

## Introdução

Este trabalho procura estabelecer relações entre as obras de Robert Smithson e de Richard Serra e a cidade na segunda metade do século XX, identificando o esforço desses artistas em redefinir o campo epistemológico da arte a partir do embate com a megalópole. Essas obras ao invadirem as ruas, avenidas, lagos e desertos passam a criar um jogo de semelhança com a cidade, incorporando suas dimensões social, política e ética. Os trabalhos de Smithson e Serra, com estratégia e poéticas distintas, instituem uma relação constitutiva como a cidade pós-industrial, tendo a entropia e o caos da Nova York do final dos anos de 1960 como importantes balizadores de suas propostas.

A cena de arte nova-iorquina, do final dos anos de 1960 caracterizava-se por ser um laboratório a céu aberto, onde as ruas, avenidas e lugares públicos como o famoso bar Max's Kansas City funcionavam como espaços intermediários, nos quais a dimensão pública e a privada da arte encontram-se embaralhadas. Aqui, Robert Smithson e Richard Serra atuam ativamente frente ao novo estatuto da arte. Suas produções discursivas apresentam-se como uma estratégia de auto-apropriação da produção crítica cuja função era tradicionalmente delegada aos críticos e historiadores da arte. Essa prática acontece em um momento de crise de inteligibilidade das novas produções e desempenha papel importante na redefinição do conceito de arte. O imbricamento do processo de significação da arte com o seu mundo público, ou seja, com o circuito de arte, coloca-lhes o desafio de criar mecanismos de neutralização da interferência desse sistema em suas obras.

Nessa cena, a crítica ao dogmatismo na produção minimalista e o desenvolvimento da noção de entropia são campos de interesse mútuo entre Serra e Smithson. Não bastava uma linguagem externalizada e de significação pública nos espaços das galerias e museus, como o fizeram os minimalistas. Era necessário retomar a intensidade e a singularidade da experiência. Denominadas de processuais ou pós-minimalistas, suas produções desenvolvem um novo campo de exploração no qual à estrutura minimalista será acrescida temporalidade.

Estabelecendo diálogo crítico com os trabalhos de Donald Judd, Smithson questiona a literalidade de seus *objetos específicos*, identificando neles resíduos de ilusionismo, espaços abstratos nulos, a partir dos quais repensa a própria noção de abstração na arte. O que entendemos como abstração, dirá Smithson, é uma construção cultural moderna. Suas primeiras obras buscam exatamente desmistificar e desarticular condicionamentos perceptivos, pensando como alternativa o modelo visual dualista. Todo esforço é no sentido de recolocar a idéia de abstração na arte em uma relação com a materialidade do mundo. Substituindo a perspectiva dimensional e unitária da visão estereoscópica pela ‘tridimensional e dualista’,- a visão enantiomórfica- , Smithson inicia a construção de seu *mundo cristalino*.

Em sua série de *estruturas cristalinas espelhadas*, a noção de uma percepção visual dual encontra-se mais explicitamente desenvolvida, permitindo a Smithson trabalhar com grandes planos e superfícies vazias. Influenciado pelo pensamento estruturalista, o artista cria um sistema de linguagem baseado em termos de oposições binárias, definindo a sua própria dialética. Uma das conseqüências mais radicais do pensamento de Smithson é o de uma arte que passa a ser apreendida como um *processo* e não como um objeto. Nas *estruturas cristalinas* de Smithson não é possível identificar o que é espelho e o que é reflexo. Nesses deslocamentos indeterminados promovidos pelo automatismo das repetições as fronteiras entre objeto/espço, contexto/ matéria desaparecem.

No processo de redefinição de sua arte, as estruturas são acrescidas de tempo. A temporalidade pode ser geológica, biológica, mitológica, paleontológica ou mesmo pessoal. O processo de incorporar os inúmeros tempos é uma experiência desenvolvida na materialidade da paisagem contemporânea na qual natureza e cultura encontram-se indissociadas. Nessa nova definição, o próprio espaço institucional será tensionado dialeticamente pelas estruturas de Smithson. Tal estratégia possibilita ao artista realizar suas obras em sítios afastados, regiões fronteiriças, definindo novos mecanismos de neutralização da interferência do sistema de arte. As obras públicas de Smithson serão instaladas na paisagem entrópica contemporânea, pensada em suas obras por meio da relação real/imaginária que ele estabeleceu com o subúrbio de New Jersey. Será *no, a partir* desse espaço imerso no tempo que importantes noções, como monumentos contemporâneos, são elaboradas.

A redefinição do conceito de escultura em Richard Serra apresenta na *Lista de Verbos* a sumarização de sua proposta de arte como um processo de ações realizadas sobre materiais no momento de sua exposição, colocando a questão da manipulação do material escultórico como central em seus trabalhos. É possível perceber um caráter de dessubjetivação em suas primeiras obras processuais. Sua lista de verbos estruturada como linguagem permite pensar o *fazer* destituído da tradicional expressividade do gesto do artista. A visualização e automatização do processo de arte despessoaliza o ato criativo, pensando-o como mais uma tarefa na rotina do universo anônimo e suprapessoal do mundo do trabalho.

