

## CASTELO DE CARTAS

HOUSE OF CARDS

Lucas Costa / UNESP

---

### RESUMO

O artigo apresenta a instalação *Castelo de cartas* (2019), feita pelo autor, e a compara com a série *Prop Piece* (1968-87), do artista norte-americano Richard Serra. Com base nos procedimentos utilizados na construção dessas obras e de autores como Frampton, Maderuelo, Foster, Krauss e especialmente os escritos de Serra, são discutidas as características estruturais de ambos os trabalhos e sua relação direta com a força da gravidade. Desta forma, a abordagem sugere que esses procedimentos escultóricos se aproximam entre si, a partir de suas características instáveis de produção (equilíbrio precário, risco, impermanência etc.). A instabilidade percebida nesses trabalhos, portanto, não é entendida somente como uma característica desses arranjos, mas também como um possível assunto da linguagem tridimensional contemporânea.

### PALAVRAS-CHAVE

Escultura; Linguagem Tridimensional; Richard Serra; Instabilidade; Arte Contemporânea

### ABSTRACT

The article presents the installation *House of cards* (2019), by the author, and compares it with the *Prop Piece* series (1968-87), the American artist Richard Serra. Based on the procedures used in the construction of these works and by authors such as Frampton, Maderuelo, Foster, Krauss and especially Serra's writings, the structural characteristics of both works and their direct relationship with the force of gravity are discussed. Thus, the approach suggests that these sculptural procedures are similar, based on their unstable production characteristics (precarious balance, risk, impermanence, etc.). The instability perceived in these works, therefore, is understood not only as a characteristic of these arrangements, but also as a subject of the contemporary three-dimensional language itself.

### KEYWORDS

Sculpture; Three-dimensional Language; Richard Serra; Instability; Contemporary Art

## **Apresentação: *Castelo de cartas*, 2019**

Em meu trabalho, os procedimentos utilizados estão às voltas de um certo raciocínio escultórico, mas que por sua vez, necessitam de outros domínios para se materializar. O vocabulário da arquitetura – e de outras áreas correlatas à construção civil – influenciam meu processo criativo de forma bastante decisiva, pois além de fazerem parte de um contexto de ação, também inserem dados fundamentais para minha reflexão. Devido ao modo que construo os trabalhos, questões como a força da gravidade (equilíbrio, instabilidade, peso, leveza) e a consequente tensão (física e/ou visual) desses elementos se apresentam como características importantes em minha pesquisa.

Em 2019, realizei um trabalho de instalação chamado *Castelo de cartas*, Figura 1, na galeria do Instituto de Artes da Unesp<sup>1</sup>. O trabalho foi composto por um sistema de roldanas<sup>2</sup> capaz de manter uma barra de concreto sobre um arranjo frágil de ardósias, tal como em um castelo de cartas. O projeto foi desenvolvido a partir da configuração e simetria do ambiente expositivo, utilizando como ponto de apoio as treliças do mezanino dessa galeria.

O procedimento de construção desse trabalho seguiu etapas lógicas, respeitando as características dos materiais utilizados e seu ponto de equilíbrio<sup>3</sup>. Primeiramente, foi instalado, na estrutura metálica da galeria, o sistema de roldanas para o içamento da barra de concreto. Após a suspensão dessa barra, foi realizado um processo de empilhamento – em padrão triangular – das placas de ardósia no solo. Com esse arranjo já construído e equilibrado, houve o momento de aliviar a tensão do sistema de roldanas: fui soltando a corda aos poucos, até que a barra de concreto ficasse apoiada nesse castelo de ardósias. O peso da barra exercido sobre as ardósias tinha o objetivo de estabilizar toda a estrutura<sup>4</sup>. O controle dessa pressão exercida, na montagem do trabalho e durante a exposição, foi feito por uma outra pilha de ardósias que pressionava uma das extremidades da corda contra o chão.

Há um saber inerente nesses processos de empilhamento e equilíbrio do sistema, pois todo o projeto foi construído de modo intuitivo, a partir da experiência com os materiais e o espaço expositivo. O pré-projeto tinha sido definido através da experiência prática anterior com esses tipos de sistemas, sem a necessidade de cálculos mais específicos de física. Foi um trabalho essencialmente empírico, muito similar aos de construir castelos com cartas de baralho, acrescido de alguns ajustes de carga e tensionamento do sistema de roldanas.

A instalação *Castelo de cartas*, de maneira geral, está diretamente ligada às leis da gravidade. É possível identificar nos procedimentos utilizados, bem como na fragilidade estrutural do trabalho, um equilíbrio instável que acentua – ou deixa mais evidente – todo o sistema físico envolvido. Sua semântica está, por assim dizer, vinculada aos procedimentos utilizados e às suas próprias questões estruturais.

Como na atividade lúdica de erguer um castelo de cartas, esses procedimentos envolvem ações básicas de empilhar, escorar, equilibrar etc. No âmbito da escultura, há antecedentes

históricos que já utilizaram desses mesmos procedimentos em projetos artísticos. O norte americano Richard Serra, foi o artista que mais insistiu nessas ações processuais citadas acima. Sua atividade, em torno do próprio *fazer*, acabaram por criticar algumas das características mais tradicionais da escultura - como a permanência, a solidez, a estabilidade etc.

