

# Considerações sobre a escultura urbana de Richard Serra<sup>1</sup>

Renato Rodrigues

*A interpretação da escultura urbana de Richard Serra tem sido influenciada pelo debate sobre Tilted Arc. Neste ensaio, analisamos as esculturas Twain, Wright's Triangle e Berlin Block for Charlie Chaplin, assim como o projeto escultórico para o P.A.D.C., sugerindo que o artista teria gradualmente incorporado as relações entre escultura e espaço urbano a sua pesquisa. Nestas análises, consideramos a inserção das obras de Serra em seus contextos arquiteturais e urbanísticos com o objetivo de delinear as transformações ocorridas em sua escultura de sítio específico.*

*Richard Serra; escultura urbana de sítio específico; arte moderna americana.*

O longo debate sobre *Tilted Arc* (1979-1980) influenciou a recepção crítica do trabalho de Richard Serra.<sup>2</sup> Durante esse período, a escultura ganhou uma forma preferencial de leitura. Em paralelo, a divulgação do debate na mídia teve um poder generalizador, e a obra do artista foi apreendida como sendo de difícil compreensão para o observador e, principalmente, confrontadora dos valores estabelecidos pelo meio urbano. Em consequência, Serra passou a trabalhar preferencialmente na Europa.

*Nos Estados Unidos [disse o escultor] tenho tido dificuldades para construir trabalhos públicos. Tem sido difícil desde Tilted Arc. (...) Muito da resistência diz respeito à criação de estereótipos pela mídia. As ficções servem como substituições para que as pessoas evitem e se distanciem do entendimento do trabalho. A mídia é um monstro.<sup>3</sup>*

No final da década passada, entretanto, essa situação começou a mudar, uma vez que o artista realizou várias exposições nos Estados Unidos, Europa e América Latina. Os catálogos dessas mostras incluíram várias análises críticas, das quais apenas um pequeno número foi dedicado à origem e evolução da escultura urbana de Serra.<sup>4</sup>

Há, porém, outro fator que influencia o entendimento da obra urbana de Serra. Num certo sentido, a proposta de *Tilted Arc* parece respaldar o discurso da mídia, e, conseqüentemente, a generalização indevida de um conteúdo confrontador para o restante de suas propostas urbanas encontra-se justificada. A escultura compreendia uma longa peça horizontal (com 60,96m de extensão, 3,66m de altura e 6,5cm de largura), que foi disposta na praça (Federal Plaza) em que se encontra a Corte de Comércio Internacional dos Estados Unidos, em Nova York. Apresentando uma curva extensa, a peça era ainda inclinada – *tilted* – em relação ao plano vertical dos edifícios que a circundavam. A maneira decidida com que Serra posicionara o arco de aço caracterizou a escultura ao dividir o campo visual da Federal Plaza. Dessa forma, a percepção da praça enquanto totalidade foi obliterada. Tanto os inimigos quanto os defensores de *Tilted Arc* destacaram essa característica; por ocasião da audição pública (realizada em 1985) para discutir o destino da obra, o crítico Douglas Crimp pronunciou-se da seguinte maneira:

*Eu vou, de fato, referir-me ao Tilted Arc como uma parede. Sou uma pessoa que tem acompanhado suficientemente o desenvolvimento da escultura contemporânea para saber que uma parede pode ser, na verdade, um trabalho de escultura.<sup>5</sup>*

Além de impor uma divisão no campo visual, *Tilted Arc* apresentava outro traço marcante: sua forma geométrica foi concebida de modo que a obra pudesse estabelecer conflito com as principais linhas visuais que organizam a Federal Plaza. Serra explica a conformação geométrica de sua escultura:

*Tilted Arc é um cilindro inclinado, não uma seção de um cone. Um cilindro inclinado segurará (hold) o volume [compreendido] entre seu plano e a arquitetura, enquanto a forma do cone dissipará verticalmente o espaço por causa da leitura perspectival devido à particularidade da forma.<sup>6</sup>*

A diferença entre as duas opções parece irrelevante, mas a discrepância dos efeitos visuais é significativa. De fato, enquanto o cone – “que é uma forma autônoma assentada no chão” – indica um “movimento para cima,” um cilindro inclinado “eleva-se, tal como o centro de uma concha, contendo, assim, o volume lateralmente.” Dessa maneira, apenas a parte central do arco estava na superfície da Federal Plaza, sendo que suas laterais se encontravam gradativamente enterradas no subsolo. Essa disposição gerava uma tensão visual permanente: tanto na dimensão horizontal da praça, que era recusada pelas extensões laterais do arco, como na dimensão vertical dos edifícios, que era contrastada pela direção diagonal do cone inclinado.

Durante a realização de *Tilted Arc*, no final da década de 1970, Serra procurou entender a natureza específica de sua escultura urbana. Ao analisar sua prática escultórica, o artista definiu dois tipos de modelos perceptivos:

*A colocação dos elementos escultóricos em campo aberto (open field) chama a atenção do observador para a topografia da paisagem na medida em que a paisagem é caminhada, enquanto, em meus trabalhos urbanos de sítio específico (urban site-specific works), a estrutura interna responde às condições externas, mas finalmente a atenção é reenforcada na escultura em si.<sup>7</sup>*

Se por um lado Serra propõe a descoberta das qualidades intrínsecas da paisagem, por

outro, ele objetiva a reordenação crítica do espaço urbano. Essa reordenação visa instaurar um novo foco perceptivo que, assim, deixa de responder aos apelos das “condições externas” do ambiente para recentrar-se no objeto escultórico. O trabalho urbano de sítio específico, portanto, implica uma alteração qualitativa do espaço. A proposta de *Tilted Arc* justifica-se nesta perspectiva: “A colocação da escultura – afirmou Serra – mudará o espaço da praça. Depois que a peça for criada, o espaço será entendido primeiramente como uma função da escultura.”<sup>8</sup> Como decorrência da transformação perceptiva operada na Federal Plaza, a escultura de Serra ficou conhecida por seu aspecto confrontador, até mesmo “subversivo.”<sup>9</sup>

Neste ensaio, gostaríamos de sugerir que a concepção que resultou na criação de *Tilted Arc* reflete um momento e não a totalidade da obra de Serra. Desse modo, por meio da análise de *Twain, Wright's Triangle, Berlin Block for Charlie Chaplin* e da proposta para a Pennsylvania Avenue em Washington D.C., estudaremos a evolução de seu trabalho anterior à criação de *Tilted Arc*. Nesta análise, enfatizaremos a relação que essas esculturas e projetos entretinham com os padrões arquiteturais e urbanísticos de seus contextos.

