

2

Arquitetura *entre* Arte e Paisagem

2.1.

Os limites do *medium* e o campo ampliado da arte

Pretendemos delinear do ponto de vista teórico o campo de ação artístico contemporâneo do qual fazem parte as obras que aqui nomeamos como instauradoras de um campo do “entre”, no qual as práticas se reinventam como *medium*, tanto como a sua especificidade se encontre problematizada, em tensão, questionando os limites disciplinares. Neste sentido, a ação do artista como especialista é revista, uma vez que, atuando em campo, revela um perfil múltiplo e aberto à experimentação.

Pensamos o fluxo entre os *mediums* não como fruto de uma proposta estética singular que os reúna sob a perspectiva *romântica* de “obra de arte total”, mas sim como agenciamentos em multiplicidade, abertura de fronteiras mais em função de um caráter experimental de reinvenção da própria arte.

O artista Dick Higgins define este campo mais fluido, em que práticas diferenciais são produzidas, através do conceito de “intermídia” (1965):

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para adequarem-se à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a ideia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que estes pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e qual trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermídia.⁴

Um dos pontos-chave é que este novo campo de práticas não se constitui, como nas vanguardas do início do século XX, a partir da fusão ou da interseção dos *mediums* artísticos, nem a dissolução do *medium* - o que eliminaria os “limites” disciplinares - mas de uma relação complexa em que os limites se encontram em tensão.

⁴ HIGGINS, D. Declarações sobre a intermídia. (1966). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas - anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.140.

Trataremos do desenvolvimento desta hipótese através de uma breve exposição dos desdobramentos da arte após os anos 1960, ao mesmo tempo em que situaremos as críticas sobre a questão do *medium*.

2.1.1

O Campo Ampliado e a Complexidade

Historicamente, podemos perceber conexões entre os deslocamentos contemporâneos e as pesquisas dadaístas, surrealistas e a arte conceitual de Marcel Duchamp,⁵ como trataremos nas análises das obras.

No artigo “Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte” (1962), George Maciunas descreve algumas obras do período: “o que parece ser *neo-dada*, se manifesta em campos muito amplos de criatividade. Varia das “artes do tempo” às “artes do espaço”(…) Não há fronteiras entre os dois extremos”. Mas não só isso, os trabalhos buscaram uma maior aproximação com o público: “contra a separação entre o artista e a plateia, ou criador e espectador (...) contra as formas ou padrões artificiais ou métodos da própria arte”.⁶

Observa-se uma abertura dos fluxos da arte à própria vida como parte do processo experimental intermídia questionando a “arte pela arte” - a arte como criação de objetos plástico-formais autônomos.

Contribuindo para a discussão contemporânea, o filósofo Arthur Danto⁷ descreve uma mudança histórica nas condições de produção das artes visuais

⁵ “A ideia de trazer as Artes Eruditas para o mundo terreno (...) estava baseada integralmente no espírito dada, que foi o primeiro dos movimentos do século a produzir uma arte que era contrária às Artes Eruditas de todas as maneiras. O espírito do Dada era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição da beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido responsável por um palco de horror sem precedentes, a Grande Guerra, na qual milhares e milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito”. DANTO, A. O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.25 et. seq.

⁶ MACIUNAS, G. Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte (1962). In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.89-90. A discussão dos limites disciplinares remonta ao final do século XVIII no célebre texto “Laocoonte” de Gotthold Lessing que defende a escultura como uma “arte do espaço”, relacionada com a disposição de objetos no espaço, diferente da poesia, caracteristicamente, uma “arte do tempo”.

⁷ Sintonizado com a crítica às grandes narrativas, Danto aponta Greenberg como o “grande narrador do modernismo”, aquele que definiu narrativas de autoconsciência dos *mediums*, firmando cada disciplina como uma área de competência. DANTO, A. *Após o Fim da Arte e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

através de um novo complexo de práticas. Para os artistas, o passado, ou melhor, realidades temporais diversas (mas não tão distintas) estariam disponíveis às poéticas que não possuem um critério sobre o que a arte deve ser. A abstração não é mais a verdade filosófica da arte; a pergunta que encerra o modernismo e o paradigma da pura visualidade é, para Danto: “Por que sou uma obra de arte?”⁸ Não há formas especiais para a aparência das obras de arte em contraste com as coisas reais.

Neste sentido, Higgins sinaliza que o problema central é *para que* usar o “intermídia”, defendendo o compromisso com as questões sociais e a necessidade se encontrar “os modos de dizer o que tem que ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos”.⁹

Eis o desafio aos artistas que buscaram criticar não só os limites das práticas disciplinares, mas também a instituição museal, a cultura da qual fazem parte e, posteriormente, os próprios sítios específicos onde se inseriram.

A América abre seus caminhos neste panorama com *Silent Piece* de John Cage e *White Paintings* de Robert Rauschenberg, em 1952. Allan Kaprow, intui uma nova perspectiva para as artes e para a pesquisa experimental do artista, trabalhando no campo do “entre”, a partir do legado de Jackson Pollock, cuja prática teria provocado a tensão dos limites entre a obra e campo extensivo da vida. Kaprow afirma que porque Pollock “destruiu a pintura” os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”, pois são simplesmente “artistas”: “tudo na vida está aberto para eles”.¹⁰

No artigo “Objetos Específicos” (1965), Donald Judd realiza um diagnóstico da arte norte-americana afirmando que metade ou mais dentre os novos trabalhos tridimensionais produzidos à época não poderia ser decrita nem como pintura nem como escultura, além de não constituírem nenhum movimento, escola ou estilo. Descrevendo que “os diversos limites da pintura já não estão

⁸ Se, no Renascimento, a arte era uma representação do mundo como apresentado ao olhar e no Modernismo são as condições ou meios de representação que se tornam centrais, na Contemporaneidade a questão da arte como linguagem se tornaria central substituindo a questão “o que somos” por “o que falamos”. Idem.

⁹ HIGGINS, D. Declarações sobre a intermídia, p.141.

¹⁰ KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. (1958) In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas - anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.41-45.

mais presentes”, e que “o espaço real é mais potente e específico do que a pintura sobre a superfície plana”, Judd afirma que “um trabalho pode ser tão potente quanto o pensamento”.¹¹

Daí depreende-se que são trabalhos que explicitam não só uma crítica à postura formalista em defesa de uma pesquisa purista do *medium*, evidenciando o experimentalismo, mas também a importância cada vez maior dada ao conceitual.

Trata-se de algo que, na *Pop Art*, se observa a partir do experimentalismo em relação às imagens, explorando a tensão entre arte e vida, ao mesmo tempo em que há uma contaminação dos próprios modos de comunicação da cultura vigente e do sistema artístico, problematizados criticamente. Questionando a abstração moderna (que pregava a anulação completa do referente, afirmando para o signo plástico abstrato um significado próprio) a *Pop* apropria-se livremente dos signos da vida cotidiana – ação que remonta à operação *readymade* de Duchamp.

Aderindo ao sistema tecnológico e industrial, os trabalhos ironizam o elitismo da arte moderna européia, extraindo suas formas da cultura popular, assumindo uma postura não utópica em relação à dinâmica da realidade. Eis porque a abordagem aos trabalhos da *Pop* aponta, em nosso estudo, um caminho crítico à postura nostálgica e historicista em relação à paisagem, acolhendo-a pragmaticamente em suas imagens e seu vitalismo.

De modo similar, o questionamento da forma autônoma pela *Minimal* levou à tensão dos limites da “escultura” ao propor sua relação direta com o espaço real. Enfatiza-se a *experiência* espaço-temporal da obra como *processo*, a relação com o *corpo* e a participação do espectador.

Robert Morris propõe uma crítica ao “objeto” que é apreendido como “tudo-ao-mesmo-tempo” defendendo a experiência da *presentness* no espaço e no tempo reais. A sensibilidade literal da *Minimal* parte da relação de dependência entre o trabalho e a situação, que inclui o observador. Neste sentido, a arte evidencia a experiência perceptiva como fenômeno que se transforma continuamente.

¹¹ JUDD, D. Objetos Específicos (1965). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas - anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Podemos questionar se o uso do termo “específico” por Judd guardaria semelhança com a “especificidade” de um novo *medium*; porém nos parece que a própria afirmação do artista de que o espaço real consitui maior especificidade indica a abertura fenomenológica que será encontrada posteriormente nos trabalhos de arte minimal e *site specific*. Neste sentido, ele mesmo considera a que a diferença identificável entre as obras seria a de objetos “*single*” e de trabalhos abertos, mais ou menos ambientais.

Algo que se pode desdobrar ainda mais, em relação à questão da paisagem, a partir do relato do artista Tony Smith sobre o passeio noturno que o teria liberado das opiniões pré-concebidas sobre arte. Dirigindo em noite escura, em que não havia postes, luzes e marcos, somente o asfalto, via montanhas recortadas à distância, pontuadas de coisas empilhadas, torres, vapores e luzes coloridas, uma paisagem artificial que se configurou como uma experiência reveladora: “Não há como você a enquadrar, você só precisa experimentá-la.”¹²

A ênfase na experiência a partir da vivência de situações efêmeras é evidente nas artes performáticas que buscaram uma aproximação entre arte e vida. Em muitos casos, observa-se o recurso ao experimentalismo do intermídia e, como desejamos estudar, os trabalhos se destacam como olhares e ações politizantes e críticas em relação à paisagem.

Para o argumento da tese, o conceito de “*site specific*”, que aponta tanto a questão intermídia como a relação entre arte e paisagem, será estrutural e recorrente. Questionando a instituição museal e a estética auto-referente dos trabalhos modernistas, a chamada arte *site specific* afirma que os trabalhos são poéticas partícipes do real, do sítio no qual se inserem. Nestes trabalhos, o protagonista da experiência estética seria o ambiente, enquanto espaço em que os indivíduos e grupos sociais se inserem e vivem.

Pretendendo criticar a mobilidade de circulação mercadológica das obras, os artistas fixaram-se ao sítio, produzindo trabalhos que instauram sua significação a partir do contexto criado. A descrição do *Titled Arc* de Richard afirma a relação constitutiva entre obra e sítio: “É um trabalho de *site specific* e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruí-lo”.¹³ Só existe *in situ*.

Robert Smithson no artigo “*Towards the development of an Air Terminal Site*” (1967), propõe como método o que chama de “*site-selecting-study*”: investigação de um *site specific*, através da percepção, para extrair conceitos do próprio existente e assim expor o sítio. Neste sentido, os modos de ação não seriam restritos a categorias racionais como pintura, escultura e arquitetura, pois

¹² Tony Smith. Apud. FRIED, M. Arte e Objetividade. Trad. Milton Machado. In: *Arte e ensaios*. EBA, UFRJ, ano IX, n.9, 2002, p.138.

¹³ Richard Serra. Apud. KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. *Revista Arte e ensaios* – EBA/UFRJ, 2008. p.168.

“o racionalista vê só os detalhes, nunca, o todo.”¹⁴ Smithson trata do trabalho que realiza como artista consultor para uma empresa de engenharia e arquitetura, referindo-se a discussões em que não havia noções pressupostas seja sobre arte, arquitetura ou engenharia em que tudo seguia um “caminho exploratório”.

Do depoimento de Smithson, podemos sugerir a hipótese de caminhos “entre” a arquitetura e as demais artes. Mais uma vez, não se afirma aqui uma fusão, mas sim membranas de contato em que o encontro entre *mediums* potencialmente produziria estruturas de diferenças capazes de também redefinir os modos de ação artísticos em relação à paisagem.

Lançamos esta hipótese a partir do trabalho teórico de Rosalind Krauss que, em um primeiro momento, delineia a noção de “campo ampliado” e, posteriormente, recoloca o problema do *medium*. O diagnóstico de uma condição diferencial da “escultura” é visto pela historiadora como uma abertura às “leis de gênero”:

No pós-modernismo, a *praxis* não é definida em relação a um determinado meio – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados.¹⁵

No célebre ensaio “A escultura no campo ampliado” (1979), Krauss afirma que pelo fato de expandir suas fronteiras espaciais, a partir de 1960, a escultura só poderia ser definida através da combinação de duas exclusões: “não-paisagem” e “não-arquitetura”.

O *campo ampliado* é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está *suspensa a categoria modernista escultura*. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes.¹⁶

¹⁴ SMITHSON, R. Towards the development of an Air Terminal Site. (1967). In: *Robert Smithson - The Complete Writings*. Berkeley and London: University of California, 1996, p.52. Tradução da autora.

¹⁵ KRAUSS, R. E. A escultura no campo ampliado. (1979) Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 92-93.

¹⁶ *Ibid.*, p.91. Grifo da autora.

Pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura – termos estes que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra. Por motivos ideológicos o complexo permaneceu excluído daquilo que poderia ser chamado a *closure** da arte pós-Renascentista. Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com mais facilidade.

*Closure – termo utilizado pela psicologia da Gestalt para descrever os processos através dos quais os objetos da percepção, lembranças, ações, conseguem estabilidade, isto é, o fechamento subjetivo das brechas, ou acabamento de formas incompletas para se constituírem em um todo.²⁰

Na teoria do conhecimento, a *complexidade* supõe uma abordagem multidisciplinar. Neste momento, usando o termo “complexo”, o trabalho teórico de Krauss, lança como possibilidade a relação entre escultura, arquitetura e paisagem, mas talvez proponha uma estrutura restritiva, finita, para tratar da diversidade dos trabalhos contemporâneos de arte-paisagem. A própria Krauss, como analisaremos adiante, na reflexão do texto “*A voyage on the north sea*”²¹ (1999), parece buscar uma outra estratégia para o campo ampliado contemporâneo caracterizando-o como era “*pós-medium*” e considerando o *medium* ficcional, nos processos de reinvenção diferencial das práticas artísticas.

Assim, seria possível afirmar para o “campo ampliado” tanto outras possibilidades de conexões *entre* disciplinas - pintura, teatro, literatura, cinema, filosofia, etc. - como a complexificação do próprio conceito de *paisagem*, que não se restringe à dimensão física, material, é entrelaçado a um campo da cultura mais amplo, a questões sociais, políticas, históricas etc. – constituindo um campo tanto fenomênico como discursivo.

Nesta direção, o trabalho de Miwon Kwon contribui para uma abordagem mais atualizada do próprio conceito de *site specific* entre os trabalhos da arte *Minimal* e *Pós-Minimal*, caracterizando a diferença das obras que consideram o sítio como espaço físico específico e daquelas que o consideram como dimensão discursiva específica. A autora define três possibilidades: *Site-specific fenomenológico*, *Site-specific social/institucional* e *Site-specific discursivo*. Estas noções não são nem excludentes, pois podem ser utilizadas na leitura de um

²⁰ KRAUSS, R. E. A escultura no campo ampliado, p.91.

²¹ KRAUSS, R. E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* London: Thames & Hudson, 1999. Tradução da autora.

mesmo trabalho, nem cronológicas, pois não constituem uma descrição histórica linear.

O conceito de “*site specific* fenomenológico”²² caracteriza um sentido de presença física na paisagem, também em instalações e mesmo em trabalhos materialmente efêmeros, tomando o *site* como “realidade tangível”, caracterizada por elementos físicos e espaciais como comprimento, profundidade, altura, textura, formato, escala, proporção de praças, edifícios ou parques, além de condições particulares de iluminação, ventilação, trânsito e topografia.

O “*site specific* institucional”²³, desafiando a “inocência do espaço” da fenomenologia, interpreta o sítio como estrutura cultural. Seria o caso do “site da arte”, relacionado a um sistema de práticas sujeito às pressões sociais, econômicas e políticas que inclui o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte e também a história da arte. Ser “específico” em relação a esse *site* seria “decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas” que moldam tanto o significado quanto o valor da arte. Trata-se da exposição do “confinamento cultural” em que os artistas operam quando se observa um recuo do visual e a ênfase em experiências conceituais, ações e *performances* em que o trabalho não é um “objeto”, mas um “verbo/processo” ou uma “situação irrepetível e evanescente” que atinge a especificidade não pela permanência física, mas pelo reconhecimento de seu objetivo crítico.

Como “*site-oriented*”, Kwon destaca as obras de “*site specific* discursivo” por buscarem um “engajamento expandido com a cultura”, tratando de questões como problemas sociais urgentes, crise ecológica, o problema da moradia, discriminação etc.

A arte *site-oriented* é hoje a forma como tanto a relação do trabalho de arte como localização em si (como *site*) como as condições sociais da moldura institucional (como *site*) são subordinadas a um *site* determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual, debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse *site* não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como conteúdo), e então comprovado mediante uma forma discursiva existente.²⁴

²² KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. *Revista Arte e ensaios* – EBA UFRJ, 2008. p.167. Para Kwon, a remoção da *intervenção* de Serra, *Titled Arc*, da Federal Plaza, em 1989, teria sido o ponto de crise da versão de *site specific* que prioriza a inseparabilidade física entre a obra e o lugar de sua instalação.

²³ Ibid.p.168-171. A autora cita como artistas representantes desta vertente Robert Smithson, Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke e Mierle Lademan Ukeles.

²⁴ Ibid., p.171.

Este é um ponto importante para a nossa reflexão, sugerindo a possibilidade de uma relação contextual como a proposição de discursos.

Ocupando os mais diversos espaços da vida cotidiana – hospitais, hotéis, escolas, moradias – além dos próprios espaços da mídia, a arte “*site-oriented*”²⁵ transitaria entre campos discursivos disciplinares diversos – antropologia, sociologia, história cultural, política, arquitetura e urbanismo, além dos discursos populares em moda, música, cinema, televisão. Kwon considera *sites* os diferentes debates sócio-culturais, institucionais e teóricos, além de comunidades, condições históricas e formações particulares do desejo.