Dessa maneira, uma aproximação ao trabalho de Serra, em especial à série *Prop Piece*, é importante para refletirmos sobre as questões da escultura, bem como para discutir e contextualizar algumas características da instalação *Castelo de cartas*.



Figura 1. Lucas Costa, *Castelo de cartas*, 2019. Instalação: sistema de roldanas, barra de concreto e ardósias. Dimensões variáveis. Foto: autor.

## Breve genealogia artística (sobre escultura)

No final dos anos 60, Richard Serra, começou a trabalhar com materiais de metal (chumbo e aço) a partir de procedimentos muito simples de equilíbrio e autossustentação desses elementos. A estratégia era, basicamente, a de escorar materiais entre si ou apoiados no espaço circundante a partir de uma lista muito bem definida de ações. Cada ação empregada pelo artista gerava uma peça, e que desenvolveu-se em uma série chamada *Prop Piece*, entre 1968-87.

Nessa lista, redigida por Serra, haviam verbos como “enrolar”, “levantar”, “apoiar”, “suspender”, “pendurar” etc. (*Verb List*, 1967) e as *Props*<sup>5</sup> são concretizações dessas ações orientadas por essa lista. Essas esculturas são formadas com placas de metal, blocos, barras e rolos de chumbo ou aço, e estão diretamente sujeitas às leis da física - gravidade, peso, equilíbrio, contrapeso etc. A questão central das ações de Serra nessa série era, portanto, criar um procedimento escultórico a partir do próprio estruturamento e disposição das peças no espaço - muito similar ao que foi realizado em *Castelo de cartas*.

Há nessa série (*Prop Piece*) uma questão muito interessante à escultura, e que dialoga com sua tradição moderna, ao mesmo tempo que indica novos procedimentos à linguagem tridimensional contemporânea. Quando tiramos o pedestal da escultura, como ela se comporta? O que ocorre à linguagem? Essas são questões que diversos artistas responderam ao seu modo, pelo menos desde Rodin, e que Serra entende como crucial ao seu trabalho de escultor (SERRA apud FOSTER, 2017 p. 169).

É possível encontrarmos um lastro dessas questões já em *Monumento a Balzac* (1891-97), em que Rodin estabeleceu novas formas de lidar com a ideia de monumento e de uma certa incorporação da figura à sua base, inaugurando questões da escultura moderna<sup>6</sup>. A função do pedestal foi problematizada na modernidade e está muito aparente na obra de Brancusi e Giacometti, tornando-se elemento ativo nas respectivas produções. Ainda nos anos 50, a perda do pedestal (ou sua total incorporação) já tinha sido efetiva em Calder. A escultura conseguiu mudar de tal forma, que era impossível o reconhecimento de cânones clássicos – mais voltados para o entalhe e modelagem em torno de um volume bem definido. Apesar das diversas características que a escultura assumiu a partir dos anos 60, e que a tornou uma das linguagens mais significativa do pós-modernismo, “todas elas tem um denominador comum que metaforicamente as une: a perda do pedestal” (MADERUELO, 1994, p. 19).

Com essa perda do pedestal, era natural que o modo de construção desses trabalhos fossem afetados, assim como os materiais utilizados pelos artistas. Isso pode explicar as novas configurações que surgiram na escultura. Há diversas frentes de trabalho que se abriram, por exemplo, com os minimalistas: o uso de materiais industriais e uma certa literalidade na apresentação de suas características e de seu sistema construtivo (como indicam os “objetos específicos” de Donald Judd); a serialidade e a explicitação dos modelos estruturais como assunto (principalmente nas “estruturas” de Sol Lewitt); a incorporação do espaço na produção tridimensional e suas condições fenomenológicas (importante para Robert Morris)

e a radical abstração formal dos trabalhos a partir de um modelo matemático/geométrico – já presente na maioria da produção tridimensional dos anos 60. Todas essas características acentuam a problemática modernista e se opõem ao caráter representacional clássico da escultura (MADERUELO, 1990, p. 43-44).

Em meados dos anos 60, Richard Serra já estava interessado nos processos a partir de materiais industriais, e sua pesquisa de caráter mais processual<sup>7</sup> o distanciava, de certa maneira, dos procedimentos minimalistas de construção dos trabalhos, divorciados do *fazer*. Dan Flavin, por exemplo, instruía a montagem de seu trabalho com lâmpadas e dizia que o “fundamental era não sujar as mãos” (apud MADERUELO, 1994, p. 26). Serra, em sentido oposto a esse método minimalista, começou a trabalhar com fibra de vidro, néon e borracha, justamente interessado no processo físico de fazer suas esculturas, enfatizando os termos que tinham sido suprimidos nos modelos dominantes do modernismo, como materialidade, corporeidade e temporalidade<sup>8</sup>. Os minimalistas, os artistas conceituais, os performers, ou mesmo os trabalhos de instalação, já tinham tornado o termo “escultura” insuficiente, criando nomenclaturas que dessem conta das pesquisas desenvolvidas. Serra, no entanto, tinha a intenção de desenvolver a linguagem de outra forma, e de maneira que não esvaziasse o seu sentido - ele sempre se declarou escultor<sup>9</sup>.