## Twain

Em 1974, Serra começou a desenvolver *Twain* para ser construída na cidade de Saint Louis, no estado do Missouri.<sup>10</sup> A inauguração da escultura, contudo, só ocorreria em 1982, após a realização de uma campanha para levantamento de fundos que possibilitassem sua construção. Foi preciso também que surgissem condições políticas favoráveis, uma vez que o projeto encontrou oposição desde cedo. Há razões econômicas nisso envolvidas: *Twain* ocupa um quarteirão de uma área bastante valorizada no Centro de St. Louis, a qual foi destinada à reurbanização e ao embelezamento urbano. Devido a sua localização, a escultura enfrentou a oposição do setor imobiliário. Essas forças encontraram validação política para questionar a obra de Serra durante o debate em torno de *Tilted*

Arc. Seguindo o exemplo de Nova York, a Câmara de St. Louis fez várias campanhas contra Twain. Apesar de elas apresentarem concepções diferentes, a mídia apressou-se em conectar as duas obras: "Além de sua força estética – escreveu uma analista –, uma boa razão para St. Louis estar tão consciente de seu Serra é que, como o polêmico trabalho de Nova York, *Twain* é um trabalho confrontador."<sup>11</sup> Desse modo, o debate sobre *Tilted Arc* impôs uma leitura anacrônica de *Twain* que, assim, foi entendida a partir de um suposto conteúdo confrontador.

Outra análise dessa escultura faz-se, portanto, necessária. Reconhecemos que *Twain* é uma obra difícil, refratária à leitura simplificada na medida em que referenda o caráter então tentativo da escultura urbana de Serra. Em St. Louis, o artista fez convergirem diferentes pesquisas, algumas das quais abandonadas posteriormente. *Twain*, por exemplo, ainda apresenta uma noção inespecífica de contexto, pois há apenas uma referência direta ao entorno urbanístico. A escultura é composta por oito placas de aço do tipo cor-ten (cujas dimensões variam de 2 a 3m), sendo visualmente organizada em forma triangular com uma das arestas, entretanto, apresentando-se levemente quebrada. Em termos de implantação, *Twain* está alinhada ao famoso *Gateway Arch* (1965), projetado pelo arquiteto Eero Saarinen para celebrar a conquista do oeste americano. Esse monumento, feito de seções triangulares de aço, tem a forma de uma parábola invertida que, ao atingir 210m de altura, cria um marco visual inequívoco para a paisagem urbana de St. Louis. A forma triangular de *Twain* faz, portanto, referência à obra de Saarinen. Não há, entretanto, um contextualismo, como proposto pelo movimento pós-moderno – no qual a referência esvazia-se no reconhecimento da fonte signíca.<sup>12</sup> Como veremos, *Twain* requisita um modo participativo de recepção.

O triângulo visual formado por *Twain*, no entanto, é ilusório pois, em termos geométricos, as placas estabelecem um polígono irregular de quatro lados. Dessa maneira, a forma dominante decorre de

uma leitura gestáltica, a qual nos fornece uma imagem sintética, porém fictícia, da escultura. Serra reconhecia as limitações desse tipo de construção visual desde a instalação de seu primeiro trabalho urbano, *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (1970), no Brooklyn, em Nova York. Segundo Crimp, de um nível mais elevado, "a rua embaixo aparecia como uma 'tela' sobre a qual o círculo de aço [da escultura] estava 'desenhado.' Essa leitura da figura contra o fundo, em oposição à reconstrução da tessitura material no chão, preocupava Serra, parecendo-lhe uma vez mais evocar o pictorialismo no qual a escultura sempre tendia a recair; um pictorialismo que ele queria derrotar com a pura materialidade e a duração da experiência de seu trabalho."<sup>13</sup> Em *To Encircle*, teríamos a escultura como desenho, a rua como tela, e a junção das duas como pintura, exigindo um ponto de vista centralizado. Assim, a dificuldade com relação a essa obra decorreria da aceitação do espaço urbano como suporte pictórico bidimensional que, em consequência, levaria à recusa da temporalidade do gesto perceptivo. Em *Twain*, Serra corrige as limitações impostas pela leitura gestáltica uma vez que a experiência real da escultura possibilita sua reconstrução sob parâmetros distintos daqueles visuais.

Diferente da que ocorre com *To Encircle*, a recepção de *Twain* dá-se no nível da rua, o que permite a "reconstrução da tessitura material no chão." A partir dessa perspectiva, constata-se que as placas de aço de *Twain* estão separadas fisicamente, criando várias passagens para seu espaço interno que é, assim, oferecido ao escrutínio público. O observador, portanto, define-se como corpo participativo que indaga constantemente a natureza do que vê – e não como olhar desmaterializado e colocado nas alturas como no "pictorialismo" de que nos fala Crimp. Da rua, os pedestres são confrontados com uma estrutura que se mostra injustificável. Como explicar a arquitetura de *Twain*? Como explicar o fato de que nenhuma de suas faces se alinha aos lados do quarteirão e de que as passagens – que são arremedos de portas – apresentem dimensões variadas? Qual é a necessidade,

enfim, do mapeamento topológico do terreno feito pelas placas de aço<sup>14</sup> se nenhuma função lhe foi conferida? Assim, para o pedestre, *Twain* pode assemelhar-se a um canteiro de obras, com a diferença de que o interior permanece propositadamente enigmático. Compreende-se a resistência que a obra incita em certos segmentos da sociedade de St. Louis, que nela viram apenas uma referência derogatória a um processo acelerado de transformação urbana. Nem escultura pela forma, nem arquitetura pelo conteúdo, *Twain* é contrária ao senso comum.

Essas representações, entretanto, colapsam diante da experiência do interior de *Twain*. Tão logo se cruza uma de suas entradas, a experiência sensorial é valorizada a expensas do entendimento. Ao mesmo tempo que a intuição da forma triangular é recusada, a percepção das diferenças topológicas do terreno inscreve-se inconscientemente no corpo do observador. O ato de caminhar no interior de *Twain* torna-se o exercício de uma forma empírica de conhecimento, pois a mobilidade não só permite o mapeamento da área como também a depuração das intromissões indesejadas do espaço urbano. Mas a inserção do observador na escultura e sua aproximação das placas de aço aniquilam a percepção do conjunto. Como escreveu o crítico Donald Kuspit:

*Internamente experimentado, o espaço é uma mistura instável de posição e situação, nunca não descrito ou indecifrável em qualquer de seus pontos, mas nunca totalmente esclarecido numa instância decisiva. Essa inerente ambigüidade dá-lhe vitalidade e personalidade, mas de forma nenhuma destrói sua objetividade.*<sup>15</sup>

Assim, a noção de totalidade é descartada na percepção de um espaço paradoxal, aberto em sua limitação interior. Só o movimento do observador e o apelo a sua memória imediata possibilitam a conexão das diferentes seções da escultura na antecipação de uma forma provável. Trata-se da construção de um espaço puro, desconectado das contradições do real – um espaço que se torna, então, ideal para a vivência artística.

