

## 4

### O Novo Brutalismo nas Artes

#### 4.1

##### Independent Group – IG

De todos os eventos, o mais significativo do *Independent Group*, IG, foi a fundação, em fevereiro de 1948, do *Institute of Contemporary Arts*, ICA - na Academia de Cinema com a exibição *40 anos de Arte Moderna*.<sup>1</sup>

O Instituto não teve uma sede permanente até meados de 1950 quando se instalou em Dover Street. Ficou por lá até o ano de 1968 quando se mudou para o The Mall, onde está instalado até hoje.<sup>2</sup>

O ICA era um dos poucos fóruns de discussão no pós-guerra em Londres, no qual artistas, escritores, arquitetos, músicos e qualquer pessoa preocupada com a cultura contemporânea podia frequentar. Após sua inauguração na Dover Street, com a exposição *Aspects of British Arts*, uma vívida e ampla programação de eventos foi inaugurada sob a direção de Ewan Phillips e após a sua saída em 1951, por Dorothy Morland.<sup>3</sup>

O ICA atraiu logo de início muitos artistas jovens que descobriram afinidades entre si nos eventos e em reuniões informais que ocorriam no bar do Instituto - muitos deles se conheciam porque eram professores no *Central School of Arts*. Já em 1952 estes jovens começaram a sondar a possibilidade de estabelecer por conta própria, palestras e debates dentro do ICA.<sup>4</sup>

---

1 ROBBINS, D. *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Pag. 13.

2 Idem.

3 Idem.

4 Ibid. Pag. 8.

Essa nova geração, coletivamente, não suportava a arrogância da corrente humanista britânica, iniciando uma reação em direção a uma estética da mudança e da inclusão – anti-elitista e anti-acadêmica, em suma – de subversão hierárquica e interesse pela cultura de massa norte-americana. A questão comum a este grupo de jovens era integrar-se completamente à vida contemporânea.

Logo no começo do ano, o assistente da galeria do ICA, Richard Lannoy, pediu a diretora Dorothy Morland, se ele poderia organizar um encontro separado da programação do ICA. Os convidados seriam os membros que freqüentavam o Instituto desde 1951, que Morland chamava de *grupo jovem*. Com a ajuda da *Central School*, especialmente William Turnbull, Lannoy selecionou-se 15 nomes. O primeiro encontro semi-oficial do grupo jovem ocorreu em uma noite de abril e aproximadamente 35 pessoas compareceram. Edoardo Paolozzi projetou imagens - tiradas de revistas populares, cartões postais, propagandas e diagramas – em um projetor suspenso chamado epidiascópio, uma espécie de retro-projetor.<sup>5</sup>

Foi muito significativo o fato destas imagens virem de fontes não usualmente associadas as belas-artes. Paolozzi apresentou o material sem nenhuma ordem particular – era uma seleção de imagens sem hierarquia, de bom ou ruim, sem uma temática consciente – nenhum comentário a não ser julgamentos do tipo “*este é melhor e este é maior*”.<sup>6</sup>

Estes encontros semi-oficiais acabaram quando Reyner Banham se juntou ao ICA, para seu estudo de PHD, e obteve o título de gerente do grupo. Durante sua liderança, o grupo se tornou mais unido, as discussões e debates passaram a ocorrer tanto dentro do ICA como fora dele: estabeleceu uma identidade, um nome - *Independent Group*.<sup>7</sup>

---

5 ROBBINS, D. op. cit. Pag. 20.

6 Idem.

7 Idem.

O interesse de Banham pela arquitetura dominava algumas discussões, mas havia também um interesse geral em explorar o papel e o impacto da ciência e da tecnologia na vida cotidiana.<sup>8</sup>

