

### 3

## Poéticas da complexidade

Com a expressão “poéticas da complexidade” designamos os diferentes trabalhos artísticos/arquitetônicos que instauram o “lugar contemporâneo” partindo de uma relação contextual de re-invenção da paisagem. Interessa-nos pensar como a atuação artística e arquitetônica entende-se como partícipe de uma paisagem viva, entretecendo-se no campo-dispositivo das imagens, dos fenômenos, das narrativas, discursos, mitos e ficções, além da *performance* social, como intervenções que atuem de modo criativo e crítico.

Nesta tese serão analisados trabalhos em que a reinvenção do *medium* se processaria a partir da relação entre arte e paisagem, sugerindo que tanto o campo da arte como o campo da paisagem na contemporaneidade possuem dinâmicas complexas.

Diante da *complexidade* da vida, como refere Edgar Morin, não se pode pensar em conhecimento a partir de definições prévias, estruturas. Não há *uma* complexidade, mas várias complexidades. Conseqüentemente, acreditamos que para agir com a intenção da aproximação entre arte e vida, seria preciso reinventar o modo de ação diante de cada sítio específico, propondo para cada caso um contexto, reescrevendo cada situação, recriando a paisagem.

Uma vez que o termo *complexo* significa “o que está tecido junto” e o termo contexto, do verbo latino *contexo*, significa “tecer, entretecer, entrelaçar” trabalhamos com a ideia de que toda ação artística *in-situ*, ou contextual, cria-se entrelaçada à vida, ao mesmo tempo em que a recria, explorando e criando complexidades.

A paisagem, como já descrevemos, é um campo múltiplo, que pode ser interpretado sob várias dimensões. Em nossa abordagem, escolhemos os termos imagem, quiasma, interstício e acontecimento para definir estas dimensões e explorar trabalhos que revelam certas afinidades poéticas; porém, mais uma vez destacamos que estas designações não são excludentes, restritivas ou definitivas, não são categorizações, mas modos de aproximação da paisagem em sua diversidade.

O sítio, por sua vez, será tomado como campo de investigação artística em dispositivo complexo - tanto físico, fenomênico, imagético e discursivo.

Acreditamos que as “poéticas da complexidade” exploram um modo de ação artística, reflexivamente operativa, que traz à tona a paisagem como uma realidade múltipla e diferencial, constituída de ambiguidades, paradoxos e deslocamentos. O “lugar contemporâneo” mobiliza as energias atuais criando “situações” e “acontecimentos” que re-inventam a paisagem.

### 3.1

#### Paisagens-Imagem

A paisagem pode ser compreendida como uma dinâmica de imagens, “linhas” de diferenciação que se multiplicam e transformam a todo momento. Considerando a dimensão imagética da paisagem, é possível afirmar que não há, na contemporaneidade, separação entre o valor de alta e baixa cultura, arte e não-arte. Nela não se imagina a criação de elementos idealizados, mas de aparências efêmeras, de um grande número de estímulos visuais que participam de um processo sempre inclusivo.

Uma imagem pode ser conceituada como mediação da realidade que se “estrutura” a partir de signos, significantes que lhe conferem significados, e que oferecem sempre um análogo das próprias coisas, seja porque estão no lugar delas, seja porque nos fazem imaginar coisas através de outras. O análogo pode ser um símbolo, uma metáfora, uma ilustração, um esquema ou planta, um signo, um sentimento, um substituto. As imagens tornam presente ou presentificam algo ausente, seja porque este algo não existe, seja porque não se encontra onde estamos.<sup>140</sup>

Após a Segunda Guerra Mundial, vive-se uma realidade de amplo recurso à imagem e um consenso em relação à lógica capitalista do consumo. A imagem torna-se um elemento autônomo que circula livremente sendo também, deste modo, apropriada por diversos *mediums*. O resultado são imagens produzidas a partir de imagens, simulações que levam à perda de referenciais de verdade e valor.

Diante desta condição, a questão está em se arte/arquitetura mantêm vivas seu compromisso com a reinvenção de suas próprias poéticas e com a criação de “situações” que partam da dinâmica atual. Neste quadro, reconhecendo o papel do domínio visual na cultura, a *Pop Art* explora o universo imagético de modo consciente e pragmático, sabendo que quaisquer atitudes de resistência ou de crítica só podem ser exploradas a partir desta mesma dinâmica.

A *Pop* torna evidente a ampla indiferenciação das imagens através da criação de situações poéticas que provocam um “curto-circuito” na paisagem

---

<sup>140</sup> CHAUI, M. *Convite à filosofia*. 12.ed. São Paulo: Ática, 2001, p.132-133.

contemporânea questionando a anestesia do sujeito que nela se dissolve, desaparece. Acreditamos que a questão para a arquitetura é também, partindo desta paisagem imagética, produzir poéticas criativas e/ou críticas em relação a seu próprio *medium* e à experiência da paisagem.

*Paisagem-Imagem* define poéticas que exploram a apropriação livre de signos reconhecidos para produzir lugares como estímulos visuais capazes de provocar o deslocamento entre as condições de realidade e simulação, realidade e ilusão.

### 3.1.1

#### Poéticas do Cotidiano – A imagem como signo banal e figurativo

Após os anos 1960, a produção artística busca uma reaproximação com a vida, incorporando e aderindo aos seus elementos cotidianos. Isto se relaciona à abordagem “neo-dada” de caminhos experimentais entre os *mediums* artísticos, tendo como suporte as imagens e mesmo os objetos mais banais, retomando a tensão entre arte e não-arte. Assim, a arte critica não só a definição das disciplinas como produção de objetos de valor plástico-formal, mas também o próprio campo da cultura da imagem no qual se insere, deixando-se contaminar por ele, mas expondo sua dinâmica de consumo: vida e morte, encantamento e desencantamento.

Explorando esta ambiguidade de modo irônico e bem-humorado, o trabalho de Robert Rauschenberg parte do campo do expressionismo abstrato e retoma o experimentalismo dada, criando, como afirmou Donald Judd,<sup>141</sup> “objetos específicos” - que não podem ser categorizados seja como pintura ou como escultura.

*Cama* (1955, Figura 1) pode ser descrito como *entre* a pintura e a escultura, entre uma imagem e um objeto cotidiano, assim demonstrando não só o questionamento do *medium*, mas a dificuldade da própria categorização de arte, nos limites da não-arte. Rauschenberg realiza uma *assemblage* em que a cama é a “tela”, não mais a superfície plana, e a tinta revela traços expressivos ao mesmo tempo em que escorre, abrindo-se à indeterminação. A referência ao *readymade*

---

<sup>141</sup> Cf. p.21-22.

de Marcel Duchamp é clara: um objeto cotidiano torna-se suporte para a obra de arte, ou seja, a arte não está na produção de um objeto original, mas na operação artística e conceitual envolvida.

No trabalho de Rauschenberg e na produção artística dos anos 1960, Leo Steinberg destaca um caráter “*flatbed*” (placa horizontal de um prelo), que teria promovido a transformação da relação entre a superfície pictural e a postura humana ao deslocar a condição vertical da tela de cavalete e o espaço ilusionista da pintura renascentista. Deste modo, o plano *flatbed* enfatiza a horizontalidade que, segundo Steinberg, relaciona-se ao “fazer”, enquanto, diferencialmente, a virtualidade do quadro janela renascentista, ao ver. O *flatbed* alude a superfícies receptoras onde são “espalhados objetos, onde se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas de maneira coerente ou confusa”. A grande inovação é que “a superfície pintada não é mais o análogo da natureza, mas de processos operacionais”.<sup>142</sup> Destacamos aqui que a ideia de *flatbed* sugere uma grande transformação na medida em que a pintura, como *medium* em campo, reinventa seu modo de operação na planaridade.

Isto se observa no uso de transferências fotográficas (Figura 2) em que Rauschenberg se apropria livremente de imagens tanto da história da arte como dos meios de comunicação, além de símbolos pintados e desenhados – sugerindo uma colagem em que os signos adquirem novos significados ou os têm determinados pela relação superficial que estabelecem entre si.

Segundo Steinberg<sup>143</sup>, esses trabalhos resultaram em “ruídos óticos” entre imagens que exerciam recíproca interferência, produzindo resíduos e detritos da comunicação. A mais radical ação do artista teria sido inventar uma superfície pictural que permitia ao mundo entrar novamente, algo que viria a se refletir na *Pop*, pois o plano do quadro tipo *flatbed* acomoda objetos reconhecíveis, apresentando-os como coisas feitas pelo homem e universalmente familiares.

A apropriação de objetos e imagens do cotidiano é freqüente nos trabalhos dos artistas *pop*, entre eles Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Claes Oldenburg. A importância contemporânea da *Pop Art* está no fato de que, mesmo ainda não vivenciando a globalização e a velocidade das trocas informacionais que hoje

<sup>142</sup> STEINBERG, L. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. (1972) Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.117.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.121-122.

constituem uma cultura da imagem, os trabalhos contaminam-se da vida provocando deslocamentos entre arte como mercadoria e arte como crítica, arte e não-arte, artista e público.

Warhol é, sem dúvida, o artista que melhor espelha o paradoxo deste momento: entre o encantamento do mundo das imagens \_ pulsão de vida \_ e o seu desencantamento \_ pulsão de morte.

Jean Baudrillard reconhece em Warhol o grande momento da arte do século XX, por fazer uso da simulação para expor o “drama” entre a passagem para a condição de imagem e a equivalência absoluta de todas as imagens.

O artista não se esquivava, antes contamina-se com as imagens do mundo das *stars*, dos produtos de consumo, das imagens de violência, desastres. Como na estratégia dadaísta, Warhol aproxima o mundo da arte do que se nomeara “não-arte”, a própria vida.<sup>144</sup> Na verdade, ele cria imagens de imagens. No emblemático *Díptico de Marilyn* (1962, Figura 3), dois conjuntos de séries de imagens da artista, um “mito”, são exploradas como uma dialética de opostos que se alimentam – a vida e a morte da imagem, aparecimento e desaparecimento: o signo aparece explorado múltiplas vezes em forte cromatismo e em preto e branco, desvanecido.

O trabalho de Warhol exprime a própria dinâmica das imagens contemporâneas: sedutoras em sua imediaticidade e apelo que dirigem aos nossos sentidos, presenças efêmeras, produtos visuais multiplicados e sempre acessíveis, tão acessíveis que nascem destinados à própria morte.

Baudrillard observa que Warhol não é mais do que o agente da aparição irônica das coisas, pois suas imagens não são absolutamente banais porque seriam o reflexo de um mundo banal, mas porque resultam da falta de qualquer pretensão do sujeito de interpretá-lo, de modo que o signo perde sua significação e “brilha no vazio com toda a sua luz artificial”.<sup>145</sup> Portanto, para Baudrillard, o drama da imagem em Warhol, é a eminente evidência da morte – a morte da permanência,

<sup>144</sup> Na série *Faça-você-mesmo* (1962), Warhol não só escolhe figuras simples e de grande apelo visual, como flores, mas numera suas partes como se fossem um jogo de montar, ironizando a própria tradição da pintura e o papel do artista. A imagem pulsa, vive em sua alegria enquanto, ironicamente, expõe a morte da subjetivação.

<sup>145</sup> BAUDRILLARD, J. *A Arte da desapareição*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / N-Imagem, 1997, p.99.

do significado, do sentido. Assim acontece na ambiguidade da morte da imagem e da persistência do mito Marilyn.

Fica, pois, patente, que Warhol reproduz o ciclo das imagens: da sedução ao esgotamento. Evidencia-se a fascinação por elas e a perda de sensibilização diante da sua hiperestimulação. A superexposição de imagens cria uma espécie de anestesia da experiência.

Na série *Desastres* - imagens de acidentes de carro, da cadeira elétrica - o artista traz à tona o quanto estas imagens que despertam enorme interesse e curiosidade do público tem, no fundo, seu sentido banalizado.

Leo Steinberg destaca o interesse de Warhol pela “imagem deteriorada”, citando David Antin<sup>146</sup>, resultado de regressões a partir de uma imagem do mundo real de modo que resta a “sensação de que há algo ali que se reconhece, mas não se pode ver”, pois as telas causam tanto a impressão de um “colorido arbitrário, da imagem apagada, e o sentimento constante de estarmos sobrando” como a certeza, embora não clara, de que há uma proposição na imagem.

Exibindo frontalmente um desencantamento do mundo, Warhol questiona os mitos culturais se apropriando das imagens para desnaturalizar o significado de seus signos. Assim o faz com as imagens de Marilyn, Mao Tse Tung, O Dólar e dele próprio como artista.<sup>147</sup> Ao mesmo tempo em que aparece como figura central de sua *Factory* prateada, imagem artificial que cria para si mesmo e para seu local de produção, afirma: “Eu sou uma máquina, não sou nada”, “Sou a própria operacionalidade”.<sup>148</sup> Warhol desloca a imagem do artista criador, e se sua laconicidade em entrevistas faz pensar que está distante do mundo, pelo contrário, ele, como poucos, busca, através da experimentação<sup>149</sup>, uma aproximação dele.

Percebemos que é a ironia que traz à tona os valores da sociedade americana. Ao mesmo tempo em que desvela seu mecanismo de serialidade, como depois faria a arte *Minimal*, Warhol ironiza a tradição artística compositiva

<sup>146</sup> David Antin. Apud. STEINBERG, L., op.cit., p.124.

<sup>147</sup> Na serigrafia *Verso e reverso da cédula do dólar*, 1962, ironiza o mercado da arte, afirmando que se a arte é comprada por alto preço para mostrar *status*, seria mais simples emoldurar o próprio dinheiro para que ficasse em exposição. Assim como em seu auto-retrato produzido pela colagem de códigos de barra.

<sup>148</sup> Andy Warhol. Apud. BAUDRILLARD, J. *A Arte da Desaparição*, p. 113.

<sup>149</sup> Seu trabalho experimental irá questionar os limites entre os meios artísticos. Em “anti-filmes” como *Eat* e *The Kiss*, Warhol simplesmente fixa a câmera e capta continuamente ações cotidianas. No filme *Empire*, durante oito horas, Warhol filma a mesma imagem do topo do edifício iluminado à noite. A sensação é de que vendo um filme (imagem-movimento) se está diante de uma pintura (imagem-parada). É um *entre* pintura e cinema.

moderna. Mas, nas séries de Marilyn, assim com nas de *Coca-Cola* etc., a repetição da imagem se revela sempre diferencial. Marilyn pode ser sempre outra e a garrafa de Coca-Cola mais ou menos cheia, de modo que o mesmo pode se tornar múltiplo e diferente.

De modo irônico, ou ainda, bem-humorado, a *Pop* evidencia a contaminação da sensibilidade do artista pela vida, como se pode observar a partir do depoimento, em tom de manifesto, de Claes Oldenburg:

Sou a favor de uma arte que toma suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e estúpida como a própria vida. (...)

Sou a favor de um artista que desapareça e ressurja de boné branco pintando anúncios ou corredores. (...)

Sou a favor da arte de velejar aos domingos e da arte das bombas de gasolina vermelhas e brancas.

Sou a favor da arte de colunas azuis brilhantes e anúncios luminosos de biscoitos.<sup>150</sup>

A *Pop* demonstra, assim, uma adesão à banalidade cotidiana e ao universo das imagens, incluindo as comerciais. Ela questiona a linguagem artística como criação de novas formas ao desdobrar a operação de apropriação de objetos cotidianos – o *readymade* de Duchamp - explorando o caráter sedutor e efêmero próprio às imagens.

As tiras de quadrinhos a óleo de Roy Lichtenstein, ao mesmo tempo em que aderem a imagens de extrema familiaridade e superlativam seu potencial de sedução por sua escala e cor, escondem a pergunta sobre que tipo de representações figurativas são levadas a sério e por quê. Esta questão se assemelha à de Arthur Danto sobre a diferença entre a *Brillo Box*, (1964, Figura 4) de Andy Warhol e a caixa de sabão Brillo do supermercado: “Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente”.<sup>151</sup> A questão é conceitual: a *Pop* cria objetos que não possuem uma forma especial, confrontando a premissa de que a aparência das obras de arte contrasta com a das coisas meramente reais. No que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, de modo que, para descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência dos sentidos para o pensamento. Com a arte

<sup>150</sup> OLDENBURG, Claes. Sou a favor de uma arte ... In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de Artistas*, p.67-71.

<sup>151</sup> DANTO, A. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p.16-17.

conceitual a busca do significado está na operação artística como ideia, prescindindo mesmo da materialização dos trabalhos.

A *Pop*, aderindo à operação conceitual, coloca-se como arte “pós-histórica” que, segundo Danto, não estava interessada em continuar o projeto modernista da “evolução” dos meios disciplinares, mas desejava explorar todas as possibilidades disponíveis na história da arte, inclusive as próprias vanguardas reprimidas como o dadaísmo e o surrealismo.

Ainda Danto afirma sobre a *Pop* que a principal contribuição artística da década foi o surgimento da “imagem apropriada”: a apropriação de imagens com sentido e identidades estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos.<sup>152</sup> Este é um ponto a destacar como importante para as nossas reflexões: a apropriação de imagens e o deslocamento de seu sentido.

A “transfiguração do banal”, promovida pela *Pop*, como aponta Danto, é a transformação de signos e imagens do cotidiano, dos emblemas da cultura popular, em trabalhos que adquirem *status* artístico. O crítico assume que se apropriou de um termo que designa um conceito religioso, que implica, segundo ele, a “adoração do comum”, “adorar a um homem como a um deus”.

Danto estabelece uma ponte entre a *Pop* e a “filosofia analítica” de Ludwig Wittgenstein. Em *Investigações Filosóficas* (1953), o filósofo tem como seu principal objeto de reflexão a linguagem. Procurando desmitificar a filosofia a partir deste seu instrumento, afirma que o sentido da linguagem é funcional e contextual.

A filosofia analítica estava atada à experiência humana comum em seu nível mais baixo e ao discurso comum do tipo cujo domínio todos detêm. (...)

Eu acho que também a *pop art* transfigura em arte o que todos conhecem: os objetos e os ícones da experiência cultural comum, o equipamento comum da mente do grupo no momento presente da história. (...) A *Pop* celebrava as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns – flocos de milho, sopas enlatadas, sabão em pedra, estrelas de cinema, histórias em quadrinhos. E pelo processo de transfiguração, a *pop* conferiu-lhes um ar quase transcendental. (...)

A filosofia analítica sentia que a filosofia tradicional havia chegado ao fim, tendo de forma radical concebido erradamente as possibilidades de cognição. O que a filosofia haveria de fazer doravante, depois do fim, é difícil dizer, mas presumivelmente algo útil e a serviço direto da humanidade. A *pop art* significou o fim da arte, como tenho argumentado, e o que os artistas fariam depois do fim

<sup>152</sup> Ibid., p.18-19. Para Danto, o termo “pós-modernismo” não se aplica a toda a arte contemporânea, por esta razão prefere o termo “pós-histórica” para tratar de uma arte de “impecável liberdade estética”, onde não há “limite histórico”.

da arte é também difícil de dizer, mas havia pelo menos a possibilidade de que a arte também poderia ser colocada a serviço direto da humanidade.<sup>153</sup>

Segundo Wittgenstein, não há uma linguagem ideal, privilegiada, que represente a essência do que se quer dizer. Seria possível, através dos “jogos de linguagem”<sup>154</sup>, expor que o significado das palavras é compreendido através do seu uso e no seu uso, ou seja, o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem. A *Pop* transfigura em arte o que todos conhecem ao fazer uso destes tipos de jogos que possuem uma dimensão também crítica da própria realidade.

A linguagem é a do cotidiano, aquela realmente falada por todos, de modo que, para Wittgenstein, a realidade é a cultura e a linguagem é uma “forma de vida”.<sup>155</sup> Em seu pensamento, há tantos mundos, tantas realidades, quanto linguagens e estas possuem uma função criadora.

No campo do estudo da linguagem, transparecem nas artes características de certas épocas. Na arte clássica, a ideia de que beleza pressupõe harmonia e proporção constituiria um critério de linguagem. Outros critérios como a velocidade, a simultaneidade e o questionamento do belo sugeririam algo diferente, assim nas vanguardas artísticas.

A “ideia” de beleza está no cerne das discussões sobre a essência das aparências e remonta a Platão que interpõe entre as “ideias” e as “imagens” (cópias ou simulacros) uma distância de valor: verdadeiro e falso.

Nesse quadro, inscreve-se a posição de Bernard Tschumi ao redefinir os limites da arquitetura afirmando, na contemporaneidade, não mais uma preocupação com a beleza, mas sim com a linguagem. Neste sentido, a reinvenção do *medium* pode ser encontrada na subversão das regras que definem estruturas de linguagem que se assumam como estruturas de verdade, como no caso da linguagem clássica. É preciso destacar o quanto a arquitetura moderna se mantém ancorada a estes valores clássicos. O purismo de Le Corbusier e sua valorização da harmonia clássica, atualizada através tanto dos instrumentos compositivos como o traçado regulador quanto das estratégias cubistas de disjunção, atestariam a beleza, a poesia da arquitetura, que assim se diferenciaria da mera construção e de todo o estilismo histórico que seria uma mera tradução da “aparência”.

<sup>153</sup> Ibid., p.144.

<sup>154</sup> RUSSELL, B. *História do pensamento ocidental*. 2ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 448.

<sup>155</sup> SILVA, D. C. S. Os desafios da linguagem. In: *Ciência e Vida - Especial Filosofia*. São Paulo: Ed. Escala, n.8, p.56-66.

Devemos lembrar que, ao recuperar o valor da aparência através da noção de “imagem”, a contemporaneidade se viu diante da possibilidade de apropriação de todo um vocabulário de signos do passado. Como tratamos na seção 2, partindo da reflexão crítica de Robert Venturi ao elitismo purista da arquitetura moderna, em *Complexidade e contradição em arquitetura* (1966), o pós-modernismo fez uso da citação histórica com abordagem culturalista que foi identificada como “novo ecletismo”.

Porém, acreditamos que, no trabalho de Venturi, a apropriação de signos históricos é crítica, diferente desse pós-modernismo historicista e “contextualista”. Ao apropriar-se dos signos livremente, através da alteração de escala, cor e materialidade, e ao esvaziá-los de seu significado, Venturi opera de modo similar aos artistas da *Pop Art*. Constatamos que ele define os signos do passado como partícipes de um contexto, de um jogo, para retomar o termo de Wittgenstein, no qual não mais carregam valor de essência e verdade. Neste sentido, assim como Warhol expõe o valor da imagem na cultura atual, Venturi expõe o valor da linguagem clássica da arquitetura, criticando-a, em seu uso aristocrático, através de sua banalização. Se Warhol faz ver o esgotamento do ciclo de imagens, Venturi, ao banalizar o uso da linguagem clássica, faz ver o esgotamento do uso desta como valor de alta cultura; é por esta razão que, para ele, quaisquer signos, do passado ou do presente, podem ser apropriados em um jogo que torna ambígua, como na *Pop Art*, a relação entre uma imagem e seus simulacros.

O pragmatismo norte-americano está presente tanto na *Pop Art* quanto no trabalho de Venturi: os elementos convencionais e do cotidiano são amplamente aceitos e livremente manipulados, ao lado dos de origem erudita. Ele talvez tenha sido um dos primeiros arquitetos da geração crítica do funcionalismo modernista a sensibilizar-se com a mudança contínua da paisagem contemporânea, ou seja, a atestar a sua condição de efemeridade, de não permanência.

Sustentando que “as justaposições aparentemente caóticas de elementos vulgares expressam uma intrigante espécie de vitalidade e validade”, Venturi defende o “todo difícil” como um relacionamento ambigualmente hierárquico entre as partes e que não exclui o não-resolvido ou o inacabado. O todo é inclusivo, pois possui riqueza de significado; é ambíguo e dual, além de uma “vitalidade desordenada”: é a “difícil unidade de inclusão” que se opõe à “fácil unidade de exclusão”, ao olhar de sobrevoos, à tábula rasa modernista e aos sistemas

totalizantes, operação esta que requer a consideração da complexidade. É que, em um sistema complexo, as relações seriam tanto mais inconsistentes, mais fracas perceptivelmente, quanto maior a diversidade de elementos cujos ritmos “complexos e contrapontísticos” se opõem aos simples e singulares. Esta ambiguidade, tal como a apresenta o arquiteto, está presente no Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock, na *Op Art* e na *Pop Art*.<sup>156</sup>

Em diversas passagens de *Complexidade e contradição em arquitetura*, Venturi aponta a *Pop Art* como referencial. A *Pop* é aproximada de seu argumento por conquistar a complexidade do significado através da discrepância entre o efeito físico e o psíquico: o artista *Pop* não cria formas, mas as recolhe do cotidiano e as explora através da “inflexão”, da “ênfase”, alterando escala, cor e materialidade. Diretamente, ele a valoriza como contraponto ao “purismo” modernista:

Algumas das brilhantes lições da Pop Art, envolvendo *contradições de escala e contexto*, deveriam ter despertado os arquitetos dos sonhos de ordem pura que, lamentavelmente, são impostos nas fáceis unidades gestaltistas dos projetos de renovação urbana da arquitetura moderna institucional, mas que, felizmente, são na realidade impossíveis de realizar em qualquer grande escala. E talvez seja na *paisagem cotidiana, vulgar e menosprezada* que possamos extrair a *ordem complexa e contraditória que é válida e vital para nossa arquitetura como um todo urbanístico*.<sup>157</sup>

Venturi defende a vitalidade da paisagem complexa, contraditória e inclusiva cuja riqueza de interesse advém da relação ambígua entre os seus elementos, todos eles pertencentes a uma cultura da imagem. Ele propõe um tipo de intervenção por pequenas ações que sugiram o “deslocamento de contexto”, assim como na *Pop Art* os signos são apropriados e têm seu sentido deslocado:

Uma outra implicação da Pop Art envolve método de planejamento urbano. (...) Não pode o arquiteto e urbanista, mediante pequenos ajustes nos elementos convencionais da paisagem urbana, existentes ou supostos, promover efeitos significativos? Modificando ou adicionando elementos convencionais a ainda outros elementos convencionais podem, por um *deslocamento de contexto*, obter

---

<sup>156</sup> VENTURI, R. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, p.2-6. *Complexidade e contradição em arquitetura* defende a aceitação de ambiguidades; o Barroco, extensamente citado no livro, é elogiado por sua “unidade unificada”, sua dualidade que se opõe à “unidade múltipla”, característica renascentista (para quem encontra paralelos com a simplificação modernista). Venturi acusa a arquitetura moderna de rejeitar a inflexão, a ênfase, em todos os níveis de escala. A unidade fácil possui uma amarração dominante, composições mais simples e fácil unidade gestáltica.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.146-7. Grifo da autora.

o máximo de efeito através de um mínimo de meios. Pode nos fazer ver as coisas de um modo diferente.<sup>158</sup>

Venturi teria compreendido, conforme nota Dan Graham, que não só a estrutura interna do trabalho arquitetônico pode ser vista em termos de uma relação de signos, mas também o todo do ambiente constituído (cultural), com o qual o edifício se modula, é constituído a partir de signos.<sup>159</sup> Deste modo, acreditamos que a operação de deslocamento de contexto possa ser entendida como um tipo de relação arquitetura-paisagem.

É esse movimento que leva o arquiteto a publicar seu segundo livro, *Aprendendo com Las Vegas* (1972). Nele, Venturi estuda a paisagem comercial norte-americana daqueles anos, a vitalidade de suas imagens e letreiros luminosos, que condiziriam com a experiência de deslocamento e velocidade, em função das grandes vias e dos automóveis. Em Vegas<sup>160</sup>, o signo é projetado sobre edifícios genéricos, galpões; apropriado em seu significado (que em geral se relaciona à atividade do edifício) e alterado em escala. Venturi vê na arquitetura de Vegas a mesma qualidade das catedrais medievais: a fachada seduz e comunica. Nesse caso, *venustas* não é “coincidente” a *firmitas* e *utilitas*, como no modernismo.

Criticando a arquitetura moderna, que nomeia “arquitetura pato” por pretender produzir sentido através do enlace mecânico entre forma e função, Venturi defende que mais simples, econômico e condizente com as necessidades atuais seria a adesão ao “galpão decorado”, que através do recurso à linguagem imagética poderia comunicar seu uso ou sua mensagem de modo mais direto às pessoas.

Venturi julga que a arquitetura moderna obliterou o seu lado simbólico, pois o moderno, na verdade, possui “iconicidade” própria: a indústria, a fábrica, o carro, o avião, a máquina são símbolos amplamente disseminados, comunicando uma mensagem de progresso através da tecnologia.

<sup>158</sup> Ibid., p.51.

<sup>159</sup> GRAHAM, D. A Arte em relação à arquitetura (1979). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de Artistas*, p.441-442.

<sup>160</sup> Segundo Stanislaus Von Moos, a Las Vegas de hoje muito se diferencia da Las Vegas descrita por Venturi: “A primeira cumplicidade com a *Pop* de algum modo se perdeu. De fato, as recentes transformações de Las Vegas em um arquipélago de fragmentos dos mais hilários sonhos da cidade do final do século, epitomam este exorcismo da *Pop* mais dramaticamente do que qualquer outro capítulo recente de nossa história urbana.” MOOS, S. V. The VSBA Effect. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/StanislausvonMoos\\_efeitoVSBA.pdf](http://www.ufrgs.br/StanislausvonMoos_efeitoVSBA.pdf)> Acesso em: 21 jan. 2010. Tradução da autora.

Sua defesa do “galpão decorado” parte do entendimento da arquitetura como fato de comunicação, os ícones seriam apropriados para acompanhar a transformação dos usos dos espaços, tendo como base de uma arquitetura de superfície, que incorporasse signos familiares, porém “ênfatizados” e “infletidos” a partir de livre manipulação.

Assim como na *Pop*, a arte e a vida não constituem universos opostos, também a arquitetura não pretende constituir um objeto auto-referente, original e que enfatize a si mesmo. É possível perceber a perda de todo conteúdo heróico, o pressuposto modernista de que a arte poderia transformar o ambiente da sociedade. Venturi contamina-se com a vida e reinventa a própria linguagem da arquitetura, provocando a tensão de seus limites. Assim como vê em Vegas, ele opera com a colagem inclusiva de signos figurativos, banais e cotidianos, e afirma, parafraseando a máxima de Mies van der Rohe, que “mais não é ser menos”.

Através da “convenção irônica”, defende ser possível combinar velhos clichês significativos em novos contextos, tornando válidas as banalidades. Fazer ver as mesmas coisas de um modo diferente. Venturi reconhece na *Pop* a capacidade crítica de questionar o sistema em que se insere, promovendo, através da ironia, uma transgressão a partir de sua própria dinâmica de produção.

A convenção irônica é relevante para o edifício individual e para a paisagem urbana. Reconhece a condição real de nossa arquitetura e o *status* de nossa cultura. (...) Os arquitetos devem aceitar seu papel como combinador de velhos clichês significativos – banalidades básicas – em novos contextos como sua condição numa sociedade que dirige seus melhores esforços, suas gigantescas verbas e suas elegantes tecnologias para outros fins; pode, ironicamente, expressar desse modo indireto uma verdadeira preocupação com a escala invertida de valores da sociedade.<sup>161</sup>

Venturi assim adere a materiais baratos e convencionais, voltando sua estratégia para a linguagem. Do ponto de vista semiológico, um signo colocado em outra estrutura, outro contexto, adquire um novo significado. A apropriação livre do signo cotidiano, como na *Pop*, alterando-o em escala e materialidade, cria “situações” em que o significado é deslocado, promovendo a tensão, a ambiguidade de sentido.

---

<sup>161</sup> VENTURI, R. *Complexidade e contradição em arquitetura*, p.50.

Na *Casa Vanna Venturi*, (Pensilvânia, 1962, Figura 5), Venturi & Rauch exploram a complexidade e a contradição através da montagem dos signos arquitetônicos extraídos do vocabulário reconhecível da própria vizinhança: a casa tradicional e o telhado em águas. Nas palavras de Venturi, “este edifício reconhece complexidades e contradições: é complexo e simples, aberto e fechado, grande e pequeno; alguns de seus elementos são bons num nível e maus num outro,”<sup>162</sup> concluindo que ele realiza uma “difícil unidade” de partes diversas.

Para Rafael Moneo, o jogo dos elementos arquitetônicos desta casa demanda uma “experiência de re-conhecimento”<sup>163</sup> por parte do espectador. Isto porque, na fachada, os elementos da arquitetura tradicional são apenas “molduras” e Venturi joga com estruturas clássicas como a simetria e a centralidade, porém sempre explorando a contradição.

Percebemos que o frontão ou fechamento das águas do telhado está partido; seu vão parece estar replicado na chaminé. Um vão central indica a entrada que, porém, se dá não por uma porta imediatamente visível, mas por sua lateral. O arco sobre a porta traspasa a linha horizontal que, portanto, não se “sustenta” sobre ela, questionando a sintaxe tradicional. As janelas assumem flagrantemente a assimetria, embora constituam o número de cinco a cada lado. Duas linhas cortam horizontalmente a fachada, remetendo não só à altura da trave sob o arco, mas à dimensão total que corresponde ao retângulo da “face fachada” que é tratada nitidamente como superfície bidimensional. O conjunto está em equilíbrio, realiza-se o “todo difícil”, a inclusão.

No *Conjunto Habitacional para Idosos da Sociedade Quacre* (Filadélfia, 1963, Figura 6), a fachada ganha um letreiro: *Guild House* [Casa Guilda ou Casa Sociedade]. Como descreve Venturi, o signo denota o significado, seu caráter gráfico conota dignidade institucional e seu tamanho, um certo comercialismo. Já uma antena dourada, que se destaca no eixo da fachada principal, pode ser interpretada como um “símbolo dos idosos” representando a importância da televisão na vida dos moradores ou, abstratamente, ser vista como uma “escultura à maneira Lippold”. Ainda segundo Venturi, o edifício retoma a imagem do

<sup>162</sup> Ibid., p.177.

<sup>163</sup> MONEO, R. *Inquietud teórica y estrategia proyectual* en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona: ACTAR, 2004, p. 61. Tradução da autora.

*palazzo*, dividido em três seções, aludindo à ordem colossal, e, ao mesmo tempo, é a imagem da arquitetura “feia e banal” (F&B) por excelência: é convencional, ordinária, parece barata. O arquiteto usa materiais construtivos simples e não inventa novos elementos; joga com eles como signos que podem ser alterados a despeito das convenções.

Venturi acredita que “as tensões simbólicas e ópticas resultantes são um meio de tornar interessante a arquitetura tediosa”.<sup>164</sup> Ele próprio compara a janela de guilhotina da *Guild House* à “grande e distorcida” lata de sopa Campbell pintada por Andy Warhol. Além de ser “familiar na forma, mas insolitamente grande no tamanho e nas proporções horizontais” ela é justaposta a uma janela menor, de mesma forma e proporção, de modo que a percepção habitual de distância é perturbada.

Ao afirmar que os artistas da *Pop* “mostraram o valor do velho clichê quando usado em um contexto novo para obter um significado novo”<sup>165</sup>, ou seja, o valor do “familiar que, um pouco deslocado, tem um poder estranho e revelador”<sup>166</sup>, fica patente que Venturi referencia-se aos seus modos operativos para criticar a retórica “expressionista” e o virtuosismo plástico. Todo o seu rechaço ao edifício “heróico e original” é uma crítica à arquitetura “inovadora”, “única e original”, “arte elevada” do modernismo.

Voltando à arquitetura feia e banal, relembramos que ela assume um caráter superficial, a partir de elementos aplicados à fachada, sejam signos históricos ou de apelo visual gráfico: o arquiteto lida com imagens de modo plural e inclusivo com completa liberdade. Venturi admite que o uso da convenção irônica resulta também de seu contato com a fotografia e com os tantos registros da própria Vegas: “É verdade que uma interpretação irônica resulta em parte da mudança de escala do elemento na fotografia e a mudança do contexto dentro de seu enquadramento”.<sup>167</sup> Podemos afirmar, retomando a nossa hipótese de tensão dos limites disciplinares, que o modo de operação do *medium* fotográfico teria apontado possibilidades de manipulação da imagem ao seu processo de trabalho arquitetônico.

<sup>164</sup> VENTURI, R. et al. *Aprendendo com Las Vegas*, p.165.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>167</sup> Robert Venturi. Apud MOOS, S. v., op.cit. Segundo Moos, o trabalho fotográfico do artista *pop* Ed Ruscha teria influenciado Venturi. Tradução da autora.

Na ampliação do *Museu de Arte Contemporânea de San Diego* (1996, Figura 7) a intervenção de VSBA (Venturi Scott Brown and Associates) inclui a restauração da fachada do *Irving Gill's Scripps House*, no centro do complexo, e uma “quase réplica” da fachada do clube do outro lado da rua, um exemplar clássico do primeiro modernismo californiano do sul. Segundo Stanislaus von Moos, à primeira vista parece um pastiche irritante, uma acomodação contextualista, mas em função da presença do edifício autêntico à frente, instaura-se a ambiguidade sobre quem é o original. Ao entrar no edifício, esta imagem se esvai, dando lugar a um lobby moderno. Eis um dos elementos da “contradição” que explora Venturi: a diferença entre interior e exterior, o envelope. Sobre a questão, Denise Scott Brown afirma que “as apropriações contextuais nunca deveriam enganar; [pois] deveria se saber que o edifício real está sob a pele. Por esta razão, nossas alusões são representações e não cópias dos precedentes históricos”.<sup>168</sup> A co-autora do projeto parece dizer que estas representações são, na verdade, imagens despidas de seu valor histórico, uma apropriação de elementos que assim, concordamos com Moos, tende à paródia.

Consideramos importante reforçar a distinção entre pastiche e paródia, pois é ela que permite, criticamente, o distanciamento do trabalho de Venturi do um “pós-modernismo historicista”. Enquanto o pastiche próprio deste “neo-eclétismo” é uma imitação ruim, a paródia é uma imitação burlesca ou humorística, podemos dizer também, irônica.

Neste projeto, o “deslocamento de contexto” se dá através do uso paradoxal da linguagem convencional: ela é exposta como apenas uma imagem na fachada que se distingue completamente do interior do edifício.

Como na *Pop*, o choque de ver deslocado um elemento familiar desestabiliza as certezas sobre seu significado. E, em se tratando do vocabulário da linguagem clássica, carregada de valores simbólicos, o impacto desestabiliza toda a sua referência representativa tradicional. Recorrer a este repertório, fazendo ver o caráter artificial de seu uso no presente, é um meio de produzir uma crítica irônica àqueles que fizeram uso do mesmo como um meio de atingir valor. Esta operação fica clara na “coluna jônica” que Venturi implanta no *Allen Art Museum* (1973, Figura 8): é um puro signo, deformado em escala e proporções e alterado

---

<sup>168</sup> Denise Scott Brown. Apud. MOOS, S. v., op.cit. Tradução da autora.

em sua materialidade. É uma imagem a um só tempo simulada e dissimulada, que parodia, brinca com um elemento que familiarmente pertenceria a uma estrutura de linguagem muito reconhecida.

Em *Haute Garonne* (Toulouse, França, 1989, Figura 9), Venturi promove o choque entre a imagem e as coisas mesmas ao tentar constituir um “todo difícil” e inclusivo entre duas colunas existentes, que em outro tempo marcavam a entrada da cidade, e uma fachada nova “pintada”. Venturi se apropria do motivo de um palácio do século XVII, ampliando-o em escala e enquadrando sua imagem em duas paredes, uma delas a fachada do edifício. O trabalho é eminentemente superficial e gráfico. Mas além de figurativo e imagético, a arquitetura provoca deslocamentos.

Como bem aponta Moos, “a referência simbólica nestas reciclagens ornamentais de formas históricas em geral se esvai com a lacuna cada vez maior entre o original e a réplica”.<sup>169</sup> A ambiguidade entre o perfil do edifício construído e o perfil da imagem a ele superposta envolve ainda o paradoxo de as colunas construídas se identificarem com a imagem e não com ele. É um jogo visual que requer a atenção e instiga o observador.

Entendemos, portanto, que o sentido do adjetivo “decorado”, no trabalho de Venturi não equivale àquele do ornamento, que produz satisfação psicológica; ao contrário, na formulação teórica do “galpão decorado”, se afirma um sentido visual e comunicativo, mas não necessariamente óbvio da arquitetura. Vemos em seu trabalho um caráter mais elaborado, enquanto operação de linguagem que possa sugerir duplicidade de significado e ambivalência de interpretação.

Eis porque, afirmamos mais uma vez, a abordagem de Venturi distancia-se do “pós-modernismo historicista”: o signo do passado é introduzido em um jogo ambíguo em que também participam signos do presente. Ele o faz apropriando-se dos elementos como na operação *readymade* neo-dada e bem humorada da *Pop*.

A exploração da superfície ou do envelope, retomando a referência a Vegas de seu trabalho, recorre também a imagens do universo cotidiano de forte aspecto gráfico.<sup>170</sup> É o que se observa na estampa de flores que envolve a grande

<sup>169</sup> MOOS, S. v., op.cit. Tradução da autora.

<sup>170</sup> A questão propriamente visual e gráfica da linguagem comercial, também explorada em *Guild House*, no Showroom da loja BASCO, 1976, ganha um outro caráter através do uso de cor, escala e tridimensionalidade. Cada letra da marca pode ser entendida como uma “escultura”. A ambiguidade é flagrante diante do signo “O” que pode ser tomado em seu sentido convencional ou

caixa arquitetônica que é o volume da rede de supermercados BEST (1977, Figura 10), um “galpão decorado” por excelência. Esta imagem é profundamente instigante, pois nos faz pensar que o jogo de Venturi seja também crítico, ao aproximar a imagem do edifício da de um “produto”, “empacotado” para a venda, para seduzir e atrair o olhar.

Neste e em muitos de seus trabalhos, Venturi expõe a condição imagética da paisagem contemporânea da qual a arquitetura, inevitavelmente, faz parte, explorando o seu caráter e aderindo à indistinção entre a alta e a baixa cultura, mas sem deixar de, paradoxalmente, questionar o seu pertencimento a um mercado de imagens. Neste sentido, poderíamos entrever em sua poética um caráter conceitual, uma crítica ao próprio *site* institucional da arquitetura.

Retomando a questão da apropriação do caráter imagético próprio da arquitetura comercial e de seus letreiros, no concurso para a *Fonte no Fairmount Park Association*, 1964 (Filadélfia, Figura 11), Venturi vai além e explora, através de um jogo de linguagem, a relação entre signo e significado. A ambiguidade de sentido está presente na legenda onde se lê “PARK HERE”, pois no local está não só a entrada de um parque urbano, mas também um estacionamento no subsolo. A comunicação possui um tom espirituoso de bom humor, reforçada pelas letras, em grande escala, que são dispostas horizontalmente, como em um dístico tradicional dos monumentos.

Segundo Venturi, a fonte, de escala próxima à de um edifício, parece uma “gruta artificial, enevoada e musgosa”, “é grande e pequena em escala, escultural e arquitetural em estrutura, análoga e contrastante em seu contexto”.<sup>171</sup> As características de espaço, forma, escala e circulação do local foram determinantes para o projeto de um elemento que deveria ser visível tanto quanto os edifícios do entorno e estabelecer um contraste com as demais texturas.

A ambiguidade de tamanho segundo o referencial cotidiano é muito explorada no trabalho de Venturi; podemos lembrar que também era este o argumento na *Casa Vanna*: ao mesmo tempo grande e pequena.

---

como signo abstrato, se isolado do conjunto. É direta a semelhança entre o trabalho de Venturi com algumas propostas do artista Claes Oldenburg tomando palavras conhecidas como esculturas em grande escala. Nas palavras deste: “Sugiro projetar edifícios a partir das letras das palavras que descrevem sua função (...) estas esculturas se mesclariam bem às existentes em Los Angeles”. Claes Oldenburg. Apud. *Claes Oldenburg - Proposals for monuments and buildings - 1965-69*. Chicago: Big Table, 1969, p.35. Tradução da autora.

<sup>287</sup> VENTURI, R. *Complexidade e contradição em arquitetura*, p.188.

Este paradoxo se torna ainda mais evidente em *Ghost House* (1972-76, Figura 12): uma intervenção *entre* a arquitetura e a escultura no local da antiga casa que Benjamin Franklin construiu para si em 1765 e que foi demolida em 1812. O projeto de um museu e memorial em sua homenagem tem sua área de exposição no subsolo enquanto duas “casas fantasmas”, que têm a escala real aproximada à da original formam o espaço livre de uma praça.<sup>172</sup> O signo “casa” é tratado como imagem gráfica. Tem-se o contorno tridimensional dos seus limites e a representação das paredes sobre o piso como uma planta baixa. A duplicação do elemento e seu caráter linear sugerem que as imagens não reproduzem a casa real. São “fantasmas” que simulam a ausência da casa, não a sua presença.

O signo não é o signo do passado, mas o signo apropriado, manipulado, distorcido.

É criado um curto-circuito entre a imagem tridimensional e realidade, estas que são características também da escultura urbana *pop* de Claes Oldenburg, que analisaremos a seguir.

Como observa Moos,<sup>173</sup> o propósito não é fazer de conta que a casa está ainda em seu lugar, o tema é a lacuna que existe entre a casa que pode ter existido ali em algum tempo e sua ausência agora.

Mais uma vez, assinalamos a distância entre a postura de Venturi e a do pós-modernismo historicista que, em sua nostalgia ingênua, pretendia uma recuperação do passado, o preenchimento do vazio através da memória. Venturi é antinostálgico, direto e irônico: ele usa a casa como vácuo, pois entende que o apelo à memória não reconstitui as lacunas do passado.

---

<sup>172</sup> FRANKLIN COURT. Disponível em: <<http://www.vsba.com/projects/index.html>>. Acesso em: jan. 2010.

<sup>173</sup> MOOS, S. v., op.cit. Tradução da autora. Stanislaus von Moos destaca a proposta de Venturi para a *Times Square*, em Nova Iorque, que seria uma *Big Apple*, como um tributo explícito aos monumentos de Oldenburg.

### 3.1.2

#### Poéticas da escala, entre o real e o imaginário

Se já abordamos a alteração de escala como um dos mecanismos de exploração imagética destacados pela *Pop*, no trabalho de Claes Oldenburg, ela adquire, em função da inserção de seus trabalhos no espaço público, um caráter ainda mais significativo em função do contraste entre a escala dos objetos escultóricos e a dos demais elementos constituintes da paisagem. É em função deste destaque que, especialmente, trataremos os seus trabalhos como “poéticas da escala”.

