Richard Serra e Frank Gehry no espaço público da cidade

Wilson Florio[1]

Resumo

O artigo tem como objetivo estabelecer correlações entre a escultura monumental de Richard Serra e a arquitetura de Frank Gehry. O conceito chave é o espaço percebido no tempo.

Palavras-chave: escultura contemporânea; espaço público; arquitetura contemporânea

Abstract

The aim of this paper is establish correlations between Richard Serra's monumental sculpture and Frank Gehry's architecture. The key concept is the space perceived in time.

Keywords: contemporary sculpture; public space; contemporary architecture

Introdução

Arquitetura e escultura compartilham a matéria que deve ser configurada segundo as leis da gravidade. Como arte utilitária, a arquitetura não pode ter a mesma expressão puramente artística da escultura. Embora ambas se aproximem mais da *matéria* do que as criações livres do *espírito*, a idéia comum é que cabe à arquitetura criar formas geométricas, sob leis matemáticas, enquanto que à escultura cabe a liberdade de criar formas sob leis orgânicas. No entanto, esse panorama se alterou de modo significativo no século XX, onde escultura e arquitetura passaram a assumir outras funções para qualificar o espaço público da cidade.

O espaço é o receptáculo de todas as coisas, afirmou Platão em *Timeu*. A noção de espaço e de tempo depende de *como* os observamos, seja em repouso ou em movimento. Para a percepção

1 Arquiteto. Doutor Fauusp (2005), Professor FAU Mackenzie / IA UNICAMP. wflorio@uol.com.br

visual, o espaço entre objetos não está *vazio*. Esse espaço intersticial está impregnado de gradientes, de diferentes densidades (Arnheim, 1988, p.17), que nos fazem perceber formas que se atraem ou que se repulsam. Assim, tanto a arquitetura como a escultura, que ocupam o espaço real tridimensional, a relação, a proporção e o equilíbrio entre cheios e vazios determina suas qualidades formais.

Nas artes plásticas, a predominância de formas horizontais e verticais determina a percepção do *peso visual*, assim como a estabilidade do olhar e o equilíbrio entre as partes. As formas que contêm os espaços em arquitetura nem sempre são formadas por retas. As formas curvas, quando aplicadas em arquitetura, se vêem obrigadas a operar tanto no lado côncavo como o convexo. Em muitos casos formas côncavas ou convexas não são apropriadas para abrigar satisfatoriamente uma determinada função. Isso gera um duplo desafio conceitual para o arquiteto: criar uma bela forma expressiva e um volume interno adequado ao uso. Esses problemas não atingem a escultura, que pode gerar formas livres destituídas da obrigação de seguir o binômio forma-função. Mas do ponto de vista estético e perceptivo, a contraposição de espaços cheios e vazios é compartilhado tanto pela arquitetura como a escultura. Se como afirmou Arnheim os espaços vazios estão permeados de *tensões* e *densidades*, a proporção entre as formas sólidas e os ocos do edifício é que seriam os responsáveis por gerar ambientes adequados para um uso específico. O jogo de luz e sombra na escultura tem um propósito puramente estético-perceptivo, enquanto que na arquitetura também deve atender ao propósito de bem-estar.

A aproximação entre escultura e arquitetura

A partir das esculturas de Picasso (*Guitar*, 1912) novos rumos para as esculturas foram abertos, com perfis e elementos construídos no espaço. Em vez de esculpir massas, ou operar sobre volumes fechados, esculturas foram delineadas por contornos e perfis, fundindo o volume interior e exterior. A partir de Picasso, o *volume* passa a fazer parte da escultura.

Nas décadas de 1920 e 30, além de Picasso, outros artistas como Gabo, Tatlin, González, Calder e Moore contribuíram para a diluição dos limites interior-exterior nas esculturas, com o *vazio* como elemento fundamental. A tradicional técnica de esculpir materiais sólidos, como a pedra e a madeira, foi praticamente abandonada. Em seu lugar ficaram o ferro, o aço, o bronze e o alumínio, como material forjado e moldado. Nas décadas de 1950 e 60, as esculturas de David Smith, Mark di Suvero e Anthony Caro consagraram essa nova escultura, e incorporaram formas geométricas em aço, com o "*vazio e o contorno*" como meio de expressão. No Brasil, a escultura *neoconcreta* de Amílcar de Castro, a partir de 1960, realiza-se diretamente no espaço, e é composta por planos, contornos e vazios. Ao perder matéria, essas esculturas em chapas metálicas fizeram do *vazio* um outro corpo no espaço tridimensional.