Em setembro de 1953 a exibição *Parallel of Life and Art* inaugurou a galeria do ICA. A exposição dispunha de inúmeros aspectos que podiam ser associados ao IG, como o enfoque não hierárquico da imagem e sua disposição não convencional. Mas isso foi uma criação de Nigel Henderson, Edoardo Paolozzi e Alison e Peter Smithson, não do IG como um todo. A criatividade autônoma para os membros do IG era crucial para sua eficácia comunicativa. Nunca houve uma manifestação exclusiva do *Independent Group* em forma de exibição, palestra ou qualquer outra apresentação compositiva.<sup>9</sup>

A “organização” era informal. As participações dos membros eram fluidas e houve uma interrupção de um ano e meio entre os primeiros encontros nos anos de 1952/53 e nos anos de 1954/55. A composição dos membros é indefinida (em 1955 o número de participantes variava entre 14 a 22). Seus principais componentes são: Lawrence Alloway, Reyner Banham como críticos; o editor e crítico Toni Del Renzio; o músico Franck Cordell; os artistas Magda Cordell, Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Edoardo Paolozzi e William Turnbull; os arquitetos eram Geoffrey Holroyd, Alison e Peter Smithson, James Stirling e Colin St. John Wilson. O arquiteto, editor Theo Crosby participou dos primeiros encontros, publicou a maior parte das idéias do IG como editor da *Architectural Design*, organizou a exibição *This Is Tomorrow* e foi editor da *Uppercase*. Mesmo assim ele não é reconhecido como membro do IG.<sup>10</sup>

Nos anos de 1954/55, muitas palestras e debates foram promovidas pelo IG. Neste momento eles estavam fascinados pela cultura de massa, incluindo o design

---

8 ROBBINS, D. op. cit. Pag. 24.

9 Idem.

10 Ibid. Pag. 8.

de carros, propaganda, comunicação, teoria da informação, ficção científica, filmes de Hollywood, e música popular. Como Lawrence Alloway descreve:<sup>11</sup>

“O IG esteve parado e voltou a reunir-se no inverno de 1954/55 (...) para debater a cultura popular (...) a área de contato era a cultura urbana produzida em massa: filmes, publicidade, ficção científica, música *pop*. Não sentíamos desprezo pela cultura comercial que era normal entre a maior parte dos intelectuais, mas aceitávamos como um fato, discutíamos em pormenor e consumíamos entusiasticamente...”

Hollywood, Detroit e a Madison Avenue, em termos do nosso interesse, estavam produzindo a melhor cultura popular. Assim a arte perecível, designação dada por Banham, opunha-se agressivamente às teorias idealistas e absolutistas da arte. Entre os assuntos abordados pelo IG em 1954/55, tínhamos: Banham estudava a moda e a estilização do automóvel (Detroit e *sex-symbols*); os Smithsons os verdadeiros sonhos da publicidade *versus* ideais arquitetônicos; Richard Hamilton os bens de consumo; e Frank Cordell a música popular (aliás, música que ele mesmo fazia). De uma forma ou de outra, a primeira fase da *Pop Art* em Londres nasceu no IG... Nas reuniões participava sempre pouca gente e, no final dessa estação, todos conhecíamos as idéias uns dos outros e tão bem que uma das últimas reuniões se transformou numa festa familiar, em que toda a gente acabou por ir ao cinema.”

Já em 1950, a iconografia da desordem urbana era atacada em um número da *Architectural Review* “*O Pesadelo Sintético Americano*”. Encontrava-se ali todos os ícones do *proto-pop*, desde cartazes gigantescos ao cemitério de automóveis; o que era preciso era uma nova atitude, uma nova orientação. Como Jencks esclarece: “*como acontece tantas vezes na história, a relação entre forma e conteúdo explode quando se torna demasiada explícita.*”<sup>12</sup>

Esta colocação de Jencks é esclarecedora porque o período pós-guerra britânico foi muito difícil e longo. O racionamento de alimentos, roupas, petróleo, aço e alumínio, por exemplo, só acabou completamente em 1954. Durante vários anos os preços foram tabelados, houve uma alta taxação de impostos e em geral o

---

11 JENCKS. C. op. cit. Pag 255.

12 Ibid. Pag 234.

clima era de austeridade. Para muitas pessoas era como se a guerra ainda não tivesse acabado.<sup>13</sup>

Realmente só uma nova sensibilidade para inverter a relação e reagir com uma nova postura. Tal referência de futuro e oportunidades sem precedentes foram buscados nos EUA com sua cultura popular e ao mesmo tempo pragmática e consumista. O ardor da experimentação e a análise dos efeitos das mudanças era o atributo unificador destes jovens membros do IG.