A escultura urbana de Oldenburg insere-se na paisagem como um elemento surpresa e cheio de humor. Suas intervenções muitas vezes demonstram um desejo de relação com um sítio, através da seleção de objetos comuns que, na concepção do artista, são “um dispositivo para a reflexão daquilo que os cerca”. “Nos objetos descubro a sociedade, e nos objetos a sociedade se descobre”, afirma. A poética da escala, como nos referimos, advém do paradoxo do uso, em uma grande escala, de pequenos objetos conhecidos de situações íntimas – “uma aproximação que tende a reduzir a escala real da paisagem às dimensões imaginárias”.<sup>174</sup> Assim, a operação de seleção de objetos, destacando um contexto, constitui-se num modo de trazer à tona a própria sociedade, que se vê espelhada em seus próprios objetos cotidianos, alçados a dimensões gigantescas.

De modo similar à operação de Roy Lichtenstein com suas tiras de quadrinhos, Oldenburg trabalha com a alteração de escala para criar um efeito de deslocamento, desvio, em que a perda da referência da relação próxima com o objeto promove um questionamento da posição do homem no mundo, reproduzindo uma espécie de primeiro espanto diante das coisas.<sup>175</sup> O paradoxo é ver objetos tão acessíveis tornarem-se desconhecidos, como *readymades* modificados.

<sup>174</sup> Claes Oldenburg. Apud. Claes Oldenburg. Disponível em: <<http://artnetweb.com/oldenburg/scale.html>>. Acesso em: nov. 2004.

<sup>175</sup> Oldenburg relata ter visto algumas fotos, no início dos anos 60, mostrando partes do corpo da Estátua da Liberdade espalhados pela Madison Square: um grande pé de um lado, a cabeça de outro, a mão... Curiosamente, também parte da arquitetura, pois viu fotos de edifícios parecidos com animais - um deles em Atlantic City (1958) no formato de um elefante e desenhos do século XVIII de autoria de arquitetos franceses como Ledoux, Boullée e Lequeu. À forma de vaca de um dos projetos de Lequeu para um estábulo ele atribui a inspiração para seu *Teddy Bear*.

Este conflito de dimensões, ao transformar a percepção anestesiada dos indivíduos na paisagem, faz ver as múltiplas possibilidades que, através da imaginação ou da fantasia, o objeto banal pode alcançar. Assim, acontece a quem conhece o desenho de Oldenburg convertendo a entrada de um túnel em um grande nariz. Como em *Alice através do Espelho* novos termos são colocados como jogo onde tudo pode acontecer. Isso nos leva ao comentário de Gilles Deleuze: quando Alice aumenta de tamanho, ganha uma identidade “entre”, ou seja, transitiva entre grande e pequena. Os objetos de Oldenburg possuem este caráter e são, ao mesmo tempo, familiares e distantes. Através de uma simples associação entre imagens a paisagem se transforma, instaura-se uma “paisagem imaginária”: a imagem que se destaca influencia todos os demais elementos de seu entorno, modificando a própria experiência do cotidiano.

Destacamos *Knee* (1966, Figura 13), uma proposta escultórica para que Oxford Street se tornasse um “mar de joelhos”, espelho de uma Londres impregnada pela sua imagem com o *boom* da minissaia. A escolha da imagem de *uma* Londres passa pelo efeito da experiência que a vida da cidade, as vias onde circulam carros e pessoas, afetam o próprio artista: “Uso meu corpo para sentir e conhecer uma cidade. Em Londres, constantemente sentia frio em meus joelhos que sempre doíam”.<sup>176</sup> Oldenburg também atesta uma grande preocupação dos londrinos com a garganta, boca e cigarros, ou seja, com a respiração. Faz vários desenhos - que não chegaram a viabilizar-se - para *esta* Londres que a sua percepção escolheu, como *Thames Balls* (1967) em que gigantes esferas de cobre reflexivo que seriam supostamente colocadas sobre o rio, estabeleceriam uma relação com a maré e trariam à tona a questão do movimento<sup>177</sup>, como se estivessem “respirando em grande escala”.

Oldenburg apropria-se de signos que pertencem ao universo coletivo. Em Chicago, um taco de *baseball* gigante parece evocar o significado da dimensão colossal da paixão pelo esporte local. A grande escala pode ser interpretada como

---

<sup>176</sup> Claes Oldenburg. Apud. *Claes Oldenburg: proposals for monuments and buildings*, p.19. Tradução da autora.

<sup>177</sup> Algo também marcante em outro trabalho em que a confluência de ruas e o trânsito pesado são expressos com humor no projeto “*Gearstick in Motion*” (1967), uma caixa de marcha gigante que seria programada a cada 15 minutos para uma troca. Para Oldenburg a imagem é não só uma “visão moderna de coluna”, mas também um “monumento apropriado para o constante tráfego congestionado na Trafalgar Square”.

“transfiguração do banal” que expressa a condição de alguns elementos como totens cotidianos.

A imagem de um contexto pode transformar-se no tempo. Isto fica muito claro quando Oldenburg realiza a escultura *Giant Lipstick* para substituir a fonte de Eros em Picadilly. O *lugar* do amor é ressemantizado pela escolha do objeto: “uma vez que o batom é um objeto comum, o *Giant Lipstick* é um símbolo não idealizado com o propósito de substituir o antigo, símbolo do amor idealizado”.<sup>178</sup> Além de tudo, a cor vermelha – como justifica o artista, tão constante nos elementos da cidade - refere-se à sedução.

A ideia de monumento em Oldenburg perde o caráter simbólico sacralizado e torna-se tão somente a imagem da vida comum conseguindo, através do humor, uma identificação mais próxima do público, mas que esconde sua ironia.

Para Arthur Danto<sup>179</sup>, o artista teria sido um grande descobridor de metáforas naturais e sua ação ganha importância por exagerar, aumentar e monumentalizar objetos que antes dele ninguém havia considerado dignos de serem promovidos àquelas dimensões. A sua “viva inteligência metafórica”, porém, mescla irreverência ao caráter publicitário que explora, comercialmente, o gigante, o super. Assim, os objetos de Oldenburg encarnariam o cotidiano em seu caráter vazio, e seriam mais uma paródia do que uma celebração.

Esta descoberta faz parte do modo de aproximação do artista em relação ao sítio para o qual irá criar uma escultura. Oldenburg afirma:

Durante as primeiras duas ou três semanas em uma nova cidade, tento visitar o maior número de lugares possível, ser conduzido pela cidade por pessoas que lá vivem e a conhecem. Também tento ler todos os jornais e revistas à venda. Faço muitos *sketches*. E observo a comida.<sup>180</sup>

A escolha do motivo “comida”, em muitos de seus trabalhos, como as suas *soft sculptures* em que aparecem como “personificações às avessas”<sup>181</sup>, expressa

<sup>178</sup> Ibid., p.22.

<sup>179</sup> DANTO, A., op.cit., p.195.

<sup>180</sup> Claes Oldenburg. Apud. *Claes Oldenburg: proposals for monuments and buildings*, p.19. Tradução da autora.

<sup>181</sup> “Estando a tratar com uma sociedade capitalista e de consumo, Oldenburg identifica-a com o artigo de consumo’ mais corrente, a comida. (...) Exclui-se também que essas comidas enormes e repulsivas sirvam como símbolos sociais; são quando muito, personificações às avessas, despersonificações, como se dissessem que as pessoas, na sociedade autofágica de consumo, são

metaforicamente a dinâmica capitalista de consumo da sociedade, criticando o condicionamento à autofagia do sistema de valor, e também a arte e as pessoas como objeto de consumo.

Embora não se tratem de trabalhos concebidos, historicamente, como *site specifics*, acreditamos que operação de Oldenburg antecipe, ainda como produção objetual e propriamente escultórica, este tipo de sensibilidade. Fica claro que sua estratégia é eminentemente conceitual, orientada a uma determinada situação ou contexto criado; isto não só com um tom de humor, mas também crítico do ponto de vista social.

Uma das propostas mais chocantes dentre os *sketches* do artista é a de um *Teddy Bear* gigante no Central Park que Oldenburg descreve como a “encarnação da consciência branca”, um objeto com olhos fixos e “patas amputadas”, traduzindo a “falta de ferramentas de uma sociedade frustrada”.<sup>182</sup> O inofensivo ursinho, via imaginação, ganha vida e se torna uma ameaça: a sociedade é exposta em meio a um lugar de diversão.

Para Oldenburg, a imaginação possui um grande poder diante do “absurdo” do mundo. No limite do lúdico e do trágico, o artista encarna a metáfora do *clown*, para usar a expressão da crítica Bárbara Rose: “herói tragicômico dos tempos modernos” que “maximiza o poder dos objetos como totens contemporâneos”.<sup>183</sup>

Oldenburg afirma a teatralidade como um recurso mobilizador de novas situações e experiências: “O teatro é a forma mais poderosa de arte que existe porque é a mais envolvente (...). Não vejo mais distinção entre o teatro e as artes visuais claramente (...) suponho que as distinções são uma doença da civilização.”<sup>184</sup>

Criando “fantasias imaginárias” a paisagem é reinventada como uma cena da qual o expectador faz parte na medida em que a alteração de escala dos objetos

---

artigos de consumo, tal como os alimentos. Se há uma intenção satírica, não é explícita; de qualquer maneira, detém-se no primeiro nível, a paródia.” ARGAN, G.C. op.cit., p. 579.

<sup>182</sup> Claes Oldenburg. Apud. *Claes Oldenburg: proposals for monuments and buidings*, p.15. Tradução da autora.

<sup>183</sup> Como esclarece a autora, em seus depoimentos, Oldenburg revela a admiração pela inocência dos olhos infantis, pela arte das calçadas e das *madhouses*: “Assim como eles, os trabalhos de Oldenburg parecem brincar com alguma energia ou força primitiva”. ROSE, B. Claes Oldenburg’s Soft Machines. In: MADOFF, Steven Henry. *Pop Art – A critical History*. University of California Press, p.232. Tradução da autora.

<sup>184</sup> Claes Oldenburg. Apud. Claes Oldenburg. Disponível em: <<http://artnetweb.com/oldenburg/scale.html>>

cotidianos afeta diretamente sua percepção sobre si mesmo, e o recurso a signos que ganham novos sentidos questionam seus valores.

Em *Cupid Span* (São Francisco, 2002, Figura 14), Oldenburg se apropria de um arco e flecha, ampliados como nos sonhos surrealistas, para criar um navio. A escultura é tanto um signo quanto outro, o que cria riqueza de significado de sua condição inclusiva. A referência a ambos não é gratuita. O artista reinterpreta como contexto por um lado as narrativas dos velhos navios naufragados na baía, e por outro o arco e a flecha próprios tanto do universo dos nativos indígenas quanto do universo do cupido do amor. Oldenburg cria uma situação que reúne narrativas e mitos ao “espírito” do amor livre da própria cidade. Esta relação é exposta no próprio título que incorpora o nome mitológico de *Pan*.

Segundo Coosje van Bruggen, co-partícipe do trabalho, a imagem foi fruto de um conjunto de associações do sítio: o significado simbólico do amor, os barcos naufragados e a relação com a baía e a *Bay Bridge*. Se avistada de perto, a corda do arco é enfatizada em relação aos cabos da ponte; se de longe, o arco e a flecha se parecem com um galeão espanhol. A relação é de verossimilhança entre o “barco” e a baía. A manipulação da escala é um forte instrumento para que se estabeleça um jogo elaborado sobre a morfologia da paisagem.

O objeto é escolhido porque, de alguma maneira, “*fits the shape*”, as condições e as associações do local. Mas, ao contrário do que a expressão possa conduzir a pensar, Oldenburg afirma que muitos dos seus trabalhos introduzem a ideia de monumento como obstáculo ou *disruption* na cidade.<sup>185</sup> Tradicionalmente um ordenador e um marco referencial, o monumento, no trabalho do artista, realiza um curto-circuito porque os objetos “aparecem” surpreendentemente, onde não teriam lugar.

Isto fica patente na obra *Clothespin* (1976, Figura 15), quando um pregador de roupas gigante surge entre os arranha-céus no centro da Philadelphia. Neste trabalho, Oldenburg não justifica a escolha do objeto, mas a presença daquele elemento em um primeiro momento tão intruso parece instigar relações de familiaridade. Um jogo de signos parece estabelecer-se entre o pregador e os edifícios do entorno, que possuem verticalidade e *gestalt* simples. É ele que faz com que o entorno seja “visto” de modo diverso e até mesmo questionado. São

---

<sup>185</sup> Claes Oldenburg. Apud. *Claes Oldenburg: proposals for monuments and buildings*.

edifícios todos iguais de modo que a escala é criticamente exposta como um instrumento de valorização da imagem monumental da arquitetura.

Mas a alteração de escala pode converter-se em um instrumento para a criação de “situações” e de jogos de analogia formal que, ao contrário, desloquem a monumentalização do espaço e o aproximem do público.

É o que ocorre em *More Balls for Kapler Plaza* (Queens College, EUA, 1995, Figura 16) em que Vito Acconci parece sintonizado ao processo de Oldenburg. Acconci recolhe o signo “esfera” de dois elementos decorativos à frente do edifício contíguo à praça e, através de um jogo de multiplicação e alteração de escala das esferas, cria sete elementos de mobiliário diferenciados e explorados através de recorte e luz para criar um “teatro urbano” com grande efeito de sedução. O elemento banal da própria situação é multiplicado, transformado e diferencialmente destacado.

Assim, o artista cria uma nova situação, uma outra paisagem que chama a atenção para o valor da *performance* cotidiana na cena social coletiva. A esfera parece adquirir o significado de “universos particulares” ao mesmo tempo públicos e privados, onde se pode ler, namorar, comer, meditar. Acconci expõe esta ambiguidade através da ênfase destes espaços como “reluzentes”, focos de atenção.

Questionando a banalidade das esferas existentes, que são meras molduras arquitetônicas para enfatizar a monumentalidade do edifício, o artista transforma estes signos em elementos “vivos”, alterando completamente o espaço da praça: de átrio cerimonial a espaço da multiplicidade, ao mesmo tempo em que traz à tona a condição atual de ampla exposição da vida em sua *performance* cotidiana (algo que Acconci explora em outros trabalhos, como analisaremos na seção 3.4).

Mas não só o espaço público, também a arquiteta estabelece uma relação mais direta com a escultura *pop*. Oldenburg e Cosie Van Bruggen trabalham em parceria com o arquiteto Frank Gehry<sup>186</sup> no edifício *Chiat/Day Building* (Venice, Califórnia, 1986-91, Figura 17). Trata-se de uma agência de publicidade que chama a atenção pelo gigante par binóculos que se destaca na fachada. O objeto escolhido é intrigante e espirituoso: a agência como instrumento para se ver mais além, buscar oportunidades; vale destacar que binóculos eram muito utilizados

<sup>186</sup> Os três juntos já haviam trabalhado nos projetos *Main Street* (1975-84) em Venice, CA e *Camp Good Times* (1984-85) nas montanhas de Santa Mônica.

por diretores para identificar atores e atrizes. Se o trabalho da agência é buscar estratégias para chamar a atenção, a estratégia de criar uma “situação”, deslocando um objeto de seu contexto e inserindo-o em outro onde amplia seu significado, deu certo.

A forma figurativa do edifício é uma escolha conceitual deliberada: a forma não segue a função. “Dá-me uma forma qualquer que a converterei em arquitetura”<sup>187</sup>, afirma Gehry. Deste modo, os binóculos são funcionalmente utilizados: a entrada de garagem é feita por sua base e pequenos escritórios e salas de conferência são instalados no interior de seus cilindros.

Antes desse projeto feito em parceria, Gehry já havia demonstrado sua admiração pela apropriação de signos cotidianos realizada pela *Pop*. No projeto que realizou para o *Museu Aeroespacial de Los Angeles* (1982-84), ele se apropria de um elemento figurativo, instalando na fachada uma réplica tridimensional de um avião Lockheed F-104 para comunicar o que o edifício abriga, recorrendo à tática dos letreiros da arquitetura comercial tão elogiada por Venturi.

No *Portal Olímpico de Barcelona* (1992, Figura 18), Gehry escolhe a figura do “peixe” para criar uma grande cobertura. Como esclarece Rafael Moneo, a atração do arquiteto por esta forma é declarada, o peixe é uma espécie de paradigma de todas as formas, é a “quintessência da forma arbitrária”.<sup>188</sup> Ou seja, se, nos exemplos anteriores, a escolha das figuras era justificada por sua relação, mesmo metafórica, com o programa do edifício, nesta ação, por mais que se possa tentar justificar a relação entre o peixe e a proximidade com o mar do lugar, o sentido autoral de Gehry na escolha do objeto é mais marcado.

O arquiteto afirma a importância da *Pop*, mas também do Expressionismo como referenciais em seu trabalho. A relação de amizade com artistas como Jasper Johns, Rauschenberg, Ed Kienholz e Claes Oldenburg também teria conduzido Gehry a outro tipo de experimentação: o uso de materiais pobres, como pedaços de madeira e papel, que o levaram a se interrogar sobre o que é a beleza.

Este caráter experimental fica muito claro, na ampliação da própria residência do arquiteto (Califórnia, 1978, Figura 19), onde Gehry explora tanto a liberdade no uso dos materiais quanto na forma. Ele conjuga materiais diferentes – chapa de ferro ondulada, rede de arame, placas de compensado - em um

<sup>187</sup> Frank Gehry. Apud. MONEO, R., op.cit., p.293. Tradução da autora.

<sup>188</sup> MONEO, R., op.cit., p.279. Tradução da autora.

conjunto não relacional e heterogêneo para contrastar com a casa original, típica dos subúrbios americanos. Neste trabalho, ele parece questionar as categorias de belo e de feio. Sua atitude foi iconoclasta e irônica: deu à construção existente também uma aparência de inacabada, retirando quase todo o reboco das paredes, desmanchando o teto do primeiro andar e criando um grande sótão. O arquiteto afirma estar preocupado em “conservar o frescor da casa”, ou seja, a “vitalidade” que, em casas de acabamento excessivo, se perde. “O edifício acabado tem segurança e é previsível. Eu queria experimentar uma coisa diferente. Gosto de brincar à beira do desastre”,<sup>189</sup> afirma.

Entrevemos a ressonância deste comentário na exploração formal de trabalhos posteriores de Gehry. Porém, não se pode deixar de salientar que esta imagem do inacabado relaciona-se também a um caráter expressivo, pois o arquiteto anseia alcançar tanto o imediatismo da pintura, como “a essência” de sua própria expressão, na tentativa de “dar sentimento e espírito à forma”.<sup>190</sup> Através do recurso aos novos materiais de construção, ele une vitalidade à instabilidade formal, como no *Museu Vitra* e no célebre *Museu Guggenheim* de Bilbao.

De toda sorte, alguns de seus projetos recentes parecem guardar algo da apropriação livre dos signos realizada pela *Pop*, porém com um caráter fortemente expressivo - é o que observamos em *Experience Music Project* (Seattle, 1996-2000, Figura 20). Gehry afirma partir da guitarra Fender Stratocaster, usada por Jimi Hendrix, alterando-a em escala, partindo-a e distorcendo-a. Da leitura imediata do signo resta pouco, mas a atitude *pop* permanece.

Como vemos, estes trabalhos lidam com a questão da imagem, do figurativo e da manipulação tanto dos signos quanto da dimensão imaginária da paisagem. Trataremos, a seguir, do trabalho do arquiteto Jean Nouvel que, na contemporaneidade, parece retomar a questão da imagem a partir de uma preocupação contextual que nomeia “poética situacional”.

<sup>189</sup> Frank Gehry. Apud. STUNGO, N. *Frank Gehry*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p.16.

<sup>190</sup> Frank Gehry. Apud. JODIDIO, P. *Novas formas* na arquitetura dos anos 90. Köln: Taschen, 1997, p.9.

### 3.1.3

#### “Poética Situacional” – entre a simulação e a virtualidade da imagem

A relação com a imagem nos trabalhos norte-americanos dá-se através da ironia e do humor: espelho do pragmatismo cultural e da apropriação liberal das imagens que perdem, ou tornam ambíguo, o seu valor.

A abordagem do arquiteto francês Jean Nouvel parece-nos um pouco diversa. Embora use livremente as imagens e instaure novas paisagens utilizando o figurativo, a poesia da escala e até mesmo o ficcional, seu trabalho não recolhe signos figurativos tão banais como a *Pop* e parece preservar certo sentido para as imagens de que se utiliza: referenciais arquetípicos, seja da natureza, seja da cultura.

Isto não significa, contudo, que sua ação contextual seja nostálgica como o pós-modernismo historicista, o qual Nouvel critica como formas de “reprodução ou duplicação” do passado, ou seja, uma resposta angustiada frente à evolução contínua da cidade, na tentativa de construir ruas e praças nos moldes de ontem, completamente desprovidas de sentido, hoje, pois um “processo de desterritorialização está acontecendo” e “somos todos urbanos”.<sup>191</sup> Ele não nega a produção de sentido, porém acredita que o sentido deve advir do presente, sendo assim recriado continuamente através de uma operação conceitual, como se pode observar através de suas palavras:

As noções de transformação e mudança são ambas importantes para mim. Especialmente, em uma abordagem conceitual em um projeto que lida com os níveis urbanístico e histórico. Quero dizer que um objeto está situado em um espaço que é tanto físico como uma continuidade histórica. (...) Sempre falo de *especificidade e contextualização*. Arquitetura só ganha sentido a partir daquilo que a envolve e a precede; e que então deve influenciar o entendimento e o sentimento de um espaço que ultrapassa o próprio edifício. Sempre trabalho por esta conjunção e busco o que denomino ‘*poética situacional*’. Estou sempre tentando modificar um estado pré-existente.<sup>192</sup>

Assim Nouvel instaura o “lugar contemporâneo” partindo do que chama “hiperespecificidade”, noção contrária a qualquer dogmatismo, tipologismo e ideologismo, visando uma “singularidade” que não seria pautada em códigos

<sup>191</sup> Jean Nouvel. Apud. BAUDRILLARD, J.; \_\_\_\_.; NOUVEL, J. *The singular objects of architecture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p.47. Tradução da autora.

<sup>192</sup> NOUVEL, Jean. *Mutation, Change*. (2001) – Entrevista. Disponível em : <<http://www.jeannouvel.fr>> Acesso em: jan. 2009. Transcrição e tradução da autora.

estéticos, juízos e convenções, mas que fosse reflexo da habilidade de se diferenciar e transgredir arquitetonicamente.

O conceito de “singularidade” é objeto de debate entre Nouvel e Jean Baudrillard em *Os objetos singulares da arquitetura*. O “objeto singular” seria aquele cuja força advém de uma espécie de segredo ou radicalidade, de sua potência conflituosa, contraditória, perturbadora, definindo um micro-universo fora de todas as coordenadas, definições e leis pré-estabelecidas. Podemos dizer que seriam como “mundos diferenciais”: “Se desejamos objetos singulares, devemos usar diversos tipos de análise, reflexão, conotação; devemos estabelecer relações entre objetos contraditórios. Em resumo, devemos começar a pensar.”<sup>193</sup>

Nouvel cria objetos “singulares” a partir de conceitos extraídos *in situ*, ou seja, ele cria uma arquitetura conceitual e específica: “uma arquitetura contextual e conceitual” que difere da reprodução automática de modelos pelo mercado. O conceito é uma elaboração, que pode incluir o ficcional. Em seu trabalho, tem-se a exploração de imagens, signos extraídos de um sítio, apropriados e manipulados para a instauração de um campo de sentido mais complexo. O próprio Nouvel esclarece que, em seu trabalho, o termo imagem significa “imagem figurativa”<sup>194</sup>, servindo à criação de uma “linguagem arquitetural” que admite que “a arquitetura é uma imagem”, ou seja, uma “criação visual”.

Nouvel parece compreender, sem nostalgia, que as imagens do passado têm seu caráter simbólico constantemente confrontado no presente, e que o presente as recria e interpreta livremente como simulações: tudo é acessível.

Mas não só isso. É o próprio questionamento da linguagem arquitetônica que está em jogo. Não mais como uma construção formal e abstrata, mas também, através do recurso à figuratividade e às imagens, como uma operação conceitual.

A diferença entre uma abordagem projetual imagética, figurativa e conceitual e as investigações formais contemporâneas é patente no chamado projeto do “distrito cultural” na Ilha Saadiath nos Emirados Árabes, que reúne um *Centro de Artes Performáticas* de Zaha Hadid, um novo *Guggenheim* de Frank Gehry e o *Museu do Louvre Abu Dhabi*, de Nouvel, 2007 - previsão 2013 (Figura 21).

<sup>193</sup> Jean Nouvel. Apud. BAUDRILLARD, J.; NOUVEL, J., op.cit., p.73. Tradução da autora.

<sup>194</sup> NOUVEL, J. Everything is image. (2001) Disponível em: <<http://www.jeanouvel.fr>> Acesso em: jan.2009. Transcrição e Tradução da autora.

O projeto de Nouvel tem como conceito a criação de uma espécie de mundo diferencial, *mimesis* do espaço do oásis. Partindo da aridez da paisagem circundante e distribuindo, como um arquipélago, volumes brancos entre espelhos d'água, o arquiteto cria áreas de sombra, protegidas por uma grandiosa cúpula translúcida de 180m de diâmetro. O conjunto sugere uma implantação como a de uma cidade com casas, ruas e praças, uma pequena Pompéia – ruína da arte clássica cheia de surpresas – protegida pela cúpula que, ao mesmo tempo, simboliza a função da instituição museal. A cúpula, presente na tradição da arquitetura árabe como tipologia de mesquita, herdada da tradição bizantina com um sentido monumental e simbólico-religioso, no projeto de Nouvel se transforma em um gigantesco guarda-sol. A referência a esta figura, extraída do repertório arquitetônico árabe, constitui, para Nouvel, uma espécie de transitividade *entre* passado e futuro. Ficcionalmente, a reunião destas duas referências arquitetônicas do passado cria uma imagem nova e singular.

Da cidade, o elo com o lugar se dá através da relação figurativa com outras cúpulas arquitetônicas da cidade, mas a cúpula “paira no ar” como nas imagens futuristas e, em especial, como no sonho de Buckminster Fuller (1960), protegendo uma cidade (naquele caso, Manhattan).

Para Nouvel, a apropriação livre do signo cúpula produz um novo contexto no qual despontam novos significados que não anulam, mas ampliam os significados anteriores. Assim ele cria um lugar sedutor, desejado, um refúgio da realidade, a descrição de um “lugar” que é parte de um imaginário coletivo. A atualização desta imagem promove uma experiência singular sob a cúpula como um universo próprio, no limite do sonho. A cúpula é constituída de uma filigrana das linhas, como a dos arabescos, criando uma trama por onde passa a luz<sup>195</sup>, produzindo uma diversidade de efeitos fenomenológicos que produzem experiências bastante diversas dos referenciais do passado e do futuro.

---

<sup>195</sup> No *Instituto do Mundo Árabe*, em Paris, Nouvel trabalha com o conceito como parte do programa e atualiza a imagem do tradicional muxarabi, cuja trama possibilitava a passagem da luz usando a tecnologia e os materiais contemporâneos para reproduzir seu efeito fenomenológico. O arabesco, como motivo em repetição infinita, também é retomado para criar uma fachada como um “tapete” de extremo refino.

O conceitual no trabalho de Nouvel torna-se ficcional na medida em que mobiliza o *entre* temporalidades diversas e imagens também diversas, criando um lugar complexo e da diferença.

No projeto não realizado do *Guggenheim Rio de Janeiro, 2002* (Figura 22), o arquiteto recorre a dois mitos contraditórios: a Atlântida e a Torre de Babel, em sua pretensão de reinterpretar o lugar, seus elementos naturais – o mar e a montanha – bem como o caráter físico das construções do cais do Porto que constituem o entorno.

A imagem da Atlântida remete ao sonho de um continente submerso e maravilhoso que se perdeu no tempo, em um remoto passado, que, como mito, é passível de ser revivido como “paraíso perdido”. O Brasil fora considerado pelos colonizadores europeus como um “achado” desta imagem de abundância de riquezas. O próprio Le Corbusier, assim como Pero Vaz de Caminha, descreve o lugar e sua exuberância natural como potencialidades para o progresso e a prosperidade, a visão do paraíso do Novo Mundo.

A imagem da Torre de Babel, extraída da narrativa do *Gênesis*, é uma grande construção, construída pelos homens, que chegaria aos céus para abrigar a todos e manter uma linguagem única. Deus, para dar limites aos desejos do homem, teria impedido o sucesso do empreendimento, dispersando a todos, o que levou à confusão da linguagem. Babel tornou-se o mito do sonho que se ruiu.

Estas duas imagens, unidas para constituir um “lugar”, criam grande ambiguidade, grande tensão. É a potência do falso que faz ver a realidade de um modo diferente. Cria-se mais uma vez um microcosmo, uma “heterotopia”: espaço que, reunindo simbolismos diversos, espelha as próprias contradições do contexto que o gerou.

Para enfatizar este caráter, Nouvel conceitualmente impõe um limite claro entre o projeto e a cidade. Um grande plano branco de alumínio em escala grandiosa é um poderoso elemento, uma superfície vazia que nos faria pensar: “o que desapareceu desta superfície? Para onde foi a cidade?”.<sup>196</sup>

Na extremidade oposta, um outro elemento vertical - Torre de Babel – recoloca o paradoxo da modernidade: sonho e abandono. Seu corpo é um grande cilindro de aço oxidado que remete à materialidade do porto – esta é a realidade.

---

<sup>196</sup> NOUVEL, J. *Guggenheim Museum - Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://www.jeannouvel.fr>> Acesso em: jan. 2009. Tradução da autora.

Em seu topo, cria-se um belvedere sob uma “pseudo-nuvem”, ponto mais alto do projeto, de onde seria possível contemplar a cidade e seus marcos visuais, também sua “imagem”: o Pão de Açúcar, o Corcovado, a baía de Guanabara. Este é o nosso mundo dos sonhos, nosso paraíso, nosso cartão postal.<sup>197</sup> O caráter artificial desse “palco” é radicalmente exposto. Sob a nuvem paira uma imagem com uma face (de um deus, um santo ou um mártir) que, segundo Nouvel, seria como uma “evocação dos céus”. Em quaisquer das possibilidades, seria a exposição da própria imagem humana, por semelhança à divina, que está em jogo.

Não só as duas torres se opõem, como leveza e peso, fragilidade e solidez, mas também o conjunto como emerso e submerso. A implantação dos elementos no píer remete à simplicidade repetitiva do cais, porém o projeto é uma sequência de acontecimentos que ganham força pelo contraste diferencial entre si.

A “Atlântida carioca” seria um perfil montanhoso, a oito metros de profundidade abaixo do nível do mar, com uma floresta tropical e uma cachoeira proporcionando a inusitada visão de se estar no fundo do mar. A descrição do jardim como um elemento que esconde segredos, desde os tempos mais remotos, revela a intenção de Nouvel de criar uma experiência arquitetônica que pertence à dimensão do imaginário, mas que, na verdade, constitui parte de nossa realidade, como instância do desejo. Já a área de exposições é iluminada por elementos piramidais que remetem ao conhecimento dos “atlantes” sobre este tipo de construção. Nas palavras do arquiteto: “Este museu é um lugar onde o desconhecido é chamado a se tornar familiar”.<sup>198</sup>

Parece-nos que Nouvel pretende instaurar um “lugar imagético” ambíguo, que busca a tensão das fronteiras entre o real e o imaginário. E o faz na medida em que aceita a contemporaneidade como um mundo de imagens, cujo significado se transforma e é reapropriado no tempo. Ao criar uma ficção em que se misturam passado e presente, expõe a ambos, também expõe o mito, o sonho e a realidade.

O museu é um espaço de prazer e de experiências sensíveis novas, mas também capaz de subverter a ordem da qual faz parte, a da imagem, expondo-a

<sup>197</sup> Poder-se-ia criticar o projeto por desvalorizar a experiência dos lugares como “coisas mesmas” e interpretar a cidade a partir de estereótipos. LEONÍDIO, O. A arquitetura do desacontecimento. Jean Nouvel e o Guggenheim do Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/ac/ac011/ac011\\_1.asp](http://www.vitruvius.com.br/ac/ac011/ac011_1.asp)> Acesso em: jan. 2009.

<sup>198</sup> NOUVEL, J. Guggenheim Museum Rio de Janeiro.

em seu caráter de artificialidade. Imaginar é criar realidades. A realidade é também imaginada.

Como nos trabalhos analisados anteriormente, o recurso ao figurativo e à imagem reinventa a própria linguagem artística, o que, para Nouvel <sup>199</sup> significa a abertura da arquitetura como disciplina a ideias externas, declarando que não vê contradição em integrar a imagem figurativa à expressão formal.

No *Guggenheim Rio*, Nouvel usa o “figurativo” como recurso de criação de uma “paisagem artificial” – *entre* arquitetura e paisagem.

O mesmo ocorre no projeto Peirão XXI de reestruturação do porto de Vigo, na Espanha, no qual o arquiteto amplia linearmente o cais visando sua revitalização comercial, e cria áreas de cultura e lazer – museus, restaurantes e um parque recreativo. De grande importância para a economia local, o *Porto de Vigo*, 2007, (Figura 23) viabiliza o comércio pesqueiro da região, além de outras mercadorias como o granito, eleito por Nouvel como um dos elementos da “poética situacional”.

A vida aquática é enfatizada através de edificações que se distribuem no cais linear. No chamado “jardim das marés”, plataformas, em diferentes níveis, obedecem ao movimento do mar sendo ora cobertas ou não pela água. Na área destinada à piscina, cria-se a ilusão de estar em pleno mar. A experiência é temporalizada, um campo de ações aberto à ação em externalidade que gera expectativa, dinamismo e variedade.

O tempo transforma a arquitetura<sup>200</sup>, imputando-lhe o caráter de impermanência próprio à dinâmica da paisagem. O despertar da sensibilidade para a passagem do tempo questiona a definição da arquitetura como um campo de estabilidade, abrigo e segurança permanentes, tornando-a uma experiência aberta ao campo dos “fenômenos” – ponto que será explorado no capítulo 3.2.

Nouvel não é um criador de formas, seria mais exato defini-lo como propositor de dispositivos que expõem a transitoriedade da paisagem no tempo.

<sup>199</sup> NOUVEL, J. Modernity. Disponível em: <<http://www.jeannouvel.fr>> Acesso em: jan. 2009. Transcrição e tradução da autora.

<sup>200</sup> Na proposta para o Museu Guggenheim Tóquio (2001), conhecido como “a montanha das estações”, Nouvel tem como referência icônica o Monte Fuji, pretendendo recriar em meio à paisagem urbana, uma *artifice-nature* que revelasse o culto do presente, dos instantes fugidios, a consciência da passagem do tempo, a emoção das estações. Ver nossa dissertação de mestrado: ZONNO, F. Arquitetura *entre* Escultura – uma reflexão sobre a dimensão artística da paisagem contemporânea.

Assim também neste projeto, o arquiteto explora o “Mehnr” – um edifício monumental com 90m de altura, à borda norte do cais linear, que pretende simular um mehnir feito de granito, sugerindo a erosão e a sedimentação da rocha. Sua altura corresponde ao relevo do entorno, configurando um jogo que põe em questão a arquitetura como “simulação”. Através de um jogo de luzes, este elemento sedutor se transforma, em externalidade, segundo a alteração das marés: a cor turquesa em marés baixas e azul nas elevadas.

A escolha de um signo natural arquetípico difere-se da sensibilidade aos signos banais dos americanos. Mas, como nos binóculos do *Chiat Day Building*, a função se adequa à forma figurativa, pois o espaço interno do *Mehnr* é utilizado para escritórios, centros de conferência, hotel etc. Dá-se, como na *Pop*, a apropriação livre de um elemento e a exploração visual desse mesmo elemento como imagem, portanto, nitidamente falsa, que explora a ambiguidade no contexto criado.

### 3.1.4 Poéticas da Desmaterialização

Se até agora tratamos de projetos que podem ser descritos como marcos, signos fortes na paisagem, sob a perspectiva da “desmaterialização”, a própria noção de “objeto” é questionada.

Tratando da questão da materialidade, Nouvel afirma que a aplicação das tecnologias recentes, em aço, vidro e madeira, pode conduzir a arquitetura a uma “nova materialidade”:

Quando reúno os efeitos da luz e de materiais estou mesclando efeitos de *sedução e ilusão*. Estou levantando questões sobre os materiais de um modo puramente simbólico. Então quando digo “*desmaterialização*”, os materiais não existem mais. Estou dando a impressão de que os materiais desapareceram.<sup>201</sup>

É possível pensar a reinvenção do *medium* arquitetônico, considerando a “desmaterialização” como uma das possibilidades de interpretação do conceito tschumiano do “percebido”.

<sup>201</sup> NOUVEL, J. De-materialization. Disponível em: <<http://www.jeannouvel.fr>> Acesso em: jan. 2009. Transcrição e tradução da autora.

No trabalho de Nouvel, a abordagem da “ilusão” a partir da desmaterialização, poderia ser colocada sob dois aspectos: a “arte da desapareição” e a “iconografia virtual”.

No debate conduzido por Baudrillard e Nouvel, a “singularidade” da arquitetura foi conceituada como a força que advém de uma espécie de segredo ou radicalidade da mesma como imagem. Para Baudrillard<sup>202</sup>, a “ilusão” teria a potência de expor a realidade como simulação, revelar a surpresa radical das aparências. A “ilusão” não se contrapõe à realidade: é uma realidade mais sutil que envolve a realidade com o signo de sua desapareição e que expõe a reversibilidade do segredo da presença e da não-presença.

Neste sentido, a desmaterialização sugere, em arquitetura, o questionamento da presença física, algo que no trabalho de Jean Nouvel é explorado através da experimentação com materiais, em prol da desapareição dos limites, dos contornos formais do objeto.

Na primeira versão do projeto não realizado da *Torre sem fim*, em *La Défense* (1989, Figura 24) Nouvel interpreta o conceito da imagem arquitetônica tanto em seu aspecto simbólico como no de aparência, ilusão, ensaiando sua desmaterialização.<sup>203</sup>

Este bairro parisiense começou a ser construído no início da década de sessenta, no eixo maior da cidade, em diálogo visual com a simbólica Torre Eiffel. Projetado como centro moderno, local das sedes das principais empresas do país, participa da visão do sonho do sistema liberal francês.

Neste contexto, a imagem-mito do “arranha-céu”, o edifício em grande altura, simboliza o progresso capitalista. Nouvel ficcionaliza-o fazendo mais uma vez da Torre de Babel a imagem do sonho de modernidade. Com altura de 420m, a torre viria a ser a mais alta da cidade, simbolizando a Grande Paris e o debate da expansão da cidade e seu crescimento sem fim, imagem do século XXI. Para conseguir o efeito ilusório de uma torre infinita, que pretende tocar as nuvens, o arquiteto recorre à “des-materialização” e à transparência, manipulando os efeitos de luz e materiais através de uma progressão do mais sólido ao etéreo.

<sup>202</sup> BAUDRILLARD, J. *A arte da desapareição*, p.41.

<sup>203</sup> Na década de 2000, um novo concurso é lançado para construir as torres em *La Défense* e o escritório de Nouvel ganha com um projeto diferente, a *Torre Sinal*.

Como reflexiona o próprio Nouvel, “deve-se pensar na luz como matéria”, pois, “trabalhar com a transparência envolve nada mais que trabalhar com a matéria para dar ao edifício aparências diversas”.<sup>204</sup> Ele afirma ser possível usar os materiais para programar um edifício, diferencialmente e no tempo, jogando com efeitos efêmeros, complexos.

É assim que a *Torre sem fim* surge como uma base forte em granito, desenvolve-se como um cilindro de sombra e luz e termina como uma estrutura fantasmática em vidro serigrafado com motivos prateados no topo, confundindo-se com o céu de nuvens baixas e clima cinzento do local. Nouvel trabalhou com a espessura das superfícies externas através de uma sucessão de tramas que aumentassem a sensação de desmaterialização. Progressivamente, a primeira pele de vidro permite ver a segunda, que depois desaparece, deixando ver só a estrutura que, por sua vez, também se desfaz.

A desmaterialização ganha vida no projeto da *Fundação Cartier* (Paris, 1994, Figura 25). Entre o objeto e o não-objeto, é uma aparição que faz da relação com o real um segredo a ser desvendado pelo olhar – o segredo da imagem arquitetônica que se esconde entre os planos de vidro que constituem sua “fachada”.

O autor descreve-o como o “fantasma no parque”, por tratar-se de uma arquitetura na qual são borrados os limites tangíveis do edifício, criando um jogo que torna “supérflua a leitura de um volume sólido em meio a uma poética de alvoroço (*fuziness*) e efervescência”. Ele continua afirmando que “quando a virtualidade é atacada pela realidade, a arquitetura deve mais do que nunca ter a coragem de propagar a imagem da contradição.”<sup>205</sup>

Na *Fundação Cartier*, fica a dúvida se se vê o céu ou a sua reflexão, se o material, o vidro, está presente ou não: a visibilidade é ambígua, há múltiplas aparências. Algo diverso é criado, um jogo entre o visível e o invisível em que a transparência é, nas palavras de Nouvel: “*trans-appearance*”.<sup>206</sup>

<sup>204</sup> Jean Nouvel apud BAUDRILLARD, J.; NOUVEL, J., op.cit., p.61. Tradução da autora.

<sup>205</sup> NOUVEL, J. Cartier Foundation. Disponível em: < <http://www.jeannouvel.fr> > Acesso em: ago. 2009.

<sup>206</sup> Jean Nouvel apud BAUDRILLARD, J.; NOUVEL, J., op.cit., p.63. Tradução da autora.

Para ele as questões sobre materialidade e o significado da arquitetura levam ao “cancelamento do espaço e da forma”<sup>207</sup>, algo que pretende conquistar através do “jogo da ilusão”, ou seja, através de um jogo com as reflexões, com planos geométricos de diferentes ângulos reflexivos e perfurações, de modo que a imagem é totalmente quebrada e o indivíduo se sente perdido.

Nesse “cancelamento do espaço” os diversos momentos de percepção interagem definindo a arquitetura como o próprio lugar da invenção de sua imagem, em que o espaço é uma extensão mental do que se vê, de modo sempre provocativo. Da mesma forma, entendemos que o conceito nouveliano de “cancelamento da forma” assume aqui a arquitetura como uma *anti-forma*, que nega a definição de suas fronteiras e se expande ao real; uma formação em processo, na experiência da percepção, que reflete o esforço para apreender a realidade diante da quantidade de imagens que configuram a paisagem contemporânea. O modo de aparecer é desaparecer, criando a ilusão de que se está aparecendo de modo novo a todo instante.

O projeto de Nouvel parece realizar a “arte da desapareição” - alcança o limite do nada, como defende Baudrillard, um nada que é de fato alguma coisa: aquilo que não foi esteticizado.<sup>208</sup> A desapareição, que faz “entrar nos espectros de dispersão do objeto, na matriz de distribuição das formas, consiste na própria forma de a ilusão se colocar novamente em cena (*illudere*)”.<sup>209</sup> Assim, ir além de uma forma, ou seja, negá-la, seria passar de uma forma a outra.

O problema da imagem para Baudrillard está em ela conferir ou não o acesso pleno às coisas. Defende-a como um desafio, forma séria de sedução e confrontação dramática com o real, na tentativa de tornar visível algo que não se revela promiscuamente. Para Baudrillard é isso que se realiza na fotografia quando “é o objeto que nos vê – é o objeto que nos sonha, é o mundo que nos reflete, é o mundo que nos pensa”.<sup>210</sup> Uma operação que não é uma projeção do

<sup>207</sup> NOUVEL, J. Virtual Reality. (2001). Disponível em: <<http://www.jeannouvel.fr>> Acesso em: jan.2009. Transcrição e tradução da autora.

<sup>208</sup> Jean Baudrillard. Apud. BAUDRILLARD, J.; NOUVEL, J., op.cit., p.24. Tradução da autora. Como sempre em sua crítica, Baudrillard alerta sobre o perigo da conversão da própria *worthlessness* em espetáculo, valor de mercado, síndrome coletiva de estetização conhecida como cultura, o perigo de um processo de contínua reciclagem de formas e valores.

<sup>209</sup> BAUDRILLARD, J. *A Arte da Desaparição*, p.103.

<sup>210</sup> Ibid., p.45. No ato fotográfico, não se trata, portanto de tomar o mundo por objeto, de fazer como se ele já estivesse presente como objeto, mas de fazê-lo tornar-se objeto, ou seja, fazê-lo tornar-se outro, de exumar sua alteridade enterrada sob pretensa realidade, de fazê-la aparecer

artista sobre o mundo, afirmando o seu olhar para definir o que se vê, mas, ao contrário, o que se vê é que desloca a percepção e o entendimento do homem. Nesta visão, a fotografia não é a representação mais fiel da realidade, é um registro de que o mundo não nos é transparente. Eis o segredo da imagem: a ilusão.

Baudrillard usa a noção de “*serendipity*”<sup>211</sup> para descrever então o modo de aproximação do fotógrafo com a realidade: olhar para alguma coisa e encontrar outra completamente diferente. O importante é olhar, mesmo que o que se está procurando se perca, pois alguma outra coisa é descoberta.

Nouvel, afirmando-se como fã e praticante deste “esporte”, compara-o ao processo arquitetônico. No início, se está procurando por algo que não se sabe o que é, depois se encontra algo que, felizmente, nunca constitui uma resposta única e correta.

Na *Fundação Cartier*, Nouvel instiga o olhar, faz com que percebamos que o visível não é o acesso pleno a todas as coisas – a operação, como queria Venturi, que demanda a complexidade, pois a visão não deseja ser satisfeita muito rapidamente.

A propósito deste projeto de Nouvel, Baudrillard afirma tratar-se de uma presença cambiante, caleidoscópio de reflexos, ampliando o tamanho e a dimensão do próprio espaço delimitado dos interiores.

Retirando do objeto todo peso, relevo e profundidade a arquitetura se aproxima da imaterialidade própria das imagens contemporâneas. No limite do não-objetual, a transformação do caráter de “percebido” é sentida não só como jogo entre materialidade e imaterialidade, real e ilusão, mas também como a anulação de um sentido de *firmitas* entre suporte e suportado. De fato, as lâminas de vidro da *Fundação Cartier* parecem flutuar vertical e horizontalmente, ampliando-se para além de seus limites como objeto que se indefine como forma, para atingir a aparência do fenômeno em transformação – a poética de uma paisagem que é imagem como devir.

