

A EXPERIÊNCIA COM A DANÇA, A MÚSICA, O CINEMA E A ESCRITA NA REDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE ESCULTURA DE RICHARD SERRA

Martha Telles Machado da Silva
Profa. Instituto de Artes- UERJ

Resumo:

Em seu processo de redefinição do conceito de escultura de Richard Serra estabelece intensas e decisivas colaborações com outros gêneros artísticos como a dança e música minimalista, o cinema contemporâneo. Juntamente com a reivindicação da palavra e a ocupação do espaço de atuação na construção do discurso crítico de suas obras, tal experiência é possível em uma cena de arte onde estão em xeque os limites e as fronteiras entre os gêneros de artes, entre os limites entre o público e privado. Em comum essas artes pensavam conceitos produtivos como o tempo real, repetição, valorização das ações do cotidiano e a eliminação da subjetividade do artista. Buscavam, de modo semelhante estabelecer uma relação de redescoberta de possibilidade do mundo em que vivemos e habitamos.

Palavra-chave: Richard Serra, arte processual, dança, música e cinema.

Abstract:

In his process to redefine the sculpture concept Richard Serra establishes intense and decisive collaboration with artistic genres such as minimalism dance and music, contemporaneous movies. Together with the claim of the word and occupation of acting space in the construction of critic speech of his works, such experience is possible in an art scene where the frontiers between art genres are being questioned between the public and the private. These arts have in common the fact that they expose productive concepts such as real time, repetition, elimination of the artist subjectivism and valuation of daily action. It searches in a similar way to establish a relationship of rediscovery of the in which we live and habit.

Key-words: Richard Serra, process art, dance, music and movie

Na obra de Richard Serra, a definição de processo de arte é determinante para a sua redefinição de escultura. A elaboração de tal noção acontece durante o final dos anos de 1960, na cena experimental nova-iorquina, onde as trocas e as colaborações eram intensas e as delimitações de gêneros artísticos porosas e cambiantes. “Não importava se você era escultor, cineasta ou músico, o fundamental era que estivesse interessado no tempo e nas suas durações”¹ relata Serra. Nesse espaço diferentes artes encontram-se no mesmo objetivo o da superação de valores modernos. Entretanto, essas

colaborações do final dos anos de 1960 não constituem uma divisão de tarefas no todo de um trabalho. Diferentemente, dança, música e artes plásticas encontram-se engajadas nas questões inerentes ao desenvolvimento do conceito de processo de arte.

O compartilhamento do mesmo campo de pesquisa nessa geração inaugura uma situação inédita na história da arte, como constata Buchloh:

Enquanto a abordagem tradicional, como ilustra na colaboração entre John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, procurou integrar as várias artes performática em um tipo de *Gesamtkuntwerk*, as novas formas baseadas em uma preocupação com a correspondência objetiva entre as investigações nas artes plásticas e nas artes temporaisⁱⁱ

A mudança de Richard Serra para Nova York, em 1966, depois de um período de dois de como bolsista na Europa e sua inserção na cena de arte experimental nova-iorquina do final dos anos de 1960 possibilitou o estabelecimento de relações com a dança, a música e o cinema contemporâneos, artes por natureza temporais. Nesse momento, o artista passa a freqüentar as apresentações e discussões em *workshops* semanais no *Judson Dance Theater*, onde coreógrafos e dançarinos questionavam radicalmente as concepções estéticas da dança. Estabelece, da mesma forma, um diálogo produtivo com a música minimalista realizada em Nova York. Tendo desenvolvido estreita amizade e intensa troca de idéias com Philip Glass, em sua estadia na Europa, as experiências com a materialidade temporal da música tornam-se mais importantes, principalmente com a aproximação de Steve Reich, com quem realiza inúmeras colaborações.

Aqui, tanto a dança como a música encontram um campo de interesse comum com as artes plásticas, ao pensarem conceitos como o tempo real, repetição, valorização das ações do cotidiano e a eliminação da subjetividade do artista. Em tal dinâmica de redefinição epistemológica da arte, o cinema experimental nova-iorquino não será menos importante, a exemplo das inovações introduzidas na ação fílmica de Michael Snow, incorporadas no filme de Serra, *Railroad Tuberbridge* (1976).

