena seção de cone é descrita no espaço. No

transcorrer dos trinta minutos do filme, o arco cresce até virar um círculo e um cone de luz é descrito na sala; depois o processo recomeça. Durante esse tempo não conseguimos deixar de tocar a luz como se fosse sólida e investigar o cone como se fosse uma escultura – não conseguimos deixar de entrar, atravessar e rodear a projeção como se fôssemos seus parceiros e até seu tema. Essa é a experiência de *Line Describing a Cone* [Linha descrevendo um cone] (1973) de Anthony McCall, um clássico do “cinema estrutural”.¹

Trinta e três anos depois, entramos de novo em um espaço escuro, mas sem som nenhum, uma vez que o projetor, agora digital, é silencioso. Há duas dessas máquinas, localizadas acima de nós, e a figura, também dupla, projetada no chão a nossos pés. Essa figura é muito mais complexa do que uma linha descrevendo um cone: não tem começo nem fim óbvios, e seu desenvolvimento não pode ser antecipado de imediato; na realidade, mal pode ser compreendido. Assim, durante os dezesseis minutos dessa projeção, tendemos a observar o traçado no chão com mais assiduidade que no caso de uma peça horizontal como *Line Describing a Cone*, tentando deslindar a lógica de sua configuração no tempo, lógica que também define os véus de luz em movimento que caem de cima – embora saibamos dessa correlação mais do que a percebemos. Gradualmente (isso requer mais de uma repetição), vemos que uma

1 É possível entrar em outros momentos do ciclo e reconhecê-lo como “uma linha descrevendo um cone” em qualquer ponto.

Embora o filme pareça convidar-nos a acompanhá-lo, é com certeza indiferente a nossa presença. Na época das salas sujas, McCall contava com a poeira e a fumaça do ambiente para articular a luz; agora ele introduz a névoa.

Neste capítulo concentro-me nos “filmes de luz sólida”, sobretudo os verticais, mas McCall produziu também outros tipos de trabalhos, incluindo peças com fogo ateado numa paisagem, uma sequência de fotos e uma instalação com slides, uma das quais ele descreve aqui: “*Room with Altered Window* [Sala com janela alterada] foi a primeira peça de luz sólida, feita em 1973, alguns meses antes de *Line Describing a Cone*. Cobri a janela do meu estúdio com papel preto no qual havia cortado uma fenda vertical. A sala foi deixada às escuras e a luz só podia entrar pela fenda. Virada para o sul, a lâmina da luz do sol se projetava em meu estúdio através da abertura e viajava lentamente em volta da sala à medida que o sol se movia pelo céu”. Lauren Ross, “Interview with Anthony McCall”. *Museo*, jun. 2010, s/ p. Sobre o filme estrutural, ver em específico P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. Londres: Oxford University Press, 1979.

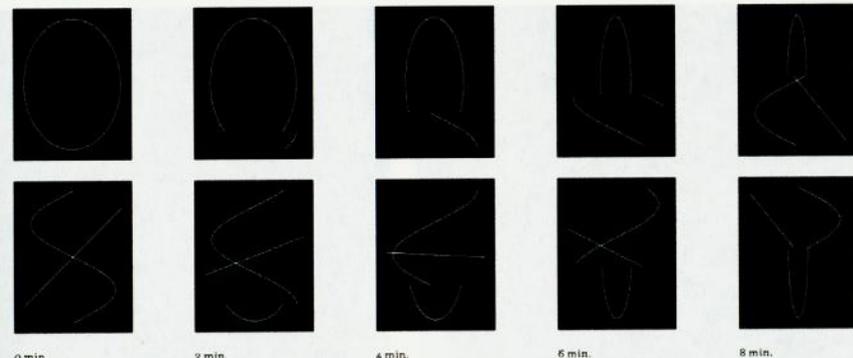


das duas figuras é uma elipse que se contrai e expande enquanto a outra figura, uma onda, vagueia em sua direção; há também uma linha que faz uma rotação através da onda, confundindo ambas as formas. Ao mesmo tempo, uma varredura fílmica bastante lenta conecta as duas figuras de modo que uma está sempre eclipsando a outra, fazendo pausas, o que produz aberturas nos véus de luz, e, no processo, cria conexões, o que produz fechamentos. Gradualmente, vemos também que, no decorrer de um ciclo, uma figura se transforma na outra: a elipse torna-se onda e vice-versa. Essa é a experiência de *Between You and I* [Entre você e mim] (2006), uma das várias projeções verticais que McCall fez desde 2004.

Entre a primeira série de filmes, representada por *Line*, e a segunda, representada por *Between*, houve um longo hiato em seu trabalho (devido principalmente ao declínio do apoio ao cinema estrutural no mundo da arte nas décadas de 1980 e 90); não obstante, McCall chama-os todos "filmes de luz sólida".² Luz sólida é um belo paradoxo, que

2 Para uma excelente descrição desse trabalho de intervenção, ver Branden Joseph, "Sparring with the Spectacle", in Christopher Eamon (org.), *Anthony McCall: The Solid-Light Films and Related Works*. Evanston: Northwestern University Press, 2005. McCall voltou a despertar a atenção com a mostra *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*, com a curadoria de Chrissie Isles no Whitney Museum, no outono de 2001.

Anthony McCall, *Line Describing a Cone* [aqui visto no 240 minuto], 1973.



0 min. 2 min. 4 min. 6 min. 8 min.

evoca o velho debate sobre sua natureza (isto é, a luz é uma partícula ou uma onda?), e McCall convida-nos a brincar com o paradoxo – tocar as projeções como se fossem tangíveis mesmo que nossas mãos passem através delas com facilidade, ver os volumes como sólidos mesmo que eles não sejam nada mais do que luz. O jogo é sensorial, sem dúvida, mas também é cognitivo, pois somos induzidos a perguntar (como McCall, retoricamente, faz aqui): "Onde está a obra? Está na parede [ou no chão]? Está no espaço? A obra sou eu?".³

Com efeito, isto também deve ser ponderado: "Qual é o meio?". É cinema, evidentemente, mas cinema desnaturado, desnudado,

reduzido à luz projetada em um espaço escuro. Ao mesmo tempo, o cinema aqui se expande, no sentido em que serve tanto para traçar linhas como para esculpir volumes. No processo, isso também é questionado, sobretudo nas projeções recentes, que são digitais e, portanto, do ponto de vista técnico absolutamente não fílmicas (elas não têm nada da leve cintilação das peças iniciais, por exemplo); as peças verticais, além disso, rompem com a orientação horizontal do cinema.⁴ "É certo que eu estava sempre em busca do filme definitivo, aquele que não seria nada além dele mesmo", lembrou McCall, e essa ambição se conforma ao projeto modernista da reflexividade e autonomia artística.⁵ Por fim, contudo, o que é revelado aqui

3 Tyler Coburn, "Interview", in Serena Cattaneo Adorno, *Breath [the vertical works]*. Milão: Hangar Bicocco, 2009, p. 81.

4 Numa comunicação por e-mail, McCall comenta sobre a ambiguidade da palavra "filme" da seguinte maneira: "Eu pessoalmente ainda utilizo a palavra 'filme' como uma abreviação conveniente, descritiva para um 'trabalho', ainda que 'filme' seja, estritamente falando, a palavra para o meio. No entanto 'filme' é uma palavra simples, modesta, familiar, e conecta corretamente as peças recentes a suas raízes materiais da prática do cinema, embora de algum modo tenham se desenvolvido para além delas. E outros termos são complexos ('escultura projetada', 'instalações de luz baseadas no tempo' etc.)."

5 A. McCall apud T. Coburn, op. cit., p. 76.

Quadros sequenciais de *Between You and I*, 2006.



Anthony McCall, *Between You and I*, 2006. Peer / The Round Chapel, Londres.

não é tanto alguma essência do cinema como o reconhecimento de que os meios não operam desse modo – que não são um punhado de nozes para quebrar, comendo-se o interior e descartando-se a casca, mas uma matriz de condições técnicas e convenções sociais em relação diferenciada com as outras artes. Logo, essa busca pelo “filme definitivo” também implica outros meios, os quais McCall, como Richard Serra e outros antes dele, mostra estarem alinhados num campo estético, um campo que a prática significativa sempre procura reconfigurar e renovar.

Sem dúvida, a primeira arte aqui implicada é o cinema, embora McCall descarte a maior parte dos atributos a ele associados, não só o espaço ilusionista e a narrativa ficcional, mas também a precondição do espectador desse “outro lugar” (como ele denomina) imaginário – ou seja, o espectador parado (sentado), com os olhos presos na tela, e sobretudo alheio tanto ao aparato como ao ambiente e à audiência (em especial ao cone da luz projetada).⁶ É o “primeiro filme que existe no espaço real, tridimensional”, afirmou McCall sobre *Line*, e ele “só existe no presente”.⁷ Esse aqui e agora vale para seus outros filmes também; no entanto, como foi sugerido, o efeito não é apresentar o filme em estado estável de pureza autônoma, mas colocá-lo em corres-

6 “Desde o começo, minha intenção era que os filmes fossem mostrados em espaços vazios, sem uma sala de projeção, uma tela ou fileiras de cadeiras. Apenas um grande espaço vazio.” Id., *ibid.*

7 A. McCall, “*Line Describing a Cone and Related Films*”. *October*, n. 103, inverno de 2003, p. 41.

8 Esse deslocamento também tem a ver com um deslocamento no local e na audiência; ver *id.*, *ibid.*, pp. 56-64. George Baker faz uma análise incisiva da relação dos filmes com a escultura em “*Film Beyond its Limits*”, in Helen Legg (org.), *Anthony McCall: Film Installations*. Coventry: Warwick Arts Centre, 2004.

9 Seria possível também mencionar a correspondência com a dança. Sobre essa conexão, ver A. McCall, “*Line Describing a Cone*”, *op. cit.*, pp. 59-60.

projeções horizontais), depois a escultura (sobretudo nas projeções verticais), mas também outros meios e disciplinas.⁸

“O corpo é a medida importante”, diz McCall sobre as dimensões de suas projeções. Elas não só adotam sua escala, como também nos incitam a nos mover com a luz – brincar e/ ou experimentar com ela – enquanto esta por sua vez também se move; de novo, interagimos com um filme de McCall como se de alguma forma fôssemos seu tema.⁹ Essa referência corporal é uma conexão-chave com a escultura; outra conexão é que os filmes também escavam volumes no espaço. Os gêneros não tradicionais são igualmente evocados;

por exemplo, quando os projetores incluem o chão, os filmes também fazem pensar em instalações.¹⁰ Nesse aspecto, além da escultura e da instalação, os filmes de luz sólida nos convidam a refletir sobre os parâmetros arquitetônicos do local em que se projetam, os quais eles escurecem e iluminam de maneira que percebemos o espaço tanto háptica como opticamente – ou seja, nos convidam a nos orientarmos com as mãos estendidas e os olhos abertos. Poderíamos dizer mais sobre a relação das projeções com outras disciplinas. Mais uma vez, assim como os filmes esculpem o espaço, também traçam linhas, e desse modo dizem respeito também ao desenho.¹¹ De fato, são desenhos de luz, *foto-grafias* em movimento (e é isso que, afinal, é o cinema), e assim a fotografia também é implicada. De variadas maneiras, o grande prazer proporcionado pelo trabalho vem de nosso vaivém entre uma experiência das diferentes fenomenologias desses meios e uma reflexão sobre suas ontologias provisórias. De modo que o espaço sensorial e cognitivo dos filmes de luz sólida é também filosófico.

Para McCall, esse jogo com o âmbito estético teve início no começo da década de 1970, em relação estreita com o projeto reflexivo do

cinema estrutural (do qual participou em Londres e Nova York) e com o campo ampliado da escultura depois do minimalismo (que vivenciou em Nova York, onde vive desde 1973).¹² McCall evidencia seu compromisso com essas duas práticas em sua crença de que os espectadores dos primeiros filmes tendem a dar as costas para a projeção e se virar para o projetor, para refletir sobre a realidade do aparato mais do que sobre a aparência da imagem, como sujeitos platônicos não mais seduzidos pela ilusão das imagens na parede da caverna. Mas nem sempre é assim que se passa: os espectadores também observam atentamente o traçado e mais ainda no caso dos filmes verticais, pois são mais complexos. Isto é, eles brincam não apenas com o paradoxo da luz

sólida, mas também com a tensão entre o filme como desenho (“A obra está na parede ou no chão?”) e o filme como escultura (“A obra está no espaço?”). Essa tensão reforça aquela que muitos objetos minimalistas produzem – a tensão entre a forma conhecida e o formato percebido, entre a Gestalt dada e suas múltiplas manifestações a partir de perspectivas diversas. Como vimos no capítulo 8, essa discrepância é ativada pelo espectador posto em movimento pelo objeto no espaço; no caso dos filmes de luz sólida a discrepância é produzida pelo movimento das figuras projetadas. De fato, à medida que as figuras ficam mais intrincadas, a tensão entre o conhecido e o percebido fica mais intensa, mas nunca a ponto de o espectador se sentir esmagado pela complexidade ou atordoado pela velocidade. Isso se dá em parte porque McCall se restringe ao princípio de que o espectador deve ser “a coisa mais rápida na sala”, para que a figura móvel não prenda nossa atenção e nos tornemos observadores passivos.¹³

Esses filmes, portanto, não imobilizam o espectador; ele entra e sai, atravessa e rodeia as projeções, para experimentar a multiplicidade de tempo e espaço que produzem. Esse também é o caso com as últimas esculturas de Serra, cuja torção das elipses e de outras formas é claramente relevante para os filmes recentes. É óbvio que a luz é permeável e móvel, o que não ocorre com o aço; não obstante, algumas das questões levantadas pelos dois artistas são similares. Por exemplo, com Serra procura-se correlacionar a experiência de seus espaços curvos, internos e externos, com a imagem da escul-

tura como um todo, ou, em termos arquitetônicos, correlacionar a elevação da estrutura com sua planta. Com McCall, também, procura-se encontrar uma correspondência entre as formas dos véus de luz que caem de cima e os padrões das linhas projetadas que são traçadas no chão; e, como Serra, McCall complica essa correlação à medida que seu trabalho avança, como se nos conduzisse, como estudantes de sua linguagem, através de uma progressão de encontros ou exames. Nos dois

10 Chrissie Isles faz essa observação em “Round Table: The Projected Image in Contemporary Art”, *October*, n. 104, primavera de 2003, p. 80. Três trabalhos subsequentes a *Line* são essencialmente instalações: *Long Film for Four Projectors* [Filme longo para quatro projetores] (1974), *Four Projected Movements* [Quatro movimentos projetados] (1975) e *Long Film for Ambient Light* [Filme longo para luz ambiente] (1975). Ver A. McCall, “*Line Describing a Cone*”, op. cit., pp. 51-66.

11 *Line* em específico evoca as clássicas histórias da origem da representação, como as sombras na parede da caverna em Platão e “a criada coríntia” traçando a silhueta de seu amado em Plínio.

12 Ver A. McCall, “*Line Describing a Cone*”, op. cit., pp. 57-62, e B. Joseph “Sparring with the Spectacle”, op. cit.

13 A. McCall: “Tento estabelecer a velocidade do movimento num limiar entre movimento e nenhum movimento. Reconhecemos que a mudança está a caminho, mas podemos dizer que ainda vai levar algum tempo. Isso diminui a ansiedade sobre o que pode acontecer em seguida. E nos capacita para realmente observar a mudança, o que, na realidade, é uma experiência bastante rara. Nós, os observadores, nos tornamos a coisa mais rápida na sala”. Ver Graham Ellard e Stephen Johnstone, “Anthony McCall”. *Bomb Magazine*, 2006, p. 75.

insistir na corporeidade e na localização: a experiência de seus filmes de luz sólida, antigos e recentes, embora imersiva e intensa, não é sublime nem esquizoide; além disso, ainda que privada e contemplativa, é social e interativa.³⁰ Jogar com os efeitos de luz não raro significa abandonar (ou ao menos ocluir) o espaço em favor da imagem ou da ilusão. Não é o caso de McCall: do mesmo modo que com Serra, um espectador em movimento, que também esteja perceptiva e cognitivamente alerta, faz contraponto ao sujeito deslumbrado ou imobilizado de um espetáculo privado ou ao menos não social, coisa que os filmes de luz sólida não são. Pelo menos na duração de seus filmes, McCall desvia esses aspectos do espetáculo para outros fins, e essas qualidades conferem a sua obra uma relevância renovada e uma capacidade crítica redobrada.

30 McCall: "Tenho, sem dúvida, olhado com considerável interesse para as obras que envolvem o tempo [em instalações de cinema e vídeo] nos últimos anos. Obviamente, esse interesse não é destituído de paixão. O que muitas vezes me surpreendeu, acho, não foi tanto o que eu vi, mas aquilo que parece estar ausente no que vi, ou seja, um foco no aqui e agora físico" ("Round Table", op. cit., p. 96). Sua estética também é relacional, e de um modo mais profundo que o de costume nas práticas agrupadas sob essa rubrica.

10 A liberação da pintura

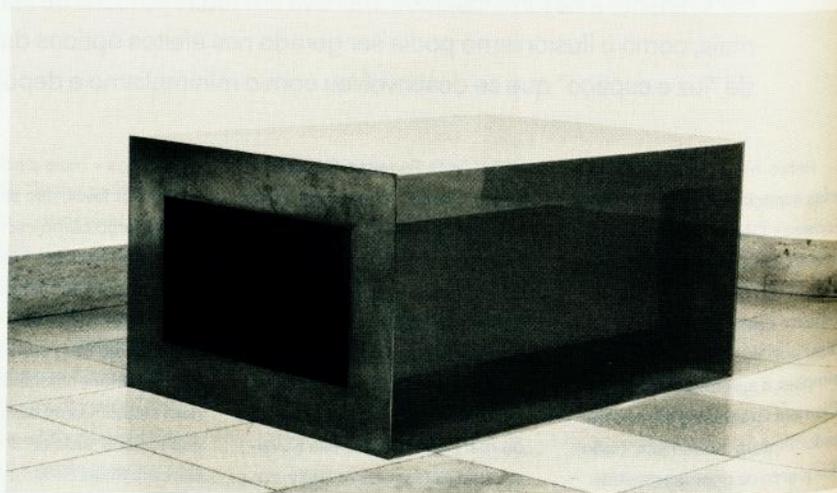
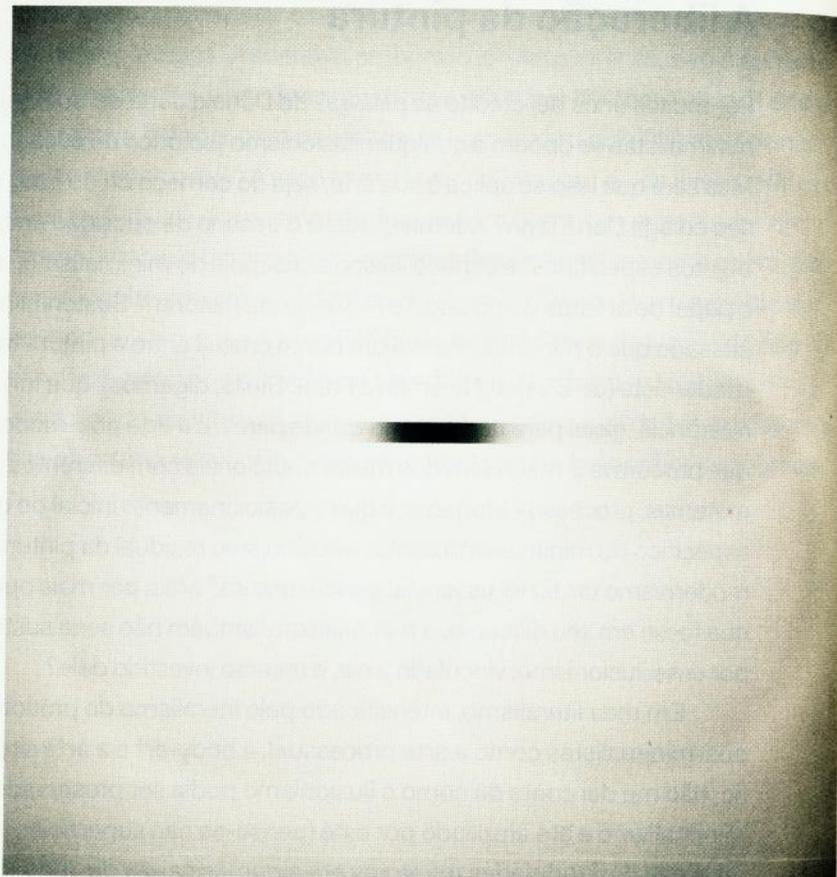
Por muitos anos dei crédito às palavras de Donald Judd de que os objetos minimalistas se opõem a qualquer ilusionismo pictórico ou espaço virtual. Mas será que isso se aplica à sua arte, seja do começo ou do final, ou à de seu colega Dan Flavin? Ademais, qual é o destino da oposição entre "objetos específicos" e espaço ilusionista depois do minimalismo, e qual é o papel de artistas como Judd e Flavin nessa história?¹ Sustentei no passado que o minimalismo era um ponto crucial entre a pintura tardo-modernista (de Barnett Newman a Frank Stella, digamos), que foi uma referência inicial para Judd, Flavin e seus pares, e a arte pós-modernista, que procurava ir mais além dos meios tradicionais com diferentes materiais, processos e lugares; e que o posicionamento inicial do objeto específico do minimalismo contra o ilusionismo residual da pintura do modernismo tardio foi essencial a essa ruptura.² Mas, por mais oposto que fosse em seu discurso, o minimalismo também não seria sustentado por esse ilusionismo, vinculado a ele, e mesmo investido dele?

Em meu literalismo, intensificado pelo literalismo de práticas pós-minimalistas como a arte processual, a body-art e a arte site-specific, não me dei conta de como o ilusionismo podia ser preservado no minimalismo e até ampliado por este (pense-se nas superfícies refletoras e nas profundidades refratoras em algumas caixas de Judd, ou na cor brilhante e na luminosidade imersiva em todas as luzes de Flavin); ou, mais, como o ilusionismo podia ser gerado nos efeitos ópticos da arte de "luz e espaço" que se desenvolveu com o minimalismo e depois

1 Refiro-me a Donald Judd, "Objetos específicos" [1965], in Glória Ferreira e Cecilia Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: Anos 60/70*, trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. O que quero dizer por "ilusionismo" é muito simples; é apreendido aqui por Clement Greenberg em seu tratado "Pintura modernista" (1960): "Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la literal ou virtualmente, com os

olhos" (in G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 106). O ilusionismo, poderia ser dito, é tanto mais puro na medida em que for mais óptico. 2 Ver meu "O ponto crucial do minimalismo" (1987), in *O retorno do real* [1996], trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Quase todos esses seus pares (Carl Andre é uma exceção) começaram como pintores. A escultura não tinha tanta carga discursiva como a pintura e Flavin insistia em sua diferença em relação a ela – na realidade, sua

indiferença – mais ainda do que Judd. "Por favor, não se refira a meu esforço como escultura e a mim como escultor", escreveu Flavin ao curador Jan van der Marck em 17 de junho de 1967, "não manejo nem construo trabalhos tridimensionais imóveis, nem sequer como os 'objetos específicos' juddianos de Barbara Rose. Sinto-me afastado das questões da escultura e da pintura." Ver *Dan Flavin: Three Installations in Fluorescent Light*. Colônia: Kunsthalle Köln, 1973, p. 95. Todas as outras referências de páginas dadas no texto são desse volume.