Enquanto as esculturas tornaram-se mais abstratas e geométricas ao longo do século XX, a arquitetura caminhou em direção a formas de grande *plasticidade*. O concreto armado permitiu que Oscar Niemeyer fizesse uma arquitetura com formas escultóricas. Por outro lado, as esculturas tornaram-se amplas construções, cuja tectônica tinha que ser rigorosamente executada em grandes dimensões. Essa

mútua aproximação ocorreu em espaços públicos da cidade. Assim, não por acaso, arquitetura e escultura acabaram por estreitar relações nas últimas décadas do século XX.

É certo que a arte pública, principalmente a escultura "monumental", a partir de meados do século XX, teve um papel importante na revitalização dos grandes centros urbanos, com o conceito de humanização após o período de grandes guerras mundiais. Escultores como Calder e Moore criaram esculturas de grande porte para espaços públicos. Assim, a idéia de "construir" arte no espaço real ganhou novo impulso.

A construção de esculturas monumentais exigiu a aplicação de técnicas construtivas amplamente conhecidas na construção civil. Assim, os grandes escultores intensificaram o uso de materiais como o aço corten (com propriedades anticorrosivas) e o concreto armado. Alguns procedimentos técnicos presentes em grandes edifícios de estrutura metálica passaram a ser também aplicados por Calder. Picasso, a partir dos anos 60, passa a adotar a técnica do concreto armado para construir suas esculturas monumentais.

A utilização do aço, nas grandes esculturas Richard Serra, derivou de seu interesse no efeito propiciado pelo material e seu potencial para "construir". O aço permitiu intensificar sua pesquisa sobre a tectônica, a gravidade e a estática de corpos no espaço: "*Artists who had used steel before did not deal with its tectonic potential, its weight, its compression, its mass, its statis...It was in the worlds of engineering and technology*" (McShire, 2007, p.28). Assim, três aspectos particularmente interessavam ao escultor, e que o levou a se aproximar da arquitetura: a investigação da relação de formas no espaço, e o espaço percorrido no tempo; o interesse pela construção e a natureza dos materiais (chumbo, borracha e aço), ou seja, pela tectônica; e o interesse em atuar em espaços públicos da cidade.