---

como atrator estranho, sob sua forma primeira, na menor de suas parcelas, e fixar esta atração estranha, primitiva, numa imagem. Ibid., p.38.

<sup>211</sup> A palavra vinda do sânscrito é um modo de dizer ‘sabedoria’, um conceito primeiramente aplicado às ciências, e também o nome de uma loja em Londres, onde se pode encontrar toda a sorte de coisas, exceto as que se procura. BAUDRILLARD, J.; NOUVEL, J., op.cit., p.73.

Para Solà-Morales, a transparência de Jean Nouvel é a sua imagem de mundo, um mundo “heraclíteo”, fluxo constante em que tudo é fluxo. É também “uma metáfora da ausência de limites entre o real e o virtual”, demonstrada através das luzes e reflexos recebidos pelas formas e espaços em versatilidade permanente.

Sob o título de “Arquitetura Imaterial”, o autor descreve a desmaterialização generalizada dos cenários da vida contemporânea, caracterizando o nosso entorno, melhor dizendo, a nossa paisagem, como “permanente conexão com códigos midiáticos, representações cifradas que nos informam de realidades e efeitos invisíveis, carentes de massa, peso e dimensão”, o que se traduz em uma perda de consistência, determinação, mas também em seu crescimento através de “efeitos de dilatação e extensão ilimitados”.<sup>212</sup>

Reportando-nos a Nouvel, podemos considerar que assim como o mundo comunicativo é o mundo da imagem, também a arquitetura e o urbanismo vão incorporar as transformações promovidas por esta dinâmica de imagens. Desse modo, a paisagem será completamente diversa, uma “*non-city*”, resultado de um processo de transformação da materialidade para a imaterialidade, em que várias formas de mediação estarão envolvidas.

Ciente de que a condição da cultura atual é intermídia, o arquiteto defende que a arquitetura deve se alimentar da produção de imagens em todos os setores e das possibilidades de experimentação das demais artes:

O mundo cultural é um mundo que espero não seja tão compartimentado. A arquitetura, em todos os casos, se deseja ser construída de pedra em um mundo cultural deve se nutrir de disciplinas culturais vizinhas. Não só cultural, também da produção de imagens em todos os setores, sejam técnicos, militares, científicos, todas as disciplinas lidando com a produção de imagens. Isto vale para o cinema, que levanta muitas questões sobre as relações entre tempo e imagem.<sup>213</sup>

<sup>212</sup> SOLÀ-MORALES, I. *Territórios*, p.143. Tradução da autora.

<sup>213</sup> Isto também é verdade para os artistas que melhor se aplicam à experimentação. Porque a arquitetura é uma arte com muitas restrições. Arquitetura por si (*self architecture*) não existe. A arquitetura é sempre uma resposta às questões do programa e da técnica. Portanto não é o melhor campo para a experimentação. Então as artes plásticas e o cinema são substratos, questões que dão vida à arquitetura. Tento fazer uso de todas estas referências e realmente creio que meu trabalho foi influenciado por cineastas e artistas com quem trabalhei por quinze anos na bienal de Paris onde frequentemente realizaram instalações. Vejo os artistas como pessoas que nos iluminam. NOUVEL, J. *Everything is image*. (2001) Disponível em: <<http://www.jeannouvel.fr>> Acesso em: jan.2009. Transcrição e tradução da autora.

É o que Nouvel experimenta no chamado *Edifício Andel*, “Golden Angel” (2001, Figura 26), que chama a atenção pela valorização da esquina, menos pela sua forma curva em vidro, e mais pela inusitada imagem de um grande anjo – um espectro gigante – que paira sobre a cidade de Praga.

O arquiteto faz da fachada arquitetônica um painel para a simulação. O cruzamento conhecido como “Andel” foi assim nomeado porque para a construção da estação de metrô de mesmo nome fora derrubada uma casa que tinha, à sua frente, a estátua de um anjo. Nouvel trata a imagem do anjo não com a nostalgia de uma presença perdida, mas com a certeza de que aquela era uma dentre outras tantas produzidas em diversos tempos, diversas culturas, inclusive na cultura atual de onde extrai o referencial para seu projeto.

Apropria-se de uma imagem de Bruno Ganz, retirada do filme “Asas do Desejo” (“*Wings of Desire*”), que é incorporada ao vidro da fachada tornando-a uma espécie de grande fotografia semitransparente. Também trechos de versos de poetas tchecos, como Franz Kafka e Rainer Maria Rilke, participam deste “cartaz” que tem como tema o lugar. Assim, a linguagem da arquitetura se apropria de palavra e imagem.

O uso de imagens em grande escala como forma de propaganda é comum em edifícios. Nouvel utiliza-se desta estratégia deslocando a função comercial da imagem para a criação de uma “poética situacional” expondo o *genius loci*. O uso deste termo, no caso, parece até uma referência irônica. Mas de fato Nouvel não se esquivava de utilizá-lo em outros projetos como sensibilidade ao sítio, algo que não se pode encontrar em outro lugar, mas sem o determinismo do contextualismo historicista. Deste modo, o *genius loci* não seria uma pré-existência ambiental essencialista, cujos caráter e sentido devam ser mantidos; diferentemente, ele se torna um conceito imagético e, portanto, apropriável e aberto a transformações como aparência e parte de um contexto também em constante transformação.

Na expansão e renovação do *Science Center* de Pittsburgh (2001-2005, Figura 27), Nouvel afirma que o contexto não é apenas aquilo que está fora, mas é incorporado ao programa. Neste projeto, a transparência do vidro é bastante enfatizada tanto para o contato visual com o rio a ele contíguo como para criar um ambiente “desmaterializado”, imagético, através de projeções de fotos e vídeos nos espaços interiores.

Como defende Nouvel, “tudo é imagem” e as imagens são arquitetura, declarando que há muito tem trabalhado na pertinência de certas imagens simbólicas e figurativas como arquitetura e que, de fato, muitas imagens são arquitetura sem serem estabelecidas como tal, a exemplo de Tóquio e seus signos publicitários em neon, usando “imagens hiperrealistas” para povoar seus edifícios altos. “Pode ser publicidade, mas emocionalmente é muito poderoso. A presença destas imagens, destes signos, é arquitetura”.<sup>214</sup>

Parece-nos que a postura de Nouvel revela sua adesão à cultura da imagem, como o próprio Venturi, que, como analisamos, trouxe esta questão à tona a partir do debate sobre Las Vegas e a vitalidade da paisagem cotidiana. Se a *Pop Art* o fez para trazer à tona os próprios mecanismos de sedução imagéticos e assim produzir uma crítica social a partir da ironia e do humor, na arquitetura, observamos também a exploração da figuratividade através do apelo visual; em Venturi com caráter de paródia e, em Nouvel, através de uma operação mais refinada, ou seja, a produção de ficções a partir da reunião de imagens de universos diferentes para criar um novo universo de diferenças.

\*

Em *Paisagens-Imagem*, apresentamos trabalhos que foram gerados, em sua maioria, a partir da conceituação de contextos, *in situ*, explorando a complexidade, a contradição e a ambiguidade, o imaginário e o espanto, além do próprio caráter ilusório das imagens. Valorizando a vitalidade da diferença, são obras que criticam a própria experiência anestesiada da paisagem, não através da negação do “mundo das imagens”, mas, ao contrário, pela afirmação de que é possível criar imagens singulares, “lugares contemporâneos” a partir de sua própria dinâmica.

---

<sup>214</sup> Ibidem.

## 3.2

### Paisagens Quiasma

A paisagem contemporânea pode ser compreendida como um campo de fenômenos, durações, acontecimentos no tempo e no espaço e de expressões plásticas que expõem condições de experiência perceptiva em constante transformação. Neste capítulo, trataremos, principalmente, das questões da fenomenologia para definir uma operação contextual.

Vale lembrar, no campo da arte, da noção de “*site specific fenomenológico*”, definida por Miwon Kwon<sup>215</sup>, referindo-se aos trabalhos que lidam com um sentido de presença física, mesmo quando materialmente efêmeros, tomando o *site* como realidade tangível, singular combinação de elementos físicos constitutivos como dimensões, texturas, escala e proporções, condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito e características topográficas.

Nossa hipótese é que as poéticas em questão aproximam-se da noção de “quiasma” formulada por Maurice Merleau-Ponty, por configurarem um modo de relação com o sítio como “entrelaçamento”, e em condições de experiência que enfatizam o contato direto entre a obra e o “corpo”.

Antes, porém, retomaremos os conceitos básicos da fenomenologia que fundamentam os trabalhos que analisaremos neste presente estudo.

A fenomenologia é uma postura que prioriza a consciência intencional. A realidade não é compreendida como um constructo *a priori* do intelecto, idealizada, mas, como aponta Edmund Husserl, todas as suposições devem ser postas entre parênteses para se examinar o “mundo vivido” de uma perspectiva imparcial, a suspensão do juízo ou *epoche*. Quanto menos ideias pré-concebidas, mais autêntica a experiência do fenômeno.

Para Merleau-Ponty, o mundo é uma multiplicidade interativa de intenções. Na *Fenomenologia da Percepção* (1945), o filósofo afirma que o ato da percepção é uma interrelação física entre sujeito perceptor e objeto percebido, não havendo separação entre estes termos. Seu conceito de experiência renuncia ao modelo clássico de objeto, abandonando tanto a subjetividade pura quanto a objetividade pura. A fenomenologia de Merleau-Ponty propõe uma “consciência

---

<sup>215</sup> Cf.p.27.

encarnada” e um “corpo dotado de interioridade”, tornando ambíguos os pares de dicotomia essência e aparência, realidade e ilusão.

Eis porque, na fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte ensina à filosofia a impossibilidade de um pensamento de sobrevoo, que não é possível ver cada coisa em seu lugar, estabelecer redes causais completas ou todas as relações possíveis entre as coisas. Como esclarece Marilena Chauí<sup>216</sup>, o artista ensina ao filósofo o que é o existir como humano, ao afirmar que o pensamento não pode fixar-se em um só pólo, coisa ou consciência, sujeito ou objeto, visível ou vidente, mas deve se “mover no entre-dois”, e “o mover-se revela que a experiência e o pensamento são passagens de um termo por dentro do outro, passando pelos poros do outro, cada qual reenviando ao outro sem cessar”.

Isto porque a relação entre as coisas e o corpo é um acontecimento singular; “a percepção não nasce de qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo”.<sup>217</sup> Consciência e corpo são inseparáveis; a consciência é produto da percepção, e a percepção não existe em si, mas somente de alguma perspectiva. O corpo é, ao mesmo tempo, “corpo objetivo” e “corpo fenomenal”: são dois lados, o “corpo sensível” e o “corpo sentiente”. Como uma folha de papel, o corpo é tanto “coisa entre as coisas” como “aquilo que as vê e toca”. É através do “corpo” que se pode chegar ao âmago das coisas, através do contato com o mundo, é possível encontrar o seu segredo. Para o filósofo, o encontro com o mundo se dá a partir de uma espécie de “deiscência” que fende o corpo em dois, ao mesmo tempo, olhando e sendo olhado, tocando e sendo tocado, havendo assim recobrimento e imbricação de modo que “as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas”.<sup>218</sup>

O eu e o mundo estão em “quiasma”. Através da “carne”, que constitui uma espécie de elemento do Ser ou tecido que sustenta e alimenta as coisas como latência, há um “enovelamento” do visível sobre o corpo do vidente, do tangível sobre o corpo tangente: “[É] esta explosão da massa do corpo em direção às

<sup>216</sup> CHAUI, M. *Experiência do pensamento* - ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.165.

<sup>217</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível* (1964). 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.21.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.121.

coisas, que faz com que a vibração de minha pele venha ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas (...).”<sup>219</sup>

Como completa Marilena Chauí, “a carne do mundo é o *quiasma* ou o entrelaçamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofo do mundo”.<sup>220</sup>

*Paisagem-Quiasma* define poéticas em que a relação intrínseca e enovelada, em recobrimento, entre os corpos é explorada.

Cada cor, som, textura ganha corporeidade, consituindo para cada indivíduo, vidente, um sensível que é extensão da sua própria carne. É nesta medida que, por redobramento, o espaço, o tempo, as coisas, são parte dele próprio, de sua espacialização e temporalização. Eis porque esta questão faz-se importante nas artes, especialmente nos trabalhos que enfatizam a relação do corpo, no espaço e no tempo, pois a proposição de um campo sensível produz afetos extensivos em quem o percebe.

Merleau-Ponty entrevê a criação de “um relevo do simultâneo e do sucessivo” em que as coisas não existem em si, em seu lugar ou em seu tempo, e sua solidez não é a de um objeto puro que o espírito sobrevoa, mas sim uma “polpa espacial e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação”, em que as coisas existem em “raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo da minha carne”, ou seja, são por mim experimentadas, “do interior enquanto estou entre elas, e elas se comunicam por meu intermédio como coisa que sente”. Para o filósofo, “do mesmo modo que a nervura sustém a folha por dentro do mundo, do fundo de sua carne, as ideias são a textura da experiência”.<sup>221</sup>

A discussão travada em *O Visível e o invisível* (1964) retoma a questão que reúne o sensível e o pensamento. Segundo Merleau-Ponty, Marcel Proust foi quem melhor fixou o “vínculo da carne e da ideia”, ou as relações entre o visível e o invisível, pois soube descrever uma ideia não como contrário do sensível, mas

<sup>219</sup> Ibid., p.141. “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares em que se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um “elemento” do Ser.” Ibid., p.136.

<sup>220</sup> CHAUI, M., op.cit., p.156.

<sup>221</sup> MERLEAU-PONTY, M., *O visível e o invisível*, p.113-118.

como seu dúplice e sua profundidade. Em Proust, as experiências do mundo visível são a exploração de um invisível, consistindo no desvelamento de um universo de ideias. O próprio Merleau-Ponty explica que “a ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos”.<sup>222</sup> Nesse sentido, é que se pode imaginar que um trabalho artístico busque constituir quiasma, ao criar a oportunidade de entrelaçamento de ideia e carne, visível e invisível.

Como coloca Chauí, no “mundo operante”<sup>223</sup> apresentado por Merleau-Ponty, a questão é a articulação entre pensamento e mundo, de modo que a ideia não é um duplo positivo e inteligível de uma ordem outra de realidade, mas o invisível *deste* mundo. São, na verdade, as ideias sensíveis que nos possuem, assim como a linguagem, pela força de seus arranjos, sustenta um sentido, que, porém, não é fundado por leis que estruturam *a priori* a linguagem.

É por isso que Merleau-Ponty critica a psicologia da Gestalt, pois acredita que nem todas as relações e teorias sejam aplicáveis a todos os casos e estruturas. Há “estruturas mais complexas”<sup>224</sup> qualitativamente diferentes, heterogêneas e descontínuas que não se dão como cruzamento de “causalidades”.

Este é um ponto importante a destacar no curso de nossa análise, pois, na contemporaneidade, observam-se experimentações limite no campo da forma, questionando a própria noção de linguagem artística como estrutura reconhecível, através dos *warped spaces*, da *anti-forma*, do *informe* e da *dobra*.

O corolário desta atitude é colocar em questão a lógica causal proposta pela ciência que não poderia dar conta do mundo, constituir um pensamento totalizante e de sobrevoos, justamente porque a ciência causal não se compromete com embate com os fenômenos.<sup>225</sup>

Neste sentido, a construção racionalista da espacialidade - seja a partir da pirâmide visual perspectiva, seja através da definição nítida e clara dos limites dos volumes que a definem - qualifica um modo de conhecimento em que o sujeito está centrado, sua leitura do mundo é ordenada, formando um todo harmônico e

<sup>222</sup> Ibid., p.145.

<sup>223</sup> CHAUI, M., op.cit., p.41.

<sup>224</sup> MERLEAU-PONTY, M., *O visível e o invisível*, p.31.

<sup>225</sup> Cf. p.34. Como vimos na seção 2, o pensamento científico contemporâneo opera com as noções de complexidade e acontecimento, questionando as estruturas causalistas tradicionais e a divisão entre observador e observado.

coerente. O artista/arquiteto operaria a partir de referenciais de proporção e medida e do uso de uma geometria simbólica do pensamento universalista.

Lembramos, para facilitar nossa linha de raciocínio, que a fenomenologia contrapõe-se a toda categorização formal idealista. Como comenta Solà-Morales: “As noções idealistas de conceito, ideia, espírito e representação são substituídas, em Merleau-Ponty, pelas de articulação, borda, dimensão, nível e configuração”, estabelecendo bases não normativas, mas produtivas, de nossa relação com o mundo que nos cerca. Esta visão fenomenológica teria produzido, em todos os campos da arte, inclusive na arquitetura, uma absoluta liberdade de experimentação perceptiva sobre os efeitos das formas, materiais e espaços principalmente na arquitetura dos anos 1950 como crítica ao método racionalmente elaborado rotulado como modernista.<sup>226</sup>

Entendemos que este é mais um dos pontos importantes para a compreensão dos trabalhos artísticos que pretendem questionar a noção de “objeto” partindo da exploração da experiência perceptiva fundada no corpo e no espaço-tempo reais. É neste sentido que recorreremos ao pensamento de Henri Bergson que é, como reconhece Merleau-Ponty, fundamental para a compreensão dessa ideia do tempo vivido:

Bergson dissera muito bem que o saber fundamental não é aquele que quer apreender o tempo como que com pinças, fixá-lo, determiná-lo por relações entre suas partes, medi-lo, mas é, pelo contrário, ele mesmo que se oferece àquele que apenas deseja “vê-lo” e, precisamente, porque renunciou a apreendê-lo, alcança-lhe por visão, o impulso interior.<sup>227</sup>

O presente, nesse processo, tem importância enquanto acesso a um conteúdo de passado e de futuro que anuncia e esconde, como, em Proust, quando a sonata ou a *madeleine* abre o horizonte da memória involuntária, fazendo-a acessar o passado, como um “salto”, rompendo a linearidade do tempo. Para Bergson, não há percepção que não seja impregnada de lembranças; o passado “é”, torna-se presente, e de lembrança “virtual” torna-se “atual”.

Gilles Deleuze dedica-se à análise de seu pensamento em *Bergsonismo* (1966), apresentando-o como aquele que entende que, na modernidade, há uma

<sup>226</sup> SOLÀ-MORALES, I. “Arquitetura e existencialismo”. In: \_\_\_\_\_. *Diferencias – topografia de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p. 57-58. Tradução da autora. O texto de Solà-Morales faz referência à produção arquitetônica de Alvar Aalto, Pier Luigi Nervi, Richard Neutra, Van Eyck, Louis Kahn entre outros.

<sup>227</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, p.125.

pluralidade das durações<sup>228</sup>, ou seja, Bergson teria entendido a realidade como campo de acontecimentos que são gravados em nossa consciência, de modo que a experiência do espaço e do tempo torna-se aberta à multiplicidade.

A “duração” como experiência psicológica é um dos conceitos-chave de Bergson. Segundo Deleuze<sup>229</sup>, “trata-se de uma ‘passagem’, de uma ‘mudança’, de um *devenir*, mas de um *devenir* que dura, de uma mudança que é a própria substância”. A duração é uma multiplicidade, não para de se dividir e muda de natureza, dividindo-se. A continuidade e a heterogeneidade são características fundamentais da duração, como condição mesma da experiência, sempre um misto de espaço e de duração. Já a “duração pura” é uma sucessão puramente interna, sem exterioridade, e o “espaço” é uma exterioridade sem sucessão, sendo somente na experiência que se produz uma mistura entre os dois.

É possível afirmar que a “duração” só pode ser alcançada a partir do “dado imediato” da experiência e assim que o próprio espaço não é simplesmente uma abstração, ele é fundado nas coisas, nas relações entre as coisas e entre as durações. Algo que percebemos, como veremos mais adiante, em vários trabalhos, mas, principalmente, no pensamento e nas obras de Steven Holl e Tadao Ando.

A evidência da “duração” se dá no “movimento” que, em Bergson, é descrito como uma experiência física mista: é tanto o espaço percorrido pelo móvel como o “movimento puro” que é alteração, mudança de natureza das coisas. Vale retomar, nas palavras do filósofo, que se trata de uma questão de experiência: “Que existe da duração fora de nós? Apenas o presente ou, se se quer, a simultaneidade. Sem dúvida, as coisas exteriores mudam, mas seus momentos só se sucedem para uma consciência que os rememore”.<sup>230</sup>

O movimento pressupõe não só transformação da experiência da paisagem a partir de fenômenos - como luz, ventos, água - mas também a experiência “pitoresca”, do corpo no tempo e no espaço, segundo definições plástico-formais que questionam a apreensão totalizante do “objeto”.

<sup>228</sup> Solà-Morales também explicita esta leitura de Deleuze in: SOLÀ-MORALES, I. *Arquitetura Líquida*. In: \_\_\_\_\_. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Tradução da autora.

<sup>229</sup> DELEUZE, G. *Bergsonismo* (1966). Trad. Luis B.L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 1999, p.27-31.

<sup>230</sup> Henri Bergson. Apud. *Ibid.*, p.37.

### 3.2.1

#### Poéticas do tempo – o “intempestivo” e a “duração”

Usamos a expressão “poéticas do tempo” para designar trabalhos artísticos/arquitetônicos que evidenciam questão do fenômeno cuja experiência se se transforma no tempo; são obras experimentadas como processo em externalidade. A preocupação central seria a questão fenomenológica por evidenciar o caráter imediato da percepção, e por considerar tanto os fenômenos naturais como os próprios elementos da paisagem construída como partícipes ativos e transformadores da experiência do mundo.

Está em questão o problema do conhecimento que, na abordagem fenomenológica se dá na experiência no espaço e tempo reais, ou seja, em uma temporalidade vivida, aberta ao acontecimento. O tempo, assim compreendido, será abordado a partir de um duplo enfoque: a reflexão de Deleuze sobre “Aion”, o tempo instantâneo, ou intempestivo e a reflexão bergsoniana sobre a “duração”.

A diferenciação de modalidades temporais, em Deleuze, é expressa através da distinção entre duas figuras mitológicas: Cronos, o tempo pleno que enlaça passado, presente e futuro, e Aion, o tempo instantâneo sem espessura e extensão, puro acontecimento. O filósofo faz de Aion um ator e de Cronos, um deus. Enquanto o presente divino é o círculo inteiro, o eterno presente, o presente do ator é instantâneo, “ponto sobre uma linha reta que não cessa de dividir a linha e de se dividir a si mesmo em passado-futuro”,<sup>231</sup> Aion é o presente que se espalha como um passado-futuro ilimitado.

Retomando a questão em Bergson, podemos dizer que o tempo de Aion possibilitaria esse acesso a temporalidades ilimitadas e diferenciais, pois, segundo os mecanismos da experiência que reúne o real e o virtual, a memória, o instantâneo pode abrir-se à multiplicidade.

A temporalidade, como exposta por Deleuze, pode ser desdobrada como epistemologia: a visão totalizante corresponderia ao eterno presente de Cronos em oposição à visão parcial, o presente instantâneo de Aion que, podemos ampliar, se abriria como duração no sentido bergsoniano.

---

<sup>231</sup> DELEUZE, G. *A lógica do sentido*, p.153.

Solà-Morales define o tempo de Aion como “intempestivo”, sem causa, aleatório, cujo sentido seria imprevisível, como “os giros inesperados de uma graciosa bailarina”.<sup>232</sup>

Desse modo, as poéticas do “intempestivo” e da “duração” evidenciam o caráter efêmero e imediato da irrupção do fenômeno no momento da percepção e seus desdobramentos como experiência não totalizante. Explorando o “acontecimento”, seriam trabalhos que sugerem uma experiência diferencial em função da passagem do tempo.

Na seção 2,<sup>233</sup> destacamos a importância da discussão sobre os limites da arte a partir da separação clássica entre “artes do espaço”, relacionadas com a disposição de objetos no espaço e “artes do tempo” que têm o tempo como seu veículo.

Nos trabalhos de artistas como Robert Morris e Richard Serra, vemos a ênfase na questão da percepção segundo uma experiência que faz da arte tanto um veículo do espaço como do tempo.

Rosalind Krauss afirma, em *Caminhos da escultura moderna*, que esta característica faria parte de uma concepção espacial de trabalhos que incorporam o espaço real, desde o trabalho escultórico de Rodin, Picasso e Tatlin, seguindo pelo Minimalismo, instalações e *happenings* até a *Land Art*, tendo como característica um modo de conhecimento que se dá na experiência, em “externalidade”, no tempo e no espaço reais.

Segundo Krauss, neste processo de descentralização, a arte de Rodin teria representado “uma recolocação do ponto de origem do significado do corpo – de seu núcleo interno para a superfície – um ato radical de descentralização que incluiria o espaço em que o corpo se fazia presente e o momento de seu aparecimento.”<sup>234</sup> A descentralização ou excentricidade refletiria a perda de um centro ideal da escultura e, em última instância, a perda de um princípio ordenador.

Reduzindo a arte a um ponto de vacuidade, o Minimalismo se valia de elementos aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido, sendo difícil interpretá-los sob uma perspectiva ilusionista ou neles identificar a alusão a

<sup>232</sup> SOLÀ-MORALES, I. *Arquitetura Líquida*, p.98. Tradução da autora.

<sup>233</sup> Cf. p.20.

<sup>234</sup> KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, p.333.

uma vida interior da forma: não são veículos da expressão, mas a ideia de simples exterioridade.

Na década de 1960, os trabalhos de artistas da cena norte-americana como Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre e Robert Morris partiam de elementos geométricos simples, tendendo à pura abstração, para explorar a externalidade do significado em função do co-pertencimento da escultura ao espaço real.

Judd, no artigo “Objetos Específicos” (1965)<sup>235</sup>, afirma que “as três dimensões são um espaço real” e que os “objetos específicos”, combinando características tanto da pintura como da escultura, enfatizavam a relação com o espaço imediato.

A exploração de estruturas modulares e repetidas fazia parte de uma recusa por parte dos artistas à pintura relacional, a todo pensamento compositivo, operações que, como avalia Judd, “tendem a carregar com eles todas as estruturas, valores, sentimentos da tradição européia”. Ligada ao racionalismo, toda arte baseada em sistemas *a priori* expressaria “um tipo de pensamento e de lógica que hoje estão bastante desacreditados como modo de compreender como o mundo é”.<sup>236</sup>

Judd, demonstrando o pragmatismo norte-americano, questiona o idealismo racionalista negando a busca incessante da consciência por valores de verdade. Seu pensamento assim coloca em cheque as definições formais modernas que pretendem a contrutividade a partir de dispositivos abstratos e virtuais. Além de questionar a criação de formas, os minimalistas utilizavam materiais e processos industriais, como modo de retirar a marca de uma técnica de determinado *medium*, assim como a de um criador individual.

Trataremos particularmente do trabalho de Robert Morris, desde sua fase minimalista até os trabalhos *site specific* quando estende sua reflexão teórica sobre os limites entre os *mediums* artísticos à arquitetura. Morris defende que a simplicidade da forma não significa simplicidade da experiência, até porque a restrição da forma pode salientar o aspecto sensível dos materiais.

Em *Mirrored Cubes* (1965, Figura 28), o artista explora a questão da externalidade do conhecimento como condição espacial e temporal. Trata-se de

<sup>235</sup> Cf.p. 21-22.

<sup>236</sup> Donald Judd. Apud. Questões para Stella e Judd. (1966) In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas - anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 2006. p.125.

um conjunto de simples elementos cúbicos espelhados que podem ser dispostos em diferentes lugares, seja em espaços interiores e galerias, seja em espaços abertos, ao ar livre, criando “situações” diferentes que tornam possível o “acontecimento” de um campo de fenômenos. Um campo em que objeto e espaço se revelam como partícipes da mesma “carne” do mundo, do qual não se exclui o corpo do participante. A obra não é um conjunto de objetos: ela é aquilo que torna visível o mundo dos fenômenos que emerge e transforma sua natureza a cada instante, no tempo de Aion, mobilizando o espectador não como o que observa em um quadro a imagem de uma realidade outra e sem tempo, estática, mas a evidência de um campo sensível que é ativado pela obra.

A preocupação não é a questão formal, mas sim a evidência da transformação da imagem refletida como um processo subordinado à dinâmica temporal da situação. Torna-se claro o caráter de impermanência e imprevisibilidade porque a obra, aberta à externalidade, pode ser redefinida no instante de um “presente intempestivo”.

Por oposição à abordagem ilusionista e idealizada, em que sujeito e objeto se encontram desconectados, os trabalhos de Morris<sup>237</sup> são apreendidos como “atualidade”, no tempo-espaço, por aquele que os investiga e descobre, caracterizando um desdobramento “processual”, como na dança.

Em “O tempo presente do espaço” (1968), ancorando-se na visão fenomenológica da experiência, Morris critica o “objeto” que pressupõe um modo de conhecimento completamente acessível no presente e, conseqüentemente, podemos supor, lembrando Cronos, no “eterno presente”:

Os objetos são obviamente experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo. O objeto constitui, além do mais, a imagem por excelência da memória: estático, editado para generalidades, independente do que está em torno. Trata-se de uma distinção radical, dividindo a consciência em modalidades binárias: a temporal e a estática.<sup>238</sup>

Na definição de Morris, o “objeto” é autônomo, autocontido, singular, retirado do espaço e do tempo. Ao contrário, em trabalhos cujo conhecimento se dá a partir da experiência no tempo e no espaço reais, através do corpo, o

<sup>237</sup> Destacamos o interesse de Morris pela *performance*, especialmente pela dança, envolvido, na década de 1960, com o *Judson Dance Theatre* de Nova Iorque.

<sup>238</sup> MORRIS, R. *The present tense of space* (1968). Tradução da autora.

“presente” do ator é acontecimento, presente de Aion, instantâneo e pontual e nunca confere uma visão de totalidade.

A partir de 1960, prossegue Morris, o Minimalismo teria buscado explorar aspectos da arquitetura<sup>239</sup>, considerando, principalmente, a coexistência entre o espaço de quem percebe e do que é percebido. O artista valoriza a exploração de múltiplas vistas, o uso de distâncias e de espaços contínuos profundos, novas relações com a natureza, a importância do tempo e a suposição dos aspectos subjetivos da percepção. Para ele, os trabalhos baseados nas teorias da *gestalt* manteriam os pressupostos estabelecidos pela arte clássica do Renascimento: imediatidade e compreensibilidade de um ponto de vista, estrutura racionalista, limites claros, proporções ajustadas, características que os trabalhos dos anos 1960 pretenderam redefinir, questionando o espaço totalizante.

Morris distingue a experiência imediata – do “eu”, *self* consciente da experiência do “mim”, que define o “espaço mental” da memória, da linguagem e das imagens e juízos formados. Mas, qualifica uma experiência que reúne espaço e tempo, aproximando-se da ênfase dada à mediação do “corpo” por Merleau-Ponty e do conceito de “duração” em Bergson, formulando o conceito de “*presentness*”:

O que desejo juntar para meu modelo de *presentness* é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser em tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência.<sup>240</sup>

<sup>239</sup> Morris se interroga também sobre as “relações iniciais” entre escultura e arquitetura e encontra, no *Túmulo dos Médici*, de Michelangelo, e na *Praça de S. Pedro*, de Bernini, ascendentes da experiência espaço-temporal, do co-pertencimento entre o trabalho e o espaço, fugindo dos paradigmas clássicos. A propósito das colunatas Bernini na Catedral de São Pedro, Morris observa que o artista “transforma a arquitetura em escultura, usando quatro séries de grandes colunas que se movem em uma elipse gradual para fragmentar uma parede em atividade constantemente mutável. Embora sejam todas iguais, de dentro dão uma sensação diferente, menos uniforme que o desfile de estátuas em seu topo. A imensidão do interior oval cria um choque abrupto de total vacância com a densidade no limite e, para o pedestre sob a colunata, atravessando o espaço imenso em círculo, o interesse é renovado minuto a minuto, porque Bernini fragmentou o espaço em cem vistas distintas”. *Ibid.*

<sup>240</sup> MORRIS, R., op.cit. Tradução da autora. “Presentidade” na tradução de Milton Machado para o artigo “Art and Objecthood” (1967) de Michael Fried.

Nos *L Beams* (1965, Figura 29), a “externalidade” se revela no processo de experiência com a obra. Três formas “L” idênticas, de compensado na cor branca, são dispostas em diferentes posições em relação ao piso: uma delas está na vertical, outra se apóia na lateral e a última, em suas duas extremidades. A significação depende fundamentalmente da relação do corpo com a obra, “em relação a”, no instante em que emerge no mundo.

Rosalind Krauss destaca que as vigas fazem ver a “franca dependência da intenção e do significado com relação ao corpo no momento em que desponta no mundo em cada particularidade externa de seus movimentos e gestos – isto é, do eu que se faz entender apenas na experiência”.<sup>241</sup> Não importa que compreendamos que os dois “L” são idênticos, nossa experiência da forma de cada “L” depende evidentemente de sua orientação no espaço que divide com nossos corpos.<sup>242</sup> A similitude dos objetos pertence a uma lógica anterior à experiência. Na experiência, os elementos tornam-se diferentes: uma diferença, como afirma Krauss, que surge no mundo público e que depende do vínculo destas formas com o espaço da experiência.

No *site specific Observatory* (1971, Figura 30), Morris trata do tempo como dimensão da obra, explorando o movimento solar, os movimentos astrais, como transformadores da existência física do trabalho que é orientado como uma bússola. A entrada está a oeste e três fendas são direcionadas ao solstício de verão, o equinócio e o solstício de inverno.

A obra é em grande parte composta por terra – que é seu suporte e substância, além de aço, pedra e madeira; e sua escala inclui o sol e o movimento dos planetas. Ela se orienta a partir da referência do nascer do sol no início das quatro estações, de modo que o ciclo anual produz um *time frame* que influencia o trabalho. O próprio tempo é uma dimensão da obra.

Podemos dizer que *Observatory* é um *entre* paisagem e arquitetura, configurando um espaço interno silencioso, calmo e meditativo. O próprio Morris define os limites da obra com a arquitetura:

Eu não disponho de uma expressão precisa para designar a obra: um “complexo para-arquitetural” seria a mais próxima, mas soa muito bizarra. É com certeza um

<sup>241</sup> KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 321.

<sup>242</sup> KRAUSS, R. *Sens et sensibilité: réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*. (1973) In: \_\_\_\_\_. *L'Originalité de l'Avant-garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993, p.51-52. Tradução da autora.

*earthwork*. Os *earthworks* resultam de preocupações esculturais e, de certa maneira, gráficas, uma vez que são formas aplicadas, seja por adição, seja por subtração, a um local (*site*) preexistente. A experiência do conjunto do meu trabalho é resultado, em grande parte, dos *complexos arquiteturais neolíticos e orientais*. Os *círculos, os pátios, as vielas, as perspectivas, os diversos níveis, confirmam que a obra proporciona uma experiência física ao corpo humano em movimento*. Essas preocupações a diferenciam de outras obras exteriores que existem como artificios monumentais, totalitários e estáticos. O observatório não é mais arquitetura do que escultura: não é nem uma forma total que podemos captar num relance, nem um abrigo.<sup>243</sup>

Nesta passagem, destacamos, em particular, a referência de Morris à experiência física do corpo em movimento. Fotos do trabalho em que uma pessoa aparece revelam a preocupação do artista ao tomar o corpo como unidade de medida para sua “arquitetura”. Observatório não é um “objeto” escultórico e também não é um abrigo: é uma estrutura que mobiliza integralmente a percepção do indivíduo.

Richard Serra também parte do entendimento da “escultura” como partícipe do espaço real. Conforme notou Rosalind Krauss, *Adereço de 1 tonelada ou Castelo de Cartas* (1969, Figura 31) “dá prosseguimento ao protesto de Morris contra a escultura como metáfora de um corpo dividido entre interior e exterior, em que seu significado depende da ideia de um eu interno”.<sup>244</sup> A escultura subverte a forma ideal e atemporal de um cubo, através de um conjunto de quatro chapas de chumbo que se apóiam uma contra as outras, equilibrando-se no espaço real. A existência da escultura depende de cada momento passageiro, em tensão, não é dada *a priori* - a ausência de vértices é o que imprime equilíbrio real.

Em conversa com o arquiteto Peter Eisenman, Serra esclarece que o uso do chumbo pressupõe um nível de entropia, pois é evidente que uma posição não será permanente; o material irá se fletir, sua transformação é implícita segundo a ação da gravidade, usada pelo artista como “princípio de construção”. Ele afirma ainda que não se interessa particularmente pelo desequilíbrio e conclui: “A gravidade tem sido sempre um dos problemas da escultura. O modo como este problema é resolvido faz parte de toda a definição da escultura”.<sup>245</sup>

<sup>243</sup> Robert Morris. Apud. TIBERGHEN, G. *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1993, p. 157. Tradução da autora.

<sup>244</sup> KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, p. 322.

<sup>245</sup> Richard Serra. Apud. SERRA, R. Entretien avec Peter Eisenman. (1980). *Skyline*, Nova Iorque, abr. 1983., p.220. Tradução da autora.

Lembramos que esta preocupação de Serra em como lidar com a força da gravidade desafia o conceito de estrutura como representação de estabilidade. Serra mobiliza a gravidade como força que atua sobre todos os corpos, corpo da escultura e corpo do partícipe, em quiasma, entrelaçados. Este caráter é presente nas *Torqued Ellipses* (1997, Figura 32) através do uso das chapas de aço-córten aproximadas da escala arquitetônica, em que o artista explora a sensação de peso para problematizar a estabilidade ou a posição previsível do sujeito no espaço, valorizando uma experiência háptica, tátil e sinestésica.

Fugindo ao purismo da abstração, o recurso de Serra à concretude material é também um modo de provocar uma espécie de “vibração” através do contraste sensível entre corpos de carne e de aço-córten, “paredes” de grande peso e massa que, por sua proximidade, envolvem quem experimenta a obra tal como em uma dança em que os “corpos” são ativados pela dinâmica do movimento<sup>246</sup>.

É importante destacar que Serra afirma ter elaborado *Torqued Ellipses* após visitar a Igreja de *San Carlo* de Borromini, barroca e de planta elíptica, que o teria impressionado pelo volume espacial cilíndrico da nave, torcido em elevação.

Série em questão, cada peça criada é uma elipse perfeita, com o mesmo raio; porém, elas não são alinhadas, mas inclinam-se umas sobre as outras, como que torcidas.<sup>247</sup> O resultado é um lugar cuja experiência, variável e dinâmica, se dá em função de diferentes experiências do instante que se acumulam como *presentness* e duração, provocando um efeito de desestabilização. Ao percorrer o trabalho, o indivíduo perde “centralidade” e estabilidade: cambaleia, percebe o referencial visual como insuficiente, sente o chão mover-se sob seus pés.

A sensação de movimento nas elipses é sempre imprevisível em função das variantes do percurso. Caminhar é uma experiência que não se resume a uma visão serialmente enquadrada, medida perceptivelmente: ela só pode ser fenomenicamente percebida.

No emblemático *Shift* (1970, Figura 33), Serra explora o caráter dialético da experiência, determinando o campo da obra pelo limite de possibilidade para que duas pessoas mantivessem o olhar mútuo. Em sua descrição:

<sup>246</sup> O trabalho de Serra foi muito influenciado pelo trabalho na área da dança de Yvonne Rainer que teria despertado sua atenção para a relação entre movimento, matéria e espaço.

<sup>247</sup> Serra, partindo de seus modelos tridimensionais em madeira, teve a ajuda do amigo arquiteto Frank Gehry para calcular posições e ângulos para a torção das chapas de aço com o uso de programas de computador.

No verão de 1970, Joan e eu percorremos esse lugar a pé durante cinco dias. Descobrimos que quando duas pessoas, cada uma em um lado do campo, percorriam-no em toda a sua extensão, tentando não se perder de vista apesar das curvas do terreno, elas determinavam mutuamente uma definição topológica do espaço. A distância máxima separando duas pessoas sem que elas se percam de vista fixou os limites da obra, cujo horizonte foi estabelecido segundo as possibilidades que tínhamos de manter esse ponto de vista recíproco. (...) *Eu desejava obter uma dialética entre a percepção do sítio em sua totalidade e a relação que se estabelece com o campo quando o percorremos a pé.* Resulta daí uma certa maneira de tomar sua própria medida face à indeterminação do terreno. (...) *Os muros em degraus estão definidos em relação a um terreno constantemente mutável.* Enquanto medidas, são totalmente transitivos: podem elevar o espaço, abaixá-lo, estendê-lo, condensá-lo, comprimi-lo e fazê-lo rodar. (...) Do alto da colina, quando nos viramos para olhar o vale, as imagens e pensamentos provocados pela consciência da experiência que acabamos de ter ressurgem. É a diferença entre pensamento abstrato e *pensamento da experiência*.<sup>248</sup>

Em *Shift*, a posição dos elementos no terreno chama atenção para a paisagem na medida em que o indivíduo se movimenta. É estabelecida uma dinâmica em que a situação é mutável no tempo da experiência, em função de novas relações abertas pelos deslocamentos dos corpos no espaço. Serra expõe, através de seu trabalho, a possibilidade da descoberta de significações diversas sobre um mesmo objeto e de tudo que o cerca a partir da multiplicidade aberta pelo que chama de “pensamento da experiência”.

Eis porque as noções de *processo* e de movimento são importantes para o artista americano na definição de algumas obras *site specific*, como o próprio esclarece a propósito da definição da topologia de um local através da locomoção: “Penso que um trabalho de arte não é meramente prever corretamente todas as relações possíveis de medir. (...) as minhas peças se relacionam a andar e olhar. Mas eu não posso dizer a alguém como andar e olhar.”<sup>249</sup>

Este “pensamento da experiência” se mostra conforme a definição de Merleau-Ponty: “pensamento do Ser-visto, de um ser que não é positividade simples, em Si, nem o Ser-posto de um pensamento, mas manifestação de Si, desvendando-se, fazendo-se...”.<sup>250</sup> Serra toca a questão fenomenológica ao colocar o mundo entre parênteses, abolindo as certezas pré-definidas e caracterizando andar e olhar como uma constante descoberta. O horizonte é móvel, situado,

<sup>248</sup> SERRA, R. *Shift*. (1973) Tradução Pedro Sussekind. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artistas - anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 2006.

<sup>249</sup> SERRA, R. Entrevista concedida a Liza Bear. *Avalanche*. Nova Iorque, out. 1973.

<sup>250</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível* (1964), p.93.

constantemente construído, vivido. Esta experiência sugere o oposto da visão tradicional de “objeto” inserido em um horizonte fixo, como na construção perspectiva.

Em *Clara-Clara* (1983, Figura 34), instalado no *Jardin des Tuilleries* na *Place de la Concorde*, em Paris, o trabalho de Serra retoma uma questão paisagística histórica: a diferença entre os “jardins franceses”, os grandes *parterres* geométricos e eixos monumentais à época do barroco classicista - clara intervenção do cultural sobre o natural - e os “jardins ingleses”, pitorescos, ditos românticos por enfatizarem a própria natureza em seu estado de origem, seus caminhos tortuosos e cheios de surpresas.

Yves-Alain Bois, em “*Promenade Pittoresque autour de Clara-Clara*”<sup>251</sup>, destaca que “a atenção aos efeitos do movimento dual sobre a percepção faz do trabalho de Serra uma lição de arquitetura”. Isto porque, em especial neste trabalho, Serra expõe a diferença entre “pensamento abstrato” e “pensamento da experiência”. O autor reúne os termos *promenade* e *pittoresque*, afirmando que Serra está atento a um sentido de paralaxe arquitetônica, ou seja, a mudança aparente da posição de um objeto observado, causada por uma mudança da posição do observador.

Serra atua de modo flagrantemente crítico em relação ao eixo monumental da *Champs-Elisées*, deslocando-o a partir da experiência criada pela disposição de dois arcos simétricos não alinhados à perspectiva linear definida urbanisticamente no sítio.

Comparemos: se, no caso das elipses, era a posição relativa entre elas que criava uma experiência espacial imanente, fenomênica, no caso de *Clara-Clara* é a definição da posição entre a obra e o entorno que a propicia com o claro intuito de questionar o existente; redefinir, a partir da obra, a paisagem.

O eixo monumental da *Champs-Elisées* cria uma perspectiva visual inteligível e plenamente comprometida com o sentido de idealização monumental.

---

<sup>251</sup> BOIS, Y-A. *Promenade pittoresque autour de Clara-Clara*. In: *Richard Serra* (cat.). Paris: Centre Georges Pompidou, 1983, p.24. Tradução da autora. A partir da noção de *promenade*, Bois estabelece conexões com o trabalho de Le Corbusier. Porém, devemos ressaltar, que embora se possa aproximar a *promenade* de Le Corbusier à experiência da “*presentness*”, no espaço e no tempo reais, para o arquiteto, há o desejo de que, ao fim do percurso, haja uma espécie de identificação da unidade formal entre as partes em função de um sentido geral de composição. Como se sabe, embasam suas definições plástico-espaciais princípios como o traçado regulador e a harmonia clássica. É como se para Le Corbusier fosse necessário que o “mim” pudesse reconstituir um “todo”, ao final da experiência.

*Clara-Clara* altera a percepção do sítio em sua totalidade a partir da relação que se estabelece quando se percorre a obra. O trabalho convoca outros olhares sobre o existente, o sítio, justamente em função das relações espaciais que propõe: as curvas hiperbólicas quebram as perspectivas infinitas possibilitando outra aproximação da paisagem. Serra coloca barreiras, obstrui, recorta, desenquadra e por isso questiona a noção de monumentalidade da paisagem.

A ação de deslocamento e contraste da obra, questionando uma estrutura de composição espacial, representativa dos valores da racionalidade e de um passado histórico, causou descontentamento e críticas por parte da opinião pública, levando à remoção da obra que, implantada no subúrbio de Choisy, perdeu todo o seu sentido *site specific*.

Um dos instrumentos da poética de Serra é a relação de escala entre as peças e o sítio, o contexto que sempre possui seus limites. “Não se pode construir uma obra em um contexto, colocá-la indiscriminadamente em outro, e imaginar que a relação de escala se conserva. A escala depende do contexto”.<sup>252</sup>

A esse propósito, reportamo-nos à relação com os elementos do sítio descrita por Serra na obra *St. John's Rotary Arc* (1980, Figura 35), na qual a posição do arco e suas dimensões se relacionam em escala a referenciais físicos existentes. Em torno da rotatória na saída do túnel Holland, a grande chapa de aço se alinha ao primeiro andar dos edifícios da área e também à altura dos caminhões, assim definindo o espaço como um volume.