Robert Irwin, *Sem título*, 1967;
Donald Judd, *Sem título*, 1969.

(pense-se nos cubos de vidro refletores de Larry Bell, nos discos com halos luminosos de Robert Irwin, nos ambientes de luz colorida de James Turrell etc.).³ Em suma, se o minimalismo contestou o remanescente ilusionista na pintura do modernismo tardio, em que grau e por quanto tempo o fez? Sua ruptura com a virtualidade pictórica foi apenas parcial e temporária, um ardil histórico a caminho do recente triunfo do virtual (no pictorialismo digital da fotografia recente, digamos, ou nas imagens projetadas das videoinstalações recentes) – triunfo que não se restringe à arte (como vimos, também impregna a arquitetura)? Essa possibilidade me leva a indagar se, mesmo que o minimalismo ainda seja um ponto crucial na arte do século xx, suas consequências não poderiam ser também, pelo menos em parte, uma *catástrofe*.

Numa reação precoce contra Judd, Rosalind Krauss questionou os termos de seu programa literalista. Krauss escreveu em 1966 que,

3 O ilusionismo também foi retido, e até intensificado, em muitas obras da arte pop, em especial nas serigrafias contemporâneas de Andy Warhol. Em "O ponto crucial do minimalismo" propus uma espécie de dialética nesse sentido entre o minimalismo e a pop – entre o específico e o simulacro, o corpóreo e o incorpóreo, a presença perceptual e a representação pelos meios de comunicação de massa – com os termos pop não simplesmente opostos aos minimalistas, mas também internos a eles. No entanto, como foi sugerido no capítulo 7, essa dialética atingiu outro nível, e o termo pop passou a ser dominante.

4 Rosalind Krauss, "Allusion and Illusion in Donald Judd". *Artforum*, maio de 1966, p. 24. Ver também Yve-Alain Bois, *Donald Judd: New Sculpture*. Nova York: Pace Gallery, 1991. Sobre a recepção no começo da carreira de Judd, ver James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 45-61, 134-41.

embora Judd estipulasse que uma "lista de propriedades físicas" positivista era uma maneira apropriada de abordar sua arte, cada uma de suas peças "insiste e nega ao mesmo tempo a adequação dessa definição"; e, o que é mais importante, mesmo que "a arte do objeto parecesse proscrever tanto a alusão como a ilusão", sua aparência não raro implica ambas.⁴ A título de exemplo, Krauss mencionou uma peça de Judd de 1965, uma barra de alumínio comprida colocada na horizontal e interrompida em intervalos progressivos por peças de alumínio mais curtas pintadas de roxo (existem variantes). Num primeiro momento, quando se caminha ao longo desse trabalho, este evoca tanto um escoreço como uma perspectiva; depois, mesmo que as barras coloridas pareçam ser a figura luminosa contra o fundo sólido da barra de alumínio, vê-se, nas duas extremidades da peça, que a barra longa é oca e ao mesmo tempo é sustentada pelas barras curtas. Assim, tanto aqui como em outras de

suas obras, a alusão e a ilusão são convocadas por Judd, ainda que também postas em xeque.

De acordo com Krauss, Judd desenvolveu essa ambiguidade a partir das esculturas *Cubi* de David Smith, que jogam com a estrutura do enquadramento pictórico: "Esses trabalhos aliam uma sensação puramente óptica de abertura (a vista através da moldura), que é o suposto tema da obra, a uma sensação reforçada da palpabilidade e materialidade da moldura. Desse modo, Smith incorporou a modalidade do ilusionismo da pintura ao espaço

pictórico e tirou proveito disso para lograr um poderoso efeito escultórico".⁵ Aqui, o virtual parece servir de complemento ao específico e o ilusionístico, ao real, e também há uma complementaridade análoga em Judd. No entanto, o ponto principal é simplesmente que o ilusionístico persiste assim em sua obra, inclusive nas cores translúcidas de algumas de suas peças de acrílico, na opticidade refletora de algumas de suas superfícies de metal e nas profundidades escuras de algumas de suas unidades empilhadas.⁶ Contudo, embora o ilusionístico esteja presente dessa maneira em sua arte, está perdido em boa parte do discurso sobre esta, em seu próprio discurso, antes de tudo. "Três dimensões são o espaço real", afirma Judd categoricamente em "Objetos específicos". "Esse fato elimina o problema do ilusionismo [...]"⁷

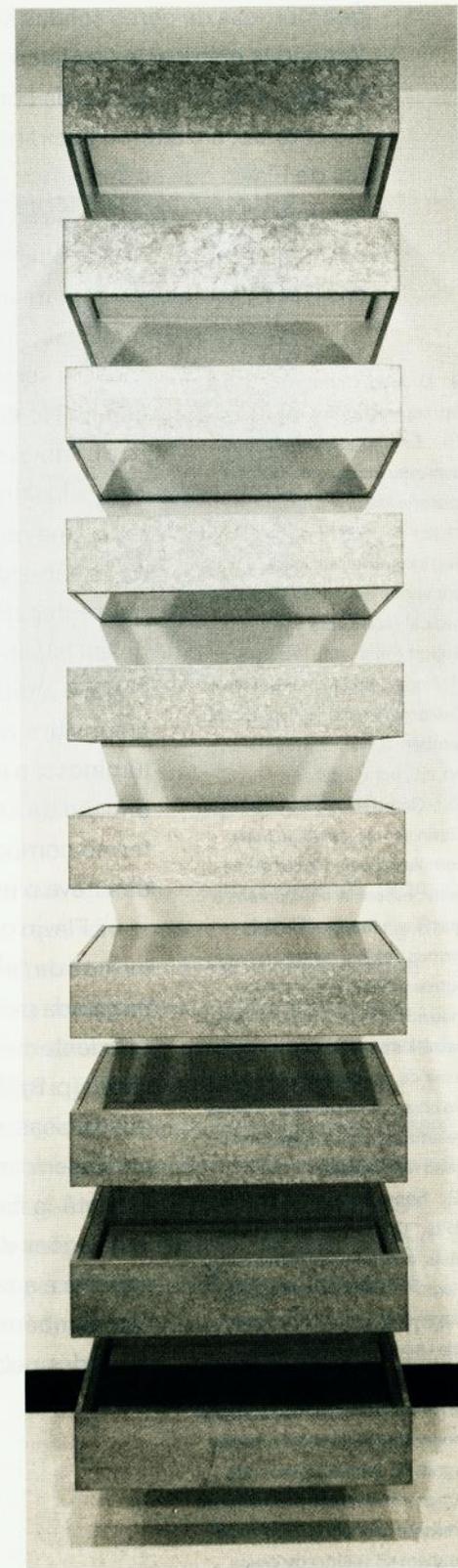
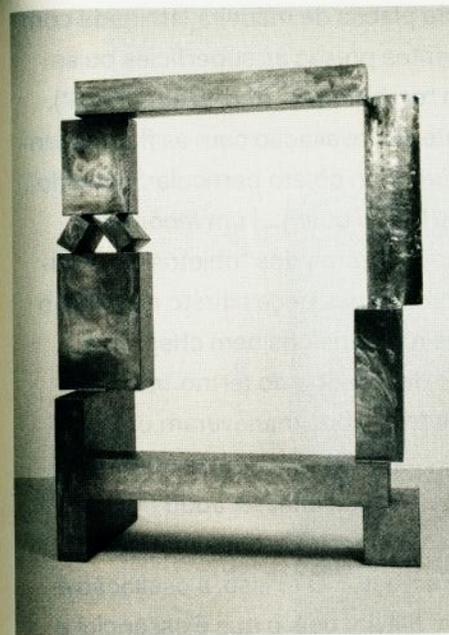
Judd era avesso ao ilusionismo porque, para ele, representava as convenções esgotadas da pintura tradicional.⁸ De fato, era tão avesso ao ilusionismo que o expulsou de sua arte e, em menor medida, também da de Flavin, e assim impediu sua permanência ali. "Eles não dizem respeito ao espaço ilusionista", declarou Judd em 1964 sobre os "ícones" de Flavin, construções

5 R. Krauss, "Allusion and Illusion in Donald Judd", op. cit., p. 24. Aqui, Krauss, aos 24 anos de idade, ainda está sob a influência da leitura greenberguiana de Smith. Em sua condenação do minimalismo, Greenberg associou seus objetos ao retângulo pictórico e à grade cubista. Ver "The Recentness of Sculpture" (1967), in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: Dutton, 1968.

6 A própria serialidade de grande parte de sua arte parece vez por outra virtualizá-la também.

7 D. Judd, "Objetos específicos", op. cit., p. 106. Para outra análise da "polaridade" em Judd, ver Richard Schiff, "Donald Judd, Safe from Birds", in Nicholas Serota (org.), *Donald Judd*. Londres: Tate Publishing, 2004.

8 "Toda essa arte está baseada em sistemas construídos antes, sistemas *a priori*; eles expressam um certo tipo de pensamento e de lógica que hoje estão bastante desacreditados como modo de se compreender como o mundo é"; ver D. Judd apud Bruce Glaser, "Questões para Stella e Judd" [1966], in G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas*, op. cit., p. 125. (Flavin participou dessa conversa por rádio, que foi ao ar em fevereiro de 1964, mas editou essas observações quando de sua transcrição.)



David Smith, *Cubi xxvii*, 1965;
Donald Judd, *Sem título*, 1969.

geométricas de cores sólidas sobre placas de madeira laminada com lâmpadas elétricas e / ou fluorescentes presas às superfícies ou às bordas, que Judd descrevia como "embotados" (termo admirável!). No entanto, ele alterou ligeiramente sua avaliação com as fluorescentes de Flavin que se seguiram: "Quero um *objeto* particular, definido", escreveu Judd em 1969. "Acho que Flavin quer [...] um *fenômeno* particular".⁹ Flavin nunca aderiu ao programa dos "objetos específicos" (por exemplo, raramente instalava suas peças direto no chão, o

9 D. Judd, *Complete Writings*, pp. 124, 200 (grifos meus).

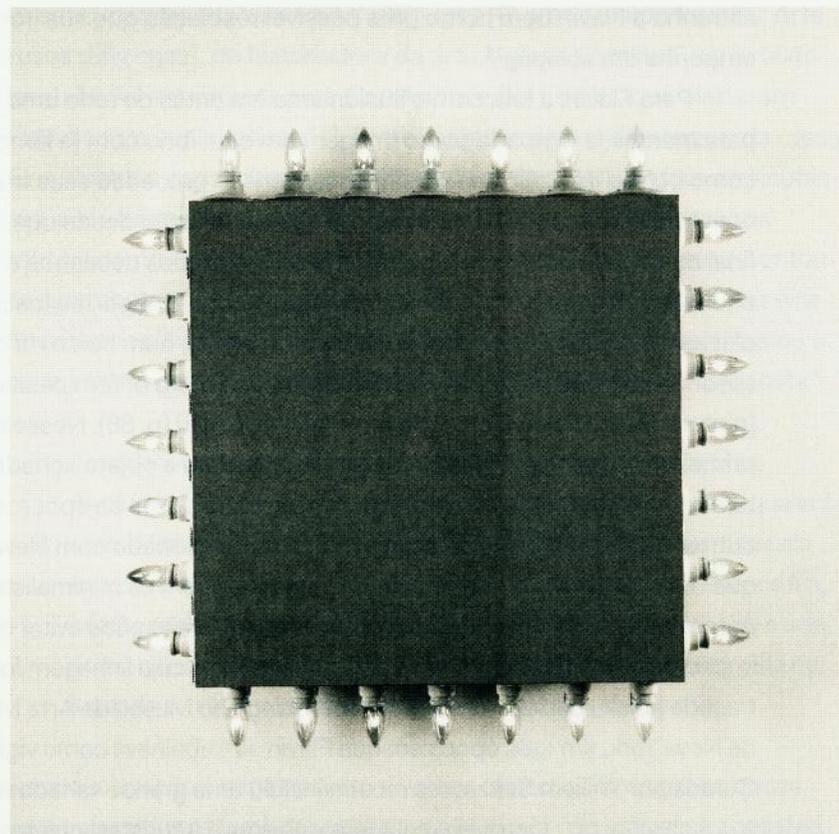
10 Em 1965, Robert Smithson escreveu incisivamente sobre a "materialidade misteriosa" das caixas de Judd feitas de acrílico e aço inoxidável, e sugeriu que ela por vezes "engole a estrutura básica" (apud Jack Flam [org.], *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 22). Ver também J. Meyer, *Minimalism*, op. cit., pp. 134-38.

11 Como sugerido, as luzes de Flavin são na realidade mais complexas que o "objeto-imagem"; essencial aqui, porém, é que Flavin manteve os dois termos unidos, mesmo quando outros artistas tinham sido induzidos (em parte por Flavin) a deixá-los se separar – a imagem, a sair da moldura de uma pintura, e o objeto, a ultrapassar o limite de uma escultura (trataremos disso mais adiante).

12 Sobre essa ironia, ver Alex Potts, "Dan Flavin: 'in [...] cool white' and 'infected with a blank magic'", in Jeffrey Weiss, *Dan Flavin: New Light*. New Haven: Yale University Press, 2006. Obviamente, a ironia é um instrumento central dos autores modernos, e Flavin era um leitor arguto de James Joyce, entre outros. Uma versão preliminar do presente capítulo foi publicada também no volume de Weiss.

qual seus primeiros trabalhos nem chegam a tocar) e sempre desconfiou do termo "minimalismo". No entanto, ambos mantiveram um jogo entre "objeto" e "fenômeno", suporte material e efeito ilusionista: em sua análise, Judd transformou uma oscilação *dentro* de cada prática na oposição *entre* ambas.¹⁰ Dito isso, a oscilação é mais intensa em Flavin, pois o que é essencial a nossa experiência de suas peças com luz fluorescente é o rápido vaivém de nossa atenção entre o dispositivo metálico, o vidro transparente, o gás luminoso, a incandescência prolongada da cor e a difusão da luz no espaço, e ele sabia disso: "o termo composto 'objeto-imagem' é o que melhor descreve o uso que faço desse meio" (p. 91).¹¹

Flavin certa vez descreveu essa oscilação em termos de "ironia": "O tubo luminoso e a sombra projetada pela bandeja que o sustenta pareciam suficientemente irônicos para se manterem sozinhos" (p. 87).¹² Entendo que ele queira dizer aqui duas coisas: não só que a bandeja e sua sombra pudessem "manter" a radiação do tubo – ou seja, assentá-la fisicamente (o que contrasta com as instalações de Irwin e Turrell em que a origem do suporte é amiúde obscurecida pelo efeito da luz), mas também que seus espectadores poderiam ser mantidos pela tensão entre o objeto material e a luz



imaterial – ou seja, cativados por ela. O objeto e a luz, portanto, "ironizam" um ao outro, no sentido em que não podemos decidir por algum deles como o principal. Nesse aspecto, Flavin é mais irônico do que literal, ou, antes, ele encontra uma ambiguidade no literalismo que "mantém" tanto o trabalho como o observador em tensão. Em contradição com a famosa máxima de Stella, com Flavin, o que você vê não é bem o que você vê: nossa percepção de suas peças muda com nossa posição; muitas vezes enxergamos cores complementares que não são absolutamente reais; e não conseguimos localizar a luz com muita precisão (Flavin certa vez a descreveu como "acima, debaixo, contra", tudo de uma vez [p. 88]). Esse aspecto indecível de seu trabalho é uma razão pela qual sua tensão entre o ilusionismo e anti-ilusionismo não é "dialética" – um termo que sugere uma lógica desenvolvimentista

Dan Flavin, *icon V* (Coran's *Broadway Flesh*), 1962.

estranha a Flavin bem como uma possível resolução que sua ironia se empenha em solapar.¹³

Para Flavin, a luta com o ilusionismo era antes de tudo uma luta para manter "a lâmpada como imagem em equilíbrio com [a lâmpada] como objeto" (p. 87). Uma versão dessa tensão precedeu seus trabalhos com luz fluorescente; na realidade, já estava em ação desde que, no final da década de 1950, ele passou de seus agitados desenhos e aquarelas às latas e ferramentas esmagadas sobre suportes toscos de placas de madeira laminada, que Flavin chamava, num típico riff de assonância joyciana, "*plain physical factual painting of firm plasticity*" [pintura franca física factual de firme plasticidade] (p. 86). Nesses primeiros trabalhos, a mistura de pintura abstrata e objeto achado também evidencia duas forças ativas na arte de ponta da época: como outros em seu meio, Flavin estava muito impressionado com Newman, que mais tarde tornou-se seu amigo (foram também os minimalistas os primeiros a reconhecer Newman como mestre), e não pôde evitar o impacto de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, cuja linhagem fora traçada pela exposição *The Art of Assemblage* no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1961, época em que Flavin ali trabalhava como vigia.

Curada por William Seitz, essa mostra incluiu uma grande variedade de coisas – colagens cubistas e futuristas, objetos dadaístas, obras do surrealismo tardio e da arte bruta –, a maioria delas vista através da prática contemporânea das assemblages neodada e *nouveau réaliste*. Tanto Newman como Johns (que Flavin preferia a Rauschenberg) poderiam tê-lo levado a extravasar o espaço pictórico no espaço real, mas foi esse "fascínio do vanguardismo" em seu conjunto que tornou a manobra irresistível para ele (p. 192).

No entanto, o motivo principal dessa manobra não foi representado na mostra de Seitz, nem em lugar nenhum em Nova York em 1961: o construtivismo de Vladímir Tátlin e Aleksandr Ródtchenko. Flavin tomou conhecimento desse precedente por intermédio de um livro publicado em 1962, *The*

13 "Elas carecem de uma aparência de história", escreveu Flavin sobre suas primeiras obras com luz fluorescente. "Não percebo nenhum desenvolvimento estilístico ou estrutural" (p. 90). Digo "indecidível" porque essa relação entre ilusionismo e anti-ilusionismo tem a estrutura aporética da alegoria conforme foi definida por Paul de Man: "As duas leituras têm de envolver-se mutuamente num confronto direto, pois uma leitura é precisamente o erro denunciado pela outra, e tem de ser desfeita por ela. Tampouco podemos, de modo algum, tomar uma decisão válida sobre qual das leituras deve ter prioridade sobre a outra" (*Alegorias da leitura: Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust* [1979], trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 27).

Great Experiment: Russian Art 1863-1922 [O grande experimento: Arte russa 1863-1922], da historiadora da arte inglesa Camilla Gray (o texto também foi importante para Carl Andre e Sol LeWitt, que alertaram Flavin sobre sua publicação). Entre outras imagens da vanguarda russa, Gray ilustra a passagem que Tátlin efetuou de suas pinturas semicubistas, por intermédio das construções de Picasso, a seus primeiros relevos como *Garrafa* (1913), e depois a seus relevos de canto e contrarrelevos abstratos e ao famoso modelo do *Monumento para a Terceira Internacional* (1919-20). Três anos depois, em 1965, Flavin se remeteu a esse projeto construtivista para definir a nova base de sua "proposta":

Essa decoração dramática foi fundada na jovem tradição de uma revolução plástica que tomou de assalto a arte russa há apenas quarenta anos. Minha alegria é tentar construir, à minha maneira, a partir dessa experiência "incompleta". *Monument 7*, em luz fluorescente branca fria, homenageia Vladímir Tátlin, o grande revolucionário, que sonhou a arte como ciência. Essa obra, uma ordem vibrantemente aspirante, está no lugar de seu último planador, que nunca saiu do chão. (p. 84)

Essa declaração é sugestiva em diversos aspectos. Em termos quase neovanguardistas (embora esse conceito ainda não estivesse acessível como tal), Flavin vê sua proposta como uma recuperação, no pós-guerra, de um projeto "incompleto" de uma vanguarda do pré-guerra; nessa óptica ele não nega as diferenças drásticas das condições históricas.¹⁴ O projeto de Tátlin era parte de uma transformação revolucionária na arte e na sociedade, e comemorava uma nova ordem política; a proposta de Flavin é para uma "decoração dramática", ambição muito mais modesta, e presta homenagem não à criação de toda uma sociedade, mas a um artista fracassado que havia recuado para a visão romântica de seu derradeiro planador impelido pelo homem, *Letatlin* (1929-31). Esse resgate, portanto, se conecta a um recuo no programa construtivista e, como o planador, as peças fluorescentes permanecem no limiar entre o estético e o utilitário, o virtual e o real.

14 Peter Bürger desenvolve a noção de "neovanguarda" em *Teoria da vanguarda*, publicado na Alemanha em 1974. O planador não foi reproduzido em Gray, mas *A garrafa*, os relevos de canto e o *Monumento para a Terceira Internacional* foram.

Essa tensão entre o ilusionístico e o real é profunda na arte modernista e poderia confirmar sua velha antinomia entre o idealismo e o materialismo na cultura moderna em geral.¹⁵ A tensão está presente, por exemplo, em Constantin Brancusi, que, juntamente com os russos, foi um precedente importante para os minimalistas (Flavin dedicou *the diagonal of may 25, 1963*, a peça que marcou uma virada importante em sua obra, ao artista romeno); também está presente em outro antecedente-chave, Jackson Pollock, em especial nas pinturas *drip* que justapõem de forma contundente a opacidade da linha e da cor com a materialidade da tinta e da tela. Obviamente, alguns artistas, como Morris Louis, reelaboraram o aspecto óptico de Pollock, enquanto outros, como Allan Kaprow, desenvolveram o aspecto material, e outros ainda, como Flavin, tentaram as duas coisas ao mesmo tempo.¹⁶ A tensão entre o ilusionístico e o real também é imanente nos dois modelos do objeto com que Flavin associou sua arte: "o ícone" e "o fetiche". É claro que seu interesse por essas categorias não era novo – entre outros, Tátlin e Maliévitch foram levados aos ícones russos, e Picasso e Matisse, aos fetiches africanos –, mas Flavin modula-os de formas distintas. Ele utilizou o primeiro termo como a rubrica para suas primeiras pinturas com lâmpadas afixadas: "Eu tinha de partir da construção vazia, inexpressiva, quadrada e frontal com lâmpadas elétricas aparentes que podiam se tornar meu emblema padrão, ainda que variável – o 'ícone'" (p. 87). Com menor frequência, aplicou o

15 Sobre essas antinomias ideológicas, ver Georg Lukács, "A reificação e a consciência do proletariado", in *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética marxista* [1923], trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Michel Foucault também escreve sobre um "duplo empírico-transcendental" profundo no pensamento moderno em *As palavras e as coisas* [1966], trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 439-44.