Banham que era um grande entusiasta do design dos automóveis, particularmente do Cadillac, descreve em seu livro que os poucos veículos importados existentes na década de 1950 pertenciam aos consulados e que o domínio do design Americano era extremamente superior ao britânico. “*a visão daquele artefato era perturbadora, era o testemunho do ‘outro mundo’*”.<sup>14</sup>

Lentamente esta juventude tornou-se consciente de uma nova atitude e despreconceituosamente puderam fruir sem embaraço, do que na Inglaterra era considerado um mal desenho.<sup>15</sup>

Na linha estética do *Pop*, Banham introduz a palavra *perecível*. Era a estética dos bens de consumo e a estética da cultura popular, ou seja, “*uma estética que será usada, gasta tão depressa como o produto e rapidamente esquecida*”.<sup>16</sup>

O discurso de Banham se contrapõe claramente ao da Arquitetura Moderna – sobretudo aos dos grandes mestres do racionalismo Le Corbusier e Gropius, que mantinham a crença de se alcançar um “estilo universal” - “*Porque se o homem e a máquina fossem deixados à sua ‘natureza’ intrínseca, produziriam símbolos*

---

13 ROBBINS, D. op. cit. Pag. 13.

14 BANHAM, R. op. cit. Pag. 63.

15 Idem.

16 JENCKS, C. op. cit. Pag 257.

*complexos, mutáveis, ornamentais, que estariam a um passo a frente das pessoas e não formas eternas e simples de 'seleção natural.' ”*

Esta postura vai ressoar nos trabalhos dos Smithsons - Sheffield e Casa do Futuro - com a assimilação do *conceito de perecibilidade* e da *estética da mudança*. Evidências claras da influência dos debates do IG no trabalho do casal.

Em 1956 é inaugurada a exposição *This Is Tomorrow* no *Whitechapel Art Gallery*. Esta exposição foi dividida em 12 grupos de expositores. Cada grupo se produziu independente dos outros grupos e recebeu suas posições na galeria onde os visitantes faziam o percurso começando pelo grupo um e terminando do grupo doze. Aparentemente houve uma divisão entre membros ligados ao IG e membros ligados ao Construtivismo. Somente sete grupos possuíam integrantes do IG. Esta exibição é considerada o ponto final do IG, como será analisado neste capítulo.<sup>17</sup>

## 4.2

### Parallel of Life and Art

Comentando sobre *Parallel of Life and Art* Bryan Robertson descreve “*uma exibição bonita e compensadora... que deveria ver vista por todo mundo*”<sup>18</sup>. Esta foi a única crítica positiva que acompanhou a exposição. Geralmente eram feitas aqueles tipos de críticas reservadas para manifestações *avant-gard*, e não é difícil de se saber por que: a galeria do ICA foi coberta com fotografias brancas e pretas de vários tamanhos, presas e apoiadas contra as paredes e suspensas por arames a partir do teto. Um aviso dizia “*pegue suas pernas de paus por alguma razão a*

---

17 ROBBINS, D. op. cit. Pag. 36.

18 Ibid. Pag. 124.

*maior parte desta exposição foi dependurada um nível acima de suas cabeças.”*

19

Portanto o sistema de exibição – montando as fotografias em cartolinas e prendendo-as com braçadeiras nos cantos de forma que elas pudessem ser suspensas - tinha vantagens práticas. Ela enfatizava o aparente acaso das imagens dispostas e apresentava as fotos de uma maneira singularmente fascinante.<sup>20</sup>



Fig. 38 - Foto da exibição *Parallel of Life and Art*.