Para o senso comum, a natureza artística de *Twain* mostra-se duvidosa. Tal ambigüidade – que é característica da arte moderna – torna-se maior quando o objeto é retirado do museu e colocado no espaço urbano. A estrutura de *Twain*, quando justaposta ao real e à racionalidade do meio social, aparenta ser arbitrária. Na verdade, Serra decidiu tirar partido do deslocamento semântico já que intentava escavar a cidade para construir um negativo do espaço urbano. O artista posicionava-se, assim, em relação a um debate corrente na época, pois negociava uma solução para a tentativa modernista de unir a arte à vida. Robert Smithson, por exemplo, criara os conceitos de "sítio" (*site*) e "não-sítio" (*non-site*)<sup>16</sup> para convergirem os elementos do mundo e do museu enquanto termos dicotômicos da mesma equação artística. Assim, as determinações institucionais desses dois universos foram reveladas. Mas aquilo que Smithson havia feito conceitualmente, Serra fez em termos experienciais. *Twain* organiza uma série de contrastes: da racionalidade do mundo exterior com a percepção de um espaço puro, da funcionalidade da arquitetura com a gratuidade da escultura e do interesse social com a vivência da arte. Dado o funcionamento da escultura, cada um desses aspectos ganha importância quando levamos o seu oposto em consideração. Não se trata de recusar a vida por meio da experiência da arte, mas da união problemática dos opostos. Dessas oposições, *Twain* retira seu significado.

### Wright's Triangle

*Wright's Triangle* (1976-1980) está instalada na Western Washington University em Bellingham, estado de Washington. Apesar de a universidade dispor de várias obras públicas e de sítio-específico, que compõem uma importante coleção de esculturas ao ar livre,<sup>17</sup> o trabalho de Serra destaca-se devido a sua implantação no *campus*. *Wright's Triangle* tem a forma de um triângulo equilátero, sendo composta por quatro placas retangulares de aço cor-ten: três dessas placas (cada uma com aproximadamente 11m de extensão por 3m

de altura) delimitam o espaço externo da escultura. A quarta, de dimensão menor, tem a função de diversificar o espaço interno ao criar uma espécie de corredor e outro triângulo menor. Além disso, a inclinação das placas, assim como o apoio mútuo das suas quinas – seguindo o exemplo de *One Ton Prop* (House of Cards), de 1969 –, determina o modo de funcionamento enquanto sistema material, pois a escultura ganha coesão devido à força da gravidade. Assim, uma tensão constante percorre suas partes críticas e termina por reforçar a unidade formal já existente. O impacto visual produzido por *Wright's Triangle*, entretanto, não decorre apenas da maneira como as tensões formais

determinando uma função para *Wright's Triangle*, que assume, assim, características arquitetônicas. Como sabemos, a escultura de Serra contrasta seus procedimentos com aqueles da arquitetura.

*A crítica [à arquitetura] – disse o artista – só pode ser efetiva quando escala arquitetural, métodos, material e procedimentos são usados. É assim que as comparações são provocadas.*<sup>18</sup>

Ao analisar a escultura urbana de Serra, devemos, então, levar em consideração suas possíveis funções arquitetônicas e urbanísticas. Trata-se de entender cada um dos elementos esculturais a partir de um

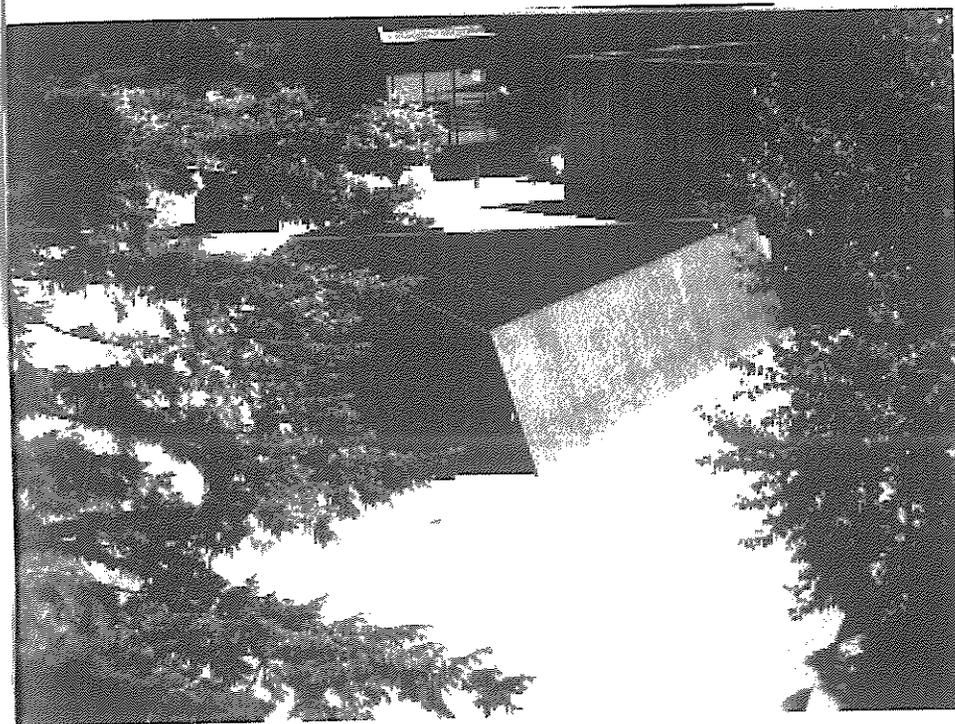
registro semântico ambíguo. Em *Wright's Triangle*, o padrão de circulação no campus justifica a colocação da quarta placa, pois ela forma um corredor que permite a passagem de pedestres pelo interior da escultura. Serra criou uma relação direta entre o espaço externo da escultura (o padrão de circulação da área) e o desenvolvimento de seu espaço interno por meio do corredor e da área triangular menor. Em *Wright's Triangle*, a noção de sítio específico está ligada ao tratamento dado à circulação.<sup>19</sup>

Serra, porém, vai além do simples funcionalismo, pois *Wright's Triangle* demonstra de modo exemplar os princípios básicos da arquitetura. As aberturas triangulares, por exemplo, cruzam vários registros semânticos. Ao mesmo tempo, elas resultam do sistema de apoio das placas de aço,

permitem a passagem de pedestres e, ainda, refletem a forma triangular da escultura. Como em toda grande obra arquitetônica, Serra fez com que os sistemas estrutural, funcional e formal se reforçassem, impossibilitando qualquer hierarquização. Desse modo, a comparação crítica dos meios proposta por *Wright's Triangle* impõe

e materiais são resolvidas, mas também de sua posição no campus universitário.