O artista, deslocando-se em diversos *sites*, poderia assumir os mais variados papéis como agente. Um deles, a figura do antropólogo, descrita por Hal Foster, em “O artista como etnógrafo”, como uma prática em que os artistas, como modo de reação à capitalização da cultura, buscaram “estratégias situacionais”, “reinscrições de representações”, comprometidos na batalha em nome de um outro cultural ou étnico. A arte, neste sentido, poderia ser entendida como um vetor de transformações políticas. Foster descreve o desenvolvimento da arte dos últimos trinta e cinco anos, como uma série de investigações que variam desde os materiais constitutivos do *medium*, às condições espaciais de percepção em bases corpóreas, passando pela arte conceitual, *performances* e *site specific*, chegando à virada etnográfica quando a instituição artística já não poderia ser descrita como espaços - estúdio, galeria, museu etc – mas como uma “rede discursiva de diferentes práticas e instituições, outras subjetividades e comunidades”, tendo a arte se deslocado para “o *campo ampliado da cultura*.”²⁶

É neste sentido que afirmamos que o próprio campo ampliado de práticas artísticas como interdisciplinar se entrelaça à questão da paisagem, ela mesma um campo cultural - diferencial, polifônico e polissêmico.

²⁵ Ibid., p.172.

²⁶ Foster afirma que diante destas ambições contextualistas da arte, a antropologia como ciência da alteridade, e que tem a própria cultura como objeto, teria sido muito atrativa ao preservar o romantismo de um outro à margem e tendo como promessa a reflexividade do etnógrafo no centro. O perigo seria o artista tornar-se uma espécie de “patrono ideológico”, sob o mito de defender uma alteridade cultural, uma identidade que, entendida de modo simplista, poderia ser tomada como o outro social, o oprimido ou o sub-cultural. Por outro lado, “os paradigmas discursivos da nova antropologia são diferentes – pós-estruturalistas mais do que estruturalistas, dialógicos, mais que decodificadores”. Pierre Bourdieu. Apud FOSTER, H. O artista como etnógrafo. In: *Arte e ensaios*. N.12. UFRJ: Rio de Janeiro, 2006. p. 143-150.

Há uma profunda ligação entre a modalidade *site-oriented* e a noção de arte como proposição, ideia que se produz e lança como acontecimento ou como instância discursiva e também criativa, reinventando e multiplicando as próprias leituras de uma situação sócio-cultural.

Kwon ainda descreve a possibilidade de um *site* desenraizado, fluido, virtual, cujo modelo é um itinerário, uma narrativa nômade, que trabalha a intertextualidade, e cujo percurso é articulado pela passagem do artista. Tratar-se-ia, na definição de James Meyer, de um “*functional site*”²⁷ como sendo um “processo, uma operação entre *sites*”, um “*site* informacional” e temporário no qual texto, fotografias, vídeos, lugares físicos se sobrepõem como um mapa em que discursos e corpos, inclusive o artista, se deslocam.

Consideramos, portanto, que a abertura do conceito de “*site specific*” multiplica as possibilidades de leitura das obras contemporâneas como estratégias situacionais em que a operação artística pode ser descrita como uma ação que agencia e é, ao mesmo tempo, agenciada por outras ações. O que não quer dizer que as disciplinas, os *mediums* artísticos, se dissolvam, mas que problematizem seus próprios limites, questionando sua ação neste campo mais amplo, em contato com outras abordagens, outras disciplinas.

Diante deste quadro, retomemos as questões da redefinição do *medium* e da complexidade.

No texto “*A voyage on the north sea*” (1999), Rosalind Krauss enuncia um campo “*pós-medium*”, retornando criticamente ao problema do *medium* específico no modernismo, esclarecendo que este termo fora muito contaminado, dogmatizado e ideologizado, propondo utilizá-lo como *medium disseminado em campo*, em um campo de operações em que o *medium* é constantemente reinventado, como uma forma de especificidade diferencial [*differential specificity*].

Em sua reflexão, como dito, Krauss inclui o *medium ficcional*, que assume também um caráter crítico. Assim, o *medium* não se define como uma técnica – pois aquele que se restringe ao tédio do fazer técnico não mais produziria arte.

²⁷ James Meyer. Apud. KWON, M., op.cit., p.172.

A liberdade de improvisação seria um escape às convenções: “Improvisar relações complexas entre vozes” [*improvise complex marriages between its voices*].²⁸

Afirmando a pluralidade intrínseca inerente a qualquer *medium*, Krauss define o *medium* como mais do que suporte físico, o que seria uma interpretação redutiva. Richard Serra, Carl Andre e Robert Smithson, em seus trabalhos, teriam substituído a noção de suporte pela de “dispositivo” que inclui não só câmera, filme, projetor, luz, mas também a posição do público.

Nas palavras de Krauss:

O *medium* em questão aqui não é qualquer dos *mediums* tradicionais – pintura, escultura, desenho, arquitetura – o que inclui fotografia. A reinvenção em questão não implica a restauração de qualquer destas formas (...). Ao contrário, concebe a ideia de *medium* como um conjunto de convenções que é derivado de (mas não idêntico a) condições de um dado suporte técnico, convenções através das quais se desenvolve uma forma de expressividade que pode ser tanto projetiva como mnemônica.²⁹

Chamamos aqui a atenção para o fato de que o *medium* é uma estrutura [*recursive structure*] que é produzida, não dada. Em Krauss, a reinvenção do *medium* através de sua disseminação em campo é definida através da experimentação de novas estruturas³⁰, sempre potencialmente diferenciais, algo como um *medium* agregado, abrindo os limites disciplinares na medida em que o conjunto de suas convenções é questionado.

O processamento deste novo campo é o ponto de reflexão de Brian Holmes, em “Extradisciplinary Investigations” quando propõe novos modos de reflexividade a partir da noção de “tropismo” – desejo ou necessidade de voltar-se para fora de um campo prático ou disciplinar, isto com o objetivo de um retorno crítico ao ponto de partida na tentativa de transformar a disciplina inicial.

Assim como Krauss, Holmes chama a atenção para a possibilidade de que, esvaziada de uma proposta crítica, a arte se torne um *mélange* de suportes sob o

²⁸ KRAUSS, R. E. *A Voyage on the north sea* (1999). Art in the Age of the Post-Medium Condition London: Thames & Hudson, 1999, p.6. Krauss toma como exemplo a obra de Marcel Broodthaers como um exemplar de resistência contra a moda de trabalhos *intermídia* e de instalações a serviço de uma imagem globalizada e consumida. A autora toma como emblemática a frase do artista: “*dumb like a painter*”.

²⁹ KRAUSS, R. E. Reinventing the medium. *Critical Inquiry*, v. 25, n. 2, Winter 1999. p.296. Tradução da autora.

³⁰ Em especial, o trabalho de Smithson indicaria as possibilidades para este pensamento do *medium* disseminado em campo, agregando o ficcional aos processos de reinvenção da paisagem, como analisaremos no capítulo 3.3.

rótulo de *interdisciplinaridade* que revelaria mais um “estado de indisciplina” - como efeito das revoltas anti-totalitaristas dos anos 1960 – do que a proposição de questionamentos mais profundos. A arte assim se tornaria mais um produto de mercado, multiplicando suas possibilidades como oferta variada para o consumo. Para Holmes, a condição pós-*medium* só se sustentaria como potência também crítica.³¹

Em nosso estudo, estas reflexões levam a pensar a arquitetura como *medium* disseminado em campo, que entrevê no trânsito com as questões da arte contemporânea e de outras disciplinas como a filosofia, a possibilidade de diferencialmente se reinventar, problematizando os limites que, naturalizados, historicamente a definiram, e afirmando-se como uma prática crítica tanto de seus condicionamentos tradicionais, como de seu modo de lidar com a paisagem.

Retomando a questão da *complexidade* como abordagem multidisciplinar, imaginamos que este conceito seja útil para caracterizar não só o campo ampliado contemporâneo como também os trabalhos artísticos/arquitetônicos que se pretendem entrelaçados à realidade contemporânea.

A *complexidade* é objeto de discussão no pensamento científico epistemológico e filosófico. De um modo geral, refere-se ao comportamento de um “sistema” em que o todo depende de suas partes de modo não-linear, conformando estruturas dissipativas, um espaço de possibilidades amplas de conectividade, auto-organização e emergência.

Opondo-se à causalidade mecânica, a *complexidade* é a reintrodução da incerteza como ponto de partida para um pensamento multidimensional. A complicação, a desordem, a irracionalidade, a contradição, os problemas de organização formam o tecido da complexidade.

O conceito de *complexus* do sociólogo francês Edgar Morin como “o tecido formado por diferentes fios que se transformaram numa só coisa” explicita

³¹ Smithson, Daniel Buren, Hans Haake e Marcel Broodthaers são para Brian os artistas que, como primeira geração, promoveram a crítica institucional, confrontando o espaço da galeria. No âmbito da paisagem, Matta-Clark denuncia a “urban inequality”. Em arquitetura, Holmes cita Eyal Weizman e sua pesquisa das estratégias arquitetônicas subversivas de militares israelenses e americanos, buscando delas se apropriar e assim promovendo também uma crítica institucional. Holmes acredita que só os projetos tomados como artísticos de modo ambíguo teriam a possibilidade de promover uma transformação dos contextos de produção cultural e intelectual no século XXI. HOLMES, B. Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. Disponível em: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0106/holmes/en/print>> Acesso em: 15 jan. 2009. Tradução da autora.

a natureza de entrecruzamento ou entrelaçamento para formar a “unidade da complexidade”, mas também sublinha o fato de que esta “não destrói a variedade e a diversidade das complexidades que o teceram”.³² O pensamento complexo se opõe ao pensamento mutilante ou simplificador, como esclarece Morin:

É evidente que a ambição da complexidade é prestar contas das articulações despedaçadas pelos cortes entre disciplinas, entre categorias cognitivas e entre tipos de conhecimento. De fato, a aspiração à complexidade tende para o *conhecimento multidimensional*. Ela não quer dar todas as informações sobre um fenômeno estudado, mas respeitar suas diversas dimensões (...) ao aspirar a multidimensionalidade, o *pensamento complexo comporta em seu interior um princípio de incompletude e incerteza*.³³

As especializações disciplinares ou os recortes epistemológicos, por abstraírem os elementos de seu conjunto, impossibilitariam a apreensão do *complexo*, ou a multidimensionalidade dos fenômenos, restringindo o complexo ao simples e ocultando o imprevisto e a invenção.

No universo complexo, um “sistema autônomo”, ou seja, não determinado, está, ao mesmo tempo, aberto e fechado, pois seria preciso ser dependente para ser autônomo. Tomando a noção epistemológica de sistema da teoria da complexidade, poderíamos falar de um “sistema-arquitetural”, para caracterizar um *medium* que se dissemina em campo, reafirmando sua autonomia na medida em que abre a possibilidade de diferenciar-se, multiplicar-se a partir de uma investigação extradisciplinar.

Neste sentido, imaginamos que o pensamento complexo indique possibilidades de questionar o *medium* específico que “evolui” a partir de definições simplificadoras (técnicas e puristas), também a compreensão da paisagem como um “objeto” passível de controle pelo arquiteto e urbanista, e a nossa própria leitura crítica dos trabalhos, considerando a busca pelo conhecimento como um processo do qual a incompletude e a incerteza fazem parte.

De fato, aplica-se ao nosso quadro de reflexões a afirmação de Morin de que a complexidade pressupõe pensar nos conceitos sem nunca dá-los por

³² MORIN, E. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p.188.

³³ *Ibid.*, p.176-177. Grifo da autora. Espelhando a crise dos conceitos fechados e claros, da clareza e da separação nas explicações, a *complexidade* supõe a transgressão da abstração universalista, em prol da singularidade; a complicação, ou seja, um número incalculável de interações entre os fenômenos; o princípio de “*order from noise*” oposto ao de ordem natural, que diria que fenômenos organizados podem surgir de turbulências desordenadas.

concluídos, isto para quebrar as esferas fechadas, restabelecer as articulações entre o que foi separado, e tentar compreender a multidimensionalidade, pensando a singularidade com a localidade, com a temporalidade, sem esquecer as totalidades integradoras, afirmando que “a totalidade é, ao mesmo tempo, verdade e não-verdade, e a complexidade é isso: a junção de conceitos que lutam entre si”.³⁴ O desafio de lidar com a complexidade é confrontar-se com paradoxos tais como ordem/desordem, parte/todo, singular/geral, incorporando o acaso e o particular.

A *complexidade* não é uma receita ou resposta; ao contrário, é um desafio ao pensar, é dialógica. O termo dialógico, esclarece Morin, quer dizer que duas lógicas, dois princípios, estão unidos, sem que a dualidade se perca nessa unidade, comportando a ideia de que os antagonismos podem ser estimuladores.

Estas breves reflexões em torno da teoria da complexidade servem ao nosso propósito de analisar o papel do imprevisto e da invenção nos processos artísticos, entendendo a arte como partícipe de uma multidimensionalidade de fenômenos no contexto intermídia e interdisciplinar. Assim, o entendimento do complexo também definiria um tipo de relação entre arte e paisagem como aquilo é tecido junto, *in-situ*.

Por esta razão, além de sua participação no pensamento de Krauss e Morin, antecipamos aqui a importância do termo *complexidade* no discurso de Robert Venturi para caracterizar a riqueza da paisagem cotidiana em sua pulsação vital, em sua defesa do “todo inclusivo”³⁵ - não o todo por exclusão, simplificação, mas como um campo de contradições visuais.

Segundo a *complexidade*, elementos diferentes como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico são inseparáveis, constituindo um “todo interdependente, interativo e inter-retroativo”.³⁶ Além de ser um fenômeno empírico que inclui “acaso, eventualidades, desordens, complicações, mistura de fenômenos”, ela envolve também um problema conceitual e lógico no qual as fronteiras entre os conceitos como, “um” e “múltiplo”, “produtor” e “produto”, “causa” e “efeito”³⁷ se encontram problematizadas, pois não são mais nitidamente demarcadas.

³⁴ MORIN, E., op.cit., p.192.

³⁵ Como desdobramos no capítulo 3.1.

³⁶ MORIN, E. *Os sete saberes necessários à Educação do Futuro*. 8.ed. São Paulo: Cortez, 2003. p.38.

³⁷ MORIN, E. *Ciência com consciência*, p.183.

Assim, opondo-se à visão mecanicista de causa e efeito, a visão sistêmica complexa se caracteriza como um processo em contínua atividade e mudança.

É também uma postura de *complexidade* a “volta do observador na sua observação”; o homem está na sociedade e a sociedade está nele, ele é possuído pela cultura que o possui, ou seja, o observador-conceptor se integra na sua observação e na sua concepção. Como observa o físico e teórico dos sistemas Frijot Capra, “a divisão cartesiana precisa entre *mind* e *matter*, entre observador e observado, não pode mais ser mantida”³⁸, pois não podemos nunca falar de natureza sem, ao mesmo tempo, falar de nós mesmos.

Parece que a produção do conhecimento nos sistemas complexos questiona a isenção do cientista, considerando o observador-conceptor como parte de um processo cujo objetivo não é mais descobrir o segredo do mundo, mas dialogar com ele acolhendo sua incerteza, ao mesmo tempo sua ordem e desordem, sua racionalidade e irracionalidade, como exemplifica Morin analisando o papel de fatores eventuais na construção das estruturas narrativas da arte de Shakespeare.³⁹

Segundo Morin, os sistemas mais complexos são estruturas de acolhimento cada vez mais abertas ao “acontecimento” e cada vez mais sensíveis a ele e é, na sociedade humana, que a sensibilidade ao acontecimento seria mais aberta, pois “ela já não está somente limitada ao aparelho fenomenal, mas concerne também ao sistema informacional generativo, isto é, à cultura.”⁴⁰

Estamos, pois abordando o papel do “acontecimento” como singularidade, contingência, acidente, irreducibilidade e sua evidência nos próprios movimentos da vida; por extensão, tratamos também dos processos artísticos.

Neste sentido, a relação entre arte e vida passa pela concepção de que “a vida apresenta-se não só como fenômeno eventualizado, mas como sistema

³⁸ Frijot Capra. Apud. COOKE, C. Russian Precursors. In: PAPADAKIS, A.; COOKE, C.; BENJAMIN, A. (Ed.) *Deconstruction*. London: Academy, 1989. p. 11-20. Tradução da autora. Na Física Quântica, os estudos sobre o mundo subatômico teriam provado que as leis de Newton não são válidas para o universo microscópico. Lá tudo está potencialmente contido em um universo virtual quântico em forma de probabilidades em simultaneidade, que somente se tornam reais através de um observador consciente - a realidade parece ser criada por ele.

³⁹ Segundo Morin, a própria História buscando negar o evolucionismo sistemático hegeliano deveria entender “o ruído e o furor” como contribuições para a constituição e a modificação do seu discurso. O autor aproxima as noções de história e ficção quando afirma que “o ruído e o furor shakeasperianos são justamente os fatores eventuais sem os quais não há possibilidade de histórias, isto é, modificações e evoluções dos sistemas, aparecimento de novas formas, enriquecimento da informação (cultura)”. MORIN, E. *Ciência com consciência*, p.252.

⁴⁰ *Ibid.*, p.253.

eventualizado no qual surge a aleatoriedade”.⁴¹ A vida, o cosmos flui e se desenvolve por sucessões de acontecimentos, processos selvagens de associações, combinações, entrechoques e explosões, em um *devoir* constituído de metamorfoses, ou seja, transportes para além do dado original, que se modifica em seu deslocamento ao longo e por meio de encontros e rupturas - nunca é um quadro estável, mas o lugar de surgimento de acontecimentos.

Para fins do nosso estudo, afirma-se importante o fato de Morin postular uma “ciência do *devoir*”⁴² como disciplina que redefiniria seus limites a partir do não-científico, pois este movimento de pensamento se aproxima do realizado por Rosalind Krauss no diagrama do campo ampliado em que a escultura se redefiniria pelo limite da não-escultura, assim como a arquitetura pela não-arquitetura, etc.