---

19 Idem.

20 ROBBINS, D. *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Pag. 124.



Fig. 39 - Foto da exibição *Parallel of Life and Art*.

Os organizadores do *Parallel of Life and Art* eram os Smithsons, Nigel Henderson e Edoardo Paolozzi. Todos freqüentavam o ICA e com exceção de Alison Smithson todos davam aulas na *Central School of Art*.

Aparentemente foi sugestão de Paolozzi organizar uma exposição. O conceito inicial não era mais do que “*investigar algum lugar comum, algum lugar básico onde (os expositores) sentissem certa mutualidade. Eles concordaram de se encontrar uma vez por semana e geralmente em ‘manter contato e....’ jogar material dentro da roda para discussão geral, aprovação ou rejeição, e construir um tipo de caixa de imagens e talvez um carrossel de idéias realmente para ver o que aconteceria – se alguma coisa mais tangível e usável pudesse aparecer*”. A escolha das imagens ficaria limitada aquelas a que os 4 organizadores concordassem, parcialmente em ordem, para manter o número de imagens em um nível administrável. A proposta da exposição foi colocada para o ICA em abril de 1952, naquele momento o título era *Sources*; mais tarde ele mudou para *Documentes '53* e finalmente *Parallel of Life and Art*. O ICA foi relutante em aceitá-los; Jane Draw disse ao comitê administrativo que “*uma parte do material*

*era interessante, apesar de um pouco incoerente.*” Paolozzi mais do que qualquer um, insistiu como ICA para aceitar a exibição. Não foi uma tarefa fácil, mas em algum momento os membros do comitê concordaram que se os custos da exibição fossem cobertos eles iriam aceita-la. Em março de 1953, as garantias financeiras foram conseguidas, a maior parte através de Ronald Jenkins, que já tinha trabalhado com os Smithson em Hunstanton.<sup>21</sup>

*Parallel of Life and Art* teve sua inauguração em 10 de setembro de 1953 (encerrando em 18 de outubro). É, de fato, significativo que os 4 organizadores fossem membros fundadores do IG. Antes da oficialização dos encontros por Richard Lannoy e antes de Banham se tornar o líder, os Smithson, Paolozzi, Henderson e outros já se encontravam no ICA para debates. Desta maneira idéias similares foram levadas para o IG e para exposição.

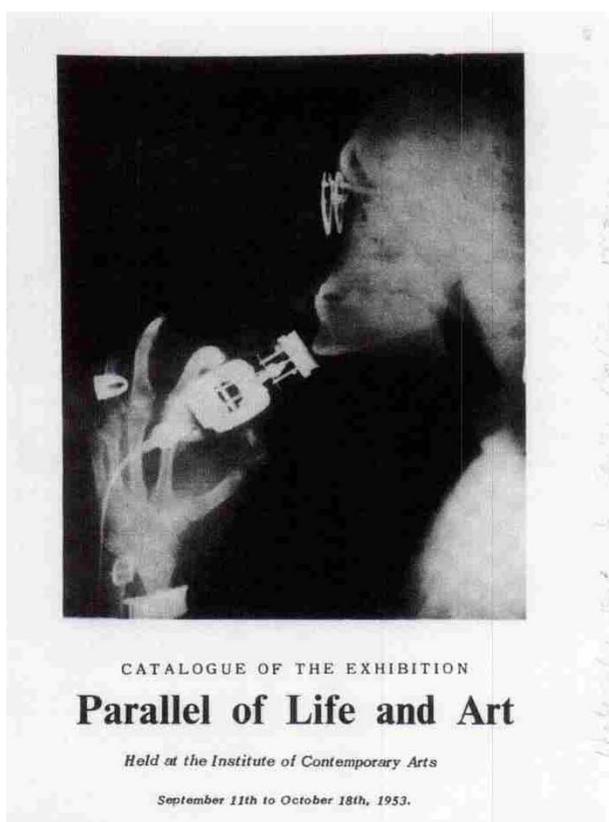


Fig. 40 - Capa do catálogo da exibição.