Foi pensando na implantação que Serra decidiu tirar partido das aberturas triangulares da escultura – que são definidas pelo encontro das placas inclinadas –, permitindo que o observador adentre e explore o interior. Essas passagens acabam



alguns pré-requisitos: não só a escultura deve mudar seus códigos para criticar a arquitetura como esta, por outro lado, deve também permitir a crítica. Não seria exagero afirmar que um dos objetivos principais da escultura urbana de Serra se encontra no estabelecimento desse diálogo. Ao descrever *Wright's Triangle* em 1980, Serra mostrou-se atento à relação da circulação no *campus* com o local da escultura. O trabalho "está colocado na interseção de vários caminhos, onde ele conecta (*engage*) a maior parte do tráfego universitário. A construção da escultura forma três aberturas triangulares que se alinham aos caminhos de pedestres."<sup>20</sup>

Foi justamente essa concepção que provocou um debate entre Serra e os arquitetos da universidade, que acabaram sugerindo a readaptação do projeto. Diferentemente das outras oportunidades em que a negociação foi necessária, dessa vez prevaleceu o entendimento entre as partes. Para recuperarmos o projeto original, assim como para avaliarmos a pertinência do atual, devemos considerar uma série de elementos. O fato principal é que Serra não havia planejado *Wright's Triangle* para o local em que a escultura está instalada hoje.<sup>21</sup> Além disso, esse novo local – que Serra e os arquitetos escolheram conjuntamente – encontrava-se, então, desocupado.<sup>22</sup> O tempo, contudo, favoreceu *Wright's Triangle*, pois a construção de vários prédios universitários transformou o entorno urbanístico, tornando-o semelhante ao originalmente escolhido. Do mesmo modo, a circulação de pedestres que caracteriza sua implantação atual – semelhante à do projeto original – foi reforçada por essas construções e pelo crescimento da universidade.

Serra havia planejado a instalação de *Wright's Triangle* mais ao norte do local posteriormente escolhido. A escultura ocuparia uma espécie de largo de acesso à Red Square, que é uma das praças mais importantes e movimentadas da universidade. Esse largo funciona também enquanto preparação visual à entrada da praça, ajustando-se ao discurso desenvolvido

no *campus*, cuja retórica é baseada no decoro e na funcionalidade. Composto por uma área central irregular – onde seria colocada a escultura de Serra –, é margeado por uma pequena escadaria (de cinco degraus), pela colunata do Miller Hall e pela fachada lateral cega do Bond Hall. Essa escadaria dá acesso direto à praça, fazendo parte da área de circulação de pedestres. A construção de *Wright's Triangle* nesse largo demarcaria o que era, então, os limites de ocupação e desenvolvimento urbano do *campus*.

A implantação original imaginada por Serra tinha dois objetivos. Em primeiro lugar, visava aos pedestres que se dirigiam à Red Square vindos do norte da universidade. Caso a escultura fosse construída nesse local, uma de suas faces seria sobreposta ao eixo de circulação do largo.<sup>23</sup> Para atrair ainda mais a atenção dos pedestres, entretanto, Serra fez com que *Wright's Triangle* "mimetizasse"<sup>24</sup> uma função de passagem, mediante a criação de um elemento de leitura semiótica ambígua. Uma vez tendo atingido o suposto corredor, o observador já teria alterado seu caminho inicial, sendo levado, a partir daí, a explorar o interior da escultura. Em segundo lugar, a implantação de *Wright's Triangle* interferiria na organização visual do largo, que é tendencialmente simétrica.<sup>25</sup> Serra estava consciente de que a instalação de sua escultura nesse local obliteraria a visão da entrada da praça e, assim, o largo de acesso seria descentralizado. Com essa implantação, o pedestre tornar-se-ia consciente não só do caminho que percorre diariamente, mas também do discurso de poder que o enforma.

Quando se entra no corredor, a natureza artística de *Wright's Triangle* torna-se evidente. De modo semelhante a Twain, essa obra é composta por uma série de tensões opostas que se anulam. A radicalidade dos procedimentos, entretanto, distingue essa proposta das anteriores. Trata-se de um momento em que Serra superou suas próprias concepções. Assim, a qualidade da experiência mudou substancialmente. O corredor de *Wright's Triangle*, por exemplo, apresenta as faces inclinadas para o interior, exigindo uma torção no corpo do

observador à medida que ele se vê obrigado a seguir suas direções visuais e táteis dominantes. Essa torção, contudo, é logo a seguir corrigida, pois as arestas das faces opostas ao corredor, que formam as aberturas exteriores, criam uma diagonal em sentido contrário. Essas diagonais acabam por impulsionar o observador para o lado oposto, fazendo-o recuperar o senso de equilíbrio. Dessa maneira, *Wright's Triangle* revela que a experiência da obra ultrapassa em muito a funcionalidade anunciada.

A área central da escultura torna-se também um meio para Serra propor mudanças. A retórica funcional de *Wright's Triangle* contrasta violentamente com a gratuidade do espaço interno. Trata-se de uma espécie de claustro moderno, no qual a aparência bruta do aço – que é índice do trabalho consumado na transformação do metal<sup>26</sup> – impossibilita qualquer intenção mistificadora de ganhar o controle da experiência. De modo similar, a memória de uma forma escultórica perfeita não impede a fragmentação da percepção que, contudo, é impedida de coalescer os fragmentos devido à incidência de uma dúvida recorrente, uma vez que cada declaração é seguida de outra que a recusa. Até mesmo o peso do aço é neutralizado na insignificância do apoio mútuo das placas – um mínimo ponto de contato. Assim, a presença do material, a inclinação e a proximidade das placas advocam a mobilidade constante do observador para que este possa recuperar o senso de unidade da obra, que só se estabelece, no entanto, como utopia da pacificação dos contrários. Estranha inversão essa, pois é justamente aí, no interior da escultura, que poderíamos esperar um apaziguamento do interesse e da razão que movem o espaço urbano. É que Serra fez reincidir o real nas entranhas de sua escultura – real que deve ser entendido como intuição de sua dinâmica abstrata, não como representação. Em *Wright's Triangle*, enquanto o lugar da arte é ainda anunciado, sua vivência é uma promessa.

### **Aproximação: a escultura urbana de sítio específico**

No final da década de 1970, Serra mudou sua concepção de escultura urbana de sítio específico. *Berlin Block for Charlie Chaplin* (1977) é fundamental nesse processo. A escultura foi construída para a Galeria Nacional de Berlim,<sup>27</sup> cujo projeto é do arquiteto Mies van der Rohe. De acordo com Serra, o edifício

*é uma estrutura de aço e vidro de primeira importância, clássica em todos os sentidos... uma caixa quadrada de vidro [colocada] sobre o deque de uma plataforma quadrada de pedra, cada uma apoiada por pilares ou colunas de aço.*<sup>28</sup>

Os dados mais impressionantes a respeito da Galeria Nacional relacionam-se à técnica empregada. Para construí-la, foi necessário que um guindaste hidráulico levantasse uma cobertura pré-fabricada de aço (pesando 1.250t) que foi, então, encaixada sobre oito colunas de aço, dando forma a um pavilhão. Esse pavilhão, por sua vez, foi colocado sobre uma plataforma de concreto, que passou a funcionar também como teto do primeiro piso. Em termos de circulação, os dois pavimentos são também conectados pelo exterior, pois um desnível de terreno, que envolve lateralmente o complexo, dá-lhes acessos independentes. Foi no segundo piso do museu, na parte descoberta da plataforma de concreto – pela qual se entra na ala das exposições temporárias –, que Serra construiu sua escultura, que foi, assim, instalada próximo ao elegante pavilhão de aço e vidro.