Para isso, ao invés de se aprofundar nas especificidades da escultura, Serra decidiu explorar exatamente a especificidade dos materiais através de procedimentos bem definidos (FOSTER, 2017, p.163). O resultado foi uma lista de verbos de ação (*Verb list*, 1967-68) que Serra executou com os materiais que havia colecionado em seu ateliê. *To Lift* (1967), Figura 2, foi uma das primeiras experiências com a lista de verbos. Este trabalho, feito de borracha vulcanizada, coletada pelo artista em um armazém na parte baixa de Manhattan, é precisamente o resultado da borracha à ação de Serra, em resposta ao verbo “levantar” (*To Lift*). Apesar de seu resultado ter uma “boa forma”, a ação em si não tinha objetivos puramente formais, “o trabalho”, como sempre disse Serra (1985 apud KRAUSS, 1986 p.11), “vem do próprio trabalho e da percepção do trabalho”.

Nessa altura, Serra já tinha um repertório técnico mais definido e um vocabulário de trabalho - a partir de *Verb list* - para explorar na escultura. Os primeiros testes com borracha e outros materiais deram lugar às ações mais específicas com o aço e o chumbo, metais pesados que criavam um embate maior com o corpo e o espaço circundante. As *Props* surgem de uma espécie de coreografia perigosa de sustentação dos materiais apoiados entre si e no espaço (SERRA, 2014, p. 268).



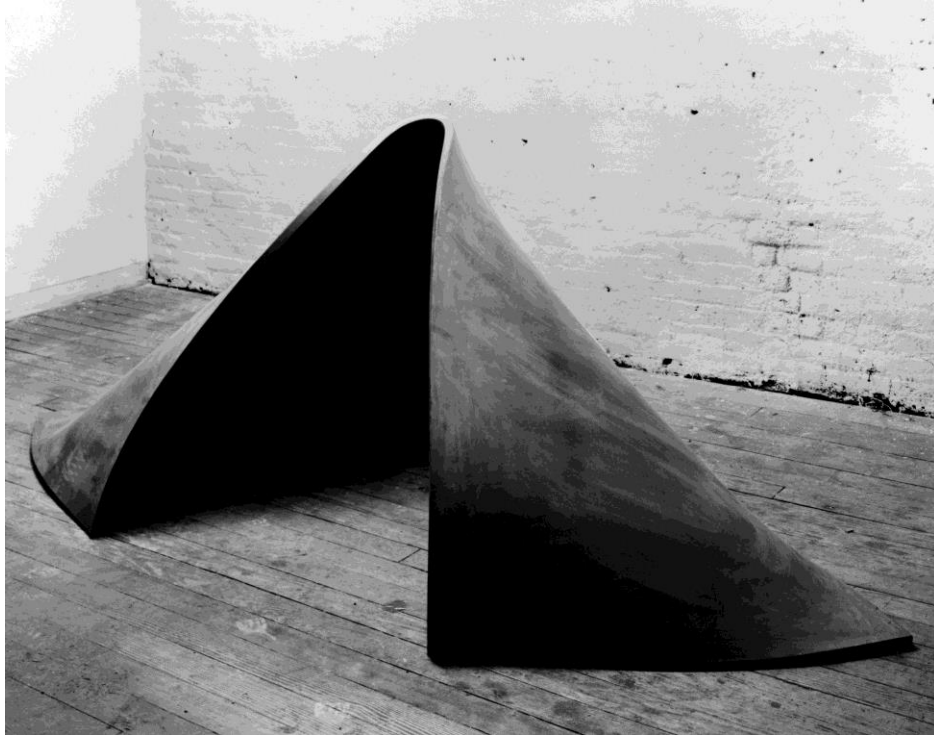


Figura 2. Richard Serra, *To Lift*, 1967. Borracha vulcanizada, 91,4 x 200 x 15,4 cm. Richard Serra / Artists Rights Society (ARS). Fonte: MoMA, New York.

### **Aproximação - *Prop Piece* (1968-87)**

A partir da lista de verbos e de materiais mais pesados e resistentes à moldagem, Serra passou, então, a produzir as *Props*. Cada escultura existe em constante estado de precariedade e tensão, sempre revelando o processo de sua construção, e sempre ameaçando desequilibrar-se.

A primeira *Prop*, Figura 3, de Richard Serra, em 1968, se deu a partir do verbo “rolar”. Serra tinha folhas de chumbo em seu estúdio e decidiu enrolar essas lâminas até que elas se constituíssem em um rolo maciço. Essa concentração de massa fez do rolo um elemento pesado o suficiente para que o mesmo pudesse apoiar e manter uma dessas chapas planas de chumbo em suspensão - contra a parede. Esse escoramento de materiais fez com que a peça tivesse autossustentação, sem a necessidade de fixações ou encaixes alheios à própria ação desenvolvida com o chumbo.