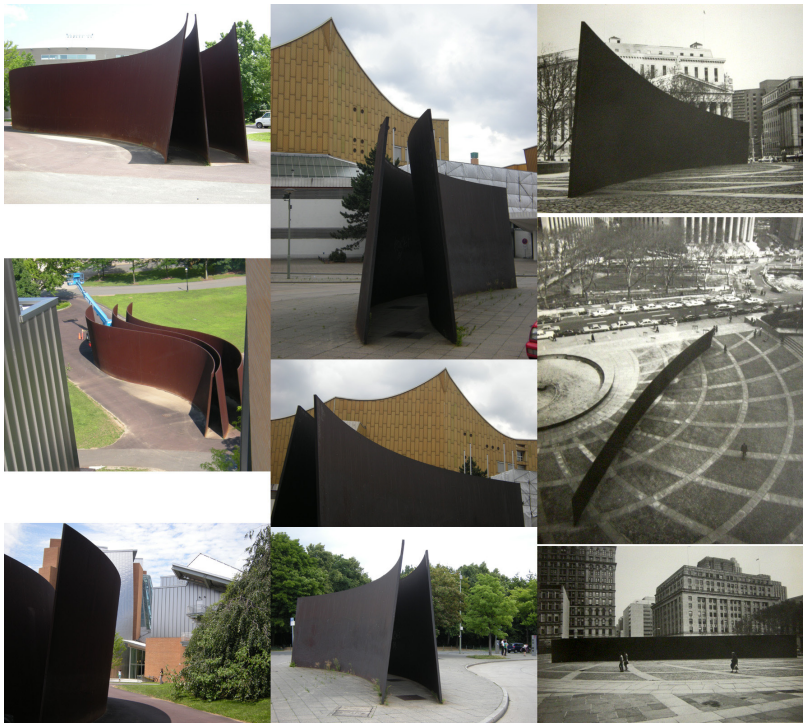
Escultura e espaço público

Todos aqueles que atuam em centros urbanos são responsáveis por um projeto coletivo de construção da paisagem da cidade, e em particular, os artistas e arquitetos. Como a arquitetura, a escultura de grandes dimensões interfere e atua diretamente na percepção do espaço público. O artista ou arquiteto não opera isoladamente do contexto ou do entorno onde se localiza a sua obra, ao contrário, constrói a imagem da cidade.

As esculturas públicas de Richard Serra iniciaram-se em 1970, quando ele retornou do Japão, trazendo consigo o conceito de "espaço percebido no tempo" (McShire, 2007, p.29). Serra explorou esculturas monumentais para introduzir a discussão sobre a *experiência* da percepção de formas curvilíneas que fraturam o espaço público da cidade. As superfícies contínuas das esculturas de Serra envolvem o espectador, provocando sensações de solidão e isolamento. Não é mais uma obra para ser apenas contemplada de fora, mas um espaço para entrar, percorrer, ser envolvido. Suas dimensões "abrigam" o espectador, promovem diferentes sensações, como sempre ocorreu em arquitetura, mas que agora passa a ser também contemplado pela escultura. Esses conceitos emergem da própria vivência nos grandes

centros urbanos, onde não há um local privilegiado para uma observação mais ampla da paisagem, cada vez mais fraturada, provocando um sentimento de desorientação. Como afirmou Argan (1998, p.221): "*O fato é que o artista ... não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas*".

As esculturas públicas de Serra atuam diretamente na *percepção* do observador sobre a paisagem urbana. São obras que desestabilizam o olhar, acostumado à monotonia e a ritmos acelerados. Seguindo a idéia de *site-specific*, Serra propõe esculturas que travam diálogos com o cenário urbano. São esculturas provocativas que reagem à vida cotidiana nos grandes centros urbanos, e atuam diretamente sobre os sentidos. Ao trabalhar "*in situ*", Serra parte do existente, e insere sua escultura como uma resposta provocativa e instigante sobre o local, agora modificado. A participação ativa do público se dá pela experiência de percorrer o espaço interno e externo da obra, a partir de vários pontos de vista em movimento.



[Fig. 1] a.Esculturas The Hedjewhog and the Fox; b. Berlin Junction, c.Tilted Arc. Fonte: Fig. 1a e 1b. Autor, 20102008 e 1c. Mschire, 2007.

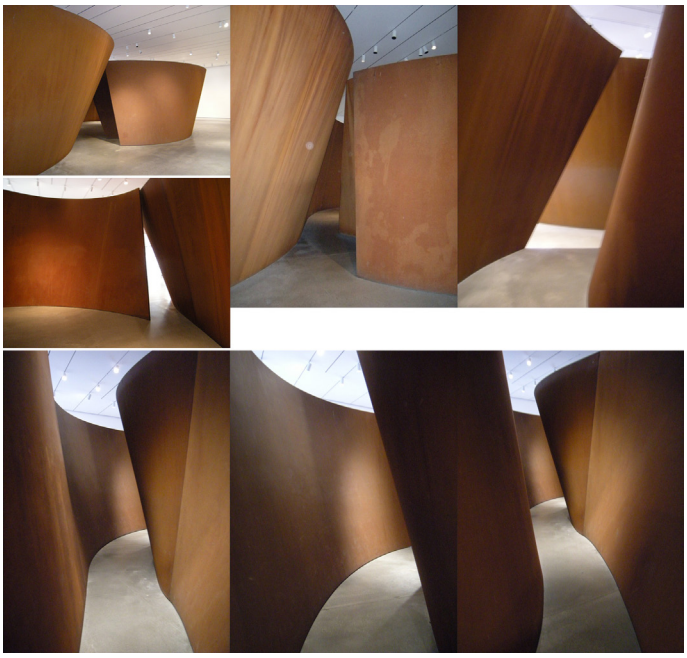
Serra constrói esculturas em uma *situação específica*, que estabelecem um "diálogo" com a paisagem circundante. Ao contrário de esculturas públicas de Noguchi e Calder, que segundo o artista *"nada tem a ver com o contexto no qual elas estão localizadas"*(Serra, 1994, p.126), suas esculturas tentam capturar a atmosfera do local, incorporando-o à sua obra.