*Berlin Block* é composta por um cubo de aço de quase dois metros de lado. Para que esse cubo perdesse a aparência de forma perfeita – “para que não se assemelhasse a um cubo de açúcar”, nas palavras de Serra –, suas arestas foram arredondadas em 5mm. O procedimento acabou enfatizando mais a composição material da escultura do que sua forma geométrica. Para aumentar essa sensação de materialidade, o artista enterrou 7,5cm do cubo no deque, impedindo o alinhamento de suas arestas com as linhas ortogonais do pavilhão. Como resultado, *Berlin Block* ficou inclinada em

direção ao pavilhão. O efeito visual dramatizava o peso: para que a escultura fosse colocada no local escolhido por Serra, foi preciso construir no andar inferior uma coluna de cimento que a escorasse. Serra descreve a proposta:

*Eu não queria fazer uma construção em cima desta construção. Eu queria encontrar uma maneira de segurar (hold)<sup>29</sup> no lugar a carga gravitacional, a força, a massa, contrária ao centro da arquitetura, para que ela contradissesse a arquitetura.*

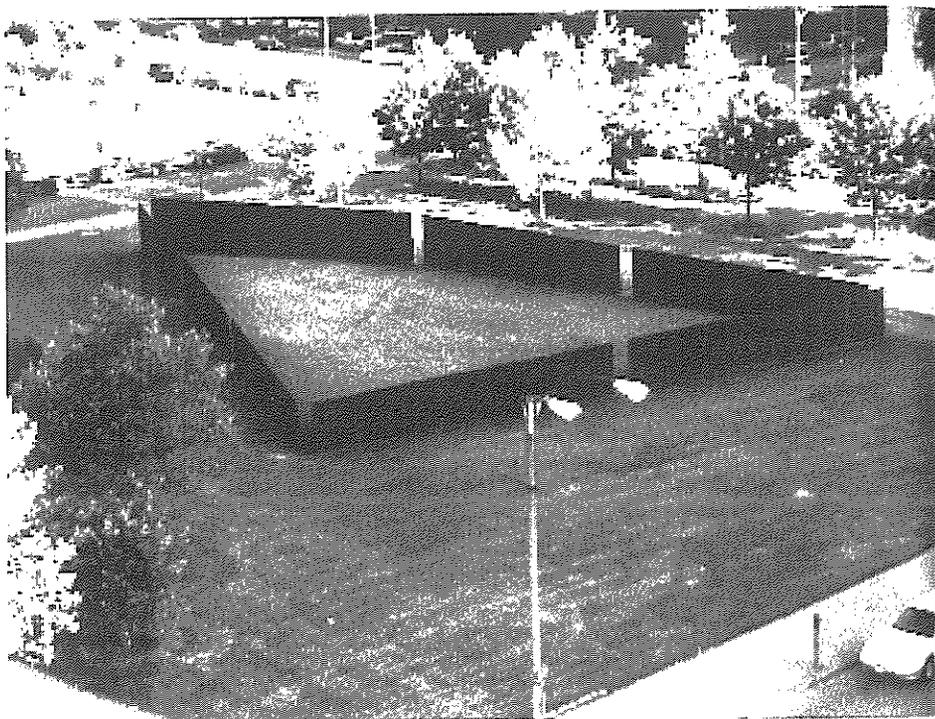
Por meio desse expediente, Serra contrastou a perfeição geométrica e classicizante da Galeria Nacional com a concentração material de sua obra.

Na descrição acima, Serra não pretendia criticar a Galeria Nacional. Na verdade, o artista sempre admirou a obra de Mies van der Rohe e a elogiou em várias ocasiões. A conformação de *Berlin Block*, portanto, aponta outro nível de significação que não o da mera confrontação formal. Como vimos, Serra tem evidente preocupação com a materialidade do aço e com a maneira de expressá-la no objeto. O processo de fundição de *Berlin Block* é revelador:

*Usando um aço de magnésio e carbono, eu descobri que sua estrutura molecular, quando aquecida a 1.280 graus, era cúbica. Havia alguma coisa muito satisfatória em lidar com uma estrutura cúbica para fazer um cubo.*

Como se vê, Serra trabalhou a forma de *Berlin Block* como se ela fosse a expressão da estrutura molecular do aço empregado em sua confecção. Tal procedimento radicalizou o desejo modernista de *truth to material*, de encontrar a verdadeira expressão da matéria artística. Essa ênfase no material possibilita o entendimento da relação entre *Berlin Block* e a Galeria Nacional, pois o aço, do qual nos fala Serra, é o elemento de união das duas obras.

O artista estabeleceu uma relação significativa entre o museu e a escultura. *Berlin Block* mostra que as possibilidades construtivas do aço – a despeito do que sugere a Galeria Nacional – não são infinitas, pois sua leveza e elegância podem esconder uma enorme concentração de massa, assim como sua declarada domesticidade pode ser falsa. Por sua vez, o edifício de Mies van der Rohe mostra que a “carga gravitacional, a força, a massa” do aço – tais como são reveladas pela escultura de Serra – podem ser trabalhadas na obtenção de objetos utilitários. Assim, o travo formal



causado pela escultura acabou revelando os limites de utilização potencial do aço. O conceito de “contradição” utilizado por Serra em sua descrição, portanto, deve ser entendido no sentido de uma iluminação recíproca de conteúdos. Com *Berlin Block*, Serra enviou duas mensagens: enquanto lembrava aos arquitetos que o aço possuía qualidades irredutíveis que deveriam ser respeitadas, também recomendava aos

escultores que prestassem atenção à história desse material, a qual era ligada à necessidade construtiva.<sup>30</sup> Como em *Twain e Wright's Triangle*, verificamos o estabelecimento de uma série de opostos. Com *Berlin Block*, esses opostos não se relacionam abstratamente, pois são as qualidades deste edifício que são confrontadas com as qualidades desta escultura. O contexto arquitetônico torna-se específico. Nesse momento, Serra deu um salto qualitativo no desenvolvimento de sua escultura urbana de sítio específico.

No mesmo ano em que construiu *Berlin Block*, Serra foi convidado a desenvolver uma escultura para ser instalada na Pennsylvania Avenue. O convite foi formalizado pela Corporação para o Desenvolvimento da Avenida Pensilvânia (P.A.D.C., em inglês), responsável pela remodelação urbana da área. Tratava-se de uma encomenda de grande porte, algo que deixaria a marca do artista no espaço da cidade. O planejamento urbano da avenida ficou a cargo do arquiteto Robert Venturi, de maneira que os dois desenvolveriam o projeto em conjunto. A história dessa colaboração é bastante conhecida,<sup>31</sup> resultando num desentendimento por causa das diferentes propostas apresentadas para a ocupação da Freedom Plaza. Essa praça é, ao mesmo tempo, ponto de passagem do tráfego da Pennsylvania Avenue e elemento de preparação visual do prédio do Tesouro Nacional, cuja fachada clássica pode ser vista ao fim da avenida. Enquanto Serra propôs uma escultura vertical (de aproximadamente 20m) que alteraria o eixo da avenida e, assim, a perspectiva da sede do Tesouro, Venturi pretendia justamente ressaltar essa perspectiva. Como os comitês do P.A.D.C. eram liderados por Venturi, Serra teve seu projeto recusado e – temendo que suas idéias fossem adulteradas – retirou-se da colaboração.