Figura 3. Richard Serra, *Prop*, 1968. Chumbo, 219,1x152,4x148,8 cm.  
Foto: N. Key, MCA Chicago



Figura 4. Richard Serra, *Equal (Corner Prop Piece)*, 1969-70. Placa (122 x 122 x 2 cm.) Rolo (210 x 11 cm.). Richard Serra / Artists Rights Society (ARS). Fonte: MoMA, Nova York.

No ano seguinte, em 1969, houve uma inversão na disposição desses materiais. Em *Equal (Corner Prop Piece)*, Figura 4, uma quina da chapa se transformou em apoio para o rolo maciço, que por sua vez, teve suas extremidades apoiadas no canto da sala, em uma situação de equilíbrio mais frágil do que na *Prop* do ano anterior. Essas primeiras *Props* utilizavam as paredes como suporte para os arranjos, estabelecendo uma certa estabilidade precária, pois esse equilíbrio era conseguido apenas com o peso exercido das peças na arquitetura.

Houveram procedimentos muito similares na instalação *Castelo de cartas*. O sistema de roldanas, como dito anteriormente, serviu como dispositivo para estabilizar as placas de ardósia, uma vez que o peso da barra de concreto - apoiada sobre a estrutura construída - era controlado por esse sistema. As ardósias, apesar de sua dureza e simetria, não tinham peso suficiente para estabilizar essa estrutura. Ao colocar a barra de concreto no topo desse arranjo, houve uma pressão maior contra a estrutura, firmando toda a configuração triangular do castelo de ardósias através do peso.

Serra também construiu uma *Prop* aludindo a um castelo de cartas. *One Ton Prop (House of Cards)*, Figura 5, de 1969, foi a primeira *Prop* que se desvinculou do apoio arquitetônico através de uma autossustentação entre seus elementos. A primeira versão desse trabalho era formada por 4 placas de chumbo<sup>10</sup>, cada uma pesando 250 quilos, equilibradas entre si e formando uma espécie de cubo vazado. Nesse caso, o peso das placas - evidenciado pelo título do trabalho - auxiliou a sua configuração, pois a tonelada de chumbo estabilizou o arranjo e manteve um ponto de equilíbrio entre essas placas. Essa equivalência de forças só foi possível através do peso exercido, e sem nenhuma perturbação do arranjo.

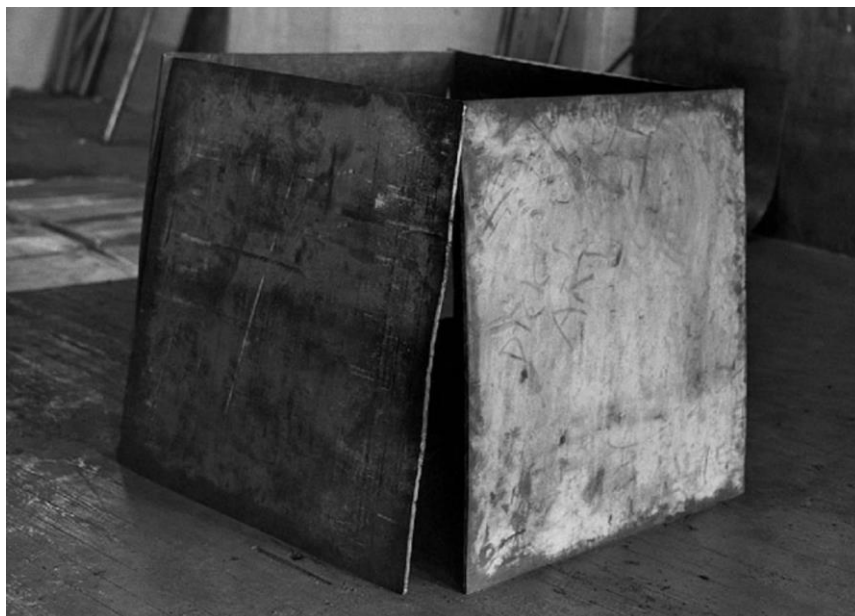


Figura 5. Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969. 4 Placas de 122 x 122 x 2.5 cm (cada).  
Richard Serra / Artists Rights Society (ARS). Fonte: MoMA, Nova York.



Já na instalação *Castelo de cartas*, apesar do peso também ser essencial para a construção do trabalho, a sensação de fragilidade estrutural estava mais acentuada do que em *One Ton Prop*. Isto porque a instalação se ligava fisicamente ao mezanino, através do sistema de roldanas instalado nas treliças. Esse mezanino, Figura 6, é composto de vigas e chapas metálicas, e quando havia a circulação de pessoas nesse patamar, toda a estrutura vibrava. Durante a exposição, os tremores eram percebidos no sistema de roldanas e, desse modo, deixava exposta toda a fragilidade da instalação.

*House of Cards*, de Serra, explicita uma forma de construir o trabalho explorando sua própria estrutura, sem nenhum ornamento para que a peça mantivesse aquela disposição. Já em meu *Castelo de cartas*, apesar de também não ter nenhuma ornamentação, a instalação era dependente da arquitetura local, pois o trabalho procurava se manter de pé a partir do dispositivo ligado ao mezanino.