16 Ver Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock". *Art News*, n. 57, 1958, p. 6. E Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4". *Artforum*, abr. 1969.

segundo termo a suas luzes fluorescentes, que chamou, num aparente

oximoro, "fetiches tecnológicos modernos" (p. 87). Em seu livro sobre a vanguarda russa, Gray ilustra, ao lado dos relevos de Tátlin, um ícone do final do século xv, uma *Descida da Cruz*, que ela atribui à "Escola da Rússia do Norte". Flavin comprou o livro em 21 de agosto de 1962 (a aquisição está registrada em seus cadernos), mas deve tê-lo folheado previamente, pois duas ou três semanas antes, numa visita ao Metropolitan Museum (como está relatado numa nota de 9 de agosto), teve um encontro epifânico com um ícone russo:



Vladimir Tátlin, maquete do Monumento à Terceira Internacional, 1919-20.

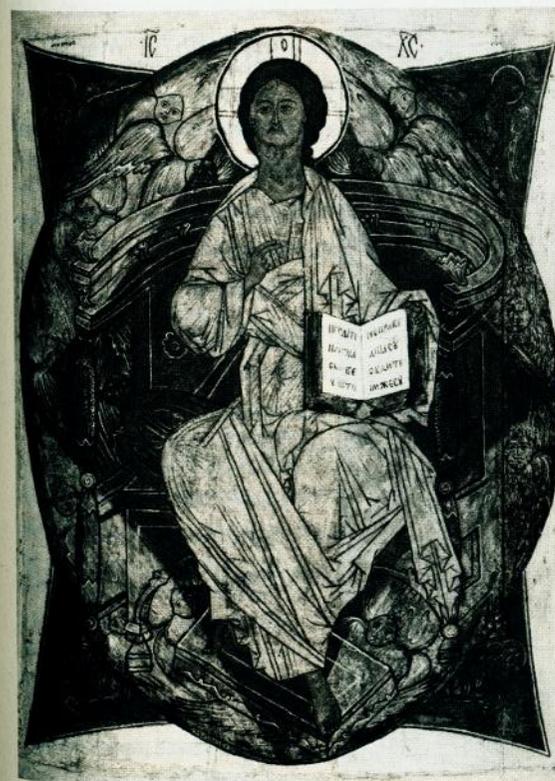
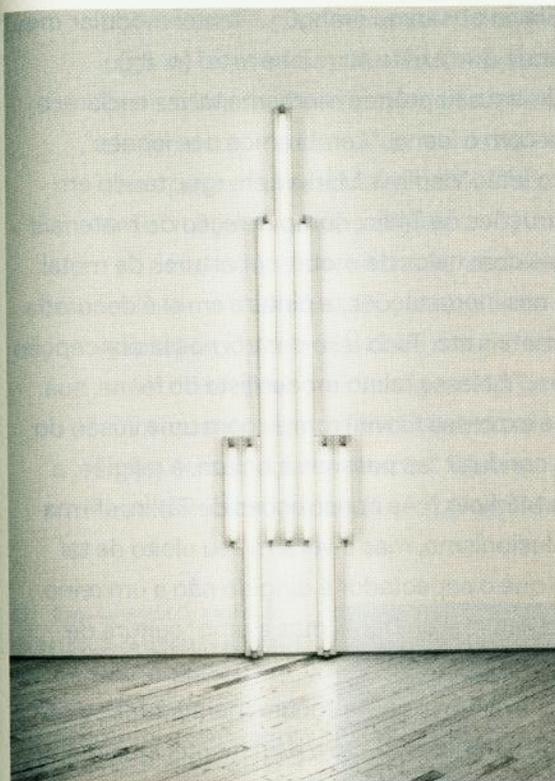
A semana passada, no Metropolitan, vi um grande ícone da escola de Nóvgorod. Sorri ao reconhecê-lo. Nele havia mais do que simplesmente pintura. Havia uma sensação física que o painel provocava. Seu empenamento lhe emprestava uma história. Esse ícone possuía aquela presença mágica prevalectante que eu tinha tentado realizar em meus próprios ícones. Mas os meus diferem de um Cristo bizantino em majestade; são taciturnos – anônimos e inglórios. São tão mudos e indistintos quanto nossa arquitetura. Meus ícones não elevam o santo salvador em elaboradas catedrais. São concentrações construídas

homenageando salas desoladas. Trazem uma luz limitada. (p. 83)¹⁷

17 “Sorri ao reconhecê-lo”: isso indica que Flavin deve ter folheado o livro antes de sua visita, embora o ícone em Gray não seja o que está no Metropolitan (este aqui ilustrado é a minha melhor suposição quanto ao ícone específico que Flavin viu no museu). É possível que, mesmo antes dessa visita ao Met, Flavin já tivesse começado a intitular suas primeiras séries como “ícones” (o primeiro data de 1961-62, e uma nota de março de 1962 faz referência a eles com esse termo). Na história da arte moderna, essas visitas a museus costumam ser representadas como epifanias retrospectivas; o exemplo mais famoso é a visita transformadora de Picasso ao Museu Trocadéro em Paris, em junho de 1907, quando estava pintando *Les Femmes d'Alger*.

18 Como veremos adiante, Tátlin estava mais interessado nos aspectos materiais do ícone. Flavin também fez um desenho de um arranjo de seus quatro primeiros ícones “com uma referência explícita a uma iconóstase (a tela, adornada com ícones, que separa o santuário da nave numa igreja russa ortodoxa)”; ver Michael Govan, “Irony and Light”, in Michael Govan e Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 29.

Esse rico depoimento indica o que Flavin tinha necessidade de “reconhecer” nessa ocasião. O ícone o impressiona com sua “sensação física” e sua “presença mágica”, duas coisas que a idade mesma da obra parece transportar até o presente mediante um “empenamento”. Essa última frase assinala uma experiência de historicidade que, não obstante, é ultrapassada, a de um artefato cuja distância é ao mesmo tempo declarada e superada, precisamente porque Flavin sente tanta afinidade com ele. É evidente que o artista norte-americano é tomado pelo poder ritualístico do ícone russo, como sucedeu com Maliévitch antes dele, ou (de resto) como Picasso com o fetiche africano.¹⁸ Flavin quer recuperar um pouco dessa magia para sua arte, embora esteja bastante ciente das diferentes condições sob as quais trabalha: a despeito de sua formação católica (quando era mais jovem, Flavin queria ser padre), não há nenhum “santo salvador” para ele, apenas “salas desoladas”. No entanto, em uma nova torção, é justamente essa dualidade do “mágico” e do “físico” no ícone que é importante para ele. Por exemplo, sobre o *icon V* (*Coran's*



Dan Flavin, “monument” 7 for V. Tatlin, 1964; Pintor russo (de Novgorod?), Cristo em glória, final do século xv.

Broadway Flesh) (1962), Flavin observou em 1963: "Tentei modular meu ícone com uma magia vácuca que existe na minha arte" (p. 83).

Uma análise de Tátlin em seu próprio momento talvez esclareça essa conexão modernista com o ícone. "Lembremos dos ícones", escreveu o artista e crítico letão Vladímír Márkov em 1914, tendo em mente as primeiras construções de Tátlin, como *Seleção de materiais* (1914). "Eles são adornados com halos de metal, coberturas de metal nas bordas, nas franjas e nas incrustações; a pintura em si é decorada com pedras preciosas e metais etc. Tudo isso destrói nossa concepção contemporânea da pintura."¹⁹ Nesse relato modernista do ícone, sua "sensação física" (como se expressa Flavin) rompe com uma ilusão do mundo real com o fim de conduzir "as pessoas à beleza, à religião, a Deus" (como se expressa Márkov).²⁰ As construções de Tátlin, afirma Márkov, retêm esse anti-ilusionismo, mas invertem seu efeito de tal

modo que o espectador é dirigido não a um reino transcendental de Deus, mas a uma "cultura de materiais" imanente (como Tátlin chama seu construtivismo). Flavin procura manter ambos os vetores, o transcendente e o imanente; igualmente afetado pelo ícone de Nóvgorod e pelas construções de Tátlin, ele posiciona sua obra no espaço entre os dois, no mundo intermediário da "magia vácuca" que estes definem.

Um ano antes, em 1913, Márkov também havia escrito sobre as esculturas africanas ou "fetiches negros" (como essas esculturas eram chamadas na época) como outro modelo implícito, pelo viés de Picasso, para a nova arte russa, e observou que esses mesmos objetos materiais (descreve-os como "construções arquitetônicas com apenas uma conexão mecânica") contêm, entretanto, uma profunda "convicção espiritual".²¹ Aqui, Márkov intui uma dualidade do físico e do metafísico que há muito tempo era um componente básico do discurso sobre o fetiche, termo usado pelos primeiros

comerciantes modernos europeus (portugueses, depois holandeses) para os objetos de culto da África Ocidental: para seus celebrantes (acreditavam os europeus), o fetiche é um deus, não a representação de um deus – a divindade reside *na coisa*.²² Quando Flavin alude a suas peças fluorescentes como "fetiches", é essa dualidade do "físico" e do "mágico" que é realçada.

Flavin mantém ainda outras dualidades em tensão, como o utilitário e o estético. Comentou certa vez: "Posso fazer uso da iluminação de modo que seja útil e mesmo assim lograr o que considero arte".²³ Vendidas em "qualquer loja de ferragens" (p. 91), as lâmpadas fluorescentes eram instaladas no começo dos anos 1960, como ainda hoje, em espaços prosaicos: fábricas, escritórios, refeitórios, metrô, estações ferroviárias. (Em 1976-77 Flavin instalou uma fileira da lâmpa-

19 Vladímír Márkov (pseudônimo de Waldemars Matvejs), *Printsipy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh: Faktura* [Princípios da criação nas artes plásticas: Modo de execução]. São Petersburgo, 1914, p. 54, segundo a tradução de Christina Lodder em seu *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 13. Márkov não é mencionado por Gray e é bastante improvável que Flavin conhecesse sua obra, embora ele também enfatize a facticidade de seus ícones: "Utilizo a palavra 'ícone' para descrever não um objeto estritamente religioso, mas um objeto baseado numa relação hierárquica da luz elétrica acima, embaixo, contra e com uma estrutura quadrada frontal cheia de 'luz' pintada" (p. 88).

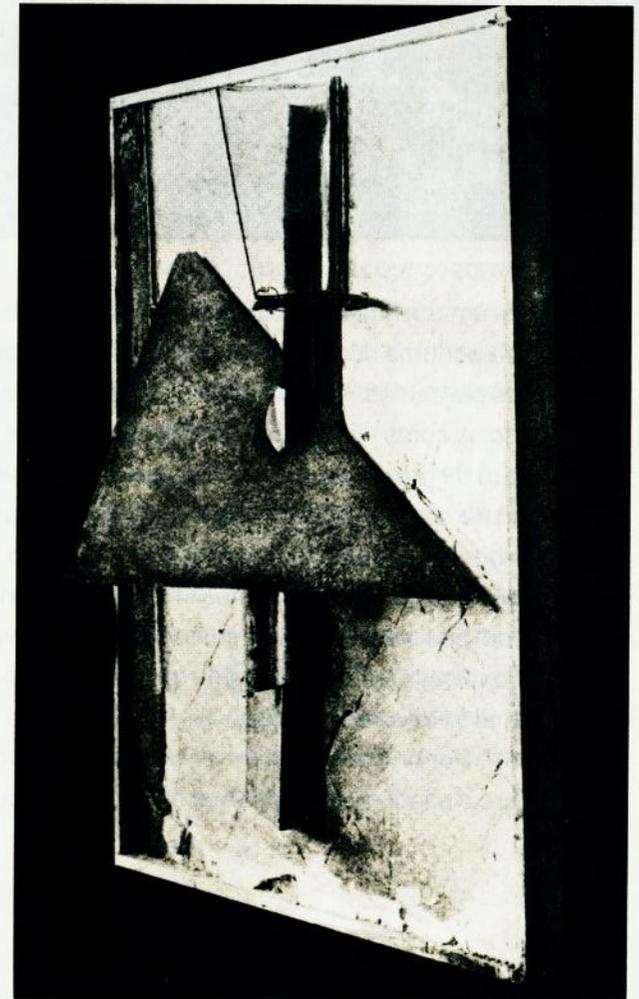
20 V. Márkov in C. Lodder, *Russian Constructivism*, op. cit., p. 13.

21 V. Márkov, *Isskustvo negrov*. São Petersburgo, 1919 [1913], p. 36; traduzido como "Negro Sculpture" in Jack Flam e Miriam Deutsch (orgs.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 63.

22 Essa ausência de mediação foi um escândalo para os europeus, para quem o fetichismo ocupava, por essa razão, o ponto mais baixo das hierarquias religiosas e sociais. Tal foi o seu lugar nos escritos de Charles de Brosses, David Hume, Kant, Hegel e outros, e Marx e Freud também adotaram essa conotação pejorativa, para então invertê-la sobre nós, modernos: vez por outra, em nossa atividade comercial e sexual, afirmam eles, somos nós os fetichistas. Ver William Pietz, "The Problem of the Fetish". *Res*, n. 9, 13 e 16, primavera de 1985, primavera de 1987, outono de 1988; e meu "The Art of Fetishism", in Emily Apter e William Pietz (orgs.), *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1993. A projeção europeia do "fetiche" na prática da África Ocidental foi em si mesma uma fetichização.

23 Flavin em "Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman" (1972), in M. Govan e T. Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*, op. cit., p. 194.

Vladímír Tátlin, *Seleção de materiais*, 1914 (destruído).





das em três plataformas da Grand Central Station, onde permaneceram por uma década, sem serem reconhecidas como arte pela maioria dos passantes.) Por certo, também são usadas comercialmente, e por isso as cores não naturais costumam parecer berrantes; na realidade, além de prosaicas, as luzes podem ser cafonas, e Flavin tampouco se furta a essa associação: certa vez observou que as fluorescentes poderiam lembrar “um restaurante chinês do Brooklyn”.²⁴ Às vezes, seus ícones incandescentes chegam a sugerir um aspecto afeminado (com seu tom de carne e suas luzes chamativas, o título de *Coran's Broadway Flesh* homenageia “um jovem homossexual inglês que amava Nova York” [p. 83]).

Por um lado, portanto, Flavin sustentava que “não há espaço para o misticismo na difamação da Pepsi” (outra de suas frases

Dan Flavin, *Sem título*, 1976-77. Plataformas 18-19, 39-40 e 41-42, Grand Central Terminal, Nova York.

24 Id., *ibid.*

pungentes); “meus tubos de luz fluorescente nunca ‘se queimam’ de desejo por um deus” (p. 94). Mel Bochner concordou com essa asserção: “Qualquer tentativa de postular que os objetos possuem uma natureza transcendente é desarmada pela imediaticidade de sua presença”, escreveu no outono de 1966.²⁵ Por outro lado, as luzes também podem ser deslumbrantes, e seus efeitos, extáticos; Flavin usou esse último termo em seu sentido literal de transporte *quasi-religioso* (*ex-stasis*, tirado de si mesmo, do mundo). Aqui, portanto, há outra ironia de associações distintas mantidas em tensão para “desar-

mar” o espectador: evocações de estações ferroviárias, de um lado, e de espaços transcendentais, de outro (Flavin projetou lâmpadas para uma igreja em Milão, que só foram instaladas em 1997, um ano depois de sua morte).²⁶

Flavin também menciona outras oposições, como materialidade e imaterialidade, e imediaticidade e mediação, que estavam disseminadas na arte de ponta dos anos 1960, e não raro ele parecia falar por ambas as partes. Por um lado, afirmava ele, “o tubo físico de luz fluorescente nunca se dissolveu ou desapareceu por completo no campo físico de sua própria luz” (p. 91); por outro, admitia que o “brilho” da luz podia “de alguma forma trair sua presença física tornando-a quase invisível” (p. 91). Mais uma vez, Flavin quer manter em tensão os diferentes efeitos:

Olhem para a luz e ficarão fascinados – praticamente inibidos de apreender seus limites em cada extremidade. Enquanto o próprio tubo tem um comprimento real de 244 centímetros, sua sombra, projetada da bandeja que o sustenta, apresenta limites ilusórios dissolventes. Esse esmorecimento não pode ser medido realmente sem resistir aos efeitos visuais consumados. (p. 87)

25 Mel Bochner, “Art in Process: Structures”. *Arts Magazine*, set.-out. 1966, p. 39.

26 M. Govan cita Joyce sobre “a epifania”, que é sem dúvida pertinente a Flavin: “A alma do mais comum objeto, cuja estrutura está tão ajustada, parece-nos radiosa” (M. Govan e T. Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*, op. cit., p. 32). No entanto, em Flavin, como em Joyce, os estados epifânicos são por vezes solapados por cômicas humilhações. No auge de seu minimalismo Flavin separou e opôs os termos de suas “ironias”. Por exemplo, *the nominal three* (to William of Ockham) [o três nominal (para William de Ockham)] (1963) homenageia o filósofo escolástico inglês do século XIV, que escreveu: “Os princípios (entidades) não deveriam ser multiplicados desnecessariamente”. Flavin glosou seu nominalismo da seguinte maneira: “A realidade existe tão só nas coisas individuais, e as universais são meramente signos abstratos. Essa visão levou [Ockham] a excluir do conhecimento intelectual questões como as da existência de Deus, referindo-as somente à fé” (pp. 83-84). No entanto, Flavin em geral não opõe as “coisas individuais” aos “signos abstratos”. Mais uma vez, como o ícone e o fetiche, suas luzes procuram manter unidas essas polaridades.

Mas essa tensão é difícil de manter e com frequência suas obras parecem ser menos específicas para um local que erosivas desse local, pois a luz é tão brilhante que desmaterializa o suporte e o espaço, e os torna "quase invisíveis". Flavin reconheceu a respeito de peças como *pink out of a corner (to Jasper Johns)* [rosa saindo de um canto (para Jasper Johns)] (1963) que uma "lâmpada fluorescente de oito pés [2,40 metros] presa num canto vertical pode eliminar por completo a estrutura definida" (p. 87).

Esse efeito leva a minha proposição principal: com Flavin, o aparente anti-ilusionismo do minimalismo já começa a ser deixado para trás, transformado num campo ampliado do ilusionismo, ou, mais precisamente, com Flavin essa superação passa a ser acessível e, para alguns artistas, desejável.²⁷ Essa divergência com o minimalismo, portanto, vai além da moldura da pintura e do pedestal da escultura para um reino não tanto de objetos específicos como de um espaço pictórico no sentido amplo, circunscrito apenas pelos limites arquitetônicos da galeria ou do museu. A partir dessa perspectiva, Flavin não nega o ilusionismo tanto quanto o extravasa no espaço; é um "ilusionismo invertido" (como Dan Graham o designou).²⁸ Em 1969, Krauss já escrevia que essas instalações de luz colorida têm "a profundidade e a inacessibilidade física simultâneas do espaço ilusionista", e portanto "têm a ver com as convenções da pintura".²⁹ E, sem dúvida, com mais intensidade do que qualquer outro pintor, Flavin mistura a cor em nossos olhos, e, com mais ousadia do que qualquer outro praticante da colagem ou da assemblage, ele trata o espaço real como um elemento de uma composição tridimensional. Nesses momentos em sua obra, o literal, mais do que se opor ao ilusionístico, é subsumido nele, e

27 Essa passagem em seu trabalho era observada na retrospectiva de Flavin na National Gallery em 2005, quando as pessoas se deslocavam do primeiro piso, onde a maioria dos trabalhos estava nas paredes, para o segundo, onde suas obras irradiavam nas salas. Em certo sentido, Flavin foi "gráfico" desde o começo – seu grande interesse pelo desenho, especialmente os estudos de paisagem da Hudson River School (que ele colecionava), o levou a praticá-lo durante toda sua carreira – e a passagem

aqui observada diz respeito apenas à natureza do fundo a ser marcado – desde o retângulo da folha de papel, digamos, ao volume de uma sala, e os tubos de luz fluorescente sendo entendidos como recursos gráficos. Com "campo ampliado" faço alusão a R. Krauss, "A escultura no campo ampliado" [1979], trad. Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*, n. 1, 1984. Em seu mapa não há lugar para a pintura: no entanto, minha sugestão aqui é que o campo ampliado está agora impregnado do pictórico.

28 Dan Graham, "Art as Design / Design as Art", in *Rock My Religion: Writings and Projects 1965-1990*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993, p. 211. Nesse aspecto, Flavin poderia estar menos afinado com o projeto construtivista de Tátlin que com as decorações de planos coloridos do De Stijl.

29 R. Krauss, resenha sem título. *Artforum*, jan. 1969, pp. 53-54. Alguns espaços estão separados do espectador pelos elementos da instalação elétrica de forma que ressaltam seu caráter pictórico no sentido indicado por Krauss.

pode-se dizer que Flavin promove não só uma abstração completa do pictórico (isso foi em grande medida alcançado por Pollock e outros), mas sua atomização total.³⁰ Se para Judd o minimalismo não é "nem pintura nem escultura", com Flavin começa a ser ambas, sendo cada categoria transformada no processo – a pintura levada ao óptico e a escultura ao espacial.³¹ Isso constitui uma revisão fundamental da noção comum do minimalismo, porquanto, assim considerado, ele inaugura não só um deslocamento da ilusão para o espaço mas também um remodelamento do espaço como ilusão. No entanto, embora Flavin indique o caminho, ele próprio não o segue, pelo menos não completamente.³²

"Como tenho dito por muitos anos", escreveu Flavin em 1966, "acho que a arte está se desfazendo de seu apregoado mistério em favor de um senso comum de decoração realizada com apuro. A simbolização está perdendo força – se tornando insignificante. Estamos descendo para a não arte – um mútuo sentido de decoração psicologicamente indiferente –, um prazer neutro de ver, conhecido por todos" (p. 89). Por mais excêntrico que Flavin pudesse ser, aqui ele se adequa às tendências centrais da prática da neovanguarda: na direção do antiarúatico e do antissimbólico, do indiferente e do neutro – em suma, na direção de um grau zero da arte. Contudo, como vimos, ele não queria perder por completo o apregoado mistério; tampouco a "decoração" era um insulto para ele, ao contrário do que representava para a maioria dos artistas abstratos, de Kandinski, Mondrian e outros nas décadas de 1910 e 20 aos pintores greenbergianos como Morris Louis e Kenneth Noland nas décadas de 1950 e 60. Pois a decoração só teria um valor negativo se a abstra-

ção estivesse absolutamente comprometida com a especificidade do meio e / ou a autonomia estética, e para Flavin não estava. De seus ícones, dizia que "às vezes podem ser blocos de lâmpadas que perdem sua identidade para um conjunto maior"; e de suas luzes fluorescentes, comentava que "as luzes se integram aos espaços em torno delas" (pp. 82 e 89). Para Flavin, a arte como decoração

30 Smithsonian talvez tivesse em mente esse efeito quando escreveu, em 1966: "A destruição do tempo e espaço clássicos efetuada por Flavin se baseia numa noção totalmente nova da estrutura da matéria" (*Collected Writings*, op. cit., p. 10).

31 D. Judd, *Complete Writings*, op. cit., p. 184.

32 Espero que fique claro que uma "catástrofe" análoga também está presente na arquitetura discutida no capítulo 7, especialmente o remodelamento do espaço como ilusão.