Gilles Deleuze afirma, em *Lógica do sentido* (1969), que o “*devoir*” sempre se furta ao presente, pois não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois; o *devoir* não supõe um sentido determinável, ao contrário, assume o “paradoxo [que] é a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo”. O filósofo retoma a distinção platônica da dimensão das coisas limitadas, medidas e fixas e a do “puro *devoir*” sem medida, “*devoir* louco, que não se detém nunca, (...) fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil”.⁴³

Deleuze supõe que, sob as próprias coisas, subsista este “elemento louco” que sustenta a relação essencial da linguagem como “fluxo” de palavras, “discurso enlouquecido” que não cessa de deslizar sem jamais se deter. Para ele a linguagem fixa os limites, mas também os ultrapassa, restituindo-os à equivalência de um *devoir* ilimitado, que se torna o próprio acontecimento.

O acontecimento, no pensamento deleuziano,

é coextensivo ao *devoir* e o *devoir*, por sua vez, é coextensivo à linguagem. (...) Tudo se passa na fronteira das coisas e das proposições. (...) O *paradoxo* aparece como destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite.⁴⁴

⁴¹ Ibid., p.238. “(...) a evolução depende de acontecimentos-acidentes internos-externos e constitui a cada etapa um fenômeno improvável. Elabora diferenças, individualismo, novidade.”

⁴² “Uma ciência do *devoir* teria de explorar a necessária relação entre os fenômenos autogerados (que se desenvolvem segundo uma lógica interna, desencadeiam os acontecimentos que asseguram o desenvolvimento) e os fenômenos heterogerados, que precisam de incitações eventuais-acidentais para se desenvolver”.Ibid., p.253.

⁴³ DELEUZE, G. *Lógica do sentido* (1969). São Paulo: Perspectiva, 1974, 3ed. p.1.

⁴⁴ Ibid., p.9.

E, os acontecimentos são efeitos de superfície, não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e “paixões”, quando a liberdade se vê salva na exterioridade dos acontecimentos como laço dos efeitos.

Para fins do nosso estudo, isto implica tanto em outros tipos de processo artísticos, a proposição de uma linguagem que não obedeça a estruturas rígidas, como no questionamento do papel do artista no controle destes mesmos processos, uma vez que a abertura ao acontecimento seria parte de uma poética que assume este “devir louco”.

Se o paradoxo é o que destrói “o bom senso como sentido único”, o que destrói “o senso comum como designação de identidades fixas”,⁴⁵ o “devir” é aquilo que infunde o paradoxo à linguagem, desestabiliza estruturas fixas, contesta identidades e, principalmente, destitui as permanências de um saber – por esta razão, a “ciência do devir”, a “arte do devir”, a “arquitetura do devir”.

Assim, em nossa hipótese de trabalho, devir e acontecimento podem qualificar o modo de ação no campo artístico ampliado contemporâneo, quando as estruturas artísticas, sua própria linguagem, e seus processos podem ser reinventados a partir do contato com outras disciplinas.

Seria possível também aproximar a noção de “dispositivo” tanto à prática artística como à paisagem na contemporaneidade.

Em “O que é um *dispositivo*?”(1990), tratando da obra de Michel Foucault, Gilles Deleuze o define como um “novelo”, “conjunto multilinear” de diferentes direções, forças em exercício, em que sujeito e objeto são vetores, tensões em uma posição. A filosofia dos dispositivos substitui as noções universais por linhas de variação como processos imanentes a um dado dispositivo. Linhas estéticas, científicas, políticas se entrecruzam em processos de unificação, verificação, objetivação, subjetivação. Na filosofia dos *dispositivos* não há a universalidade de um sujeito fundador ou de uma razão que permita julgar os próprios dispositivos.

Pertencemos a certos dispositivos e nele agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos de sua atualidade, nossa atualidade. (...) É necessário distinguir, em todo dispositivo, o que somos (o que não seremos mais) e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. A história é o arquivo, é a configuração do que somos e do que deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo que vamos nos tornando. (...) a nossa

⁴⁵ Ibid., p.2-3.

atualidade desenha-se em disposições de controle aberto e contínuo, disposições muito diferentes das recentes disciplinas fechadas.⁴⁶

Assim, explica Deleuze, em um dispositivo, existem, ao mesmo tempo, linhas de estratificação ou sedimentação e linhas de atualização e criatividade. E, como potência do atual, o dispositivo considera o caos, a evidência do inesperado.

Como hipótese, podemos dizer que um trabalho ou um *medium* se define *entre* as linhas de atualização e criatividade e as linhas de estratificação e sedimentação, entre o que historicamente definiu uma “disciplina específica” e o *devenir* como a possibilidade de *acontecimentos* que configurem novas estruturas.

Pensando também a própria paisagem contemporânea como um dispositivo⁴⁷ poder-se-ia dizer que, nas ações arte-paisagem, um *medium* se redefiniria, em complexidade, *entre* diversas linhas - estéticas, científicas, políticas etc. – reinventando-a de modo ativo, criativo e crítico, e expondo o caráter múltiplo e diferencial da mesma. Na verdade, poderíamos pensar o campo ampliado arte-paisagem como um dispositivo complexo no qual as práticas artísticas se “entrelaçam” a outros discursos do campo da cultura.

Nesta hipótese, é muito rica a metáfora deleuziana para “rizoma” que possui formas muito diversas: sua extensão superficial é ramificada em todos os sentidos, mas há também “bulbos e tubérculos”. Em *Mil platôs* (1992-95), Gilles Deleuze e Felix Guattari definem a condição *entre* como característica do rizoma:

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói duas margens e adquire velocidade no meio.⁴⁸

Um *rizoma* não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-se, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e”(...) mover-se entre as coisas, instaurar a lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo (...) o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.⁴⁹

⁴⁶ DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? Trad.. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html>> Acesso em jan. 2009.

⁴⁷ Deleuze menciona uma passagem em que Foucault examina “o dispositivo da cidade ateniense”. Partindo desta referência, entendemos poder falar da paisagem contemporânea como um dispositivo. Antonio Negri se refere, como analisaremos no capítulo 3.4, a um dispositivo-metrópole.

⁴⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil platôs*. V.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.15.

⁴⁹ *Ibid.*, p.37.

O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura. Sua imagem sugere, pois, um processo de proliferação acelerado. Se a árvore pressupõe a filiação vertical de causa e efeito, o rizoma é a aliança horizontal, sem hierarquia. Não supõe a autonomia do “ser”, da permanência, mas a heteronomia da lógica do “e” em multiplicidade - como a “erva daninha” que cresce *entre*, e no meio das coisas.

Ele não é feito de unidades, mas “dimensões movediças” ou “platôs”; cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação a qualquer outro, constituindo assim um método para o múltiplo. De modo heterogêneo, um rizoma incessantemente conecta “cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais”, também “acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais”.⁵⁰

Tudo é exposto em um plano de exterioridade, como sobre uma única página, como um “mapa”, aberto, desmontável, reversível e constantemente modificável que não se justifica por nenhum modelo estrutural ou gerativo *a priori*.

O mapa opõe-se ao decalque que remete sempre a uma presumida “competência”, é mimético e depende de uma lógica binária. É porque possui múltiplas entradas e está “inteiramente voltado para a experimentação ancorada ao real” que o mapa é uma “questão de *performance*”, trata de “agenciar o heterogêneo, em vez de reproduzir um mundo”.⁵¹

Para o argumento da tese, a imagem de um campo-mapa vitalizado através de *performances* sugere que as reflexões e práticas ou modos de ação de artistas/arquitetos se dão como parte de um dispositivo-complexo amplo e heterogêneo. Neste sentido, linhas de arquivo e atualização se interrelacionam, mas não segundo a lógica mimética do decalque, e sim, do rizoma. Isto implica em um pensamento sobre a história e sobre a relação dos artistas/arquitetos com as práticas e produções do passado, não com o intuito de reproduzi-las atualizando-as no presente, mas delas apropriando-se livremente para a

⁵⁰ Ibid., p.32-3. Os autores chamam de platôs “toda a multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma”. Ibid., p.16.

⁵¹ Ibid., p.22 e 36. Agenciamentos não comportam a tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, um livro, e um campo de subjetividade, o autor; põem sim em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens. Ibid.,p.34.

constituição de poéticas as mais diversas, que exploram a própria potência do devir, ou lidam com a temporalidade de modo não linear.

Chamamos atenção para o fato de que Deleuze e Guattari lidam com o tempo e com a história compreendendo passado e futuro como agenciamentos que comportam apagamentos e capturas não-lineares – como se observa em muitas práticas artísticas contemporâneas.

Os filósofos instituem a “nomadologia” como o contrário da história que, para eles, é sempre escrita do ponto de vista dos sedentários, em nome do aparelho do Estado. Esta visão “nômade”, própria de um processo de deslocamento e de um estado de impermanência, foi incorporada por Deleuze, em *A dobra - Leibniz e o Barroco* (1988), para caracterizar a situação contemporânea como neoleibniziana: “monadologia com nomadologia” quando a mônada encontra-se em uma condição de *captura*, não de clausura.

Segundo Deleuze, “uma vez que o mundo é agora constituído de séries divergentes (caosmos) ou que o lance de dados substitui o jogo do Pleno, a mônada já não pode incluir o mundo inteiro como em um círculo fechado modificável por projeção”.⁵² As mônadas não são mais interiores fechados, são abertas e penetram as outras mônadas, rompendo as distinções entre público e privado como em uma *performance* de Cage ou Stockhausen, ou ainda um habitat plástico de Dubuffet.

A própria comparação sugere que um trabalho, um *medium*, ou mesmo um artista possa ser entendido como uma mônada aberta e nômade, transitando *entre* e conectando-se a outras mônadas, assim se reinventando, desterritorializando-se.⁵³

Chamamos a atenção que, para Deleuze e Guattari, todo conceito é fugidio, múltiplo, rizomático, pois o conceito “é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir.”⁵⁴ Assim, conceitos como rizoma, nomadologia e desterritorialização são passíveis de serem incorporados a outros

⁵² DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 2.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000. p. 227-228.

⁵³ Segundo Deleuze e Guattari, a desterritorialização o movimento de abandono do território, através de “linhas de fuga”. Para os autores não existe desterritorialização sem reterritorialização. A reterritorialização não é “um retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua”. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.3. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996. p.40.

⁵⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.46.

debates (não só os da filosofia), porque fazem parte de um projeto liberatório de toda sorte de ações humanas, incluindo a arte.

Mas, se por um lado, este projeto liberatório no debate em torno do intermídia nas artes tem sido cada vez mais intenso desde os anos 1960, em arquitetura isso só ocorreu mais recentemente.

2.1.2

Os limites da arquitetura

Será então cabível indagar a possibilidade de, no campo contemporâneo, também a reinvenção diferencial da arquitetura como *medium* de modo que possa ser tomada como uma estrutura livre da pressão das convenções e aberta à experimentação.

Em *Warped space* (2001), esta discussão é tratada por Anthony Vidler que denomina *warping* o possível contato entre diferentes mídias – filme, fotografia, arte e arquitetura – de modo a romper os limites estritos de gênero que separam as artes. Ele afirma que, se por um lado, muitos artistas tomaram as questões da arquitetura como parte integral e crítica de seus trabalhos em instalações, buscando criticar as convenções da arte, os arquitetos, por sua vez, exploraram os processos e recursos das artes a fim de escapar dos códigos rígidos do funcionalismo e do formalismo modernistas. Este contato teria gerado um tipo de "arte intermediária"⁵⁵ [*intermediary art*], cujos objetos, embora se situassem em um tipo de prática (poderíamos colocar como *medium*), requereriam termos interpretativos de outras.

Vidler afirma que a arquitetura, como a escultura décadas antes, encontrou novos caminhos formais e programáticos em um grande conjunto de disciplinas para questionar as “bases únicas e essenciais” da arquitetura através da “multiplicidade e da pluralidade” de fluxos, redes e mapas ancorando-se ao pensamento de Henri Bergson e Gilles Deleuze que teriam antecipado “nonformal

⁵⁵ VIDLER, A. *Warped space* - art, architecture and anxiety in modern culture. 2ed. Cambridge, Mass/ London: The MIT Press, 2001. p. viii. Tradução da autora. O autor descreve as experimentações arquitetônicas contemporâneas como uma extensão do pensamento espacial característico da modernidade que teria gerado “*warped spaces*”. Vidler indica dois possíveis sentidos para *warped*: a interpretação das formas através de um espaço psicológico que seria projeção e repositório de neuroses e fobias de subjetividade moderna e/ou o surgimento de um ‘espaço’ na interseção de diferentes meios artísticos – resultando em uma espécie de “*arte intermediária*”.

processes”. Em “*Architecture’s expanded field*” (2004), o autor toma como referencial o conceito de Rosalind Krauss na tentativa de esboçar a descrição de um novo campo de ação da arquitetura – também um “campo ampliado” – que revelaria a busca de um *entre* como alternativa aos dualismos conceituais: forma e função, abstração e historicismo, utopia e realidade, estrutura e fechamento. Nesse mesmo artigo, ele coloca como tendências recentemente dominantes os novos conceitos de “programa”, analogias biológicas e ideias de *landscape*, sendo estas caracterizadas por sua preocupação com o sítio em questões derivadas dos jardins pitorescos do século XVIII, retomadas quanto à forma urbana, regional e global.⁵⁶

Vidler descreve as novas experimentações arquitetônicas como uma tentativa de reconstruir os fundamentos da disciplina sob conceitos que reconheceriam sua ação em um campo mais amplo - o que, em nosso trabalho, sugerimos como o campo ampliado das artes e da cultura que também define a paisagem contemporânea.

Neste sentido, entendemos que, como operação teórica, seria preciso questionar definições rígidas da arquitetura como *medium* - conjunto de convenções operacionais ou estruturas de operação - sugerindo a “abertura” dos que a definem historicamente. Este é um grande desafio diante das transformações culturais sem precedentes da contemporaneidade.

Embora não trabalhe diretamente com os conceitos de *medium* e “complexidade”, na série de ensaios “Arquitetura e limites”, Bernard Tschumi inclina-se ao desenvolvimento desta proposição, retornando à definição clássica da arquitetura no tratado de Vitruvius – referência que se tornou naturalizada. Perguntando-se quais temas definem a disciplina, Tschumi decide retomar a tríade – *venustas, firmitas e utilitas* – sob novas bases, despindo-as dos juízos de beleza, estabilidade e comodidade, nela presentes.

Como se sabe, mesmo em suas diferenciações, a arquitetura moderna não se teria desvinculado destes parâmetros, tomando como basilares os conceitos de boa forma e funcionalidade, além de preservar o sentido humanista que está por

⁵⁶ Vidler julga irônico que estes três conceitos sejam profundamente relacionados à própria história do modernismo arquitetônico. VIDLER, A. *Architecture’s expanded field: finding inspiration in jellyfish and geopolitics, architects today are working within radically new frames of reference*. *Artforum*, abr. 2004. Disponível em: < <http://www.findarticles.com> > Tradução da autora. A leitura deste artigo abriu campo para nossa hipótese de trabalho em nossa dissertação de mestrado: *Arquitetura entre Escultura – uma reflexão artística sobre a paisagem contemporânea*. PUC-Rio, 2006.

trás da ideia de estabilidade. Como advertiu Peter Eisenman, “estar de pé” é diferente de “parecer de pé”.

Embora Tschumi não elimine os limites da disciplina, ele busca transgredi-los, pois “cancelar os limites (...) é cancelar a arquitetura”⁵⁷, acreditando que através da transgressão seja possível introduzir “novas articulações entre interior e exterior, entre conceito e experiência”.⁵⁸ Seu pensamento é nitidamente influenciado pelas proposições de George Bataille que, em “Arquitetura” (1929), denuncia a cumplicidade da arquitetura com as hierarquias autoritárias, como uma espécie de superego autorizado da sociedade:

“A transgressão abre a porta para além de onde se fecham os limites usualmente observados, mas mantém estes limites. A transgressão complementa o mundo profano, ultrapassando seus limites, porém sem destruí-los”.⁵⁹

Chegamos então a um paradoxo, conforme vimos também próprio às demais disciplinas, a sobrevivência da arquitetura depende da negação de si mesma, da não-arquitetura, na medida em que ela nega aquilo que a sociedade dela espera. A transgressão dos condicionamentos da arquitetura é somente uma parcela da desejada transgressão da sociedade como um todo, o que revela as preocupações políticas de Tschumi. Em suas palavras:

Emerge uma nova formulação da velha trilogia [*firmitas, venustas e commoditas*], que, de certo modo, se sobrepõe aos termos orginais, mas os *amplia* em outras direções. Distinções podem ser estabelecidas entre espaços mentais, físicos e sociais, ou dito de outra forma, entre *linguagem, matéria e corpo*. É certo que estas distinções são esquemáticas e, embora correspondam a categorias de análise reais e convenientes (“*o concebido*”, “*o percebido*”, “*o vivenciado*”), levam a diferentes modos de notação arquitetônica.

Uma mudança é evidente no *status* da arquitetura, em sua relação com sua linguagem, os materiais que a compõem, seus indivíduos e sociedades. A questão é como estes três termos são articulados, como se interrelacionam no campo da prática contemporânea. É evidente que desde que o modo de produção arquitetônica atingiu um estágio avançado de desenvolvimento, não é mais necessária uma adesão estrita a normas lingüísticas, materiais ou funcionais, mas se pode distorcê-las. E é evidente (...) que a natureza da arquitetura não se encontra sempre no edifício. Eventos, desenhos, textos expandem as fronteiras de construções justificáveis socialmente.⁶⁰

⁵⁷ TSCHUMI, B. *Arquitetura e Limites I*. (1980) In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.172-176.

⁵⁸ TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1994. p.78. Tradução da autora.

⁵⁹ George Bataille. Apud. TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.65. Tradução da autora.

⁶⁰ TSCHUMI, B. *Arquitetura e limites II* (1981). In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. .p.181. (Grifo da autora)

Entrevemos no pensamento de Tschumi a proposta de ampliação dos limites da disciplina através da redefinição da arquitetura como *medium* que lida com “o concebido”, linguagens, espaços mentais; com “o percebido”, a materialidade, espaços físicos e com “o vivenciado”, o corpo, os espaços sociais.