Nas primeiras propostas de Serra, a importância da ação e de seu desenrolar no tempo já se encontra presente, em forma de “resíduos de atividades”ⁱⁱⁱ em sua *lista de verbos*. Nela, as ações listadas podem ser

repetidas ao infinito, desenrolando-se no tempo sem uma finalidade outra que o seu próprio fazer. Contudo, embora a lista sugira temporalidade, esta nada tem a ver com o tempo narrativo construído a partir de um início, um meio e um fim. Diferentemente, a duração dessas ações dependerá apenas do tempo em que o processo estiver em curso. Como nota Krauss, “é um tempo no qual alguma coisa se desenvolve, cresce, progride, conquista. É um tempo no qual a ação simplesmente atua (*act*), e atua (*act*) e atua (*act*)”^{iv}

Em Serra, tais ações desenroladas no tempo encontram na mídia dos filmes um suporte capaz de traduzir a nova natureza da escultura, permitindo a reprodução do espaço-tempo *continuum*. Essa é a análise de Buchloh, ao definir tais trabalhos como “filmes escultóricos”:

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

No filme, a dimensão temporal do processo, realizada em “tempo real”, é imediatamente percebida, pela natureza da própria linguagem cinematográfica. Entretanto, tal como na *lista de verbos*, nos filmes de Serra não há começo, meio ou fim, não existe uma pretensa cronologia, apenas a duração dessas ações *no tempo* em que o processo está em curso. Em *Mão agarrando o chumbo (Hand Catching Lead)*, realizado em 1969, uma mão realiza a tarefa de *agarra (to grasp)* repetidamente uma sucessão de pedaços de chumbo, que caem no espaço da imagem. Aqui, o espectador concentra-se na mesma tarefa do artista. Tal percepção ocorre juntamente como a superposição da seqüência do filme no *tempo real* no qual as mãos *atuam*. “Ao assistirmos o filme, compartilhamos o *tempo real* da concentração do escultor em sua tarefa e temos a sensação de que, durante esse tempo, o corpo do artista é essa tarefa”^{vi} dirá Krauss.

Em, *Play it Again, Sam*, Serra explicita o interesse pelos filmes como uma estratégia de substituir a temporalidade tradicional da narrativa:

Uma mudança de interesse nos filmes recentes decorre do tema, como literatura que utiliza um tempo narrativo, para aqueles filmes em que o tempo pode ser equiparado ao “tempo

real” ou ao tempo processual: o tempo em que o filme é feito. O novo foco do tempo não é meramente uma alusão ao tema; o espectador não se torna simplesmente o sujeito em relação ao objeto (o formato da maior parte do teatro atual), mas, diferentemente, experimenta o tempo e o lugar do sujeito e do objeto simultaneamente.^{vii}

As experiências de Serra com o uso da seqüência filmica que revelam uma ação em um “tempo real” inserem-se no debate da cena de arte do final dos anos de 1960, na qual a música experimental é protagonista. Como nota Krauss: “transformar esta serialidade espacial do minimalismo em um zumbido temporal foi o trabalho de um grupo de músicos pouco mais jovens que os primeiros minimalistas, e contemporâneos de Serra”^{viii} As propostas musicais de Steve Reich, Philip Glass e Terence Riley derivam das possibilidades abertas pelas transformações radicais introduzidas por John Cage.

A música de Cage inova ao incorporar processos que incluem o acaso e os *sons achados*. Entretanto, os músicos minimalistas percebiam que havia muita arbitrariedade, portanto subjetividade, nos processos musicais de Cage. Será a partir de tal questão que a herança de Cage passa a ser pensada em um contexto de abandono do discurso da subjetividade. Músicos como Steve Reich investiram em processos musicais nos quais os ouvintes percebem de modo claro e racional as estruturas sonoras. A música *minimal* confere visibilidade a processos sonoros que parecem se alimentar não da intervenção do artista, mas de sua própria lógica autônoma, até atingirem a entropia.

Neste contexto, Serra participa da concepção e realização de trabalhos como *Pendulum music* (1968) de Steve Reich. Nessa peça, três ou quatro microfones pendurados oscilam pendularmente sobre a fonte sonora (um auto-falante), registrando o som a cada passagem. Como analisou José Miguel Wisnik, “o que se expõe é o processo gradual de oscilações múltiplas até o estacionamento de todos os microfones em uníssono. Temos uma seqüência de pulsos defasados se encontrando e desencontrando até chegarem ao “acorde” final, à “consonância”, ao mesmo tempo em que a morte do processo”^{ix}. Iniciado o *processo*, os executantes se sentam na platéia para assistir o seu desenrolar junto com o público. Tal decisão explicita a retirada do artista, bem como sua subjetividade como único detentor do processo artístico.