De qualquer modo, esses trabalhos utilizam seus respectivos sistemas estruturais não só como uma maneira de se verticalizarem, mas também como uma forma de se apresentarem como obra. Não há, em nenhum dos casos citados, elementos que omitem o funcionamento dos trabalhos, ou que desviem, mesmo no sentido estético, de sua condição essencialmente física. Assim, esses trabalhos têm um compromisso mais ligado à tectônica<sup>11</sup>, no sentido poético/construtivo de levantar uma escultura sem omitir - ou revestir - sua estrutura (FRAMPTON, 2006 p. 558-559). Dessa forma, a “tectônica está presente nos princípios formadores da escultura: primeiro, em termos da base ou, se você não usa uma base, em termos de como tirar determinado material do chão” (SERRA, 2014, p. 280). A lógica da série *Prop Piece* e da instalação *Castelo de cartas* parte desse princípio construtivo.

Sob esse ponto de vista, os trabalhos citados estão diametralmente opostos à escultura feita até a metade do século XX, visto que muito dos procedimentos modernos não exploravam as qualidades estruturais dos materiais utilizados. A escultura de González, Picasso, David Smith, por exemplo, lidam com uma lógica mais próxima da colagem e de métodos compositivos/formais. A solda, ou os parafusos utilizados nessas esculturas, indicam um modo de colar e ajustar partes que, à princípio, não se sustentariam sozinhas através de sua estrutura interna (SERRA, 1985 apud FOSTER, 2017, p. 180). De certa maneira, essas técnicas serviam, também, para preservar a estabilidade da escultura - sua solidez e permanência.

A preocupação construtiva (no sentido da tectônica) discutida aqui, está mais ligada ao uso dos materiais, sem a utilização de técnicas que pudessem interceder na estrutura dos respectivos trabalhos, como feito por alguns artistas em prol de aspectos puramente estético/formais, ou mais ligados à superfície da obra<sup>12</sup>.



Figura 6. Lucas Costa, *Castelo de cartas*, 2019. Instalação: sistema de roldanas, barra de concreto e ardósias. Dimensões variáveis. Foto: autor.

Em meados da década de 80, Serra retomou a série *Prop Piece* com um trabalho que problematiza esses princípios tectônicos. *Trip Hammer*, Figura 7, consiste em duas chapas de aço de dimensões iguais, montadas em forma de T em um canto da sala expositiva. A chapa, disposta verticalmente, apoia em sua borda superior a segunda placa, colocada horizontalmente e, com suas extremidades tocando os cantos da sala. Há, nesse arranjo, os mesmos procedimentos realizados nas outras *Props*, acrescido de uma escala maior. O centro de massa<sup>13</sup> da chapa vertical é bem estreito, quando comparado com a altura do trabalho. Isso faz com que o equilíbrio das peças se torne mais instável.

Porém, antes de ser adquirida pela Tate Modern em 1997, *Trip Hammer* fazia parte do acervo da Fundação Douglas S. Cramer, no condado de Santa Bárbara. Como essa parte da Califórnia tem um alto risco de terremotos, Serra teve que introduzir na peça, um apoio temporário (que não era visível aos visitantes) para manter as chapas naquela posição (em forma de T) enquanto a escultura era exibida na fundação (HODGE, 2014). Esse “artifício” sugere que o princípio tectônico da peça não estava bem calculado para resistir aos tremores da região e, para evitar seu desabamento durante a exposição, Serra teve que intervir no trabalho.



Figura 7. Richard Serra, *Trip Hammer*, 1988. 2 chapas de aço, 274,3 x 331,5 x 134,6 aprox.  
Foto: Marie-Lan Nguyen, Tate Modern, Londres.

Houve um problema parecido com a instalação *Castelo de cartas* em sua montagem. Os tremores que ocorriam na estrutura do mezanino, devido a circulação do público, também foram críticos para o trabalho. O projeto tinha levado em consideração os aspectos visuais do espaço (geometria das treliças similar ao trabalho) e sua capacidade estrutural (vigas metálicas onde foi instalado o sistema de roldanas). No entanto, durante a montagem da instalação, percebi que esses tremores afetavam, também, o trabalho.

Como a exposição tinha curta duração (8 dias), decidi realizar testes de carga no assoalho do mezanino durante a montagem, justamente para testar a capacidade estrutural do trabalho. Apesar da vibração ser muito forte e perceptível em todo o sistema de roldanas, este dispositivo acabou minimizando o tremor que vinha desse pavimento, fazendo com que o *Castelo de cartas* resistisse até o fim da exposição. Dessa forma, o sistema de roldanas, Figura 8, teve um papel duplo na estrutura do trabalho: ele reduziu a forte vibração do mezanino, como também controlou a pressão da barra de concreto sobre as ardósias.

Mesmo levando em consideração toda a instabilidade envolvida no trabalho, a instalação não colocava o público sob risco físico. Ainda que ela desmoronasse, seria apenas um problema do trabalho. Serra não teve essa opção com *Trip Hammer*. Este trabalho era muito pesado, e o equilíbrio instável das chapas podia colocar as pessoas em risco de vida<sup>14</sup>. A solução encontrada por Serra foi a de estabilizar a peça com um apoio externo à ela.