<sup>21</sup> ROBBINS, D. op. cit. Pag. 125.

A coerência existente na mostra era análoga em princípio à unidade assumida em suas vidas pessoais. A exposição tratava de uma compilação de interesses pessoais desde chapas de raios-x até imagens dos *drippings* de Jackson Pollock. Pendurados ao acaso as imagens foram agrupadas em um catálogo como tópicos casuais. Fotografias de arquitetura e arte se misturaram naturalmente com as de anatomia, natureza, medicina e geologia, todas as quais pertenciam às ciências naturais, que Henderson havia estudado antes da guerra. Mas outras categorias sem muito sentido fizeram parte também. Caligrafia datada de 1901, paisagem, ficção científica e futebol.

A *sensibilidade brutalista* ganhou notoriedade pública pela primeira vez nesta exposição. Os protagonistas reuniram mais de cem imagens da vida, apresentando-as em fotografias vulgares, com uma textura arenosa. Esta exposição deu as primeiras indicações sobre as relações existentes entre o *Novo Brutalismo* e manifestações similares em outras artes.

Influenciada pela *action painting* de Pollock, as propostas do IG podiam ser caracterizadas como provocações livres, abertas e imediatas: as imagens tinham todas uma violência compulsiva, como se estivessem sido propositadamente arrancadas de um contexto determinado tendo em conta seu impacto direto. Por detrás desta qualidade obsessiva, havia uma, pode-se dizer, “lógica científica”. A maior parte delas apresentava imagens de caráter científico ou tecnológico: por exemplo, a número 100 era um tumor benigno constituído de células X53 em proliferação.... Não há qualquer tentativa para humanizar a imagem da ciência, não se pretende antropomorfizar a verdade. O que se procura de um modo consistente é a visão não domesticada da investigação atual: o equivalente visual da verdade cosmológica, tal como era então conhecida. O resultado de tudo isto foi um conjunto de fotografias granuladas e arenosas que tudo traduziam numa textura biomórfica destituída de escala: o *brutalismo* era definido praticamente como a imagem direta da ciência.<sup>22</sup>

---

22 JENCKS. C. op. cit. Pag 241.

Com deliberado menosprezo, as imagens *brutalistas* contradiziam não só idéias convencionais como os padrões convencionais de beleza, do que deve ser uma boa fotografia.

Em todas as seções, a exposição mostrou antes de tudo imagens estranhas ou antiestéticas tomada de revistas, livros científicos e antropológicos ou modalidades de extrema visão, como raio x ou as fotomicrografias. Sua escolha deve-se ao seu impacto direto (e com freqüência inexplicável), ao efeito emocional imediato que exerceu sobre os organizadores e em muito dos visitantes.<sup>23</sup>

Porém a exploração destas qualidades para caracterizar a violência, a distorção e certo humor negro constituiu uma inovação subversiva cuja importância não passou inadvertida.<sup>24</sup>

ADENDO<sup>25</sup>: Textos que documentam o desenvolvimento do *Parallel of Life and Art*, por Alison e Peter Smithson

Fontes (primeiro nome dado), 1952:

Ao apresentar fenômenos de nossos vários campos, podemos demonstrar a existência de um novo movimento – clássico – complexo – humano – uma visão fundamental de fontes comuns para uma síntese futura.

“Este é um movimento que chamo epifania”

James Joyce: Stephen Hero: 1904-1906.

(Epifania: “A reality behind the appearance.”)