A obra define-se *in situ*, a partir dos elementos da paisagem. Como define Carl Andre, no trabalho de Serra, “um lugar é uma área em um meio ambiente que foi alterado de forma a torná-lo mais perceptível. (...) Um lugar surge, particularmente, em função tanto das qualidades gerais do ambiente quanto das qualidades particulares da obra”.<sup>253</sup>

Neste sentido, pode-se dizer que em *Clara-Clara* Serra cria um “lugar”, não reproduzindo a postura de quem valoriza a autoridade do ambiente construído, mas partindo do existente para produzir um modo outro de experiência. O entorno neste caso não é retirado do anonimato, como em outros casos de operação *site specific*, mas, ao contrário, é questionado em seu *status quo* monumental. A paisagem como poética se torna um campo também de discurso.

<sup>252</sup> Richard Serra. Apud. SERRA, R. Entretien avec Peter Eisenman, p.222. Tradução da autora.

<sup>253</sup> Carl Andre. Apud. TIBERGHEN, G. A., op.cit., p.87. Tradução da autora.

A frase de Smithson é perfeitamente adequada: “Não se impõe um sítio, mas o expõe”.<sup>254</sup>

Serra trabalha a partir da polarização, entre o sítio existente que se impõe como operação racional e o seu trabalho, e a experiência que desloca a racionalidade; segundo a “boa dialética”<sup>255</sup> de Merleau-Ponty, cria-se uma situação em que o trabalho e o sítio constituem um conjunto em que a questão que os reúne renova continuamente uma reflexão sobre ambos.

Serra afirma na entrevista com Peter Eisenman: “em meu trabalho, analiso o sítio e decido redefini-lo em função da escultura, não em função da fisionomia existente. Não preciso seguir as linguagens dos contextos existentes, Não me interessa pela afirmação”.<sup>256</sup> Para Serra o contextualismo seria uma forma de justificação social, vontade de analisar um sítio e manter uma situação cultural local, mantendo um *status quo*. Por outro lado, ele também afirma que não se interessa pela negação, e sim pela escultura específica ao sítio.

Como desdobramento, Eisenman aventa a possibilidade de uma “arquitetura específica ao sítio”:

Poderia haver uma arquitetura específica ao sítio que fosse crítica ao invés de simplesmente afirmar que tudo que preexiste ao sítio é bom. (...) O que me interessa em seu trabalho é que *não há nem afirmação nem negação*. A maior parte dos arquitetos afirma que os que colocaram a primeira pedra determinaram o contexto. Você, não.<sup>257</sup>

Porque não acredita na dimensão valorativa de um objeto escultórico na paisagem e na escultura como um vetor de organização perceptiva da mesma, Serra opta pela estratégia do choque dos elementos propostos no contexto urbano. Diante de tantos estímulos, e da dificuldade de percepção, Serra parece forçar o confronto fenomenológico, evidenciando o esforço dramático do momento da redução, o espanto.

Neste sentido, Solà-Morales afirma que a característica dos trabalhos da arte *Minimal*, como a arte de Serra no contexto urbano, é o fato de irromperem na

<sup>254</sup> Robert Smithson. Apud. TIBERGHEN, G. A., op.cit., p. 94. Tradução da autora.

<sup>255</sup> Cf.p.75.

<sup>256</sup> Richard Serra. Apud. SERRA, R. Entretien avec Peter Eisenman, p.233. Tradução da autora.

<sup>257</sup> Peter Eisenman. Apud. SERRA, R. Entretien avec Peter Eisenman, p.224. Tradução da autora. No trabalho de Eisenman, parece-nos que este caráter entre a afirmação e a negação se reflete em sua teoria de uma relação contextual em deslocamento entre *topos* e *atopos*. A abordagem de Serra, porém, é fundamentalmente fenomenológica, diferente da de Eisenman, que assume um caráter conceitual, como analisaremos adiante no capítulo 3.3.

paisagem de modo “intempestivo”, sem justificações funcionais, linguísticas ou miméticas, como “acontecimentos intransitivos”.<sup>258</sup> A indefinição da condição urbana dos trabalhos minimalistas demonstra a impossibilidade de capturá-los, ou melhor, enquadrá-los em uma estrutura urbana ou qualquer concepção planejada e organizada dos lugares. Como analisamos, a operação de *Clara-Clara* é, precisamente, o questionamento, através da exposição, de uma organização ou estrutura urbana de pressupostos monumentais.

A questão que se coloca é, então, se a arquitetura poderia ser também dita “intempestiva”, questionando-se como vetor de organização do ambiente construído, ou seja, criticando a crença na positividade da arquitetura como estruturadora da paisagem.

Solà-Morales afirma que o trabalho de Tadao Ando poderia ser descrito como “arquitetura intempestiva”, pois que cada uma de suas obras seria como um experimento que não obedece a nenhum contexto, e também não imita a tradição. E acrescenta ainda que se elas podem ser referidas a cultura local, o fazem como ausência, como vazio, não-afirmação, pois são “artefatos que devemos experimentar psicofisicamente em sua realidade e que não nos são dados através de suas representações nem sequer de suas imagens”. Deste modo, “o acontecimento tem lugar em um ponto e um instante.”<sup>259</sup>

Esta análise crítica descreve uma postura que pretende produzir o lugar como experiência, não como reprodução da linguagem. Neste sentido, o percebido é valorizado através da condição material e da relação entre o corpo e os espaços na experiência da arquitetura como fenômeno. Concluimos, portanto, que o “intempestivo” é relacionado à experiência e não à representação, de modo que não há sentido em explicar os trabalhos nem como antes, nem como depois, mas, recorrendo ao termo de Robert Morris, como *presentness*.

Mas não só isso, o caráter “intempestivo” no trabalho de Ando pode ser entendido como uma desejada oposição, conflito, que se traduz em uma postura contextual e complexa.

Segundo Ando, o objetivo da arquitetura é a criação de um ambiente em que “a lógica da natureza e a lógica da arquitetura estejam em conflito e, contudo

<sup>258</sup> SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias*, p. 96. Tradução da autora.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 97. Tradução da autora.

*co-existam.*”<sup>260</sup> Criticando a arquitetura como simplesmente manipulação de formas, ele a afirma como a construção de “lugar” como fundação para o espaço, isto através de uma “luta [*struggle*] com o sítio” para constituir uma visão arquitetônica como um “lugar distinto”.

Para Ando é a geometria que possibilita a oposição entre a lógica da natureza e a lógica da arquitetura. A geometria pode ser usada em diversos sentidos não só conjugada ao sentido de racionalidade humana, como moldura para o todo, mas também como fragmentos de cenas, passagens, aberturas para luz. Ele afirma pretender criar “espaços que podem parecer simples em um primeiro momento, mas na verdade estão muito longe disso – são espaços complexos, resultado da simplificação”.<sup>261</sup>

Ando trabalha com a clareza de uma ordem espacial, uma “lógica transparente”, que difere do valor intrínseco da geometria. E sob este ponto de vista, ele considera que o mundo não é articulado como espaços abstratos e homogêneos, mas, ao contrário, como espaços concretos relacionados a uma história, cultura, clima, topografia, urbanidade. O sentido de “lugar” em Ando, como na visão de Heidegger, não é o espaço universal e homogêneo da modernidade, criado por uma moldura estrutural abstrata, mas um espaço que existe concretamente, por suas relações com o real.

Esta concretude, porém, não se traduz, como no contextualismo, em uma reprodução de um caráter morfológico ou material do existente, mas na ênfase em uma concepção experiencial do “lugar”. Como o próprio afirma:

Um “lugar” não é o espaço absoluto da física newtoniana, ou seja, um espaço universal, mas um espaço com significado e densidade heterogênea que nasce de uma relação que eu escolhi chamar *shintai*. (*Shintai* é a tradução corrente de ‘corpo’ mas em meu uso não pretendo fazer uma distinção clara entre corpo e mente, por *shintai* eu descrevo a união de carne e espírito. Isto se aplica ao mundo a ao mesmo tempo ao *self*.)<sup>262</sup>

Nesse sentido, o conceito de “*shintai*” estaria em paralelo ao conceito de “carne” ou “quiasma” de Merleau-Ponty, e o “lugar fenomenológico” é este lugar no qual se entrelaçam o visível e o invisível a partir da relação entre os corpos.

<sup>260</sup> ANDO, T. Spatial Composition and Nature. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. London: Phaidon Press, 1997, P. 457. Tradução e grifo da autora.

<sup>261</sup> ANDO, T. Mutual Independence, Mutual Interpenetration. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. London: Phaidon Press, 1997, p.452. Tradução da autora.

<sup>262</sup> ANDO, T. Shintai and Space. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. London: Phaidon Press, 1997. p.453. Tradução da autora.

Demonstrando afinidade com a fenomenologia, Ando declara que o homem não é um ser dual em que espírito e carne se distinguem, mas um “corpo” ativo no mundo, e que o mundo, articulado pelo corpo, é um espaço vivido. Enfatiza a questão do movimento, seja do corpo no espaço e ou a própria dinâmica de transformação da natureza como o que determina a complexidade espacial:

Ao introduzir o movimento da natureza e do homem em formas geométricas simples, tento criar espaços complexos. O que era auto-suficiente e estático é transformado pela adição do movimento do homem e da natureza em movimento, e diversas vistas são superpostas aos olhos de um observador peripatético. A ordem é reconstruída dentro do *shintai* através do reconhecimento de diferenças entre a imagem total inscrita no *shintai* pela superposição e o que é imediatamente e visualmente apreendido. Preocupo-me com o modo como cada pessoa se relaciona com a arquitetura.<sup>263</sup>

Segundo o arquiteto, o modernismo foi questionado por seu funcionalismo e seu racionalismo econômico quando a sociedade pós-industrial deu lugar à sociedade da informação. Foi criticado por tratar as pessoas como quantidades, como massas estandardizadas, ignorando as identidades culturais. Porém, o pós-modernismo não teria oferecido respostas, tornando-se parte de formas arquitetônicas nostálgicas que finalmente também teriam sido amplamente consumidas. Ando sugere então que a arquitetura leve em conta a história, a tradição, e o clima, pois ela pertence à cultura e não à civilização. Volta-se contra a arquitetura como parte da sociedade da informação, aquela que procura atrair pessoas, parecer bela em fotografias, para ser demolida em poucos anos. Para resistir, a arquitetura deveria criar espaços para a experiência, espaços de surpresa, descoberta e estímulo para o pensamento: “uma arquitetura capaz de infundir novo vigor no espírito humano”.<sup>264</sup>

Seu trabalho demonstra tanto um engajamento com valores modernos como com a tradição. Segundo Ando, o lugar, a natureza, o estilo de vida ou a história evoluem para a abstração, que tem o poder de organizá-lo, ordená-lo. Para ele a arquitetura contemporânea teria um papel a cumprir: proporcionar às pessoas lugares arquitetônicos que as façam sentir a presença da natureza. Para tal, a arquitetura deve transformar a natureza por meio da abstração, modificando assim

<sup>263</sup> Ibidem.

<sup>264</sup> ANDO, T. ANDO, T. Por Novos Horizontes na Arquitetura. In: NESBITT, K. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.494.

o seu significado. Quando água, vento, luz, chuva e outros elementos naturais são abstraídos na arquitetura, esta se transforma em um lugar no qual as pessoas e a natureza se defrontam em permanente estado de tensão. É este sentimento de tensão que pode despertar as sensibilidades espirituais latentes no homem contemporâneo. Ordem e tensão, abstração e caos no pensamento oriental não são opostos como no pensamento ocidental, mas estão intrinsecamente ligados. De fato, Ando se considera um arquiteto japonês, influenciado por esta cultura e trabalhando na contemporaneidade.

Para Francesco Dal Co<sup>265</sup>, muitas das interpretações feitas sobre Ando sugerem um sentido de nostalgia, afirmando a conquista de uma reconciliação do homem moderno com a tradição, instaurando uma vivência poética e pacificada com a tecnologia e a natureza. De modo diverso, contrariando mesmo o que o próprio arquiteto diz, sugere que o trabalho de Ando possui sentidos contraditórios e complexos que atingem um alto grau de tragicidade, fazendo ver a vacuidade da vida, a precariedade e a dor da existência. Ele acredita que Ando retorna à tradição, somente para “fazer uma arquitetura sem esperança e desconsolada”, apresentando o distanciamento irreconciliável entre tradição e vida real.

Ando teria ainda, segundo o crítico italiano, assumido uma monotonia deliberada e que seu senso de repetição induziria à noção de quietude, de imobilidade. Nesse caso, a arquitetura de Ando tocaria assim as mais profundas perturbações da alma japonesa: a ideia de que a existência é uma batalha que deve ser sofrida. Uma angústia que marca as lembranças de Hiroshima e Nagasaki.

Na *Row House* ou *Azuma House* (Sunyoshi, 1975, Figura 36), esta contradição entre a vida tranquila e a vida trágica parece estar presente. Em uma rua estreita, formada por uma série de casas geminadas de madeira, Ando ocupa todo o terreno com um bloco de concreto único, cúbico e fechado, estabelecendo uma relação “intempestiva” com esse entorno. Embora se preocupe em calcular as proporções da casa em relação aos alinhamentos com as casas vizinhas, sua arquitetura a elas se opõe por sua extrema austeridade e laconismo. Uma parede de concreto agressiva e uma única porta indicam que a casa busca a separação de

---

<sup>265</sup> DAL CO, F. The Architecture of Betrayal. In: \_\_\_\_\_. *Tadao Ando: Complete Works*. London: Phaidon Press, 1997.p.7. Tradução da autora. Diferente dos metabolistas japoneses, a arquitetura de Ando não pretende afirmar a imagem do Japão como uma potência econômica.

toda perturbação externa, voltando-se radicalmente ao interior onde, ligando interior e exterior, um pátio se destaca.

Aqui se manifesta outro tema recorrente no trabalho de Ando, ou seja, introduzir a natureza em um edifício. Em *Azuma*, o pátio é um “interstício” que possui significado, como afirma o próprio arquiteto, “um dispositivo de apropriação de um fragmento da natureza”, entendendo-a não como artificial ou domesticada, mas como “a natureza verdadeira que é capaz de confrontar-se com o indivíduo”, tornando, assim, a vida “mais severa”.<sup>266</sup> A arquitetura torna-se o meio através do qual o homem entra em contato com a natureza em constante transformação: os fenômenos de luz, vento e chuva afetam os sentidos e dão variedade à vida.

Para Dal Co, nas casas de Ando, “o tempo é medido contra a atividade sem fim da natureza enquanto a natureza transforma o tempo em uma série de manifestações palpáveis”.<sup>267</sup>

O pátio é espaço dos acontecimentos, da mudança do sensível. Aberto às intempéries, ele é, ao mesmo tempo, íntimo e vulnerável, fechado e aberto, acolhe o som da água e do vento, o calor do sol e o frio da chuva. Nele, o arquiteto realiza mínimas operações formais: uma “ponte” e uma escada conectam os dois blocos separados pelo pátio.

Ando explicita que a sua principal preocupação neste projeto é estabelecer um grau de austeridade da forma geométrica capaz de se confundir com a vida humana. A abstração geométrica se choca com a concretude humana que, por sua vez, a ativa.

Ando afirma que seu trabalho relaciona-se à arquitetura japonesa por seu “espírito”. Podemos arriscar dizer que isso decorre de suas “ideias sensíveis”, um tipo de experiência, e não do recurso a seu vocabulário vernacular.

Percebemos que ao fazer uso das paredes nuas de concreto, Ando sugere a mesma limpidez espacial que emerge da luz tão própria aos interiores tradicionais. Recupera, através do caráter fechado da caixa, um sentido de intimidade espacial em comunhão com a natureza, mas, ao mesmo tempo, questiona o espaço da casa como abrigo, pois a casa é suscetível aos seus fenômenos. Para acessar os quartos

<sup>266</sup> ANDO, T. Interior, Exterior. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. London: Phaidon Press, 1997. P. 449. Tradução da autora.

<sup>267</sup> DAL CO, F. *The Architecture of Betrayal*, p.23. Tradução da autora.

no pavimento superior é necessário subir a escada e atravessar a ponte, ambas descobertas. Ao mesmo tempo em que se aparta do caos exterior como uma espécie de refúgio, no interior, a casa *Azuma* recusa o sentido de abrigo tradicional da *commoditas*. Os fenômenos fazem parte da vida, de sua imprevisibilidade, da qual não há como se resguardar.

Consideramos que aqui temos uma contundente ênfase no “percebido” e que tanto a rigidez abstrata do vazio como a presença das intempéries evocam, ao mesmo tempo, imobilidade e mobilidade, permanência e transformação.

Na interpretação de Peter Eisenman<sup>268</sup>, o silêncio do trabalho de Ando evoca a sensação de vazio e terror, pois seus espaços parecem inertes. Ele admite haver uma matemática, uma ordem visual e geométrica nos trabalhos, mas estes signos são mudos, desmotivados, ou seja, eles não explicam nada. Eisenman esclarece que o esvaziamento do signo não é uma suspensão formal, mas o que Ando chama de “natural”, que não é o natural de natureza, mas ao contrário, lembrando Roland Barthes, “um breve evento que imediatamente encontra a sua forma própria”. Isto caracterizaria, na leitura de Eisenman, o “não formal ou o textual” no trabalho de Ando.

Se o modernismo, ao popularizar a abstração, sucumbiu à deterioração, Ando, ao contrário, propõe a abstração não como mera simplificação, ou eliminação da concretude do mundo, o que diminuiria a riqueza do real. Ele declara que o verdadeiro caráter da abstração é tornar manifesta a essência do real como uma “ordem lúcida e cristalizada”, de modo que, em seu trabalho, tenta tornar abstratos os elementos da natureza, levando a sua “energia vital” a uma “cristalização dentro de uma ordem arquitetônica austeramente composta”<sup>269</sup> cuja presença seja confrontada com as pessoas.

Ao recorrer a configurações espaciais simples e a um uso limitado de materiais, expondo sua textura, o trabalho de Ando destaca outros elementos importantes na formação do espaço, a luz principalmente. Deste modo, como o próprio afirma, não são produzidas abstrações espaciais, mas “protótipos

<sup>268</sup> EISENMAN, P. The Story AND O. In: DAL CO, Francesco. *Tadao Ando: Complete Works*. Phaidon Press, 1997. P.489. Tradução da autora.

<sup>269</sup> ANDO, T. Sensibility and Abstraction. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. London: Phaidon Press, 1997.P.467. Tradução da autora. Ando toma como exemplo o arranha-céu cristalino Friedrichstrasse de Mies van der Rohe como abstração experimental e não um objetivo como estilo.

espaciais”<sup>270</sup>, fundamentalmente emocionais, espaços que pretendem ser a expressão emocional de várias pessoas e não uma operação intelectual.

Eis porque acreditamos que o seu trabalho pode ser considerado uma revisão crítica do moderno a partir de suas próprias bases. Ando conserva o recurso à abstração da exploração formal moderna, porém explora também sua concretude real, através da materialidade, da luz e do vento por sua potencialidade de serem construtores do espaço como fenômeno no tempo.

Se a arquitetura moderna produziu um mundo de excessiva transparência, de uma luz homogênea, a arquitetura de Ando, admirador de Piranesi, cria o espaço através de seus efeitos contrastantes. “A luz sozinha não produz luz. Deve haver escuridão para que a luz se torne luz – resplandeça com dignidade e poder.”<sup>271</sup>

Pensamos que, assim, porque as formas são simplificadas, em função das mudanças naturais, tem-se a multiplicação de cenas complexas que se desdobram, criando riqueza espacial através da interrelação luz-sombra.

As paredes de concreto, como em um jogo, reagem à luz mostrando-a, evidenciando-a, ao passo que, iluminadas, têm sua materialidade revelada, pois a luz faz parte da percepção dos próprios materiais. Mas a intenção de Ando não é expressar a natureza do material, e sim empregá-lo em uma estética simples, nele cultivada por ser japonês, visando uma intenção espacial. O próprio afirma preferir este material moderno porque é mais apropriado para realizar espaços criados pelos raios de sol; o concreto que emprega não possui rigidez ou peso, mas é homogêneo e leve, de modo que “as paredes tornam-se abstratas, são negadas e atingem o limite do espaço”, ou seja, “volume e luz projetada flutuam como pistas da composição espacial”.<sup>272</sup> Criticando a falta de atenção às superfícies nos espaços criados através de formas geométricas universais, o arquiteto deseja combater o ascetismo através de um sentido de espaço que venha “estimular emoções”.

---

<sup>270</sup> ANDO, T. A Wedge of Circumstances. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. Phaidon Press, 1997. p.444. Tradução da autora.

<sup>271</sup> ANDO, T. Light. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. Phaidon Press, 1997. p.471. Tradução da autora.

<sup>272</sup> ANDO, T. From the church on the Water to the Church of the Light. In: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*. London: Phaidon Press, 1997, p.455. Tradução da autora. Como esclarece Ando, na tradição japonesa, a parede não existe, ela é feita o mais leve e fina possível, de modo que possa evocar o espaço. É uma arquitetura reduzida ao extremo da simplicidade, cujos atributos se voltam à teoria do *Ma*, do nada.

É o que, de fato, ocorre na *Igreja da Luz* (1989, Figura 37), onde, esclarece Ando, o espaço se altera a partir das relações fenomênicas da luz. Em função do programa religioso, de um espaço do sagrado<sup>273</sup>, o recorte das paredes refere-se ao signo simbólico da cruz, criado entre a luz e a sombra.

Preparei uma caixa com grossas paredes de concreto – uma construção da escuridão. Então produzi uma fenda na parede permitindo a penetração da luz – sob condições de severa constrição. Naquele momento, um fecho de luz fratura incisivamente a escuridão. Parede, chão e teto cada qual intercepta a luz e sua existência é revelada, enquanto simultaneamente a luz refletida vai e vem entre eles, iniciando complexas interrelações. O espaço nasce. Contudo, com cada incremento ou mudança de ângulo na penetração da luz, o ser das coisas e suas relações são recriadas. *O espaço, em outras palavras, nunca está amadurecido, mas se torna continuamente novo. Neste espaço de continuo renascimento, as pessoas estarão aptas a evocar as implicações da vida ressonantes.*<sup>274</sup>

A transformação da aparência da luz nos planos geométricos parece afirmar que a instabilidade é parte da natureza, ela mesma um campo de incertezas, do qual também o homem faz parte.

O uso e exploração estética, sistemática, da luz que fazem Ando e outros artistas/arquitetos convidam-nos a uma pausa para aprofundarmos esse recurso de tão amplas possibilidades como constatamos nos trabalhos que examinamos neste estudo. Através de sua infinda transformação, ela continuamente reinventa o lugar, dá a cada momento nova forma e novas relações entre as coisas. E, através da luz, é possível captar o eterno do momento; podemos dizer, o dado imediato que se torna duração, quando o espaço é fundado a partir das relações entre os fenômenos.

Também o arquiteto Steven Holl tem demonstrado um especial interesse pela fenomenologia de Merleau-Ponty. Em sua concepção, o que faz da arquitetura uma experiência, não um exercício acadêmico, é o momento em que “o espaço e o corpo atuam juntos”.<sup>275</sup> Em nosso estudo, a contribuição de Holl está na experimentação incessante do campo sensível da arquitetura – o “percebido”.

<sup>273</sup> Ando é admirador da sensibilidade de Le Corbusier na Igreja de Ronchamp. E, a propósito de espaços sagrados, afirma que devem ser, de algum modo, relacionados à natureza, mas à natureza arquiteturalizada: “acredito que quando arborização, água, luz ou vento são abstraídos da natureza de acordo com a vontade do homem, ela atinge o sagrado.” ANDO, T. *From the church on the Water to the Church of the Light*, p.455. Tradução da autora.

<sup>274</sup> ANDO, T. *Light*, p.471. Tradução da autora.

<sup>275</sup> Steven Holl. Apud. HOLL, S. Entrevista. *Revista Projeto Design*, set. 2001.

No *Museu da Cidade de Cassino* (1998, Figura 38), Holl enfatiza o caráter fenomênico da luz natural em sua “duração”. As sete galerias possuem, nas paredes e tetos, simples recortes que enfatizam a incidência da luz solar como um processo temporal manchando as superfícies brancas do museu. A percepção desta dinâmica transforma a experiência da arquitetura, cujo caráter sensível e diferencial se torna visível. Tratar-se-ia de uma espécie de dança, como descreve Julia Schulz-Dornburg, uma “coreografia lumínica”.<sup>276</sup> Ao enfatizar a relação entre luz, espaço e temporalidade, Holl afirma que “tempo e percepção em arquitetura entrelaçam-se [*intertwine*] com luz e espaço arquitetônico em uma certa duração” e lembra que Henri Bergson propôs que não deveríamos falar de tempo, “mas de duração, a ideia de tempo vivido (*durée réelle*) [que] é particular a cada cultura e não possui definição universal”.<sup>277</sup>

Retomando, como vimos, a leitura de Deleuze sobre a “duração” em Bergson como sendo uma experiência psicológica, uma “passagem”, um devir que dura, uma mudança que é a própria substância, e que tem como características fundamentais a continuidade e a heterogeneidade: a experiência vivida é um misto de espaço e de duração.

Holl defende a abordagem da “duração” unida à experiência sensível para apresentar a arquitetura como “fluxo aberto e contínuo”, uma arquitetura tanto aberta a um passado distante como a um futuro longínquo, que envolve o passado, enquanto o passado envolve o futuro. Esta seria, segundo ele, uma abordagem que substitui o tempo ocidental e fixo pelo tempo oriental em arquitetura, pautado na duração e nas noções budistas de instantaneidade e de fluxo contínuo.

Voltando às referências teóricas iniciais deste capítulo, especialmente à distinção entre Cronos e Aion, podemos dizer que os espaços que possuem ritmo constante e mensurável são facilmente reconhecíveis e interpretados como “eterno presente”, já os espaços que buscam a diferenciação e a recolocação constante de referenciais numéricos e de distância são sempre apreendidos como fenômenos novos, como acontecimentos “atuais”, o que torna a experiência espacial necessariamente temporal. Assim, o que se busca conhecer se dá à percepção de

<sup>276</sup> SCHULZ-DORNBURG, J. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.93. Tradução da autora.

<sup>277</sup> HOLL, Steven. *Intertwining*. New York: Princeton University Press, 1998 .p.13. Tradução da autora.

tal maneira que uma multidão sempre crescente de impressões novas podem substituir a ideia que se tem de algo em dado instante.

Não devemos esquecer que, para Holl, a experiência sensorial, como fenômeno, possui uma dimensão psicológica, o corpo concentra mistérios e a arquitetura deve se manter experimental e aberta como ideia renovando suas possibilidades. Como exemplo, Holl refere-se à racionalização da luz no modernismo em prol de benefícios higiênicos, questionada hoje uma vez que se entende a importância das sutilezas e diferenças psicológicas da luz.

Holl demonstra tratar a fenomenologia não como ciência da forma e do espaço - o que sugere o caráter infinito e idealista das posturas modernistas, a exemplo da Bauhaus - mas uma fenomenologia pragmática, assim como Morris e Serra, próxima da realidade concreta e da experiência como entrelaçamento de fenômenos, quiasma.

Chamamos a atenção para a ênfase na percepção do “corpo” e na mobilização sinestésica de vários sentidos, tal como está presente no projeto de expansão do *Cranbrook Institute of Science* (Michigan, 1991-98, Figura 39), onde Holl enfatiza os efeitos sensoriais da materialidade do vidro e da reflexão da luz, além dos efeitos táteis como a sensação de calor e frio.

No eixo de chegada dos pedestres, o *hall* de entrada apresenta-se concebido como um “laboratório da luz”. Sua parede é composta por sete tipos diferentes de vidro, cada qual produzindo efeitos fenomênicos diferenciados ao projetar a luz nas outras superfícies.

Mas o espaço mais experimental é o chamado “jardim da ciência”, situado no pátio formado entre o edifício antigo e o novo, onde fenômenos naturais e científicos são exibidos a céu aberto. São criados vários caminhos, áreas de permanência também para aulas. O paisagismo relaciona-se às estações do ano e à exposição principal: a “história da água”. Holl cria três elementos, cada qual ligado a um de seus estados físicos: a piscina de fluxo, a casa do vapor e a casa do gelo – tornando o jardim um espaço de experiência de diferentes sensações.

O objetivo da ampliação era produzir a menor influência possível no projeto de 1933, de Eliel Saarinen, e maximizar o potencial de circulações futuras. Partindo da forma em “U” existente, o arquiteto americano propõe um edifício de forma simples, em rebatimento, que possibilitaria o prolongamento dos “fluxos de energias” para os novos espaços, a serem usados como salas de

exposição. Para Holl, o projeto possui qualidades únicas em seus vários circuitos e rotas que tornam possível que nenhuma visita ao novo museu da ciência seja uma experiência repetida, ao contrário, “cada engajamento é provocativo e imprevisível”.<sup>278</sup>

Não à toa o arquiteto define a arquitetura como uma experiência óptica e háptica, e a aproxima da música, afirmando que em função do peso, da luz e da massa sentida, é possível criar contrastes dinâmicos em arquitetura.

Na *Stretto House* (Dallas, 1989, Figura 40) Holl afirma primeiro explorar em seus desenhos a luz e o peso e, depois, criar uma analogia com o trabalho do músico Béla Bartók: *Music for Strings, Percussion and Celeste*.<sup>279</sup> *Stretto* é uma técnica de composição musical associada à fuga das vozes que cantam um mesmo tema. Uma voz segue-se a outra entrando no tema antes de seu término e produzindo um *overlapping* - efeito de grande intensidade dramática.

A proposta é fazer um *stretto* arquitetônico, uma “dança espacial” a partir de quatro movimentos como os da música de Bartók: pesado (percussão), leve (cordas), pesado, leve. As formas que compõem a casa trabalham como “instrumentos”, assim como o terreno também age como voz.

Holl busca a correspondência entre a expressão arquitetônica de massa e materiais, de acordo com a gravidade, peso, suporte, tensão, torção e deformação e a orquestração de instrumentos musicais, destacando a importância de reproduzir a dinâmica pretendida através do contraste entre pesado (*bass, drum, tuba*) e luz (flauta, violino, clarineta). Enquanto a música trabalha a partir da instrumentação e do som, a arquitetura faz uso da luz e do espaço:

$$\frac{\text{material x som}}{\text{tempo}} = \frac{\text{material x luz}}{\text{espaço}} .^{280}$$

Assim, pretendendo obter os mesmos efeitos contrastantes da música, o edifício é dividido em quatro seções constituídas de dois modos: alvenaria pesada e ortogonal e metal leve e curvilíneo. A planta baixa é completamente ortogonal, enquanto a seção vertical é curvilínea. Na casa de hóspedes, há uma inversão: a

<sup>278</sup> HOLL, S. *Idea and Phenomena*. Baden: Architekturzentrum Wien and Lars Müller Publishers, 2002, p.28. Tradução da autora. Holl afirma pautar-se no diagrama *strange attractors* do meteorologista Edward Lorenz.

<sup>279</sup> Béla Bartók (1881-1945) foi um compositor húngaro, pianista e investigador da música popular da Europa Central e do Leste, emigrado para os Estados Unidos. É considerado um dos maiores compositores do século XX e um dos fundadores da etnomusicologia e do estudo da antropologia e etnografia da música.

<sup>280</sup> HOLL, S. *Intertwining*, p.14 e 30. Tradução da autora.

planta é curva e a seção retilínea, como no primeiro movimento da música de Bartók.

Para Holl a casa projeta o caráter do sítio: os blocos de concreto seriam “represas espaciais”, correspondentes aos diques de concreto existentes, enquanto as molduras de metal seriam “espaços aquosos” fluindo através daqueles, assim como os lagos existentes no terreno.

Estes espaços aquosos são desenvolvidos de diversos modos como pisos, coberturas e paredes que se lançam uns sobre os outros. Em especial, no local em que o terreno é rebaixado junto ao lago, tem-se uma sala inundada, junto à piscina, que se abre tanto para o interior da casa quanto para o exterior.

*Stretto House* é uma experimentação dos limites do *medium* arquitetônico em relação à música. Diante do sítio, Holl percebe a ideia de alternância do movimento musical e decide explorá-la como conceito projetual.

O pressuposto fenomenológico do arquiteto é a ideia do percurso articulado segundo o andamento da música que se desenvolve temporalmente.

A duração também é explorada na *Capela de St. Ignatius* (Seattle, 1994-97, Figura 41), obra que trata do modo como a luz se materializa a partir das formas de diversos volumes. O desenho em aquarela que ilustra o conceito do projeto mostra uma caixa na qual se destacam “*bottles of light*”, cada uma delas captando qualidades diferentes de luz, voltando-se cada qual para uma direção - norte, sul, leste oeste - simbolizando os aspectos da liturgia católica.<sup>281</sup>

Holl entende a arquitetura não como objeto, mas como espaço envolvente, emaranhado, entrelaçado, temporalmente, ao seu campo imediato.

Interessa-nos realçar o fato de que a luz só se torna palpável como fenômeno, como veículo de toda experiência visual, ou seja, torna-se material quando, ao incidir sobre uma superfície, participa, temporalmente, da “carne” da arquitetura. Ao mesmo tempo, torna toda a experiência visual possível quanto incide sobre a retina e se torna parte da “carne” de quem percebe, mesmo sem que se dê conta de sua materialidade.

---

<sup>281</sup> Procissão, luz natural; nártex, luz natural do sol, difusa; nave, campo amarelo com lentes azuis e campo azul com lentes amarelas; capela do Sagrado Sacramento, campo laranja com lentes púrpuras; coro, campo verde com lentes azuis; capela da reconciliação, campo vermelho com lentes laranjas; sino e torre projetam e refletem a luz noturna. *Ibid.*, p.158. Tradução da autora.

As formas e os recortes das superfícies e seu jogo de cores são simples e advêm de efeitos diferenciais da presença da luz que, efetivamente, transforma o espaço a cada instante.<sup>282</sup>

Fundamentando-se na fenomenologia de Merleau-Ponty, Holl formula o conceito de “*intertwining*” que reúne ideia, espaço e materialidade. Mais precisamente: *Ideia e Fenômeno*, título de um de seus livros: “A essência de um trabalho arquitetônico é a relação necessária entre ideia e forma (...) a conexão entre ideia e fenômeno acontece quando o edifício é construído”.<sup>283</sup>

Destacamos, portanto, que, tornada presença construída, a ideia arquitetônica torna abertos os reais “campos espaciais” [*spacial fields*] quando a percepção individual entra em ação, isto porque a arquitetura nos envolve através de um íntimo contato com materiais, texturas, cores, e luz, no espaço e no tempo.

O que torna o trabalho de Holl relevante para a nossa investigação sobre a constituição de um pensamento contextual sobre a paisagem é a sua consciência da estreita relação entre a ideia e a oportunidade arquitetônica de um sítio.

Tal correlação ocorre nos projetos de Holl procedendo-se na “conceituação do contexto”, tal como definida teoricamente por Bernard Tschumi<sup>284</sup>, pois, em cada caso específico, busca perceber e construir conexões, relações e ressonâncias a partir do existente.

Holl afirma que encontrar um conceito inicial que “capture a essência da oportunidade arquitetônica única de um projeto”<sup>285</sup> constitui o modo de propor, especificamente para cada caso, novas ideias que se tornam arquitetura. Ele

---

<sup>282</sup> No *Projeto do Palácio do Cinema* (Veneza, 1990) – a ideia de Holl é explorar a relação temporal que une cinema e arquitetura. O projeto envolve três interpretações do tempo e da luz no espaço: tempo em colapso e estendido no cinema, tempo diáfano e tempo absoluto. O tempo do cinema é representado pela onda estendida e torcida que conforma o edifício; o diáfano se torna visível através da reflexão da luz do sol no lago, através de fissuras entre os cinemas. O tempo absoluto é medido em um raio Solâr que se move em um espaço cúbico.

Também o célebre projeto dos escritórios para *D.E. Shaw & Company Offices* explora o fenômeno da reflexão espacial da cor: a luz natural e artificial projetam a cor no espaço, vista através de fissuras ou recortes nos planos de superfície das paredes e teto. “O interior possui uma incandescência calma com vistas surpreendentes quando alguém se move observando um campo de cor refletida através de outro e vice-versa”. *Ibid.*, p.74. Tradução da autora.

<sup>283</sup> Steven Holl. Apud. STEINER, D. Steven Holl in a European context on idea and phenomena. In: HOLL, S. *Idea and phenomena* (cat.). Baden: Architekturzentrum Wien and Lars Müller Publishers, 2002. Tradução da autora.

<sup>284</sup> Cf.p.74.

<sup>285</sup> Steven Holl. Apud. SAFRAN, Y. Steven Holl: Idea and Method. In: HOLL, S. *Idea and phenomena*. (cat.). Baden: Architekturzentrum Wien and Lars Müller Publishers, 2002, p.73. Tradução da autora.

destaca que, embora muitos críticos enfatizem as qualidades fenomenológicas de seu trabalho, para ele, “o que importa é a ideia”.

Vale enfatizar este ponto, pois Holl dá bastante atenção a ideia, porém isso não significa a negação da forma. Como podemos retomar através da análise do projeto da *Stretto House*, o arquiteto entende o campo plástico da forma como meio para tornar sensível o conceito do projeto, diferente de Ando que recorre à simplicidade formal para evidenciar os efeitos fenomênicos.

Holl entende a relação de complexidade que envolve os elementos da arquitetura e, para cada situação, busca uma *site-force*, a qual imagina expôr através do trabalho. A ideia-força é justificada em função do projeto, da história do sítio, do programa, da geografia, de mito-poéticas, de elementos culturais, de paixões. E assim, afirma a subordinação da forma à ideia, ao conceito: “a arquitetura transcende a geometria. Ela é um elo orgânico entre conceito e forma. O significado da arquitetura está no *intertwining* de seu *site*, seu fenômeno, sua ideia”.<sup>286</sup>

Ideia em Holl não remete ao idealismo da forma modernista e não parece prender-se ao conceito de *genius loci*, tal como compreendido no contextualismo historicista. Também não é um conceito que parta de uma leitura pós-estruturalista da paisagem como texto, como veremos no capítulo 3.3. Nas palavras do arquiteto:

Dentro deste fresco quiasma de uma arquitetura fenomênica, nosso objetivo é explorar algo não ainda trabalhado. O objetivo de uma visão que começa em um determinado sítio e é culturalmente específico é impulsionado pela ideia de um eixo de visão-tátil e em direção a uma experiência fenomenológica. Não só uma arquitetura do sentimento, pretendemos o entrelaçamento entre subjetivo-objetivo. Nosso objetivo é criar espaço com fortes propriedades fenomênicas enquanto elevamos a arquitetura ao nível do pensamento.<sup>287</sup>

O próprio nome *Quiasma* dado ao *Museu de Arte Contemporânea* de Helsinki (1992-98, Figura 42) sugere a aproximação do trabalho com a teoria fenomenológica em que *intertwining* seria o entrelaçamento entre o edifício e a paisagem: “Com Quiasma, há a esperança de confirmar arquitetura, arte e cultura

<sup>286</sup> HOLL, S. *Intertwining*, p.15. Tradução da autora. Referida a um mito, a casa de Martha Vineyard tem seu projeto descrito a partir de um diagrama que reflete o mito de um esqueleto de baleia em uma praia habitada por índios. O caráter de esqueleto é, para Holl, a oportunidade de criar sombras lineares que para o artista são poéticas, e que constituem um alcance espacial: “sombras e linhas, sombras e linhas”.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.16. Tradução da autora.

não como disciplinas separadas, mas todas como partes integrais da cidade e da paisagem”.<sup>288</sup>

De fato, no campo da fenomenologia de Merleau-Ponty, a “carne” do mundo é o “quiasma” ou o entrelaçamento do visível e do invisível, do fenômeno e do pensamento. O conceito de entrelaçamento supõe a suspensão das dicotomias - de corpo e espírito se encontrarem na carne, uma espécie de epiderme, membrana limite, sensível.

No diagrama conceitual do projeto, Holl traça uma espécie de campo de fronteiras através da relação entre a “linha da cultura”, que define o eixo do museu, e as “linhas da natureza”, da baía e da cidade. A “linha cultural” se curva para conectar o novo edifício ao *Hall da Finlândia* de Alvar Aalto, enquanto uma “linha natural” é conectada à paisagem de Töölo Bay.

A massa do edifício mescla-se à geometria da cidade e da paisagem. Sua forma define-se a partir destes parâmetros situados e sugere duas mãos se tocando, criando um espaço convidativo ao público. Holl descreve que os espaços das curvas entrelaçadas (*interwined*) em *Quiasma* evitam tanto a rigidez da abordagem clássica quanto a excessiva complexidade do expressionismo. O projeto oferece uma variedade de experiências espaciais, dadas em função da assimetria que define o movimento através de superfícies que se desdobram em sequências que promovem mistério e surpresa. As salas projetadas são silenciosas, mas não estáticas, e se diferenciam através de sua irregularidade, pois a variação de suas formas e tamanho se deve à seção levemente curva que permite a entrada diferencial de luz, traduzindo-se também no movimento advindo de uma série de sequências espaciais, ou seja, “uma série de infinitas perspectivas que conectam a experiência interna do conceito geral de *intertwining* ou quiasma.”<sup>289</sup>

Holl defende uma arquitetura “artística e humanística”, não positivista e autoritária, e vincula o conceito de *intertwining* a um “espaço viscoso”, um “espaço em movimento”, “horizonte poroso”, em que luz e sombra são também meios de atingir um resultado espacial que não se dá à compreensão como “objeto” - lembrando Morris, um espaço que não se apreende como “tudo-ao-mesmo-tempo”, mas em *presentness*.

---

<sup>288</sup> Ibid., p.90.

<sup>289</sup> Ibidem.

No projeto de ampliação do *Museu de Arte Nelson Atkins* (Kansas, 1999, Figura 43) a ideia do projeto parte de um conceito fenomênico, o contraste complementar entre a pedra e a pena - “*the stone and the feather*”: a massa sentida e gravidade percebida afetam nossa percepção da arquitetura.

No caso, Holl conceitualiza o contexto, relacionando o edifício existente, construído em 1933, de caráter *Beaux-Arts* eminentemente classicista, à ideia de peso, ao qual sua proposta viria oferecer um contraponto como leveza: “O anexo não é um objeto: nós desejamos um novo paradigma unindo paisagem e arquitetura. Em contraste com o edifício de pedra, a nova e leve arquitetura das cinco lentes é dispersa no terreno, enquadrando os jardins de esculturas”.<sup>290</sup>

Do solo em níveis, emergem cinco estruturas de vidro nomeadas “lentes” pois que, em função de sua forma, definem as diferentes visões que se pode ter dos espaços interiores e exteriores. Também modulam a qualidade da luz em função da materialidade do vidro, produzindo efeitos diurnos e noturnos quando os elementos se destacam na paisagem como blocos de luz.

O conjunto lembra uma sequência com pequenas variações de uma forma para a outra, criando assim efeitos de paralaxe, ou seja, o deslocamento visual de um objeto causado pela mudança da posição de onde é visto de modo que a paisagem muda constantemente. Como o próprio Holl situa a questão, “movemo-nos em uma trama de perspectivas em movimento que se sobrepõem em movimento. Enquanto o corpo avança, vistas se abrem e fecham – visões distantes, medianas e próximas palpitam”<sup>291</sup>, criando uma *promenade* que propicia o convite a experiências espontâneas e entrelaçadas ao espaço urbano, como podemos observar no chamado “*meandering path*” entre as “lentes” e no jardim de esculturas. As lentes, em função de sua posição relativa aos demais elementos do sítio, produzem novas situações visuais para quem se movimenta tanto no museu como no jardim, dinamizando a relação entre interior e exterior, entre arquitetura e paisagem - incluindo o edifício existente. De fato, a *promenade* é um modo de continuamente redescobrir no tempo e no espaço as relações fenomênicas entre os elementos da paisagem, assim como nos jardins pitorescos a experiência é variada e surpreendente. Holl explica que há conexões entre nós

<sup>290</sup> Steven Holl. Apud. Nelson Atkins Museum – Steven Holl. Disponível em: <[http://www.arcspace.com/architects/Steven\\_Holl/nelson1/nelson1.html](http://www.arcspace.com/architects/Steven_Holl/nelson1/nelson1.html)> Acesso em 23 fev. 2010.

<sup>291</sup> HOLL, S. *Intertwining*, p.12. Tradução da autora.

mesmos e a arquitetura na medida em que o corpo movimenta-se entre as lentes de luz do novo anexo e atravessa as perspectivas que se superpõem, através da paisagem.

A dimensão fenomenológica que se pode depreender em Holl é a de que o “atual” é uma condição em permanente transformação e que o contexto não é compreendido como um dado de origem ou representação de um valor, mas sim como apresentação aqui e agora. Os trabalhos pretendem trazer à tona, através da experiência sensível, a noção de tempo como agente dos processos da vida e uma relação conceitual com a situação.

Segundo Holl, “a formação de espaços, ao invés da formação de objetos” deve ser a palavra de ordem para sintetizar a vida urbana na forma urbana, promovendo um entrelaçamento entre os projetos e as circunstâncias locais.<sup>292</sup>

De fato, se questionarmos a preocupação formal no trabalho de Holl, podemos dizer que a forma não é negada, ela é subordinada ao conceito do trabalho para cada situação, sítio, contexto. Eis o limite, portanto, de uma aproximação de seu trabalho com o Minimalismo que nega as preocupações formais para explorar as fenomênicas. No pensamento fenomenológico de Holl, há uma abertura ao conceitual através da afirmação da possibilidade de que fenômeno formal possa entrelaçar-se com a ideia do projeto que, por sua vez, é extraída do sítio, afirmando a experiência da obra como “quiasma”. A questão da forma, pois, merece especial atenção, como desenvolveremos a seguir.

---

<sup>292</sup> Ibid., p.51.

### 3.2.2

#### Poéticas dos “fluxos” e da “dobra”: espaço-tempo e movimento, entre a “forma” e a “anti-forma”

A relação entre “artes do tempo” e “artes do espaço” foi tratada no item anterior a partir da abertura em externalidade aos fenômenos naturais - luz, água, ventos etc. Mas o fenômeno da transformação da forma no tempo pode também ser abordado como mobilizador de “quiasma” entre corpo, obra e paisagem.

Como expusemos anteriormente, o conceito de *presentness*, de Robert Morris, valoriza a percepção no espaço e no tempo reais como crítica à *gestalt* simples e às estruturas que preservam a centralidade, estabilidade e previsibilidade da experiência. Lembramos também que a experiência descentrada e instável do trabalho de Richard Serra foi interpretada como “pitoresca”, noção que questiona os esquemas geométricos como a perspectiva clássica<sup>293</sup> e pode ser estendida à experiência que reúne forma, espaço e temporalidade na contemporaneidade.