Mesmo que a escultura não tivesse sido feita para a fundação Douglas S. Cramer (*Trip Hammer* já tinha sido exibida em outro local), e que Serra não utilizasse nenhuma técnica mais invasiva para firmar a peça (como a solda, muito criticada por ele), a solução encontrada não resolveu o problema. Isto porque, o procedimento utilizado, acabou ofuscando a literalidade do trabalho e todo seu sistema estrutural, pois a lógica das *Props* não incluem esse tipo de artifício. Essa questão pode justificar a transferência do trabalho para o acervo da Tate Modern. Em Londres, e sem nenhum suporte de apoio ao trabalho - que pode ser lido como ornamento<sup>15</sup> - ele acaba retomando sua lógica.

De maneira paradoxal, *Trip Hammer* ilustra bem o caráter instável da peça e acaba reiterando a tensão que há nas *Props*. Se o ambiente de montagem tiver as mesmas características instáveis da peça, alguma parte terá que ceder invariavelmente, para, assim, restabelecerem um ponto de equilíbrio. Da mesma maneira, *Castelo de cartas* também responde à essas questões. É sempre um retorno à sua estrutura (capacidade de sustentar e manter determinada configuração), uma espécie de provação que esses trabalhos devem passar durante sua construção, fazendo de sua tectônica, a protagonista de todo o processo criativo.

Respondendo diretamente à força gravitacional, esses trabalhos lidam com o peso material, com o equilíbrio físico e a capacidade de suas configurações nessas condições. *Prop Piece* e *Castelo de cartas* se desenvolvem a partir de seus respectivos processos de construção: em como algo é sustentado em relação ao outro; ou como a sobrecarga e a compressão de materiais conseguem se manter em equilíbrio. Trabalhos desse tipo criam uma consciência física direta em nós quando contemplamos sua posição precária. Nas *Props*, é "impossível dissociar as propriedades físicas de uma peça [de Serra] e as condições psicológicas de sua percepção" (MÜLLER, 1972, p.19), do mesmo modo que, em *Castelo de cartas*, esses fatores também se demonstram interconectados. Há nesses procedimentos, uma certa fisicalidade explorada até seu limite, e que acaba conduzindo a semântica dos respectivos trabalhos.



Figura 8. Lucas Costa, *Castelo de cartas*, 2019. Detalhe. Foto: autor.

### **A escultura como um castelo de cartas**

A fisicalidade da escultura nem sempre é expressa através de sua permanência e solidez: ela pode explicitar seus fundamentos básicos em sentido oposto ao da estabilidade, testando seus próprios limites estruturais e, introduzindo nos procedimentos escultóricos, características mais instáveis. Conforme a abordagem apresentada aqui, essa instabilidade pode dizer mais sobre o estruturamento das coisas do que a própria estabilidade de um sistema - atributo tão almejado anteriormente pela tradição escultórica. Isso porque os procedimentos artísticos, que operam em um limiar estrutural, acabam expondo diretamente seu sistema construtivo sob tensão, deixando evidente seu discurso.



Essa espécie de fisicalidade literal, presente na *Prop Piece* e em *Castelo de cartas*, é explorada a partir do limite estrutural e da conseqüente tensão visual que cada trabalho desenvolve consigo mesmo durante sua construção. Nas *Props*, as chapas de aço e chumbo são ordenadas entre si no espaço de modo que consigam se manter equilibradas somente pelos seus atributos físicos. No caso da instalação *Castelo de cartas*, esse equilíbrio instável é conseguido através de um sistema de roldanas que mediava a força exercida. A tensão visual é permanente nesses trabalhos porque eles não operam sob um modelo rígido de junções entre suas partes, nem resultam em um volume indivisível. Pelo contrário, essas obras são montadas no local e estabelecem com esse espaço uma relação de reciprocidade.

É um pouco difícil, se não impossível, discutirmos as *Props* sem apresentarmos esses atributos físicos e sua “estabilidade alcançada através do conflito e do equilíbrio de forças” (KRAUSS, 1986, p. 20). Essa preocupação em expressar-se somente através do seu sistema construtivo/estrutural, presente também em *Castelo de cartas*, direcionam a leitura desses trabalhos para os procedimentos que os geraram - “como levantar”, “como empilhar”, “como escorar”, “como manter”...

Só é possível acessar esses trabalhos levando em consideração os processos e procedimentos utilizados na prática artística, com uma cabeça de escultor. A semântica desses trabalhos está, por assim dizer, em torno do próprio fazer e da própria gravidade. É como se uma escultura, para atingir determinado equilíbrio visual, tivesse que recorrer primeiramente a um teste de equilíbrio físico, em uma espécie de lógica redundante.

Parece que esses trabalhos partem da sua verticalidade continuamente precária, para discutirem justamente essa tradição de eixo vertical da escultura. Aliás, desde que a escultura desceu do pedestal e perdeu sua base sólida, ela procura alternativas para se manter em pé. Os trabalhos discutidos aqui, parecem ter a mesma lógica instável de um castelo de cartas.