Este passa a ser externo e aberto à percepção do espectador: Nas palavras de Reich:

Executando ou escutando processos musicais graduais, participa-se de uma espécie de ritual particular, liberador e impessoal. Concentrar-se sobre um processo musical permite desviar sua atenção do *ele*, do *ela*, do *tu* e do *eu* para projetá-la para fora, no interior do *isto*^x.

Sem dúvida, o potencial de impessoalidade e dessubjetivação no uso do processo na música minimalista estimulava a discussão sobre os interesses convergentes entre artes plásticas e a música. De acordo com Steve Reich, o início dessa colaboração parecia relacionar-se a uma crítica à tradição da arte:

A analogia que eu vi com a escultura de Serra, suas placas de chumbo escoradas (*propped lead sheets*) e suas peças polares (*pole pieces*) — que eram entre outras coisas, demonstrações dos fatos físicos sobre a natureza do chumbo —, foi que os seus trabalhos e os meus eram ambos muito mais sobre materiais e processos do que sobre psicologia^{xi}.

Dentre o fluxo de trocas e colaboração mútuas, Serra, em depoimento recente, relembra uma experiência realizada com Reich a partir da vivência das ruas de Nova York. Ao presenciarem uma criança negra ser presa querendo sair da retenção, e repetindo a frase “*ele ia espremer o machucado até o sangue sair para eles verem*”,^{xii} — num estratagema persuasivo, objetivando ser levado ao hospital ao invés da delegacia —, Steve Reich registra tal material sonoro e o transforma em uma “música-processo”. O músico grava o depoimento e edita, repetindo a mesma frase ininterruptamente, numa estrutura circular, transformando-a em um ritmo sonoro. Aqui, a fala desesperada de um personagem anônimo vítima da violência urbana, ao ser gravada em sucessivas repetições circulares, assume um caráter mecânico e impessoal. Também os filmes de Serra usam a repetição de um mesmo tema em *loop* como estratégia de dessubjetivação do caráter de intencionalidade do artista.

Em *Hand Catching Lead*, a mão que executa a mesma tarefa do agarrar e do deixar cair pedaços de chumbo de maneira anônima e mecanizada, pode pertencer a uma das milhares de pessoas que compõem a mão de obra trabalhadora industrial. Trata-se da automação do fazer, uma tarefa entre as

tantas delegadas na divisão de trabalho no processo de produção. Como observou Krauss, tais mãos não visam obter sucesso, mas apenas repetir-se: “Um dos aspectos notáveis deste filme é sua inabalável persistência — em fazer alguma coisa repetidamente sem visar obter sucesso como qualquer tipo de clímax, simplesmente adiciona uma ação específica a próxima”^{xiii}

As pesquisas processuais desenvolvidas por Steve Reich colocam em xeque a própria definição formal da obra. Em *Violin phase* (1967), um motivo ritmo-melódico tocado por um violino é gravado em três pistas. Começam juntas, mas programadas em velocidades ligeiramente diferentes, e pouco a pouco saem da sincronia devido à alteração de fase. Como analisará Wisnik:

É o que acontece à medida que a repetição se dá: o “tema” funciona em *loop*, isto é, em círculo, como se girasse em um anel de tempo. À medida em que as pistas entram em defasagem e os ataques se desencontram, o ouvido, oscilando entre os pulsos múltiplos, começa a encontrar e perder configurações provisórias onde fundar uma *gestalt*.^{xiv}

Na arte processual da geração pós-minimalista, constata-se um ataque à definição formal de objeto. Tal como na música processual, a impossibilidade de fundar uma *gestalt* deve-se à sua duração no tempo. Como dirá Robert Morris, a percepção de um totalizante (*wholistic*) do objeto aciona uma temporalidade do instante:

A natureza da forma gestáltica, no entanto, está presa à percepção, que é instantânea — na mente, senão sempre no olho. Mas essa informação de “tudo ao mesmo tempo” gerada pela *gestalt* não é relevante e provavelmente é antitética com relação à natureza comportamental e temporal da experiência espacial estendida.^{xv}

Em Serra, os processos no qual as ações são desprovidas de objetos não conduzem a uma terminação, pois não há término, nem uma destinação formal. Na ausência da unidade formal, a temporalidade do instante adquire características de um presente em que vemos as coisas em curso, tal como Morris define a temporalidade como um estado de “presentidade” (*presentness*). Nesse presente continuamente imediato, “o espaço não é experimentado a não ser em no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando

inúmeras imagens estéticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo”^{xvi}

Esta temporalidade estendida termina por colocar em dúvida a possibilidade de existência do trabalho de arte dentro de uma galeria ou museu. A arte estruturada como um processo constitui um contínuo desdobrar-se impossível de apreensão totalizante, pois este incorpora a imensidão do mundo. Em Serra, as trocas e colaborações com a música minimalista realizadas nas ruas e avenidas de Nova York foram determinantes para o desenvolvimento de uma temporalidade *presenteness* em suas obras.