Chegamos então à proposta deste estudo ao entendemos que a partir deste novo quadro cria-se para esta disciplina outras possibilidades, diferenciais, sugeridas pelo contato experimental com as demais artes e disciplinas que poderiam oferecer recursos a uma crítica transversal à arquitetura.

Está claro que optamos por usar a terminologia de Tschumi que, por sua vez, retirou-a de Henri Lefèbvre, que define o espaço não como construção geométrica, mas como um produto social, historicamente criado pelo homem com o intuito de organizar sua sociedade politicamente e economicamente.

A conceituação de espaço merece especial atenção de Lefèbvre. Para ele, o espaço envolve as contradições da realidade e, no âmbito urbano, espelha as relações de poder projetadas territorialmente como práticas sócio-espaciais que podem programar e condicionar hábitos. Em sua obra, reconhecida como de inclinação marxista, Lefèbvre define a lógica capitalista moderna como promotora de espaços abstratos, que primam pela padronização e racionalidade, espaços distantes, de homogeneidade artificial, produzindo sociedades burocráticas de consumo dirigido, mas se opõe a essa linha, ao defender um espaço das diferenças e em resposta a sociedades locais, um espaço próximo que espelhe a especificidade.

É em *La production de l'espace* (1974) que Lefèbvre define três dimensões espaciais: o “espaço concebido”, como abstrato, representação do espaço, que tende a se tornar um sistema de signos; o “espaço percebido” ou as práticas espaciais que aproximam o abstrato distante do cotidiano próximo, traduzindo valores específicos; e o “espaço vivido” como os espaços de representação, a expressão mais concreta do espaço social, idealmente diferenciando-se de um modo de vida programado.⁶¹ Para o autor, estas dimensões espaciais são mutáveis, assumindo, em cada caso, maior ou menor importância.

⁶¹ Fábio Duarte analisa os conceitos de Lefèbvre in: DUARTE, F. *Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2002.

Cada espaço social produzido traduziria modos de vida diversos, também conflitantes.

Retomando nossa hipótese de trabalho de que novas possibilidades para a arquitetura surjam de um experimentalismo em campo ampliado contemporâneo, buscamos agora desdobrar os conceitos de Lefèbvre/Tschumi para servir ao conceito de tensão, ou problematização, dos limites desta disciplina.

O Concebido: Linguagem. Para Tschumi, a ideia de beleza – *venustas* – desapareceu no século XX com a linguística estruturalista. A beleza, como efeito dos pressupostos clássicos de harmonia e equilíbrio formais, é substituída pela “linguagem”.

Para nós, este novo limite amplia as possibilidades de contato da arquitetura com outras linguagens como o cinema, o teatro, a literatura, abrindo-a também ao campo da arte conceitual, quando novas possibilidades de relação com outras esferas de debates se abrem, por exemplo, com a filosofia.

O Percebido: Materialidade. A noção de estrutura – *firmitas* – não limita a arquitetura como a ordem simplesmente do construído, do que “está de pé”: trata-se da “materialidade da arquitetura” em seus sólidos e vazios, seqüências espaciais, articulações, colisões. Esta dimensão reuniria os elementos físicos, matéria e energia, fluxos.

Para nós, a arquitetura poderia aqui experimentar diversos materiais e suportes, explorando o caráter *informe* e, no limite, propor sua própria desmaterialização. Mobilizando a percepção, ela poderia ainda experimentar possibilidades sensoriais diversas, inclusive sinestésicas, como nas instalações.

O Vivenciado: Novos programas. Se *utilitas* ou *commoditas* designa espaços segundo uma função, para Tschumi o *corpo* é que é o único juiz, ponto de partida e chegada da arquitetura, ou seja, o corpo-no-espaço que o constrói através do movimento. Tschumi trata da “arquitetura como evento/acontecimento” questionando a programação rígida dos espaços a partir de uma função, as hierarquias e relações de forças que delimitam fronteiras de ocupação assumindo um caráter politicamente transgressor. Para ele, a arquitetura deve ser vista como “interação do espaço com os eventos”⁶² e não tem necessariamente relação com a utilidade, ficando o espaço é definido como físico, social e mental.

⁶² TSCHUMI, B. Arquitetura e Limites III. (1981). In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura* – Antologia teórica 1965-95. São Paulo: Cosac Naify, 2006.p.183-187.

Para nós, a arquitetura como acontecimento abre inúmeras possibilidades na consideração da *participação*, ou ação mais livre e mesmo contestatória/crítica, dos agentes sociais na definição dos usos do espaço público/privado. Novos programas deveriam supor novas formas de apropriação dos espaços pelo público, recorrendo ao “evento”, a “situações” em que se criam espaços do prazer, do lúdico, do desejo. Não se trata de ser contra a funcionalidade, mas de pensar o conceito de programa aceitando a indeterminação, a *folie*, o delírio.

Desse quadro, ressalta a necessidade de refletirmos sobre o *modus operandi* do arquiteto. Para Tschumi, o arquiteto não é apenas alguém que produz formas, pois se opõe à definição da arquitetura como mero conhecimento da forma, defendendo-a como *modo de pensamento*, conhecimento, ou seja, também reflexivo.

Se no âmbito da arte Rosalind Krauss propôs a redefinição do *medium* como estrutura em campo, nós aqui propomos esse mesmo olhar por sobre o campo da arquitetura. Nossa proposta inclui a visão do fazer arquitetura não apenas através de operações formais, funcionais e estruturais, mas também e, principalmente, conceituais – a arquitetura como modo de pensamento. O que nos remete ao ponto de vista de Jacques Derrida em defesa da arquitetura como “caminho do pensamento” que não opõe teoria e prática:

Procuro expor o problema da arquitetura como uma possibilidade do próprio pensamento, que não pode ser reduzida à categoria de representação do pensamento. (...) Penso que no momento em que distinguimos a *theoria* da *praxis*, percebemos a arquitetura como uma mera técnica, descolada do pensamento. Quem sabe não haverá talvez um caminho do pensamento, ainda por descobrir, que faça parte do momento da concepção da arquitetura, do momento do desejo, da invenção.⁶³

Por esta razão, Tschumi ressent-se de que, neste caminho, inventivas obras “de limite” tenham sido deixadas de lado pelos historiadores, pois seria preciso entender o que estas atividades de fronteira escondem e encobrem. Considerando outros tipos de processo, modos de operação e de pensamento do arquiteto tal como entendidos na perspectiva da problematização dos limites, não só a arquitetura construída, mas também as “arquiteturas de papelão”, “espaços poéticos ou narrativos”, textos, desenhos, desejos são extremamente importantes à

⁶³ DERRIDA, J. Uma arquitetura onde o desejo pode morar. Entrevista a Eva Meyer. In: NESBITT, K. (org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.166.

reflexão crítica.⁶⁴ Tschumi cita as gravuras de cárceres de Piranesi (“desveladoras do lado irracional e tenebroso do projeto moderno”⁶⁵) e as aguadas dos monumentos de Boullée como ideias que muito influenciaram práticas posteriores. Seu texto parece referir-se indiretamente ao trabalho de Peter Eisenman⁶⁶, em função de sua reflexão sobre uma “arquitetura conceitual”.

Nesse sentido, para a construção da estrutura teórica dessa tese, tomamos a definição de Tschumi para recolocar os limites da arquitetura como um *medium* que agrega o “concebido”, o “percebido” e o “vivenciado”, e com Lefèbvre, propomos que estas três “dimensões” formuladas ora possam ocupar papel de maior ou menor relevância – embora nunca sejam anuladas - segundo cada proposta de trabalho artístico, explorando mais ou menos ao limite, as questões de linguagem, materialidade e acontecimento, este que pode assumir um caráter de ação ou *performance* também política. Ou seja, com isso queremos explicitar a diferença de natureza das várias poéticas arquitetônicas que serão abordadas neste trabalho: algumas demonstram uma exploração maior de questões formais, conceituais e de linguagem, outras de experiência sensível e estabilidade, outras do funcionalismo, entendendo a questão programática como um conjunto de ações e eventos os mais diversos.

O “concebido”, o “percebido” e o “vivenciado” são limites mais flexíveis, redefinindo a arquitetura como possibilidade diferencial em cada ação.

É nossa hipótese que os trabalhos contemporâneos demonstrem uma tentativa de reinvenção da arquitetura como *medium* - estrutura de operações - e que seria possível encontrar fluxos comuns entre as práticas arquitetônicas e as demais artes – o que, porém, não quer dizer que as diferenças entre as disciplinas sejam suprimidas.

Constituindo o campo ampliado contemporâneo como a imagem de um mapa rizomático, os *mediums* se disseminam e podem assumir condições diferenciais a partir dos trabalhos que questionam as definições disciplinares rígidas – ou mesmo, a pretensão de uma definição. A arte, em suas linhas de fuga,

⁶⁴ TSCHUMI, B. *Arquitetura e Limites I*, p.176.

⁶⁵ MONTANER, J. M. *A Modernidade superada*. Arquitetura, Arte e Pensamento. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p.71. Tradução da autora.

⁶⁶ A esse propósito, talvez Eisenman possa ser considerado o arquiteto que mais tenha se lançado ao desafio da reinvenção da arquitetura como *medium* na contemporaneidade, problematizando a questão do processo, através do devir e do acontecimento. Não gratuitamente, seus trabalhos e reflexões tomarão grande parte de nossa pesquisa na seção 3.2.

entrelaça-se a outras linhas de pensamento e de discurso que constituem o campo ampliado da cultura. É a partir desta conclusão que a nossa segunda hipótese é lançada.

A própria paisagem contemporânea pode ser tomada como um campo em multiplicidade, um dispositivo complexo. E a relação entre arte e paisagem, em trabalhos de arte pública, *site specific*, *performances*, etc. pode abrir caminhos alternativos à compreensão do que possa ser caracterizado como relação contextual, repensando o problema do “lugar” na contemporaneidade.

2.2 A paisagem e a ação contextual em complexidade

Conceituar a “paisagem” é uma tarefa difícil, já que se trata de um tema “extremamente amplo, cheio de veredas que se multiplicam e alternativas que não se excluem”,⁶⁷ como afirma o historiador Ulpiano T. B. Meneses. Ou seja, é um conceito aberto que estabelece contornos passíveis de múltiplas diferenciações.

A paisagem pode ser entendida como natureza, *habitat*, artefato, sistema, problema, riqueza, ideologia, história, lugar ou estética; é "composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes".⁶⁸ Ela agrega as dimensões física, humana e mental.

Do ponto de vista das poéticas artísticas, é no Romantismo que a relação com a paisagem é entendida como uma relação ativa entre sujeito e objeto, que oscila, como esclarece Benedito Nunes, entre um “sentimento de proximidade” e um “sentimento de distância”; podemos dizer, entre o pitoresco e o sublime. A sensibilidade romântica enfatiza a “experiência da vida na terra”, o entrelaçamento entre o homem e a natureza, a participação de um no outro. Nunes afirma que “o senso do infinito, o afã de integridade e de totalidade” dos românticos levou-os, por vezes, a uma “*intuição da imanência*, intuição do ser espiritual dinâmico, difuso, agindo nas coisas e a elas incorporado (...)”.⁶⁹ Tem-se um eco da natureza no próprio indivíduo que a vivencia como envolvimento que o afeta, ou seja, produz os mais diversos afetos.

O sentimento romântico de entrelaçamento entre homem e paisagem pode ser aproximado das poéticas contemporâneas que tratam da paisagem como dinâmica, da paisagem como fluxo e impermanência, como um campo de

⁶⁷ MENESES, U. T. B. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002, p.29. Grifo da autora.

⁶⁸ MEINIG, D. W. O olho que observa: dez versões da mesma cena (1976). *Espaço e cultura*, nº 13, 2002, p. 35.

⁶⁹ “A vivência da natureza, espetáculo envolvente, objeto da contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário, provocando tonalidades afetivas díspares, que vão do recolhimento religioso à volúpia da auto-afirmação, da melancólica sensação de desamparo ao entusiasmo, não é uniforme. Do mesmo modo que se efetuou em termos de busca, de procura, para além da receptividade passiva aos encantos das cenas e das paisagens naturais, ela oscilou pendularmente entre um *sentimento de proximidade*, de união desejável e prometida, de compenetração a realizar-se, e um *sentimento de distância*, de afastamento irrecuperável ou de separação, fatalmente consumada. Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas.” NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINZBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.p.51-74.

acontecimentos. Neste sentido, Maurice Merleau-Ponty, ao analisar o pensamento de Schelling, cita uma passagem do poeta, que aproxima o pensamento romântico ao da fenomenologia, a propósito da relação participativa homem-mundo:

“Na medida em que sou idêntico à Natureza, compreendo-a tão bem quanto a minha própria vida. É tão impossível conceber empiricamente uma vida fora de nós quanto uma consciência fora de nós”. (...) Daí o papel do mundo percebido como ambiente de experiência em que não há projeção da consciência sobre todas as coisas, mas participação da minha própria vida em todas as coisas e reciprocamente.⁷⁰

Ignasi Solà-Morales entende a relação entre homem-paisagem como uma “premonição” de sua relação com a cidade, próprias à experiência do natural e do urbano no homem moderno.

Como atributo essencial da experiência da paisagem *vemos nos movendo*, porque os acidentes naturais ou a multiplicidade de estímulos, mensagens, formas que nos bombardeiam em nosso movimento pela cidade, se produzem temporalmente, ligados inevitavelmente a experiências de deslocamento, deambular, trasladar através de percursos e vistas cambiantes, surpreendidas pela permanente inovação do que se apresenta diante dos nossos olhos.⁷¹

Tratando da modernidade no início do século XX, destacamos a definição de uma paisagem que, segundo Baudelaire⁷², sugere a experiência do transitório, do efêmero, do contingente quando o homem é atravessado por uma dinâmica de trânsitos e fluxos em constante transformação. A partir daí poder-se-ia estabelecer um elo entre a sensibilidade da modernidade do início do século XX e o contemporâneo no que tange a abertura ao movimento, a transformação contínua da paisagem e seus múltiplos estímulos que produzem afetos diferenciados em um indivíduo sem-lugar fixo, um *flanêur*.

Este regime de aceleração, inconstância, imprevisibilidade da modernidade não foi aceito pelos arquitetos e urbanistas do modernismo no século XX, que tentaram afirmar o equilíbrio harmônico entre o homem e a paisagem, a partir do controle de seus fluxos, estabelecendo parâmetros projetuais, segundo critérios universalistas, funcionalistas e de bases científicas, que acabaram se traduzindo em utopias falidas.

⁷⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. A concepção romântica da Natureza – As ideias de Schelling. In: _____. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁷¹ SOLÀ-MORALES. *Territórios*. p.156. Tradução e grifo da autora.

⁷² BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.p.26.

Nos discursos críticos à pretensão universalista do modernismo, as noções de “contexto” e de “lugar” são valorizadas, em defesa de uma relação de proximidade e pertencimento entre o homem e a paisagem. Acreditamos, porém, que, em alguns casos, uma ênfase na história e naquilo que permanece revelou-se uma postura nostálgica diante dos processos de transformação característicos da paisagem desde o início da modernidade. Ao estabelecer estruturas projetuais no limite de um cientificismo historicista, certas posturas contextualistas defenderam a valorização da relação entre o indivíduo e a paisagem através da crença em identidades fixas.

A constituição de uma alternativa a esta postura ingênua implica uma reconsideração crítica da sensibilidade moderna, visando abordagens teóricas que se fundamentem na heterogeneidade da paisagem, em seu caráter múltiplo, diferencial e transitório, problematizando a relação entre a paisagem e o homem contemporâneo, quando são questionáveis parâmetros como “identidade” e fixidez.

É nossa hipótese que as “poéticas da complexidade”, em arte e arquitetura, apontem um entendimento da paisagem, ao mesmo tempo sintonizado à sensibilidade moderna e crítico ao caráter universalista do modernismo, considerando a relação obra-contexto em uma paisagem constituída não só de “lugares” mas também de “não-lugares”.

Antes de abordar os trabalhos, situaremos brevemente a crítica estendida ao modernismo e as iniciativas em defesa da consideração do contexto e do “lugar” para, posteriormente, investigar a possibilidade de pensar o “lugar contemporâneo”.

O modernismo em arquitetura funda-se em um discurso idealista e moral, “para todos”, e na fé no progresso a partir dos recursos que a ciência e a tecnologia, principalmente através da indústria, pudessem oferecer. A técnica fora mobilizada a partir de uma lógica racionalista e funcionalista, com a pretensão de servir ao coletivo através da produção de massa. Defendendo uma forma endereçada à sensibilidade de todos os homens, fundamentaram-se na fenomenologia da percepção, como fundamento para um estar-no-mundo consciente. Para constituir um estágio cultural democrático e universal, valoriza-se o caráter aberto do espaço e a confiança no esclarecimento da própria forma. O

recurso à abstração serve à condição de igualdade, espelho da crença em um projeto total, em que a forma não depende de implicações locais, ou seja, o trabalho não parte de uma consideração do existente.

A chamada crítica “pós-moderna”⁷³ voltou-se contra a suposta esterilidade da arquitetura moderna e sua ideologia universalista, contra a acomodação formal e programática, padronização e previsibilidade em que recaía. O pós-modernismo viu o modernismo, apesar de suas boas intenções, como distante das pessoas, pois a ideia de abstração democrática teria provocado um distanciamento da realidade, da própria vivência, de um caráter singular e específico.

De fato, a tecnocracia se apropria do modernismo como símbolo das grandes corporações empresariais, recaindo em um estilo comercial, sem preocupações sociais.

A ideia de torres autônomas e isoladas, como tipologia universal e de alta cultura, adaptáveis a qualquer espaço urbano, coloca ainda a importante questão do espaço público, pois, na utopia modernista, este era um espaço livre para o coletivo. Na apropriação comercial e residencial do modelo, nas décadas de 1950 e 1960, muitas dessas torres foram implantadas em praças privadas e, na verdade, excluíram o espaço público criando “barreiras” à apropriação livre da cidade.