Serra e Venturi trabalharam juntos entre janeiro e março de 1978. Apesar desse curto período, é possível que ambos tenham modificado suas propostas a partir de idéias ou elementos alheios a seus projetos. Na entrevista coletiva concedida em 17 de janeiro na Galeria Leo Castelli, em Nova York – na qual a encomenda do P.A.D.C. foi

anunciada ao público –, Serra descreveu sua escultura como algo que “você pode andar dentro, através e ao redor”, lembrando, entretanto, que “de modo nenhum eu pretendo interferir no eixo do Capitólio ao prédio do Tesouro”<sup>32</sup>, que é formado pela Pennsylvania Avenue. Especificamente, Serra pretendia ocupar apenas a Freedom Plaza. Mas sua escultura apresentava acentuada verticalidade, que foi, então, comparada a *Terminal*.<sup>33</sup> No início, Venturi tinha também a intenção de restringir a área de atuação de seu projeto aos arredores da praça. Assim, a concordância a respeito da ocupação da praça foi o ponto de partida da colaboração.

Ao estudar o partido de uma escultura vertical, Venturi notou seu potencial de interferência urbana, decidindo, assim, explorar esse aspecto. Desse momento em diante, a divergência entre os dois concretizou-se, uma vez que Venturi decidiu enfatizar a perspectiva da avenida ao enquadrar o prédio do Tesouro com a colocação de dois pilões<sup>34</sup> nas laterais da praça. Serra recusou as conotações ideológicas desse projeto. A despeito disso, ele resolveu verificar o “potencial de enquadramento” (*framing capacity*) dos pilões.<sup>35</sup> Assim, o escultor fechou a avenida e, com a ajuda de guindastes, pode observar o efeito produzido no local. Sua reação foi negativa. Mas, ao que tudo indica, ele se tornou, então, consciente das implicações urbanísticas do partido vertical que adotara. Seu projeto ganhou outra versão: Serra – como Venturi – visava agora conectar o espaço da praça com a perspectiva da avenida. Em 1º de março, Serra apresentou a maquete desse projeto numa reunião do P.A.D.C., considerando a possibilidade de trabalhar ainda alguns meses para dar forma definitiva à escultura. A discussão que se seguiu à apresentação da maquete foi intensa, resultando em sua recusa. Nesse momento, Serra retirou-se da colaboração, e seu contrato com o P.A.D.C. expirou em 31 de março.

Serra reconheceu a importância de sua participação nesse projeto: “Eu não estou certo se essa situação politizou-me, mas ela me fez pensar sobre quem fez o quê; como e onde isso foi colocado; e quais eram todas

as contradições".<sup>36</sup> Com sua retirada da colaboração, o projeto não foi divulgado ao público. Serra, porém, descreveu-o de modo objetivo: "Eu não estava interessado em enquadrar o prédio do Tesouro. Queria que a praça estivesse inclinada e queria construir uma peça que fosse perpendicular àquela inclinação e, assim, fora do eixo dos prédios circundantes".<sup>37</sup> Sua escultura (que seria composta por sete ou oito elementos) interferiria na praça por meio de duas torções: a primeira seria aplicada no plano horizontal, e a segunda, na própria escultura, pois ela seria erigida perpendicularmente ao plano agora inclinado da praça. Não é difícil imaginar que essa interferência causaria uma sensação de vertigem no observador, resultando na descentralização dos objetos urbanos.

Contrariando suas idéias iniciais, Serra tentou modificar a perspectiva da avenida e da sede do Tesouro; passou a acreditar que sua escultura seria capaz de transformar o caráter oficial da arquitetura de Washington. Algum tempo depois, já em 1980, ele recordaria seus objetivos.

*A proposta apresentada para a Pennsylvania Avenue poderia ser minha ilusão. Pode ser que, ao construir uma escultura a um quarteirão e meio da Casa Branca e dentro dos limites do plano de L'Enfant, ela seria necessariamente cooptada pelas conotações ideológicas do lugar. Mas eu não via isso naquele momento. Esperava prevalecer e construir alguma coisa que subvertesse o contexto.*<sup>38</sup>

Caso o projeto de Serra fosse construído, teríamos a "subversão" do contexto urbanístico da avenida em prol dos valores eminentemente plásticos da escultura. Dessa maneira, não se tratava mais de uma oposição abstrata entre a racionalidade da cidade e os valores ideais da arte, como em *Twain* e *Wright's Triangle*. Diferentemente de *Berlin Block* – que procurou um diálogo positivo com a Galeria Nacional de Mies van der Rohe –, a proposta para o P.A.D.C. confrontava diretamente as características da Freedom Plaza. A essa confrontação, seguir-se-ia a subversão dos valores formais e ideológicos do lugar. Quando Serra

retirou-se da colaboração para o P.A.D.C., *Tilted Arc* já estava a caminho.<sup>39</sup>

### Depois de *Tilted Arc*

Os anos que antecederam *Tilted Arc* foram bastante produtivos. Entre 1977 e 1980, além de continuar sua pesquisa de ateliê, Serra dedicou-se a uma série de esculturas urbanas nos Estados Unidos e Europa. Não só a realização de antigos projetos, mas também o planejamento e a construção de trabalhos como *Terminal*, *Berlin Block*, *Untitled Piece for Münster, T.W.U.* e *St. John's Rotary Arc*, entre outros, atestam a fertilidade de sua pesquisa. Embora alguns dos projetos não tenham sido construídos, os avanços alcançados foram consideráveis. Durante esse período, Serra pôde contrastar os diferentes aspectos de sua pesquisa, avaliar as resistências circunstanciais que seu trabalho provocava e identificar a natureza específica dessa prática escultórica. Compreende-se que a escultura urbana – que envolve o investimento de grandes somas de dinheiro e a negociação política com diversos agentes – tenha exigido um tempo maior de reflexão. Os resultados excepcionais, entretanto, sugerem que Serra havia atingido um período de maturidade artística.

No fim da década de 1970, a pesquisa de Serra encaminhou-se para o debate ideológico. O discurso do artista trazia alguns elementos que permitiriam identificá-lo àquelas correntes que se lançaram à crítica institucional.<sup>40</sup> Tal identificação seria talvez equivocada, uma vez que as questões de natureza formal continuaram sendo centrais. Para Serra, a crítica institucional dar-se-ia em consequência da afirmação da autonomia da escultura. Conseqüentemente, o espaço urbano precisaria ser modificado. Nesse sentido, *Tilted Arc* apresentou uma característica confrontadora. Poderíamos, entretanto, por causa disso supor que Serra continuou buscando subverter o contexto durante a década de 1980? As esculturas realizadas, no entanto, recusam quaisquer generalizações. Em vez de um embate direto, o artista preferiu alterar o contexto

com o objetivo de expor as contradições estruturais do meio urbano. Trata-se de uma pesquisa escultórica distinta. Dessa forma, as propostas para o P.A.D.C. e de *Tilted Arc* revelam um momento da carreira de Serra. Para além desse momento, a confrontação é um mito.