A dança contemporânea, uma nova intimidade com a cidade. Na mesma época, na Washington Square, Serra passa a freqüentar as *performances* e os debates no *Judson Dance Theater*, nos quais o tempo-real, o processo na arte, as tarefas do cotidiano e a eliminação da subjetividade dos artistas estavam sendo igualmente problematizados. “*A dança e a performance clarificaram muito que queria fazer. Eu ia às performances de Yvonne e voltava para casa com idéias mais precisas de como proceder do que as encontradas no mundo das artes*”^{xvii}, rememora Serra sobre a importância do encontro com a dança contemporânea no momento de desenvolvimento de seus principais conceitos. Ver o tempo em movimento em relação aos materiais, o material em relação ao espaço, o corpo em movimento em relação ao equilíbrio e contra-equilíbrio, a coreografia em relação ao espaço, a distribuição do espaço, suas aberturas e fechamentos, bem como a distribuição dos objetos no espaço, estas eram algumas das lições mais produtivas elencadas pelo artista. As *performances* mostravam novas maneiras de relacionar movimento a matéria e o espaço, permitindo a Serra pensar a escultura em um campo extenso e aberto, impossível de serem articuladas na escultura como um objeto autônomo^{xviii}

O envolvimento com a dança de Yvonne Rainer e Trisha Brown é determinante no desenvolvimento da arte processual de Serra. A partir dela, o artista pôde pensar relações com o tempo, com o movimento, o deslocamento do corpo e seus equilíbrios, a relação e a distribuição dos objetos no espaço. As experiências dessas artistas incorporaram à dança os gestos do cotidiano, como andar, varrer. As *task-performances*, por exemplo, empregavam um

procedimento claro de tarefas mundanas e repetitivas, executadas por anônimos em um *tempo presente*. Tanto suas pesquisas quanto a dança contemporânea encontram-se, nesse momento, desenvolvendo conceitos produtivos como processo, o *tempo-real* e a desobjetivação da arte, o que permitiu a essas linguagens, no início dos anos de 1970, explorar os espaços esquecidos da urbe, como faz Trisha Brown em suas performances, e Serra com suas esculturas urbanas, com os *espaços públicos* das grandes cidades.

Filmes de Serra: o cinema independente nova-iorquino dos anos 1960-
Os filmes de Serra são contemporâneos à emergência do cinema independente norte-americano dos anos de 1960. As experiências de Andy Warhol, de Yvonne Rainer e de Michael Snow produziram grande impacto no artista, que percebia nesses trabalhos um campo aberto para desenvolver suas propostas. “Eu estava construindo esculturas, usando material no sentido de suas possibilidades de manipulação. Ao ver *Chelsea Girls* e o filme com as mãos de Yvonne’s Rainer, percebi que fazer filme era possível para mim”^{xix} A liberdade e a despreensão com que Warhol em *Chelsea Grils*, 1964, e Yvonne Rainer em seu *Hand Movie*, de 1966, manipulam a câmera estimulam o artista a explorar essa técnica. Da mesma forma, o filme de Rainer, parte da dança *The Mind is a Muscle* (1966-1968), instigaria Serra a pensar o potencial da articulação do corpo na mídia fílmica.

Em *Hand Movie*, o uso da visão parcial do corpo nos movimentos coreografados adotados pela dançarina, sem dúvida, será importante referência para sua série de filmes *Hand Catching Lead*, *Hands Scraping* e *Hand Tied* (1968), nos quais realiza repetidamente tarefas com as mãos. Em Rainer, a câmera enquadra uma mão não identificada, que pode ser de uma mulher ou de um homem, uma mão anônima, na qual dedos, punhos, palmas executam inúmeros exercícios e movimentos. Como verdadeiros atores do filme, tais partes do corpo funcionam como elementos independentes e essenciais do processo mostrado.