No urbanismo, criticou-se a pretensão do controle totalizante sobre os processos urbanos e a divisão funcionalista e segregadora estabelecida na “Carta de Atenas” (CIAM -1933). A realidade de uma paisagem estéril, monótona, edificada pela especulação, só viria agravar a situação. “Demolimos a antiga cidade e construímos a nova em uma empobrecida celebração da modernista ‘cidade no parque’ - sem o parque”.⁷⁴

Além disso, como assinala Rem Koolhaas, o programa racional da modernização teria como efeitos negativos os *junkspaces*, espaços-escória, que são “o que resta depois que a modernização realiza seu percurso, (...) o que se coagula ao passo em que a modernidade avança”⁷⁵, a apoteose do programa racional da modernização. Este seria o depósito da banalização da arquitetura:

⁷³ O “pós-modernismo” representa o momento em que se viveu, culturalmente, nos anos 1960, a “crise do modernismo”; período em que despontam o capitalismo multinacional e a sociedade de consumo. Como resistência a eles, os movimentos estudantis, em prol dos direitos humanos e da proteção ambiental, surgem paralelamente à reivindicação de maior liberdade e atenção às identidades.

⁷⁴ Spiro Kostkof. Apud. SCHULZ, S. H. *Estéticas Urbanas: da polis grega à metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p.189.

⁷⁵ KOOLHAAS, R. Junkspace. *October*, n.100, spring 2002, p.175. Tradução da autora.

espaços do consumo, meramente cosméticos e acumulativos, espaços que criam desejo e dependência, arbitrários, obsoletos, inúteis, desativados, mortos.

Pode-se criticar o modernismo por seu idealismo vago e ingênuo, cuja desmitificação adveio, observa Ignasi Solà-Morales, quando a crítica da metafísica e a crítica da linguagem afirmaram a crise dos modelos universais e a impossibilidade de se “articular um sistema estético com validade suficiente para ser aplicável para além das circunstâncias individuais”.⁷⁶ O autor afirma que a mudança no campo epistemológico da cultura, partindo da crise após a Segunda Guerra Mundial teria conduzido todo o campo de produção, inclusive a artística, a se repensar nas bases da filosofia existencialista, o que poderia ser tomado como uma espécie de “clima cultural”. Esta visão encontra paralelismo no diagnóstico de Giulio Carlo Argan de uma “crise da arte como ciência européia”⁷⁷ cujos efeitos seriam expressões de revolta moral, questionando a racionalidade e a potência da arte para criar novas formas.

Solà-Morales⁷⁸ observa no segundo pós-guerra, no âmbito da reconstrução européia, uma nova sensibilidade com base na fenomenologia de Husserl que critica o caráter abstrato de espaço modernista, propondo que a arquitetura deveria “voltar às coisas mesmas”. Isto porque, do mesmo modo que não haveria essências universais senão existências históricas, particulares e concretas, tampouco haveria espaços elaborados *in vitro*, experimentos de tipo generalizado.

Neste sentido, constrói-se um conceito de “lugar” que difere do “espaço moderno”. Como esclarece Joseph Maria Montaner, o espaço é uma construção mental, possui uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida; é abstrato, lógico, científico e matemático e, ainda que delimitado, tende a ser infinito e ilimitado. Particularmente, o espaço moderno baseia-se em medidas, posições e relações, sendo assim quantitativo, e desdobra-se mediante geometrias tridimensionais. Já o lugar possui caráter concreto, empírico, existencial e articulado; é definido pelas qualidades das coisas e dos elementos, por valores simbólicos e históricos e, além de ambiental, relaciona-se ao corpo humano fenomenologicamente. O “espaço” seria referido à noção platônica, do eterno abstrato, enquanto a noção de “lugar”, mais próxima ao conceito de *topos*

⁷⁶ SOLÀ-MORALES, I. Do contraste à analogia – novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, K., op.cit., p.260.

⁷⁷ ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁷⁸ SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporânea*.

aristotélico, empírico e concreto. Para Montaner, a arquitetura moderna, ao valorizar a autonomia do objeto em relação ao entorno existente, reflete uma visão abstrata e, portanto, distante da relação com um “contexto”.⁷⁹

Refutando a ideia de um absoluto rompimento com o moderno - porque a visão de um movimento moderno unitário não seria plausível – Solà-Morales afirma que não teria havido *uma* crise da arquitetura moderna, mas muitas e distintas, algo que se pode depreender da existência de diferentes vertentes críticas que buscaram seja um sentido cultural e histórico para a arquitetura, seja recuperar os anos heróicos das vanguardas e/ou a sensibilidade mutável da modernidade.

É neste sentido que entendemos que também o conceito de “lugar” possa ser analisado segundo perspectivas diversas. Brevemente, tentaremos abordar algumas delas, do ponto de vista teórico, para depois desdobrar o problema do “lugar” na contemporaneidade, como sinaliza Solà-Morales, considerando as dinâmicas de transformação como forças contingentes e concretas do presente. Em nossa hipótese, nas poéticas da complexidade, o “lugar contemporâneo” adere às contradições, ambiguidades e paradoxos - entre passado e futuro, entre “lugar” e “não-lugar” – traduzindo um modo de relação contextual partícipe, inventivamente e, possivelmente, criticamente, da paisagem contemporânea.

⁷⁹ Segundo Josep Maria Montaner, o espaço arquitetônico moderno desde as vanguardas - diferencialmente do espaço tradicional renascentista, volumétrico, identificável, delimitado, cartesiano e estático - é um espaço livre, fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, transparente, abstrato, newtoniano, abrindo uma nova modalidade relacionada à noção de espaço-tempo. O autor afirma que se para Platão “as ideias não estão em nenhum lugar”, ao contrário, para Aristóteles “o lugar é algo diferente dos corpos e todo corpo sensível está em um lugar (...) O lugar de uma coisa é sua forma e limite (...) A forma é o limite da coisa enquanto que o lugar é o limite do corpo continente (...) Assim como o recipiente é um lugar transportável, o lugar é um recipiente não transferível”. MONTANER, J. M., op.cit., p.30-32. Tradução da autora.

2.2.1

A discussão sobre o “lugar”

Criticou-se que a arquitetura e a cidade modernistas⁸⁰, projetadas para um homem ideal e universal, teriam destituído do espaço tanto a escala do homem quanto seus valores simbólicos. No próprio círculo do CIAM, a ordenação racional e a rigidez funcional modernistas são postas em debate.

Josep Lluís Sert, em *The Heart of the City* (1952) defende a “identidade do lugar” e a importância dos centros urbanos e seu significado simbólico: reconstruir o coração do homem a partir da reconstrução do coração da cidade – *core* ou *cluster* - seria retomar sua história, suas origens, as especificidades.

A arquitetura se ancora no debate da antropologia que concebe o “lugar” a partir da presença de valores culturais que possuem permanência simbólica e referencial, como o contrário dos chamados “não-lugares”, não-identitários, não-relacionais, a-históricos, que caracterizam um mundo efêmero, de impermanência. Estes são definidos pelo etnólogo Marc Augé como espaços de anonimato, do consumo e dos fluxos em velocidade que se contrapõem aos conceitos de permanência e identidade próprios ao “lugar”. Grandes concentrações urbanas, grandes migrações populacionais, vias expressas, aeroportos são “não-lugares”, assim como centros comerciais, supermercados, campos de refugiados.

Diagnosticando uma “supermodernidade”, Augé entende a “crise da sociedade localizada”, em função da proliferação dos “não-lugares” baseados em um “presente sem história”, sem memória e sem futuro. Segundo o autor, este “excesso” de modernidade seria resultado do excesso de informação e de aceleração da história, do excesso de individualismo que desconsidera o coletivo e do excesso de espaço que teria alterado a escala e o estreitamento das distâncias.

Augé defende o pólo do “lugar”, combatendo o domínio urbano do “não-lugar”, contra a “tirania utilitarista da técnica”, recorrendo ao plano simbólico e a um sentido social: a configuração de um “lugar antropológico”, onde se aplicariam as características de totalidade, identidade, singularidade de

⁸⁰ Simbólica do espírito que via a “ruína” do modernismo foi a demolição do conjunto habitacional de *Pruitt-Igoe* de Minoru Yamasaki, em Saint Louis, Missouri, em 1972, pela própria população que insatisfeita o destruiu por vandalismo e negligência, o que levou à demolição desta “interpretação burocrática” dos sonhos de Le Corbusier. NESBITT, K., op.cit., p.22-23.

pertencimentos, relação e história.⁸¹ Julgamos que Augé fixa, demasiadamente, o pólo do “lugar” porque pretende eliminar o do “não-lugar” – postura que se revela frágil diante dos factuais processos da contemporaneidade, quando as identidades se tornam, no mínimo, híbridas, entre o local e o global. Assumindo esta polarização estrita, algumas práticas contextualistas interpretaram a questão do “lugar” visando a continuidade do passado no presente e valorizando um sentido identitário de origem.

No discurso da contextualização, a contraposição à lógica do objeto autônomo modernista se dá pela defesa de que exista algo de permanente no existente, na paisagem concreta, algo que faz parte do tempo e da história, que faz parte do “cultivo” do homem e de sua identidade.

Nesta abordagem, o papel do arquiteto é revelar uma pré-existência, o “espírito do lugar”, que foi identificado como *genius loci* - história, mitos, simbolismos e significações de um sítio. Esta noção foi criada, simbolicamente⁸², nas manifestações rituais da Antiguidade, para a garantia aos habitantes do equilíbrio de sua comunidade, de modo que a escolha de um lugar para a construção de um edifício ou cidade era valorizada, pois cada sítio era governado por uma divindade local, o *genius loci*. O conceito se refere a uma espécie de “outro” que, segundo os antigos, o homem precisa aceitar para ser capaz de habitar. A noção de *genius loci* possui grande importância para a construção de um sentido de identidade ligado ao “espírito” de uma cultura, de um coletivo e suas práticas espaciais.

Criticamente, devemos considerar como esta imagem de “permanência” no campo da cultura é fértil como defesa de diferentes identidades contra a redução mercantilista do espaço, mas pode se converter na garantia de um *status quo*, de práticas espaciais institucionalizadas que revelam discursos de poder.

Este entendimento contextualista é que a recuperação do *genius loci* qualifica experiências de desvelamento e encontro - com um mundo de sentidos, memórias, divindades - através dos quais o construir, o fazer arquitetônico se constitui um ato iniciático, único e irrepitível no espaço e no tempo.⁸³ Ele é

⁸¹ AUGÉ, M. *Não Lugares: introdução a uma antropologia*. Campinas: Editora Papirus, 1994.

⁸² Evelyn Lima explica a natureza do conceito in: LIMA, E. F. W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p.159.

⁸³ SOLÀ-MORALES. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002, p.110-113. Tradução da autora.

também interpretado como o “fazer aflorar as preexistências ambientais, como objetos reunidos no lugar, como articulação das diversas peças urbanas (praça, rua, a avenida), isto é, como paisagem característica”.⁸⁴

Com esta postura, destacamos a abordagem de Norberg-Schulz que afirma que “o propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar”,⁸⁵ tese na qual faz interpretação, segundo alguns, bastante parcial, do pensamento de Martin Heidegger.

De fato, a conferência “Construir, habitar e pensar” (1951), em que Heidegger questiona a autonomia da técnica, foi de fundamental importância à crítica do modernismo. Diante da crise habitacional do pós-guerra e da solução dos conjuntos habitacionais na Alemanha, o filósofo critica o fato de que a solução para a habitação tenha sido atrelar meios e fins, ou seja, considerar o fim “habitar” como condicionado ao “construir”. Trata-se de uma crítica à razão instrumental que pressupõe uma relação causal entre necessidade e resultado, ou seja, uma crítica ao funcionalismo ortodoxo moderno. O filósofo defende que a questão não seria a falta de habitações do pós-guerra, mas a falta de se pensar o sentido do habitar, pois construir não é só uma reunião de objetos, mas de pessoas.

A essência de construir é deixar-habitar. (...) Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir. (...) Habitar é o traço essencial do ser de acordo com o qual os mortais são. (...) Já é um enorme ganho se habitar e construir tornarem-se dignos de se questionar e, assim, permanecerem dignos de se pensar. (...) Construir e pensar são cada um, a seu modo, indispensáveis ao habitar.⁸⁶

Recorrendo à etimologia das palavras, Heidegger aponta que “construir” vem dos termos em alemão *baun* e *bauen* que significam, originalmente, habitar, permanecer, morar e são originários de “bin”, “sou”. “O homem é à medida que habita”.⁸⁷ Não habitamos porque construímos, mas construímos na medida em que

⁸⁴ MONTANER, J. M. *A modernidade superada*, p.37.

⁸⁵ NORBERG-SCHULZ, C. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, K., op.cit., p. 454.

⁸⁶ HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. Tradução de Márcia Schuback. In: _____. *Ensaios e Conferências*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002, p.140.

⁸⁷ HEIDEGGER, M., op.cit., p.127. Para Heidegger, pertencer à comunidade dos homens é estar no mundo sobre a terra e sob o céu, na condição de mortal e em relação aos divinos, formando uma unidade originária. “Os mortais habitam à medida que salvam a terra [o que é deixá-la] livre em seu próprio vigor. (...) não é assenhorear-se da terra, nem tampouco se submeter à terra. (...) Os mortais habitam à medida que acolhem o céu como céu (...) sem fazer da noite dia e nem do dia uma agitação açulada. Os mortais habitam à medida que aguardam os deuses como deuses. (...) não fazem de si mesmos deuses e não cultuam ídolos. No infortúnio, aguardam a fortuna então

habitamos, ou seja, à medida que somos aqueles que habitam. O vigor essencial do habitar é o “permanecer”, o “de-morar-se”, que significa ser e permanecer em paz, resguardar.

Em Heidegger, apresenta-se também uma crítica ao espaço geométrico cartesiano, partindo de Husserl em *A origem da geometria*, que define o espaço como existencial. Isto fica claro na imagem, usada por Heidegger, da ponte que *reúne integrando* a terra como paisagem em torno do rio. A ponte nunca é, de antemão, um símbolo, ela propicia “instância” e “circunstância”, ou seja, lugar, que não está dado antes dela. A ponte confere lugar, através do fazer do homem.

É preciso estabelecer portanto uma diferença entre o pensamento de Heidegger e as leituras que foram feitas de sua concepção. Certamente, esta hipótese constituiria em si um estudo mais aprofundado e de abordagem constitutivamente filosófica, o que fugiria ao objetivo do nosso trabalho.

Podemos apontar, preliminarmente, que a crítica à técnica e ao espaço abstrato são pontos válidos e importantes para quaisquer trabalhos contemporâneos que pretendam lidar com a relação com o mundo vivido. Como esclarece Solà-Morales, em Heidegger, o habitar é pensado como atividade fundacional que deve ser pensada não tecnicamente, mas a partir da experiência vivida do indivíduo, pois, em um “lugar”, “a vida se entrelaça com as coisas”.⁸⁸

Já Norberg-Schulz, para fundamentar sua concepção contextualista, interpreta Heidegger de modo algo tendencioso. Afirma que para o filósofo a obra de arte não representa, mas apresenta ou revela, torna presente, o seu “significado oculto”. Toda “presença”, afirma Norberg-Schulz, está intimamente ligada ao “caráter”, à constituição material e formal do “lugar”, e o caráter de um conjunto de construções está em seus motivos característicos como portas, janelas, telhados. Todo “espaço vivido” reuniria a interdependência de espaço e caráter. Para valorizar o modo como as coisas são feitas, a técnica (o autor lembra que Heidegger retomou a palavra grega *techné*) significa um fazer da *poiésis* uma “revelação criativa” da verdade. O teórico defende a preservação de uma “qualidade ambiental” - substância material, forma, textura, cor - de modo que os elementos do ambiente criado pelo homem transformam a natureza em “paisagem cultural”.

retraída. Os mortais habitam à medida que conduzem seu próprio vigor, sendo capazes da morte como morte. [Não é] ter por meta a morte (...) também não significa ofuscar o habitar através de um olhar rígido e cegamente obcecado pelo fim”. Ibid., p.130.

⁸⁸ SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias*, p. 51. Tradução da autora.

Nesta concepção, habitar pressupõe, antes de tudo, uma identificação com o ambiente de modo que assim o homem possa se sentir parte de uma totalidade, ter uma relação amistosa. Contestando as relações fragmentárias entre o homem urbano moderno e o ambiente natural, o autor defende a “identidade humana” como parte da “identidade do lugar”. A paisagem seria entendida como “espaço onde tem lugar a vida humana”, reconhecido através de suas construções.

Concordamos com Solà-Morales que critica o fato de que, nestas definições de “lugar”, o “valor de antiguidade” se expressa como “puro sentimento de caráter subjetivo, vago e reconfortante”.⁸⁹ Ou seja, é em nome de uma nostalgia do lugar e da relação entre o sujeito e uma origem que se constrói um discurso de “permanência” e segurança, defendendo o “lugar” e negando o “não-lugar”.

Outra abordagem é a de Kenneth Frampton⁹⁰ que critica o urbanismo moderno considerando que o domínio do “não-lugar” como “apoteose do capitalismo liberal” teria gerado um paradigma mental que impediu a produção de “lugar”. Para o autor, a *Strip* (a referência a Robert Venturi parece clara) é a “paisagem da alienação”. Segundo Frampton, a cidade moderna teria perdido o objeto de sua urbanização: o “espaço do aparecimento do homem”. Assim, pretende oferecer resistência à condição de “*placelessness*” da “*burolandschaft*”, na qual o objeto se dissolve no fluxo da megalópole entre *freeways* e arranha-céus.

A base humanista está presente em sua proposta de “regionalismo crítico”, quando afirma que o ato de construir deve satisfazer a necessidade do homem de realizar suas potencialidades na natureza. Voltando-se à preocupação com o trabalho mesmo de construir, defende uma proximidade entre a técnica, a realização concreta das coisas e a história. Propondo um retorno às formas arquitetônicas pré-industriais – e, neste sentido, criticando a crença moderna na tecnologia como veículo do progresso – formula o oposto de um pensamento de vanguarda:

⁸⁹ SOLÀ-MORALES, I. Do contraste à analogia – novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. p.256.