Em *Splashing*, é o corpo da escultura tradicional que sofre perda de substância e de interioridade por meio da dissolução do material e de sua visualização dentro de um processo. Na série *Props*, a investigação sobre o comportamento dos materiais termina por revelar a interdependência entre os elementos do trabalho e o espaço expositivo, ao fazer uso de pisos e paredes como princípios ativos, o trabalho estabelece um equilíbrio de forças entre os materiais e a gravidade. Na medida em que os elementos encontram-se em constante relação de tensão, desaparece a necessidade da figura da pessoa deflagrada do processo. Sem a interferência do artista, o processo passa a transcorrer durante o tempo do trabalho. Acha-se, desse modo, submetido às leis gerais da física, da gravidade e do peso específicos, do chumbo e do aço. Esses elementos da física passam a ser articulados em um outro aspecto fundamental: na redefinição do espaço. Tal uso levaria o artista a perceber a interferência do espaço institucional em seus trabalhos.

Ao aperceber-se das pré-condições *externas* de seu trabalho, Serra amplia sua compreensão da interferência do espaço das galerias e dos museus, o que o levaria a realizar suas obras em espaços públicos. Nos anos de 1970, os trabalhos de Serra crescem em escala e passam a ser instalados em áreas urbanas. A preferência por lugares vazios e degradados da urbe indicaria a sua disposição de um embate corpóreo e literal com a realidade urbana, com o seu caos e suas possibilidades. A relação dos trabalhos de Serra com a megalópole, entretanto, não acontece sem conflitos e polêmicas. Suas escolhas objetivam um embate com a cidade que, contudo, como um organismo vivo encontra-se em constantes transformações.

Ao passarem a habitar ruas, avenidas, lagos e desertos tais trabalhos estabelecem uma relação com o mundo público desses lugares. Para pensar tal relação articulo as noções de esfera pública de Hannah Arendt e de Richard Sennett. Para a Arendt, o conceito elaborado a partir da polis grega, de caráter exclusivamente político, contrapõe-se à casa e à família, ao espaço privado. Para a autora, a esfera pública é o espaço plural da ação que revelaria o homem como seres singulares. Em Sennett, a esfera pública envolve a idéia de representação teatral e a utilização da habilidade nos artifícios sociais. O autor localiza a existência histórica desse modelo em Paris do século XVIII quando as exigências de civilidade se contrapõem equilibradamente às da natureza, em outros termos, a cidade cosmopolita contrapõe-se à família. Em ambos os casos, a cidade é o modelo político e público por excelência.

Tendo a megalópole nova-iorquina como um dos principais eixos de articulação desse trabalho, a relação obra-lugar tornou-se necessário a análise e exploração o ambiente urbano nova-iorquino, o que se realizou na estadia em cinco meses em Manhattan, em 2007, como bolsita. A experiência nessa megalópole reforçou a minha percepção da presença de um mundo público da cidade de Nova York nas obras de Serra e Smithson. O traçado urbano em *grid* de ruas e avenidas umas iguais às outras, o espaço sem centralidade de caráter lógico, bem como a impessoalidade perceptíveis nas pequenas práticas cotidianas da cultura norte-americana encontram-se incorporadas e problematizadas na obra desses dois artistas.

Nessa mesma ocasião, a oportunidade de assistir à retrospectiva de quarenta anos da obra de Serra no MoMA, fortaleceram-me a percepção das possíveis relações entre a Manhattan experimental do final dos anos de 1960 e as obras desses dois artistas. Nessa exposição, na qual predominavam as recentes produções esculturais autônomas de Serra, as reproduções de seus trabalhos iniciais pareciam desconfortáveis no sexto andar do novo MoMA e da atual Manhattan. A série *Props*, por exemplo, realizada em aço e não em chumbo, como as primeiras experiências do final dos anos de 1960, alterava a percepção da permanência da forma e de sua estabilidade. Realizada em chumbo, a obra apresentava o caráter de maior instabilidade e entropia que dizia mais sobre a realidade transformadora do final dos anos de 1960 do que a atual Nova York. Diferentemente da Nova York limpa, gentrificada do início do século XXI, os

primeiros trabalhos de Serra e de Smithson foram elaborados no embate com uma cidade falida, esvaziada física e politicamente pela migração das famílias de classe média branca para o subúrbio o no qual antigo fluxo de transeuntes era substituído pelos longos engarrafamentos dos automóveis, que criava uma atmosfera de caos desde as vias expressas até as entradas dos centros abandonados.

Robert Smithson e Richard Serra desenvolvem seus trabalhos na paisagem pós-industrial num momento de fim das utopias modernas e de inviabilidade das promessas de crescimento ilimitado, o que permite entrever o ocaso de uma forma de estar no mundo. Não era mais possível subtrair o passado e o presente com o intuito de criar um mundo ideal. Era necessário chegar a um acordo com a realidade e trabalhar a partir dela. Smithson e Serra são artistas imersos no caos e na degradação da urbe, das ruínas contemporâneas a partir da qual convidam o espectador a explorar, no ambiente entrópico, um outro modo de estar no mundo.