O ponto-chave da discussão nesse capítulo é analisar como as formas são geradas, se advêm de ações de composição ou expressão que afirmam a “arte pela arte”, ou se resultam de outros processos em que se possa vislumbrar uma ação contextual a partir ação de “fluxos” e “forças” do sítio” como partícipes da deflagração de resultados formais.

A questão de uma arquitetura pautada em fluxos é desenvolvida por Ignasi Solà-Morales ao questionar os parâmetros de estabilidade, resistência e consistência física próprios da *firmitas* – ponto que nos interessa para ratificar a noção tschumiana do “percebido” como novo limite da arquitetura - tomando como contraponto a “arte líquida”, em caráter aberto e experimental, do grupo *Fluxus*.

Na década de 1960, o movimento *Fluxus*, de ascendência dadaísta, defendeu a relação entre arte e vida, ou seja, que a própria vida poderia ser tomada como arte. Seu nome, dado por George Maciunas, caracteriza a natureza mutante

---

<sup>293</sup> Como esclarece Argan, o “pitoresco” na jardinagem do século XVIII era um educar a natureza sem destruir a espontaneidade, porém “a natureza não é apenas fonte de sentimento, mas ajuda a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças”. ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.19.

do trabalho e do grupo, reunindo artistas de várias nacionalidades em práticas<sup>294</sup> que assumiam o caráter de *performances*, jogos, *assemblages*, concertos e publicações. O grupo tinha a música como paradigma de qualquer atividade artística, afirmando o tempo como veículo de ações e eventos performáticos e visuais, nos quais também se observa o uso de matérias fluidas.

Maciunas afirma<sup>295</sup> que o trabalho do grupo demonstra que é possível romper os limites das “artes do tempo” e das “artes do espaço” buscando uma maior aproximação com o público, contra os padrões artificiais ou métodos da própria arte.

Segundo Solà-Morales, assumir um caráter *fluxus* em arquitetura seria substituir a firmeza pela fluidez, em busca de uma definição menos rígida e fixa de espaço, *dando forma física ao tempo*, criando uma experiência de “durabilidade na troca”.

O que acontece se pensarmos de um outro extremo aos conceitos tradicionais? Existe uma arquitetura materialmente líquida, atenta e configuradora não da estabilidade, mas da troca, assim ambientando-se com a fluidez cambiante da realidade? É possível pensar em uma arquitetura do tempo, mais que do espaço? *Uma arquitetura cujo objetivo seja não o de ordenar a extensão, mas o movimento e a duração?*<sup>296</sup>

Voltamos então a conceito de “duração”, de Henri Bergson, que entendemos poder embasar esta concepção, segundo a compreensão de uma experiência espaço-temporal aberta à multiplicidade, o que levaria a uma arquitetura não fixa, mas sim cambiante, capaz de reunir experiências diversas, não excludentes e não hierarquizadas.

Diante da aceleração do mundo e da contaminação das artes (conforme desenvolvido na seção 2 deste estudo), uma arquitetura líquida sugeriria a adesão ao campo de energias atuais da contemporaneidade e à indeterminação própria do campo experimental contemporâneo.

Solà-Morales nos fala hoje de arquiteturas a meio caminho entre o espaço e o tempo, como parte da instauração de valores tardo-modernos, referindo-se a

<sup>294</sup> Os experimentos *Fluxus* associavam performance, música, vídeo e exploração de sons e ruídos do cotidiano. Dentre os trabalhos, destaca-se o “evento” produzido por John Cage, *Theater Piece* (1952), reunindo poesia, música, dança, pintura e leitura, apelando a vários sentidos e envolvendo os participantes que interferiam aleatoriamente. Allan Kaprow desenvolve as noções de acaso e indeterminação da arte de Cage em seus *happenings* na década de 1960.

<sup>295</sup> MACIUNAS, G. Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte (1962), p.90.

<sup>296</sup> SOLÀ-MORALES, I. Arquitetura Líquida, p.126. Tradução e grifo da autora.

uma arquitetura baseada na intuição do *devenir* como “duração”, como multiplicidade da experiência de espaços e tempos e que deve se fundar em uma “continuidade múltipla”. Ele afirma que a experiência moderna de espaço-tempo desvela na consciência a continuidade e a multiplicidade, de modo que os espaços, antes fixos, possam ser entendidos como “permanentes dilatações” e os tempos, antes cronometrados, possam ser convertidos em fluxos, ou experiências da duração.

Segundo o autor, uma “arquitetura líquida” seria aberta aos fluxos e tráfegos, e potencialmente capaz de refletir uma compreensão da realidade como uma dinâmica de “acontecimentos” que, no tempo, podem constituir uma imagem de cidade de relações e conexões em continuidade diferencial. Neste sentido, a paisagem passa a ser um território de tensões e distensões e, portanto, tornar-se fluxo significaria, nos termos daquele crítico, manipular a contingência dos acontecimentos, estabelecer estratégias para a distribuição dos indivíduos, bens ou informações. Para ele uma arquitetura líquida, como sistema de acontecimentos, implica a presença simultânea do espaço e do tempo como “categorias abertas, múltiplas, não redutivas, organizadoras desta abertura e multiplicidade, não precisamente a partir de uma vontade de hierarquizar e impor uma ordem, mas como composição de forças criativas como a arte”.<sup>297</sup>

A observação suscita e propicia uma abordagem comparativa que reafirma o conceito de uma “forma líquida” como sendo uma espécie de “flutuação permanente”, também tomada no sentido da experiência como distração em Walter Benjamin - a *flânerie* que sugere uma despreocupação, ou não enfatiza a imagem de um objeto, pois que este se torna fluxo, aberto à “contingência dos acontecimentos”.

Desse modo, ao evocar valores tardo-modernos, Solà-Morales propõe, para a arquitetura contemporânea, a mesma imagem de movimento e dinamismo da paisagem própria à sensibilidade moderna desde a virada do século XX. Esta sensibilidade é a da constante transformação da realidade em seu caráter dinâmico, fugidio e eventual. Neste contexto, o homem perde seu lugar central, é o “homem na multidão”, atravessado por múltiplos estímulos: um homem sem “lugar” (do “não-lugar”) ou um homem de múltiplos lugares.

---

<sup>297</sup> Ibid., p.128-134. Tradução da autora.

A arte contemporânea parece retomar as questões da arquitetura deste momento quando se destacam os trabalhos de vanguarda, por isso faz-se necessário tratar brevemente dos mesmos e do conceito de espaço da modernidade. O expressionismo valoriza as distorções formais através do gesto emocionalmente motivado, o dadaísmo mergulha no caráter aleatório da vida moderna, o surrealismo escapa a ela através do sonho e do inconsciente, enquanto o futurismo e o construtivismo pretenderam constituir uma reação a este sentimento de angústia, depositando sua crença no progresso a partir da mobilização das próprias forças da modernidade, a industrialização e o pensamento racional e científico. O tema do movimento foi explorado na arte das vanguardas em geral, sustentando a correspondência entre as formas e a realidade moderna definida como multiplicidade de pontos de vista e de efeitos dinâmicos.

O historiador de arquitetura Sigfried Gideon sustenta, no célebre livro *Espaço, tempo e arquitetura* (1941), que a invenção de um novo espaço era a proposta da modernidade, incorporando tempo e movimento a uma linguagem abstrata como forma de escape ao historicismo. O espaço teria deixado de ser um *container* passivo de objetos e corpos para tornar-se ativado, dinâmico, relativo – o espaço pautado na pesquisa cubista e sua ancoragem à relatividade einsteiniana.

Mais recentemente, Anthony Vidler, em *Warped Space* (2001), considera que a arquitetura contemporânea parte da elaboração espacial moderna que se funda na relação entre o observador e o trabalho, na mudança dos pontos de vista a partir do corpo que se move, contrapondo-se assim ao espaço criado a partir das leis fixas da perspectiva.

Correlações entre as reflexões de Bergson sobre tempo, espaço e movimento e as obras de Le Corbusier poderiam ser estabelecidas. Porém, como se sabe, os trabalhos deste ilustre arquiteto francês, assim como os da escola alemã Bauhaus, partem das pesquisas das vanguardas e trilham, embora com diferenças, o caminho do projeto iluminista moral de transformação da sociedade a partir da razão, da ciência e da arte. A arquitetura moderna, mesmo experimentando o dinamismo, propõe a ordenação do espaço como estrutura racional e transparente, não como uma ideia *a priori*, mas como hipótese de espaço universal e infinito a ser confirmada. Os espaços são concebidos para atender ao bom funcionamento de suas atividades, a arquitetura assume a imagem da máquina e é pensada como elemento a ser produzido em série para atender a

programas sociais. A falência deste projeto é justificada pelo seu tom ingenuamente utópico, redundando em tentativas frustradas por parte do arquiteto moderno de controlar os fluxos da modernidade.

Esta postura do homem como “agente originante”, para usarmos a expressão de Peter Eisenman, não corresponderia, de fato, à sua condição moderna de homem deslocado do centro do mundo; condição esta que, segundo o arquiteto, fora explorada por outras manifestações artísticas, mas não pela arquitetura:

O modernismo como uma sensibilidade baseada no deslocamento fundamental do homem, representa o que Michel Foucault definiu como nova *episteme*. Derivado de uma postura não-humanista com respeito às relações entre um indivíduo e um ambiente físico, o modernismo rompe com o passado histórico, quer com as concepções do homem como sujeito, quer com o positivismo ético de forma e função. Por isso, não pode ser associado ao funcionalismo. É por esse motivo que o modernismo não foi até o presente elaborado arquitetonicamente.<sup>298</sup>

Diante do trauma da segunda guerra mundial e da falência do sonho modernista de construir uma sociedade igualitária pautada no funcionalismo e no racionalismo, experimenta-se novamente a sensação de instabilidade e descentramento do sujeito. Neste sentido, Vidler sustenta que a contemporaneidade vive as mesmas fobias da metrópole moderna do início do século XX, reveladas pelas fantasmagorias do expressionismo, pela rigorosa abstração do purismo, e parte dos sonhos desordenados do surrealismo e do *Merzbau Dada*. Seria possível assim encontrar reverberações das vanguardas nos trabalhos atuais:

O corpo em pedaços, fisionomia distorcida por dor, espaço arquitetônico claustrofóbico, espaço urbano agorafóbico, todos os *warpings* do normal para expressar o patológico se tornaram os *leit-motifs* da vanguarda. Os vocabulários de deslocamentos e fratura, torção e giro, pressão e distensão, vazio e bloco, informe e hiperforma que eles desenvolveram são ainda ativos hoje (...).<sup>299</sup>

A contemporaneidade seria enfim uma exacerbação da inclinação da sensibilidade moderna para a forma em transformação, assumindo uma condição espacial cada vez mais *warped*, torcida, dobrada, que se manifesta em formas que causam vertigem, tensão, e expõem a condição deslocada do sujeito em sua

<sup>298</sup> EISENMAN, P. Pós-Funcionalismo. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.100.

<sup>299</sup> VIDLER, A. *Warped Space*, p.1. Tradução da autora.

posição sempre instável. Formas que se dão à experiência como fenômeno a ser experimentado em processo, evidenciando a posição de incerteza do sujeito cognoscente diante das múltiplas perspectivas que se lhe abrem. Formas que não constituam espaços para funções, mas ambientes para eventos e deslocamentos diferenciais.

Voltamo-nos agora para uma outra questão: a do deslocamento do sujeito “criador” que assume novas posições e papéis no processo de geração da forma. Vislumbramos a possibilidade de que a forma não mais seja resultado de um gesto expressivo nem de uma vontade construtiva de um “agente originante”, mas sim de um processo aberto à indeterminação ou influenciado por agentes externos que, em nosso estudo, conduziriam a um tipo de arquitetura contextual.

Criticando o processo projetual tradicional, Peter Eisenman afirma que a condição de autoria não pode mais responder a um desenvolvimento linear, com um “começo” e um “fim”, nem à invenção da forma como mediação entre sistemas de signos pré-existentes. O que deseja propor, diante da complexidade contemporânea, é que uma condição de “evento” seja incorporada ao próprio processo projetual, como alternativa à visão fixa, do contextualismo, que opõe figura e fundo.

A teoria arquitetônica tradicional ignora amplamente a ideia de evento. Ao contrário, assume que há duas condições estáticas do objeto: figura e fundo. Isto, por sua vez, dá abertura a dois modos dialéticos de edifício. Um modo lida com o contextualismo de figura e fundo, que assume uma relação reversível e interativa entre os blocos edificados sólidos e os vazios entre eles. Um típico exemplo do contextualismo afirmaria que existem, em qualquer contexto histórico, estruturas latentes capazes de configurar um urbanismo atual. O outro modo lida com um bloco pontual ou uma laje/fatia [*slab*] linear isolada em um fundo tabula rasa. Aqui não há relação entre antigo e novo ou figura e fundo. Ao contrário, o fundo é visto como um dado [*datum*] claro, neutro, projetando sua autonomia para o futuro. Em cada caso, os dois termos figura-objeto e fundo são ambos determinantes e tomados como visões completas que explicam a totalidade do urbanismo. Mas, como na maioria das disciplinas, as visões totalizantes foram postas em questão; não mais existe um pensamento que explique a verdadeira complexidade do fenômeno. Esta é certamente a verdade do urbanismo.<sup>300</sup>

Segundo Eisenman, o contextualismo em voga no urbanismo crítico ao modernismo revelou uma nostalgia, um sentimentalismo *kitsch*, que não levou em consideração a realidade complexa da vida contemporânea. Para tal, seria

<sup>300</sup> EISENMAN, P. Unfolding events – Frankfurt Rebstockpark and the possibilities of a New Urbanism. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void: selected writings, 1990-2004*. Iale University Press, 2007, p.14. Tradução da autora.

necessária uma leitura outra que reunisse objeto-figura-fundo, trazendo à tona condições do tecido urbano imanentes ou reprimidas (postura sintonizada ao pós-estruturalismo que analisaremos no capítulo 3.3).

Para ele, a noção de “dobra” viria traduzir esta desejada condição complexa a partir de um *reframing*, um novo enquadramento, que viria definir uma condição *out-of-focus*, borrando ou deslocando o todo, tanto o antigo como o novo, tanto a figura como o fundo. Eisenman toma este conceito de Leibniz como referencial para sua defesa de um “novo urbanismo”. Frisa que o filósofo foi o primeiro a considerar a “matéria como explosiva”, criando assim um pensamento distinto do racionalismo cartesiano, já que defende que a menor partícula no labirinto da continuidade não é o ponto, e sim a dobra, como destacamos nas próprias palavras de Eisenman:

“Na ideia da dobra, a forma é vista como contínua, mas também como articuladora de possíveis novas relações entre vertical e horizontal, figura e fundo, rompendo a ordem do espaço cartesiano existente”.<sup>301</sup>

Eisenman esclarece que, para Deleuze, a condição de “evento” em Leibniz é a ideia de extensão que, em estudos matemáticos sobre a variação, modifica a noção de objeto não mais definido como uma forma essencial. Deleuze chama-o *objectile*, um objeto/evento, que não mais lida com limites espaciais, mas com a modulação temporal que implica em uma “contínua variação da matéria”, agenciada através da “dobra” – substituindo o espaço cartesiano constituído de *grids* de pontos e envelopes planos que encerram volumes sólidos platônicos.

A noção de “dobra”, concebida por Deleuze, tem sido apropriada no discurso da arquitetura contemporânea como rejeição à formulação newtoniana de que a matéria é estática. A “dobra” é tanto limite como abertura, deste modo, viria problematizar a ideia de estabilidade da *firmitas* e mobilizar o “percebido”, apresentando-se como alternativa às tradicionais definições do espaço.

Segundo Oflia Arantes<sup>302</sup>, com a “dobra” substitui-se o espaço tradicional da visão, de enquadramentos e projeções planimétricas, um espaço “efetivo”, por um espaço “afetivo”, caracterizado pela modelação temporal e a curvatura variável.

<sup>301</sup> Ibid., p.16. Tradução da autora.

<sup>302</sup> ARANTES, O. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, p.89.

Já problematizando a questão, Vidler observa que definição filosófica de “dobra” não a reduz ao plástico, ou seja, a “dobra” não pode ser apenas identificada por qualidades exteriores, como o fato de ser uma superfície curvada, ou assemelhar-se a um *blob*. A dobra de Leibniz está em “movimento contínuo, envolvendo dobras existentes e criando novas dobras na superfície do diafragma”, por esta razão, ela é um “dispositivo de mediação” que reflete tanto o exterior e como o interior, do que um objeto transformado dos dois lados. O espaço leibniziano é “espesso e cheio, contenedor e contido, não reconhece distinção entre sólido e vazio e, portanto nenhuma divisão entre dentro e fora da dobra”.<sup>303</sup>

Gilles Deleuze vê o trabalho de Jackson Pollock (Figura 44) como uma “dobra *all over*”.<sup>304</sup> Seguindo tal recorte, podemos dizer que a superfície pictórica em Pollock possa ser abordada conceitualmente como um campo *objectile*, em variação material contínua, matéria como explosão, que não pode ser descrita nos termos tradicionais ou gestálticos da forma. A superfície *all-over* é um campo sem foco, figura e fundo não se distinguem, é informemente definido como um desdobramento da ação do movimento, a *performance* de pintar do artista. Pollock lida com a realidade como um campo de forças que afetam o trabalho.

Por esta razão, em “O legado de Jackson Pollock” (1958), Allan Kaprow confere ao seu trabalho um caráter transformador da arte norte-americana do futuro por levar à tensão dos limites entre a obra e o espaço da realidade, entre a obra e o campo extensivo da vida: “Com a tela enormemente estendida no chão, o que tornava difícil o artista ver o ‘todo’ ou qualquer seção prolongada de ‘partes’, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava ‘dentro’ de sua obra.”<sup>305</sup> A ação dá-se como em um “campo de batalha” entre o artista e o mundo da vida no qual está inserido.

Enfatizamos que a explosão formal de Pollock é contra toda a noção pré-concebida de forma e que a sua ação de pintar “mergulhado na tela” evidencia a aproximação física artista-obra, contra a axialidade vertical do corpo e da visão, do controle “leonardesco” do pincel. Finalmente, é um trabalho que expõe a crise da arte como ciência, tornada efeito/afeto do mundo dos fenômenos abertos também à indeterminação. Pollock instaura o chão como lugar de produção, um

<sup>303</sup> VIDLER, A. *Warped space*, p. 224-225. Tradução da autora.

<sup>304</sup> DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*, p.204.

<sup>305</sup> KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock (1958), p.40.

“*site* horizontal” que é afetado pela ação do *dripping*, que engloba, ao mesmo tempo, o movimento amplo do corpo e do gesto expressivo do artista e a ação da gravidade sobre a tinta, dado de indeterminação formal.

Kaprow destaca que o trabalho de Pollock se distancia da ideia usual de “Forma” com começo, meio e fim, ou mesmo da ideia de forma como fragmentação, pois, em sua pintura, “parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos”.<sup>306</sup>

No campo da arquitetura, o impacto das telas *all-over* de Pollock, atingiu sintomaticamente os ingleses do grupo inglês Team X (Figura 45) cujas formas de *cluster* ou cacho teriam inspiração na liberdade formal do *dripping* estabelecendo conexões livres entre os nós edificados, sem controle composicional da forma. Como reação ao funcionalismo ortodoxo da Carta de Atenas (1933) e dos próprios CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), o grupo busca implementar propostas alternativas de urbanismo pautadas no homem real das ruas com o objetivo de “devolver a cidade a seus habitantes”, em sua liberdade de trânsitos – e lembremo-nos de que sua visão busca conciliar as vias dos carros e as passarelas aéreas de pedestres - como resposta à limitação de repertórios morfológicos estabelecidos pelo estilo internacional. Uma forma sem forma, instável, fluida que encontra paralelos imediatos com uma imagem líquida.

A “profecia” de Kaprow, a respeito do legado de Pollock, repercute em Robert Morris que, em 1968, formula o conceito de “anti-forma”, anti-*gestalt* ou anti-signo, reiterando a atitude de distanciamento de qualquer idealismo formal; a “anti-forma” seria um resultado que, como processo, se dá e se transforma no real.

Morris explica que “Pollock quebrou a dominação da forma cubista em sua investigação sobre seus meios [*means*]: ferramentas, métodos de feitura, natureza do material” e destaca que a forma “não se perpetua por meios, mas pela preservação de fins ideais”.<sup>307</sup> E posiciona-se afirmando o desengajamento de formas preconcebidamente permanentes, recusando-se a esteticizar a forma, lidando com ela como um fim prescrito.

<sup>306</sup> Ibid., p.41.

<sup>307</sup> MORRIS, R. Anti form. (1968) In: \_\_\_\_\_. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993. p.44-46. Tradução da autora. Morris também se refere às *soft sculptures* de Claes Oldenburg como “anti-formas” pois, em função da alteração de sua materialidade e da ação da gravidade, questionariam a forma como um fim.

Para os fins de nosso estudo, é importante lembrar que o Minimalismo, em um primeiro momento, questiona a invenção de formas e a composição relacional, fazendo uso de elementos de *gestalt* simples e dispostos em sequência: nada além de “um após o outro”. O próprio Morris distingue um segundo momento quando, lançando mão do conceito de “anti-forma”, realiza trabalhos como amontoados sem unidade cognitiva, aleatórios, empilhamentos desordenados de feltros, 1967, (Figura 46).

Neste tipo acontecimento, em que a gravidade atua sobre o resultado plástico final, não há qualquer ideia de composição, relação, equilíbrio, proporção e unidade entre as partes, nem de ordem, nem expressividade. Para Deleuze,<sup>308</sup> os feltros de Morris seriam uma “unidade extensiva” “na qual a forma já não limita um volume, mas abarca um espaço ilimitado” podendo ser interpretados como “dobras”.

Como esclarecem Rosalind Krauss e Yves Alain-Bois,<sup>309</sup> Morris distingue o “bem construído” [*bien construit*] do “não construído” [*non construit*]. O primeiro designa tudo o que o homem inventa para resistir à força de gravidade e compreende, no campo da arte, o *chassis* sobre o qual se estende a tela, a armação que sustenta a argila e toda uma gama de materiais rígidos, do mármore ao bronze, na escultura. Função do bem construído, a forma resiste à gravidade, assume seu caráter vertical. Ao contrário, o não construído se submete à gravidade, assume a horizontalidade, e assim caracteriza-se como “anti-forma”.

O próprio Morris, no texto em que trata da *presentness* e o questionamento do “objeto”, inclui como referência a ruína, em seu aspecto não-acabado ou entropicamente corroído, cujo espaço oferece experiências únicas entre “acesso e barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano do chão e o da parede”. A ruína é “uma zona que não constitui estritamente nem uma coleção de objetos, nem um espaço arquitetônico”.<sup>310</sup>

Destacamos que uma ruína constitui, em si, o questionamento da estabilidade estrutural da *firmitas* e da arquitetura em seus limites fechados e definidos pela razão. A ruína questiona todo valor de preservação do tempo como

<sup>308</sup> Segundo Deleuze: “Seria preciso haver um recenseamento detalhado dos temas explicitamente barrocos presentes na arte *minimal* e no construtivismo”. DELEUZE, G. *A dobra*, p.206 (nota).

<sup>309</sup> BOIS, Y-A.; KRAUSS, R. *Formless – A user’s guide*. New York: Zone Books, 1997, p.90. Tradução da autora.

<sup>310</sup> MORRIS, R. O tempo presente do espaço (1968). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas - anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 2006. p.410-411.

integridade de Cronos, revelando a ação corrosiva e eventual de Aion. A ruína é, ao mesmo tempo, limite e abertura. Sua forma é uma “anti-forma” pois que se transforma, é afetada, por forças externas, que a alteram continuamente.

Porque se distancia de toda objetividade produtiva, racional e construtiva da forma, a imagem da ruína fascinou Robert Smithson cujo trabalho demonstra sensibilidade ao caráter de entropia, processo de constante corrosão e deterioração da realidade, como analisaremos no capítulo 3.3. Em *Partially Buried Woodshed*, (1970, Figura 47), o artista produz uma ruína, aumentando o grau de entropia sobre uma casa existente já deteriorada, sobre a qual uma draga despeja<sup>311</sup> uma enorme quantidade de terra por sobre a mesma até que uma viga central cedesse e o conjunto, parcialmente, desmoronasse. Nesta ação, sugere Gilles Tiberghien<sup>312</sup>, “ao enterrar a arquitetura, Smithson não somente produz uma ruína, mas cria também uma escultura que manifesta as questões internas entre a forma e a não-forma, a massa e a estrutura, a inércia e a não resistência”.

Smithson produz, ele próprio, uma “de-arquiteturação”<sup>313</sup>, termo que criou para referir-se ao trabalho de Piranesi com seus cárceres repletos de pisos que levam a lugar nenhum e escadas que desaparecem nas nuvens.

Porque assume a “lógica” dos movimentos geológicos, superposições de camadas e estratos, surpresas de fissuras, apagamentos, deslizamentos, o trabalho de Smithson, como uma espécie de arquitetura-limite, nos remete transversalmente à reflexão sobre a definição clássica de arquitetura: beleza, firmeza e utilidade. Ou seja: questiona a linguagem formal como estrutura racional, expõe ao limite a condição estrutural da verticalidade, e imagina a possibilidade de vivenciar espaços residuais, intersticiais, questionando o pressuposto do espaço “aberto” e “infinito”.

Segundo Anthony Vidler, “o simples fato de preencher o espaço, de fechar o que era aberto, naturalmente, se opõe ao dogma de planejamento de mais de um século, que julga o [espaço] *aberto* melhor, senão absolutamente bom”.<sup>314</sup>

<sup>311</sup> Trabalhos como *Asphalt Rundwond* (1969) em que um caminhão despeja asfalto sobre uma encosta exploram o derramamento e a constituição material de camadas como uma crítica tanto do expressionismo quanto da lógica formal e construtiva dos processos artísticos.

<sup>312</sup> TIBERGHIEEN, G. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque. In: \_\_\_\_\_. *Nature, art, paysage*. École Nationale supérieure du paysage. p. 86. Tradução da autora.

<sup>313</sup> Robert Smithson. Apud. Insert Robert Smithson – Hotel Palenque. Disponível em: <<http://www.ubu.com/historical/smithson/index.html>> Acesso em: 26 jan. 2010. Tradução da autora.

Reportamo-nos a essa visão para afirmar que o trabalho de Smithson sugere não só a problematização da questão espacial, mas também o questionamento das estruturas linguísticas do discurso, em função da possibilidade de aproximação ao conceito de “informe” de Georges Bataille.

Em “Arquitetura”, Bataille<sup>315</sup> denuncia a cumplicidade da arquitetura com as hierarquias autoritárias, como uma espécie de superego autorizado da sociedade. O esforço de Bataille está em desfazer estas estruturas linguísticas defendendo o “informe”.

Informe – Um dicionário começaria a partir do momento em que não mais fornecesse o sentido das palavras, mas suas tarefas. Assim, informe não é apenas um adjetivo possuindo tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, geralmente exigindo que cada coisa tenha a sua forma. Aquilo que designa não possui direitos em qualquer sentido, e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os homens acadêmicos fiquem contentes, seria necessário que o universo adquirisse forma. A filosofia como um todo não possui outro objetivo: trata-se de fornecer uma beca àquilo que é, uma beca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se parece com nada e que é apenas informe equivale a dizer que *o universo é alguma coisa como uma aranha ou um escarro*.<sup>316</sup>

Apoiando-se em Bataille, Rosalind Krauss, em “*L’informe*” (1996), conceitua o termo como um “processo de ‘alteração’, no qual não existem termos essenciais ou fixos, mas somente energias dentro de um campo de forças”<sup>317</sup>, energias que impossibilitam a sustentação dos termos de qualquer oposição. A condição “*informe*” contrapõe-se às regras da “boa forma”, simetria e centralidade, que seriam garantia de coerência, estabilidade e equilíbrio espaciais, e a toda pressuposição de uma organização da imagem em consonância com a

<sup>314</sup> VIDLER, A. *Warped Space*, p.144. Tradução da autora. Este trecho de Vidler refere-se à obra *House* (1993-94) da artista Rachel Whiteread. Partindo de uma edificação existente, uma casa que era a última de uma série demolida para dar lugar a um parque no subúrbio fabril na zona leste de Londres, os fechamentos da casa são tomados como uma espécie de “fôrmas” para a “escultura” de um grande bloco de concreto que traz em si a presença “indicial” do que ali existia: portas, janelas, vestígios, restos de pintura e papel de parede que são fragmentos da vida, do tempo e da memória daquele lugar. O vazio interno da casa se torna uma massa sólida e impenetrável.

<sup>315</sup> Bataille, que possuía vínculos com o grupo surrealista e é influenciado pelo pensamento de Nietzsche, foca nos extremos de consciência – violência e erotismo – como formas de mediação entre a natureza e a cultura, revelando um sentido transgressor em seu pensamento.

<sup>316</sup> Georges Bataille. Apud. BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (+NBP). Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. 2008. v.1., p.66.

<sup>317</sup> KRAUSS, R. The destiny of the informe. In: BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Formless – A User’s Guide*. New York: Zone Books, 1997, p.245. Utilizamos a tradução de Ricardo Basbaum in: BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (+NBP).

posição central do sujeito, com a afirmação do “eu”.<sup>318</sup> O “informe” também se contrapõe à teoria da *Gestalt*, ao recomendar equilíbrio entre os elementos, buscando um resultado formal compreensível como totalidade.

O pensamento de Bataille muito influenciou a filosofia pós-estruturalista, especialmente o trabalho de Jacques Derrida, que compreendeu a escrita (como veremos no cap. 3.2), como um gesto antiarquitetônico contra modelos de estruturas que garantiriam a totalidade do sentido, sugerindo formas de escrita pautadas na polifonia e na intertextualidade.

Reportamo-nos a Bernard Tschumi que, em *Architecture and disjunction*, nitidamente referencia-se a Bataille, propondo a “violência formal”, tensão formal, como atividade transgressora, salientando a importância da “violência da forma *versus* forma”<sup>319</sup> nos trabalhos de justaposição em Piranesi, nas colagens e no *Merzbau* de Kurt Schwitters e em outras colisões arquitetônicas que sugerem a manipulação da forma através de distorções, rupturas, compressões, fragmentações e disjunções, como ele mesmo explora no projeto do *Parque La Villette*.

Buscando a tensão ao limite do termo *firmitas*, da tríade vitruviana, como “o percebido”, enfatizando a questão da materialidade da arquitetura, Tschumi parece questionar o paradigma da estrutura como valor de estabilidade e equilíbrio. Neste sentido, a transgressão estaria, como apontou Peter Eisenman, no fato de a arquitetura desejar “parecer estar de pé” o que refletiria seu caráter centrado na percepção de uma arquitetura que se sustenta na condição de verticalidade, equilíbrio, razão, como reflexo da verticalidade e do equilíbrio do próprio sujeito.<sup>320</sup>

Arquitetos contemporâneos como Frank Gehry, Zaha Hadid, Bernard Tschumi e Peter Eisenman - que investigam as novas formas e topologias e

<sup>318</sup> A esta afirmação do “eu”, da visão humana, Krauss opõe a visão animal. A visão humana supõe um enquadramento segundo uma distância entre o sujeito e o objeto, espaço que define as ações de contemplação, investigação científica, maravilhamento e prazer estético desinteressado. Forma-se a partir de um plano de visão fronto-paralelo, o plano de pé do homem, e de distância transparente, ou seja, plenamente compreensível, inteligível. Já a visão animal é descrita como uma extensão do tocar, de sua aproximação direta às coisas, uma visão próxima ao solo, horizontal. A arte que retira o pedestal da escultura e tomba a pintura de cavalete se dessacraliza, se desmitifica e assim adere ao mundo da vida. BOIS, Y-A; KRAUSS, R. *Formless – A user’s guide*, p.84.

<sup>319</sup> TSCHUMI, B. *Architecture and Disjunction*, p.132. Tradução da autora.

<sup>320</sup> Como já apontamos nesta seção, cf.p.136, as *Torqued Ellipses* de Richard Serra põem em cheque este sentido promovendo uma experiência de descentramento, a perda de referenciais fixos do sujeito. Também exploram o caráter limite da verticalidade das peças e sua estrutura.

buscam criar tanto espaços diferenciados quanto uma experiência temporal variada e surpreendente, já tiveram suas obras reunidas, em função de sua inclinação formalista, sob o mesmo “rótulo” desconstrutivista.

Os trabalhos arquitetônicos recentes têm buscado criar novos espaços questionado a “verticalidade” ou a “condição natural” da arquitetura – tornando ambíguos os limites de parede, piso e teto – assim desestabilizando a posição do indivíduo que perde seus referenciais espaciais claros. Porém, não se pode dizer que isto se faça sem uma preocupação eminentemente formal, plástica, intencionalmente referida a “torcer” mais e mais o espaço moderno. Esta é a leitura feita por Anthony Vidler<sup>321</sup> para quem o contemporâneo é, como vimos, o grau máximo do *warped space*, ou seja, de distorções do campo preparado pelo modernismo em relação à prática espacial, colocando o objeto cartesiano em cheque e gerando experiências com geometrias complexas e novas linguagens formais.

Para tais projetos caberia, a princípio, a definição de “informe” de Paul Valéry<sup>322</sup>:

Há coisas, sejam montanhas, massas, contornos ou volumes, que de certo modo não têm mais que uma existência de ação: só as percebemos, mas não as conhecemos. Não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir sua totalidade de análise a partir de uma de suas partes, nem reconstituí-las a partir de operações racionais. Podemos modificá-las com grande liberdade. Apenas tem outra propriedade além de ocupar um lugar no espaço... *Dizer que são coisas informes não quer dizer que não tenham forma, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita refazê-las a partir de um traçado ou reconhecimento claros.* E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança que não o de uma possibilidade... assim como uma série de notas pulsando ao acaso não são melodias, um charco, uma rocha, uma nuvem<sup>323</sup> ou um fragmento de litoral não são formas redutíveis.

Mas a questão da “anti-forma”, como desenvolvida por Morris, nos faz pensar não só no questionamento do idealismo formal ou do exercício formalista

<sup>321</sup> VIDLER, A. *Warped space*. Tradução da autora.

<sup>322</sup> Paul Valéry (1938). Apud. SORIANO, F. Sin Forma. In: \_\_\_\_\_. *Sin tesis*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p.48. Tradução e grifo da autora.

<sup>323</sup> No limite, uma referência contemporânea de grande impacto é o *Blur Building* de Diller+Scofidio. O edifício nuvem é a forma em constante formação, nunca passível de ser reconhecida por limites precisos, é massa informe, vapor d’água sobre a água, no limite da própria imaterialidade como fechamento. Porém, não se pode dizer que o projeto problematize através de sua materialidade a questão estrutural da *firmitas*, uma vez que se trata de uma grande estrutura metálica recoberta pelo vapor.

de “arte pela arte”, mas em como a ação de forças externas poderia transformar os processos de formalização em arquitetura.

Esta problematização adviria de um modo de operação aberto às “forças do sítio” – assim como a força da gravidade na “anti-forma” de Morris. Como possibilidade, o “projeto” poderia se converter em um processo que, em externalidade, se deixaria afetar pelas forças do real e assim se determinaria. A realidade agiria diretamente, deslocando a ação do artista/arquiteto da “criação” da obra.

O problema de análise não é simples. Há uma tensão entre “forma” e “anti-forma” nos projetos contemporâneos com esta pretensão.

Enquanto muitos exercícios contemporâneos procuram realizar, através da mais alta formalização, a ideia de instabilidade e de dinâmica, da forma em transformação (como nas experiências modernas futuristas, construtivistas e expressionistas), outros trabalhos, ao mesmo tempo em que reafirmam essa sensibilidade dos *warped spaces*, resultam também de processos diferentes que condicionam os resultados formais às dinâmicas do próprio contexto, ou seja, o sítio em seus fluxos e trânsitos – o que os colocaria na condição tanto de exercícios de construção ou expressão como resultantes de processos abertos à externalidade. Neste sentido, os trabalhos seriam *objectiles*, formas “dobra”, refletindo como uma mediação, tanto as forças do interior como as do exterior.

No trabalho de Zaha Hadid, o conceito de “*urban carpet*” parece reunir paisagem e arquitetura, interpretando o tecido urbano como superfície irrigável pelos fluxos de deslocamento como forças vivas da paisagem com as quais as formas arquitetônicas vem se relacionar.

Sobre o projeto do *Centro de Arte Contemporânea de Roma, MAXXI*, (2000, Figura 48) a arquiteta afirma que o edifício “absorve as estruturas da paisagem, as dinamiza e devolve ao ambiente urbano”, possui um caráter urbano que prefigura uma rota que conecta o rio próximo à via Guido Reni de modo que “às vezes se une com o solo para configurar um novo solo, contudo também ascende e descende para se tornar massa quando necessário”<sup>324</sup>. Assim o projeto une tanto os *movement patterns* existentes quanto os desejados.

---

<sup>324</sup> WATERS, J. *Blobitecture*. Massachussets: Rockport, 2003, p.99. Tradução da autora.

Percebemos aqui a compreensão do urbano como campo de fluxos, de conexões entre pontos de intensidade, sugerindo, através da forma, a relação entre os fluxos arquitetônicos e os fluxos da paisagem.

Acreditamos que ao mesmo tempo em que não se pode afirmar a negação de uma expressividade plástica, explorada através das superfícies dinâmicas, também não se pode tomar o espaço como ideia somente expressiva, pois o trabalho é também gerado pelas “forças” do sítio. Ou seja, vemos a possibilidade de interpretação deste trabalho como um encontro entre a artisticidade subjetiva de Hadid e a aceitação da exterioridade dos fluxos e do dinamismo do sítio.

Zaha Hadid sugere uma extensão para o espaço da cidade através de grandes superfícies curvas e horizontalmente extensas. Sabemos que não se trata de uma “escultura” sobre um pedestal, posto que o projeto não se ergue como objeto autônomo diante do entorno, mas sim estabelece, com o contexto, relações múltiplas em relação a alinhamento e escala.

Hadid assume que o objetivo de cada um de seus projetos é responder à complexidade do contexto no qual se insere de modo totalmente singular. A área onde a nova arquitetura do *Centro de Artes* se insere é parte de um antigo quartel militar cujas construções são mantidas. Neste projeto, o trabalho é tanto parte do existente quanto do desejado, pois é tanto uma forma determinada por uma vontade artística como uma forma que se deixa determinar pela situação.

Podemos afirmar que o projeto se aproxima da noção de “dobra”: gera espaços que envolvem outros espaços, configura interstícios, media pontos de interesse, a arquitetura passa por todos os lados: conecta os edifícios e vias existentes, abre múltiplas possibilidades de percurso, criando novas experiências espaço-temporais. Não mais um objeto, mas uma “progressão de espaços”, que se entrelaçam e superpõem, associando diversas funções relacionadas ao museu.

Acreditamos que isto pode dar-se, pois arquitetura e sítio constituem uma paisagem que é um agente ativo e em movimento e se traduz em geometrias mais complexas ou topologias. Como apontou Reyner Banham, a respeito da criação de topologias no trabalho do Team X, esta “outra arquitetura” mostraria suas qualidades através das características de penetração, circulação, relações entre dentro e fora.<sup>325</sup>

---

<sup>325</sup> Reyner Banham. Apud VIDLER, A. Toward a theory of architectural program. *October*, n.106, p. 54-74, Fall 2003. p.70-71. Tradução da autora.

O “lugar contemporâneo” como “topologia” pode ser explorado a partir de formas não-euclidianas, de envelopes e peles cujo mapeamento não seria gerado a partir de distâncias, tamanhos e coordenadas tridimensionais fixas.

Questionando os limites entre os espaços interior e exterior, mas também as definições formais de piso, parede e teto, que se tornam superfícies fluidas o *Terminal Portuário de Yokohama* (1994, Figura 49) do grupo *Foreign Office of Architecture* cria uma topologia que entrelaça, como uma “dobra”, arquitetura e a extensão do mar. Segundo o próprio FOA, trata-se de um território entre o mar e a cidade, que foi imaginado como um extenso *deck* onde não há “paredes”, mas pisos curvos nas extremidades. Com o objetivo de ser, ao mesmo tempo, um edifício que serve tanto ao transporte de equipamentos quanto uma espécie de “praia artificial” e a um lugar de lazer, o edifício é uma extensão em desdobramento, não um “objeto” passível de ser apreendido como totalidade.

“Visto da baía não há nada de particular” e por terra é um portal de embarque comum. É somente ao penetrar e usar o edifício que se descobre as suas qualidades, seus “instigantes desníveis”<sup>326</sup> que tornam a experiência de caminhar mais importante do que a elaboração de uma imagem formal de grande impacto visual.

O projeto também não se restringe a conformações espaciais fixas a partir de uma especificidade funcional, ao contrário, a proposta é de fluidez e ausência de limites determinados para que o programa possa ser também fluido, aberto, ampliado: tanto para o uso portuário quanto para o de lazer.

Este “lugar contemporâneo” potencializa a mobilidade dos fluxos da paisagem e de seu programa, traduzidos através da não fixidez formal, ou seja, trata-se de uma poética que enfatiza a complexidade da própria vida, em suas ações e trânsitos dinâmicos, em seus acontecimentos “intempestivos”.<sup>327</sup>

<sup>326</sup> FOA. Apud. TERMINAL Portuário de Yokohama. *Revista Domus*, set.2002.

<sup>327</sup> Mesmo sem referir-se à questão contextual, destacamos a proposta para a *Biblioteca Jussieu* em que Rem Koolhaas faz do edifício uma grande “dobra” através de um sistema de rampas, que constitui os próprios pavimentos, *convertendo piso e teto em uma única superfície*. Os elementos do programa irrompem, como eventos, nesta grande circulação, um grande espaço público, urbanizado como uma cidade. Como afirma OMA, uma única trajetória atravessa toda a estrutura como um *boulevard* torcido, onde o visitante se torna um *flâneur* ao mesmo tempo inspecionando e sendo seduzido. O efeito criado é de intensidade de acontecimentos que rompem a linha do horizonte, constantemente e diferencialmente, criando perspectivas parciais, lances imprevistos, “eventos visuais”. JUSSIEU LIBRARY. Disponível em : <http://www.oma.eu>. Acesso em 18 fev. 2010.

Reportamo-nos mais uma vez a Anthony Vidler<sup>328</sup>, em suas considerações sobre as tendências contemporâneas que relacionam novas teorias espaciais a geométricas inexatas – “dobras”, *blobs*, viscos – e que registram, como superfícies topológicas, o resultado de forças aplicadas aos modelos de computador. Ele argumenta que a abordagem das topologias, a partir da exploração da geração da forma a partir do exterior submetida a campos de força gerados matematicamente, remove o sujeito humanista definitivamente de toda consideração individual. Porém se o “humano” não é, nesses casos, um instrumento gerador, Vidler destaca que este pode ser introduzido no projeto como força, a exemplo do movimento de uma “multidão ou enxame”.

A introdução do “movimento” humano como força no processo projetual é o mote do projeto de Greg Lynn para o concurso do *Port Authority Gateway*, (Figura 50). Utilizando artifícios da animação em computador para “materializar virtualmente” o fluxo de pedestres, carros e veículos no sítio, o arquiteto simula diferentes intensidades de tráfego e velocidades, tornando o espaço em questão uma espécie de “campo de atração invisível” que influencia a definição formal do projeto. Partículas inseridas virtualmente se movimentam neste campo, e porque aumentam de tamanho de acordo com a ação destas forças, são atraídas e se aglutinam configurando massas que formalizam mapas de fluxo. As partículas possuem elasticidade e densidade e, por estarem submetidas à ação da gravidade, seus percursos virtuais tomam a forma de arcos.

Estes movimentos deram origem ao projeto de estruturas tubulares que ligariam os edifícios existentes e um terminal de ônibus. Ao longo dessas estruturas, seriam utilizadas superfícies tensionadas como “membranas” de proteção para uso diversificado destes espaços por pedestres e para atividades comerciais. O projeto pretendia incluir projeções dinâmicas de textos, vídeos e imagens nestas superfícies, o que as tornaria um campo de “instalações”.

Lynn ancora-se à noção de “dobra” através de seu conceito de “*pliancy*” e “*smoothness*” para defender um diálogo entre edifício e contexto. *Pliancy* “implica, primeiro, em uma flexibilidade interna e, segundo, na dependência de forças externas para sua definição”. Já *smoothness* seria uma alternativa tanto aos “conflitos formais” da desconstrução bem como à unidade de reconstrução formal

---

<sup>328</sup> VIDLER, A. *Warped space*, p. 228.

pretendida pelos historicistas. Como um escape a esta dicotomia, Lynn define uma relação complexa através de uma “lógica mais fluida de conectividade”, ao estabelecer conceitualmente que *smoothing* não objetiva erradicar as diferenças, mas incorpora intensidades livres através de táticas fluidas de *mixing* e *blending*. Desse modo, *smooth mixtures* não são homogêneas e, portanto, não podem ser reduzidas. A esse propósito, Lynn lembra a descrição deleuziana de “dobra” ao definir *smoothness* como “variação contínua” e “desenvolvimento contínuo da forma”.<sup>329</sup>

Defendendo uma proposta “contextual”, Lynn recorre à fluidez formal e ao caráter sensível da “dobra” frente à ação de forças do sítio que, segundo ele, fazem parte de uma “lógica de vicissitude”: nem arbitrária nem previsível, mas dependente das intensidades locais e das contingências.

No protótipo virtual da *Embryological House* (1998, Figura 51) Lynn parte da ideia de um embrião que, como membrana sensível, teria a potência de se desdobrar e dobrar segundo as demandas de cada contexto.

Questionando a noção de que a forma segue a função, ou melhor, assumindo um antifuncionalismo, o espaço interior muitas vezes viria a assumir um caráter residual, ditado pela “animação” das formas. Para Lynn, a animação sugere animalidade, animismo, crescimento, atualização, vitalidade.

Esta vida própria da arquitetura a desvincularia da ação subjetiva do arquiteto, distanciando-a de qualquer conteúdo expressivo individual. Por outro lado, a animação também se diferencia da arquitetura desconstrutivista, pois se esta defende a contradição e o conflito, os recentes projetos pautados na noção de *dobra* exibiriam uma lógica mais fluida de conectividade.