⁹⁰ FRAMPTON, K. Uma leitura de Heidegger. In: NESBITT, K., op.cit., p.474-480.

“Somente a *arrière-garde* possui capacidade de cultivar uma cultura resistente e doadora de identidade e, ao mesmo tempo, considerar a técnica universal como um recurso discreto”.⁹¹

Nesta concepção, o objeto arquitetônico deve incorporar e valorizar a singularidade da construção de cada sociedade, de cada lugar. Para Frampton, este sentido de valorização do local não se constituiria uma restrição, seria sim um “regionalismo de liberação”, ou a manifestação de uma região que está especificamente sintonizada à emergência do pensamento de seu tempo, chamada de “regional” apenas porque ela não havia emergido em outro lugar, pois uma região tanto pode desenvolver ideias como aceitar ideias.

Frampton se preocupa com o sentido “tectônico”: a luz, os materiais, a topografia, a umidade, o aroma - que identifica como “*place-conscious poetic*”. E afirma que “a capacidade do corpo para ler um ambiente em termos diversos daqueles somente da visão sugere uma estratégia potencial de resistência à dominação da tecnologia universal”.⁹² Neste ponto, acreditamos que seu pensamento demonstra-se sensível à poética fenomenológica, que, aliada à sua crítica às formas gestálticas, à investigação da estrutura como “tessitura” a partir de Gottfried Semper, são válidas revisões dos paradigmas modernistas.

Também sobre o debate do “lugar”, merece destaque a visão teórica que defende uma consciência histórica e cultural que se afirma no presente através do estudo de morfologia urbana em termos de significação⁹³, referenciando-se no estruturalismo lingüístico. Daí nasce a interpretação semiológica da cidade, que a trata como um sistema de comunicação comparável a uma linguagem específica em função de caracteres, formas e estruturas.

A experiência européia de projeto urbano, desde os anos 1970, pretendeu conduzir a prática arquitetônica a uma espécie de solidariedade com a cidade.

⁹¹ FRAMPTON, K. Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance, p.81

⁹² Ibid., p.88. Coloca-se contra a tendência de interpretação dos ambientes através da racionalidade da visão perspectiva – o sujeito excêntrico ao objeto no Renascimento – por oposição a um modo de percepção “próxima”, que envolve o corpo.

⁹³ O estudo da forma urbana a partir do desenvolvimento da teoria da Gestalt por Gyorgy Kepes que, pela primeira vez, coloca a questão da morfologia urbana em termos de sistema de significado. A cidade não seria um tecido contínuo mas uma estrutura particular, no plano dos significados.

Várias iniciativas buscaram recompor “restos, memórias, fragmentos, diretrizes”, defendendo uma cidade atenta à escala humana e às tradições locais.

De fundamental importância na constituição desta prática, o trabalho de Aldo Rossi em *A arquitetura da cidade* (1966) forneceu a base teórica para a defesa de uma urbanidade em que a dimensão simbólica e coletiva dos elementos da cidade fossem considerados. De fato, seu estudo trouxe à tona o debate sobre o valor do passado, dos monumentos e das áreas existentes edificadas apresentando uma crítica ao pensamento *tábula rasa* do modernismo. Como metodologia, Rossi propôs uma “ciência urbana” que identificasse a estrutura de uma situação, ou seja, a cidade como um sistema construído em que a arquitetura se insere como elemento “figurativo”. Através de estudos morfológicos, a arquitetura da cidade poderia ser analisada buscando a origem dos fatos urbanos e seu caráter total. Os “monumentos” são pontos de referência da dinâmica urbana, permanências que exprimem sinais da vontade coletiva expressos através dos princípios da arquitetura. Das construções depreende-se a constituição de um “tipo” de acordo com as necessidades e com a aspiração de beleza do homem que transforma o mundo constituindo suas formas. O conceito de tipo é, para Rossi, um fundamento da arquitetura: “único e variadíssimo em sociedades diferentes, ele está ligado à forma e ao modo de vida”, é “um enunciado lógico que está antes da forma e que a constitui”.⁹⁴ Partindo dele, Rossi critica a visão urbana universalista e funcionalista, afirmando a importância da forma e dos processos lógicos da arquitetura que, no tempo, assumem diversos significados, usos e valores.

Em nosso entendimento, o “tipo” constitui uma espécie de arquétipo arquitetônico, aberto às diferenciações no tempo futuro, mas que, instrumentalizado como metodologia de projeto, torna-se garantia de um sentido de “permanência” da arquitetura. Extraído da tradição disciplinar autônoma da arquitetura, é um esquema trans-histórico que anula as diferenças entre passado e futuro e afirma a permanência de um *modus operandi*, ou seja, reafirma uma estrutura de linguagem, e, portanto, o *medium* arquitetônico a partir de uma visão que restringe as possibilidades de experimentação.

⁹⁴ Rossi formula uma “ciência urbana” como capítulo da história da cultura, em que o estudo do significado dos elementos permanentes da cidade é comparado ao da lingüística de Saussure: uma “descrição e história das cidades existentes, pesquisa das forças que agem de maneira permanente e universal em todos os fatos urbanos. E, naturalmente, sua necessidade de delimitar-se, definir-se”. ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade* (1966). São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.25.

Concordamos com a crítica de Solà-Morales à obsessão enciclopédica pela análise morfológica nas posturas que partiram da abordagem tipológica, gerando um conhecimento instrumental tomado como regra por outros arquitetos, cujos projetos teriam excluído “os aportes de outras disciplinas ao conhecimento e prospecções sobre o que deva ser o desenvolvimento da cidade”, defendendo uma cidade que “se faz através de peças arquitetônicas, entendendo como tal não só os edifícios, mas também os espaços livres, as ruas e praças”.⁹⁵ Estas experiências teriam recaído em um esquematismo, ressentindo-se de um caráter maior de inovação, em virtude de um preciosismo disciplinar que interpretou a cidade como tradição e continuidade: ordenação, articulação e integração do novo com o existente, demasiadamente dependente do dado da história. O próprio Aldo Rossi⁹⁶ reconhece, posteriormente, que a metodologia da “cidade analógica” teria constituído uma espécie de “geografia de base científica”.

Neste sentido, vários projetos procuraram conservar traçados, gabaritos, linguagens e símbolos ligados a um passado que deveria ser revivido pela arquitetura. A reconstrução de cidades, tal como defendida por Robert e Leon Krier privilegiou a continuidade entre os blocos edificados, hierarquia espacial, composição axial e simetria, a recuperação do desenho urbano e recomposição do tecido histórico que – a exemplo do projeto do IBA em Berlim⁹⁷ – correram o risco de se converterem em um pastiche historicista da linguagem vernacular.

Nos Estados Unidos, a defesa de um contextualismo a partir do uso de elementos do passado na constituição de um “estilo” que se justificou em bases históricas caracterizou a prática pós-modernista de arquitetos como Michael Graves⁹⁸ e Charles Moore⁹⁹ nos Estados Unidos¹⁰⁰.

⁹⁵ SOLÀ-MORALES. *Territórios*, p.47.

⁹⁶ O trabalho de Rossi, de modo algum, se equipara às limitadas interpretações historicistas que foram feitas de sua teoria; na verdade, em seu trabalho, o conceito de “analogia” reúne através da memória o racional e o irracional, explorado de modo bastante autoral, autobiográfico e desencantado pelo arquiteto demonstrando sua sensibilidade pela fragmento e pela compreensão da arquitetura e da paisagem como cenários da teatralidade humana. Dentre suas obras mais significativas, destacamos o *Teatro do Mundo* em Veneza e o *Cemitério* de Módena.

⁹⁷ O projeto do IBA será particularmente analisado no capítulo 3.3.

⁹⁸ No *Edifício dos Serviços Públicos de Portland* (1980-82), Oregon, EUA, Michael Graves cria um volume sobre um pedestal cujas fachadas revelam seu gosto pelo decorativo, mais evidente nos desenhos que demonstram uma proposta ainda mais rica.

⁹⁹ Em *Piazza d'Italia* (1976-79), New Orleans, EUA, Charles Moore propõe uma releitura do passado, reproduzindo um mapa da Itália como piso e formas arquitetônicas clássicas com

O termo “pós-modernismo” foi popularizado por Charles Jencks em *A linguagem da arquitetura pós-moderna* (1977)¹⁰¹, que o usou para caracterizar uma espécie de “neo-ecletismo”, que teria como recurso o uso livre, a “citação”, de elementos de significação de períodos anteriores em que diferentes códigos ficam todos em evidência de modo inclusivo em defesa do pluralismo.¹⁰²

Estas propostas foram influenciadas por outro marco teórico: o livro *Complexidade e contradição em arquitetura* (1966) de Robert Venturi. Qualificando o modernismo como puro, simplificado e claro, Venturi propõe a defesa do híbrido, distorcido, ambíguo, complexo e contraditório, partindo da análise de obras arquitetônicas do passado histórico. Seu trabalho pode ser interpretado como uma crítica ao purismo estético modernista defendendo a exploração de outros signos, não abstratos. Para ele, a arquitetura “é forma e substância – abstrata e concreta – e seu significado deriva de suas características interiores e de seu *contexto particular*”,¹⁰³ ela se afirma como complexidade e contradição, ambigüidade e tensão.

A teoria de Venturi certamente defende o “figurativismo”, mas diferencia-se das leituras historicistas ancoradas na prática de citação como procedimento, ao incorporar a ironia crítica, típica da arte *Pop*, em seu trabalho. Em *Aprendendo com Las Vegas* (1977)¹⁰⁴, Venturi parece sensível à complexidade e à contradição da vitalidade da *Strip*, celebrando assim a paisagem cotidiana e comercial de seu

materiais novos, cores vivas e uso de néon e o rosto do próprio arquiteto cuspiendo água em dois medalhões.

¹⁰⁰ Também nos Estados Unidos, outra vertente demonstra um desejo de continuidade da pesquisa formal abstrata e cubista moderna e de Le Corbusier, sendo observado no trabalho dos *New York Five Architects* (Charles Gwathmey, John Hejduk, Michael Graves, Peter Eisenman e Richard Meyer).

¹⁰¹ Para o autor, o pós-moderno descreve a produção que se desvincula dos mestres modernos (Mies van der Rohe, Le Corbusier e Walter Gropius) e se diferencia dos chamados “supermodernos” como os japoneses Kenzo Tange e Arata Isosaki e do chamado “High Tech”.

¹⁰² Marcante como uma espécie de “manifesto” do pós-modernismo foi a exposição de arquitetura “Presença do Passado” – chamada *Strada Novissima* - na Bienal de Veneza (1980). Como esclarece Otília Arantes, tratava-se de uma rua artificial, onde vinte arquitetos de renome alinharam fachadas entre as sólidas colunas toscanas da Cordoaria do Arsenal. Como uma “grande construção alegórica”, a arquitetura aludia a elementos simbólicos de todos os tempos, deslocados ou fora de lugar, sem esconder o material cenográfico com que foram construídas – resultando em uma ressurreição teatral da “rua corredor” tão criticada por Le Corbusier. Vittorio Gregotti a teria chamado de “feira de variedades, a reboque das injunções do *marketing* cultural”. ARANTES, O. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.29-30.

¹⁰³ VENTURI, R. *Complexidade e contradição em arquitetura*. (1966) 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.13.

¹⁰⁴ Em *Aprendendo com Las Vegas* (1977), Venturi aplicará o valor de complexidade e contradição ao que identifica como vitalidade da *Strip*, celebrando a paisagem cotidiana e comercial de seu próprio tempo.

próprio tempo. Pare ele tanto os elementos do passado como do presente são signos apropriados em um jogo de significação livre e irônico. Diferentemente, nas posturas de um “pós-modernismo eclético” entende-se a recuperação dos elementos como um sentido de passado como valor, como se pode depreender da declaração de Philip Johnson¹⁰⁵: “Percebemos que deveríamos nos ligar mais à cidade e às pessoas. E que devíamos ser mais contextuais: que devíamos prestar atenção aos velhos edifícios”.¹⁰⁶

Na mesma linha, Robert Stern em “Novos rumos da arquitetura moderna norte-americana: pós-escrito no limiar do modernismo” (1977) define a interpretação contextualista como atenta à ideia de “memória cultural”, compreendendo o edifício como parte de um todo maior e o ato arquitetônico como uma resposta histórica e cultural. Suas propostas seriam “reais”, e não abstratas, advindas da “consciência de seu propósito e materialidade, de sua história, do contexto físico em que são construídas e do ambiente social, cultural e político de que se originaram”.¹⁰⁷ Ele apresenta o “pós-modernismo” como tentativa de acabar com a divisão moderna entre o “racionalismo” – função e tecnologia – e o “realismo” que relaciona à história e à cultura.

Finalmente, como uma proposta menos parcial, visando superar não só a “visão profética” do movimento moderno, mas também a “nostalgia do passado” dos historicistas, Colin Rowe e Fred Koetter, sintonizados com o pluralismo e o relativismo cultural, propõem a “Cidade Colagem” (1975).

Disparidade, divergência e fragmentação foram termos comuns em seu discurso que julgava melhor pensar em “uma acumulação de peças formais, ainda que contraditórias (como produto de diferentes regimes) do que alimentar fantasias sobre soluções totalizadoras e “sem falhas”, que a estrutura política acabará abortando”.¹⁰⁸

Opondo-se ao pensamento puramente científico, reivindicam a consideração da “bricolagem” (descrita no livro *Pensamento Selvagem* de Lévi-Strauss) como um tipo de ação que trabalha com o incidental e não pode ser

¹⁰⁵ Johnson é autor do célebre *Edifício AT&T* (1978-82) em Nova Iorque, que se destacou à época por seu revestimento em granito rosado e coroamento “chippendale”.

¹⁰⁶ Philip Johnson apud NESBITT, K., op.cit., p.27.

¹⁰⁷ STERN, Robert. “Novos rumos da arquitetura moderna norte-americana: pós-escrito no limiar do modernismo” (1977). In: NESBITT, K. op.cit., p.27-28.

¹⁰⁸ ROWE, C. *Cidade Colagem* (1978). In: NESBITT, K., op.cit., p.306.

definida como um “projeto”, mas como “o resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentaram para renovar ou enriquecer o estoque, ou para conservar-lhes o resíduo de construções ou de destruições anteriores”. A crítica ao “*design total*”, no texto de Rowe e Slutsky, é também uma crítica aos discursos de poder. A “cidade colagem” seria um campo livre de discurso indicando como alternativa uma “dialética verdadeiramente útil” que reconhecesse a “bricolagem” como método na combinação de elementos das cidades tradicional e moderna.¹⁰⁹

Esta abordagem parece bastante interessante e afinizada com a compreensão da paisagem como heterogeneidade e diversidade segundo um pensamento complexo, porém, seus desdobramentos práticos, ao contrário da relativização e da tensão que ela parecia sugerir, converteram-se em uma metodologia de análise de plantas de figura-fundo, entre espaços construídos e espaços livres, que se limitou ao recurso visual da fenomenologia da *gestalt* para enfatizar os elementos da cidade como objetos que constituem um todo coerente.

Criticamos as abordagens que lidam com a questão do contexto negando os “não-lugares” e defendendo a sua transformação em “lugares”, demonstrando uma inclinação francamente nostálgica. Certas posturas, identificando o modernismo como uma espécie de hiato em relação ao passado, afirmaram a construção do “lugar” como um modo de reconstituir uma relação de continuidade com a história. Assim acontece nas práticas que propõem um entendimento do contexto histórico como anterioridade que, analisado em sua forma característica, deve fornecer as bases para que sejam reproduzidos modelos, estruturas, traçados, gabaritos, visando uma reconstituição do passado que, muitas vezes, recai em citações no limite do pastiche.

Acreditamos que, diante da complexidade dos processos de transformação das cidades e da velocidade em que estas ocorrem, posturas desta natureza são um

¹⁰⁹ Ibid., p.310. “Se estivermos dispostos a reconhecer os métodos da ciência e da bricolagem como proposições concomitantes, se nos dispusermos a reconhecer que ambas são formas de tratar os problemas, se quisermos (e não é nada fácil) aceitar a igualdade entre o pensamento ‘civilizado’ e o pensamento ‘selvagem’ (com seus saltos analógicos), então restituindo à bricolagem um lugar ao lado da ciência, talvez se torne possível imaginar a possibilidade de preparar uma dialética futura verdadeiramente útil. Dialética verdadeiramente útil? A ideia é tão só a do conflito de poderes concorrentes, o conflito quase fundamental entre interesses claramente definidos. (...) se a democracia se compõe de entusiasmo libertário e dúvida legalista, se é inerente a ela uma colisão de pontos de vista e aceitável como tal, então por que não admitir que uma teoria dos poderes concorrentes (todos eles visíveis) fosse capaz de definir uma cidade ideal mais completa do que as inventadas até hoje?” Ibid., p.312.

perigoso anacronismo dos processos contemporâneos. Além disso, por seu caráter restritivo e disciplinarmente auto-referido, negam a ação contextual como possibilidade de re-invenção poética da paisagem.

Preliminarmente, pois estas questões serão tratadas a partir da análise dos trabalhos na seção 3, devemos apontar que as visões do “lugar” como permanência de valores históricos foram criticadas em alguns discursos arquitetônicos: o próprio Robert Venturi define uma visão de “todo” como “difícil unidade de inclusão” na defesa de complexidade e contradição; Rem Koolhaas, em *Bigness*, propõe um “todo” após a crise do “todo”, partindo da falência do entendimento do urbanismo como disciplina que parte de um pensamento relacional entre arquitetura e o tecido da cidade; e Peter Eisenman, defendendo a ambiguidade entre as condições de figura e fundo, critica a “cidade colagem” por destacá-las como condições estáticas, estruturas latentes, entendidas como valor de “verdade” do passado, usadas como referência às práticas no presente. Venturi, Koolhaas, Eisenman entre outros demonstram uma sensibilidade em relação à paisagem que questiona as posturas que definem a relação com o contexto partir de parâmetros fixos e de permanência. Diferentemente, seus trabalhos lidam com a paisagem considerando sua complexidade, suas contradições e paradoxos.