A grande escultura de aço corten (3,65x36,5x0,15m) *Tilted Arc* (1981), na Federal Plaza, em Manhattan, provocou fortes reações do público, pois "interferia" demasiadamente na passagem de pedestres, acostumados a "cruzar" o espaço da praça, "sem obstáculos" [fig.1c]. A proposital interferência do escultor se deu a partir da "leitura" da paisagem urbana fragmentada, com interrupções tensas e abruptas no espaço publico. A escultura foi concebida não para ser observada à distância, nem como um mero "belo objeto" decorativo, mas uma escultura com espaço interno, para ser "penetrado":

> I am interested in a behavioral space in which the viewer interacts with the sculpture and its context… Therefore Tilted Arc was built for the people who walk and cross the plaza, for the moving observer…A multitude of readings is possible…Contraction and expansion of the sculpture result from the viewer's movement (Serra, 1987. In: Zweite, 1994, p.23).

Já a escultura de Serra na Universidade de Princeton, EUA, intitulada *The Hedgehog and the Fox* (1998), dialoga com a Biblioteca Peter Lewis, projetada pelo arquiteto Frank Gehry [fig.1a]. Essa escultura (4,5x28,5x0,15m) é composta por três lâminas paralelas, cujas curvaturas oscilam entre si, gerando espaços côncavos e convexos. A estabilidade da escultura se dá pela distribuição do peso ao longo das peças. Durante o percurso, as pessoas são encorajadas a percorrer os estreitos espaços, que oprimem ou se abrem, resultando em *tensões* e sensações variadas. Essas oscilações permitem ou não visualizar partes do edifício, como uma alusão ao que ocorre com os pedestres ao caminhar nas ruas nas grandes cidades, ladeados por prédios altos que restringem as visuais.

A escultura *Sequence* (2006), com grandes dimensões, (3.9 x 12.4 x 19.9 m), no LACMA, Los Angeles [fig.2], produz um efeito psicológico forte sobre o observador. Esta obra causa o sentimento de claustrofobia e opressão diante das gigantescas paredes sinuosas de aço enferrujado. Sem perspectivas durante o percurso, o observador caminha por espaços estreitos e altos. As superfícies curvilíneas e frias geram espaços labirínticos, que desnorteiam, causando certo desconforto, um sentimento de desamparo e de medo. Essa experiência física e direta amplia as possibilidades da atuação em escultura, e, ao mesmo tempo, a aproxima da arquitetura, que sempre lidou com as propriedades físicas do espaço.



[Fig. 2] Escultura Sequence. Fonte: Autor, 2010.

Superfícies curvilíneas contínuas: a escultura de Serra e arquitetura de Gehry

As formas curvilíneas contínuas de esculturas públicas monumentais, encontradas nas esculturas de Serra a partir dos anos 1980, podem ser também apreciadas na arquitetura de Frank Gehry a partir de 1990. Gehry costuma afirmar que: "*I approach each building as a sculptural object*". O Walt Disney Concert Hall (WDCH) em Los Angeles contém formas de grande plasticidade. Os espaços externos deste edifício [fig.3] contêm superfícies curvilíneas que provocam sensações similares às esculturas de Serra. Ao percorrer os espaços que se alargam e se estreitam, por entre superfícies curvilíneas constituídas por chapas de alumínio, tem-se a sensação de clausura e desorientação, similar às esculturas de Serra. Tanto as esculturas de Serra como a arquitetura de Gehry promove sensações espaciais, experiências cinestésicas, que envolvem todos os sentidos além da visão.

[Fig. 3] Walt Disney Concert Hall, de Frank Gehry. Fonte: Autor, 2010.