Uma paisagem “líquida” ou fluida poderia ser descrita através de uma noção formal de ação, ou seja, de uma forma em desenvolvimento, desdobramento. A ideia de uma *action architecture* que, assim como a *action painting* de Pollock, poderia estar entre a *anti-forma* e a *forma*, constituindo *warped spaces* contextuais.

---

<sup>329</sup> LYNN, G. Architectural Curvilinearity – The folded, the pliant and the supple. In: *Folding in Architecture*. London: AD, 1993. [s.p.] Tradução da autora.

É esta a leitura que fazemos do projeto realizado por Peter Eisenman para o concurso do *Rebstockpark*<sup>330</sup> (1991, Figura 52). A interpretação da “dobra” no trabalho de Eisenman, reúne as questões do “informe” a um modo de operação conceitual, bastante distante das noções de construtividade e expressão.

Eisenman toma como referencial outro leitor contemporâneo da noção de “dobra” – o cientista René Thom, formulador da “teoria da catástrofe”, para quem a estrutura da mudança em um “evento” já é presente, subjaz em uma “dobra”, embora não seja vista. Explicando mudanças abruptas, esta teoria afirma que um pequeno grão de areia poderia provocar um deslizamento, pois as condições que levariam ao momento do movimento já estariam presentes na própria estrutura.

Assim considerada, a arquitetura/paisagem poderia ser pensada como uma “dobra” que, sob o efeito da transformação, geraria um *objectile* entre figura e fundo – assumindo uma condição reversível entre o sítio (antes fundo) e a arquitetura (antes figura). Isto não só do ponto de vista formal, mas também social e discursivo, uma vez que, para Eisenman, a “dobra” traria à tona condições reprimidas no tecido urbano, transformando os sítios definidos por sistemas de autoridade como figura e fundo. Assim como o grão de areia que causa o deslizamento, haveria a possibilidade de reconfigurar o urbanismo existente, não para destruí-lo, mas para levá-lo a outra direção. Ele acrescenta então que a “dobra” pode ser utilizada não como um dispositivo meramente formal, mas como um modo de projetar novas organizações sociais em um ambiente urbano.

No projeto de *Rebstockpark*, Eisenman afirma reconsiderar dois aspectos do urbanismo do século XX: “espaço e tempo” e “repetição e individualidade” - defendendo a ideia da “dobra” como “evento temporal”, ou seja, extensão de um contexto existente no tempo, produzindo a possibilidade da singularidade. A dobra seria ainda uma condição “entre” figura e fundo, novo e antigo.

Eisenman explica:

A qualidade de invisibilidade nas estruturas dobradas de nosso sítio lida com o fato de que o objeto dobrado não se sobressai, não se destaca do antigo nem se parece com ele, mas está em algum lugar entre o antigo e alguma coisa nova. (...) A dobra neste sentido não é nem figura nem fundo, mas contém aspectos de ambos. A arquitetura poderia então interpretar a dobra, que é essencialmente planar, em volumes tridimensionais. Estas dobras não seriam uma mera extrusão

<sup>330</sup> Rebstockpark forma um distrito na parte oeste de Frankfurt, cujo foco de desenvolvimento são projetos residenciais. A sudoeste localizam-se o aeroporto e áreas de estacionamento que têm sido substituídas por edifícios-garagem, liberando áreas para novas construções.

de um plano como na arquitetura tradicional, mas algo que afeta tanto planta quanto seção.<sup>331</sup>

Pensamos que o processo de projeção - que neste caso tem como resultado uma grade tridimensional contínua - lembra as sequências de ações conceituais lógicas que Eisenman experimentara em sua série de *Casas* na década de setenta, porém aplicados à realidade física da situação e à descrição conceitual da “dobra”. Com esta operação – ação processual – Eisenman desloca tanto a subjetividade quanto a racionalidade como definidoras do resultado formal atuando sobre um vazio.

Primeiro é gerado um *grid* menor que cobre o local da área a ser construída e, como derivação deste, um *grid* maior que cobre a área de todo o terreno. Os limites em planta baixa do terreno são inscritos em um retângulo que é dividido interiormente em retângulos menores e iguais, a partir de sete linhas horizontais e sete verticais. O número sete advém da teoria da catástrofe, de Thom, que determina que há sete eventos ou sete transformações elementares em uma “dobra”, operações estas que não permitem simetria e nem a formação de um objeto estático, pois não há um plano de projeção privilegiado. Este *grid* ortogonal então é projetado/distorcido a partir do contorno do terreno para que se torne coincidente com a forma do sítio. Este novo *grid* distorcido é unido ao *grid* anterior, através de linhas que unem os pontos de interseção em cada trama, formando, a partir daí, uma nova unidade, um grande *grid*.

Esta rede adquire dimensão espacial a partir de coordenadas de elevação referentes à altura máxima restrita para os edifícios. Sobre a trama espacial contínua dobrada, formas retangulares de edifícios são projetadas e então distorcidas, adquirindo forma trapezoidal. As novas formas e linhas geradas definem os limites das construções e também as vias de circulação.

O resultado são superfícies topológicas (não euclidianas) advindas de um mapeamento que não é gerado a partir de distâncias, tamanhos, coordenadas tridimensionais fixas. O sistema ortogonal é substituído por um sistema expandido, não restrito a ângulos retos, em contínua diferenciação. A relação dos edifícios entre si assim como a relação entre os edifícios e o espaço livre é determinada segundo esses parâmetros.

---

<sup>331</sup> EISENMAN, P. *Unfolding events – Frankfurt Rebstockpark and the possibilities of a New Urbanism*, p.16. Tradução da autora.

Nesta condição, figura e fundo dissolvem-se em um contínuo que envolve ao mesmo tempo o solo e o espaço edificado. Assim Eisenman pretende questionar tanto o solo como fundo neutro quanto a arquitetura como figura autônoma em relação àquele. Na condição de fundo neutro, o solo é interpretado como um *grid* infinitamente extensível, ideal e sem especificidade contextual, sendo assim somente um *datum* ou uma condição de base. Na concepção de Eisenman, o sítio é tomado como *groundless ground* entre a superfície e a profundidade, entre o orgânico e o cristalino, uma membrana que nunca é a mesma no espaço e no tempo. Tem-se a “dobra” que, esclarece o arquiteto, sempre será uma condição espaço-temporal instável, não estática.

Vale mencionar ainda que, na teoria da catástrofe, a “dobra” contém desde sempre a condição da própria singularidade, algo que se observa na transformação dos elementos retangulares inseridos na trama. Eles são uma referência ao contexto porque representam a tipologia do *Siedlung* alemão, típica da região de Frankfurt, que Eisenman também desloca/distorce através da “dobra”. Diferentemente dos blocos perimetrais fechados tradicionais, esta estrutura, como se sabe, pretendeu dar conta das necessidades de saúde e higiene na modernidade. E o fez através de uma forma autônoma em relação ao solo, ao tecido urbano, através de edifícios figurais, que não possuíam relação com o fundo, que é tratado como *datum* neutro. Constituiu-se assim, uma forma linear passível de ser estendida ao infinito, sem hierarquia e qualquer preocupação com as ideias de lugar e definição de espaços públicos e privados. Encarnação das ideias sociais de igualdade da modernidade, esta tipologia negava os modos tradicionais de dominação de território. Com o questionamento no pós-guerra do ideário urbano moderno, o *Siedlung* é abandonado e opera-se um retorno à nostalgia do bloco perimetral como uma solução de ancoragem no contexto, no passado, segundo estudos como os de figura e fundo de Colin Rowe e Robert Slutsky, aos quais nos referimos na seção 2.

Buscando um modo outro de relação com o contexto, Eisenman recupera o *Siedlung*, afirmando que esta tipologia não estava errada, mas inadequada ou conceituada de modo insuficiente. Segundo ele, as unidades individuais na formulação do *Siedlung* estariam inseridas na lógica do múltiplo, perdendo assim sua identidade específica.

A lógica da repetição, antes utilizada no *Siedlung*, estaria próxima do paradigma mecânico, no qual é mantida uma matriz original, a exemplo do negativo fotográfico. No paradigma eletrônico, por outro lado, a interferência humana é cada vez menor e a matriz original desaparece, pois se torna uma série de impulsos. Devemos considerar que tanto a noção de evento, no paradigma eletrônico, quanto seu novo sentido de tempo são cruciais, e afetam a ideia de repetição. Eisenman aponta uma mudança na concepção de uma arquitetura ligada ao espaço como campo da experiência, em função da transição, que vem atingindo todas as artes, do paradigma mecânico para o mediático, eletrônico. Nesta nova condição, o tempo é desafiado em seu sentido clássico e não há mais espaços/lugares [*places*] no sentido tradicional porque não se lida com fatos físicos. De narrativo, linear e sequencial, o tempo pode ser acelerado ou desacelerado, reprisado, avançado. O espaço é negado como presença física, levando ao conceito de *evento*. Para o arquiteto, se o tempo pode ser acelerado e desacelerado, de modo não linear e não sequencial é possível produzir séries que, partindo do caráter de evento, produzam singularidades.

A ideia de singularidade é o que restituirá a qualidade de individualidade perdida do *Siedlung*, sem retomar uma condição estática. A singularidade difere do específico ou do particular, esclarece Eisenman, porque ela é sempre outra, sempre diferente. Neste projeto, ele afirma que “a singularidade se refere à possibilidade de que repetições ou múltiplos possam se diferenciar uns dos outros” e que “o tempo da singularidade contém o tempo-antes-e-depois dentro do evento presente”.<sup>332</sup> A singularidade poderia ser produzida através deste novo paradigma que, processualmente, não se remete a um original – mas se diferencia a partir da “dobra” como uma estrutura de contínua transformação *eventual*.

Ao gerar a “dobra”, a partir do recurso eletrônico, Eisenman configura um campo de forças topológico, cuja dinâmica de transformação possibilita eventualmente definições espaciais. Assim, rompe com toda a lógica projetiva tradicional – seja a definição de fluxogramas, esquemas funcionais e instrumentais, seja a definição formal a partir de referenciais expressivos, apriorísticos, compositivos ou tipológicos. Eisenman “lança” então a tipologia estática do *Siedlung* neste campo topológico, e suas múltiplas transformações

---

<sup>332</sup> Ibid., p.29-31. Tradução da autora.

revelam uma dinâmica processual de diferenciação própria dos espaços dobrados, dos campos eventuais, alcançando por via da indeterminação, resultados formais singulares. O resultado é descrito como *thisness* (por oposição a *objectness*) ou *objectile*: objeto-evento. Fora do tempo narrativo, os eventos corresponderiam, como em Deleuze, a séries heterogêneas, organizadas em um sistema nem estável nem instável, e dotadas de “energia potencial” – a energia do evento.

De todo modo, mesmo colocando os limites da questão fenomenológica ao propor uma interpretação da “dobra”, antes de tudo, como uma operação conceitual, o trabalho de Eisenman pode ser descrito como uma ação contextual que recorre a limites concretos do sítio. Sua “dobra” não é uma criação abstrata, ela é parte do próprio sítio: o perfil do terreno é um “agente” do processo de formalização, distorcendo o *grid* ortogonal e determinando uma topologia.

\*

Através da noção de *Paisagem-Quiasma* apresentamos um grande número de trabalhos que, diferencialmente, instauram o “lugar contemporâneo” enfatizando a experiência fenomenológica e em presentidade. A noção de *quiasma*, como enovelamento, foi um caminho de investigação da complexidade da paisagem em sua dinâmica fenomênica, segundo questões temporais, como o “intempestivo” e a “duração”, e questões formais, relacionando “ideia e fenômeno” ou referindo-se a fluxos e espaços dobrados, problematizando a ação projetiva através da aceitação da exterioridade.

### 3.3

#### **Paisagens Intersticiais Intertextualidade, discursos entrópicos e ficcionais**

A paisagem contemporânea pode ser definida como um campo da entropia, um palimpsesto constituído de indícios, estratos, fragmentos de múltiplas temporalidades, de narrativas, de textos, discursos.

Nas discussões da geografia, Denis Cosgrove desenvolve o conceito de "paisagens da cultura dominante"<sup>333</sup>, como sendo aquelas a serviço da manutenção do poder/*status*/hegemonia de determinado(s) grupo(s). Por correspondência, define que cada (sub)cultura possui “paisagens características” – abrangendo questões de gênero, raça, faixa etária e religião particulares, até mesmo paisagens da fantasia.<sup>334</sup> Cosgrove baseia-se na visão de que a cultura é como um *texto*, constantemente reproduzido pelo homem, escrito, lido e apreendido em momentos distintos. O mundo seria um conjunto de textos justapostos. Nessa perspectiva da “intertextualidade”, a paisagem também se converte em um texto, produzido e interpretado por indivíduos e coletividades.

Corroborando com esta postura “intertextual”, o geógrafo Augustin Berque define a paisagem como uma marca que expressa uma civilização a partir de sua materialidade que pode e deve ser descrita e inventariada, definição que considera a paisagem também como uma matriz, que participa dos esquemas de percepção, concepção e ação, ou seja, da cultura. A paisagem é apreendida por um olhar, uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada e eventualmente reproduzida por uma estética e por uma moral, gerada por uma política etc. Esta seria uma paisagem polissêmica, ao mesmo tempo material e imaterial, que não reside nem somente no objeto, nem somente no sujeito (para ele coletivo), mas na interação complexa destes dois termos.<sup>335</sup>

<sup>333</sup> COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo das paisagens humanas (1989). In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (eds.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 1998, p. 92-123. A visão de Cosgrove é referenciada à antropologia de Geertz (1976) e Clifford (1986).

<sup>334</sup> O autor explora de modo cada vez mais abrangente a iconografia e a imaginação em seus estudos, incluindo até mesmo paisagens extraterrestres. COSGROVE, D. Extra-terrestrial geography: cosmography before and after Von Humboldt (2002). Disponível em: [http://www.geog.ucla.edu/Department/Humboldt/VHL2000\\_1.html](http://www.geog.ucla.edu/Department/Humboldt/VHL2000_1.html). Acesso em: 23 mai. 2004.

<sup>335</sup> BERQUE, A. Introduction. In: BERQUE, A. (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 1994, p.5-10.

Assim, a paisagem pode ser tomada como um campo-dispositivo complexo, onde múltiplos discursos se sobrepõem, concorrem e entram também em conflito, o que aproxima esta abordagem do campo da filosofia pós-estruturalista, de fato, partícipe do universo referencial de muitos artistas e arquitetos.

É útil lembrar que Miwon Kwon<sup>336</sup> chegou a categorizar determinadas ações como *site specific* discursivos, ou seja, *sites* gerados por trabalhos que buscam um engajamento expandido com a cultura, entendendo-a como campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural do qual participam.

Neste sentido, repensar o contextual - através de trabalhos que se insiram no sítio, produzindo novas escritas - fundamentalmente passa pela definição do que seja o discurso e sua crítica.

Em *A ordem do discurso* (1970), Michel Foucault define o discurso como atividade inquietante, cotidiana e cinzenta, que possui poderes e perigos que mal se pode imaginar. Não se trata somente daquilo que manifesta o desejo ou daquilo que traduz lutas ou sistemas de dominação, mas, principalmente, daquilo pelo qual se luta, o poder do qual queremos nos apoderar. Para Foucault o poder é uma tentativa de impor ordem a um mundo em movimento. E três grandes sistemas de exclusão e de coerção atingem um discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. Neste sentido, a verdade é sempre contingente, expressão de normas sociais e políticas, produto das relações de poder. Sua função seria justificar a interdição e definir a loucura e para assim só aparecer como “riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal”. Foucault critica o fato de que ignorarmos que a vontade de verdade pode servir à exclusão daqueles que, em toda a história, procuraram “contornar essa vontade de verdade e colocá-la em questão contra a verdade”.<sup>337</sup>

Podemos afirmar que a adesão ao pós-estruturalismo foucaultiano por parte dos artistas revela o interesse destes em deslocar os discursos de poder e também a própria linguagem da arte, na medida em que ela constitui a sua “palavra”, a arte como a elaboração de uma estrutura de signos.

Como esclarece Foucault, há procedimentos de controle internos ao discurso - como a classificação, a ordenação, a distribuição – que visam suprimir

<sup>336</sup> Cf.p.27.

<sup>337</sup> FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. (1970) 8ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p.10-20.

as dimensões do acontecimento e do acaso. Assim, quando a linguagem assume um “papel disciplinar” limita o acaso dos discursos ao definirem um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, regras e definições, técnicas e instrumentos. “A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente de regras”.<sup>338</sup>

Vale destacar que os movimentos da arte que buscam abertura em relação à sua própria linguagem e questionam o estatuto das disciplinas artísticas atuam de modo a redefinir seus limites, criticando sua própria “identidade” disciplinar e suas “regras”, como um modo de pôr em cheque um projeto em que a arte possa sugerir uma nova ordem de mundo, pautada na razão e na universalidade.

Neste sentido, o Autor, segundo Foucault, se entendido como “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”<sup>339</sup> limitaria as possibilidades do discurso.

O filósofo defende a inversão da tradição, daquilo que reconhecemos como a fonte dos discursos, dos princípios de sua expansão e continuidade, e também a inversão do papel positivo do autor, da disciplina, da vontade de verdade. Porque não há um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que se tem por missão descobrir, Foucault afirma que “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem”.<sup>340</sup>

Na hipótese de que a paisagem se instaura como um campo de discursos, a postura “contextualista” seria a defesa de um discurso único, fundacional e permanente. Ao contrário, ao pensar a complexidade da paisagem contemporânea, é preciso considerar essa descontinuidade e esse conflito de diferentes vozes e discursos como parte de um jogo de significações que se altera permanentemente. E o artista, lidando com o sítio, viria interferir produzindo novas escritas e discursos na paisagem.

Isto porque, como define Foucault, o discurso não é um jogo de significações prévias e o mundo não se apresenta de modo legível, para ser decifrado. Todo discurso é específico e concebido como uma violência que se faz

---

<sup>338</sup> Ibid., p.36.

<sup>339</sup> Ibid., p.28.

<sup>340</sup> Ibid., p.52.

às coisas, uma prática que lhes impomos. As noções de significação, originalidade, unidade e criação teriam dominado a história tradicional das ideias, que sempre buscou o ponto de criação, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema, a marca da originalidade individual e o tesouro indefinido das significações ocultas. Para criticar esta visão, Foucault afirma que seria preciso pensar sob outros termos, os discursos devem ser tratados como “conjuntos de acontecimentos discursivos”, “séries homogêneas, mas descontínuas”:

O acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; *ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material.*<sup>341</sup>

Para fins de nosso estudo, trabalhamos com o conceito de paisagem como um conjunto de acontecimentos discursivos e com o conceito de trabalho artístico, pensado como parte de sua complexidade, como mais um acontecimento, parte, portanto de uma escrita na qual há acumulações, fissuras, conflitos, interstícios, ruídos.

A propósito dessas operações de descontinuidade, Foucault descreve a dispersão do sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis, sugerindo a elaboração de uma teoria fora das filosofias do sujeito e do tempo: uma “teoria das sistematicidades descontínuas” que combateria a ordem da sucessão (ou da simultaneidade) em uma consciência (ou várias).

Daí a nossa hipótese de que as “poéticas da complexidade” ampliam as possibilidades de significação da paisagem, e também o nosso questionamento de que o próprio processo artístico, como criação fundada em operações racionais, porque abertas a outras condições de possibilidade da linguagem, aceita o acontecimento e a descontinuidade. O acontecimento no processo do trabalho desloca o papel do artista que segue a ordem de um discurso disciplinar e provoca a tensão de seus limites, questionando suas certezas.

Em *Arqueologia do saber* (1969), Foucault afirma que a formação discursiva não é uma totalidade: ela “carrega consigo, em um discurso não formulado, o que ela não mais diz, ainda não diz, ou o que a contradiz no

---

<sup>341</sup> Ibid., p.57-58. Grifo da autora.

momento; não é uma rica e fácil germinação, mas uma distribuição de lacunas, de vazios, de ausências, de limites, de recortes”.<sup>342</sup>

É possível, portanto, afirmar, na contemporaneidade, o uso destes princípios na produção de novos discursos, criticando não só seus princípios disciplinares (*site da arte*) como também os discursos que constituem os sítios onde trabalham (*site oriented*).

*Paisagens Intersticiais* são poéticas em deslocamento, caminhos “entre”, que questionam tanto as definições rígidas dos discursos disciplinares, reinventando seus processos, como os discursos que constituem a paisagem.

Temos como hipótese que o experimentalismo entre os *mediums* no trabalho de Robert Smithson, produziria “conjuntos de acontecimentos discursivos”, “séries descontínuas”, dispersando sua posição como artista e a noção de tempo linear. Também aproximando-se do pensamento foucaultiano, Peter Eisenman questiona a “condição natural” da arquitetura propondo a inversão da tradição, a episteme clássica e iluminista, reconhecida como fonte dos discursos arquitetônicos; a inversão da arquitetura como representação de verdade e do papel positivo do autor. Eisenman se interessa pela rarefação dos discursos, reinventando o modo de ação da arquitetura, seja reinventando o processo projetual como um “conjunto de acontecimentos”, seja fazendo vir à tona o caráter rarefeito dos discursos que se materializam como vestígios, ficções, na paisagem.

Isto porque, pensamos em um modo de questionamento dos discursos presentes em um sítio, a partir de sua desmontagem como estrutura de significação, ou seja, abordando a paisagem a partir das noções de entropia e intertextualidade através de trabalhos em que a arte/arquitetura atue para fazer ver a complexidade dos campos de significação dos “lugares”. Neste sentido, o *medium* ficcional pode criar situações de desestabilização e deslocamento do sítio e da paisagem.

---

<sup>342</sup> FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. (1969) Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p.135.

### 3.3.1

#### Poéticas entrópicas

#### A dialética *site-non site* e o ficcional em Robert Smithson

“Um mundo frágil e fraturado cerca o artista”.<sup>343</sup>

A questão da paisagem na poética de Robert Smithson fundamenta-se numa “dialética de mudança entrópica” a qual o artista opõe à tendência ao “idealismo” dos arquitetos, algo que podemos inferir como uma crítica à crença no planejamento como um modo de antever e tentar controlar os processos de transformação da paisagem. Smithson afirma que é muito difícil prever as coisas, pois todas as previsões tendem a ser falsas, de modo que “planejamento e acaso parecem ser quase a mesma coisa”.<sup>344</sup>

Essa crítica às posturas projetuais que imaginam ordenar a realidade através de recursos abstratos pode ser interpretada como uma defesa dos processos complexos de transformação da paisagem, por natureza, entrópicos. Trata-se, pois, de um modo de operação diferente do contextualismo que defendia um sentido nostálgico de permanência: é a possibilidade de aceitar a impermanência, o não-controle, ou melhor, a relação entre controle e não controle, “lugar” e “não-lugar”, *site* e *non-site*, como parte dos processos da paisagem com os quais se defrontam artistas e arquitetos. Trataremos, de início, da questão da “dialética da paisagem” e, mais adiante, do conceito de entropia.

Para Smithson, uma “dialética da paisagem” teria seu ponto de partida nas teorias de William Gilpin (*Três ensaios sobre o belo pitoresco*, 1792) e Uvedale Price (*Ensaio sobre o pitoresco comparado ao sublime e ao belo*, 1794) e no trabalho do paisagista norte-americano Frederic Law Olmstead, em meados do século XIX. Os três teriam sido precursores de uma “dialética material” [*dialectical materialism*] aplicada à paisagem física que, como define Smithson, seria “um modo de ver as coisas como um complexo de relações, não como

<sup>343</sup> SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. (1968) In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artistas - anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 2006. p.183.

<sup>344</sup> Ibid.

objetos isolados”.<sup>345</sup> Um dialético é indiferente a qualquer ideal formal e sensível às condições inesperadas da natureza.

Como esclarece Gilles Tiberghien, o pitoresco para Price depende em grande parte “da forma e da disposição de seus limites”, opondo-se assim à infinitude própria do sublime. Já para Gilpin, o pitoresco se caracteriza pela “irregularidade” e “rudeza de formas” [*rudesse*], contrastando-se com o belo.<sup>346</sup>

Smithson destaca que a noção de “pitoresco” em Price ganha um sentido mais físico: uma paisagem temporal. Como exemplo, observa que o efeito da luz em uma árvore seria algo além das categorias kantianas de belo ou sublime, seria pitoresco. Esta formulação estaria “intimamente relacionada ao acaso e à mudança na ordem material da natureza”, pois o pitoresco se baseia na “realidade da terra”. Como consequência, não se pode ter uma visada única da paisagem dentro desta dialética, um parque não pode mais ser considerado uma “coisa em si”, mas sim, uma “coisa para nós”: “um processo de relações em desenvolvimento que existem em uma região física”.<sup>347</sup>

Nesse sentido, encontramos em Smithson muito da postura fenomenológica da abertura ao acontecimento da natureza que vimos em trabalhos no capítulo anterior, onde também nos referimos à noção de pitoresco como contraponto ao racionalismo formal na proposição de um tipo de experiência variada e rica, no tempo e no espaço.

Esta visão pitoresca é destacada por Smithson quando descreve as diversas sensações ao flunar no *Central Park* de Nova Iorque, projeto paisagístico de Olmstead:

Tem-se a sensação de estar mergulhado em uma floresta. Um sentido remoto era presente nesta região. (...) Olmstead trouxe a condição primordial ao coração de Manhattan. Uma pequena ponte de pedra cruza uma garganta em miniatura, conectando complicação a complicação [*tangle*]. Sob ramos de árvores desfolhadas as curvas se tornam mais complexas e parecem se voltar sobre si mesmas, deixando quem caminha sem senso de direção. (...) Pequenos vales e montes são dispersos de modo a enfatizar o isolamento e a solidão. (...) O Lago foi drenado, deixando a visão de uma desolação graciosa – um mar de folhas de outono. (...) A manutenção do lago parece atrasada. A lama deve ser dragada. A operação de manutenção poderia ser tratada em termos artísticos, como uma “escultura de extração de lama”.<sup>348</sup>

<sup>345</sup> SMITHSON, R. Frederick Law Olmstead and the dialectical landscape. (1973) In: *The writings of Robert Smithson*. New York: NY University Press, 1979. p.326. Tradução da autora.

<sup>346</sup> TIBERGHIE, G. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque. p.78-80.

<sup>347</sup> SMITHSON, R. loc.cit., p.326.

<sup>348</sup> Ibid., p.329-330. Tradução da autora.

Como um “autêntico artista”, Olmstead teria considerado as contradições que habitam nossas paisagens por sua sensibilidade ao sentido primordial do sítio em questão com a viva consciência de que as mudanças, mesmo lentas, ocorrem hoje como há milhões de anos. Porque existem antes mesmo de terminados, os parques de Olmstead, de fato, “nunca estão terminados; eles continuam portadores do inesperado e da contradição em todos os níveis da atividade humana, seja social, política ou natural”.<sup>349</sup>

Esta sensibilidade ao inacabado, ao acontecimento e ao conflito participaria da abordagem “pitoresca” e “dialética” do próprio Smithson, como aponta Tiberghien<sup>350</sup>: uma “dinâmica que põe em jogo o acaso e a necessidade, as transformações realizadas pelo homem e as que resultam da natureza”.

Por esta razão, o artista afirma que os melhores sítios para os trabalhos de *Land Art* são aqueles subvertidos pela indústria, pela urbanização não-controlada ou pelas destruições da própria natureza. Seriam sítios abandonados, arruinados, entrópicos que a arte viria transformar poeticamente.

Segundo Smithson, a entropia contradiz a visão mecanicista do mundo, impondo-se como uma condição irreversível. O artista usa a seguinte experiência para provar a “irreversibilidade de eternidade” e comprovar a entropia:

Imagine com o olho de sua mente a caixa preta dividida em duas com areia preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr cem vezes de um lado para o outro sentido horário dentro da caixa, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será uma restauração da divisão original e sim um grau ainda maior de cinza e um aumento da entropia.<sup>351</sup>

<sup>349</sup> Ibid. p.326. “A construção da cidade de Nova Iorque interrompeu os poderosos resultados daquelas camadas de gelo Plistocenas. Olmstead e Vaux estudaram a topografia do sítio para sua proposta de um parque chamado “Greensward”. Na Apresentação do Sketch para Greensward N.º 5 vemos uma fotografia “anterior” do sítio que pretendiam refazer em termos de escultura de terra. Ela me lembra de regiões minerais que vi ano passado no sudoeste de Ohio. Esta fotografia desbotada revela que a Ilha de Manhattan outrora tinha um deserto – uma terra não cultivada feita pelo homem. Sem árvores e estéril, ela evoca a visão do “vale das cinzas” no filme *O Grande Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald, “onde cinzas crescem como trigo em meio a cordilheiras e montes e jardins grotescos...”. Olmstead, o “artista silvestre”, anseia pela cor verde como “manto universal da Natureza” (...) e os parques ingleses “Sharawaggi”. Ele desejava as paisagens assimétricas de Uvedale Price no meio do fluxo urbano. Ao Brooklyn traria o luxuriante cenário tropical (...) Os contrastes físicos de Olmstead trouxeram a realidade rural Jeffersoniana à metrópole.”

<sup>350</sup> TIBERGHIEU, G. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque, p. 80.

<sup>351</sup> SMITHSON, R. Um passeio pelos monumentos de Passaic. (1967) Tradução Pedro Sússekind. *O Nó Górdio*, ano1, n.1, dez. 2001.

Já para Gilles Tiberghien, a entropia entendida como “a desordem [que] cresce no universo”<sup>352</sup> é central na reflexão de Smithson sobre a arte, a cultura e a época em que viveu. Por isso a escolha de sítios pós-insustriais, pedreiras e minas a céu aberto que demonstravam a exploração incontrolada e selvagem da paisagem.

Tentando fazer da própria entropia a força motriz de uma dialética poética, Smithson explora diferentes *mediums* como modos de relação entre o artista e um sítio escolhido: mapas, fotografias, filmes, escritos. Em seus “*Non-Sites*”, Smithson reúne indícios que retira de um sítio (*site*) - amostras de rocha, areia ou qualquer material - que são compartimentados em caixas de modo a reproduzir sua posição no local. O termo *site* é para Smithson uma espécie de duplo de *sight* (visão) o que intensifica o valor da presença dos elementos do *non-site* em função da ausência do *site*, como lugar da experiência da obra. Tudo se dá como uma convergência no “curso do acaso”, um duplo caminho.

Como esclarece o artista: “é o *Site* uma reflexão do *Non-Site* ou é de outro jeito? As regras desta rede de signos são descobertas assim que você caminha sobre trilhos incertos tanto mental como fisicamente.”<sup>353</sup> Coisas bidimensionais e tridimensionais trocam de lugar entre si. A grande escala se torna pequena e a pequena, grande. Estabelece-se uma dialética entre termos que, em deslocamento, se opõem e se reúnem a partir do trabalho.

Tiberghien detalha as características de cada um desses conceitos, tratando sua relação como “um raio de convergência fortuito”, uma “via de mão dupla”. *Site*: 1) Limites abertos; 2) Seqüência de pontos; 3) Coordenadas externas; 4) Subtração; 5) Certeza indeterminada; 6) Informação dispersa; 7) Reflexão; 8) Borda; 9) Localização; 10) Pluralidade; *Non-Site*: 1) Limites fechados; 2) Arranjo de matéria; 3) Coordenadas internas; 4) Adição; 5) Incerteza determinada; 6) Informação concentrada; 7) Refração; 8) Centro; 9) Deslocamento; 10) Unidade.<sup>354</sup> Como fica patente, a dialética *site* e *non-site* é transitiva.

Esta dialética no trabalho de Smithson explora de modo complexo a relação entre o trabalho artístico e o espaço institucional do museu. A *Land Art* pretendeu a saída do espaço museal como forma de questionamento do mesmo e

<sup>352</sup> TIBERGHIEEN, G. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque, p. 80.

<sup>353</sup> SMITHSON, R. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.153.

<sup>354</sup> TIBERGHIEEN, G. *Land art*, p.109.

de todas as implicações mercadológicas e discursivas de estar “enquadrado” neste espaço. Já o trabalho de Smithson expõe de modo ainda mais potente o problema, pois sua ação crítica está em criar não só um *site specific*, mas um *site* discursivo que explora a contradição, a ambigüidade e a reversibilidade entre *sites*: a obra nunca existirá sem o museu, e o museu nunca existirá sem a obra. O trabalho de Smithson está *entre* o sítio e seu “enquadramento” no espaço museal, entre sua existência e sua codificação diferentes linguagens.

Não à toa, Tiberghien destaca que a “entropia” está presente como próprio modelo teórico do artista, em que “a analogia, a associação e o fundamento conceitual” constituem um modo de pensar singular e de um “olhar híbrido que retira as barreiras entre as categorias intelectuais e rompe os gêneros”.<sup>355</sup>

A poética de Smithson é intersticial: sua prática é um deslocamento *entre* os *mediums*: escultura, paisagem, arquitetura, cartografia, fotografia, filme, texto etc. Mas, além disso, ele mobiliza o *medium* ficcional.

Formulando uma teoria experimental sobre os *Non-Sites*, Smithson afirma que, ao desenhar um diagrama, a planta de uma casa, ou um mapa topográfico se realiza uma “imagem lógica”, que difere da pintura naturalista ou realista, pois que raramente se parece com aquilo que representa, tornando-se uma analogia ou uma metáfora. Para ele, um *non-site* (*indoor earthwork*) seria uma imagem lógica tridimensional que é abstrata, mas que, contudo representa um local existente. Através de uma “metáfora dimensional” um *site* pode representar outro *site* que não se assemelha a ele, o *non-site*. E, ainda segundo o artista, entre o *site* real e o *non-site* existe um espaço de importância metafórica que abre a possibilidade de uma espécie de viagem em que tudo entre os dois *sites* poderia se tornar um “material metafórico esvaziado dos sentidos naturalistas e suposições realistas”: “a ‘viagem’ se torna inventada, tramada, artificial; logo, poder-se-ia chamá-la uma não-viagem a um *site* de um *Non-Site*”.<sup>356</sup> Percebemos que Smithson concebe a ficcionalização como parte da imersão na própria entropia.

É também explorando um sentido entrópico que, em “Uma sedimentação da mente: projetos de terra” (1968), Smithson descreve o caráter da *Land Art*: ao

<sup>355</sup> TIBERGHIEEN, G. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque, p. 80.

<sup>356</sup> “Esta breve teoria é experimental e poderia ser abandonada a qualquer tempo. Teorias como as coisas são também abandonadas. É duvidoso que as teorias sejam eternas. Teorias desaparecidas compõem os estratos de muitos livros esquecidos.” SMITHSON, R. A Provisional Theory of Non-Sites. Disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>> Acesso em 26 jan. 2010. Tradução da autora.

mesmo tempo física e mental, é uma arte que reúne “as superfícies da terra” e as “ficções da mente”, ambas, terra e mente, em constante estado de erosão em que vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si. Também a linguagem em Smithson ganha este caráter. A exploração dos processos geológicos para definir condições materiais e mentais o leva a imaginar uma “sintaxe de fendas e rupturas” que caracterizaria uma “linguagem agonizante”:

Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução *gestalt* fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta.<sup>357</sup>

Smithson refere-se a Wittgenstein que mostrou o que pode acontecer quando a linguagem é “idealizada”, e que é inútil tentar encaixar a linguagem em alguma lógica absoluta na qual tudo o que é objetivo possa ser testado. Esta proposta poética de uma “linguagem agonizante” constituiria uma crítica aos discursos legíveis, pautados em lógicas ou estruturas pré-definidas. Segundo Foucault, esta seria uma linguagem como “conjunto de acontecimentos discursivos”.

Segundo Tiberghien, no trabalho de Smithson, a linguagem é como uma “paisagem de palavras de cuja superfície afloram as regras sintáticas que presidem as frases que podemos compreender”.<sup>358</sup>

Em *Strata – A geophotographic Fiction* (1970-71, Figura 53), Smithson dispõe imagens e linhas de texto como se constituíssem as camadas dos tempos geológicos. Os sentidos são fragmentados, vestigiais, e se sedimentam para o leitor como se as palavras possuíssem um “peso”:

VAPORS. AT THE CHILLED ZONE. A RESTORED SECTION OF A TRIASSIC FAULT BLOCK SHOWING LAVA DIKS. A BOOK IS A PAPER STRATA. A COLORED PHOTOGRAPH OF THE PETRIFIED FOREST, ARIZONA. A LANDSLIDE OF MAPS. ECLIPSE OF THE MOON. GYPSUM.

<sup>357</sup> SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra, p.191.

<sup>358</sup> TIBERGHIE, G. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque, p.85.

AN ILLUSTRATION OF THE PALESTECTONIC ATLAS. DYING IN THE YUKON AMID THE PLUTONIC ROCKS. TECTONIC ISLANDS SORROUNDED BY GREEN FOAM ... *NOTHING CAN APPEAR MORE LIFELESS THAN THE CHAOS OF THE ROCKS ...* (DARWIN) SOUTHERN<sup>359</sup>

A percepção é de que o sentido está em deslizamento.

Smithson extrai o ficcional da própria vida. Realidade e ficção se encontram em um presente sempre fugidio. Como afirma o artista, o presente “tem que explorar a mente pré e pós-histórica; tem de entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos”.<sup>360</sup>

Assim, o artista quebra a linearidade da história deslocando-se *entre* a pré e a pós-história através do discurso. É o discurso, é a escrita que propicia o trânsito entre temporalidades e a possibilidade de acontecimentos que ampliem situações poéticas.

Podemos levantar a hipótese de que a temporalidade, para Smithson, seja a de um “dever louco”, retomando Deleuze, “que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre se furtando ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado”.<sup>361</sup> Como vimos na seção 2, para Deleuze, debaixo das próprias coisas subsiste o “elemento louco” que sustenta a relação essencial da linguagem como “fluxo” de palavras, discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter - o dever ilimitado se torna o próprio acontecimento.

Para o filósofo, “o brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera.”<sup>362</sup>

Em Smithson o sentido é acontecimento. O sentido constrói-se em dever, no encontro de temporalidades mobilizado pela ficção do artista. A possibilidade deste encontro é definida por Smithson no texto “Ultramoderno”<sup>363</sup> quando afirma

<sup>359</sup> Trecho extraído da obra *Strata – A geographic Fiction*.

<sup>360</sup> SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra, p.197.

<sup>361</sup> Cf.p.35-36.

<sup>362</sup> DELEUZE, G. *A lógica do sentido*, p.152.

<sup>363</sup> SMITHSON, R. Ultramoderne. (1968). In: *The writings of Robert Smithson*. New York: NY University Press, 1979, p.301. Tradução da autora. Este discurso ancora-se no momento de escritos “The Crystal Land” (1965), em que o artista descreve a paisagem do subúrbio de Nova Jersey como uma série de repetições de formas arquitetônicas como estruturas cristalinas. Em “A entropia e os novos monumentos” (1966), afirma que uma “nova monumentalidade”, de uma arquitetura indistinta, estaria próxima dos trabalhos de artistas minimalistas como Donald Judd;

que, ao contrário do desejo moderno de produzir algo “original” frente à história, a arte poderia se constituir uma repetição, ao infinito, de várias maneiras diferentes. Para o artista, o tempo “cristalino”, lento, se opõe ao tempo “orgânico” e acelerado da modernidade. Nas palavras do próprio Smithson, o “ultramoderno” sugere uma “ontologia arcaica” que o põe em contato com outros tipos de arte de grandes períodos (Egípcio, Maia, Inca, Asteca, Druida, Indiano etc), ele contém os primórdios que estabelecem enigmas não explicações.

Estas questões são elaboradas em *Spiral Jetty* (1970, Figura 54). Para escolher o local, Smithson atravessa não só a imensidão misteriosa de um vale, mas também um mundo da “moderna pré-história”. Eis um sítio entrópico, uma sucessão de sistemas produzidos pelo homem, então “enlameados em esperanças abandonadas”: estruturas incoerentes remanescentes de um passado de exploração de óleo e carvão, e também do mundo da indústria.

Esta imagem de abandono é reafirmada pelo fato de o sítio ser também descrito como um “mar morto”, um lago salgado e de cor avermelhada que, originalmente, ligava-se ao Pacífico através de um gigantesco curso de água que formava perigosos redemoinhos em seu centro – imagem esta que interpretamos como uma espécie de ícone de um passado remoto que define a concepção do trabalho como uma espiral feita de rochedos, sedimentos de tempo, que emerge da água. É “uma camada dentro de uma trama cristalina em espiral, ampliando trilhões de anos”.<sup>364</sup> Ao mesmo tempo, a definição dessa forma parece muito ligada à experiência fenomenológica de um “espaço giratório”:

Sob uma rasa superfície de água avermelhada está uma trama de fissuras de lama suportando o *jig-zaw puzzle* que compõe as chapas de sal. Enquanto eu contemplava o local, ele reverberava aos horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxelante fazia a paisagem inteira sacudir. Um terremoto adormecido espalhado em uma mobilidade agitada, em uma sensação de giro sem movimento. (...) Deste *espaço giratório* emergiu a possibilidade de *Spiral Jetty*. Nenhuma ideia, conceito, sistema, estrutura ou abstração poderiam sustentar-se diante da realidade daquela evidência.<sup>365</sup>

---

isto em uma época em que o próprio desenvolvia peças tridimensionais com este caráter. Em “Ultramoderno”, Smithson relaciona os edifícios Art-Deco dos anos 1930 e suas terminações escalonadas a *zigurats*, “montanhas cósmicas”, a monumentos de civilizações antigas como Astecas, Maias, Incas que guardariam os “primórdios”, os enigmas, não as explicações. Para Smithson o Art Deco, por não se ter deixado enquadrar em categorias históricas como “pintura” nem teria assumido a vontade de produzir algo “original” frente à história. Seria uma arte que se repete ao infinito e de diferentes maneiras.

<sup>364</sup> Ibid., p.323.

<sup>365</sup> SMITHSON, R. *Spiral Jetty* (1972) In: *Le paysage entropique* 1960/1973. RMN, MAC, Marselha, 1993, p.336. Tradução da autora.

O movimento cíclico da paisagem-espiral perfura o tempo, um passado remoto vem à tona, mas fica a questão sobre o lugar do homem neste retorno às origens. A resposta parece retomar a tensão entre limites fechados e abertos ao tratar do sangue e do oceano, pois, para Smithson, quimicamente, nosso sangue é análogo em composição aos mares primordiais. “Seguindo a espiral, retornamos a nossas origens, de volta a algum polposo protoplasma, um olhar flutuante à deriva em um oceano antedelviano”.<sup>366</sup> Smithson afirma criar um estado indeterminado em que sólido e líquido perdem-se um no outro, onde a terra firme oscila e o lago se imobiliza. No mundo de *Spiral Jetty*, o irracional comanda, as ambiguidades são admitidas ao invés de rejeitadas, as contradições aumentam ao invés de diminuir – o *alogos* abala o *logos*.

Para Rosalind Krauss, “a experiência da obra é estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão do lago e do céu”.<sup>367</sup> De fato, Smithson cria uma experiência *entre* o percurso em espiral do quebra-mar voltado a um centro, e a sucessão no espaço-tempo dos eventos visuais da paisagem que sugere a diferenciação.

Além disso, o artista explora a relação entre o corpo e a escala, pois, como o próprio afirma, a escala depende da capacidade de estar consciente das atualidades da percepção e se o tamanho determina um objeto, a escala determina a arte.<sup>368</sup>

Smithson mobiliza o ficcional anunciando que a grande escala física tem correspondência com a grande escala temporal:

O som do motor do helicóptero se torna um gemido primal ecoando em vistas aéreas tênues. (...) É possível transportar-se por este *medium* Arqueozoico à era geológica mais recente conhecida. A “moviola” se torna uma “máquina do tempo” que transforma caminhões em dinossauros.<sup>369</sup>

O pensamento de Smithson parece sempre retornar à ideia da “viagem” inventada que não encontra limites espaciais nem temporais. Nesse sentido, o “passeio de carro” de Tony Smith<sup>370</sup> é uma referência importante para ele, abrindo a possibilidade de que um trajeto, um passeio, um deslocamento, uma experiência

<sup>366</sup> Ibid., p.322-325.

<sup>367</sup> KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, p.336.

<sup>368</sup> SMITHSON, R. *Spiral Jetty* (1972), p.322-325.

<sup>369</sup> SMITHSON, R. *Spiral Jetty* (1972), p.324.

<sup>370</sup> Cf.p.26.

da paisagem possa produzir um efeito artístico. Para Tony Smith a contínua substituição dos elementos da estrada seria um conjunto de “situações vivas”, uma dinâmica gerada a partir da experiência do *percurso* no tempo e no espaço que lhe teria suscitado um efeito emocional e sensível. Smithson afirma que o estado mental de Smith remeteria a um “processo primário”, à experiência “oceânica” freudiana, próxima ao sentimento de “mal-estar da civilização”;<sup>371</sup> um sentimento de vagar sem referências, de perder-se em meio à multidão e deixar-se afetar pelas sensações transitórias. De fato, ao afirmar que “paisagens artificiais sem precedentes culturais começaram a mostrar-se”<sup>372</sup> como possibilidade artística, Tony Smith abre campo a uma concepção “não-objetual”.

Esta ideia, aliás, está presente em um dos mais significativos trabalhos de Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic* (1967, Figura 55). Nele, o artista, como um *flâneur*, registra o subúrbio de New Jersey através de fotografias e recria-o através da escrita que descreve esta “viagem”, ou passeio “pitoresco”, como um “panorama zero” que parecia conter “ruínas ao avesso”. Como explica Smithson, diferentemente das ruínas românticas que são edifícios que se tornam ruína, as “ruínas ao avesso” nascem como ruínas. Não correspondem a uma degradação do passado, mas uma degradação do futuro, o futuro abandonado no presente. Nesse trabalho, a paisagem se torna uma espacialidade discursiva, em que escrita e imagem se entrelaçam para reinventá-la. Smithson enfatiza esta experiência nômade como em Smith, mas seu mergulho no “oceânico” da paisagem de Passaic abre novas possibilidades: o trabalho é ao mesmo tempo um registro fotográfico e a criação de uma narrativa. Portanto, em sua *escrita*, descreve a paisagem degradada do subúrbio de New Jersey, como se estivesse descobrindo seus estratos enquanto caminha. Na descrição do próprio Smithson,

Passaic parecia cheia de buracos, em um sentido estes buracos são lacunas monumentais que evocam sem querer os *rastros de um futuro ao abandono*. (...) Quando andei em cima da ponte era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço e embaixo o rio existia como um enorme filme que não mostrava nada além de um *vazio contínuo*. (...) Ao longo das margens do rio Passaic havia vários *monumentos* menores, tais como suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma nova rodovia em processo de construção. *River drive* estava parcialmente em obras e parcialmente intacta. Era difícil diferenciar a nova rodovia da velha estrada; ambas se confundiam em um

<sup>371</sup> SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra, p.185.