14 Em uma comunicação por e-mail, McCall elabora sobre outra diferença crucial: "As pessoas geralmente atribuem [as emoções que experimentam nas projeções] à magia dos véus de luz, mas não estou tão certo de que esse prazer funcionaria se elas estivessem andando dentro ou em volta de formas similares projetadas a partir de slides. Desconfio que a chave para isso é o movimento em *slow motion* – ou o lento desvelamento da estrutura – cor-porificado, é claro, como véus de luz. Assim, não acho que seja apenas a permeabilidade da luz o que separa minhas peças das de aço corten. É, antes, o fato de existir um elemento a mais em jogo: numa elipse em torção de Serra, o movimento (e portanto a chegada ao desvelamento) é oferecido pelo visitante ao caminhar. O mesmo é válido para minhas instalações projetadas, exceto que as próprias formas também estão em movimento. Logo, existe uma dinâmica entre o desvelamento sendo oferecido pela mutação do trabalho projetado e o desvelamento como produto da exploração de um visitante ao caminhar. É mais ou menos isso que se obtém quando se funde cinema e escultura!".

15 Michael Baxandall, *O olhar renascente: Pintura e experiência social na Itália da Renascença* [1972], trad. Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 42-43.

16 Um título como *Line Describing a Cone* não pode deixar de evocar um texto como *Ponto e linha sobre plano* de Vassili Kandinski, um dos grandes tratados do ensino modernista. (Também sugestiva aqui é a famosa definição de desenho dada por seu colega da Bauhaus Paul Klee: "uma linha que saiu para passear".)

casos o papel do espectador é aprender cada nova peça, acompanhar efetivamente o artista no desenvolvimento de suas composições, e desse modo se estabelece uma relação dialógica com a obra como um todo.¹⁴

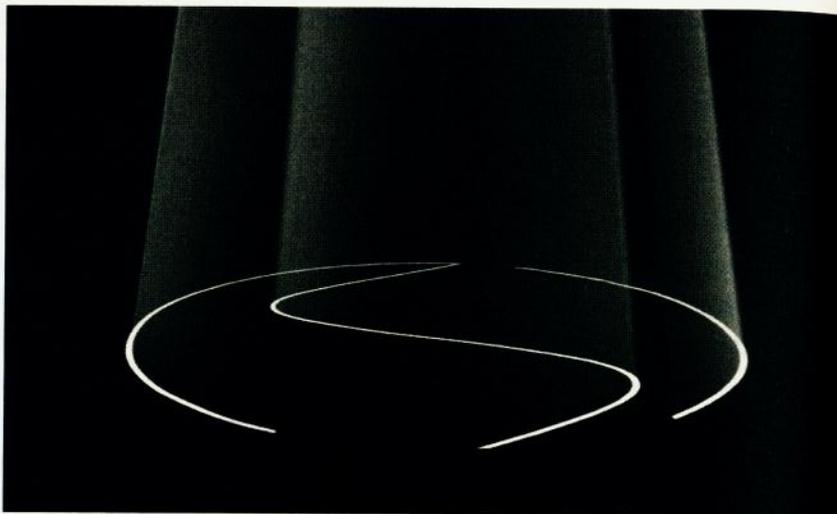
Isso também quer dizer que o trabalho testa o calibre de nossas capacidades visuais. Imediatamente antes de *Line Describing a Cone*, Michael Baxandall publicou um influente estudo sobre a arte do Renascimento, *O olhar renascente: Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1972), em que sustenta que os mestres do alto Renascimento supuseram e promoveram as aptidões cotidianas de seus espectadores. A habilidade de avaliar diferentes tamanhos, tal como se praticava no mercado público, poderia também ser convocada na contemplação da perspectiva espacial, como por exemplo diante de uma pintura de Piero della Francesca, ou a habilidade de dançar em conjuntos complexos poderia também ser usada na compreensão de agrupamentos de figuras, como por exemplo diante de uma composição de Pisanello. "Boa parte daquilo que chamamos de 'gosto'", escreve Baxandall, "consiste na correspondência entre as operações de análise que requer uma pintura e a capacidade analítica do observador. Dá prazer exercitar nossa habilidade, e sobretudo nos divertimos em usar essas mesmas capacidades que na vida diária empregamos muito seriamente."¹⁵ O exercício divertido da habilidade visual também é efetuado por McCall, cuja obra fornece uma prazerosa pedagogia das propriedades da linha, do volume, do espaço e do movimento.¹⁶ As habilidades aqui exercidas vão desde a geometria euclidiana básica até as equações matemáticas

avançadas, e há prazer nesse aprendizado informal. A experiência é também uma experiência de sociabilidade: pode-se ver pessoas completamente desconhecidas debatendo as complexidades das formas e crianças improvisando brincadeiras nos volumes.

Essa interação íntima, a um só tempo privada e pública, é central na experiência dos filmes de luz sólida. Eles nos convidam a perguntar: "A obra sou eu?", mas a questão não é solipsista; e, embora estejamos dentro de ambientes imersivos, não há um sentimento oceânico ou um efeito sublime fabricados para nós.¹⁷ Ao mesmo tempo, a semiparanoia dos estudos modernos da visão e da visualidade tampouco está presente. Pense-se em Heidegger sobre "o quadro do mundo" – seu argumento de que a perspectiva respaldou a visão moderna do mundo como um "fundo de reserva" tecnológico e do indivíduo como seu mestre instrumental –; ou Sartre e Lacan sobre "o olhar" – seus argumentos de que, ainda que pudéssemos presumir esse domínio sobre "o quadro do mundo", também estamos submetidos a ele, submetidos ao olhar *do* outro (como em outras pessoas) e ao olhar *como* outro (como em nosso entorno não humano que parece nos observar). "Eu estou no quadro", escreve Lacan sinistramente, "sou *foto-grafado*" pela luz do mundo, questionado em minha falta por seu olhar.¹⁸ Essa inflexão alarmada também está presente em Foucault com sua noção de um olhar institucional que nos disciplina, e na teoria do cinema feminista com sua demonstração de que o cinema clássico nos posiciona prejudicialmente como espectadores de acordo com o gênero.

McCall discorda das apreensivas inferências sobre o visual subjacentes a esses argumentos. Primeiro, a noção de que estamos "no quadro, fotografados por sua luz" é aqui objeto de interesse e não de temor. Logo, também, ainda que suas projeções sejam dimensionadas na escala do corpo, dificilmente o disciplinam: ao contrário, estimulam sua participação. Por fim, ainda que os filmes joguem com nossas discrepâncias como figuras, não se fixam em nossas diferenças:

17 Analiso esses efeitos na arte recente da instalação no capítulo 10.
18 Ver Martin Heidegger, "A época das imagens do mundo" (1938); Jean-Paul Sartre, *O Ser e o Nada* (1943); e Jacques Lacan, *O seminário – livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* [1973], trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, pp. 94 e 104. Para um estudo prolífico desse ceticismo acerca do visual, ver Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.



mais uma vez, ao contrário, os espectadores tornam-se parceiros não só de cada peça, mas também entre si. De algum modo McCall

19 A. McCall apud G. Ellard e S. Johnstone, "Anthony McCall", op. cit., p. 71. McCall, mais uma vez: "Toda nossa experiência de nossos eus corpóreos está em relação com outros. A representação, então, como que se enganou, porque ela pensa que o corpo é um objeto, o que não é verdade. Ciberneticamente falando, você tem um circuito de comunicação, e os corpos são dois nós nesse circuito" (in T. Coburn, "Interview", op. cit., pp. 83-84). Essa ética, talvez evocativa de Martin Buber ou Emmanuel Levinas, também é sugerida pelos títulos de projeções recentes como *You and I*, *Between You and I*, *Meeting You Halfway* e *Coupling*. Para uma intervenção provocadora nessa filosofia de analogias afetivas, ver Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009. No entanto, como veremos, nem todos os elementos das projeções são benignos.

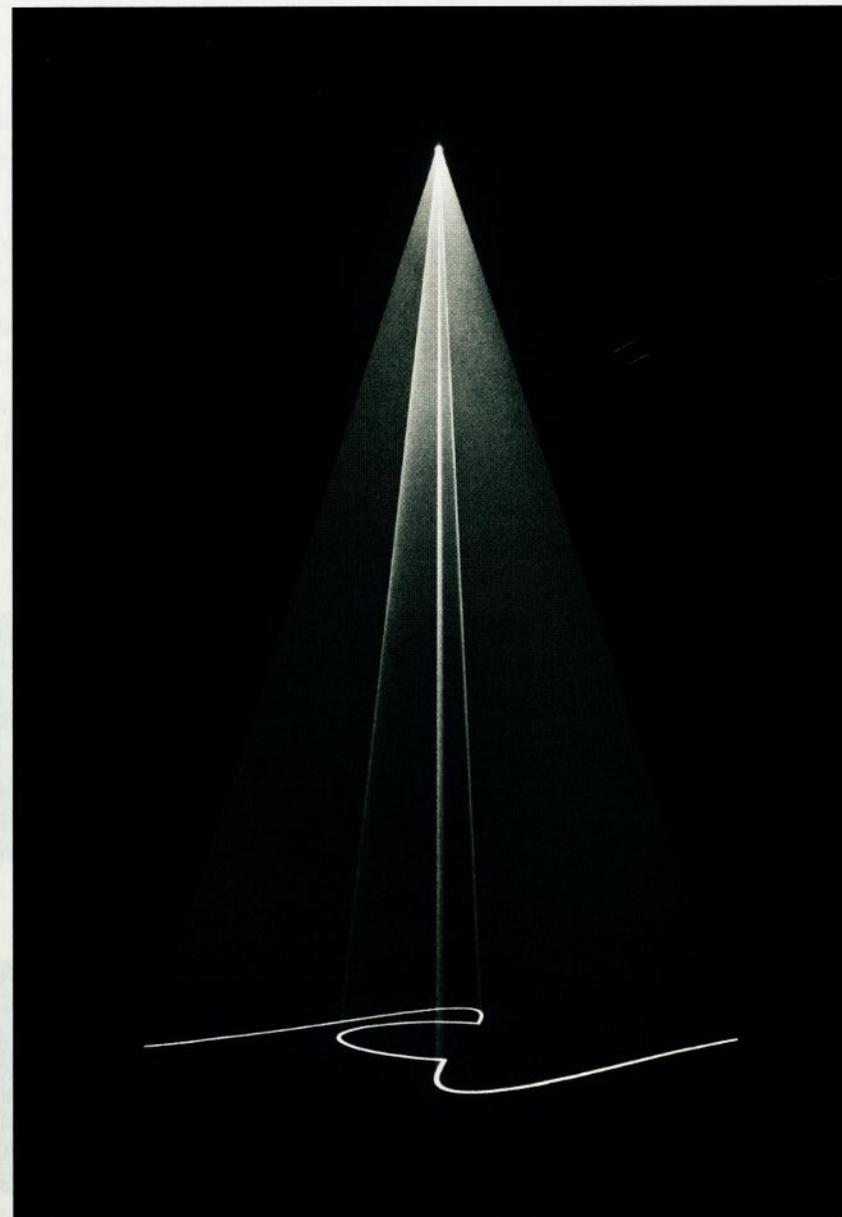
20 McCall emprega esses termos com frequência nas duas entrevistas acima citadas.

nos reconduz à benevolente fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem estamos posicionados, antes de mais nada, como corpos entre corpos na "carne do mundo", não como imagens projetadas para a (des)identificação volátil por outros. Os filmes, portanto, sugerem uma estética de "simetrias e repetições e duplicações" baseada nas propriedades comuns de nossa corporeidade compartilhada, que, por sua vez, sugere uma ética de intimidade e reciprocidade mais do que de alienação e agressão.¹⁹

Se as peças horizontais reproduzem a orientação usual da vista e do cinema, a referência à visão e ao filme é menos insistente nas peças verticais como *Breath I-III* [Respiração I-III], *Meeting You Halfway* [Indo a seu encontro] e *Coupling* [Acoplamento ou Cópula] (todas dispõem de um projetor); no entanto, o envolvimento do corpo poderia ter um

Anthony McCall, *Breath III*, 2005. Hangar Bicocca, Milão, 2009; *Breath*, 2004. Hangar Bicocca, Milão, 2009.

resultado mais profundo. Sem dúvida, as três peças *Breath* evocam um pulmão inalando e exalando, uma evocação do corpo menos como imagem do que como organismo. McCall aponta associações corporais também em sua terminologia das peças verticais – não só chama "pegadas" aos padrões traçados no chão, mas também "membrana" às superfícies de luz e "figura em pé" aos volumes que descrevem.²⁰ Ao mesmo tempo, também produzem fortes ressonâncias arquitetônicas: McCall às vezes se refere às formas verticais como "câmaras", e mesmo quando elas se abrem e fecham diante de

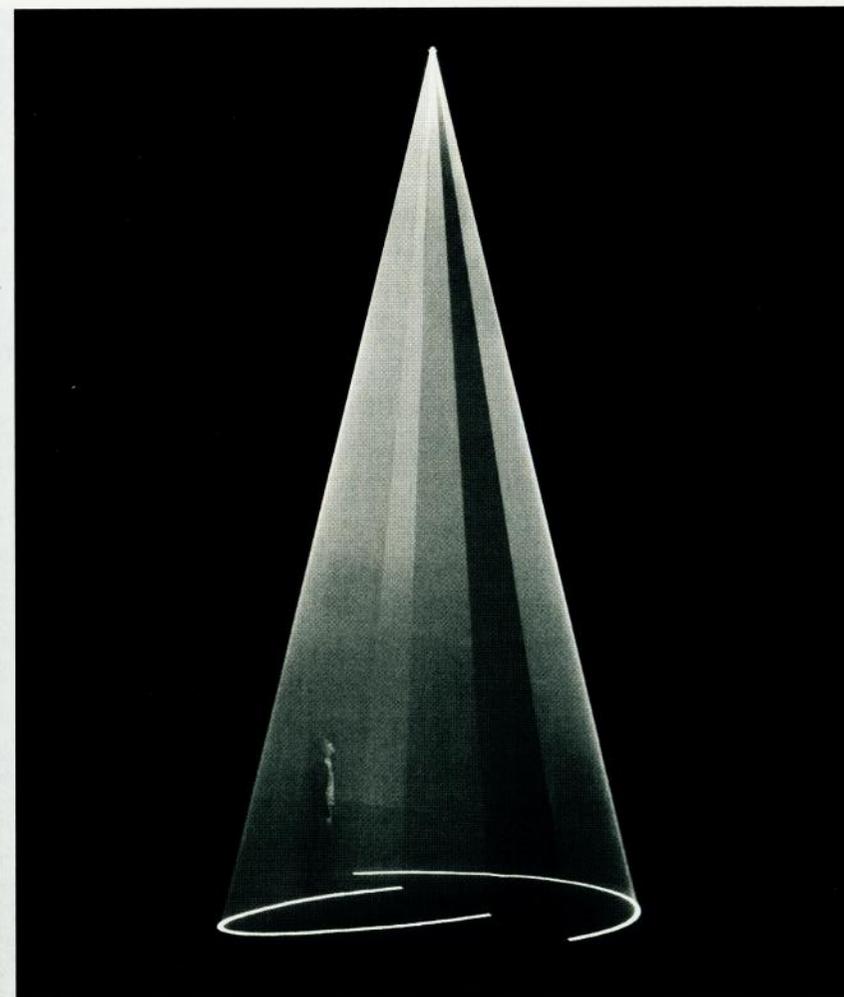
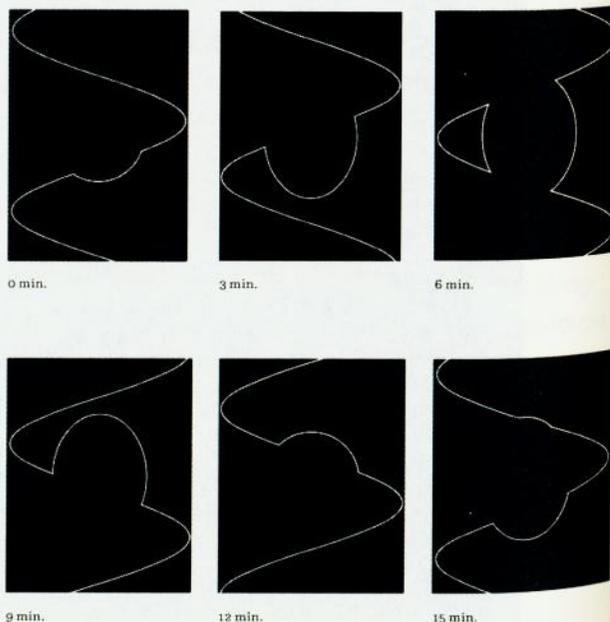


nós tendemos a ficar distintamente dentro ou fora delas em algum momento.²¹ Essa conexão com a arquitetura é intensificada pelos grandes espaços necessários para apresentar os filmes, sobretudo os verticais (que algumas vezes são mostrados em estruturas industriais convertidas em galerias).

O ciclo das projeções verticais varia entre quinze e 32 minutos. *Breath* (2004) consiste em uma elipse que se expande e contrai ao mesmo tempo que uma onda vagante a atravessa, produzindo aberturas e fechamentos na figura. *Breath II* (2004) põe em ação duas ondas vagantes, a diferentes velocidades, enquanto a elipse em volta delas se expande e contrai, e essa interação produz ainda mais aberturas e fechamentos (se a pessoa está dentro da figura, alguns parecem súbitos becos sem saída). Em *Breath III* (2005) a elipse que respira está dentro da onda vagante, e sua configuração móvel produz resultados mais abertos. Como o título indica, *Meeting You Halfway* (2009), que consiste em duas elipses parciais frente a frente, efetua um encontro entre duas figuras. Na primeira metade do ciclo, ambas se contraem bem devagar e depois se expandem rapidamente (mas a velocidades diferentes), ao passo que na segunda metade uma elipse segue seu padrão enquanto a outra faz o contrário. O movimento é principalmente vertical; a leve moção horizontal vem de uma varredura flutuante que oscila para trás e para frente cruzando as duas formas e alternadamente revelando uma enquanto encobre a outra.²² Como de

21 Além disso, tendemos a não interromper tanto a luz como ocorre com as peças horizontais. Essa dupla conexão com o corpo e a arquitetura também se observa nos títulos de dois trabalhos em execução – *Skin* [Pele] e *Skirt* [Saia ou Borda].

Quadros sequenciais de *Breath III*, 2005; Anthony McCall, *Meeting You Halfway*, 2009. Hangar Bicocca, Milão, 2009.

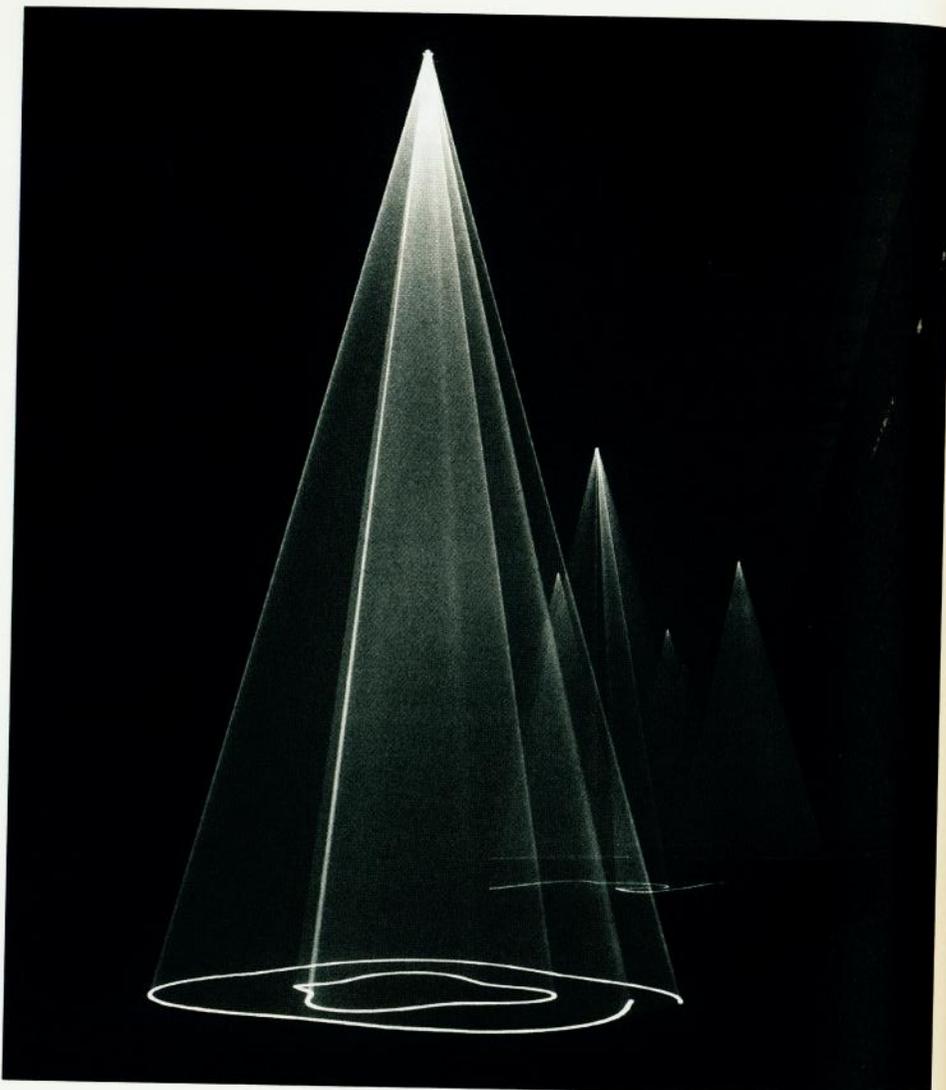


costume em McCall, com o andamento da figura e do ritmo esse esquema parece lógico; são os volumes proteiformes que chamam nossa atenção. Por fim, *Coupling* (2009) explora uma nova forma, que o artista chama “onda circular”. Quando se fricciona ou se dedilha a corda de um violino, uma onda se move com diferentes amplitudes entre o traste e o cavalete, produzindo os sons que ouvimos; se imaginarmos essa linha, acrescida de ondulações, como um círculo,

22 Em uma comunicação por e-mail, McCall define a varredura flutuante da seguinte maneira: “A varredura utilizada em *Between You and I* simplesmente entra no quadro a partir da esquerda, atravessa-o e sai à direita. Assim, a forma

elíptica começa inteira; depois, bem devagar, vai sendo substituída pela forma de onda vagante, o que produz uma combinação cambiante das duas figuras. No momento em que a varredura sai, a elipse desapareceu, substituída pela

forma completa da onda vagante. A varredura ‘flutuante’, por outro lado, nunca sai do quadro, mas flutua para frente e para trás dentro dele, num movimento líquido contínuo com as duas figuras sempre em ação”.



teremos então uma onda circular. Em *Coupling* aparecem duas ondas circulares, uma dentro da outra. As ondulações não só distorcem os dois círculos como também, em momentos diferentes do ciclo, rompem os círculos em pontos opostos, criando duas aberturas, uma para fora da projeção e outra em seu interior.