2.2.2

O lugar contemporâneo e as poéticas da complexidade

Igualmente críticas ao universalismo modernista, algumas propostas não se demonstram nostálgicas em relação à permanência dos “lugares”, entendendo que as forças da modernidade são partícipes da dinâmica da paisagem.¹¹⁰

O trabalho de Robert Venturi em *Complexidade e contradição em arquitetura* (1966) merece ser retomado por sua sensibilidade à paisagem cotidiana “vulgar e menosprezada”, como uma dinâmica viva “válida e vital” para pensar a ordem contraditória e complexa do “todo difícil”, que se opõe ao “todo fácil” da cidade modernista:

¹¹⁰ Certamente, cabe-nos diferenciar que as propostas européias do “lugar” fizeram parte de uma experiência que considera a escala do homem em espaços consolidados por construções do passado. O contexto norte-americano e das grandes metrópoles é o da grande extensão e da grande escala, que considera maiores distâncias e deslocamentos.

As justaposições aparentemente caóticas de elementos vulgares expressam uma intrigante espécie de vitalidade e validade (...) em algumas dessas composições existe um sentido inerente de unidade não muito longe da superfície. Não é a unidade fácil ou óbvia derivada da amarração dominante ou da ordem de padrão em composições mais simples e menos contraditórias, mas a derivada de uma *ordem complexa e contraditória do todo difícil*. É a composição tensa que contém relações contrapontísticas, combinações iguais, fragmentos inflectidos e dualidades reconhecidas.¹¹¹

Em *Aprendendo com Las Vegas*¹¹² (1977), Venturi percebe esta mesma vitalidade e validade na paisagem da *Strip* americana, sugerindo que os elementos vulgares e facilmente reconhecíveis possuem força como imagens que comunicam e se aproximam do público. Venturi percebe a *Strip*, autêntico “não-lugar”, como um lugar vivo, em constante transformação, como uma dinâmica própria à contemporaneidade à qual a arquitetura deve corresponder. São os signos do presente que devem ser explorados, não da história – agora vazios de sentido.

Peter Eisenman, afinizado com o pensamento pós-estruturalista, também questiona a história, afirmando-a como uma versão, uma ficção, e por esta razão os seus signos não poderiam ser tomados como “origem” verdadeira a ser reproduzida. O arquiteto questiona o contextualismo que demonstra um sentimentalismo nostálgico e *kitsch*, desconsiderando a complexidade da vida contemporânea que, em seu pensamento, está relacionada à condição “entre” topia a atopia, lugar e “não-lugar”, como desenvolveremos posteriormente.

Rem Koolhaas, por sua vez, lança críticas às posturas contextualistas que se submetem ao existente como uma “idealização ao inverso”, ou seja, “o circunstancial se torna outra utopia, com a subsequente perda precisamente da aura de concretude e especificidade que a doutrina contextualista pretende manter”. Em tom irônico, Koolhaas afirma que a “restauração da sanidade” proposta pelos contextualistas defendendo que seria perigoso inventar ou substituir formas de organização há séculos aperfeiçoadas é, de fato, desconcertante, pois todas as contribuições do século XX que buscaram responder a demandas e inspirações programáticas autênticas de seu tempo foram excluídas. Assim, segundo ele, uma “extrapolação em nome da história” teria, de fato, cortado a sua continuidade: o contextualismo é um “fechamento arbitrário, o sonho infinitamente renovado de um mundo habitado por séries conhecidas de

¹¹¹ VENTURI, R. *Complexidade e contradição em arquitetura*, p.146-7.

¹¹² VENTURI, R. et al. *Aprendendo com Las Vegas – o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*. (1972) São Paulo: Cosac Naify, 2003.

tipologias e morfologias, dotado de vida eterna e capaz de absorver *todos* os programas, [que] torna-se ameaçador (...)”.¹¹³

Seria preciso fazer das próprias forças de indeterminação a riqueza para possibilidades diferenciais de reinvenção da paisagem, como afirma Koolhaas, revelando sua inclinação à proposição da revisão da própria modernidade:

“Somente uma arquitetura não-apologética de sua modernidade pode preservar e articular a tradição. Assim dizendo, todas as doutrinas historicistas representam, de fato, interrupções ou mesmo obstruções desta transformação”.¹¹⁴

Ao formular o regime da grande escala - *Bigness* - que superlativa a modernidade, o arquiteto afirma a quebra radical da arquitetura pensada como parte de um tecido urbano, lançando uma assertiva desconcertante: “*Fuck the context*”. É preciso destacar que Koolhaas aponta um “novo começo” se dirigindo criticamente às posturas contextualistas como extrapolações em nome da história. Neste sentido, podemos dizer que o arquiteto se aproxima da sensibilidade moderna, afirmando que: “*Bigness* depende de regimes de liberdades, a reunião da diferença máxima”. Problematizando os limites disciplinares, ele afirma que em *Bigness* a arquitetura se torna tanto mais quanto menos arquitetônica: “mais em função da enormidade do objeto; menos através da perda de autonomia – pois se torna instrumento de outras forças, ela *depende*”.¹¹⁵ Eis a complexidade da abordagem de Koolhaas que afirma, ao mesmo tempo, a liberdade e a dependência de forças que fogem ao controle do arquiteto. Uma destas forças seria o “caos”, pois não se pode aspirá-lo, apenas ser dele instrumento, de modo que “a única relação que os arquitetos devem manter com o caos é tomar seus lugares de direito entre aqueles que lutam para preveni-lo, e falham.”¹¹⁶ Para Koolhaas não caberiam nem a nostalgia do “lugar”, nem a utopia do planejamento modernista, nem muito menos a “estética do caos”, pois o desafio seria como lidar com forças contingentes e diferenciais partícipes dos processos de constituição da paisagem.

¹¹³ KOOLHAAS, R. ; MAU, B. *S, M, L, XL*. New York: Monaceli Press, 1995, p.283-285. Tradução da autora.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.287.

¹¹⁵ KOOLHAAS, R. *Bigness*. In: KOOLHAAS, R. ; MAU, B. *S, M, L, XL*. p. 502-513. Tradução da autora.

¹¹⁶ KOOLHAAS, R. MAU, B. *S, M, L, XL*, p.124. Tradução da autora.

Abre-se a difícil questão: como tratar a questão do “lugar” na contemporaneidade. Como pensar o “lugar contemporâneo” na relação entre lugares e não-lugares.

Uma “dissolução do lugar” foi percebida por Joseph Maria Montaner em propostas arquitetônicas que partiram de “não-lugares”, espaços midiáticos e ciberespaços, sugerindo a experiência dos espaços em velocidade, característica do viajante como arquétipo do “não-lugar”. Montaner inclui Peter Eisenman e sua concepção de “atopia”, os projetos de Koolhaas mesclando a energia e o caos dos fluxos urbanos e as teorias de Ignasi Solà-Morales como visões de uma sensibilidade em que:

Os lugares já não são interpretados como recipientes existenciais permanentes, senão que são entendidos como: *intensos focos de acontecimentos, concentrações de dinamismo, torrentes de fluxo de circulação, cenários de fatos efêmeros, cruzamentos de caminhos, momentos energéticos.*¹¹⁷

Como afirma pertinentemente Montaner, na situação contemporânea, o “lugar” nunca poderá ser totalmente eliminado e o “não-lugar” nunca é fechado radicalmente – “lugar” e “não-lugar” entrelaçam-se, interpenetram-se, convivem.

A paisagem, mais uma vez afirmamos, é um campo complexo que, como um “dispositivo”, agrega múltiplas imagens, fluxos de informação e circulação, *junkspaces*, ruínas de passado e “ruínas ao avesso”, monumentos do passado e “novos monumentos”, “escritas” e *performances* sociais as mais diferenciadas. A paisagem é plural e polifônica, é um campo vivo, um campo de acontecimentos.

Solà-Morales observa que a cidade atual se apropria de sua energia, mas também de seus conflitos sociais, geológicos, ambientais, aceitando com fatalismo conviver com eles. Os fluxos materiais e imateriais, físicos e reais ou puramente informacionais ou simbólicos não podem ser tratados de forma separada.

A paisagem se realiza na contingência entre a permanência e a impermanência de imagens de diversos *mediums*: arquitetura, textos, fotografias, vídeos, cinema, *performances*. Nesta compreensão, a paisagem é não só fenomenológica, mas também mediada através de imagens e ações produzidas

¹¹⁷ MONTANER, J. M. op.cit., p.44. Tradução e grifo da autora. “Nos espaços mediáticos, não predominariam espaços físicos e a arquitetura se converteria em um contêiner para imagens e “sistemas de objetos”, espaços em que a virtualidade se faz presente. Já o ciberespaço seria o espaço impalpável dos sistemas computadorizados, das redes, que prescindem da experiência do corpo no espaço. Ibid. p.46.

pela arquitetura e por tantas outras linguagens discursivas, que incluem o ficcional.

Segundo Solà-Morales, a realidade não existe previamente esperando que nós a contemplemos, mas se produz através dos mídia, que a recortam ou demarcam seu fluxo turbulento, de modo que a produção de uma mediação e a produção da experiência são duas faces do mesmo processo. Porque a arquitetura é uma mediação dos lugares, ela e a paisagem são tanto mediação como o resultado da mediação. O autor conclui que há não só a necessidade da mediação, mas uma condição midiática, como estabelecimento de ficções, que é própria da arquitetura e da paisagem urbana. Diante desta evidência, defende uma teoria da paisagem urbana sem a ilusão da permanência, como uma “teoria dos *mídia*” sem temer propagar procedimentos “carentes de rigor e permanência”:

Pensar as paisagens e as arquiteturas como envoltórios provisórios não significa renunciar à tensão, à energia e à invenção, senão só orientar os esforços na única direção possível: a da mediatizada produção de formas, imagens, simulacros como parte de um contingente onde a distinção entre real e virtual deixa de ter um significado metafísico para converter-se em permanente desafio à imaginação produtiva.¹¹⁸

O autor entende que a paisagem e a arquitetura são uma produção de externalidades, de imagens que mostram a superfície das coisas, de modo que seria preciso desenvolver práticas que estruturam imagens provisórias, sucessivas e multiplicadas para constituir um modo “não essencialista” de entender a prática contemporânea.

Recorrendo a Gilles Deleuze, Solà-Morales afirma que não há experiência estética (e filosófica) sem mediação e mediadores discursivos que contribuam para a leitura da realidade e, assim, arte e arquitetura não deveriam se afirmar como produção de objetos autorreferentes, mas sim como práticas da multiplicidade e das forças contingentes. Daí, Solà-Morales apontar, ainda que preliminarmente, a possibilidade de pensar a produção de “lugar” na contemporaneidade como a produção de “acontecimento” – algo como um ponto de intensidade, choque visual, sonoro ou emotivo, mais próximo da experiência do sublime, em meio ao fluir caótico da contemporaneidade:

¹¹⁸ SOLÀ-MORALES, I. *Territórios*, p.114-118. Tradução da autora.

Segue possível a construção do lugar. Não como desvelamento de algo permanentemente existente, mas como a produção de um acontecimento. Não se trata de propor uma arquitetura efêmera, instantânea e passageira. O que se defende nestas linhas é o valor dos lugares produzidos pelo encontro de energias atuais, graças à força de dispositivos projetuais capazes de provocar as extensões de suas ondulações e a intensidade que sua presença produz. *O lugar contemporâneo deve ser um cruzamento de caminhos (...) uma fundação conjuntural.*¹¹⁹

A passagem acima é muito importante para o nosso estudo, pois, buscando investigar o “lugar contemporâneo”, o trataremos como categoria aberta e passível de ser referida a diferentes “poéticas da complexidade” como um contraponto ao conceito de “lugar” no entendimento das práticas contextualistas que propunham o desvelamento de algo existente, visando a produção de “um sentido” permanente e constitutivo de um valor identitário. Ao contrário, sugerimos, em concordância com Solà-Morales, um “lugar contemporâneo” que seria partícipe de uma conjuntura dos próprios fluxos vivos da cidade em multiplicidade e diversidade de sentidos que também se renovam constantemente.

Entendemos que o lugar contemporâneo só pode constituir-se como aquele que problematiza a relação entre “lugares” e “não-lugares”, sugerindo a complexidade. E que as proposições artísticas e arquitetônicas que constituem o universo de trabalhos sob nossa análise re-instauram a paisagem, expondo suas ambiguidades e paradoxos, reescrevendo seus discursos, re-midiatizando suas imagens.

Partindo da descrição de Deleuze de uma paisagem urbana diferencial, em que “cada ponto de vista é uma outra cidade, as cidades não sendo unidas senão por sua distância e não ressoando senão pela divergência de suas séries”¹²⁰, Sonia Schulz usa o conceito de “mundos diferenciais” para definir um ambiente construído em que proliferam vários pontos de vista, séries simultâneas em heterogeneidade e divergência, desestruturando o perspectivismo clássico e a ideia de uma identidade urbana estável. Segundo a autora, isto implicaria na própria inclusão das forças caóticas, algo que a arte teria mobilizado para tornar sensíveis seus componentes. Ao afirmar que “somente através de suas dimensões artísticas a cidade é capaz de resgatar o mundo sensível”, assim resistindo “às frustradas

¹¹⁹ SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias*, p.115.

¹²⁰ Gilles Deleuze. Apud. SCHULZ, S. H. op.cit., p.204.

tentativas de ordenar e controlar o ambiente construído”¹²¹, a autora critica o determinismo objetivista de um mundo instrumental traduzido pela sociedade idealizada, defendendo a busca de alternativas para a urbanidade na arte. Sua reflexão encontra paralelismos com nossa hipótese de que as práticas artísticas possam constituir uma espécie de crítica transversal à arquitetura.

Nesta linha, é importante considerar o movimento de constante transformação como inerente à própria complexidade da vida, ao devir e ao acontecimento e, assim, à produção de diferenças.

As práticas artísticas contemporâneas parecem sugerir um caráter sempre diferencial da paisagem, seja fenomenicamente seja conceitualmente, a partir sobrecodificações, reescritas imagéticas, discursivas ou performáticas. Seriam estes, possivelmente, “mundos diferenciais”, intertextuais, intersticiais, eventuais, heterotopias.

Nos discursos arquitetônicos contemporâneos o debate de Michel Foucault sobre espaços outros e seu conceito de “heterotopia” tem sido bastante explorado. Bernard Tschumi¹²² propõe que o mesmo seja visto como possibilidade poética, criação de “acontecimentos” na paisagem, lugares de deslocamento e reorganização dos elementos do projeto de modo mais liberatório, incluindo estratégias de choque.

Esclarecendo o conceito, Foucault afirma que dois tipos de espaço diferenciam-se do espaço próprio às atividades da vida¹²³, porque o contradizem: as utopias e as heterotopias. As utopias são irreais, pois invertem a realidade social – a sociedade aperfeiçoada é o seu completo oposto. Já as “heterotopias” são reais, presentes na fundação social, mas completamente diferentes dos demais

¹²¹ SCHULZ, S. H. op.cit., p.205.

¹²² “A arquitetura não é sobre condições de projeto, mas sobre o projeto de condições que irão deslocar os mais retrógrados e tradicionais aspectos da nossa sociedade e simultaneamente reorganizar estes elementos de um modo mais liberatório, de modo que nossa experiência se torne a experiência de eventos organizados através da arquitetura. Estratégia é a palavra chave em arquitetura hoje. Não mais *masterplans*, não mais localizações em um lugar fixo, mas uma nova *heterotopia*. Isto é o que nossas cidades devem lutar para se tornar e o que nós arquitetos devemos ajudá-las a atingir através da intensificação da rica colisão de eventos/acontecimentos e espaços.” TSCHUMI, B. *Architecture and disjuncion*, p. 259. Tradução da autora.

¹²³ “O espaço no qual vivemos, que nos tira de nós mesmos, no qual ocorre a erosão das nossas vidas, de nosso tempo e da nossa história, o espaço que nos dilacera e nos consome, é também nele mesmo um espaço heterogêneo. Em outras palavras, não vivemos em um tipo de vazio que pudesse ser colorido com diversos tons de luz, vivemos em uma série de relações que delineiam lugares [*sites*] que são irredutíveis um ao outro e não se impõem um ao outro.” FOUCAULT, M. *Of other spaces*. (1967). Disponível em: <<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en.html>> Acesso em: 7 mar. 2006. Tradução da autora.

espaços que elas refletem e discutem – são lugares-outros e uma constatação de que o espaço em que vivemos é simultaneamente mítico e real e, por esta razão, toda cultura cria heterotopias que assumem formas variadas. Para o filósofo, a relação contraditória entre os espaços instituídos e as heterotopias evidencia um sistema de controle que afirma o que tem lugar (por estar dentro das normas) e o que não tem lugar (por estar fora das normas, ser diferente, anormal).¹²⁴

Deste modo, as heterotopias são realidades geradas pela instância sócio-cultural a que pertencem, mas possuem dinâmicas, regras e práticas próprias. Como um lugar outro, pode ser um lugar onde tudo pode acontecer e, neste sentido, assumir um caráter próximo das poéticas do acontecimento.

Entendemos que dois exemplos de Foucault podem explorados como poéticas artísticas: o jardim e o navio. São eles “heterotopias contraditórias” que têm “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si incompatíveis”, assim como “o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros”.¹²⁵ O jardim constitui uma pequena parcela do mundo, que é também a totalidade do mundo. Trata-se de um lugar contraditório que, no oriente, assumia significados profundos e sobrepostos, configurando um microcosmo. Seria possível pensar no jardim como um “entre”, como fez Rosalind Krauss, e neste sentido, abrir a possibilidade de aplicação do conceito de “heterotopia” aos trabalhos em “campo ampliado”. Já o barco é “um lugar sem lugar” que encontra em seu caráter nômade a abertura ao sonho, à imaginação, à possibilidade de encontros com muitos outros lugares. Heterotopia fugaz¹²⁶, o navio é um “*topos* nômade” e também imagem da liberdade, da “pirataria”, do inesperado, da *performance*, da deriva.