De modo análogo, em sua série de filmes com tarefas executadas com as mãos, Serra recorre ao princípio da fragmentação do corpo. Tal princípio, aliado à execução de uma tarefa no *tempo real*, termina por eliminar a tradicional separação entre o espectador e a obra, o sujeito e o objeto. De

acordo com Buchloh, nos filmes de Serra, a fragmentação define a área do campo visual, restringindo os limites da auto-percepção do objeto. Logo, não é possível estabelecer nenhuma relação entre sujeito e objeto, entre o espectador e o ator. Diferentemente, o espectador experimenta a atividade do corpo tal como em uma moldura ótica, permanecendo nos limites de sua auto-percepção:

A fragmentação aqui significa a deliberada abolição da separação entre percepção subjetiva e representação objetiva. Desta abolição, entretanto, resulta a eliminação de qualquer narrativa ou qualidade dramática na representação da seqüência de ações, reduzindo-a a uma atividade auto-referencial, uma função representativa auto-evidente, sem nenhum “significado” de qualquer tipo.^{xx}

Em tal situação, o espectador acompanha a execução da tarefa em *tempo real*, tendo, na percepção fragmentada do corpo do executor, a possibilidade de vivenciar a ação em curso, uma vez que qualquer narrativa ou qualidade dramática encontra-se eliminada. Aqui, o espectador vivencia simultaneamente um tempo e um lugar no qual sujeito e do objeto encontram-se imbricados. De fato, a visualidade do processo do *fazer* da arte permite ao espectador reconstruir tal processo a partir de sua própria sensibilidade. Passa, desse modo, a ser co-participante e contribuinte do próprio sentido do trabalho. Esse novo espaço participativo, cada vez mais disponibilizado na obra de Serra, como veremos adiante, apenas torna-se possível graças à eliminação da subjetividade do artista e de seu monopólio na construção da significação da obra.

O processo de arte e o discurso- *Untitled (Verb List)* sumariza a noção de escultura como ações executadas e processadas no momento de sua exposição. Nesse trabalho, Serra lança mão da linguagem e do discurso crítico, uma vez que nele encontra-se colocando a questão da manipulação do material escultórico como central em seus trabalhos. Em 1967, Serra passa a compor um inventário de “atividades para materiais *não-específicos*”. Aqui, o ato físico de ‘fazer’ arte encontra-se explicitado analiticamente: “*to roll*”, “*to crease*”, “*to fold*”, “*to splash*”, “*to spill*”, “*of tension*”, “*of gravity*”, “*of entropy*” Essa compilação nos lembra que objetos de arte resultam de ações realizadas sobre os materiais. Aponta ainda que, para Serra, o processo de arte encontra-

se sujeito a noções fenomênicas as quais incluem: “of *electromagnetic*”, “of *ionization*”, “of *polarization*”, “of *simultaneity*”, “of *mapping*”, “of *location*”, “of *context*”. Tal como o peso e a gravidade, como veremos adiante, essas condições participam da constituição do trabalho de arte.

Na *lista*, a escolha sintática ‘verbo’ deve-se ao fato de, na linguagem, ser ele central no ato da fala e do discurso social. Como declarou o artista, “Em 1967 e 1968, escrevi a *Lista de Verbos* como uma forma de relacionar várias atividades a materiais não específicos (...). A linguagem estruturou minha atividade em relação ao material, o qual tinha a mesma função dos verbos transitivos”. Pensado como linguagem, tal trabalho permite ao artista lidar com a ‘ação’ e com o ‘fazer’ da arte em termos de uma significação pública, destituída de qualquer intencionalidade secreta. Essa estratégia, portanto, permite colocar a manipulação física do material escultórico como questão central da arte processual de Serra.

Como discurso, a *lista* marca uma distinção em relação à produção minimalista. “Rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar...”, são verbos de ações auto-referentes, e referentes também ao material e ao processo, em um movimento, seus verbos descrevem, na análise de Rosalind Krauss, pura transitividade por ser cada um uma ação a ser executada contra a imaginada resistência do objeto; e ainda pelo fato de cada infinitivo voltar-se para si mesmo sem nomear seu fim^{xxi}, é dizer, sem atrelar-se ao objeto definindo um fim, embora por sua transitividade coloque em suspensão no imaginário do espectador um espectro de objeto que haveria de sofrer ação, o que não ocorre por este ter sido omitido. Nesse sentido, diferentemente de trabalhos de Carl Andre, que operam em um espaço intransitivo, onde os materiais são percebidos como expressão de sua própria existência, a obra de Serra habita o mundo do verbo transitivo, com sua imagem de atividade e efeito, ainda que o objeto que haveria de sofrer tal efeito esteja propositalmente sonogado, causando uma tensão que dirige a atenção para o processo em si.