A. & P. S., Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi.

Documentos 1953 (título posteriormente alterado para Paralelo da Vida e da Arte), 1953:

---

23 BANHAM, R. op. cit. Pag. 61.

24 Ibid. Pag. 62.

25 ROBBINS, D. op. cit. Pag. 129.

“Evidências de uma nova atitude”.

Em 1952, o núcleo de uma idéia para uma exposição foi apresentado à ICA por Alison e Peter Smithson (para a qual o modelo da Catedral de Coventry foi feito: exposição não realizada).

Isto assumiu a forma de um manifesto.

O primeiro grande período criativo da arquitetura moderna se encerrou em 1929, e trabalhos subseqüentes podem ser vistos como exploratórios para o segundo grande período criativo que começa agora.

Ambos os períodos se caracterizam por desenvolvimentos paralelos simultâneos na arquitetura – engenharia – pintura – escultura: as atitudes, teoremas, imagens de cada encontrando consonância não-proposital com os outros.

Nos anos 20, um trabalho de arte ou uma peça de arquitetura era uma composição finita de elementos simples: elementos que não têm identidades separadas, mas que existem apenas em relação ao todo. O problema dos anos 50 é reter a claridade e senso de finito do todo, porém oferecendo às partes suas próprias disciplinas e complexidades internas.

O segundo grande período criativo deve ser proclamado por uma exposição na qual a justaposição de fenômenos de nossos vários campos deixaria óbvia a existência de uma nova atitude. Nossa exposição apresentaria a fase de abertura do movimento de nosso tempo e a registraria como o vemos agora, como o fez o Pavilhão Esprit Nouveau para 1925.

Como resultado deste manifesto, uma exposição de documentos, etc. – principalmente fotografias e diagramas – foi marcada no Instituto de Artes Contemporâneas, em 17 Dover Street, W1, entre 2 e 27 de setembro de 1953.

Os editores deste material são:

Nigel Henderson – fotógrafo

R. S. Jenkins – engenheiro

E. Paolozzi – escultor

A. e P. Smithson – arquitetos

A exposição apresentará materiais pertencentes intimamente à realidade de todos hoje. Muito deles foi abandonado de maneira tão completa ao ponto de ter afundado abaixo do nível de percepção consciente. Uma introdução a estes derivados visuais de nossa maneira de pensar talvez elimine o espanto que as pessoas sentem quando

confrontadas com as manifestações mais recentes das atividades humanas.

A exibição oferecerá uma chave – uma espécie de Pedra de Rosetta – através da qual as descobertas das ciências e das artes possam ser vistas como aspectos do mesmo conjunto, fenômeno relacionado, partes da “Nova Paisagem” que a ciência experimental revelou e que artistas e teóricos criaram.

O método utilizado será justapor foto-ampliação das imagens consideradas significativas pelos editores. Estas imagens não podem ser organizadas para formar um depoimento consecutivo. Em vez disto, elas estabelecerão as intrincadas séries de inter-relacionamentos entre campos diferentes e arte e técnica. Elas tocaram uma ampla gama de associações, e oferecerão analogias frutíferas.

Em resumo, elas fornecerão um panorama, uma delineação fugaz das características de nossa época conforme elas pareceram a um grupo particular de pessoas trabalhando em conjunto.

O material para a exposição será retirado da vida – natureza – indústria – construção – artes – e está sendo selecionado de modo a mostrar não tanto a aparência, mas sim o princípio – a realidade por detrás da aparência – ou seja, aquelas imagens que resumem os desenvolvimentos significativos em cada campo desde 1925 e que contêm dentro de si as sementes do futuro.