<sup>372</sup> Tony Smith. Apud. WAGSTAFF JR., S. Talking with Tony Smith. (1966) In: BATTCKOCK, G. (Org.). *Minimal art: a critical anthology*. Los Angeles: California Press, 1995. Tradução da autora.

*caos unitário*. Como era sábado, muitas máquinas não estavam sendo usadas, e isso as fazia parecer *criaturas pré-históricas* presas na lama, ou melhor, *máquinas extintas* – dinossauros mecânicos sem a sua pele. No limiar da Era pré-histórica das Máquinas havia casas suburbanas pré e pós-Segunda Guerra Mundial. As casas se espelhavam até a neutralidade. (...) Tudo que sei é que aquele subúrbio sem imaginação poderia ter sido uma eternidade desajeitada.<sup>373</sup>

Para Smithson, portanto, o progresso é uma construção ideológica, e este “panorama zero” resulta justamente das contradições subjacentes à crença de um desenvolvimento linear. Os “futuros remotos” encontram os “passados remotos”: o que se vê são futuros abandonados. Expondo os paradoxos desta paisagem, Smithson trata da ambiguidade da rodovia, inacabada ou em ruínas, descreve casas que se multiplicam em absoluta neutralidade, nomeia as pontes, instalações industriais de “monumentos de Passaic”, monumentos vazios de significado. Tudo parece uma paisagem cinza, sem tempo, um “vazio contínuo”, como caminhar sobre uma fotografia. Ao flunar, o artista registra a vida que não pulsa nesta paisagem esquecida, revelando-a como esquecimento.

O próprio Smithson afirma que havia vagado por um mundo imaginário que nem conseguiria imaginar. Como entende Tiberghien, é a da descoberta de uma paisagem que “se atravessa tanto mentalmente quanto fisicamente”, uma realidade que “se esclarece à luz da ficção que a organiza”<sup>374</sup>, que caracteriza a experiência de Smithson.

Ao “ficcionalizar” a paisagem, Smithson expõe que a especulação em desajuste ergueu ruínas, máquinas-dinossauros presas na lama: o sonho da modernidade se exauriu. Como sabemos, a ficção não é pura invenção; partindo do existente, ela se torna um recurso para fazer ver o que nele se oculta, sua face irracional. Nesse sentido, a poética de Smithson expõe o sítio e seus “não-lugares”, trazendo à tona a complexidade da paisagem.

Como afirma Ignasi Solà-Morales<sup>375</sup>, os artistas lançando-se aos terrenos baldios - *terrain vagues* - lugares aparentemente esquecidos, obsoletos, de valor residual - os tomam como espelho da identidade contemporânea, da situação de “des-diferenciação” de uma paisagem entrópica, cinza. O termo *vague* pode ser

<sup>373</sup> SMITHSON, R. Um passeio pelos monumentos de Passaic (1967), p.45-47.

<sup>374</sup> TIBERGHIEU, G. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque, p.92. Tradução da autora.

<sup>375</sup> SOLÀ-MORALES, I. Terrain vague. In: \_\_\_\_\_. *Territórios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

traduzido como onda, vago ou vazio, representando, ao mesmo tempo, promessa, indeterminação, imprecisão, ausência de limites, um espaço oceânico. A arte os expõe como lugares-desencanto, explorando a experiência da deriva, de estar “sem-lugar”, que também é uma experiência do “sujeito pós-histórico”, o sujeito da grande cidade, que vive permanentemente o paradoxo de construir sua experiência a partir da negatividade.

Já Smithson, diante da condição irreversível desta paisagem entrópica, pontua: “temos que aceitar a situação entrópica e mais ou menos aprender como reincorporar estas coisas que parecem feias”.<sup>376</sup>

Não caberia afirmar, na condição contemporânea, qualquer sentido de “lugar” que exclua os “não-lugares”. O “lugar contemporâneo” só pode ser gerado a partir da relação entre ambos, sem as ilusões tanto de uma nostalgia “contextualista” de recuperação de estruturas do passado como parte de um modo operativo do presente, quanto de uma utopia modernista que veja a paisagem como promessa de eterno progresso, eterna vida, eterno frescor.

Smithson afirma que “um grande artista pode fazer arte simplesmente ao lançar um olhar. Uma série de olhares poderia ser tão sólida quanto qualquer coisa ou lugar (...)”.<sup>377</sup>

É também através da exploração de uma série de olhares que Smithson reinventa a paisagem mexicana, entre o passado remoto e o futuro remoto, ao encontrar mais uma “ruína ao avesso”: o “Hotel Palenque”. Ao percorrer o local em abandono, faz vários de registros fotográficos os quais expõe aos estudantes da Universidade de Arquitetura de Utah em 1972, como parte do desdobramento do trabalho *site specific* em *site* discursivo. Não é uma sala de museu, mas uma sala de uma universidade que se torna o espaço para um *Non-Site*: imagens e texto narrado constituem um outro do próprio hotel, o *Site*. Por outro lado, através da mobilização narrativa de Smithson, o Hotel poderia ser considerado um *Non-Site* do *Site* Maia, lugar histórico da região, partilhando com ele o caráter de ruína.

Durante a palestra, a sucessão lenta das fotografias acompanhada do relato de “viagem” de Smithson parece dar ao hotel, um “não-lugar”, um caráter de “lugar” ao ganhar novos sentidos. O que se vê são fragmentos, indícios que são

<sup>376</sup> Robert Smithson. Apud. SMITHSON, R. Entropy made visible, p.189-196. Tradução da autora.

<sup>377</sup> SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra, p.197.

reinterpretados, escritos, como parte da história cultural de Palenque em seu passado remoto.

Como descreve Neville Wakefield, em “*Yucatan is here*”<sup>378</sup>, a cada *slide* apresentado, as ruínas de Palenque se tornam “falhas geológicas no continente do pensamento”. Yucatan está em qualquer lugar, pois em todo lugar há rastros de memória, diante do tempo. É nesse sentido que o Hotel é “capturado entre as forças de reconstrução e degradação”.

Transcrevemos alguns trechos da narrativa de Smithson que acompanham as fotos correspondentes (Figura 56), começando pela imagem de abertura.

[*Slide 1*] Palenque era chamada a cidade da serpente. Havia pessoas que cultuavam a serpente e, neste sentido, este hotel é construído em um tipo de entrelaçamento ao modo de serpente. Ele não possui centro, ou você pode tentar encontrar um centro neste lugar, mas de fato não poderá, porque ele é muito indiferenciado, de modo que a lógica de todo o lugar é impossível de se penetrar. (...)<sup>379</sup>

Smithson se refere ao remoto tempo de culto ao “mito da serpente”. Como todo mito ou deus cultuado, a serpente é uma onipresença, está em todos os lugares. Mas ela possui um caráter particular: é flexível e mutável em sua forma. Ela se entrelaça de modos diferentes e se torna, para Smithson, uma espécie de metáfora do espaço do hotel para o qual não encontra uma lógica.

[*Slide 4*] Este *slide* mostra uma situação interessante. Em certo momento, eles evidentemente decidiram construir alguns pisos. E decidiram que aquilo não tinha sido uma boa ideia, então eles os demoliram, mas deixaram este efeito de pontas, irregularidade e balanços vindo da parede. Isto sugere Piranesi, não sei se vocês conhecem a série de cárceres de Piranesi, mas eles são repletos destes pisos que levam a lugar nenhum e escadas que desaparecem nas nuvens. (...) É uma “des-arquiteturação” se pode dizer.

[*Slide 5*] Aqui se vê um pilar sem sentido, evidentemente parte do início de alguma estrutura, mas isso não importa, quero dizer, ele desafia todo o funcionalismo (...).

[*Slide 6*] Isto mostra uma construção sem teto que eu penso ser muito, muito bonita. (...) Na verdade isto é muito bom para mim: não é sempre que se vêem edifícios sendo colocados abaixo e construídos ao mesmo tempo. (...) nunca se sabe quando se pode ter um viajante, um turista que chegue ao hotel e queira um lugar que não tenha um telhado.(...)<sup>380</sup>

<sup>378</sup> WAKEFIELD, N. Yucatan is here – on Robert Smithson’s Hotel Palenque. Disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/essays/palenque.htm>> Acesso em: jan. 2010. Tradução da autora.

<sup>379</sup> Robert Smithson. Apud. Insert Robert Smithson – Hotel Palenque. Tradução da autora.

<sup>380</sup> Ibid.

Estas, a meu ver, são as passagens que mais interessam à discussão sobre forma, espaço e linguagem arquitetônica no pensamento de Smithson. A descrição de Smithson ressalta o impacto formal de toda uma estrutura complexa que caracteriza o espaço de Piranesi<sup>381</sup> para a qual não se pode sugerir uma estrutura, uma lógica. São de fato espaços labirínticos, pontes, passagens, escadas que transgridem a ideia de um espaço ordenado; estes elementos muitas vezes aparecem como fragmentos, caminhos interrompidos ou sem saída. A referência aos espaços labirínticos de Piranesi é recorrente no discurso dos arquitetos e teóricos contemporâneos, por sugerirem o lado irracional e obscuro da modernidade. Para Bernard Tschumi, como já nos referimos, a obra de Piranesi seria uma “arquitetura-limite”.

Assim, o que Smithson nomeia “des-arquiteturação” sugere uma arquitetura produzida a partir da extração e da negatividade, ou seja, eliminando e não construindo. Mas não só isso. A passagem sobre o “pilar sem sentido” revela um importante paralelismo com a dura crítica dirigida posteriormente ao funcionalismo pelo arquiteto Peter Eisenman e com os desdobramentos que podemos reconhecer em seu trabalho em sua série de *Casas*, como abordaremos a seguir. O pilar perdeu seu sentido como função de suporte, mas pode existir arquitetonicamente como puro signo linguístico.

Na passagem em que descreve a arquitetura “sem teto” de Palenque, Smithson problematiza outro fundamento da definição vitruviana: *utilitas* ou *commoditas* – a arquitetura como abrigo, proteção. O artista encontra o paralelismo entre as ruínas antigas e as ruínas ao avesso do hotel – ambas seriam um *entre* não-arquitetura e paisagem. Seria preciso pensar no motivo “sem-teto”, como propõe Smithson, como uma “não-arquitetura” desejada, um espaço de interesse. Esta perspectiva parece corresponder à sua experiência como um espaço “vivenciado”, para retomar o termo tschumiano que redefine os limites da arquitetura.

Nas passagens a seguir, Smithson encontrará, através do ficcional, uma “presença” do espírito maia na “ausência” do hotel e fará dos seus “não-lugares”, “lugares”.

---

<sup>381</sup> Piranesi, arquiteto e gravador italiano do século XVIII, é muito conhecido também por suas imagens de ruínas da antiguidade, as quais reunia em seus livros sem ordem cronológica, como fragmentos de diferentes épocas demonstrando uma sensibilidade a-histórica.

[Slide 7] Esta é uma das janelas mais interessantes do hotel. Ela dá vista (...) se você olhar ao fundo remotamente poderá captar um fragmento das ruínas de Palenque, os templos, os observatórios Maias e outras maravilhas que os índios pré-hispânicos construíram. Sinto que este hotel foi construído com o mesmo espírito com que os Maias construíram seus templos. Muitos dos templos tiveram suas fachadas alteradas continuamente: são fachadas dentro de fachadas, fachadas que se sobrepõem, fachadas sobre fachadas. Esta janela dá para coisas que fomos lá ver, mas você não verá estes templos nesta palestra; é algo que vocês devem ir até lá para ver por si mesmos, e espero que vocês vão ao hotel Palenque para aprender algo sobre como os Maias estão ainda construindo. A estrutura possui toda a convulsão e o terror, em um sentido, que você encontraria em um típico templo Maia - especialmente a variedade de Uxmall que é muito muito ... é chamado Barroco Maia e feito de fachadas serpenteantes, preenchidas com espirais e pedras talhadas em formas de galhos e elementos ondulados; é muito bom. Então para mim esta janela, que parece dispensável, realmente invoca todos os tipos de verdade sobre o temperamento Mexicano.

[Slide 10] Evidentemente eles quiseram uma piscina em algum tempo, mas agora, quando se chega a um lugar desses, ninguém quer nadar. (...) E se eles enchessem esta piscina com água se poderia imaginar todas as pessoas se machucando nas pedras abruptas que saem das laterais. (...) É realmente feita de modo rude e faz recordar os medos e horrores da cultura Asteca Maia, o sacrifício humano e o massacre em massa.

[Slide 11] (...) Penso que esta ponte suspensa cruzando a piscina vazia e então aquelas maravilhosas paredes de pedra oferecem grande deleite; as texturas são realmente maravilhosas e são realmente Maias em espírito. Vocês também sabem que os Maias não tinham que extrair suas pedras, eles só as recolhiam do solo porque todo solo é recoberto com toda esta pedra partida. Parece uma maneira maravilhosa de construir as coisas e tenho certeza de que eles fizeram do mesmo modo.<sup>382</sup>

Vemos que a janela em ruínas é ainda uma moldura para o olhar do artista que, através dela, alcança o passado remoto das ruínas de Uxmall e as aproxima do Hotel. Smithson afirma que é preciso ir até o *Site* para conhecê-las, assim como ao Hotel, pois ambos dirão sobre o espírito mexicano. É instigante como o artista explora estas imagens como polaridades para nos fazer descobrir sua transitividade. As ruínas maias são, ao mesmo tempo, maravilhas monumentais e espaços de um passado de convulsão e terror que são experienciados no futuro remoto que é o Hotel Palenque.

[Slide 15] (...) A esta altura, isto já deve estar começando a tomar forma na sua cabeça. Você deveria estar chegando ao ponto onde eu estou querendo chegar que, na verdade, não é ponto algum. O interesse neste lugar é que não há ponto de repouso. (...) <sup>383</sup>

<sup>382</sup> Robert Smithson. Apud. Insert Robert Smithson – Hotel Palenque. Tradução da autora.

<sup>383</sup> Ibidem.

As pedras e os fragmentos sedimentam os muitos sentidos, as muitas camadas de pensamento desta paisagem Palenque, que é matéria-mente, é um *entre* o passado distante e o futuro distante.

Talvez o “ponto” onde Smithson chega seja a própria entropia. Como dissemos, o processo de sedimentação é característico da formação da matéria e da mente. Em seu texto, sedimentam-se frases que constituem um modo de pensamento artístico “fraturado” e “lamacento”:

Os estratos da terra são um museu remexido. (...) O próprio cérebro assemelha-se a uma rocha que sofreu erosão, uma rocha da qual vazam ideias e ideais. (...) A criação artística tem como refugio, entre a mente e a matéria, uma mina de informação.<sup>384</sup>

Para Smithson, enfim, tanto a paisagem como o processo de criação e a linguagem são campos instáveis onde se superpõem, entram em transitividade, camadas, estratos ou vestígios de diferentes tempos, diferentes discursos. Em sua poética entrópica, assume as polaridades mantendo a tensão entre diferenças, explorando, a própria abordagem conceitual como um campo de acontecimentos.

Podemos aproximar as sensibilidades de Peter Eisenman e Smithson, pois ambos criticam, através do recurso ao ficcional, as noções de paisagem e de processo artístico como estruturas de linguagem ou discursos que possuem uma ordem que garantiria, implicitamente, um sentido de verdade. Smithson demonstra isto através de sua dialética entrópica e de sua própria escrita, ambígua e poética.

Diferencialmente, Eisenman, como analisaremos a seguir, dedica-se mais a um rigoroso esforço teórico que aponta a influência direta da filosofia pós-estruturalista e desconstrutivista dos anos 1970. Seu trabalho explora as estratégias do “entre”, do excesso e do *blurring*, que caracterizam um modo de operação processual que coloca em cheque as noções de projeto e autoria.

---

<sup>384</sup> SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra, p.196.

### 3.3.2 Poéticas da Intertextualidade em Peter Eisenman

Peter Eisenman explora diversos códigos de linguagem - texto, desenhos de representação da arquitetura, maquetes - como “arquiteturas-limite” que desafiam a definição da arquitetura como disciplina.

Acreditamos que o desdobramento destas investigações refere-se, no pensamento de Eisenman, a uma adesão ampla ao pós-estruturalismo da linguagem e a uma afirmação da condição *indicial* do signo, incorporada ao *processo* projetual, segundo a ideia de estratos ou fragmentos, de modo que a ordem de um discurso de verdade seja subvertida pela ideia da arquitetura e da paisagem como ficção.

Vislumbramos, em seus trabalhos, uma espécie de “arqueologia” do sítio, a descoberta de camadas de tempo e de sentido, como parte de um processo em que uma poética “textual”, escrita, complexifica os campos de significação da paisagem.

A desconstrução é uma análise crítica de textos, uma “desmontagem” que pretende explorar uma multiplicidade de significados e desfazer os constructos de ideologias ou convenções que lhes tenha imposto um significado único. Para Jacques Derrida, trata-se de uma atitude honesta que põe à mostra, inevitavelmente, as incoerências e contradições, revelando o significado como fragmentado e ambivalente. A desconstrução não seria um tipo de niilismo, mas um processo de “escavação” de significados outros, reprimidos e ocultos para que venham à tona e demonstrem que não há um significado único, mas sim múltiplo e diferencial.

As reflexões de Eisenman sobre o problema do “lugar” apontam a leitura de cada sítio como uma trama de ficções – do passado e do futuro. Como na desconstrução filosófica, sua proposta não é negar o sítio - o que seria uma postura tábula rasa - mas propor uma ação a partir de suas próprias diferenças, paradoxos e ambiguidades.

Em seu trabalho, uma das possibilidades é a exploração da “atopia” na “topia”, e da “topia” na “atopia”, assimilando uma dialética transitiva para evidenciar a complexidade de camadas de sentido da paisagem.

Ciente da evidência da entropia, Eisenman acredita que é através da proposição dialética do “entre”, incorporando os “não-lugares”, ou atopias, que a reinvenção do “lugar” se faz possível:

O que é o “entre” em arquitetura? Se a arquitetura normalmente determina o lugar, então o “estar entre” significa estar entre algum e nenhum lugar. Se a arquitetura tradicionalmente se relaciona com o “*topos*” - uma ideia de lugar – então estar “entre” significa buscar o “*atopos*”, a atopia dentro do “*topos*”. Muitas cidades americanas modernas são exemplos de atopia. Ainda assim, os arquitetos querem negar a atopia da existência atual e restabelecer o “*topos*” do século XVIII, trazer de volta uma condição que não pode mais existir. (...) A lição do modernismo sugere que não há “*topos*” no futuro. Os novos “*topos*” devem ser encontrados explorando a inevitável atopia do presente, que está, não na nostalgia esteticizada do banal, mas sim naquilo que existe entre o “*topos*” e a atopia.<sup>385</sup>

Buscar a “atopia” no “*topos*” é desestabilizar certezas, infundir a complexidade; buscar o “*topos*” na “atopia” é afirmar a possibilidade propositiva da arquitetura, não como verdade, mas como uma dentre tantas ficções que constroem a paisagem. Ele não se propõe negar ou afirmar o passado ou o futuro, “lugar” ou “não-lugar”, mas cruzar estas categorias para criar “novos topos”, lugares-entre na contemporaneidade. Este “entre”, esclarece Eisenman, é um “entre dentro de” [*between within*].<sup>386</sup>

Esta visão como potência para uma poética do desvio e do deslocamento parece próxima à “dialética *site* e *non-site*” de Smithson, embora Eisenman escape ao termo dialética. Não estamos associando diretamente a noção de *site* à de “lugar” e a de *non-site* à de “não-lugar”. Em Smithson, *site* e *non-site* correspondem à relação entre o trabalho artístico (limites abertos) e o espaço museal (limites fechados). Referimo-nos ao modo de operação que aceita a transitividade. O *non site* contém o *site* e o *site* não pode prescindir do *non-site*; assim como “*topos*” e “*atopos*” em Eisenman.

Smithson e Eisenman incorporariam aos trabalhos o “paradoxo”, como exposto por Deleuze, característico do “devir” e dos efeitos dos acontecimentos. Entendemos, assim, que explorar o paradoxo é instaurar-se no “entre”, na fronteira. Retomando a definição do filósofo: “*entre* as coisas não designa uma correlação localizável (...) [mas] um movimento transversal que as carrega uma e

<sup>385</sup> EISENMAN, P. Blue Line Text. *Revista A+U*, n.47, abr/mai,1993, p.49.

<sup>386</sup> EISENMAN, P. En terror firma: na trilha dos grotectos. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura* – Antologia teórica 1965-95. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.616.

outra, riacho sem início nem fim, que rói duas margens e adquire velocidade no meio.”<sup>387</sup>

Pensando o “entre”, poder-se-ia formular um “lugar contemporâneo” que exprima a ausência através da presença e a presença através da ausência.

Nesse sentido, Eisenman ancora-se a Jacques Derrida para criticar a ideia de uma presença primeira e de significado transcendental, propondo a leitura dos signos como heterogeneidade, estruturas de diferença. A produção de “diferença” em Derrida não é opositiva ou antagônica, é sim a acumulação de rastros diferenciados em que nada acaba, tudo é sempre retomado como “restância”:

O “pensamento concebido como um caminho, como abertura de uma trilha que inscreve os seus rastros sem saber exatamente onde eles vão levar (...) Abrir um caminho é uma escritura (...) Nela estamos sempre ‘em movimento’.”<sup>388</sup>

Eisenman interpreta a “escritura” como “instância discursiva” que constrói em arquitetura, usando os referenciais do contexto agregados como “*intertextualidade*”: a topografia, tramas urbanas, desenhos e projetos, realizados ou não.

Sua abordagem “arqueológica” foucaultiana interpreta o “lugar conjuntural” como um encontro de narrativas, ideias, conceitos, que reúnem passado, presente e futuro. Nenhuma situação, nenhum discurso pode ser apreendido como verdade absoluta, toda tentativa de reconstituir o significado do lugar deve se dar como rastro, vestígio.

Para o objetivo deste trabalho, serão foco de atenção e análise somente as obras em que Peter Eisenman demonstra um interesse na questão contextual através de um modo de operação bastante particular, que se referencia à noção de intertextualidade. Acreditamos que a primeira fase de seu trabalho que se cerca de parâmetros lingüísticos, na década de 1970, exerceu importante influência neste processo. Se, por um lado, as obras iniciais foram tomadas como um exercício arbitrário – “arquitetura frívola” - por outro introduzem a discussão sobre a possibilidade de uma “arquitetura conceitual” que terá desdobramentos em seus projetos posteriores.

<sup>387</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: \_\_\_\_\_. *Mil platôs*. V.1., p.37.

<sup>388</sup> EISENMAN, P. Written into the void. In: *Written into the void*, p. 168-169. Tradução da autora.

No ensaio *Notes on conceptual architecture*, Eisenman responde à crítica de Sol Lewitt de que seria impossível à arquitetura tornar-se conceitual. Afirmado o contrário, diz que a chave para se pensar a relação entre arte e arquitetura, nestes termos, seria cercar-se dos problemas relacionados ao “próprio objeto”, ao valor conceitual “não-objetual” da arte, como definira Marcel Duchamp. Para tal, seria necessária uma preocupação com o próprio *medium* da arquitetura, com o processo de projeto e com as questões relativas à composição e à interpretação de seus códigos.

Ou seja, a arquitetura não pode fugir de sua dimensão pragmática e material como a arte conceitual no limite fez, mas pode questionar a si mesma enquanto *processo*, ideia. A arquitetura, assim como a arte conceitual, trata de renovar constantemente a pergunta sobre si mesma: o que é fazer arquitetura? Que estruturas definem a sua “condição natural” e como subvertê-las?

Em Eisenman, esta questão é uma crítica à linguagem, ou melhor, a dimensão do “concebido”, retomando uma das noções tschumianas que redefine os limites da arquitetura.

O emblemático trabalho de Joseph Kosuth *Uma e três cadeiras* (1965, Figura 57) aborda o problema da linguagem e dos sistemas de representação. A cadeira real, uma fotografia da cadeira e a sua definição em um dicionário constituem o mesmo? Realidade, representação e descrição não constituem, em linguagens diferentes, o mesmo? Há uma reversibilidade possível entre elas? É precisamente este questionamento que Kosuth julga ser o trabalho artístico, a arte como ideia: apresentação da intenção do artista de questionar a própria estrutura da representação.

Eisenman foi influenciado, na sua primeira fase, pelo estruturalismo de Noam Chomsky<sup>389</sup>, cujo pensamento valoriza a experiência mental e intelectual em detrimento da experiência primária visual e sensual do “objeto”.

Na série das *Casas*, opera conceitualmente, revolvendo a estrutura da linguagem da arquitetura: questiona a ordem valorativa entre o objeto construído como um “fim” e os seus “meios” - desenhos (plantas, cortes etc.) e maquetes. Considerando o edifício construído não como resultado, ele pretende inverter o papel tradicional da arquitetura em relação ao seu processo.

---

<sup>389</sup> EISENMAN, P. Notes on a conceptual architecture. *Casabella*, 1971, n.359/360, nov./dez. p.49. Tradução da autora.

Assim, na Casa VI ou *Casa Frank* (Connecticut, 1972-75, Figura 58), Eisenman trabalha a partir do cubo ideal dividindo-o e destruindo a regularidade da estrutura originária. Uma multiplicidade de linhas horizontais e verticais dificulta a identificação do que sejam pilares e vigas; há elementos interrompidos cujo sentido de ali estarem pode ser questionado. Eisenman põe em cheque nesta casa a crença do racionalismo moderno de que todo elemento justifica sua presença por sua função. Eis a “arquitetura frívola”: um elemento vertical que não exerce a função de suporte não é uma “coluna”, é uma simples notação abstrata.

Vemos que esta questão é ainda mais enfatizada no caso do signo “escada”. Com o objetivo de chamar a atenção para a operação que realiza, Eisenman usa cores que diferenciam dois elementos dispostos em inversão, perpendicularmente um ao outro: o signo em verde é funcional, significa uma escada por onde se pode subir e descer, já o signo em vermelho seria apenas um signo abstrato, sem significado relacionado ao uso, uma vez que é inacessível.

No exterior, a “casa”, modelo em escala 1:1, foi revestida de um material siliconado para se assemelhar a uma maquete (“*cardboard architecture*”). Na fachada que constrói, os elementos remetem à representação típica do desenho de corte ou seção, misturando os meios de representação. Eisenman parece nos incitar à pergunta: não se trata de linguagens diferentes para o mesmo? Tudo isso não é arquitetura? A ideia de uma arquitetura, mesmo que não construída, mas presente em outras formas de representação como o desenho, o modelo tridimensional e mesmo o discurso escrito do projeto não são todas apresentações da intenção do artista?

Para Eisenman, um código de linguagem não é mais importante que os demais; é conservando a tensão *entre os mediums* que se pode chegar à complexidade da linguagem arquitetônica.

Nestas *Casas*, o arquiteto questiona, ao mesmo tempo, o *processo* de projeto e a noção da arquitetura como objeto. O resultado construído não é o ponto máximo de uma cadeia evolutiva, não é o efeito das causas bem resolvidas: os *croquis*, diagramas de usos e fluxos, os estudos volumétricos ou tipológicos, as plantas e a maquete. O processo não possui um fim.

A partir do cubo básico (estrutura universal), o que se tem é uma, das múltiplas possíveis, paradas arbitrárias no processo de geração de forma (estruturas superficiais), em que a subjetividade do artista estaria o menos possível

envolvida, e a função não determina o dimensionamento dos espaços (seus desenhos não nomeiam os compartimentos funcionais).

Não nos deteremos na análise que nos levaria a explorar a noção linguística de “gramática geracional” em Chomsky e os conceitos de “estruturas profundas”, ou universais, que se materializam em “estruturas superficiais” como longamente descreve Eisenman em “*Notes on a conceptual architecture*”. Isto porque, neste momento, Eisenman se preocupa em evidenciar a arquitetura como um processo formal completamente abstrato, “conceitual sintático”<sup>390</sup>, buscando questionar a arquitetura moderna (que condena por não ter realizado a abstração e por conservar as ficções da racionalidade e da funcionalidade). Estas *Casas* não possuem qualquer preocupação com a questão da especificidade de um contexto, elas existem como elementos autônomos.

Julgamos, contudo, necessário para o desenvolvimento de nosso ponto esclarecer a diferença entre “conceituação sintática” e “conceituação semântica”. Segundo o próprio arquiteto:

A taxonomia propõe uma distinção entre o semântico e o sintático no âmbito conceitual. Enquanto o campo conceitual é inicialmente definido como concernente às relações, quando uma ideia é recebida de uma relação entre objetos em um contexto dado e aquela relação é esclarecida através do sentido recebido da justaposição de objetos conhecidos, a ideia pode ser considerada conceitualmente semântica. Quando uma ideia é recebida da relação entre objetos em um contexto dado e a relação é esclarecida através da estrutura da forma neste contexto, então a ideia é recebida conceitualmente da sintaxe.<sup>391</sup>

Importa à nossa reflexão analisar de que modo este ponto de partida “conceitual sintático” confere *inputs* à fase em que Eisenman se interessa pelo pós-estruturalismo, pela crítica à metafísica da presença, envolvendo-se com a reflexão sobre a “escritura” em Derrida. É de nosso interesse também o que vemos como uma operação “conceitual semântica”, em que Eisenman usa estruturas referenciais da situação - a topografia, tramas urbanas, desenhos e projetos, realizados ou não - agregadas como “intertextualidade”.

Vale salientar que a questão da linguagem e da significação, submetidas à crítica da desconstrução, exerceu uma importante influência não só no trabalho de

<sup>390</sup> Termo utilizado por Eisenman em “*Notes on a conceptual architecture*”, para designar as obras tais quais a Casa Fascio de Terragni, que trabalha com os elementos como pura abstração e suas relações estruturais não referenciadas a um conteúdo de significado.

<sup>391</sup> EISENMAN, P. *Notes on a conceptual architecture*, p.53. Tradução da autora.

Eisenman, como também em outros arquitetos que demonstraram preocupações formais.

Bernard Tschumi, por exemplo, pretendeu interpretar os conceitos filosóficos da desconstrução formulando a noção de “arquitetura disjuntiva”. Em seu projeto para o *Parque La Villette* (Paris, 1982, Figura 59), trabalha com operações de repetições, distorções, sobreimposições, em prol do que chama de “lógica deslocalizadora”. Seu processo de formalização pretendeu dismantelar os componentes tradicionais e remontá-los como processo.

O parque, com nítida referência à linguagem abstrata, é uma sobreposição de planos (estrutura do terreno), pontos (as chamadas *Folies*) e linhas (rede de vias); cada sistema possui sua ordem geométrica e elas sobrepostas geram “conflitos” – “momentos dinâmicos”, como explica Tschumi.<sup>392</sup> Defendendo a disjunção, ele rejeita a identificação tradicional entre forma e uso, visando a justaposição dos dois, e enfatiza como método a dissociação, a superposição e a combinação de elementos que desencadeiam forças dinâmicas capazes de se expandir para todo o sistema arquitetônico:

O parque é uma tentativa sofisticada de desviar formas ideais. Ganha força transformando cada distorção de uma forma ideal em um novo ideal, que depois é distorcido. Com cada nova distorção, mantêm-se os traços do ideal anterior, produzindo-se uma arqueologia convolutiva, uma história de sucessivas idealizações e idealizações e distorções. Deste modo, o parque desestabiliza a forma arquitetônica pura.

As *Folies* de Tschumi, assim como as *Casas* de Eisenman, são modificações de um cubo básico no limite da funcionalidade que, segundo o próprio Derrida, desconstróem a semântica pertencente à arquitetura.

Em “*Point de folie – maintenant l’architecture*”, o filósofo afirma que, ao se fazer perguntas sobre o conteúdo desta arquitetura não se receberá uma resposta que dê acesso a um significado prometido em última instância. “Trata-se precisamente de saber o que acontece a esse significado”.<sup>393</sup>

Esta seria uma operação de transformação do signo como alteração, questionamento, ou ainda, eliminação, de seu significado.

<sup>392</sup> TSCHUMI, B. Por uma arquitetura disjuntiva. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura* – Antologia teórica 1965-95. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.121.

<sup>393</sup> DERRIDA, J. *Point de folie – maintenant l’architecture*. In: LEACH, N. (Ed.) *Re-thinking architecture*. London: Routledge, 1997.

Algo que ocorre em *Splitting* (1974, Figura 60) quando Gordon Matta-Clark<sup>394</sup>, ao seccionar uma casa, produz uma grande fenda que é, ao mesmo tempo, material e semântica. Ao deixar o rastro da operação, o artista teria reduzido o próprio significado da casa, sua ideia metafísica de abrigo e proteção a uma existência meramente física. A casa não é mais habitável, nem é mesmo uma casa. Com isso, Matta-Clark ataca a própria estrutura da linguagem arquitetônica que define o que é uma casa. Segundo Peter Eisenman:<sup>395</sup> “A casa de Matta-Clark não mais se refere a uma verdade absoluta ou presença outra. Ao contrário, é o sítio de uma ação simples, um evento que causou o aparecimento destes rastros [*traces*]”.

Já Rosalind Krauss afirma que os cortes de Matta-Clark são “*linguistic shifters*” – tipos de signos “indiciais” que não possuem significado, não fazem sentido.<sup>396</sup> Em “*Notes sur L’Index*”, ela conceitua o índice, a partir da definição semiológica de Charles Peirce, como sendo aquilo que instaura a “referência por meio do traço”, dando origem a um tipo de signo que pode ou não se parecer com aquilo que representa. Ela enfatiza que as distinções taxonômicas do signo de Peirce – símbolo, ícone, índice – dizem respeito ao processo de produção. Os ícones, cuja relação com o referente é de semelhança visual, são configuracionais: podem-se selecionar estes ou aqueles aspectos do referente como meta da representação, aspectos que tendem à abstração, por exemplo, como no caso dos mapas ou das grafias. Já os índices, como as fotografias, a dimensão formativa é “fisicamente forçada”. Um índice, diferente dos símbolos, estabelece seu sentido através de uma relação física com o referente; constitui uma marca ou vestígio de uma causa particular que é a coisa à qual se refere. O indicial pode ser considerado pré-simbólico, pois faz com que a linguagem retorne à imposição direta das coisas, e não recorra à consciência humana que opera por trás da formas de representação.

<sup>394</sup> Matta-Clark, filho de artistas, estabeleceu contato direto com Marcel Duchamp, seu padrinho, e foi assistente de Dennis Oppenheim e Smithson, colaborando em seus “*Mirror Displacements*” realizados no México.

<sup>395</sup> EISENMAN, P. Digital Scrambler. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void – selected writings*, 1990-2004. New Haven and London: Yale University Press, 2007. p.135. Tradução da autora.

<sup>396</sup> Rosalind Krauss exemplifica os “*linguistic shifters*” através dos pronomes demonstrativos “este/ esta” que atendem a cada uso de acordo com seu referente – e expressões como “à direita” ou “à esquerda”, cujo lugar se assume em relação à experiência relativa aos interlocutores. KRAUSS, R. *Notes sur l’index*. In: \_\_\_\_\_. *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993. Tradução da autora.

A imagem fotográfica é indicial, pois toda foto é o resultado de uma situação física que é transferida a uma superfície sensível através do efeito da luz. Sua origem está nas rayografias de Man Ray, que, dispondo os objetos sobre um papel sensível em exposição temporal à luz gerava imagens indiciais, “traços fantasmagóricos de objetos que haviam desaparecido”.<sup>397</sup>

Como esclarece Krauss, uma relação entre signos é codificada ou pela relação recíproca entre eles ou pela relação com uma tradição de outros signos. No processo de produção da fotografia não há codificação em função de seu caráter indicial: “na diferença entre a fotografia e o que se poderia chamar sintaxe, existe a presença muda de evento não codificado”.<sup>398</sup>

Krauss analisa o *medium* fotográfico como disseminado em campo, passível assim de ser tomado por outras disciplinas artísticas como modo de operação. Ela aponta o trabalho de Duchamp como a origem do uso do processo indicial, lançando a hipótese de que o célebre *Grande Vidro* (1915-23) tenha sido pensado como uma espécie de fotografia. Isto porque os seus procedimentos exploram marcas indiciais na superfície, além da opacidade da imagem em relação à sua significação. Segundo a autora, a alteração da relação entre signo e significado no trabalho fica patente pelo uso das notas que funcionam como uma espécie de legenda.

Peter Eisenman, atento às questões da arte, em seus textos sobre o processo projetual, refere-se ao trabalho teórico de Krauss observando que a autora relacionou a redução da metafísica da presença da pintura ilusionista ao conceito de índice [*index*].<sup>399</sup>

Assim, criticando a linguagem arquitetônica representativa, o arquiteto parece explorar um modo outro de operação, processual e indicial, através do caráter de excesso.

Em sua série das *Casas*, a sucessão de operações lógicas em um cubo conduz ao esvaziamento de seus signos arquitetônicos, atestando o “fim do fim” a partir do resultado de um jogo arbitrário que não se decifra a partir de uma *gestalt*

<sup>397</sup> KRAUSS, R. Notes sur l'index. In: \_\_\_\_\_. L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. p.65. Tradução da autora. Vale destacar que, para Peirce, as fotografias instantâneas podem ser consideradas índices se correspondem ponto a ponto à natureza.

<sup>398</sup> “Dans l'écart entre la photo et ce qu'on pourrait appeler la syntaxe, il y a la présence muette d'un événement non codé.». Ibid., p.80.

<sup>399</sup> EISENMAN, P. Digital Scrambler. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void – selected writings*, 1990-2004. New Haven and London: Yale University Press, 2007, p.134.

fácil. Neste processo, as operações lógicas vão se multiplicando e apagando, erodindo-se entropicamente. Neste sentido, entendemos que este exercício experimental seja uma operação indicial, um acúmulo de rastros operativos que eliminam a metafísica da presença da arquitetura.

Esta “condição de excesso” fica patente no comentário do próprio arquiteto sobre a *Casa Guardiola* (1988, Figura 61), gerada não a partir de uma condição inicial que é transformada a partir de um registro linear, racional e narrativo, mas de uma “sequência de condições iniciais arbitrárias” que produz “séries densas de registros no espaço”. Assim, paredes, pisos e tetos não somente contêm e abrigam, mas apresentam-se em “condição de excesso”: nem contenedores, nem contidos, nem dentro nem fora, nem moldura nem objeto, nem figura nem fundo.<sup>400</sup>

Além disso, Eisenman defende a ruptura da função do signo, de seu significado sedimentado historicamente – a ruptura de seu valor pré-estabelecido como função e sentido. Trata-se de uma abertura aos próprios processos internos da arquitetura, assumindo assim uma postura crítica, a “desmotivação do signo”, como realizou também na *Casa Frank*. O próximo passo é a redução potencial de seus sentidos sedimentados, de modo que a mensagem se torna uma espécie de interferência.

Segundo o arquiteto americano, são “motivações” da arquitetura: o desejo por um solo estável ou enraizamento, o desejo de abrigo e o desejo de sentido. Isto porque, de modo consciente ou não, um dos desejos básicos da humanidade é tornar as coisas reais um reflexo da ideia metafísica de conforto e segurança. Eisenman recorre ao exemplo da coluna como um signo historicamente motivado, pois a questão não é simplesmente material, “estar de pé”, mas de sentido, “parecer de pé”. Ou seja, não se trata somente de *firmitas*, mas da ideia propriamente de estrutura:

Ainda referindo a Vitruvius, Alberti manteve que a coluna não deveria simplesmente ser estrutural, mas também deveria parecer estrutural; ou seja, que a *firmitas* deveria constituir a representação da estrutura ao mesmo tempo em que é a própria estrutura. Com esta ideia, Alberti deu à arquitetura um novo tipo de

---

<sup>400</sup> EISENMAN, P. *Separate Tricks*. In: *Written into the void*, p. 76. Tradução da autora.

signo que, ao mesmo tempo, é e expressa, reflexivamente, a condição da própria coisa.<sup>401</sup>

Fica claro que a questão é que os signos arquitetônicos, diferente dos demais, são tanto a própria coisa quanto um signo de representação motivado, o que dificulta a compreensão da arquitetura como abstração. Por esta razão, Eisenman coloca um limite entre a arquitetura e a escultura, pois, no caso desta, uma peça, seja figurativa ou abstrata, “não é o signo [*sign*] da escultura; é a própria coisa, pois que auto-evidente”. Ao contrário, uma coluna em arquitetura é não só um elemento estrutural, mas também o signo daquela estrutura, ou seja, o signo é imanente a seu próprio ser. Para ele, esta é uma condição única e singular da arquitetura, porque, “diferente das outras artes, as condições de abstração e figuração em arquitetura são tanto o signo quanto a forma do signo”.<sup>402</sup>

Eisenman critica a arquitetura como o único discurso que reúne “iconicidade” e “instrumentalidade”, mantendo uma preocupação de continuidade entre forma (tipo) e função (programa) que estaria próxima de um sentido moral, humanista. Ele afirma que, no Modernismo, diante de necessidades mais complexas de programa, esta relação de identidade ideal se torna problemática de modo que os arquitetos aderiram de modo simplificado à máxima “forma segue função”, buscando dar continuidade a este mesmo sentido moral. Por esta razão, denuncia que o modernismo em arquitetura estaria mais próximo do ideal humanista do que propriamente de uma “sensibilidade moderna”.<sup>403</sup>

Criticando, portanto, um sentido de *presença* da arquitetura, Eisenman defende, em seu discurso teórico, a *presentness*<sup>404</sup>, condição que reúne a qualidade de presente e de presença. Ela é, por isso, a possibilidade de se alcançar a singularidade, *being-only-once*, da arquitetura. É um termo alternativo entre presença e ausência: nem a metafísica da presença, representada pelo idealismo, nem o niilismo que a nega completamente, como no paradigma eletrônico. É

<sup>401</sup> EISENMAN, P. Autonomy and the will to the critic. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven and London: Yale University Press, 2007, p.123. Tradução da autora.

<sup>402</sup> Ibid., p.97.

<sup>403</sup> EISENMAN, P. Pós-Funcionalismo, p.99.

<sup>404</sup> EISENMAN, P. Presentness and being-only-once of architecture. In: *Deconstruction in America*. New York: New York University Press, 1995. p.141. Tradução da autora. Referindo-se a exemplos da arquitetura moderna, Eisenman aponta o convento de *La Tourette* de Le Corbusier como obra que reverte completamente a iconicidade tradicional do convento assim como sua instrumentalidade e que mantém sua condição de *presentness* até hoje, uma vez que não se tornou um novo tipo a ser reproduzido.

inegável que a arquitetura possui uma presença física, ocupa um lugar e, neste sentido, possui unicidade; o que é falso é o significado que se investe à presença, como aquilo que é constituído pelo sujeito, aquilo a que o sujeito atribui um sentido racional e inteligível. Para Eisenman, a noção de *presentness* desloca a metafísica da presença em arquitetura. Ao debater a desconstrução da dialética presença/ausência em Derrida, ele chama atenção para o caráter diferencial da arquitetura que não é um sistema de dois termos, mas de três. A terceira condição é, justamente, a *presentness*:

(...) nem ausência nem presença, nem forma nem função, nem o uso particular de um signo nem a bruta [*crude*] existência da realidade, mas, ao contrário, uma condição *excessiva* entre o signo e a noção Heideggeriana de ser/existência [*being*]: a formação e a ordenação do evento discursivo que é a arquitetura.<sup>405</sup>

Não se pode negar que a *presentness* acabe por definir uma condição única para a arquitetura, uma espécie de “aura”, que é um excesso, como concebe o próprio Eisenman, “um *outro* na condição de aura em arquitetura”.<sup>406</sup> Esta seria a “marca de uma abertura ausente [*absent openness*]”, ou seja, “a presença da ausência”, a *presentness* de algo outro que a sua arquitetura pretende expôr ou revelar.

A busca por signos da ausência dentro da necessária presença da arquitetura pode ser encontrada na falta da coluna da *Casa I*, na estrutura redundante da *Casa II*, nas elaboradas marcas na fachada da *Casa IV*, a ausência de um centro vertebral na *Casa X*, no vazio inacessível da *Casa XIa*, nos buracos no solo do *Projeto Cannaregio*, na escavação artificial do *Projeto do IBA* em Berlim, como veremos adiante.

Eisenman defende uma arquitetura que trate de modo diferente as questões de função, estrutura, significado e estética. As primeiras *Casas* demonstram o interesse de Eisenman em questionar o significado dos signos arquitetônicos e a metafísica de sua *presença*. Mas, talvez por compreender a limitação abstrata destas experiências, ele tenha pretendido experimentar novas operações conceituais a partir de referenciais externos à disciplina com o propósito de

<sup>405</sup> EISENMAN, P. *Written into the void*, p.4. Tradução e grifo da autora.

<sup>406</sup> “Não estou considerando o tipo Benjaminiano de aura – a aura de uma plenitude metafísica – mas o contrário, uma aura outra evoluindo [evolving] do restante do aqui e agora depois de sua desconstrução: *presentness*, não presença, do trabalho.” EISENMAN, P. *Written into the void*, p.4. Tradução da autora.

explorar uma ambiguidade entre figuração e abstração.<sup>407</sup> Este é um ponto importante, pois, para Eisenman, a sobrevivência da disciplina arquitetônica está também na tensão entre o abstrato e o figurativo.

Eisenman parece voltar-se a questões das artes (referindo-se, como já apontamos, ao conceitual, ao indicial e à abstração) para alimentar a crítica da própria arquitetura e reafirmar uma nova “autonomia” da disciplina: “não como permanências e universalismos categóricos, mas como processos dinâmicos de diferença.”<sup>408</sup>

Nesse sentido, a adesão de Eisenman ao pensamento pós-estruturalista, que promove a desmontagem dos discursos de verdade, assumindo-os como “ficções”, tem por endereço alimentar a crítica à disciplina arquitetônica, sobretudo à sua abordagem “contextual”, expondo claramente a condição ficcional do sítio e da própria paisagem, estruturada como um texto.

Embora este ponto já tenha sido parcialmente tratado, deteremo-nos, mais um pouco, na crítica da disciplina arquitetônica promovida por Eisenman no sentido de reafirmar, nos campos teórico e prático, o seu entendimento de uma condição “ficcional” da arquitetura que, julgamos, possui desdobramentos em seu processo de trabalho lidando com a questão “contextual”.