Devido às dimensões e organicidade, tanto as obras de Serra como as de Gehry exigem um contínuo deslocamento do observador pelo espaço, pois não há uma apreensão do todo a partir de um ponto privilegiado de observação. Nos espaços externos do WDCH, as enormes superfícies de alumínio dilatam e contraem espaços, côncavos e convexos, em caminhos sinuosos, resultando numa instabilidade no olhar.

A Sala de Concertos insere-se em uma quadra no centro de Los Angeles. O acesso principal do edifício abre-se para a esquina, como a "cortina que se abre para o espetáculo teatral". Suas formas curvilíneas sensuais se contrapõem à dureza dos edifícios de escritórios localizados próximos a ele. Ao se deslocar em torno do edifício, tem-se a sensação que suas curvas estão em movimento, umas em relação

às outras. Essa proposital percepção das formas foi defendida pelo próprio arquiteto que declarou que caminhar à margem do WDCH é "*como dirigir na estrada ao longo de curvas de uma colina*", cujas formas podem ser comparadas a "velas de um barco infladas ao vento".

Mas essas formas *esculturais* não são aleatórias. As curvas do teto da Sala de Concertos, que inicialmente foram tratadas como "música congelada", foram definidas por razões acústicas. Ao serem levadas para o exterior do edifício, o arquiteto buscou uma harmonia entre o interior e o exterior do edifício, numa relação que vai de dentro para fora. Alguns espaços internos do WDCH possuem grandes superfícies ondulantes, que se interceptam no espaço, como a Sala dos Fundadores [fig.3_foto inferior a direita], cujo revestimento de madeira se assemelha à cor do aço das esculturas de Serra. Internamente, as superfícies côncavas são aconchegantes, e os espaços são amplos e generosos, com alternâncias de pé-direito, proporcionando agradáveis dilatações e contrações espaciais.

A abstrata relação no uso das superfícies curvilíneas do WDCH, sem planos nem sombras claramente definidos, assemelha-se a arte abstrata de Serra. As aberturas (portas e janelas) não são literais, puramente funcionais, ao contrário, fazem parte de uma composição tridimensional de planos no espaço, que parecem levitar no espaço, suavemente, cobrindo as longas superfícies do edifício.

As novas tecnologias de modelagem e fabricação digital, a partir dos nos 1990, incentivaram e viabilizaram a criação de formas curvilíneas. De um lado os programas gráficos computacionais tornaram possível a criação de superfícies contínuas, por outro lado os componentes construtivos do edifício puderam ser produzidos por técnicas de fabricação digital: máquinas de corte a laser. Tanto Serra como Gehry utiliza softwares e sistemas de fabricação digital para ajudar a viabilizar a produção do artefato físico. No caso do escultor, ele recorreu a uma construtora de navios, para fabricar suas esculturas. No caso do arquiteto, há um intenso uso de tecnologias que vão desde a digitalização de modelos físicos até a fabricação por corte a laser ou plasma dos componentes destinados à construção dos edifícios. Arte e tecnologia aqui se encontram.

Considerações Finais

Tanto as esculturas de Serra como a arquitetura de Gehry são respostas ao meio ambiente urbano, e procuram questionar o olhar da paisagem urbana contemporânea. Inserem-se como resposta às condicionantes impostas pelo contexto. Ambos tentam qualificar os espaços da cidade, criando marcos urbanos e um cenário artístico que propicie ultrapassar o cotidiano enfadonho e monótono, que muitas vezes encontramos nas grandes cidades. Ambos defendem que suas obras são concebidas de *dentro para fora*, do espaço interior para o exterior, cuja forma é resultante desse processo.

Referências

ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. 4ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

McSHIRE, Kynaston. A Conversation about Work with Richard Serra. In: McSHIRE, Kynaston; COOKE, Lynne. **Richard Serra: Sculpture: Forty Years**. New York: Museum of Modern Art, MoMA, 2007, p.15-42.

SERRA, Richard. **Writings/Interviews.** Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994.

ZWEITE, Armin. Evidence and Experience of Self. Some Spatially Related Sculptures by Richard Serra. In: GÜSE, Ernst-Gerhard. **Richard Serra**. New York: Rizzoli, 1987.