Essa descrição se restringe às pegadas dessas peças. Quanto aos volumes, têm de ser experimentados *in situ*; como com os

Anthony McCall, *Coupling*,
2009 [no primeiro plano].
Hangar Bicocca, Milão, 2009.

formatos recentes concebidos por Serra, não podem ser antecipados ou rememorados com muita precisão. Assim, as projeções desaceleram e adensam o espaço de forma que o ambiente fica mais substancial e o espectador mais receptivo do que de costume; ao mesmo tempo, a complexidade das figuras introduz um desafio tanto à percepção como à cognição. Mais uma vez, como ocorre com as peças recentes de Serra, é difícil assimilá-las, talvez impossível conhecê-las, e isso geraria dois diferentes pensamentos: por um lado, poderíamos refletir sobre a dificuldade de nossas negociações cotidianas com o espaço, real e virtual; por outro, poderíamos confiar

muito mais em nossa experiência e intuição nessa navegação, mediante a qual essas habilidades de orientação são reafirmadas.²³ No entanto, nem tudo é benévolo aqui: ainda resta o escuro, que, tanto quanto a luz, é o meio das projeções. Ele é o suporte dos filmes, mas também nos circunda, e possui associações primordiais que não podem ser totalmente ignoradas.²⁴

Ao mesmo tempo, particularmente no interior das projeções, somos banhados por uma pálida luz prateada. Essa experiência poderia evocar os encontros lendários – pagãos ou cristãos – com a luminosidade celestial. Do lado pagão, há a mortal Dânae impregnada por Zeus com uma chuva de ouro, conforme foi retratada por Ticiano, digamos, ou o mortal Endimião banhado pela luz de sua amada Selene, a lua, segundo a pintura de Girodet. Do lado cristão, há a Anunciação da Virgem, ou a comunhão em êxtase de Santa Teresa com Deus, ambas geralmente figuradas como raios de luz celestial outorgada aos mortais na terra. Para um materialista como McCall, é difícil discutir essa dimensão espiritual – “corpos, interações e intercâmbio não são ideias divinas”, afirmou simplesmente – mas ele não nega sua existência.²⁵ No entanto, associações

23 Para a discussão de Serra sobre esses efeitos em seu próprio trabalho, ver capítulo 11.

24 McCall: “Acho que é necessário começar com a lembrança de que esses trabalhos de luz sólida existem no escuro e que o escuro carrega todo tipo de terrores. Mesmo que nós como adultos tenhamos esquecido, toda criança entende isso. O fogo e a luz têm sido tradicionalmente a proteção contra esse vazio. Nesse contexto, um feixe de luz projetada é a um só tempo um reconhecimento da existência do vazio e uma oferta de segurança (como era o feixe de luz do farol para o marinheiro no mar)”. Ver Bertrand Rougé e Charlotte Beaufort, “Interview with Anthony McCall”. *Figures de l’Art*, n. 17, 2009.

25 A. McCall apud G. Ellard e S. Johnstone, “Anthony McCall”, op. cit., p. 73. Essa entrevista se centra em *Between You and I*, apresentada pela primeira vez na desativada Round Chapel em Londres. Como foi observado no capítulo 7, também há uma versão modernista dessa luz espiritual, que foi proposta por escritores e projetistas visionários como Paul Scheerbart e Bruno Taut, para quem a luz, transformada em meio social pela arquitetura de vidro, nos conduziria a um modo de vida utópico.

seculares também são observáveis aqui, como a tendência das formas vivas a se inclinarem na direção da luz do céu. Uma conexão ainda mais terrena é com a luz dos refletores de teatro, o que mais uma vez evidencia que as projeções são também representações nas quais nós figuramos.

Embora os filmes de luz sólida tenham surgido no duplo contexto do cinema estrutural e das instalações site-specific do começo da década de 1970, também nos remetem a um momento-chave da vanguarda histórica, os experimentos de luz de László Moholy-Nagy nas décadas de 1920 e 30. Moholy baseou sua prática madura nessa questão fundamental: poderiam os meios associados à reprodução indireta – ou seja, a gravação de uma execução musical, ou a fotografia de uma aparição mundana, ou o filme de uma história dramática – serem objetos de uma produção direta – ou seja, de uma criação ativa de som, luz ou movimento? Nessa busca modernista, Moholy adotou como meios privilegiados a fotografia e o cinema, que ele entendia quase etimologicamente como uma questão de luz escrita sobre um suporte. Segundo Moholy, essa nova tecnologia da transparência fílmica decerto transformaria outros meios, e já em *Malerei, Photographie, Film* [Pintura, fotografia, cinema] (1925) ele propôs um remapeamento das artes visuais em “todo um campo de expressão óptica”.²⁶ Essa é a famosa tese de uma “nova visão” que Moholy elaborou em *Do material à arquitetura* (1929; publicado em inglês em 1932 como *The New Vision*), que redefinia a pintura como “material”, a escultura como “volume” e a arquitetura como “espaço”, e postulava uma passagem necessária da primeira condição à última – “do material ao espaço”. Em resumo, a transparência, transposta a partir da fotografia e do cinema, se tornaria um “novo meio de relação

espacial” em geral.²⁷ Moholy chegou a explorar essa desmaterialização radical, sobretudo em seu *Light Prop for an Electric Stage* [Adereço de luz para um palco elétrico] (1938) e outros “jogos de luz”, mas sua obra foi interrompida pelo exílio durante a guerra e sua morte prematura.

Em seu momento neovanguardista do começo da década de 1970, McCall efetivamente recuperou

26 László Moholy-Nagy, “From Pigment to Light”, in Richard Kostelanetz (org.), *Moholy-Nagy: An Anthology*. Nova York: Da Capo, 1970, p. 31.

27 Ver L. Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, trad. ingl. Janet Seligman. Cambridge, MA: MIT Press, 1969; e *The New Vision* [1929]. Nova York: Dover, 1938. Ver também meu “The Bauhaus Idea in America”, in Achim Borchardt-Hume (org.), *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*. Londres: Tate Publishing, 2006.



esse projeto truncado da vanguarda: seus filmes também passam através do anteparo da reprodução para a realidade da produção, e também se deslocam “do material ao espaço” pela via dos “jogos de luz”. No entanto, ao fazê-lo, McCall inverteu a ênfase hegeliana de Moholy acerca da sublimação progressiva das artes, e reformulou sua exploração da visão e do espaço na materialidade dada de nossos corpos e arquiteturas.²⁸ Enquanto a desmaterialização era um sonho para os modernistas como Moholy, para muitos artistas, ultimamente,

tornou-se um padrão: a virtualização dos corpos e arquiteturas parece quase automática em diversas instalações com projeções de filme e vídeo.²⁹ Aqui, McCall volta a fazer uma importante intervenção ao

28 Nesse aspecto, seu deslocamento neovanguardista não é o gesto estilístico discutido no capítulo 5.

29 Mencionado no capítulo 8, esse tópico é central no capítulo 10.

László Moholy-Nagy, *Jogo de luz: preto / branco / cinza*, 1930 (quadros de filme).

oscilava não só entre uso e não uso, mas também entre obra individual e conjunto arquitetônico.

Essa é uma razão pela qual Flavin rechaçava qualquer conexão com "o termo 'ambiente'": "Para mim, parece implicar condições de vida e talvez um convite a uma residência confortável. Essa acepção negaria a noção de um artifício visual direto e difícil" (p. 95). A despeito de seu deslocamento para o espaço real, portanto, ele queria reter a intensidade pontual, a enfática condição de ser presente [*presentness*] da pintura do modernismo tardio: "Minha ideia é que haja rápidas percepções – situações de entrar e sair. Acho que a pessoa tem momentos explícitos com esse espaço-luz tão particular" (p. 95). E, para o bem e para o mal, sua concepção da arte como decoração apresenta os efeitos ópticos de uma pintura tardo-modernista de Jules Olitski, digamos, ou Larry Poons, no meio espacial da luz colorida, na linha em que Irwin, Turrell e outros também seguiriam: "Olhem para a luz e ficarão fascinados".³³

Flavin alcança essa condição de ser presente através do brilho de suas luzes, com certeza, mas também por intermédio da estrutura de seus arranjos. Bem ao estilo do período, ele associava seu "sistema" de unidades regulares à linguagem, e, em contraste com boa parte da arte minimalista, insistia que seu efeito não era continuado: "é como se meu sistema fosse sinônimo de seus estados passados, presentes e futuros" (p. 90). É uma afirmação um tanto forte, mas faz todo sentido: mesmo que nossa percepção de uma luz fluorescente de Flavin mude com o tempo (quando andamos em torno dela, quando suas cores irradiam uma à outra etc.), ela parece estar toda presente de uma só vez, e, como arranjo de unidades, pode-se também entender cada trabalho como estando implícito em todos os outros. Dois dos termos que ele emprega para esse modo de aparecimento são "declaração" e "divulgação"; o

último é outro termo que evoca uma "revelação" semirreligiosa (principalmente para o *vulgus* ou pessoas comuns). De alguma maneira, portanto, a intensidade dessa condição de ser presente se contrapõe às ironias de sua arte acima observadas: enquanto a intensidade "fascina", a ironia nos

33 Na década de 1960, as distinções entre essas práticas nem sempre eram claras – embora Flavin recusasse qualquer associação com pintores como Olitski (cf. p. 109). Em certo sentido, Flavin dissolveu a diferença entre a condição de ser presente [*presentness*] pontual e a "presença" continuada (para emprestar uma oposição usada por Michael Fried em "Art and Objecthood" [*Artforum*, jun. 1967]).

mantém em suspense, e mesmo em desequilíbrio, olhando, pensando, nos movendo.

Desconfiado da arte "ambiental", Flavin desprezava a arte "tecnológica", que, em 1967 (no auge de empreendimentos como "Experiments in Art and Technology"),* repudiou como tantas "misturas de ritual teatral, abuso sensorial fácil, sem sentido, indiscriminado" (p. 93). Deplorava, em específico, "uma reverência como que fetichista pelas emanções tecnológicas [apresentadas] como a própria arte" (p. 93).³⁴ No entanto, é evidente que há uma dimensão tecnológica em sua obra, que, mais uma vez, Flavin também alinhou ao fetiche: "Uma lâmpada comum torna-se

um fetiche industrial comum", escreveu em 1964, "absolutamente reproduzível, mas de certa maneira espantosamente pouco familiar agora" (p. 83).

Menos religioso que comercial, o fetiche evocado aqui é o fetiche da mercadoria, que, segundo o relato marxista, dotamos de um poder que ele não possui porque, estando apartados de sua produção, não compreendemos seu mecanismo. A diferença entre suas duas inflexões acima é que as luzes fluorescentes são "fetiches industriais" que, embora "pouco familiares" como arte, são familiares como objetos, ao passo que as "emanções" da arte tecnológica, por serem obscuras em sua manufatura, provocam uma "reverência como que fetichista" (Marx escreveu sobre a mercadoria em termos similares no *Capital*). Em certo sentido, a diferença é entre "magia vácuca" e magia negra, e mais uma vez Flavin parece querer as duas coisas: um objeto desfeticizado cuja produção seja transparente (outra aspiração construtivista, como vimos com Richard Serra) e um objeto fetichista cujo efeito seja mágico. Talvez Flavin tenha detectado pontos de ligação com os espectadores nos dois aspectos, com suas peças de luz fluorescente lidas de imediato como "lâmpadas comuns" (por exemplo, com os materiais autoevi-

* Experiments in Art and Technology (E. A. T.): organização sem fins lucrativos, criada em 1966, com o objetivo de desenvolver colaborações entre artistas e engenheiros. [N. T.]
34 Flavin continua em sua maneira acerba: "Ninguém deve se dar ao trabalho de pagar para entregar sua percepção ao inútil castigo audiovisual, 'divertido', projetado a esmo por alguns dos assim chamados autointitulados tecnototalitários da multimídia, especialmente porque, em casa, em qualquer noite, ele já é obrigado a absorver uma 'sobrecarga' de muitos dos mesmos maus-tratos aparentemente arbitrários, abaladores e sem mensagem dos comerciais e programas de televisão" (p. 93). Flavin talvez se mostre suscetível aqui porque sua obra chegou a ser considerada "passiva" em relação a sua própria tecnologia: "É uma passividade do tipo de '1984'", escreveu Emily Wasserman, "uma liricização de formas que, no fundo, não são nem inventivas nem profundas" (*Artforum*, dez. 1967, p. 60). O "ambiente", poderíamos dizer hoje, estava do lado do espetáculo, como Flavin advertiu em 1982: "Não quero fazer uma catedral. Realmente não quero. Acho que isso é assunto para os negócios atualmente" (p. 197).

dentes em Tátlin) e consumíveis como “fetiches reprodutíveis” (por exemplo, com as imagens produzidas em série em Warhol).

O que tudo isso tem a ver com a catástrofe do minimalismo mencionada no início? Entendo o termo em seu sentido etimológico, como uma recessão (*kata-strophê*), o que vale dizer, menos como um desastre completo que como um redirecionamento problemático. A meu ver essa catástrofe do minimalismo dá continuidade a Flavin com Irwin, Turrell e outros. Isso não significa negar os efeitos poderosos desses artistas, mas apenas indicar que eles reelaboraram o minimalismo de maneiras ambíguas, especialmente nas categorias da arte “ambiental” e “tecnológica” que incomodavam Flavin.³⁵

Ainda que as obras minimalistas pudessem se abrir para o espaço ambiente, sua definição material é bastante clara. Isso já não acontece com Irwin: mesmo suas primeiras pinturas nesse modo óptico – como os monocromos quase quadrados divididos por horizontais finas (1962-64) e as pinturas com pequenos pontos (1964-66) – tendem a dissolver a fisicalidade tanto da superfície como do suporte. Segundo a distinção proposta por Judd, Irwin está mais interessado no fenômeno do que no objeto, e ambos logo perdem tensão em sua obra. Tal como Turrell, Irwin vai em busca do fenômeno até o outro lado da pintura e do objeto, onde ambos estão difusos na luz e no espaço.³⁶

Com sua formação em pintura, Irwin seguiu a crítica modernista da lógica pictórica de figura e fundo – em suas próprias palavras, da “hierarquia

35 Na década de 1960, o espaço pictórico extravasou no espaço real de inúmeras maneiras. Pense-se, por exemplo, nas peças espalhadas [*scatter pieces*] de Robert Morris e outros. Em um trabalho como *Threadwaste* (1968), Morris procurou “ultrapassar os objetos” por completo – mas não na direção da ideia pura (como é frequente na arte conceitual) nem na do mero material (como em outros casos da arte processual). Ele buscava a criação de um “efeito de campo” no qual o objeto era geralmente fraturado, se não dissolvido, e a visão do espectador frequentemente perturbada, se não confundida. Em suas

próprias palavras, Morris queria “tomar as condições do campo visual” como a “base estrutural” da obra e não simplesmente seu limite físico. Ao fazê-lo, procurava levar o espectador de um olhar focal (como quando se olha uma pintura ou escultura ou, de fato, um objeto minimalista) a um “olhar vago” de um conjunto visual; e para tal dispunha os materiais de maneira que seu perfil ou sua planta não pudessem ser capturados como imagem. Em trabalhos como *Threadwaste*, é como se a visão estivesse descentrada do sujeito e lançada no mundo. Ver R. Morris, “Notes on Sculpture, Part 4”, op. cit. Sobre uma confusão

análoga da visão em Flavin, ver Briony Fer, “Nocturama: Flavin’s Light Diagrams”, in J. Weiss (org.), *Dan Flavin: New Light*, op. cit.

36 Já nesse momento Harold Rosenberg escrevia: “a arte desesteticizada segue de mãos dadas com os acontecimentos estetizados, com a crescente injeção em situações reais da ambiguidade, do ilusório e do distanciamento emocional da arte” (“De-aestheticization”, in *The De-definition of Art*. Nova York: Collier Books, 1972, p. 37).

37 Robert Irwin, “The Hidden Structures of Art”, in Russel Ferguson (org.), *Robert Irwin*. Los Angeles: Moca, 1993, p. 23.

abstrata de marca, moldura e significado” – até o ponto de romper com a pintura como tal.³⁷ Podemos seguir essa trajetória desde suas primeiras pinturas de linha e ponto, passando pelos discos aureolados de alumínio pintado ou plástico (1965-69) e suas colunas prismáticas de acrílico (1969-70) até suas várias instalações, interiores e exteriores, nas últimas quatro décadas. Para Irwin, essa passagem foi motivada pelo imperativo filosófico de não “misturar os objetos de arte com o tema – ‘arte’”.³⁸ Além disso, ele entendia esse tema da arte não em termos epistemológicos (como alguns artistas conceituais) mas em termos fenomenológicos (como a maioria dos minimalistas). “O nexa do pensamento moderno”, afirma Irwin, é “estar fenomenicamente no mundo como participante ativo”, de modo que “o único tema puro da arte” seja “a natureza e o potencial infinito dos seres

humanos para ver e ordenar esteticamente o mundo.”³⁹

Essa tornou-se sua meta pessoal: “Eu estava atrás de uma primeira ordem de presença”, comentou certa vez Irwin, e a seu ver os predecessores que elegeu – “a base fenomenológica de Husserl, o deserto puro de Malévitch e a arte como arte de Reinhardt” – iam na mesma direção.⁴⁰ Aqui, com efeito, Irwin reescreve a abstração modernista como fenomenologia *tout court*, e essa reescrita joga o sentido do acontecimento artístico inteiramente no espectador, que é “encarregado de completar ativamente a plena intenção da obra de arte – através de sua experiência”.⁴¹

Já em 1966 Phil Leider enxergou os riscos desse projeto (ainda que também o tenha apoiado): o objeto de arte poderia desaparecer na busca de seu “tema puro”, e a crítica do pictórico poderia levar, paradoxalmente, à “reintrodução de um espaço ambíguo, atmosférico”.⁴² Essas duas possibilidades aventadas por Irwin vieram a ocorrer com Turrell. “Isto não é minimalismo e não é trabalho conceitual”, ele certa vez comentou sobre sua obra; “é trabalho perceptual”. E mais: “Não há ‘objeto’ porque a própria percepção é o objeto”.⁴³ Turrell, que havia

38 Id., *ibid.*, p. 33.

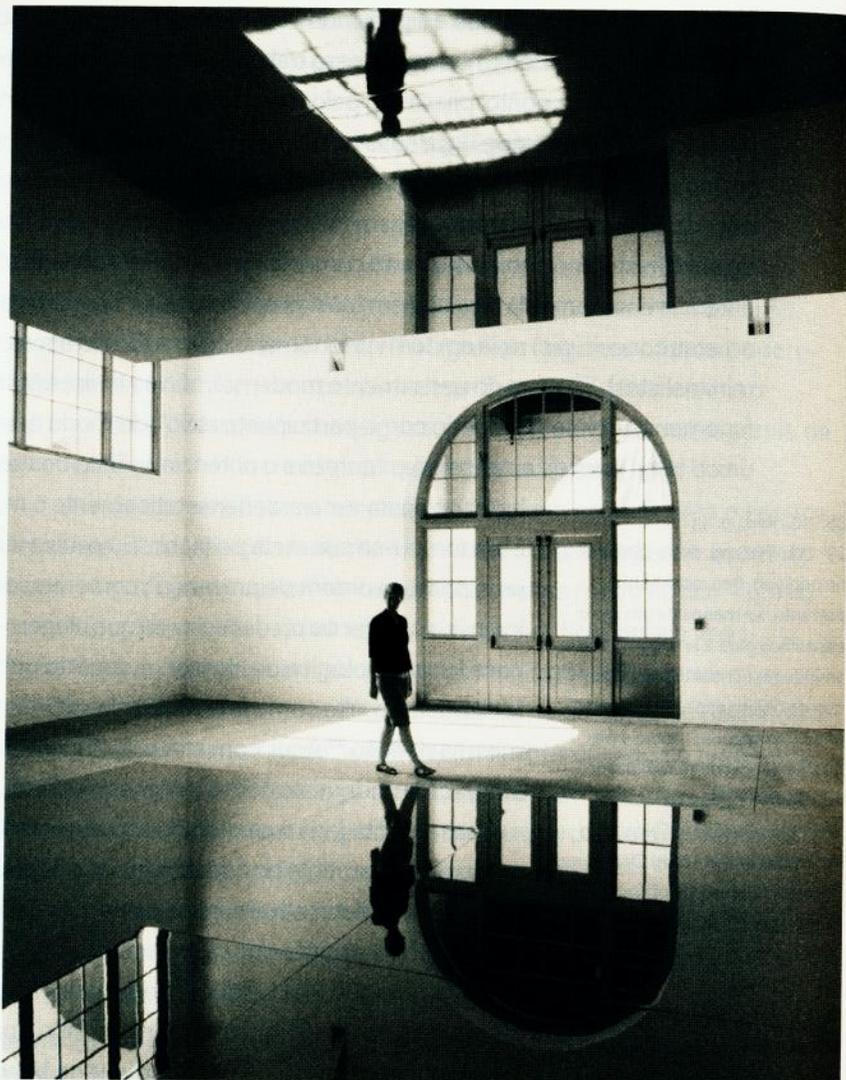
39 Id., *ibid.*, pp. 21 e 23 (itálicos no original). Seu movimento, portanto, foi menos de um meio específico para a arte geral, como amiúde no conceitualismo, do que do objeto específico para o ambiente espacial, como é frequente depois do minimalismo.

40 R. Irwin apud Lawrence Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees*. Berkeley: University of California Press, 1982, p. 61; R. Irwin, “The Hidden Structures of Art”, op. cit., p. 29.

41 R. Irwin, “The Hidden Structures of Art”, op. cit., p. 25 (itálicos no original). Essa insistência no espectador é mais extrema do que qualquer variação duchampiana no “ato criativo” provocada pelo ready-made (ver Marcel Duchamp, “The Creative Act” [1957], in Michel Sanouillet e Elmer Peterson [orgs.], *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames & Hudson, 1975).

42 Philip Leider, *Robert Irwin, Kenneth Price*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1966, s/ p.

43 Richard Andrews e Chris Bruce, “Interview with James Turrell”, in *James Turrell*. Seattle: Henry Art Gallery, 1992, p. 47.



estudado psicologia e se interessara pela teoria da Gestalt (especialmente sua técnica do *Ganzfeld* ou percepção do “campo inteiro”), começou com “peças de projeção” (1966-69) que lançavam luz no canto de uma galeria de modo que um cubo parecia flutuar na sala. Depois, seguiu com “construções espaciais rasas” que criavam anteparos de luz colorida por meio de minúsculas aberturas nas paredes da galeria e planos oblíquos fortemente iluminados – e, por conseguinte, quase

Robert Irwin, *Who's Afraid of Red, Yellow & Blue*, 2006-07.

impossíveis de serem localizados. Essas instalações, que logo se tornaram imersivas, parecem existir menos como entidades fixas do que como fantasmas espaciais projetados por nossa retina e sistema nervoso. Desse modo, Turrell tende a inverter o movimento minimalista para a produção de espaços delineados e espectadores reflexivos; seus ambientes, ao contrário, não raro nos desorientam, e até nos esmagam, com as aparições mesmas que supostamente criamos. Esse esteticismo difuso tem grande apelo, mas também pode ser visto como uma abstração sublimada das formas luminosas oferecidas por qualquer espetáculo mediado da cultura contemporânea, e a resposta favorável da maioria dos espectadores não está muito distante da “reverência quasi-fetichista pelas emanações tecnológicas” que Flavin questionava.