---

Renato Rodrigues é Professor de História da Arte da Universidade Federal Fluminense; Doutorando em História da Arte pela Boston University/ University of Texas at Austin; Co-autor de *A Fotografia Moderna no Brasil* (FUNARTE/ UFRJ/ IPHAN, 1995); Bolsista do CNPq (processo nº 200179/94-2).

### Notas

- <sup>1</sup> Agradeço a Jon Klancher (Boston University), pelos comentários e sugestões durante a realização desta pesquisa; a Sarah Clark-Langager (Western Washington University), pelas informações sobre financiamento, construção e instalação de *Wright's Triangle*; e a Tamí Bogéa, pelo apoio recebido, bem como pelas fotografias das obras de Serra.
- <sup>2</sup> A bibliografia sobre *Tilted Arc* é vasta. Ver principalmente o livro editado por Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991. O debate público sobre *Tilted Arc* teve a duração aproximada de 10 anos.
- <sup>3</sup> Richard Serra, "Beyond the Walls" (entrevista concedida a Vincent Katz), in: *Flash Art* (International Edition), novembro/dezembro, 1997: 91.
- <sup>4</sup> Sobre a escultura urbana de Richard Serra, ver o ensaio de Douglas Crimp "Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity," in: *Richard Serra's Sculpture* (editado por Rosalind Krauss e Laura Rosentock), New York, Museum of Modern Art, 1986: 41-56. Crimp publicou novamente esse ensaio no livro *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993: 150-186. Ver também o ensaio de Rosalyn Deutsche, "Tilted Arc and the Uses of Democracy", in: *Evictions, Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996: 257-268 e Yve-Alain Bois, "A Picturesque Stroll Around Clara - Clara", in: *October*, no. 29, verão 1984: 32-62.
- <sup>5</sup> Douglas Crimp, in: *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, p.73. O resultado dessa audição pública revelou-se fraudulento. Neste ensaio, não analisarei os aspectos legais do caso.
- <sup>6</sup> Richard Serra, idem: 186. As outras citações deste parágrafo também são de Serra. Ao longo deste ensaio, sempre que possível, optamos pela tradução literal do inglês, incluindo o termo original entre parênteses.
- <sup>7</sup> Richard Serra, in: *Richard Serra, Writings/ Interviews*, Chicago/ London, The University of Chicago Press, 1994: 138. *Shift* (1970-1972), construída no Canadá, pode ser considerada um modelo de escultura em campo aberto.
- <sup>8</sup> Richard Serra, idem: 127.
- <sup>9</sup> Nesse momento, Serra concebia sua escultura urbana como a formalização de um gesto subversivo: "Usualmente são oferecidos lugares que possuem conotações ideológicas específicas, dos parques até os edifícios corporativos e públicos com suas extensões, tais como gramados e praças. É difícil subverter aqueles contextos." Ver Richard Serra, idem: 126.
- <sup>10</sup> É possível que Serra já tivesse considerado a realização de *Twain* em 1970. Nesse período, Serra não só visitou St. Louis para construir *Pulitzer Piece*, *Stepped Elevations* (1970-1971), como também expôs na cidade. Eventualmente, a obra teria sido sugerida pela família Pulitzer, que acabou financiando parte do empreendimento.
- <sup>11</sup> Carol Ferring Starbuck, "Serra Trouble in St. Louis", in: *New Art Examiner*, dezembro 1985: 33. Ver também o artigo de Douglas C. McGill, "St. Louis Bid to Remove Serra Work" publicado no jornal *New York Times* em 21 de agosto de 1985.
- <sup>12</sup> Referindo-se a *Weight and Measure* (1992), Serra foi taxativo a respeito do contextualismo pós-moderno: "Eu comecei com círculos. Comecei com a idéia de usar cilindros fundidos, tomando a escala dos cilindros da escala das colunas. Abandonei a idéia. Conceitualmente, ela cai direto na armadilha pós-modernista da contextualização. A associação entre as colunas e os cilindros teria sido muito evidente. Eu não queria aquela confusão pós-modernista." Ver Richard Serra, *Weight and Measure 1992*, London, Tate Gallery, 1992: 13.
- <sup>13</sup> Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, idem: 165 e 167. Serra fez várias versões dessa escultura devido, talvez, à possibilidade de repetição das condições de recepção. A natureza "pictorial" da escultura seria, assim, um fator que facilitaria sua reprodução. No texto citado, as expressões entre aspas e em itálico são de Crimp.
- <sup>14</sup> O terreno em que *Twain* está localizada apresenta um leve declive. O alinhamento da parte superior das placas de aço da escultura revela as diferenças topológicas desse terreno, as quais são, assim, mapeadas. Sobre este tipo de mapeamento topológico, ver as análises de Rosalind Krauss sobre *Pulitzer Piece*, *Stepped Elevations*, "Richard Serra: Sculpture Redrawn," *Artforum*, vol 10, no. 9, maio 1972: 38-42, e sobre *Shift*, "Richard Serra, a Translation", in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986: 260-274.
- <sup>15</sup> Donald Kuspit, "Richard Serra's City Piece", *Arts Magazine*, vol. 49, no. 5, janeiro 1975: 49. Kuspit refere-se ao modelo de *Twain*, que foi denominado *Ollantambo* (1974-1975). Esse modelo foi construído no terreno localizado na esquina da Leonard Street com West Broadway, em Nova York. O objetivo era testar a escala da escultura. É possível que Serra ainda duvidasse da construção dessa escultura em St. Louis, pois, em seu artigo, Kuspit sugere que o artista inicialmente a planejara para a cidade de Colônia, na Alemanha.