## Notas

---

<sup>1</sup> Mostra de Artes Visuais - Jornada de Pesquisa em Arte UNESP PPG IA 2019 – 3ª Edição Internacional. Galeria Alcindo Moreira Filho, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo-SP (09/10/2019 a 16/10/2019).

<sup>2</sup> O sistema de roldanas (ou de polias) são dispositivos compostos por roldanas fixas e móveis, podendo transferir movimento e energia de um objeto para outro. As roldanas fixas são presas a um suporte, e não trazem vantagem mecânica, mas facilita a realização de um esforço ao puxar algum peso. Já as roldanas móveis possuem seu eixo livre, sendo capaz de dobrar a vantagem mecânica. Então, se desprezarmos o atrito, para cada roldana móvel que colocamos em um sistema, por conservação de energia, a força necessária para levantar um objeto é dividido pela metade. A vantagem mecânica exprime a redução do esforço necessário para realizar um trabalho (ASTRO, 2020).

<sup>3</sup> Na física, há 3 tipos básicos de equilíbrio físico: equilíbrio estável (quando um objeto retorna em sua situação de equilíbrio após ser afastado dessa posição por uma força); equilíbrio instável (quando um objeto se distancia cada vez mais de sua situação de equilíbrio após ser afastado dessa posição); equilíbrio indiferente - quando um objeto tem a sua posição alterada por uma força e, mesmo assim, mantém a sua situação de equilíbrio (MARQUES; UETA, 2007).

<sup>4</sup> Os termos *Estrutura*; *Estruturamento*; *Sistema estrutural* serão utilizados nesse texto com a conotação adotada nas áreas da arquitetura e construção. Geralmente, essas palavras têm o sentido construtivo de formação e sustentação. Ex.: esqueleto ou armação de uma edificação; parte resistente de uma construção sobre a qual se aplicam as cargas (DICIONÁRIO ON-LINE E-CIVIL, 2020).

<sup>5</sup> *Prop*: adereço, apoio, escora, suporte. O termo *prop* em português apresenta diversas alternativas de leitura. Sendo assim, optou-se por manter o termo em inglês, já que é o título da série.

<sup>6</sup> Segundo Wittkower (2001, p. 243-263), Rodin foi o primeiro artista que reuniu atributos para a constituição de novos paradigmas para a escultura moderna, inaugurando algumas questões da arte do século XX.

<sup>7</sup> A arte processual se concentra na reflexão acerca do fazer artístico, pois utiliza o processo de investigação poética como elemento agregador de valor estético ao trabalho final. A partir de Jackson Pollock, nos anos 50, se começa a pensar no objeto de arte como produto de um processo. Nas décadas seguintes (anos 60-70), o contexto foi inserido nessas investigações poéticas, ganhando um teor mais teórico/filosófico à obra acabada (LABRA, 2006). Robert Morris também tinha lançado algumas ideias sobre as questões processuais em detrimento da forma no processo criativo. Assim como a *Verb List* era o escopo das ações de Serra, Morris também escreveu, no mesmo período, um ensaio - *Anti-Form* - em que ele situou os procedimentos artísticos e a necessidade de ignorar “as formas duradouras pré-concebidas e ordenadas para as coisas” (MORRIS, 1968, p. 36). O trabalho de Morris também lida com o material, o processo e o próprio local. Um de seus procedimentos era o de lidar com a matéria informe sujeita à gravidade, explorando os resultantes formais dessa interação. Serra também explorou essas questões nesse período, conforme introduzido neste texto. No caso das *Props*, Serra lida com a gravidade de um modo mais resistente, travando um embate e explorando o limite do equilíbrio.

<sup>8</sup> Anterior ao trabalho de Serra, Pollock parece adiantar essas questões na pintura, servindo de referência para o trabalho inicial de Serra (FOSTER, 2017, p. 159; 164).

<sup>9</sup> O termo “tridimensional” passou a ser muito utilizado pelos artistas a partir dos anos 50/60. Os minimalistas, por exemplo, já tinham usado outras nomenclaturas para discutir seus trabalhos. Apenas Carl Andre continuou a usar o termo “escultura” para se referir aos seus trabalhos (BATCHELOR, 2001, p. 14-15). Richard Serra também continua se referindo ao seu trabalho como “escultura” (SERRA, 2014, p. 269). Por isso, ao discutir o trabalho do artista, usaremos a mesma nomenclatura.

<sup>10</sup> A primeira versão desse trabalho foi destruída. Sua segunda versão foi reconstruída em aço, ao invés do chumbo, em 1986 (ROSENSTOCK in KRAUSS, 1986, p.12).