Como Irwin, Turrell entende a estética no sentido original de sua definição no Iluminismo – ou seja, como uma “ciência do conhecimento sensível” em relação ao mundo natural em geral.⁴⁴ A fenomenologia também se ocupa de nossa percepção deste mundo, e a busca do estético para além dos meios artísticos convencionais renovou o interesse por essa filosofia. Na fenomenologia, o mundo é agrupado de modo que aquilo que é primário em nossa experiência passa ao primeiro plano. No entanto, os espaços concebidos por Irwin e Turrell para essa percepção são completamente artificiais, e o “conhecimento sensível” nesse contexto é totalmente mediado. O risco aqui consiste

não só em des-historicizar o estético (isso seria intrínseco à categoria), mas também em tornar o fenomenológico falso – na realidade, substituir o estético e o fenomenológico por versões *Ersatz* nas quais a percepção é, por assim dizer, feita para nós.⁴⁵ Isso quer dizer que aqui ocorre mais uma inversão. Em princípio, essas instalações se propõem a nos proporcionar uma experiência: “Mais que uma experiência, o que se constrói é uma situação que possa criar experiências”, insiste Turrell; e ele concebe essa experiência em termos expressamente fenomenológicos: “Quando se explora um espaço com a visão, é possível ‘ver a si

44 Alexander Baumgarten, *Aesthetica*. Frankfurt, 1750 / 58, § 1.

45 Ver R. Krauss, “Cultural Logic”, op. cit., p. 12. Paradoxalmente, o excesso de ênfase no espectador pode torná-lo quase nulo ou vazio, como sugere Anne Wagner em relação à observação de Flavin a respeito de um desenho para uma instalação de 1972, “ocupar e alterar a sala inteira”: “O que quer que ele esteja sugerindo – pois sua frase com certeza apresenta um conjunto de intenções específicas ainda que de modo críptico – a fórmula parece deixar o espectador de fora. Uma sala alterada faz o espectador evaporar; o lugar se torna um não lugar” (“Flavin’s Limited Light”, in J. Weiss, *Dan Flavin*, op. cit., p. 127).

mesmo vendo'. Esse ver, essa exploração, impregna de consciência o espaço".⁴⁶ No entanto, Turrell também afirma que com isso o espaço se torna "como um olho": "O espaço tem um modo de olhar. É como se ele tivesse a presença de uma visão. Quando você entra nele, ele está ali, esperando por você". A "situação" então se inverte da reflexividade de "ver a si mesmo vendo" à alienação do "espaço que está de alguma forma vendo".⁴⁷

Historicamente, o interesse pela fenomenologia se intensifica quando os progressos da tecnologia e da mídia influem sobre nossa percepção. "[Ele] rejeita qualquer determinação histórica da experiência, evitando com isto, acima de tudo, se aproximar daquela experiência, da qual se originou sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual ela foi remetida", observou Walter Benjamin sobre Henri Bergson, o filósofo do *élan vital* bastante aclamado no começo do século xx (e hoje novamente). "É a experiência inóspita, ofuscante da época da

industrialização em grande escala. Os olhos que se fecham diante dessa experiência confrontam outra de natureza complementar na forma por assim dizer de sua reprodução espontânea."⁴⁸ Um argumento similar também vale para Edmund Husserl, cuja famosa *epoché* ou "redução fenomenológica" quase parece concebida para colocar entre parênteses condições como "industrialização em grande escala", ou, sem dúvida, para Heidegger, que insistia numa ordem primordial do ser contra o "quadro do mundo" que a modernidade tinha posto em seu lugar (ele ao menos foi explícito em sua reação). Por fim, vemos Merleau-Ponty, o maior fenomenólogo depois de Husserl, responder, também de maneira complementar, e até compensatória, à ascensão iminente da sociedade de consumo e da cultura da mídia. Esse mundo, explorado pela arte pop, é suspenso em sua abordagem fenomenológica, que foi essencial a alguns minimalistas (os quais leram sua *Fenome-*

nologia da percepção na tradução para o inglês em 1962). Igualmente influenciados por Husserl e Merleau-Ponty, Irwin e Turrell também colocaram esse mundo mediado entre parênteses, mas com isso sua arte poderia igualmente ser sua "reprodução espontânea" – uma emanção da tecnologia mesma que exploram e simultaneamente apagam.⁴⁹

Poderíamos apreender o que está em jogo aqui, do ponto de vista estético e político, recorrendo a um famoso episódio contado por Tony Smith em 1966; uma cena primal no discurso sobre o minimalismo e seus

desdobramentos, diz respeito a uma viagem noturna à autoestrada New Jersey Turnpike em construção no começo da década de 1950. Smith narra sua estranha euforia naquela paisagem escura, que considerava artificial, mas não exatamente artística, "mapeada, mas não [...] socialmente reconhecida".⁵⁰ Acredita que o que teve foi um sentimento estético, mas um sentimento para além de qualquer sentimento provocado por uma pintura ou escultura. "Não há como enquadrá-la", observou Smith, "basta experimentá-la."⁵¹ Antecipado pela vasta autoestrada em New Jersey, esse campo ampliado da arte é consumado com projetos gigantescos, como a cratera Roden no Arizona, construída por Turrell. Esse campo, por certo, parece estar muito além do pictórico e do escultórico – mas deveriam essas categorias ser apenas ampliadas aqui num *além* aparentemente desenquadrado, um imenso espaço de pictorialidade rarefeita, tecnologicamente manufaturado para parecer perceptualmente puro? Esses espaços não ultrapassam os enquadramentos convencionais da arte tanto quanto os estendem para além de nossa capacidade de localizá-los, e por conseguinte ficamos *dentro* de um campo pictórico-escultórico no sentido amplo, ali posicionados simultaneamente como sujeito e objeto, enquadrador e enquadrado.⁵²

46 Julia Brown, "Interview with James Turrell", in *Occluded Front: James Turrell*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985, pp. 22 e 25. Se o minimalismo queria ejetar a obra de arte do espaço privado da consciência, por assim dizer (ver a nota 8), as instalações de Turrell buscam injetar esse espaço privado no espaço em geral: "Quero que seja como a luz que ilumina a mente" (p. 44).

47 R. Andrews e C. Bruce, "Interview with James Turrell", op. cit., pp. 51, 47, 50. Para mais leituras sobre esses tópicos, ver meu "Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space". *Journal of Visual Culture*, n. 3, dez. 2004, p. 3. O controle da experiência que Turrell exerce por meio de suas peças se estende à autorização – que seu estúdio me negou – para publicar imagens destas.

48 W. Benjamin, "Sobre alguns temas em Baudelaire" [1940], in *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas III*, trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 105.

49 Na época em que Irwin e Turrell desenvolveram esses trabalhos, essa imediatividade fenomenológica era alvo de críticas não só na teoria (por exemplo, Jacques Derrida publicou o seu *A voz e o fenômeno* em 1967) mas também na arte (por exemplo, as primeiras performances e vídeos de Dan Graham questionavam eficazmente os pressupostos fenomenológicos do minimalismo).

50 Samuel K. Wagstaff, "Talking with Tony Smith". *Artforum*, dez. 1966, reeditado in G. Battcock (org.), *Minimal Art*, op. cit., p. 58.

51 Id., *ibid.*

52 Outros críticos fizeram observações similares sobre a arte da instalação; ver especialmente Alex Potts, "Installation and Sculpture", e Briony Fer, "The Sömnambulist's Story: Installation and the Tableau". *Oxford Art Journal*, n. 24, 2001, p. 2. "É quase como se a condição de coisa do objeto escultórico tradicional tivesse virado do avesso", escreve Potts, "de modo que ele reside na moldura que envolve e enfoca o olhar do espectador" (p. 17). Johanna Burton também observou que, em muitas obras recentes, os dois momentos da história da arte que interessavam a Krauss em meados dos anos 1970 – o campo ampliado da cultura e o presente fracassado do vídeo – se fundiram.

53 Também vimos essa operação em funcionamento no capítulo 7. O conceito do sublime foi impactante no discurso da arte norte-americana do pós-guerra, quando foi desenvolvido por Newman e outros. Significativamente, em "... daylight or in white". An autobiographical sketch", Flavin cita Kant: "O Sublime deve ser encontrado num objeto informe, na medida em que nele, ou por ocasião dele, o ilimitado é representado" (*Artforum*, dez. 1965, p. 24). Porém, como observa Wagner, Flavin suprimiu essa referência quando o ensaio foi reimpresso em 1969 ("Flavin's Limited Light", op. cit., p. 128). Talvez não tenha ficado muito seguro de seu efeito. Mas não tanto Turrell: "Estou trabalhando pelo prazer e sensação visual puros. E quando digo prazer entendo a sensação do sublime" (R. Andrews e C. Bruce, "Interview with James Turrell", op. cit., p. 51).

54 "O mais interessante", escreve o crítico literário Herman Rappaport sobre imagens como a caverna na *República* de Platão, "é o modo como um adereço como a parede da caverna pode subitamente se transformar num cenário, o modo como uma imagem, ela própria enquadrada, pode subitamente se encenar como cenário e dessa maneira ausentar-se ou desaparecer da consciência do observador como imagem, objeto ou adereço" ("Staging: Mont Blanc", in Mark Krupnick [org.], *Displacement: Derrida and After*. Bloomington: University of Indiana Press, 1983, p. 59). Como observa Victor Burgin, essa operação é similar à da fantasia, em que o sujeito parece estar dentro da cena de sua própria visão, cujas molduras em consequência tendem a se dissolver (ver "Diderot, Barthes,

Fosse sua intenção ou não, o episódio de Smith pratica a operação em duas etapas do sublime segundo a formulação de Kant em *Crítica do Juízo* (1790): um primeiro momento em que o sujeito é esmagado, emocionalmente, pela escala mesma da cena ou pela força do acontecimento, e um segundo momento em que o sujeito resgata, intelectualmente, os sentimentos de arrebatamento e de pavor e, nesse resgate, desfruta um grande ímpeto de poder pessoal.⁵³ No entanto, na arte em discussão, o sublime é minuciosamente construído, amiúde com o apoio de intensas intervenções de capital, tecnologia e trabalho que servem para estetizar o natural e naturalizar o estético. Mas a maior parte dessas intervenções é minimizada, ou mesmo forçada a desaparecer, de modo que a cena preparada nos parece imaculada e nós, imediatos a ela.⁵⁴ Nesse aspecto, o segundo momento desse tecnossublime estético evoca "o sentimento oceânico" descrito por Freud como um "narcisismo ilimitado disfarçado de uma perda do Eu", em que o Eu comunga com sua própria euforia, confundindo-a com a grandeza da arte.⁵⁵

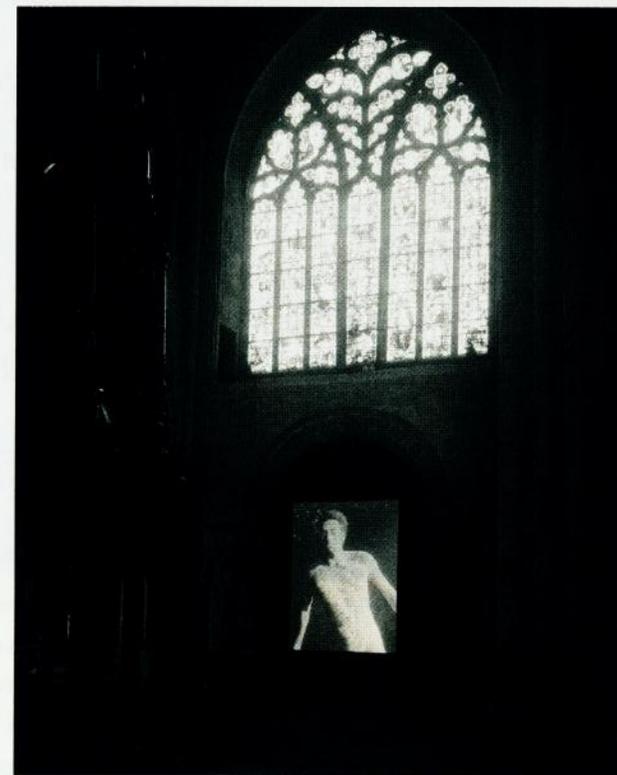
Em busca de correlativos para sua experiência na autoestrada, Smith menciona "pistas de pouso abandonadas na Europa", e então, sem nenhum gancho aparente, cita uma "área de eventos em Nuremberg do tamanho suficiente para acomodar 2 milhões de pessoas".⁵⁶ Refiro-me a essa alusão não

Vertigo", in *The End of Art Theory: Criticism & Postmodernity*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986). Turrell costuma associar o espaço de suas instalações com o do sonho ou o do sonho acordado.

55 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, trad. James Strachey. Nova York: W. W. Norton, 1950, p. 20 [ed. bras.: *O mal-estar na civilização*, trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011].

56 S. Wagstaff, "Talking with Tony Smith", op. cit., p. 386. Ironicamente, a base militar em Marfa, Texas, adaptada por Judd para um complexo de arte, foi antes um campo de prisioneiros para os soldados alemães. Já não tão irônico, Dan Graham insinuou que "Flavin tentou combinar Tótilin com Speer" ("Interview with Dan Graham by Rodney Graham", in *Dan Graham: Beyond*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2009, p. 92).

para contaminar o campo ampliado da arte depois do minimalismo com as encenações do espetáculo nazista, mas para alertar para as manipulações políticas do sublime na história do século xx em geral. O que se insinua aqui é que o campo ampliado da experiência estética não pode ser separado de espetáculos como os comícios fascistas, que Benjamin já descreveu em termos de "a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica".⁵⁷ Em suma, Smith nos permite vislumbrar que o ponto crucial do minimalismo preparou não só uma progressiva dessublimação da pintura e da escultura em práticas que se abrem para o espaço real e a vida cotidiana, mas também uma ressublimação problemática do pictórico e do escultórico – uma ressublimação em que os enquadramentos convencionais da arte possam ser transgredidos num primeiro momento, para logo serem substituídos por formatos mediados que parecem transparentes num segundo momento. Mais uma vez, o que isso proporciona são sensações de intensi-



57 W. Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" [1936], in *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*, v. 1, trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 196. Também pertinente aqui é Siegfried Kracauer, "O ornamento da massa" [1927], in *O ornamento da massa*, trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, e Susan Buck-Morss, "Aesthetics and Antiaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October*, n. 62, outono de 1992.

Bill Viola, *The Messenger*, 1996. Catedral de Durham.

dade que, embora já tenham sido novas no âmbito da arte, tornaram-se quase normativas na cultura do espetáculo de modo geral, a que esta arte, sejam quais forem suas intenções, serve como álibi ou aliada.⁵⁸

58 Flavin também vislumbrou essa perspectiva quando se referiu aos "assim chamados autointitulados tecnotalitários da multimídia" com suas "misturas de ritual teatral, abuso sensorial fácil, sem sentido, indiscriminado" (p. 93).

59 W. Benjamin, "A obra de arte", op. cit., p. 186.

60 Id., *ibid.*; W. Benjamin in Howard Eiland e Michael W. Jennings (orgs.), *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, pp. 3-5. A "flor azul" é a figura principal para o objeto de desejo na obra do romântico alemão Novalis. Essa descrição em Benjamin também é pertinente aqui: "O que chamávamos arte só começa a dois metros do corpo. Mas agora, no kitsch, o mundo das coisas volta a se aproximar do homem; ele se deixa tocar e por fim modela suas figuras na interioridade humana" (pp. 4-5). O melhor comentário sobre o tropo da flor azul em Benjamin permanece o de Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'". *New German Critique*, n. 40, inverno de 1987.

61 Eliasson também privilegia o espectador ("o olhar do observador constitui ou cria a peça de uma maneira complexa") e o faz novamente em termos fenomenológicos (o espectador "vê a si mesmo vendo"), mas no final ocorre uma inversão similar (esse espectador é "uma terceira pessoa construída"). Ver O. Eliasson in Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, v. 1. Milão: Charta, 2003, pp. 203, 205-06.

Benjamin já observou o efeito da imediaticidade através da mediação no cinema da década de 1930: "A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial".⁵⁹ Com os muitos avanços nas tecnologias da imagem, esse efeito tornou-se muito mais completo do que em sua época. As artes em questão aqui têm o mérito de se preocupar em enfrentar esse dado cultural em vez de evitá-lo, mas suas instalações imersivas, em que corpo, imagem e espaço não raro parecem existir num *continuum*, tendem a purificar o artifício em vez de redirigi-lo. Implícito em Flavin, esse efeito é levado mais longe por Turrell e outros, que oferecem uma experiência de grande imediaticidade alcançada através de um processo de intensa mediação. Benjamin denominou essa realidade-artifício a "flor azul no jardim da técnica"; também a chamou de "sonho kitsch".⁶⁰ Se Turrell é um mestre dessa modalidade, outro é Bill Viola, cujas instalações com imagens se propõem a converter o vídeo num meio de transformação espiritual. Viola expõe seus sistemas tecnológicos, mas o faz a serviço do efeito da "flor azul", não em oposição a este. Outro mestre dessa modalidade é Olafur Eliasson, cujos ambientes imersivos visam a tornar os mundos natural e tecnológico praticamente sintéticos – ou, melhor, procuram demonstrar que essa condição já ocorre, que a natureza não passa de um "projeto do tempo" e que a experiência fenomenológica é agora um dado mediado.⁶¹ Eliasson também revela a construção de seus ambientes, mas esse "efeito alienação"



Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003-04. Tate Modern, Londres.

ou o “desnudamento do procedimento” agora contribui para o artifício, assim como nossa participação agora contribui para o espetáculo, mais do que o contrário. Em trabalhos como esses, os binários que estruturaram nosso discurso sobre a arte desde o minimalismo – o ilusionístico e o literal em Judd, ou o absorvente e o teatral em Michael Fried, ou mesmo o participativo e o espetacular na crítica subseqüente – parecem desmoronar ou senão se desfazer.⁶²

62 Esse sublime tecnoestético poderia, produtiva, e mesmo criticamente, vir a ser um tropo, mas não é o que ocorre em tais práticas. Para Benjamin e Kracauer, o principal efeito da cultura capitalista sobre o sujeito era um complexo de atenção e distração, de choque e absorção, e eles sustentavam que algumas

práticas modernistas – especialmente a arquitetura abstrata, a colagem dadaísta e a montagem cinematográfica – poderiam tirar proveito crítico desse complexo sensorial. Algumas vezes, também sugeriram um “jogo de tudo ou nada” em que esse complexo poderia ser exacerbado e de algum modo passado

para trás: Kracauer escreve em “O ornamento da massa”: “O processo da história consiste em atravessar o ornamento da massa e não consente voltar para trás” (op. cit., pp. 78, 103). Poderíamos sustentar que é isso que artistas como Eliasson tentam fazer de novo hoje – mas para que outro lado?

11 Construção contra imagem

HAL FOSTER Quase desde o começo você conduziu seus diversos interesses na direção da “escultura”. Por quê?¹

RICHARD SERRA Acho que consigo explicar. Comecei fazendo minhas *props*.^{*} Como manter alguma coisa suspensa contra a parede? Como usar algo na parede para sustentar algo que se ergue do chão? Como apoiar algumas coisas entre si de modo que se tornem autopermanentes? As *props* não tinham nenhum precedente; não vieram do “objeto específico”. Eu tinha feito rolos de chumbo no chão; entendi que eu podia pegar um material, enrolá-lo, e ele continuaria sendo um objeto, embora se referisse antes de tudo ao seu próprio fazer. O minimalismo estava completamente divorciado do processo, ao passo que me interessavam as manifestações do fazer, do olhar e do caminhar.

Em certo sentido, todas as primeiras *props* guardam uma relação com o corpo em termos de equilíbrio e contrapeso; são uma referência abstrata ao corpo. Depois fiz *House of Cards*: ainda que parecesse a ponto de desmoronar, era na realidade uma peça autoportante. Era possível ver através dela, olhar em seu interior, rodeá-la, e pensei: “Não há como escapar, isso é escultura”. Entendi quais eram minhas responsabilidades. Se você diz que é um artista, pode fazer um monte de coisas; não precisa se prender a nenhuma tradição. Sei que isso é uma coisa muito convencional, dizer “sou pintor” ou “sou escultor”. Mas, quando estive em Paris, em minha juventude, não era à toa que me sentava na frente de Giacometti todas as noites no La Coupole, ou ia ao ateliê de Brancusi todos os dias. Eles me davam forças. E então, depois de fazer *House of Cards*, vi que tinha feito uma escultura – não dava mais para brincar. Não era uma questão de nem isso / nem aquilo.

Você sentiu que o peso da tradição na escultura não era tão esmagador quanto na pintura – que a escultura lhe daria mais espaço de manobra?
Sim, eu achava que havia muito mais espaço. Não queria fazer escultura como se fazia antes, mas

1 As duas primeiras partes desse diálogo foram extraídas de Hal Foster, “A Conversation with Richard Serra”, in *Richard Serra: The Matter of Time*. Bilbao: Guggenheim Museum, 2005 [Essa entrevista foi publicada em Heloisa Espada (org.), *Richard Serra: Escritos e entrevistas 1967-2013*, trad. Paloma Vidal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014, pp. 258-96, mas aqui aparece em recortes, e modificada]; a terceira parte foi realizada no verão de 2010.

* Ver nota da tradutora, capítulo 8, p. 165.

tendo desenvolvido uma compreensão da tectônica, achei que podia fazer a *minha* escultura.

Além dos pontos de referência em Giacometti e Brancusi, você tinha outras fontes, digamos, em David Smith ou Mark di Suvero?

Não. Andre foi importante para mim, principalmente porque não conectava seus módulos; eles eram apenas encostados um no outro. Um dia, eu disse a Carl: "Por que não levanta essas coisas do chão?", e ele respondeu: "Não se preocupe, Richard, alguém o fará". E pensei: "Ok, farei eu". Foi assim que aconteceu.

Àquela altura você já estava interessado na escultura como análogo do corpo em termos de equilíbrio, contrapeso, compressão, fricção... O que ocorreu quando colocou a placa no canto em *Strike*?

Strike veio depois de *House of Cards*; foi minha entrada no espaço. Percebi que, se eu encaixasse uma placa no canto de uma sala, ela seria capaz de se sustentar por si própria. Então peguei uma placa de 2,44 x 7,32 metros, e *Strike* foi isso. Revelou todo o espaço ao dividi-lo, e percebi que poderia abarcar a sala da mesma maneira que Flavin fazia, só que com meu próprio material. Mas levei vários anos para me dar conta da implicação disso.

Na época em que começou a fazer as *props*, você frequentava as apresentações de dança no Judson Church. Isso o ajudou a entender o jogo dinâmico das forças em seu trabalho?

Sim. Naquela dança, quando uma figura caía outra a segurava. Vi coisas – em termos de movimento e equilíbrio, estase e balanço – que podia usar em minha escultura. E era fiel; assistia a tudo.

O extraordinário é que sua intenção em relação à escultura – a iniciativa de tirar o Andre do chão, como você diz, e ativar o espaço ambiente – era também potencialmente uma dissolução da escultura naquele espaço, num campo de processo, movimento e tempo. É como se a recuperação do escultórico ativasse o campo e isso,

por sua vez, dispersasse o escultórico, ao menos no sentido tradicional do objeto isolado.