- <sup>16</sup> Sobre os conceitos de "sítio" e "não-sítio", ver Robert Smithson, *The Collected Writings* (editado por Jack Flam), Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1996.
- <sup>17</sup> A *Western's Outdoor Sculpture Collection* (fundada em 1957) é financiada pelo comitê de conselheiros da universidade e por particulares. A coleção tem aproximadamente 25 esculturas. Além de *Wright's Triangle*, vale citar a presença de obras de Donald Judd, Nancy Holt, Alice Aycock, Robert Morris, Isamu Noguchi, Anthony Caro, Mark di Suvero e George Trakas.
- <sup>18</sup> Richard Serra, *Richard Serra, Writings/ Interviews*, idem: 172 – 173. Ver também o detalhado comentário de Serra sobre a relação entre escultura e arquitetura na sua palestra no Rio de Janeiro, Richard Serra, *Rio Rounds*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999: 36. Essa palestra foi resenhada por Arthur Leandro e Alexandre Vogler no artigo "A Arte no Contexto do Lugar", in: *Arte & Ensaios*, ano VI, no. 6, 1999: 174-175.
- <sup>19</sup> Serra desenvolveu novamente essa idéia na escultura *Greenpoint* (1988), instalada no campus da University of Nebraska, em Lincoln, Estados Unidos.
- <sup>20</sup> Richard Serra, *Richard Serra, Writings/ Interviews*, idem: 126. A apresentação de *Wright's Triangle* no folder da coleção de esculturas da universidade é semelhante ao discurso de Serra: "Cada uma das aberturas triangulares da escultura de Serra ecoa um dos três caminhos que se encontram em seu sítio, que é adjacente à praça da galeria da universidade. Preocupado com a liberdade para fazer espaços que são de um tipo diferente daqueles da arquitetura, Serra permite que o observador ande em volta e através de seu trabalho para, assim, poder resolver idéias sobre confrontação, fechamento e união da ação física e pensamento intelectual." Essa apresentação é de autoria da Dra. Sarah Clark-Langager, atual diretora da Western Gallery e curadora da *Western's Outdoor Sculpture Collection*.
- <sup>21</sup> Vale notar que Serra enfatizou o padrão de circulação de *Wright's Triangle* em sua descrição da escultura cujo trecho foi transcrito logo acima. Essa descrição — realizada no momento em que a peça era inaugurada — confirma a hipótese de que o projeto da escultura não foi basicamente desvirtuado com a mudança do local de sua construção.
- <sup>22</sup> As informações sobre a instalação de *Wright's Triangle* foram fornecidas pela Dra. Clark-Langager durante minha visita à universidade, no dia 13 julho de 1999.
- <sup>23</sup> A escultura de Serra não alteraria a circulação do largo, uma vez que o pedestre não seria obrigado a contorná-la para entrar no Miller Hall. Para atingir esse objetivo, ele teria que subir a escadaria, já que a entrada do prédio se encontra no mesmo nível da Red Square.
- <sup>24</sup> Para o conceito de "mimese", ver Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York, W.W. Norton & Company, 1977: 73-74.
- <sup>25</sup> O largo está posicionado em diagonal à Red Square. Do ponto de vista do pedestre, esse largo apresenta, entretanto, um padrão simétrico de organização.
- <sup>26</sup> Sobre a noção de "trabalho" na escultura de Serra, ver Donald Kuspit, "Richard Serra, Utopian Constructivist," in: *Arts Magazine*, vol. 55, no. 3, novembro 1980: 124-129.
- <sup>27</sup> Sobre o projeto de Mies van der Rohe para a Galeria Nacional de Berlin, ver Peter Blake, *The Master Builders*, New York, W.W. Norton & Company, 1976: 279-284.
- <sup>28</sup> Richard Serra, *Richard Serra, Writings/ Interviews*, idem: 99. Serra fez duas descrições detalhadas da escultura nas pp. 82 e 99-100 desse livro. As citações de Serra foram retiradas dessas fontes.
- <sup>29</sup> Nesta passagem, é importante sublinhar a utilização do verbo inglês *to hold* (que traduzimos por "segurar"). Como vimos, Serra utilizou o mesmo verbo para descrever a relação de *Tilted Arc* com seu entorno arquitetônico. Além disso, a inclinação das duas esculturas — e o fato de que ambas tinham uma parte enterrada no solo — sugere que estamos lidando com o mesmo procedimento artístico. Entre os dois momentos, é possível esboçar a evolução do pensamento de Serra. Se em *Berlin Block* era a massa que segurava a escultura "no lugar" para que, a partir dessa condição, ela se colocasse contrária à arquitetura do museu, em *Tilted Arc*, a escultura segurava o "volume" compreendido entre a peça e a arquitetura. No primeiro caso, Serra lidava com a escultura para, então, considerar a arquitetura; no segundo, a unidade operacional era dada na relação entre a escultura e a arquitetura. A partir do desenvolvimento de seu raciocínio plástico, Serra passou a considerar diretamente o efeito e, assim, a relação entre os meios artísticos.
- <sup>30</sup> Em sua palestra no Rio de Janeiro, Serra declarou: "Os escultores, de maneira geral, ignoraram os resultados da revolução industrial, não investigando os processos e métodos fundamentais nas áreas de siderurgia, engenharia e construção. Os construtores que procurei foram, então, os que exploraram o potencial do aço como um dos mais avançados materiais de construção, como John Roebling, que construiu a ponte do Brooklyn, Robert Maillart e Mies van der Rohe", Richard Serra, *Rio Rounds*, idem: 32. A referência a Mies van der Rohe como "construtor" é reveladora do pensamento de Serra.
- <sup>31</sup> Sobre a colaboração com Venturi, ver *Richard Serra, Writings/ Interviews*, idem: 83, 130-131 e 138-139.
- <sup>32</sup> Citado por Jeremy Gilbert-Rolfe, "Capital Follies", in: *Artforum*, vol. 17, no. 1, 1978: 67.
- <sup>33</sup> A comparação foi feita por Jo Ann Lewis no artigo "Art for the Avenue" publicado no jornal *The Washington Post* em 17 de janeiro de 1978. Serra fez *Teminal* para a 6ª Documenta de Kassel, em 1977. Depois da Documenta, a escultura foi remanejada para a cidade de Bochum, na Alemanha.

<sup>34</sup> O pilão (*pylon*) é uma pirâmide truncada que servia como marco visual no antigo Egito. Venturi deu uma interpretação classicizante para esse elemento, anexando, entretanto, uma bandeira dos Estados Unidos no topo.

<sup>35</sup> Citado por Grace Glueck, "A Tale of Two Pylons" publicado no jornal *New York Times* em 7 de abril de 1978.

<sup>36</sup> Richard Serra, *Richard Serra, Writings/ Interviews*, idem: 83.

<sup>37</sup> Richard Serra, idem: 131.

<sup>38</sup> Richard Serra, idem: 139.

<sup>39</sup> Para a confirmação da hipótese deste ensaio, seria ainda necessário a realização de outras análises, objetivando o conhecimento contextual da escultura urbana de Serra anteriormente à *Tilted Arc*. Pesquisas iniciais em arquivos da Nova Inglaterra, Nova Iorque e Washington apresentaram, entretanto, resultados encorajadores.

<sup>40</sup> Numa entrevista com o arquiteto Peter Eisenman, Serra declarou: "Arte é sempre ideológica, seja carregando uma mensagem política clara ou seja arte-pela-arte e baseada numa atitude de indiferença. Arte sempre, explícita ou implicitamente, manifesta um julgamento de valor sobre o contexto social mais amplo do qual é parte. Arte apóia ou negligencia, abraça ou rejeita interesses de classe". Ver Richard Serra, idem: 154.

- 1- Localização original de *Wright's Triangle*
  - 2- Localização atual de *Wright's Triangle*
  - 3- Acesso à Red Square
  - 4- Red Square
  - 5- Miller Hall
  - 6- Bond Hall
- Prédios construídos até 1980  
 ▨ Prédios construídos após 1980