A lista de verbos funciona como um *ready-made*, cujos procedimentos possibilitam a visualização e a automatização do processo de ‘fazer’ arte, destituindo tal tarefa de possíveis mitos e mistérios da criatividade artística. Nesse sentido, a estratégia duchampiana da impessoalidade é um modelo

importante para a obra do artista. Como escreveu Krauss, “Em lugar de um inventário de formas, Serra registra uma relação de atitudes comportamentais. Percebemos, contudo, que esses verbos são, eles próprios máquinas que, postas em funcionamento, têm a capacidade de construir o trabalho”^{xxii}. Na lista de verbos, o processo do fazer é serializado e infinito. *Continuar* é a última ação referida por Serra, no fim de sua enunciação. Nesse proceder industrial, constante e externalizado, a proposta de Serra arrebatou o espaço da cidade, sob uma lógica orientada por um modelo de traçado urbano quadricular que avança implacável e indeterminadamente em todas as direções, como quando da ocupação demográfica expansionista das cidades norte-americanas – desenvolvida sob o influxo de um modo de produção capitalista, predecessor do modo de produção industrial que também seguiria o mesmo movimento centrífugo de ocupação do espaço. Serra, então, expondo o fazer procedimental que incide sobre a matéria no tempo, vai tomando os espaços circundantes das galerias, dos museus, das ruas, das avenidas...

ⁱ MCSHINE, Kynaston. *A conversation about work with Richard Serra*. In MCSHINE, Kynaston, COOKE, Lynne. *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. MoMA. Cat. 2007.p.26

ⁱⁱ BUCHLOH, Benjamin. *Process Sculpture and film in the work of Richard Serra*. In FOSTER, Hal Richard Serra, Massachusetts: The MIT Press. 2001. P.5

ⁱⁱⁱ SERRA, Richard. *Play it Again, San*. In SERRA, Richard. *Writings Interviews*. Chicago: The University Of Chicago Press. 1994. p, 7

^{iv} KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. *op. cit*, p. 101.

^v BUCHLOH, Benjamin. H.D. *Process Sculpture and Films in the Work of Richard Serra*: in FOSTER, Hal. *op.cit*, p.14

^{vi} KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 333.

^{vii} SERRA, Richard. *Play it Again, San*. SERRA, Richard. In *op.cit*. p. 9.

^{viii} KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal. *Op.cit*. 103.

^{ix} WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. P.198

^x Idem. p.196.

^{xi} BUCHLOH, Benjamin. *Process Sculpture and films in the Work of Richard Serra*. In FOSTER, Hal *op. cit*. p.5

^{xii} MCSHINE, Kynaston. *A conversation about work with Richard Serra*. In MCSHINE, Kynaston, COOKE, Lynne. *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. MoMA. Cat. 2007.p.26

^{xiii} KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 292

^{xiv} WISNIK, José Miguel. *op.cit*. p.198-199

-
- ^{xv} MORRIS, Robert. *O Tempo presente no espaço* In .FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. p. 414.
- ^{xvi} Idem.p. 404
- ^{xvii} MCSHINE, Kynaston. op.cit. p.25
- ^{xviii} Idem.
- ^{xix} MICHELSON, Annette. *The Films of Richard Serra: An Interview*. In SERRA, Richard, op.cit. p. 62.
- ^{xx} BUCHLOH, Benjamin. *Process Sculpture and films in the Work of Richard Serra*. In FOSTER, Hal. op.cit.p. 14-15
- ^{xxi} KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: Sculpture*. In FOSTER, Hal, op. cit .p.101.
- ^{xxii} KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 331.

Referências

- FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar.2006.
- FOSTER, Hal. *Richard Serra*. Massachsettes: The MIT Press. 2001
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*.São Paulo: Martins Fontes.1998
- MCSHINE, Kynaston, COOKE, Lynne. *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. MoMA. Cat. 2007.
- SERRA, Richard. *Writings Interviews*.Chicago: The University Of Chicago Press.1994.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.2007

Currículo da autora: Doutora em História da Arte pela PUC-RJ, pesquisadora de arte contemporânea. Atualmente professora substituta no Instituto de Artes da UERJ.