¹²⁴ Foucault distingue as “heterotopias de crise” como lugares privilegiados, sagrados ou proibidos reservados aos indivíduos em situação de crise como os adolescentes que vão para o colégio interno ou o serviço militar; “heterotopias de desvio”, como hospitais psiquiátricos e prisões, ou mesmo o cemitério. As heterotopias também podem representar a criação de espaços ilusórios que espelham todos os outros espaços reais, espaços em que a vida é repartida, assim expondo-os; por outro, podem criar espaços reais tão perfeitos e organizados que buscam compensar os nossos espaços mal construídos – como nas colônias jesuítas. *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Foucault trata da relação das heterotopias com o tempo. Enquanto os museus e bibliotecas são heterotopias, acumulativas de tempo, um lugar de todos os tempos e fora do tempo (típicas da cultura ocidental do século XIX, orientada para o eterno), os festivais são heterotopias fugazes, transitórias passageiras, ocupam vazios, espaços de modo temporal.

Assim, a “heterotopia”, como lugar-outro e, ao mesmo tempo, referido à realidade, apontaria a possibilidade de uma relação contextual, em prol da criação de “mundos diferenciais” através da formulação conceitual e discursiva de um trabalho. Ela sugere não uma relação de similaridade entre contexto e forma, mas a exploração da tensão entre pólos: o lugar da ordem e o de sua oposição, o lugar da “loucura” ou do “diferente”.

No ensaio teórico “Concept vs. context vs. content” (2004), Bernard Tschumi, abre a perspectiva de relação entre o conceitual e a paisagem, quando afirma que um trabalho arquitetônico pode ser caracterizado como “*in situ*”:

Não há arquitetura sem um conceito – uma ideia, diagrama, ou partido que dê coerência e identidade a um edifício. Conceito, não forma, é o que distingue a arquitetura da mera construção. Contudo, também não há arquitetura sem contexto (exceto na utopia). Um trabalho de arquitetura é sempre *in situ*, ou “situado”, localizado em um *site* e dentro de um contexto [*setting*]. O contexto pode ser histórico, geográfico, cultural, político ou econômico. Ele nunca é somente uma questão de sua dimensão visual, ou o que nos anos 1980 e 90 se chamou de “contextualismo”, com um conservadorismo estético implícito.¹²⁷

Admitindo que “conceito” e “contexto” são termos inseparáveis, Tschumi questiona se “um deles deveria ter precedência sobre o outro”. Negando tanto a interpretação *tabula rasa* como a dos partidários do *genius loci*, propõe a exploração de uma abordagem entre conceito e contexto. Esclarece, porém, que conceito e contexto podem se relacionar sob três modos: indiferença, reciprocidade e conflito. A indiferença supõe um tipo de colagem acidental em que elementos coexistem, mas não interagem, podendo vir a caracterizar tanto justaposições poéticas como imposições irresponsáveis. A reciprocidade parte de uma interação próxima, de modo complementar, quando os elementos se tornam uma única e contínua entidade. O conflito descreve um conceito arquitetônico estrategicamente elaborado para entrar em choque, criticar o contexto, como numa espécie de batalha em que ambos os protagonistas precisariam negociar sua própria sobrevivência.

Entendemos que a indiferença possa descrever atitudes conceituais que não se referem a um contexto, nem são reinscrições poéticas do mesmo, e que a reciprocidade talvez possa ser aproximada das estratégias contextualistas

¹²⁷ TSCHUMI, B. *Event-cities 3*. Concept vs. Context vs. Content. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004, p.11. Tradução da autora.

historicistas. Tschumi, que como já dissemos, defende a transgressão, prefere as estratégias conflituais, nas quais podemos incluir as heterotopias contraditórias. É possível também pensar que iniciativas de conflito podem pretender, conceitualmente, expor um sítio em suas ambiguidades e diferenciações intrínsecas, muitas vezes marginalizadas. Na concepção conflituosa abre-se a possibilidade da tensão entre opostos, mas uma tensão não-resolvida, mantendo a complexidade e a contradição, além da aceitação da diversidade.

Quanto ao modo de atuação, Tschumi levanta duas hipóteses: “contextualizar um conceito”, adaptando-o às circunstâncias de um sítio particular, ou “conceituar um contexto”, que significa fazer de uma situação a força propulsora do desenvolvimento de uma ideia ou conceito arquitetônico. Contextos são emoldurados e definidos por conceitos, assim como conceitos são emoldurados e definidos por contextos. Isto porque o contexto nunca é dado, mas sim concebido ou definido por um observador, do mesmo modo que um fato científico o é pela observação do cientista ou, melhor exemplificando, um mesmo local é visto por um preservacionista como um habitat natural para peixes enquanto um industrial o vê com turbinas de água fornecendo energia para centenas de pessoas. É importante enfatizar que “o contexto não é um fato; é sempre uma questão de interpretação” e, deste modo, é “freqüentemente ideológico e pode ser qualificado ou desqualificado por conceitos.”¹²⁸

Assim entendemos que a estratégia conceitual pode ser um caminho para a transgressão de métodos predeterminados, dogmas *a priori*, cânones e modelos historicistas. Se o modernismo apostou em conceitos que pudessem ser aplicados sem alteração a todas as situações culturais, elaborar, “conceituar um contexto” seria construir um campo de questões, criar uma “situação” que não pressupõe a resolução de tensões diferenciais. Deste modo, a estratégia conceitual faria da arquitetura um modo de pensamento que supõe um posicionamento discursivo sobre a relação entre diferentes. Isto passa pelo questionamento da subsunção dialética, ou seja, a produção de síntese, em trabalhos que, ao contrário, mantêm a tensão de pólos de diferença.

Por esta razão, nos valem do argumento de Merleau-Ponty sobre o “pensamento dialético”, como aquele que abre seu próprio caminho, inteiramente

¹²⁸ Ibid., p.12.

subordinado a seu conteúdo, de quem recebe incentivo. Criticando a dialética tradicional, o filósofo propõe a “boa dialética” como o engendramento de uma situação a partir de outra, encarando sem restrição a pluralidade das relações e a ambiguidade; deste modo, ela é uma dialética sem síntese, que não redonda em uma outra positividade. Portanto, uma das tarefas da dialética como “*pensamento de situação*” é “sacudir as falsas evidências, denunciar as significações cortadas da experiência do ser, esvaziadas, e criticar-se a si mesma na medida em que se venha a tornar uma delas.”¹²⁹

Retomando o tópico em questão, uma das possibilidades do “lugar contemporâneo” seria a manutenção dos pólos de “lugar” e “não-lugar”, fugindo a estratégias de síntese através das estratégias da transitividade e da produção de diferenças.

Vale aqui destacar que Robert Smithson, no ensaio “*Art and dialectics*” (1971), ressalta a dialética como o oposto da imposição de “limites críticos que apresentam a tendência de isolar o objeto artístico em um vazio metafísico independente de relações exteriores como a terra, o trabalho, classe”. Na metáfora do artista, a dialética deve ser vista como a relação entre a concha, a arte, e o oceano, seu contexto. Criticando a ênfase da arte moderna na produção de objetos especiais, que existiam por si mesmos a despeito do que os cercava, ele defende que, dialeticamente, “nada está isolado do todo”, “nenhum significado particular é absoluto ou ideal por muito tempo”,¹³⁰ pois a dialética é não a forma ideacional tese-antítese-síntese, mas um “desenvolvimento em processo”, pois nossos sistemas, ideias, filosofias, não dão contra nem da natureza, nem das forças da natureza humana.

O lugar contemporâneo sugere não a síntese de diferenças, mas a complexidade que, como vimos, lida com a incerteza, a incompletude, a complicação, a desordem e a contradição na conformação de um universo não determinado *a priori*, mas como devir e acontecimento, no qual entrelaçam-se fios de diferenças que, como entendemos, tecem a multidimensionalidade, a variedade e a diversidade da paisagem atual.

¹²⁹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível* (1964). São Paulo: Perspectiva, 2003, p.92-93.

¹³⁰ SMITHSON, R. *Art and Dialectics* (1971). In: _____. *Robert Smithson, collected writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996, p.370. Tradução da autora.

Como poéticas da complexidade, os trabalhos artísticos/arquitetônicos, cada qual de modo singular, exploram fenômenos, conceitos, discursos, promovem ações que expõem a complexidade da paisagem. Agindo em campo, reescrevem contextos, criam “mundos diferenciais”, “heterotopias”, “situações”, de modo criativo e potencialmente crítico, “sacudindo as falsas evidências”, “denunciando as significações cortadas”, explorando os paradoxos entre “lugares” e “não-lugares”.

Diante das transformações sem precedentes em todos campos – artístico, econômico, político, social, tecnológico – cabe ao artista/arquiteto atuar entendendo a paisagem como um campo de forças vivo, do qual o trabalho é co-partícipe e criador.

Temos como hipótese um outro tipo de postura contextual, diversa do entedimento do contexto como um dado de anterioridade a ser valorizado como permanência a partir de sua continuidade no presente. Diferentemente, em nossa abordagem do “lugar contemporâneo” e das “poéticas da complexidade”, ser contextual é pensar na dinâmica contemporânea como dispositivo em que atuam diversas forças sócio-culturais, discursivas, fenomênicas singulares de modo que as intervenções se afirmam como reinvenções da paisagem na medida em que constroem contextos que expõem a multiplicidade contemporânea, suscitando também o questionamento permanente sobre ela.

*

Antes de abordar os trabalhos contemporâneos na seção “Poéticas da Complexidade”, retomaremos brevemente alguns modelos alternativos que, no momento da “crise” nos anos 1960, buscaram posturas diversas para reinventar a paisagem urbana como um lugar de dinamismo, trocas, interação e participação.

Algumas propostas destacam-se por sua adesão à tecnologia¹³¹, dentre elas as do grupo inglês Archigram, que retoma a estética da máquina através de estruturas urbanas mecânicas e eletrônicas, móveis e conectáveis, explorando a imagens de ficção científica do imaginário da década de 1960 - “*Plug-in-City*”,

¹³¹ O metabolismo japonês também defendia megaestruturas que imaginavam condizentes com uma realidade pluralista e dinâmica: a cidade como mecanismo em movimento cujas formas e funções seriam também mutáveis.

“*Walking City*”, “*Instant City*”. Nesses trabalhos, a paisagem surge como um lugar de nomadismo, emancipação social, troca, interação, prazer, diversão e conforto material e psicológico. As “imagens” são entendidas como participantes ativos no campo sensorial do espectador, de modo que são exploradas através de técnicas de “*disruption*”, como o conflito e o deslocamento, para criar *efeitos* na experiência. Cores, formas, símbolos, espaços, texturas, iluminação e acústica viriam criar “zonas de total probabilidade” – o que as diferencia do ascetismo de determinadas posturas modernistas.

Segundo Reyner Banham¹³², as propostas do Archigram se põem como uma crítica ao funcionalismo restrito do modernismo, adotando uma noção mais aberta de “programa”. Elas formulam, desse modo, uma espécie de “funcionalismo em campo expandido” que inclui percepção, biologia, genética, teoria da informação, topologia e toda sorte de tecnologia.

Infláveis, *blobs* e grandes máquinas configuram uma paisagem outra, podemos dizer, uma grande *performance*. O *Architecture + Telegram* pretendia lançar mensagens sobre arquitetura sugerindo “metamorfose” e “instantaneidade”, através de seus projetos visionários, veiculados por uma revista sob formato de histórias em quadrinhos. Daí depreende-se a exploração de “arquiteturas-limite” de caráter *anti-building* que suscitam questões sobre a efemeridade da paisagem, como também o fará posteriormente Rem Koolhaas.

Embora diferente do Archigram, mas igualmente explorando a questão da experiência sinestésica, a Internacional Situacionista (IA) lança, em 1957, um programa de reformas, acreditando na arte como um ato político contra a alienante “sociedade do espetáculo”, fortemente criticada por seu principal ativista Guy Debord.

O grupo propunha o uso da técnica de *détournement* em que os elementos são retirados de um contexto e deslocados para outros ou neles reinscritos, alterando assim sua significação; como no dadaísmo e no surrealismo, esta operação pretende convidar à própria reexperimentação do cotidiano.

Pretendendo potencializar o envolvimento entre indivíduos e espaços, a IA pesquisava a “psicogeografia”, ou seja, o impacto psicológico da cidade e dos

¹³² Reyner Banham. Apud. VIDLER, A. Toward a Theory of the Architectural Program. *October*, n.106, fall 2003.

ambientes nas emoções e comportamentos. As experiências de campo eram registradas em mapas como pontos e fluxos de efeitos e significados extraídos tanto da memória quanto da imaginação. Caminhar “à deriva” seria uma oportunidade de experienciar ludicamente jogos de situações. Na concepção da IA por um urbanismo social, a cidade deveria ser o espaço da liberdade, do desejo de aventura, imaginação e prazer. Daí a valorização da “criação de situações”, cada qual seria como “um micro-mundo transitório e – por um momento único na vida de alguns – um jogo de eventos.”¹³³ A “situação”, segundo Debord, opor-se-ia ao “espetáculo” da sociedade moderna que teria produzido, através da alienação e da ilusão, a falta de consciência e de participação dos indivíduos. A construção de situações pressupõe uma “qualidade passional” na constituição de intervenções que atuem na relação entre o cenário material da vida e os comportamentos a que este cenário leva. A situação é feita para ser “vivida por seus construtores”, assim aumentando “a participação daqueles que não mais poderão ser chamados de atores, mas em um sentido novo deste termo, de *vivenciadores*”.¹³⁴

Neste sentido, destacamos a importância das ideias de “criação de situações” e a ênfase na “participação” nos trabalhos contemporâneos que valorizam o vivido, a *performance* dos indivíduos no espaço, através de ações que busquem não só a satisfação de necessidades práticas de uso, mas também abordagens psicológicas diversas.

Isto se reforça através do exemplo de “Nova Babilônia”, a cidade idealizada por Constant Nieuwenhuy, que era o contraponto da cidade funcional de Le Corbusier: um “labirinto dinâmico” em que a arquitetura se transforma em um ambiente artificial que permite a interação dos fluxos humanos, modificada de acordo com os desejos dos próprios moradores. O nomadismo urbano surge como um modo de afirmar a experiência rica e variada de paisagens mutáveis, exploradas através de percursos escolhidos ao acaso.

Para Solà-Morales, o conceito de “deriva” da IA, demonstra uma “radical vontade de não colocar limites, nem plano prévio, nem hierarquia visual”.¹³⁵ Deste modo, esse conceito seria um contraponto aos princípios de desenho

¹³³ NIEUWENHUY, C.; DEBORD, G. Situationist Definitions. In: CONRADS, U. (ed.). *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. Cambridge: MIT, 1995, p.162.

¹³⁴ DEBORD, G. Relatório sobre a construção de situações (1957). Edição Farandola, 1997. Grifo da autora.

¹³⁵ SOLÀ-MORALES, I. *Territorios*, p.155. Tradução da autora.

racional e de ordem compositiva da cidade moderna, tornando possível a emergência de um espaço urbano através da “acumulação errática de experiências sinestésicas”.¹³⁶

Neste quadro, destaca-se também uma preocupação com os percursos e a experiência da cidade pelos indivíduos no trabalho do grupo Team X (1959). Os arquitetos pensaram em reconstituir a cidade a partir dos elementos casa, rua, bairro e cidade, buscando “a verdadeira complexidade das associações humanas”¹³⁷, como afirma Peter Smithson.

Como uma tentativa de conciliação entre os fluxos de pedestres e de veículos, o grupo preocupou-se com as qualidades ambientais através do uso de escalas menores e intermediárias, além de geometrias mais complexas. O Team X assume uma inclinação “aformal”, baseada em um senso de “topologia” que, segundo Reyner Banham, marcou a concepção de uma “outra arquitetura”, que mostrava suas qualidades através das características de penetração, circulação, relações entre dentro e fora, e, sobretudo, força e substância como imagem: “a beleza e a geometria foram suplantadas pela imagem e pela topologia.”¹³⁸ Julgamos que esta visão pode ser aproximada das “novas topologias” arquitetônicas recentes, como trataremos na seção 3.2.

A metodologia do grupo consistia em investigar os movimentos dos usuários para criar uma estrutura de cidade que melhor integrasse a vida social, incorporando também as capacidades criativas e participativas dos indivíduos. Por esta razão, Solà-Morales afirma¹³⁹ que os arquitetos do Team X não agiram nem como filósofos, nem como utopistas sociais, mas como etnólogos, leitores atentos aos comportamentos dos usuários e às riquezas que a cultura popular poderia gerar para a vida coletiva.

Por vias diversas, as investigações do Archigram, da Internacional Situacionista e do Team X demonstram uma preocupação com a experiência dos

¹³⁶ SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias*, p.88. Tradução da autora.

¹³⁷ Peter Smithson. Apud. SCHULZ, S. H., op.cit., p.190. Entre os componentes do grupo destacam-se Alison e Peter Smithson, Ernesto Rogers, Aldo van Eyck, Louis Kahn, José Antonio Coderch, J.B. Bakema e Georges Candillis.

¹³⁸ Reyner Banham. Apud. VIDLER, A. *Toward a theory of architectural program*, p.70-71. Tradução da autora.

¹³⁹ SOLÀ-MORALES, I. *Territórios*, p.40.

indivíduos na cidade, mas sem a nostalgia das propostas contextualistas historicistas. De seus trabalhos, tomamos alguns importantes conceitos que terão desdobramentos nas propostas que serão tratadas a seguir: “participação”, “acontecimento”, “novas topologias”, “cotidiano” e, principalmente, o conceito de “situação” como micro-mundo, jogo de eventos.