O que acontece é que, assim que você levanta a escultura e a torna autoportante, quer abrir o campo. E isso me tomou mais alguns anos.

Depois de levantar a escultura nas *props*, por que também a separou em partes?

Quando ergui pela primeira vez as placas do chão, percebi que aquilo também era uma limitação, e havia a necessidade de separá-las, mas não sabia como. Só resolvi isso com *Strike*; essa peça me mostrou como cortar o espaço.

É aí que entram em jogo sua viagem ao Japão em 1970 e seu encontro com os jardins zen?

Sim, isso foi extremamente importante. Os jardins abrem um campo perceptivo; me fizeram repensar o campo indiferenciado de Pollock e Anton Ehrenzweig. O mais importante é o tempo do campo e nosso movimento nele: é um tempo físico. É comprimido ou dilatado, mas sempre articulado; às vezes se concentra nos detalhes, mas somos sempre levados de volta ao campo em sua totalidade.

Você poderia descrever como processou a experiência no Japão? É evidente que seu trabalho seguiu naquela direção, mas você também olhou para outros artistas – Robert Smithson e Michael Heizer. Como foi que esses fatores convergiram?

Quando Smithson e Heizer começaram a fazer os *earthworks*, me convidaram para me juntar a eles; eu tinha interesse pelo trabalho que faziam, mas aquilo não era para mim. Eu via Heizer estendendo o volume de Judd na paisagem, e via Smithson lidando com sua peculiar iconografia da geologia, cristalografia e tudo o mais. Ajudei-o a executar a *Spiral Jetty*, e depois que ele morreu ajudei a terminar a *Amarillo Ramp*. Mas a maioria dos *earthworks* tem a ver com uma ideia gráfica da paisagem, e eu estava mais interessado numa abertura do campo mediante uma penetração da paisagem que nos levasse corporalmente – e não apenas visualmente – até lá. O que mais me

interessa na paisagem é a elevação – o que acontece com nosso corpo quando há um deslocamento da elevação e nenhum horizonte para nos orientar, nenhum plano horizontal. Como atravessá-la, torná-la um volume e manter esse volume? Como fazer do caminhar e do olhar o conteúdo da obra?

Esse interesse persistiu e você desenvolveu uma linguagem de formas para articular esses volumes de diferentes maneiras em diferentes locais. Seus filmes o ajudaram a aclarar essa linguagem escultórica?

Nunca entendi a ideia de “cinema escultórico”. Via meus filmes como investigações independentes, e dizer “cinema escultórico” é como dizer “arquitetura escultórica” – simplesmente não me soa verdadeiro.

Mas a “arquitetura escultórica” sem dúvida existe; você quer dizer que não é verdadeiro nem para a escultura nem para a arquitetura?

Isso mesmo. No cinema você tem a materialidade da luz, o celuloide, o projetor e o quadro. São limitações referentes à produção do meio. Seria preciso encontrar análogos metafóricos na escultura, mas é só isso.

Seria possível dizer que esses diferentes meios são específicos, mas que também contribuem para definir um ao outro, e que podemos aprender coisas sobre a escultura ao fazer cinema e vice-versa – ou você os considera inteiramente separados?

Acho que tudo se alimenta de tudo, mas não acredito que se investigue o cinema para fazer escultura ou o inverso. Embora isso não queira dizer que as investigações sejam completamente independentes, nunca pensei que tivessem tanto a ver entre si. Por outro lado, fiz *Hand Catching Lead* [Mão agarrando chumbo] porque alguém disse que queria realizar um filme sobre a instalação de *House of Cards*, e pensei que esse filme seria uma boa maneira de dar às pessoas uma ideia de fazer uma peça com elementos escorados: ou você agarra ou não, ou acerta o equilíbrio ou não. Mas não pensei no filme como escultura, nem acho que alguém pudesse ver no filme alguma relação com *House of Cards*. Se tudo que não é pintura ou fotografia agora cai na rubrica



Richard Serra,
Hand Catching Lead, 1968.

“escultura”, bem, esse é outro problema. Na escultura não se pode fugir de certas coisas: material, massa, peso, gravidade, equilíbrio, lugar, luz, tempo, movimento. São elementos dados e o modo como você lida com eles define o que você faz.

Certo, mas algumas dessas qualidades são compartilhadas com outros meios e práticas.

Talvez a luz, talvez o tempo, mas não muita coisa.

Sim, poucas são compartilhadas com o cinema, já com a arquitetura há mais qualidades compartilhadas.

Com certeza, há mais pontos de comparação na arquitetura.

Pelo menos desde o Renascimento a escultura foi subordinada à pintura nas teorias da arte; assim continuou durante o modernismo: os modelos dominantes de arte se articulam em relação à pintura, mesmo quando ela parece antagônica, como no minimalismo.

A escultura ainda é considerada secundária. Talvez eu seja simplesmente uma figura exótica que produziu um vasto corpo de obras. Isso poderia dar força a outros escultores, mas não dá para saber se vai levar a um ressurgimento da escultura *per se*.

Para mim, aí está o paradoxo. Você tornou a escultura mais específica, mais poderosa, em parte por intermédio de um envolvimento diferencial com outras práticas: sua obra se opõe à pintura no sentido do pictórico, você diz que ela é muito diferente do cinema, que aborda alguns aspectos da arquitetura e contesta outros...

É só manter a mente ágil. Ficar preso em seus próprios preceitos e polêmicas não permite que se façam novos movimentos. O interesse por outras áreas nos mantém flexíveis. Smithson foi um gênio ao levar diferentes investigações à sua arte. A gente tem de se manter informado de um monte de coisas; ser inquisitivo.

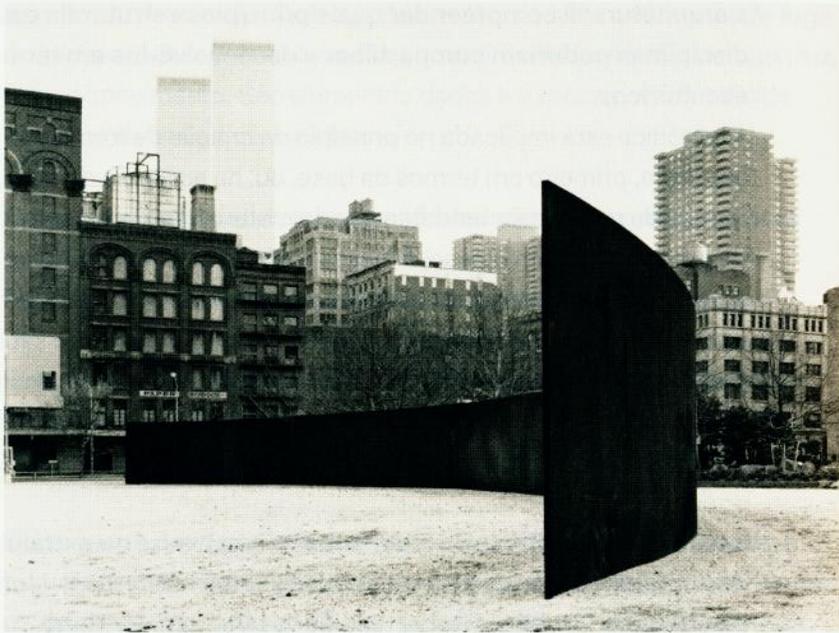
Ao mesmo tempo, você é preciso em relação a outras práticas. Por exemplo, a questão de seu trabalho não é misturar a escultura com

a arquitetura; é compreender quais princípios estruturais essas disciplinas poderiam compartilhar e desenvolvê-los em termos escultóricos.

A tectônica está implicada no princípio da criação de formas da escultura, primeiro em termos da base, ou, na ausência de base, em termos de como levantar determinado material. Depois, a questão é a de como funcionam o peso, a massa e a fricção. Levo vantagem aí porque, quando jovem, trabalhando em usinas de aço, apliquei rebites e construí treliças. Eu conhecia bem o processo industrial e sabia que podia usá-lo para fazer arte. Importar novos modelos para uma prática conservadora sempre nos dá uma vantagem. Warhol fez isso; e também Barbara Kruger.

Você comentou em outro lugar sobre o que trouxe ou extraiu dos engenheiros industriais e dos arquitetos modernos – John e Washington Roebling, Robert Maillart, Mies van der Rohe...

Hans Scharoun também. Quando fui pela primeira vez a Berlim em 1977, visitei sua biblioteca e sua sala de concertos. Ele passou a ser importante para mim quando tive de lidar com o volume, num local aberto, associado a uma curva. Scharoun foi uma grande influência, assim como o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright. Pouco se fez com curvas no modernismo. Aliás, quando o *Tilted Arc* foi realizado, o mais surpreendente não foi o fato de a peça ocupar a praça, mas de ser uma grande curva. Uma razão para construir o *Tilted Arc* na Federal Plaza e o *Rotary Arc* no Holland Tunnel foi que eu queria ver e entender a diferença entre uma concavidade e uma convexidade. Quando você está diante de uma forma côncava, toda a extensão do volume curvilíneo se desfralda à sua frente; mas ao contornar a extremidade este se transforma numa convexidade opaca que só se revela através do caminhar – não se pode ver a abertura do campo nem como este é sugado pelo volume. Basta contornar a extremidade e outro mundo se abre: isso me interessou, e não parecia ser uma questão essencial na arquitetura. Talvez houvesse um interesse pelas curvas na década de 1930, mas mais no design do que na arquitetura...



Isso foi na época em que você começou a se interessar pelos arquitetos barrocos, como Borromini?

Não, foi depois; logo antes das elipses. Numa viagem em 1991, vi as igrejas românicas na França; isso foi importante. Outra experiência crucial – tenho cadernos cheios de desenhos – foi a capela de Ronchamp de Le Corbusier, que visitei pela primeira vez nesse mesmo ano. O sólido e o vazio são realmente uma coisa só ali. Você entende que o espaço está sustentando as paredes e vice-versa, que é um único campo; você está dentro de um volume diferente de qualquer outro em que jamais tenha estado, e ele te afeta, fisiológica e psicologicamente, como nada mais te afetaria. Pensei que, se a arquitetura podia fazer isso, a escultura também poderia. Mas, de todas as arquiteturas que já conheci, essa foi a primeira que o logrou em termos de volume. Ronchamp é pequena, mas não a sentimos nem lembramos dela como pequena. Ela tem uma enorme presença volumétrica, que provém em parte das paredes perfuradas e de como deixam a luz entrar. Quando estive na Europa em 1966, fui de carona de Atenas a Istambul, onde vi a Santa Sofia. Havia uma fisicalidade da luz no espaço; esta era tão

Richard Serra, *St. John's Rotary Arc*, 1980. Instalação na saída do Holland Tunnel, Nova York, 1980-88.

palpável que quase se podia tocá-la. Só voltei a experimentar essa sensação em Ronchamp.

Fiz outra viagem em meados da década de 1980 para ver a arquitetura moçárabe em Madri. É construída de pedra pesada com pequenas aberturas que deixam entrar a luz para iluminar o volume de maneira dirigida. O espaço dessa arquitetura, sua compressão, o modo como a luz domina o campo, tudo isso também está em Ronchamp. Você começa a descobrir essas coisas e quer seguir o rastro porque isso o alimenta como nada antes.

Qual é a relação entre o modelo industrial que você importou para a escultura e seu interesse por essas outras tradições da construção – a Santa Sofia, as igrejas românicas, as estruturas na Espanha, a capela de Ronchamp? Tudo isso tem a ver com diferentes princípios tectônicos?

Há os princípios e depois há seus efeitos. Qual é o efeito de uma estrutura cuja parede é perfurada de modo a iluminar o volume para que este possa se sustentar como um espaço palpável? Pode ser o modo como a luz penetra, pode ser a escala ou o modo como as paredes se curvam. Há muitos aspectos formais que articulam o espaço. Muitas coisas entram em jogo; não é só a tectônica. Basicamente, o que sempre fiz foi perguntar: “O que é isso que estou olhando e não compreendo, e por que não compreendo?”. Costumo ser muito lento para ler um trabalho, seja o meu ou o de qualquer um. Tenho que voltar e olhar muitas outras vezes. O mesmo se passa com a linguagem. Em geral não confio em minha percepção inicial: a imediatez dessa percepção não permite penetrar o que não se sabe de antemão.

O que poderia dizer do enquadramento de sua obra em relação a suas mudanças ao longo do tempo? Quando, junto com outros artistas, você introduziu na arte uma escala industrial, os parâmetros arquitetônicos da galeria e do museu foram postos à prova. No entanto, conforme nos aproximamos do presente, os museus sobrepujaram aquela escala e há muitos espaços, como a Dia:Beacon, que são fábricas ou armazéns renovados, em que a arquitetura se

adequa quase perfeitamente demais à força industrial dessa arte. **O que acha dessa mudança?**

Para começar, a maioria desses trabalhos foi construída em lofts; em seguida, foram abertas galerias em armazéns industriais como substitutos dos lofts; logo, colecionadores como o conde Panza perceberam que poderiam pegar todo aquele recipiente, empacotá-lo e colocá-lo em outro lugar. De modo que, ao refinar o recipiente, acabava-se com outro recipiente, transportável e comercializável. Encontraram uma maneira de neutralizar nossa proposta inicial, e esta, em consequência, deixou de ser tão vital.

Lugares como a Dia:Beacon seriam uma cooptação dos anos 1960 nesse sentido?

Sim e não. Pois, se esses espaços não existissem, a obra não seria vista.

Essa é uma outra maneira de ver essa relação. Sua geração chegou para questionar uma ideia artesanal da arte com materiais e métodos industriais, bem no momento em que a ordem industrial tinha começado a enferrujar, pelo menos nos Estados Unidos. Mais tarde, seu trabalho industrial é instalado em antigos armazéns adaptados como galerias de arte e museus, bem no momento em que as economias pós-industriais se tornam mais importantes. Logo, se sua obra certa vez rompeu com a antiga ordem do artesanato com seus meios industriais, poderíamos pensar que esses mesmos meios agora questionam o novo regime eletrônico. De que maneira seus compromissos industriais se enquadram com o uso que você faz do desenho por computador?

Ainda fazemos maquetes; depois, elas são geradas no computador; e então voltamos às maquetes. Em geral trabalhamos diretamente, sem o computador. Inventar formas não é algo que dependa do software. De qualquer maneira, o computador é só mais uma ferramenta, e também se tornou parte do processo industrial.

Sua obra recente acena também para um novo tipo de espacialidade, menos retilínea, mais imersiva – uma espacialidade distinta da

clareza da maior parte das estruturas industriais ou da transparência de alguns edifícios modernistas.

O espaço industrial era definido primordialmente pelo enquadramento e pela malha [*grid*]. O espaço contemporâneo é muito mais solto, mais liso e mais rápido – diz respeito mais ao movimento do que ao enquadramento.

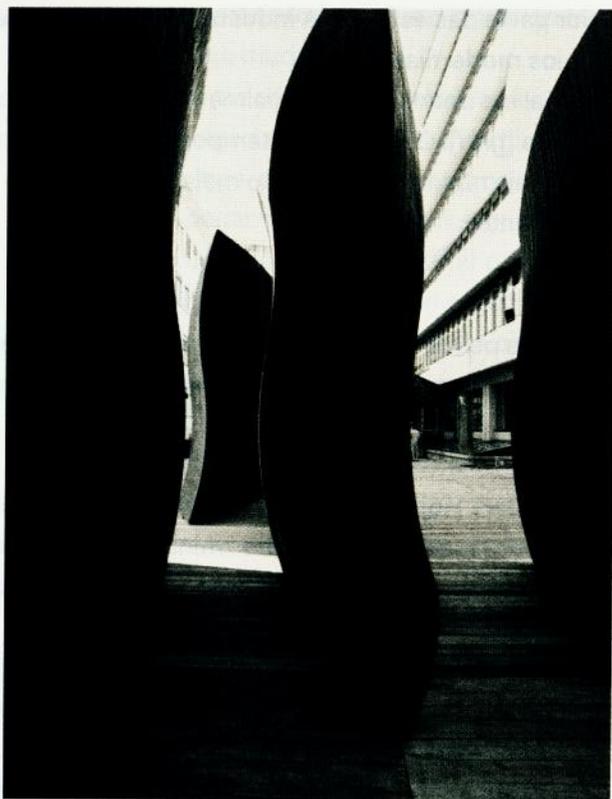
Rápido como?

Tem mais a ver com a pele, a superfície, a extensão. Nossa primeira relação com boa parte da nova arquitetura é com sua pele. Eis uma grande diferença.

Tectônica espetacular? Hoje, como você sugere, há uma fetichização da pele abstrata. Isso é o que o termo “minimalista” parece querer dizer para muitas pessoas atualmente, o que é quase o oposto do que significava no início.

Sim, só que também tenho interesse pela pele que se transforma em volume, a pele que nos reconduz ao espaço do vazio. Quero sustentar o campo usando a velocidade da pele. Também quero ter o peso, mas não como a primeira manifestação da peça. O melhor exemplo – e poderia ser um passo atrás para ir adiante – é *Wake*, atualmente em Seattle. Cada módulo é idêntico e compreende duas seções em forma de S invertidas entre si. Quando estas se juntam, a concavidade e a convexidade de um lado se encaixam respectivamente com a convexidade e a concavidade do outro lado. A única peça anterior desse tipo é *The Union of the Torus and the Sphere* [A união do toro e da esfera] na Dia:Beacon, em que as seções de uma esfera e um toro se juntam para criar um espaço que se oculta, não se revela, quando caminhamos por ela.² Instalei essa peça numa sala bem apertada de modo que é quase impossível apreender o campo por inteiro, e ficamos pressionados contra a sua superfície. Os cinco elementos de *Wake*, por outro lado, estão colocados ao ar livre. O importante é nosso movimento entre, através e em torno de suas ondulações; é nosso corpo se movendo numa relação com sua superfície em movimento.

² A nota 9, do capítulo 8, se aprofunda nesse tópico.



Pode-se dizer que é uma volta a uma antiga noção do barroco; mas seja o que for, ela nos leva para o espaço, para os interstícios entre as peças, permitindo o fluxo e o movimento, e não se reduz a nenhuma consciência imagística ou Gestalt; nunca sabemos qual é sua configuração. Isso põe entre parênteses minhas peças em torção, que ainda são em sua maioria recipientes.

Ou seja, você trabalhou suas formas com o fim de sugerir um deslocamento contemporâneo no espaço, mas ainda nos permite ver como esses efeitos espaciais são produzidos.

No período industrial, o espaço era mecanizado, fragmentado em unidades de trabalho, e essas unidades tinham uma função na produção. Quando introduzi o processo industrial à minha obra, introduzi os

Richard Serra, *Wake*, 2003.
Sculpture Park, Seattle Art
Museum.

efeitos do trabalho, não a imagem. Quando as pessoas pensam na indústria, pensam em estruturas como as caixas-d'água fotografadas pelos Becher – a linguagem da indústria. O que faço não tem a ver com essa linguagem nesse sentido; tem a ver com os procedimentos da indústria. E, às vezes, ao tentar fazer o que quero fazer, sou obrigado a mudar os procedimentos, ou ao menos as ferramentas. Ocasionalmente, os fabricantes se beneficiam dessas mudanças, na medida em que elas permitem que as empresas os contratem para tarefas que eles não estavam equipados para realizar antes.

Se a espacialidade de sua obra recente não é reticulada, modular ou o que o valha, você tampouco nos mergulha num espaço fluido, como fazem muitas instalações; não pratica aquela espacialidade delirante. De certa maneira, remeteu-se ao barroco e a outras fontes para entender como é um espaço não clássico, não moderno, não transparente, com o fim de refletir sobre seu retorno no presente. No entanto, você não nos abandona ali: fornece-nos alguma distância para que consideremos seus efeitos.

Eu achava que só uma linguagem escultórica poderia fazer isso; a arquitetura certamente não estava fazendo. Minha base é o processo industrial, mas este também é a base da arquitetura, embora não raro esteja oculto nela. Para mim, os edifícios geralmente são mais interessantes antes de serem revestidos. Não estou dizendo que a integridade estrutural é o mesmo que autenticidade – não é essa minha polêmica –, mas as pessoas podem reconhecer quando a superfície não provém da estrutura: fica parecendo supérfluo e mesmo frívolo. E eu ainda acredito que o material impõe sua forma à forma; é por isso que para mim é importante me ater aos materiais que eu conheço. Isso nem sempre ocorria com os minimalistas.

Eu levava os minimalistas muito ao pé da letra.

Você quer dizer que acreditava no dogma literalista? Acho que todos nós acreditávamos; todos líamos o minimalismo por intermédio de sua linguagem. Mas depois foi importante para a minha geração encontrar um caminho próprio.

A linha literalista ainda é muito importante: ela possibilitou uma genealogia de obras que se abriam para o espaço real, como a sua, assim como para outras noções de lugar – institucional, discursivo etc. Mas o que sempre considerei uma linha secundária – uma arte de fenômenos de luz e espaço à la Robert Irwin e James Turrell – passou a ser dominante (e aqui talvez Flavin volte como um progenitor problemático) pois, cada vez mais, a arte quer criar uma condição de imersão, uma experiência de intensidade. Sua obra também dialoga com essa tendência, mas, novamente, numa distância crítica.

Com a tendência óptica que nos engole como num teatro intensificado? O problema desses espaços fluidos é que a gente nunca se sente assentado neles, ao passo que ainda estou interessado em assentar o espectador numa experiência de lugar. Muitos desses espaços apenas nos tocam de leve.

Você poderia dizer mais alguma coisa sobre o desenvolvimento das peças em torção?

Quando comecei a série das elipses em torção, em 1996, estava mais preocupado em criar um corpo de obras do que em fazer uma escultura definitiva. Depois de desenvolver a primeira, não tinha certeza dos parâmetros. Então, construí outras e vi os efeitos dos diferentes ângulos de inclinação, das diferentes larguras das passagens, dos diferentes fechamentos, viradas etc. Eu poderia construir relações entre o eixo maior e o menor e controlar o grau de diferenciação que queria produzir. A encomenda de Bilbao me deu a oportunidade de sintetizar o modo como essa linguagem se desenvolveu, e como funciona.³

Outros fatores guiaram essa fase de seu trabalho?

Uma vez que os sólidos e os vazios se tornaram ambíguos ao criar a sensação de espaço no meu trabalho, o tempo passou a ser mais importante, mais ainda do que em peças como *Rotary Arc* e *Tilted Arc*. Estas tinham uma presença mais forte do tempo real porque os locais em que foram instaladas tinham outras características, outras contingências, outras

³ Essa instalação consiste de oito esculturas – duas elipses, três espirais, duas peças com toro e/ou seções esféricas e uma peça em fita (*Snake [Cobra]*, 1994-97), que esteve *in situ* na Fish Gallery desde a abertura do Guggenheim de Bilbao.