### 4.3

#### **This is Tomorrow**

A exposição *This is Tomorrow* levou dois anos para ser planejada. A intenção inicial era de montar uma exibição com a colaboração de pintores, escultores e arquitetos. A idéia partiu de Paule Vézelay, representante do *Le Groupe Espace* de Paris. A iniciativa não deu certo devido às várias desavenças entre Vézelay com grupo de Colin St. John Willson, Victor Pasmore, Robert Adams, Roger Hilton e Theo Crosby.<sup>26</sup>

Theo Crosby insistiu na idéia de montar em larga escala uma exibição na *Whitechapel Gallery*. O espaço da galeria foi dividido entre os grupos que

---

26 ROBBINS, D. op. cit. Pag. 135.

resolveram participar de forma autônoma – cada qual produzindo seu trabalho sem ter que haver uma conexão necessária entre eles: de um lado os Construtivistas e do outro os membros do *Independent Group*. Mesmo com a mostra em exibição a divisão era visível.<sup>27</sup>

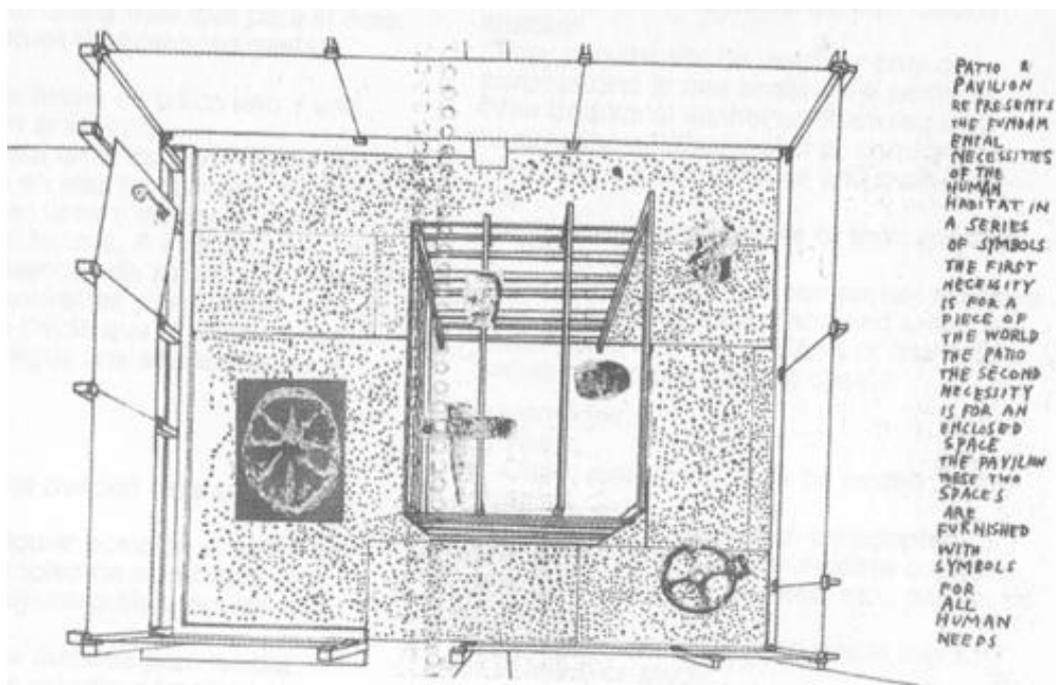


Fig. 41 - Perspectiva do projeto para *Patio and Pavilion*.

Ao todo, doze grupos foram formados e desenvolveram seus projetos separadamente. O *Grupo Seis*, formado por Nigel Henderson, Edoardo Paolozzi e Alison e Peter Smithson exibiu o tema *Patio and Pavilion*. Alison e Peter Smithson projetaram o espaço do “pavilhão” e Henderson e Paolozzi preencheram o “pátio” com objetos e imagens. *Pátio e Pavilhão* como o próprio nome sugere, era um simbólico *Habitat* das necessidades humanas – espaço, proteção e privacidade – e os objetos que lá estavam expostos representavam os componentes das atividades humanas.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> ROBBINS, D. op. cit. Pag. 135.

<sup>28</sup> Ibid. Pag. 141.



Fig. 42 - Fotografia da exibição *Patio and Pavilion*.