<sup>11</sup> Na arquitetura, em uma concepção moderna, o termo “tectônica” é utilizado desde o século XIX para aludir à capacidade dos sistemas construtivos (sua integridade material e estrutural) em uma obra, bem como a poética envolvida nesse processo. Kenneth Frampton deu ao termo um estatuto de “expressão construtiva” ou “poética da construção”, como forma de reunir aspectos materiais e construtivos às características da cultura e estética na arquitetura. Neste sentido, Frampton estabelece uma crítica aos aspectos ornamentais da arquitetura pós-moderna, que estão mais ligados à superfície e/ou às tendências de redução da arquitetura ao caráter cenográfico. O autor defende que a arquitetura “deve necessariamente expressar-se na forma estrutural e construtiva”, manifestando sua “estrutura potencialmente poética, no sentido original da palavra grega *poiésis*, como ato de criar e revelar” (FRAMPTON 2006, p. 558-559). O autor discute o “galpão decorado” da arquitetura de Las Vegas, estudado por Robert Venturi e Denise Scott Brown, como exemplo de arquitetura que omiti seu processo construtivo em prol da superfície *Kitsch* de suas fachadas, indicando em outro momento um formato populista desse “galpão decorado” (FRAMPTON, 1997, p. 341-399). Este artigo utiliza o termo “tectônica” seguindo a abordagem de Frampton, e está particularmente relacionado à questão dos meios de construção e exposição da lógica estrutural na linguagem tridimensional.

<sup>12</sup> Cabe ressaltar que Serra, ao indicar a importância da tectônica em seu trabalho, parece estar alinhado com as ideias de Kenneth Frampton. Ao se referir à arquitetura contemporânea, diz que a “cenografia está substituindo a tectônica” (SERRA, 2014, p. 284).

<sup>13</sup> O centro de massa é o ponto hipotético onde toda a massa de um sistema físico está concentrada, como se todas as forças externas estivessem sendo aplicadas nesse ponto (OLIVEIRA, MIZUKOSHI, 2018).

<sup>14</sup> O crítico Kenneth Baker (1988, p. 114) chegou a dizer que “aproximar-se das *prop pieces* de Serra era sentir-se em perigo de lesões corporais (...). A ameaça de colapso era um lembrete agressivo da mortalidade”.

<sup>15</sup> “Qualquer tipo de encaixe – por mais necessária que seja por razões funcionais – sempre é para mim uma forma de ornamento” (SERRA, 2014, p. 140).

## Referências

ASTRO, André. A física das roldanas. **Azeheb laboratórios educacionais**. Curitiba, jan. 2020. Disponível em: <https://azeheb.com.br/blog/a-fisica-das-roldanas/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BAKER, Kenneth, **Minimalism**: art of circumstance. New York: Abbeville Press, 1988.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ESTRUTURA. In: DICIONÁRIO da construção civil. E-Civil, 2020. Disponível em: <https://www.ecivilnet.com/dicionario/>. Acesso em: 17 jul. 2020.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRAMPTON, Kenneth. Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura (1965-1995)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 556-570.

\_\_\_\_\_. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HODGE, David. *TRIP HAMMER*, Richard Serra, 1968. **Tate Modern**. Londres, maio de 2014. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/serra-trip-hammer-t07350>. Acesso em: 25 maio 2020.

KRAUSS, Rosalind E.; SERRA, Richard; CRIMP, Douglas. **Richard Serra: Sculpture**. Museum of Modern Art, 1986. Disponível em: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2190\\_300296038.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2190_300296038.pdf). Acesso em: 26 maio 2020.

LABRA, Daniela. A arte processual em outra etapa. **Revista Número**, v. 9, 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/danilabranove>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MADERUELO, Javier. **El espacio raptado**. Madrid: Mondadori, 1990.

\_\_\_\_\_. **La pérdida del pedestal**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MARQUES, Gil da Costa; UETA, Nobuko. **Mecânica**. Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada da USP, 2007. Disponível em: [http://efisica.if.usp.br/mecanica/basico/centro\\_gravidade/](http://efisica.if.usp.br/mecanica/basico/centro_gravidade/). Acesso em: 25 jun. 2020

MORRIS, Robert. Anti-Form. **Artforum**, New York, v. 6, n.8, p. 31-36, abr. 1968. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196804/anti-form-36618>. Acesso em: 16 jul. 2020

MÜLLER, Grégoire; GORGONI, Gianfranco. **The new avant-garde issues for the art of the seventies**. New York, Washington London: Praeger, 1972.

OLIVEIRA, Ivânia; MIZUKOSHI, José K. Centro de massa. **Leis de conservação**. Programa de Mestrado Nacional em Ensino de Física (MNPEF), Sociedade Brasileira de Física (SBF),

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

Universidade Federal do ABC (UFABC), 2018. Disponível em:  
<http://propg.ufabc.edu.br/mnpef-sites/leis-de-conservacao/centro-de-massa/>. Acesso em: 17 jul. 2020

SERRA, Richard; ESPADA, Heloisa (Org.). **Escritos e entrevistas, 1967-2013**. São Paulo: IMS, 2014.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

### **Lucas Costa**

É artista e professor universitário. Possui mestrado em “Processos e Procedimentos Artísticos” (2015) pela Unesp - com bolsa CAPES de pesquisa - e graduação em Artes Visuais (2012) pela mesma universidade - com bolsa de Iniciação Científica (CNPq). Atualmente é doutorando em Artes Visuais pela Unesp, com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente. Contato: lucas\_brs@hotmail.com