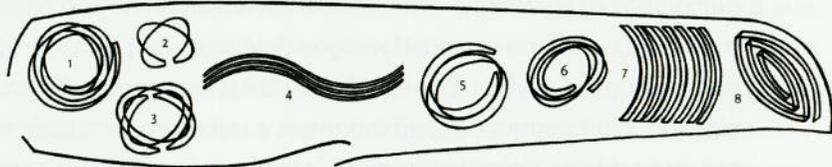
realidades. Quando as elipses em torção unitárias se desdobraram nas duplas e depois nas espirais, a experiência do tempo passou a ser mais fluida. Mesmo quando fazemos determinado percurso nas espirais, tudo em volta de nós – à direita e à esquerda, acima e abaixo – muda enquanto caminhamos, e isso faz o tempo se condensar ou se dilatar, deixando-nos ansiosos ou relaxados por anteciparmos o que acontecerá em seguida ou por lembrarmos o que acabou de acontecer. O tempo aqui é o foco, mais do que nas peças anteriores, cujo interesse principal era a redefinição do contexto físico. Essa é uma grande mudança. E à medida que as peças ficam mais complexas, o mesmo ocorre com a temporalidade que elas criam: não é o tempo do relógio, nem o tempo literal. Essa temporalidade distinta – ela é subliminar – faz com que a experiência das esculturas se diferencie da experiência cotidiana.

Mas antes você insistia na continuidade entre a experiência artística e a cotidiana.

Ainda estamos ancorados no lugar concreto dessa experiência nos trabalhos recentes; isso não mudou.



Richard Serra, *The Matter of Time*, 2005-. Instalação permanente. Museu Guggenheim, Bilbao.



Você ainda quer que o espectador descubra como a escultura foi feita? Tendo em conta esse jogo com os efeitos do tempo, isso parece mais difícil.

Na obra anterior, a linguagem estrutural podia ser deduzida facilmente; com as *props*, os cortes no espaço etc., a lógica da intervenção era aparente. Nas peças recentes, isso não fica tão evidente. Não sei o que pode ser deduzido quando se caminha pelo interior de uma espiral – não é sua planta nem sua elevação, talvez nem mesmo o espaço. No entanto, as relações não parecem arbitrárias. Simplesmente se exercem psicologicamente sobre o espectador de maneira mais intensa do que nas peças anteriores.

O que o tornou mais aberto a essa dimensão psicológica? Mais uma vez, esta parecia ser vista com suspeita antes.

Você quer dizer por mim, pessoalmente? Comecei na mesma época que Smithson, Bruce Nauman e Eva Hesse, e nunca adotamos essa parte do dogma minimalista; tampouco nunca escrevi nada contra interpretações desse tipo.

Ok, mas essa dimensão é muito mais forte agora do que antes em seu trabalho.

Talvez tenha sempre estado lá, subliminarmente, mas nunca foi muito comentada. Estaria presente, por exemplo, em *Delineator* – a peça com uma placa de aço embaixo, no chão, e outra em cima, no teto?

Sim, mas é mais uma ameaça física do que um efeito psicológico; a dimensão afetiva das elipses e espirais é muito diferente.

Richard Serra, desenho
para a instalação *The Matter
of Time*, 2005.

Vejam de outra maneira. Se você arremessa um material quente fundido na junção entre o chão e uma parede, não se poderia inferir outras coisas além de uma lógica formal? Ninguém nunca o fez. Isso não está muito longe de Warhol ao pedir para urinarem sobre telas oxidadas; é outra maneira de brincar com a tradição de Pollock.

Entendo, mas também é muito diferente dos efeitos de sua obra recente. Nas peças anteriores, uma resposta emotiva foi sempre contida por uma recepção racional – o desejo de trabalhar a lógica formal. Isso mudou?

Não. No final das contas, o trabalho responde mais às necessidades de sua criação de formas do que a qualquer outra coisa. Antes de tudo, tem de ser inventivo como forma; se não for, não vai funcionar em nenhuma dessas outras maneiras, que são atributos. Deixe-me dar um exemplo. Se as espirais fossem as de Arquimedes, em que a espiral dá voltas num ritmo constante a partir de seu centro, elas não teriam interesse do ponto de vista da experiência, em termos tanto de espaço quanto de tempo. Comecei com as espirais logarítmicas, que variam em intervalos à medida que avançam para fora. É preciso encontrar um modo de transgredir as formas, enxergá-las de uma nova maneira. Aqui as formas são tão inesperadas que você não é remetido a sua lógica, a sua estrutura. Eu tinha em mente esse objetivo quando comecei? De modo algum.

Talvez a distinção seja que ainda se pode intuir a lógica, mesmo sem conhecê-la.

Se você observar essas peças de cima, como é possível em Bilbao, poderá ler suas estruturas.

Você parece mais aberto à possibilidade de ler o trabalho como imagem do que antes.

Continuo a não me interessar pela imagem. Quando observamos as peças de cima podemos ler sua planta e entender melhor sua estrutura, mas sua elevação está sempre parcialmente oculta. Para a instalação de Bilbao, tanto os espaços vazios ao longo do perímetro quanto o subsolo foram

escorados, e isso permitiu uma liberdade maior para dispor as peças, organizar o espaço em diferentes caminhos, trajetórias, circulações.

Você então trata o espaço como um campo vetorizado de diferentes maneiras.

Isso mesmo. Ao organizar as esculturas no espaço estou mais preocupado com o mapeamento e a circulação do que com a imagem. Basicamente, todo esse grupo de trabalhos foi gerado pela primeira elipse. Quando me convidaram para fazer a instalação em Bilbao, eu queria que a linguagem estivesse contida em um único corpo de obras.

Você sente que esgotou essa linguagem de formas, ou existem outras substancialmente diferentes para serem testadas?

Não existem sequências fechadas. Você passa por muitas permutações de um problema para encontrar as soluções que apontam a exploração mais plena do problema – em seu extremo máximo, mais abstrato e mais consequente. Esse corpo específico de trabalhos cobre apenas seis ou sete anos. É uma linguagem coerente que qualquer pessoa pode seguir.

Muita gente chega ao seu trabalho porque quer descobrir como é feito, acompanhá-lo, ver como ele poderia se desdobrar. Ainda que desafie as pessoas, ainda que as esmague, você também...

Eu também as introduzo nele.

Literalmente como parte do trabalho, embora não só de forma corporal, mas também...

Intelectual. Mas isso também pode soar como se eu estivesse fazendo propaganda de minha própria narrativa. Espero que minha experiência particular não esteja se impondo às pessoas.

Parte disso é seu vínculo com a arquitetura; você oferece uma maneira de trazer à tona algumas coisas a respeito do entorno construído – princípios estruturais, efeitos espaciais. Enquanto a estrutura fica mais oculta na arquitetura, sua escultura a expõe.

Você falou sobre sua relação com a arquitetura moderna. E quanto à arquitetura contemporânea?

Um dos grandes problemas que vejo na arquitetura atual é a divisão entre a estrutura, a parte mais ligada à engenharia, e a pele, a parte mais ligada à arquitetura. O arquiteto torna-se a pessoa que foca pouco no projeto e bastante no ornamento, seja de vidro, titânio flexível ou uma superfície cenográfica, ao passo que a estrutura é deixada a cargo do engenheiro. Não foi esse o caso com, digamos, Jørn Utzon em sua Sydney Opera House: lá, o arquiteto e o engenheiro ainda estão em uníssono e a construção é de tal clareza que tira o fôlego de qualquer pessoa. Mas essa divisão torna-se problemática com a arquitetura pós-moderna e há um número crescente de arquitetos que se limita ao desenho do ornamento como pele. (Há exceções, como a biblioteca de Koolhaas em Seattle, em que a superfície de vidro é tectônica.) A diferença é que em minha obra a estrutura e a pele são uma coisa só.

Você vê seu trabalho refletido na arquitetura contemporânea?

Com certeza. Este século na arquitetura será marcado, no mínimo, pela extinção do ângulo reto; haverá espaços mais curvilíneos e abertos, rápidos, que flutuam, que mudam de velocidade ou, ao contrário, que matizam o tempo. Como é que isso vai derivar do meu trabalho, se é que vai? Provavelmente por um mal-entendido. Será que algumas pessoas vão tirar proveito dele de maneiras que não posso prever? Espero que sim. Será que o trabalho é aberto o bastante para que as pessoas lidem com ele de muitas maneiras distintas? De novo, espero que sim. Os arquitetos e os escultores descobrirão um jeito de fazê-lo; os atores, dançarinos e muitas pessoas vão considerá-lo útil – ou, mais uma vez, é o que espero em todo caso. Duchamp disse que você tem sorte se conseguir ter trinta ou quarenta anos (ele, é claro, teve muito mais tempo). Warhol disse que todos nós temos quinze minutos. Quem sabe? O fato é que não podemos saber. Mas, a não ser que o trabalho seja formalmente inventivo, não pode modificar nada. Tem de ser formalmente inventivo para alterar nossa percepção, nossas emoções e experiência.

A instalação de Bilbao não só é uma visão geral de uma linguagem específica que você desenvolveu, mas também uma proposição a respeito das diferentes relações entre os objetos e as passagens.

Quais são seus principais desdobramentos desde então?

Nos trabalhos recentes, os percursos evoluíram, transformando-se num circuito em que se tem a possibilidade de escolha, às vezes mais de uma. Tenho uma peça em produção que possui quatro entradas e saídas, em que é preciso escolher entre múltiplas direções [*Inside Out*, 2013]. Sem entrar e sair várias vezes não se fará a experiência da totalidade da obra.

Isso parece o efeito das últimas peças incluídas em sua retrospectiva de 2007 no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Sim, elas evoluíram a partir de *Sequence* [2006], *Band* [Fita] [2006] e *Open Ended* [2007-08].

Você sente que atingiu um limite com a desconexão entre o interior e o exterior, a elevação e a planta?

Não. Estou tentando ir ainda mais longe, concentrando-me numa circulação mais complexa e desorientadora. O percurso está guiando o vazio. Quando você sai de *Open Ended*, por exemplo, já não sabe em que ponto da sala se encontra. Você tem de se reorientar em relação à entrada da peça. Na planta é muito simples, mas é difícil (se não impossível) reconstruir a configuração depois de tê-la percorrido.

Como você ficou interessado por essa desorientação?

Ficar perdido nos traz de volta a nós mesmos, e ter de escolher uma direção sem saber aonde vai dar poderia nos deixar ansiosos. Isso é muito diferente dos espaços urbanos ou dos edifícios nossa direção é predeterminada. A tomada de decisão em minhas esculturas significa que temos de fazer escolhas específicas no aqui e agora.

Elas nos ajudam a entender, e talvez encontrar, de modo mais efetivo, esses momentos na vida?

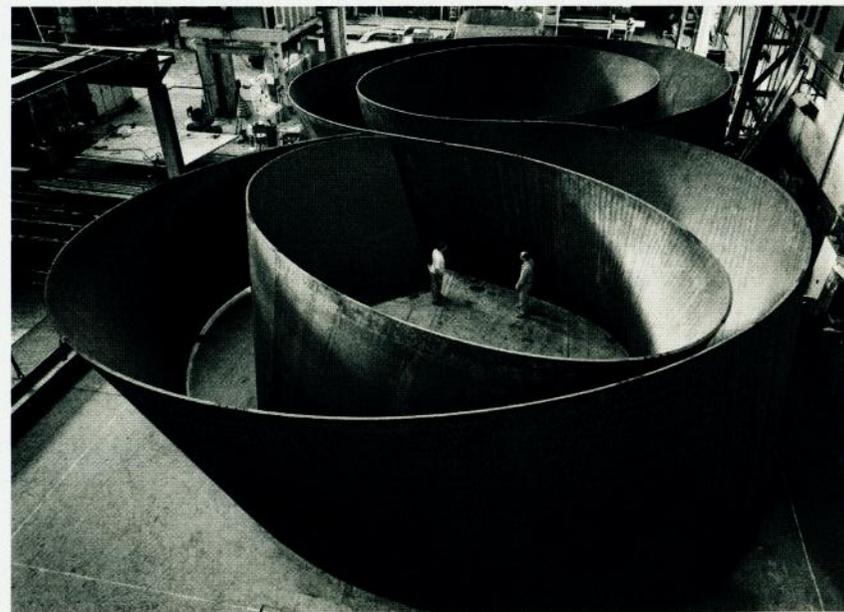
Precisamos confiar em nossa própria experiência. Não é uma armadilha – não é tão complexo assim –, mas nos deparamos com diferentes caminhos, como uma rotatória sem a sinalização.

Hoje em dia, com o desenvolvimento da tecnologia do GPS, a gente dificilmente se perde. Já não precisamos navegar muito em nossas vidas; nossos telefones nos dizem aonde ir. Isso é fantástico, mas poderia resultar num enfraquecimento de nossa capacidade de planejamento, mapeamento e viagem – num enfraquecimento de técnicas básicas de negociar o espaço e o tempo, de estar no mundo.

Nossa localização é indicada, mas a tecnologia do GPS não nos mostra o que é a realidade que existe do lado de fora da janela nem o que vem em nossa direção na próxima curva.

Voltemos às obras que surgem a partir das peças em torção.

Além da obra que acabamos de mencionar, com quatro entradas e saídas, há outra peça em produção diretamente proveniente de



Richard Serra, *Sequence*, 2006.
Produção na Pickham
Umformtechnik GmbH, Siegen,
Alemanha.

Sequence, que se divide num Y [7, Doha, Catar, 2011]. Mas também estou trabalhando em construções com placas planas que dão continuidade a uma série iniciada com *Sight Point* [Ponto de vista]. Uma delas tem cerca de 24 metros de altura e é constituída de sete placas de 2,44 metros de largura e quase dez centímetros de espessura; tem três aberturas que dão para um espaço de três metros de largura no chão que se estreita formando no alto uma abertura de cerca de 2,75 metros que enquadra o céu. É uma haste vertical. O volume será provavelmente mais radical do que em qualquer outra peça da série das estruturas verticais.

***Promenade* [2008], sua peça de cinco placas de dezessete metros de altura posicionadas no longo eixo do Grand Palais em Paris, tinha uma conexão muito forte com o local, com a estrutura industrial e o imenso espaço daquela construção. E era bastante radical. Ela convoca a história arquitetônica de um contexto bastante diferente. O que vem em mente quando você pensa numa estrutura estreita e alta mas na qual ainda assim é possível entrar?**

Bem, imagino várias torres. E, quando pensamos em torres, pensamos em funções militares e cívicas, e às vezes também religiosas. Ela definitivamente terá uma função cívica; será um ponto de encontro, espero que também um lugar de contemplação.

Você então joga com essas associações de maneira abstrata?

Sim. Designar um lugar com um espaço estreito muito alto é reunir e assentar esse ambiente.

Como você reage à crítica de que essas peças seriam monumentais? Isso me surpreendeu em relação a *Promenade* em particular: para alguns era uma peça a respeito do olhar, do caminhar, do congregar, informal e livremente, mas outros a consideraram prepotente.

Não é a sensação que tenho de como as pessoas experimentam meu trabalho. Os jovens costumam ser os primeiros a explorar uma nova



Richard Serra, *Promenade*, 2008. Instalação na nave principal do Grand Palais, Paris, 2008.

Peça e não acho que eles se sintam esmagados pela monumentalidade. Uma das razões do meu interesse pelo deslocamento dos percursos é criar uma matriz mais complexa para o espectador.

Gosto da noção de que a nova obra convida os espectadores a considerar, num registro diferente, as desorientações experimentadas no dia a dia – não exatamente para lidar com elas, mas para vê-las, por assim dizer, de outro modo, brincar com elas, talvez.

Essa não é uma desorientação pela simples desorientação.

Não. É preciso fazer escolhas; é preciso decidir constantemente que direção tomar.

Considera os trabalhos novos como uma síntese dos objetos e das peças com passagens? *Promenade* tinha elementos de ambos.

Os novos trabalhos são uma extensão de *Sequence* e *Band*; não são tão abertos e transparentes quanto *Promenade*. Lidam com as curvas relacionadas aos percursos.

A nova estrutura vertical remete a *Sight Point*, como você disse, que é uma parte fundamental de sua linguagem. Sobre as torções, falamos da velocidade da pele, que você relacionava com a arquitetura contemporânea. Abandonou esse efeito?

Não. As novas peças têm ainda mais a ver com a velocidade da pele.

Mas *Promenade* não. Como e quando você decide que parte nova de sua linguagem vai desenvolver e que parte antiga vai reintroduzir?

As séries são abertas e podem ser estendidas.

As sequências podem se cruzar ou são sempre independentes?

Essa é uma ideia interessante. Não encontrei uma maneira de juntá-las, a não ser que se considere a torção das placas verticais em peças como *Vortex*, em Fort Worth, como a combinação de dois princípios conceituais.

O historiador de arte Alois Riegl propôs uma dupla espiral como modelo do desenvolvimento artístico: que, assim como um artista

desce em espiral até a história de sua obra para recuperar uma ideia antiga, também ascende em espiral, elaborando a ideia de novas maneiras nas diferentes circunstâncias do presente.

Brancusi fez isso constantemente; e também Johns.

Você tem alguma afinidade com esse processo?

Não. Para eles, suas obras eram acumulativas, e não vejo meu trabalho dessa maneira.

Como o vê, então?

Ele se desenvolve divergindo. Mas às vezes volto a determinados pontos em que o trabalho parece se dividir.

***Promenade* pediu uma suspensão, mesmo que só por um momento, da velocidade das peças em torção. Essa obra possuía uma austeridade, e mesmo uma aspereza, que costuma ser associada a um “estilo tardio”.**

O local era muito sugestivo. Deram-me um eixo central bastante poderoso para trabalhar no Grand Palais.

Vê uma direção predominante em sua obra nestes últimos cinco anos?

O que difere no trabalho recente é o fato de haver múltiplas escolhas – vamos chamá-las “intervalos”. Com as peças anteriores você entra e sai, e não tem nenhuma decisão real a fazer; são seus passos que o levam. Com o trabalho que estou desenvolvendo agora você chega a um intervalo, a um ponto de decisão. Estou interessado no que isso significa.

A arquitetura é feita de conexões, de tecidos entre os espaços, dos quais a escultura pode prescindir. Essa suspensão ocorre no intervalo. Não é uma junção porque é espacial; é uma quebra que conecta. Na arquitetura, você é dirigido pelas conexões que estão subordinadas à função. Isso é exatamente o oposto do intervalo em meu novo trabalho; não há função, só decisão.

O intervalo quebra a cadência. O modo como você percebe depende de como caminha; se você muda de direção, sua percepção

muda. Se tem de fazer uma escolha a respeito da direção, isso vira um pensamento.

Um intervalo é, portanto, um momento de parada, ao passo que as peças de passagem nos mantêm em movimento. Há parada em peças anteriores, também, como *Gravity* [1993] no Holocaust Memorial Museum em Washington.

Mas a parada aqui é ampliada pela ansiedade, por não saber que escolha fazer. Nem *Sequence* nem *Band* têm intervalos.

Seus efeitos são diferentes da desorientação que discutimos há pouco?

Você ainda está sendo projetado para frente, e as curvas estão se abrindo ou se fechando e inclinando-se para a direita ou para a esquerda. Isso continua igual.

Seria um novo tipo de “pensar de pé”?

Sim, só que mais complexo.

Nossas capacidades de orientação são aguçadas? Perdemos a familiaridade com elas? São, por assim dizer, entendidas de outro modo? Qual é exatamente a relação entre as novas esculturas e a experiência cotidiana?

Ao caminhar pela rua ou andar de metrô, muitas vezes experimentamos um lapso momentâneo, sentimo-nos perdidos. As pessoas usualmente não têm consciência desses momentos. Os intervalos nos deixam conscientes desses lapsos. Percebemos que o lapso não é simplesmente um ponto cego, mas um momento que pede uma decisão. Seja o que for, retomamos consciência de nós mesmos e da realidade do momento. O intervalo interrompe nossa marcha, o que nos leva a refletir.

Há alguma relação com o intervalo das artes temporais – na música, digamos?

Não sei. Acho que na música o intervalo é o espaço entre dois tons que soam simultânea ou sucessivamente. A música de Steve Reich elabora em cima desse espaço.

Esse pensar de pé está mais na cabeça ou no corpo?

Está, antes de tudo, no ritmo de nosso corpo e, em seguida, no de nossa cabeça. Não sei bem como uma reação de reflexo se torna cognitiva.

Mas, se for o caso de tomar uma decisão, tem de ser cognitiva.

Talvez o intervalo seja o momento em que o cognitivo atravessa o perceptivo, refletindo-se nele.

É isso mesmo. O intervalo é uma pausa cognitiva. Mas não é um momento centralizador. Isso o torna diferente da maioria dos espaços arquitetônicos.

Trata-se de uma relação diferencial, que é como eu vejo a relação entre os vários meios no complexo arte-arquitetura em geral nas últimas décadas. Seu trabalho é muito importante para o desenvolvimento desse complexo. Tem sido realizado em condições variadas nos últimos cinquenta anos – diferentes arranjos, espaciais e econômicos, entre artista, galeria, museu, patrocinadores e espectadores. Você poderia falar sobre como seu trabalho alterou e foi alterado por esses arranjos?

Muito disso tem a ver simplesmente com querer que aconteça e ser persistente. Provavelmente remonta aos construtivistas – a maneira como projetavam ideias, que eram irrealizáveis, como sendo o próprio motor de sua prática.

Entendo como você testou os limites da produção, mas e quanto ao outro lado do aparato, os parâmetros de exposição e consumo?

É preciso lidar com as contradições à medida que aparecem, o que quer dizer continuamente. É raro obter patrocínio sem contrapartida.

Você mencionou como o minimalismo era contido. Incomodam-me termos como “cooptação” e “recuperação”, mas você tem alguma reserva em relação ao seu próprio papel no campo ampliado da arte desde o minimalismo? O que diz da expansão dos museus, espe-

cialmente os museus que competem com a escultura como objetos? E da guerra espacial entre a arte e a arquitetura?

Dê-me um exemplo.

Que tal a guerra entre o escultor Serra e o arquiteto Gehry em Bilbao?

Isso é um equívoco. Nunca houve um confronto além daquele na imprensa após o fato. Fiz uma exposição lá em 1999 e fui convidado de novo alguns anos depois para conceber uma instalação permanente.

E quanto aos outros museus que são considerados em si mesmos obras monumentais de escultura? Isso poderia transformar quase automaticamente os artistas em criadores de instalações? Minha questão diz respeito ao outro lado da relação diferencial entre a escultura e a arquitetura, o lado competitivo, por meio do qual a escultura e a arquitetura se rivalizam mutuamente em termos de criação de imagens e de reivindicação dos espaços.

Isso significa aceitar a ideia de que a obra de nenhum artista pode prevalecer sobre o contexto da arquitetura espetacular; ouvimos dizer isso muitas vezes depois da inauguração de Bilbao. Não se pode antecipar o que os artistas vão fazer em relação à arquitetura. A arte sempre encontrou meios de intervir, de criticar a arquitetura, de transformar e transgredir o espaço. Os artistas vão continuar a fazer isso. Eles compreendem as contradições. Poderão encontrar uma maneira de não servir completamente a seus interesses e até superar esses interesses por meio da intensidade do que projetam? É certo que poderão: é por isso que são chamados artistas. Os museus querem o mesmo, ou ao menos deveriam; não podem simplesmente colecionar colecionadores. Têm de aceitar a obra que ressalta as contradições, que faz uso delas para transgredir os limites dados. É isso que conta, no final.

Índice remissivo