Fig. 43 - Fotografia da exibição *Patio and Pavilion*.

Este gesto, porém, não era de modo algum retrospectivo de todo, pois dentro desta metáfora críptica e quase casual do abrigo, o passado remoto e o futuro imediato fundiam-se em uma entidade única. Assim, o pátio do pavilhão foi guarnecido não apenas por uma roda velha e um avião de brinquedo, mas também por uma televisão. Em resumo, dentro de uma estrutura urbana decadente e destruída (isto é, bombardeada), já se começava a divisar a “afluência” de um

consumismo volúvel que, além do mais, era usado como substancia vital de um novo vernáculo industrial.

A estrutura do pavilhão era de madeira, boa parte reciclada. A cobertura translúcida, de plástico corrugado através do qual se podia ver objetos sobre ele. As paredes que circundavam o pátio eram de alumínio refletindo a luz interna de maneira física e simbólica.<sup>29</sup>

Numa explicita referência crítica a tendência historicista, inúmeros objetos foram feitos ou incluídos pelo grupo, colocando-os sobre condutos de areia de um modo que recordava a disposição como aparecem os objetos arqueológicos em documentos que mostram seu achado.<sup>30</sup>

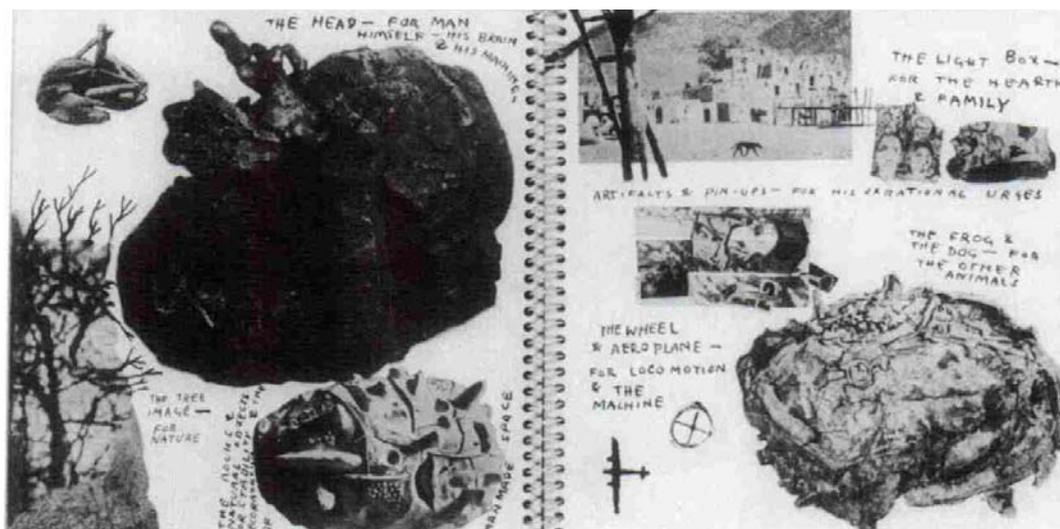


Fig. 44 - Imagem do catálogo *This is Tomorrow*.

Mas não se deram conta que esta “casinha com jardim”, com suas rodas oxidadas de bicicleta, sua trombeta estropiada e outros equipamentos, tinham sido escavados de um holocausto atômico, descobrindo-se que formava parte de uma

29 ROBBINS, D. op. cit. Pag. 141.

30 BANHAM, R. op. cit. Pag. 65.

tradição europeia de urbanização que retrocede até a Grécia arcaica e ainda mais além.<sup>31</sup>

Logo após a montagem desta exposição, o casal partiu para Dubrovnik, para participar do 10º e último Congresso do CIAM.



Fig. 45 - Foto da exibição *Patio and Pavilion*.



Fig. 46 - Imagem do catálogo *This is Tomorrow* com os componentes do Grupo 6.

31 BANHAM, R. op. cit. Pag. 65.