Em “O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim” (1984), Eisenman considera que a arquitetura teria sido marcada por três ficções: a *representação*, a *razão* e a *história*. A representação materializa a ideia de significado, a razão refere-se à ideia de verdade, e a história resgata a ideia de eternidade a partir da ideia de mudança. Significado, verdade e eternidade são características da metafísica da *presença* que definem o paradigma clássico. Daí o “fim do clássico” como um modo de questionar o próprio processo de projeção, o próprio fazer da arquitetura em seus pontos de partida – o fim do começo - e seu ponto de chegada, “o fim do fim”. Desmorona a noção de um objeto arquitetônico como o *bom* efeito, ou solução, das causas que o sustentam.

Eisenman afirma que a arquitetura renascentista teria sido a primeira “ficção involuntária do objeto”: história, representação e razão estariam unidas tendo o passado clássico como base de sustentação para o significado do presente. A

<sup>407</sup> Poderíamos citar o projeto não realizado do *Biocentrum*, em que usa a referencia da estrutura biológica do DNA.

<sup>408</sup> EISENMAN, P. *Autonomy and the will to the critic*, p.98. Tradução da autora.

origem no Renascimento era referida a uma geometria cosmológica e antropomórfica (homem vitruviano), pautada nas regras de composição clássicas – hierarquia, ordem e fechamento – capazes de conferir harmonia ao todo como origem para um fim ideal.

Já, no Iluminismo, a “fé na razão” determinava a forma a partir de uma lógica *a priori*, muito clara nos trabalhos de Durand com o uso de uma razão dedutiva científica. “Se uma arquitetura parecia racional – isto é, representava a racionalidade – acreditava-se que ela representava a verdade”.<sup>409</sup> Função e tipo pressupunham esta origem de valor.

Segundo Eisenman, a “ficção da razão” no paradigma iluminista estaria presente também na arquitetura moderna do século XX, através da aceitação (simulação) da mensagem científica como a verdade. Uma ficção que reuniu técnica e arquitetura pautadas na racionalidade dos processos de produção, sustentando a ideia de que a arquitetura expressa sua função. O “começo” não seria mais a Antiguidade, mas a mensagem de utilidade alçada à condição de proposição originária.

Ao contrário, na concepção de Eisenman, não há nada que possa conferir legitimidade, significado e verdade intemporais ao objeto. O “projeto” é criticado como idealização que se impõe à realidade, que coloca a visão do homem no centro, acima das demais. Para o arquiteto, a modernidade nas artes e na literatura teria incorporado a visão do sujeito descentrado e da ausência da ideia de uma unidade verdadeira. A colagem cubista demonstra uma visão de fragmentação, a arte moderna aceitou a instabilidade, não obstante, somente a arquitetura não realizou a sua autocrítica<sup>410</sup>, redefinindo seu próprio conceito como arte.

Deste modo, Eisenman enseja um processo de trabalho em que as “origens” possam ser inventadas, arbitrárias e provisórias configurando uma tática livre, que, por isso mesmo, questione o projeto como estratégia causal que tem um fim, afirmando condições em que arquitetura é mais um “lugar de invenção” do que a representação de outra arquitetura, ou um artifício estritamente prático: “inventar uma arquitetura é deixar a arquitetura ser uma causa, e para ser uma

---

<sup>409</sup> EISENMAN, P. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim (1984). In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.237.

<sup>410</sup> Eisenman percebe a ascendência clássica da arquitetura moderna na utilização do mesmo código de estrutura e forma.

causa ela deve nascer de algo alheio a uma estratégia direcionada de composição”.<sup>411</sup>

Neste sentido, Eisenman demanda uma “arquitetura do devir”, como desdobraremos também a partir da análise de outros de seus trabalhos. Segundo a definição de Deleuze, o acontecimento é coextensivo ao devir e o devir é coextensivo à linguagem. “É a linguagem que fixa os limites (...), mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência de um devir ilimitado”. E o “devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento”,<sup>412</sup> uma vez que a essência do “devir” é avançar, ao mesmo tempo, entre passado e futuro. Como exposto anteriormente, os acontecimentos são efeitos de superfície, e a liberdade se vê salva na exterioridade dos acontecimentos como laço dos efeitos.

Desenvolveremos a hipótese de que uma “arquitetura do devir” seja elaborada, no processo de Eisenman, a partir da reinvenção da linguagem, “o concebido”, através das noções de “escrita” e “diagrama”. Contrapondo-se à visão de composição – seja clássica ou moderna – Eisenman trabalha desdobrando a questão do “indicial”, concebendo a arquitetura como “intertextualidade”. O processo projetual torna-se um registro de *traços*, signos parciais ou fragmentários que não possuem qualidade de objeto.

Eisenman afirma que seu trabalho sempre tomou como pesquisa a questão do traço [*trace*], do rastro, do *índice*. Desde suas primeiras investigações com a série de *Casas*, em que lidava com estruturas profundas e formas absolutas, depois com arquitetura conceitual e a decomposição, a ideia de *texto* sempre esteve presente.

A arquitetura como textualidade é um questionamento da visão tradicional de projeto em que forma, função, estrutura, local e significado são entendidos como fontes primárias da *presença*. A textualidade só é possível se a presença não for dominante, demandando assim, a presença da ausência, que Eisenman traduz como o traço, ou vestígio, que sempre sugere a possibilidade de um *outro* como original, como algo que lhe precede. Para ele, todo texto contém traços ou vestígios potenciais de alteridade, aspectos ou estruturas reprimidas pela presença. Propor a textualidade significa afirmar a necessidade de uma condição de alteridade, a presença da ausência: o traço ou o vestígio.

<sup>411</sup> EISENMAN, P. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim (1984), p.245.

<sup>412</sup> DELEUZE, G. *Lógica do sentido* (1969), p.9.

Antes de abordar os projetos de Eisenman, é importante compreender a “presença” em Jacques Derrida, seu entendimento do mundo como um texto, além do conceito de “escritura”.

Derrida critica o conceito de signo estável de Saussure, afirmando que o significante não possui um significado estável, porque isto pressupõe a *presença*. Assim, “contextualizar” não é estabilizar, mas desestabilizar uma trama das convenções.

Como esclarece Robert Mugerauer<sup>413</sup>, na visão de Derrida, “a cultura ocidental foi construída sobre o pressuposto da existência de causas ou razões primeiras inteligíveis”. A *presença* constitui a permanência do que se apresenta a nós, o modo como agimos com base em uma prioridade lógica e metafísica: “presença” x ausência; “Ser” x seres; “identidade” x diferença; “verdade” x ficção; “vida” x morte. Por meio da metafísica, o Ocidente teria escondido sua própria ininteligibilidade, o seu próprio caráter fictício. Para a desconstrução, a metafísica suprime e oculta uma diferença (*différance*) mais essencial e mais complexa. É a tensa diferença binária entre opostos - presença/ausência, Ser/seres, identidade/diferença – que torna aparente a prioridade dada a um dos termos. A *différance* é primordial, mas não é um fundamento, não tem necessariamente uma origem ou um fim, é apenas uma diferença constante. *Différance* possui dois sentidos: diferir (estar espacialmente separado) e deferir (estar temporalmente separado). Não existe, em nenhum momento, algo que seja dado em si mesmo ou como plena presença identitária, há sempre uma brecha, uma ausência no cerne da realidade. Essa diferença é que seria primordial. A metafísica tenta acabar com ela para deixar-nos uma sensação de conforto ilusória, por esta razão, a desconstrução sugere uma atitude libertadora e honesta em relação à situação. Assim, porque o nosso mundo é culturalmente construído, seria preciso desconstruir as relações entre o ambiente e a cultura, como forma de garantir a liberdade frente às materializações sociais e históricas da metafísica da *presença*. Mugerauer pensa que, dado o princípio da “diferença”, a ausência vem junto à *presença*, daí identificarmos as coisas como signos ou referentes para os quais não há identidade final ou presença, tudo depende de uma rede de referências.

Como afirma Derrida o mundo inteiro é um “texto”:

<sup>413</sup> MUGERAUER, R. Derrida e depois. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.201-203.

O mundo é um tecido de traços que só tem existência autônoma como “coisas” porque se referem a ou se relacionam uns com os outros. Por isso, eles são “signos”, já que na qualidade de signos o seu “ser” sempre está em outro lugar porque um signo é sempre o signo de alguma coisa que não ele mesmo; (...) Nenhuma entidade (...) tem uma existência singular (...) fora da rede de relações e forças em que está situada. A coisa em si sempre escapa.<sup>414</sup>

A diferença mostra que signo e significado sempre diferem porque um signo presente é um signo do que está ausente, assim o significado é uma ficção. No pensamento de Derrida, o sistema de signos da linguagem é instável, mutável e tende à obscuridade. Há uma “infinita rede de diferenças de sistemas significantes historicamente dissimulados”, de modo que não há nada fora do discurso e a honestidade de participar desta trama exige um “descentramento”.<sup>415</sup> Para o filósofo, continua Mugerauer, a cultura seria o jogo de todas as relações diferenciadas e o reconhecimento de situações descentradas levaria ao “jogo livre” das significações. Tudo o que existe é interpretação.

Em “Uma arquitetura onde o desejo pode morar”, Jacques Derrida afirma que a arquitetura é uma possibilidade de pensamento, um momento do desejo e da invenção, e não uma representação do pensamento. Derrida dirige sua crítica à interpretação de “caminho” da linguagem como “método” de linguagem, atribuído a Descartes por Heidegger, isto porque o método é uma técnica, um procedimento para controlar o caminho e torná-lo viável.

Como Eisenman observa, Derrida pleiteia o “pensamento concebido como um caminho, como abertura de uma trilha que inscreve os seus rastros sem saber exatamente onde eles vão levar.”<sup>416</sup> O pensamento é um caminho, a linguagem é um caminho, um constante “estar em movimento”, um produzir “diferença”. A produção de “diferença” em Derrida não é opositiva ou antagônica, é, sim, a acumulação de rastros diferenciados; nada acaba, tudo é sempre retomado como “restância”. Quer dizer, não se tem o completo domínio sobre o material ou a linguagem que se utiliza para construir algo. Lançar-se responsabilmente a qualquer saber é dizer sim à diferença porque nunca se tem o domínio de um saber único, pensando a herança ou a tradição de modo não dogmático, abalando a certeza sobre a verdade, a *presença*. E, “abrir um caminho é uma escritura”, que,

<sup>414</sup> Jacques Derrida. Apud. MUGERAUER, R., op.cit., p.203.

<sup>415</sup> MUGERAUER, R., op.cit., p.204.

<sup>416</sup> DERRIDA, J. Uma Arquitetura onde o desejo pode morar, p.168-169.

como um labirinto, não tem começo nem fim, e nela sempre se está em movimento.

A “escritura”, em Derrida, é uma referenciação sem fim, sem fronteira entre um rastro e outro e outro e outro, ou seja, de um significante a outro de modo que se tenha um efeito discursivo que é uma instância, um “não-lugar” assinalável. O significante é vazio de significado, o que torna a operação sempre uma abstração. Ela é um campo aberto de rastros, é a ausência de algo previamente definido. A “abertura” é o reconhecimento da diversidade de pontos de vista. Um pensamento em abertura, que diz sim àquilo que não é ele mesmo, ou seja, se aproxima de uma prática também de externalidade. Em arquitetura, isto sugeriria, para Derrida, a não-representação (de um plano de dominação política e linguística do mundo). Tratar-se-ia de realizar um processo desconstrutivo que questionasse a autoridade da metáfora arquitetônica. O filósofo levanta a questão:

Como é possível desenvolver uma nova faculdade inventiva que permita ao arquiteto utilizar as possibilidades da nova tecnologia sem que ele aspire à uniformidade, sem que ele venha desenvolver modelos para o mundo inteiro? Como poderia desenvolver-se uma *faculdade inventiva da diferença arquitetônica*, que gerasse um novo tipo de diversidade, com outros limites, outras heterogeneidades para além das existentes?<sup>417</sup>

Esta discussão é fundamental, uma vez que, para Derrida, o caminho da arquitetura está em gerar lugares onde o desejo pode reconhecer e habitar. Isto a partir de novas relações entre individual e coletivo e de uma diversidade de relações com o próprio fato arquitetônico.

Toda esta fundamentação no pensamento derridiano é importante para a análise de como a noção de escrita serviu à reflexão de Eisenman. A este respeito o próprio arquiteto afirma que, para Derrida, a repressão da escrita é a repressão do que ameaça a *presença*, o que, em arquitetura, ele interpreta como uma repressão na “interioridade da arquitetura”, traduzida em representações como as já referidas motivações do signo arquitetônico. Entretanto, Eisenman diferencia a literatura da arquitetura, pois a correspondência que existe entre o que é lido e o que é compreendido pela mente, no caso da primeira, é direta uma vez que há um sistema de signos relativamente transparente, embora a sintaxe e a gramática possam conferir alguma opacidade. Em arquitetura, o corpo no espaço prevê uma

---

<sup>417</sup> Ibid., p.171. Grifo da autora.

experiência mais ampla, diferente do reconhecimento do visível apenas pelo olho. Eisenman parte daí para definir a “escrita” em arquitetura:

O conceito de Derrida é de signo como heterogeneidade, não uma unidade (ou nostalgia pela unidade), mas uma estrutura de diferença. Palavra e coisa nunca são um, mas são envolvidos um no outro, em uma diferença original. Assim, a condição original não é mais uma presença primeira, mas algo diferente da presença. Em arquitetura, uma presença como um sólido platônico ou uma forma-tipo sempre foi tomada como uma condição anterior. Na visão da escrita aqui proposta, uma interioridade arquitetônica poderia ser conceituada como uma ausência originária [*original absence*].<sup>418</sup>

Assim, Eisenman sugere que a “escrita” em arquitetura possa deslocar três condições: a do *processo*, a da *presença* e a do *autor*. Eisenman pretende questionar mecanismos de controle, propondo que a arquitetura se arrisque no território da *diferença* para redefinir seu próprio *medium*, como um caminho de pensamento. Enfaticamente, a arquitetura como “escrita” opõe-se à arquitetura como objeto, ela revê seu próprio modo de constituição, seu “processo”, pois o que está sendo escrito é o “*ato de dar forma*”.

Antes de avançarmos sobre este ponto, cabe levantar a questão da relação da “arquitetura-texto” com o “contexto”. Como salientamos anteriormente, a reprodução da linguagem como uma espécie de pré-existência que assume um valor permanente afirma a ideia de continuidade histórica. Entendemos que deslocar a *presença*, em um contexto, seria tomar a situação não como uma estrutura na qual a arquitetura se insira para corroborar um sentido de “lugar”, mas para considerar a situação como uma dinâmica a ser exposta em sua complexidade e em suas múltiplas camadas de significação.

Podemos afirmar que, nos projetos em que trabalha o contexto e a história, Eisenman pode ser considerado um conceitualista semântico, porém pós-estruturalista. Nenhuma das referências conceituais do projeto possui estatuto de verdade, estas só existem como fragmentos, vestígios, rastros. Isto demonstra, da

---

<sup>418</sup> EISENMAN, P. *Written into the void*, p.83. “Enquanto todos os discursos, segundo Derrida coloca, contêm repressões que em consequência contem uma representação interior alternativa, a arquitetura deve ser vista como um caso especial em função de seu privilégio à presença. Se Derrida estiver correto, já existe na interioridade da arquitetura uma forma de representação talvez como a transformação do signo arquitetônico não motivado. Esta forma reprimida de representação não é somente interior, mas anterior à arquitetura. É esta representação em arquitetura que poderia ser chamada também de escrita. Como esta escrita entra no diagrama se torna uma questão crítica para a arquitetura.” Ibid. p.93. Tradução da autora.

parte de Eisenman, a profunda falta de nostalgia pelo passado, mas também falta de utopia em relação ao futuro, questionando as ações de tábula rasa. As referências contextuais que ele escolhe diante de uma situação são incorporadas ao processo de geração da forma como índices, que geram acontecimentos indeterminados, deslocando mais uma vez a intencionalidade do arquiteto, presente, mas sempre, “entre” outros agentes. Todo significado perde-se como todo e torna-se rastro, incerteza. Esta visão de incerteza relaciona-se à impossibilidade de conhecer, de tudo abarcar. Sejam quais forem os textos com os quais se lide, estes só definem uma “textualidade” se participam de um “processo indicial”, o que coloca em cheque o conceito de leitura da cidade como um conjunto de textos cuja estrutura seja completamente legível.

Textos passados, textos presentes, textos futuros. A questão que estamos desenvolvendo, acompanhando a crítica de Eisenman, é como definir uma arquitetura que desloque a representação, a razão e a história ao lidar com uma situação específica, com um contexto, em sua complexidade de temporalidades e discursos.

Finalmente, avaliando a questão da história, vemos que Eisenman acredita que o processo histórico é descontínuo e, portanto, qualquer proposta de articulação teleológica pelo arquiteto ao ler a cidade não possui validade. A História, para ele, constitui uma “ficção” desde quando, no início do século XV, o ciclo eterno da temporalidade grega é rompido e o tempo passa a ser concebido como movimento progressivo para justificar o processo de mudança histórica. Daí que a noção de “espírito do tempo” não seja outra coisa que uma ficção: a ideia de que o homem deveria estar em harmonia ou pelo menos, em relação com o espírito do seu tempo. É por esta razão que, segundo Eisenman, a arquitetura moderna não teria rompido com a história, pelo contrário, reafirma-se como ficção.

O pensamento pós-estruturalista critica a concepção de história tanto como progressiva, que se historiciza através do *Zeitgeist*, quanto como um constructo que depende de um valor de origem. O tempo histórico é decomposto, uma vez que não seria possível construir uma visão de mundo a partir de uma única e grande narrativa, através de um fio condutor que demonstre a ordenação, um sentido, em função de uma sucessão temporal. Assim, uma postura relacionada ao passado como origem e referência para o presente não se sustenta, assim também

não se sustenta que o presente possa definir um exemplo para o futuro.<sup>419</sup> Para Eisenman, não cabe afirmar a arquitetura em termos de *Zeitgeist*, tendo como fundamento um estilo que materialize o espírito de seu tempo, mas, ao contrário, “é preciso propor uma ideia alternativa de arquitetura, segundo a qual a expressão do seu tempo não seja mais a finalidade da arquitetura, mas algo que ela não possa evitar”.<sup>420</sup>

Como já assinalamos, a crítica pós-estruturalista da desconstrução pretende expor a construção de discursos que possuem pressupostos culturais, pretendendo trazer à tona os sistemas de convenções, que se tornam “verdades” amplamente aceitas como condições naturais. Neste sentido, entendemos que ela se opõe a todo discurso de “contextualização”, pautado na referência à cidade como um texto original a ser reconstituído, uma vez que ele carrega o pressuposto cultural de que a arquitetura possui arquétipos e estruturas que a definem como verdade “motivadora”. Ao contrário, para Derrida, um “contexto” nunca é determinável.

Este que é um ponto importante: o “contexto” nunca é um dado, ele nunca é transparente. Em nosso estudo, a própria paisagem pode ser entendida como “intertextualidade”: um tramado entre textos a cujos significados a história deu voz e textos reprimidos que a operação de desconstrução pretende trazer à tona. Deste modo, podemos supor o “lugar contemporâneo” como uma poética contextual que expõe a multiplicidade e a complexidade da significação desta paisagem.

É neste sentido que vemos a relação de Eisenman com o problema contextual, o seu entendimento sobre o sítio e o caráter de suas próprias intervenções: como parte da complexidade e da diferença entre discursos culturais.

Marco para a abordagem sobre a questão do contexto é o projeto para a área no entorno do bairro de *Cannaregio* (Veneza, 1978, Figura 62), quando Eisenman, que até então se concentrara na autonomia do objeto formal, descobre o potencial de exploração das questões do sítio e do solo. Segundo Rafael

<sup>419</sup> Em Deleuze, o que há são “mil platôs”, a partir dos quais se constroem realidades e olhares, narrativas provisórias. Platôs e dobras definem experiências que deslocam um sentido estruturado de espaço, assim como o tempo é redefinido como uma experiência de “acontecimentos”, tempos provisórios.

<sup>420</sup> EISENMAN, P. *Written into the void*, p.240. Tradução da autora.

Moneo,<sup>421</sup> aí “veremos como reconstrói o lugar, como lhe confere novos atributos ao realizar uma leitura arbitrária e virtual do mesmo”.

Como pondera o próprio Eisenman, “em vez de tentar reproduzir uma Veneza existente, cuja autenticidade não se pode reproduzir, este projeto reconhece os limites de ordem historicista, construindo outro de natureza fictícia”.<sup>422</sup>

Afirmando-se contra qualquer postura que tome um referencial, passado ou futuro, como valor superior ou verdadeiro, o trabalho se define como uma invenção ficcional que parte do sítio, reescrevendo-o, reinterpretando o que existiu, existe ou viria a existir, questionando o *telos* da história. Passado, presente e futuro constituem não uma Veneza, mas diversas Venezas<sup>423</sup> reunidas como um *intertexto*, uma paisagem ficcional.

Três textos configuram a textualidade da nova arquitetura: “o vazio do Futuro”; “o vazio do Presente” e “o vazio do Passado”.

“Vazios do Futuro”. O vazio do hospital projetado por Le Corbusier para o mesmo local e que não foi construído seria uma ficção, uma ideia sobre a cidade, mas não a cidade real. A escrita moderna, para Eisenman, é tão arbitrária quanto a atitude que toma ao traçar uma linha oblíqua que atravessa toda a área.

Seria um discurso que representa a “nostalgia do futuro”, de um futuro que só pode se fazer presente como rastro, índice. O arquiteto rotaciona a malha de Le Corbusier que, duplicada, se sobrepõe indicialmente sobre sua posição anterior criando “nós”. Seu traçado reticulado é incorporado como um dos textos do sítio e, ao mesmo tempo, deslocado. O projeto contemporâneo busca continuidade com construção modular moderna formando uma malha ortogonal de novos pátios quadrados em níveis diferentes. A grade pontual, gerada pela rotação da trama original, constitui uma série de vazios – “vazios de futuro” – lugares potenciais.

“Vazios do Presente”. Os “vazios do futuro” são ocupados por “casas” em diferentes escalas – jogo que as evidencia como estruturas manipuladas, fazendo delas a imagem do “vazio do presente”. Nestes encontros intersticiais, Eisenman cita a si mesmo, lançando mão de outro projeto seu – a *Casa XIa* (Figura 63) – em

<sup>421</sup> MONEO, R., op.cit., p.175.

<sup>422</sup> Peter Eisenman. Apud. PASSARO, A. M. *La dispersion. Concepto, Sintaxis y Narrativa en la arquitectura de finales del siglo XX*. Catalunya, 2004. Tese de Doutorado: Escola Técnica Superior de Arquitetura, Universidade Politécnica de Catalunya. p.111-112.

<sup>423</sup> Como as muitas Venezas que encontra o personagem Marco Pólo na narrativa ficcional de Ítalo Calvino: *As Cidades Invisíveis*.

versões dimensionais e posições arbitrárias, inserida como um “não-lugar” em um “lugar”, ou um “lugar” em um “não-lugar”. A operação lembra a dialética *site* e *non-site* de Smithson, pois com a mesma liberdade, Eisenman faz uso de um jogo de *scaling* entre elementos em reversibilidade.

A operação de *scaling* da “matriz” *Casa Xla* gera três tipos de experiência a partir de objetos com a mesma materialidade, aço vermelho. A primeira, em função do pequeno tamanho, causaria desconforto por não estar “na escala humana”. A segunda seria uma casa em tamanho real, mas que contém em seu interior o invólucro da primeira que resiste como uma espécie de “vestígio” do desconforto – a atopia dentro de um *topos*. Por fim, uma terceira casa duas vezes maior que a segunda contém as duas demais. Trata-se de um jogo de demonstração do próprio processo ou do excesso da própria linguagem.

As estruturas se assemelham a esculturas que questionam a escala da arquitetura e o sentido da casa como abrigo. Os elementos encontram-se entranhados como rochas em fendas do solo. Esboça-se aqui o que será visto em projetos posteriores: o fundo torna-se *ground* - campo *entre* figura e fundo - questionando o *datum* como fundo absoluto, universal, onde um objeto é simplesmente pousado.

“Vazio do passado”. A pintura de parte do chão em dourado, uma alusão ao ouro da bizantina Veneza, seria um vazio do passado. Uma linha diagonal no piso, como um corte físico no solo, sugere que há algo subterrâneo que não pode ser suprimido, a memória.

Rafael Moneo chama atenção para o fato de que Eisenman entende tanto suas intervenções quanto as de outras épocas como ficções arbitrárias.

Arquitetura que insiste em sua autonomia e encontra sua acomodação em um contexto que a mantém em suspenso entre um futuro que não se realizou e um presente que se destrói em seu fazer. O resultado é um projeto que nos faz ver como a arquitetura arbitrária de Eisenman vive em meio a outra como a cidade de Veneza, fazendo de Le Corbusier testemunho de um futuro impossível. Sem cair na utilização do contexto como referência, o projeto de Cannaregio antecipa o que será a próxima etapa eisemaniana, a invenção das próprias condições de trabalho: *o contexto, portanto, não como algo herdado e recebido, mas como realidade que o arquiteto se vê forçado a continuamente inventar.*<sup>424</sup>

A invenção do “lugar contemporâneo”, *entre* o “lugar” e o “não-lugar”, a partir do próprio *medium* ficcional, é o que pretende Eisenman imaginando assim

<sup>424</sup> MONEO, R., op.cit., p.176. Tradução e grifo da autora.

conferir à arquitetura o sentido de *presentness* – entre presença e ausência. Ele reinventa o *medium* arquitetônico ao apropriar-se de signos, manipulando-os livremente, através do recurso experimental ao conceitual e ao indicial.

Para Moneo, Eisenman revela que este projeto foi o primeiro de uma série nos quais considerou o “lugar como exterioridade”, correspondendo à sua atitude psicológica de então quando pretendia passar do “pensamento ao sentimento, da cabeça ao corpo e à terra”.<sup>425</sup>

Em seus primeiros projetos, Eisenman se dedica a “diagramas de interioridade”, às estruturas de linguagem próprias única e exclusivamente da disciplina arquitetônica. A partir de *Cannareggio*, a “exterioridade” teria primazia, ou seja, o processo de projeto viria incorporar estímulos externos.

Chamamos a atenção para o fato de que, neste projeto, destacam-se dois pontos que serão importantes em outros de seus trabalhos, que também descrevemos como “poéticas da complexidade”: a relação da paisagem com o ficcional e a compreensão da temporalidade como sedimentação de camadas que se reconstitui, por estratos, fragmentos de uma linguagem “delirante” – de um discurso intertextual.

Retomando a questão da “escrita”, agora com relação a outras temporalidades, vale destacar que Eisenman define o conceito de “escrita virtual” a partir de referências aos filósofos Gilles Deleuze e Henri Bergson:

“Um aspecto da escrita é a possibilidade de inventar as condições do passado no presente, não meramente sua recuperação. O arquiteto pode escrever algo que não existe”.<sup>426</sup>

É interessante notar que Eisenman cujo conceito de ficcional é claramente baseado na filosofia desconstrutivista, referencia-se à literatura, mesmo através da filosofia. Como interpreta o arquiteto, Deleuze entende a “escrita” como uma forma de memória, ao discutir o trabalho de Proust no livro *Em busca do tempo perdido*. O passado em Proust não representa o que passou, não é um passado da memória como um passado perfeito, mas é um passado que coexiste com o presente como uma realidade.

Reportando-nos já ao “virtual” em Bergson como sendo o ser do passado nele mesmo, o passado que sobrevive e preserva a si em si, constatamos que

<sup>425</sup> Ibid., p.193.

<sup>426</sup> EISENMAN, P. *Written into the void*, p.82. Tradução da autora.

Eisenman toma esta noção para caracterizar o que seria não uma realidade virtual, mas o “virtual” como uma realidade no espaço arquitetônico, uma “realidade do virtual” como “escrita”:

Uma realidade do virtual, ou seja, uma condição do virtual no espaço real, seria produzido pelo que aqui chamamos de escrita [*writing*], que carrega a memória como um aspecto da interioridade da arquitetura, não como a preservação do passado na sedimentação da história da arquitetura, ou o passado que realmente existiu, mas, ao contrário, como poderia existir no presente. O virtual é esta parte do presente que contém uma memória passada.<sup>427</sup>

Eisenman toma o *Campo Marzio* de Piranesi como exemplo de “escrita virtual” que apresenta várias condições temporais, como na interpretação de Proust, Bergson e Deleuze. Piranesi figura edifícios romanos do passado, remanescentes fragmentárias em seu tempo (1762), edifícios da antiguidade que nessa época já não existiam mais, mas que estavam presentes como traços e ruínas; alguns deles foram transferidos de lugar por ele, que também inventa edifícios. “Esta memória não considera os edifícios de modo nostálgico, porque nunca existiram; são como fantasmas, diagramas, simulacros – todas condições da virtualidade.”<sup>428</sup>

O projeto de *Cannaregio* poderia, em suma, ser considerado uma “escrita virtual”, uma vez que passado, presente e futuro se entrelaçam para criar um “lugar” que é também um “não-lugar”, uma presença que é também ausência, deslocando as noções de objeto, abrigo, escala e tempo.

Reafirmamos que este recurso torna-se uma alternativa à noção de “projeto” relacionada a causas e efeitos, começos e fins; é o próprio Eisenman quem corrobora:

Projetar [*design*] pressupõe resolver, melhorar, organizar etc., problemas de sítio, abrigo, função e significado, e fazê-lo de um modo esteticamente agradável tanto para o cliente como para o arquiteto. (...) Escrita em arquitetura é mais que a resolução de problemas; é um excesso. Enquanto o *design* esteticiza a resolução do problema, a escrita teoriza a resolução do problema e a torna operativa no projeto.<sup>429</sup>

<sup>427</sup> Ibid., p.81. Tradução da autora.

<sup>428</sup> Ibidem.

<sup>429</sup> Ibid., p.83.

Este modo de operação que entendemos como uma reescrita do sítio (e não sua mera representação) é flagrante no projeto que Eisenman realiza como parte do IBA em Berlim.

A *Internationale Bauausstellung* (Exposição Internacional da Construção) reuniu, através de concursos, entre 1979 e 1988, vários arquitetos em prol da construção de habitações sociais em áreas da cidade<sup>430</sup> julgadas obsoletas, sem investimento, e com ocupações menos nobres, com a proposta de formular soluções voltadas às especificidades de cada uma delas. O IBA representou uma importante tentativa de crítica em relação à visão modernista de intervenção urbana, reunindo dois blocos de atuação: o *Altbau*<sup>431</sup> (Restauração) e o *Neubau* (Nova construção); este, sob a orientação “pós-modernista” e pluralista do arquiteto alemão Joseph Paul Kleihues, reuniu nomes internacionais como Charles Moore, Aldo Rossi e Robert Krier e teóricos como Colin Rowe. Em geral, as propostas dos arquitetos inclinaram-se a uma visão de memória ligada à recuperação e reconstrução da imagem do passado. A postura adotada é nostálgica e referida tanto aos estudos sobre a história das cidades e o conceito de *lugar*, como ao pluralismo e à citação pós-moderna. Considerando o passado como origem e referencial para a construção no presente, foram reproduzidos perímetros, gabaritos, materiais e estruturas tradicionais da linguagem arquitetônica. As ações referenciaram-se aos estudos urbanístico de “cidade colagem” e figura e fundo, “costurando” áreas para preservar os traçados existentes e preenchendo os vazios. Esta postura, francamente historicista, que se pauta em uma continuidade do passado no presente, está fortemente ligada a um discurso de reconstrução da memória.

Ao contrário destas propostas de recomposição do tecido da cidade, que optaram pela estetização revivalista das fachadas, Eisenman opta por trazer à tona as fissuras, as diferenças, os estratos de pensamento e de discurso no tempo, nomeando sua proposta de “a cidade da escavação artificial”.

---

<sup>430</sup> As áreas eram Tegel, Prager Platz, Tiergarten Sul, Friedrichstadt Sul, Kreuzberg e Luisenstadt. CASTELLANO, P. S. *Movimento moderno e pós-modernismo – as naturezas sobrepostas de Berlim*. Dissertação de mestrado. Orientador: Denio Munia Benfatti. Campinas: PUC-Campinas, 2008. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/tde\\_arquivos/7/TDE-2008-03-18T123804Z-1419/Publico/PedroSoriaCastellano-1.pdf](http://www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/tde_arquivos/7/TDE-2008-03-18T123804Z-1419/Publico/PedroSoriaCastellano-1.pdf)> Acesso em: 25 out. 2009.

<sup>431</sup> Segundo Diane Ghirardo, a preferência de participação dos arquitetos estrangeiros foi pelo *Neubau*, deixando o *Altbau*, cujos compromissos com o envolvimento com a comunidade eram maiores, a cargo dos arquitetos alemães. GHIRARDO, D. *Arquitetura contemporânea*. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.143.

O projeto é na área Friedrichstadt Sul, situada em Berlim Ocidental próxima ao *Checkpoint Charlie* (Figura 64), ponto de passagem na fronteira aduaneira do Muro de Berlim (1961-89) entre as Alemanhas Oriental e Ocidental que marcava a situação após a segunda guerra mundial no período da Guerra Fria.

Na tentativa de produzir uma intertextualidade, o “arquiteto-arqueólogo” escava e revolve a situação para trazer à tona seus textos ou projetos esquecidos ou reprimidos, e reinventar o lugar como complexidade.

Lembramos que a proximidade entre a prática do arquiteto e a do arqueólogo é, conceitualmente, sugerida por Bernard Tschumi<sup>432</sup> que afirma ser possível desconstruir o que existe, criticamente analisando as camadas históricas que o precederam, e até mesmo adicionando camadas outras para criar um palimpsesto.

Escavar Berlim é revolvê-la e descobrir várias Berlins. As Berlins do seu passado, do presente e do futuro – como diria Derrida, as Berlins reprimidas. Construir memória na interpretação de Eisenman não é um resgate nostálgico: é uma ação crítica do presente sobre a questão do “lugar”, do tempo e da monumentalidade. Em suas palavras:

Nossa estratégia era dupla. Nosso primeiro propósito era manifestar a história particular daquele lugar; o que implicava tornar visíveis suas memórias específicas, reconhecer que em alguma ocasião perdeu sua própria identidade, que foi um lugar. O segundo foi reconhecer que Berlim hoje pertence ao mundo no sentido mais amplo da palavra.<sup>433</sup>

Se os demais projetos tomam como referência os fragmentos da retícula urbana existente para reconstituí-la, Eisenman retoma outras retículas daquele sítio, em particular a malha do século XVIII. Como aponta Rafael Moneo<sup>434</sup>, sua ação se aproxima da de um “arqueólogo que escava e reconstitui, com sua imaginação, a cidade que poderia existir”. As retículas abstratas com que Peter Eisenman trabalhara, nos anos setenta, se convertem, nos anos oitenta, em retículas que adquirem seu sentido na história.

<sup>432</sup> As outras opções seriam: a. projetar uma construção baseada em um gesto arquitetural (uma composição); b. analisar o existente, preencher as lacunas, completar o texto, escrever nas margens (um complemento); c. desconstruir o que existe criticamente analisando as camadas históricas que o precederam, até mesmo adicionando outras camadas vindas de outros lugares – de outras cidades, outros parques (um palimpsesto); d. buscar um intermediário – um sistema abstrato para mediar o sítio e algum outro conceito, além da cidade ou programa (uma mediação). TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.191-192. Tradução da autora.

<sup>433</sup> Peter Eisenman. Apud. MONEO, R., op.cit., p.179. Tradução da autora.

<sup>434</sup> MONEO, R., op.cit., p.179. Tradução da autora.

Na verdade, como entendemos, seu processo busca desconstruir o campo dos discursos que, na histórica, motivaram a arquitetura. Ambas as tramas, a do passado presente e a do passado ausente (século XVIII), constituem textos, escritas que são incorporadas ao projeto e, diferentemente das demais propostas do IBA, sugere a complexidade do próprio passado que é, em seu trabalho, tanto um indício do que permanece, como do que fora apagado. Assim Eisenman enfatiza que também a eleição de um passado pode representar a sugestão de um presente; e que, se o pós-modernismo desejava a multiplicidade, não a demonstrava efetivamente, transformando-a em um mero jogo de “estilo”.

Eisenman age questionando o que seja uma operação de construção de memória – complexificando a leitura da paisagem. O “lugar contemporâneo” só pode ser compreendido como um *entre*: “lugares” e “não-lugares”. Neste sentido, o traçado do século XVIII surge como um lugar indicial de uma presença ausente.

Usando mapas de Berlim em três momentos históricos, Eisenman cria um outro mapa que é uma espécie de “colagem”, que o edifício construído evidencia como rastros, presenças interrompidas, traços fantasmagóricos.

Analisemos a imagem em que o arquiteto une planta e vista. Aplicando nas fachadas as tramas urbanas superpostas, Eisenman questiona a pretensa “condição natural” do plano horizontal, mas, além disso, as revela como estruturas abstratas e arbitrariamente aplicáveis, formalizações que “enquadram”, “emolduram”. Ao sobrepô-las, ele cria uma trama ficcional, que inclui a retícula de Mercator<sup>435</sup> (utilizada em mapas-mundi), fazendo ver que as tramas das cidades fazem parte de uma trama ainda maior.

A memória, neste projeto, é revolvida como um processo, é apresentada como um discurso múltiplo, uma escrita sócio-cultural em multiplicidade. A proposta não é “reproduzir” um traçado da cidade, como uma atitude de respeito própria da visão que defende a permanência de *um* passado, mas sim evidenciar o passado em suas diferenças, inclusive em suas ausências; a proposta não é produzir *um* “lugar”, mas o lugar como complexidade.

É patente a operação de desconstrução, pois a arquitetura, afirmando-se como ficção, desvela as fissuras nos objetivos de presença e identidade da cultura.

---

<sup>435</sup> Moneo se refere a esta inclusão do mapa-mundi como um “entrelaçamento” de Berlim ao universo, e ressalta que o processo de escavação torna todas as tramas vivas como passagens e corredores: “não é somente um projeto metafórico, mas um modo literal de construir”. MONEO, R., op.cit., p.179.

É neste sentido que também podemos vincular o *Museu Judaico* (Berlim, 1999, Figura 65), de Daniel Libeskind, por fazer do processo projetual um modo de pensamento que considera o espaço da memória também como um discurso constituído de escritas fragmentadas, uma trama de narrativas que constituem a história dos judeus.

Tratando do problema do fazer história após o rechaço das metanarrativas, David Harvey, em *A Condição Pós-Moderna*, reafirma a figura do “arqueólogo” substituindo a do historiador, pois, diante da perda do sentido de continuidade e memória histórica, seu único papel seria “escavar os vestígios do passado como Borges o fez em sua ficção, colocando-os, lado a lado, no museu do conhecimento moderno”.<sup>436</sup>

Parece-nos que também Libeskind assume uma postura que aproxima a produção criativa e poética da prática do arqueólogo, ao operar através de um discurso indicial, reunindo vestígios simbólicos da memória do Holocausto. Em sua leitura,<sup>437</sup> esta operação, marcada por um novo entendimento da história, faz do museu um “emblema da esperança”.

No *Museu Judaico*, a ideia de relação com a história, diferentemente do contextualismo historicista, não tem como referencia direta a recuperação da linguagem arquitetônica do passado, mas a constituição de uma linguagem a partir da noção de escrita intertextual. O espaço arquitetônico procura traduzir a narrativa fragmentada, formada por vazios e apagamentos da memória do povo judeu, de uma situação que não se pode apreender como totalidade, mas como indício da presença judia no lugar.

O arquiteto seleciona referenciais culturais para constituir uma “escrita” intertextual advinda da superposição do símbolo da estrela de Davi estendida a uma “planta irracional” [*irrational matrix*] da cidade que é entrecruzada por outras três linhas que simbolizam a relação entre a cultura alemã e a cultura judia. São elas: a linha do Muro de Berlim (não derrubado à época do projeto), a do

<sup>436</sup> HARVEY, D. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993, p.58.

<sup>437</sup> “Acredito que meu projeto liga a arquitetura a questões relevantes para toda a humanidade. Para este fim, busquei criar uma arquitetura para um tempo marcado por um entendimento da história, um novo entendimento dos museus, e um novo senso de relação entre o programa e o espaço arquitetônico. Deste modo, o museu não é somente uma resposta a um programa particular, mas um emblema da esperança.” LIBESKIND, D. Disponível na web: < <http://www.daniel-libeskind.com>>.

canal de *Landwer* e uma linha imaginária unindo o memorial Karlsbader ao local onde viveu Paul Celan, ambos personalidades judias no pré-Guerra.

As aberturas na fachada são *indícios* desta escrita intertextual, cujo sentido não se pode recuperar. Cabe dizer que a falência de sentido se espelha no projeto conceitual de Libeskind como expressão da irracionalidade do episódio do Holocausto e da impossibilidade de que se possa restituir qualquer espécie de conforto, segurança ou estabilidade ao tratar do tema. As aberturas fragilizam o signo da presença das paredes do museu que não parecem sustentar, mas constituir uma espécie de pele, ao mesmo tempo, cortada e cortante.

Vemos a própria Berlim como uma paisagem indicial. Marcas da violência no espaço construído, rastros de narrativas, ruínas da monumentalidade, um palimpsesto. Para Andreas Huyssen, ela é mesmo uma “cidade-texto”: escrita, apagada e reescrita que “permanece como um texto histórico marcado tanto (se não mais) por ausências quanto pela presença visível de seu passado”.<sup>438</sup>

Libeskind afirma que, diante do sítio, optou por uma “ordem heterogênea”, ao invés de tentar engendrar um contexto unificado. O museu se localiza na Friedrichstadt, área em que a cidade se expandiu à época barroca do primeiro rei da Prússia Friedrich I. O entorno caracteriza-se por edifícios muito diversos e sem relação entre si: habitações do século XIX ao lado de intervenções residenciais do IBA nos anos 1980, o museu barroco restaurado entre outros edifícios de habitação social das décadas de 1960 e 70.

Aumentando a entropia do sítio, o arquiteto implantou um edifício que cria novas relações entre os elementos da paisagem. Para Libeskind, “o museu judaico possui uma relação multivalente com seu contexto. Age assim como lentes que

---

<sup>438</sup> “Império, guerra e revolução; democracia, fascismo e stalinismo e Guerra Fria, tudo isso aconteceu aqui. Indelévelmente gravada na nossa memória está a ideia de uma Berlim como a capital da história, descontínua, com rupturas, do colapso de quatro estados alemães sucessivos; como terreno do expressionismo literário e da revolta contra a antiga ordem; como epicentro do vibrante vanguardismo cultural da república de Weimar e de sua eliminação pelo nazismo; como centro de comando da guerra mundial e do holocausto; e finalmente como o espaço simbólico do confronto Leste-Oeste da era nuclear, com tanques americanos e soviéticos vigiando uns aos outros no Charlie, que agora está se transformando num centro de negócios americano sob a vigilância temporária de uma imensa fotografia de Philip Johnson e de uma Estátua da Liberdade reduzida e dourada, no topo da antiga torre de vigia da Alemanha Oriental.” HUYSSSEN, A., *Seduzidos pela memória* – Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.94.

umentam os vetores da história de modo a tornar visível a continuidade dos espaços.”<sup>439</sup>

Talvez o termo continuidade não seja o mais adequado. Certamente, são criadas relações, mas que redundam sempre no conflito de uma presença estranha ao próprio entorno: um muro metálico, uma linha tortuosa que cruza o terreno como uma insígnia no tecido da cidade. O volume possui altura uniforme e relativamente semelhante à do entorno, embora não coincida exatamente com a altura dos demais edifícios, porém sua materialidade e sua forma são profundamente contrastantes. Este aspecto é ressaltado pela implantação do novo edifício em “paralelo” ao museu barroco existente.

No texto “Entre as linhas” [*Between the lines*], o arquiteto descreve conceitualmente a definição do volume e por que nomeou assim sua proposta:

“É um projeto sobre duas linhas de pensamento e organização, e sobre relação. Uma é uma linha reta, mas quebrada em vários fragmentos; a outra é uma linha tortuosa, mas continuando indefinidamente”.<sup>440</sup>

O museu é o resultado da subtração dos espaços de encontro entre o volume de linha contínua e o da linha tortuosa. Configuram-se seis vazios, espaços que podem ser descritos como negativos, uma vez que participam de uma operação não construtiva, mas destrutiva da integralidade da linha tortuosa.

Para Andreas Huyssen:

Esse vazio fraturado e multiplamente interrompido funciona como uma espinha para o prédio. É tão conceitual quanto literal. E, claramente, tem significação: enquanto vazio, significa a ausência, ausência dos judeus de Berlim, muitos dos quais pereceram no holocausto. Como um vazio fraturado, significa história, uma história quebrada, sem continuidade – a história dos judeus na Alemanha; dos judeus alemães; e também a história da Alemanha propriamente dita. (...) o vazio produz esse espaço intermediário entre a história de Berlim e a história dos judeus em Berlim, assim inseparáveis (...). O vazio, então, transformou-se num que alimenta a memória e a reflexão, tanto para os judeus quanto para os alemães. Sua presença aponta para uma ausência que nunca pôde ser dominada, uma ruptura que não poderá ser curada, e que certamente não pode ser preenchida com objetos.<sup>441</sup>

Na análise de Anthony Vidler, o vazio revela uma condição de não-espço – vida sem espaço, ou o vazio absoluto – uma espécie de informação que não

<sup>439</sup> Daniel Libeskind. Apud. SCHNEIDER, B., *Daniel Libeskind – The Jewish Museum Berlin*. 5.ed. Berlin: Prestel Verlag, 1999, p.27. Tradução da autora.

<sup>440</sup> LIBESKIND, D. *Between the lines* (1998). *Architectural Design*, n. 67, p. 58–63, out. 1999. Tradução da autora.

<sup>441</sup> HUYSSSEN, A., op.cit., p.111.

possui espacialidade e que seria impensável para um sujeito cartesiano. “A narrativa ela mesma, a temporalidade ela mesma assim como o espaço entraram em colapso, culminando em um não-tempo e um não-espaço”.<sup>442</sup>

Os corredores labirínticos, o descentramento da perspectiva na escada, a escolha de percursos, os vazios, as linhas que se entrecruzam com vigor, as fendas que rasgam em luz a pele de metal e as diferenciações dimensionais que se apresentam no percurso constituem uma experiência singular.

O museu espelha os diferentes desfechos na situação de fuga dos judeus. A entrada se dá através do antigo *Museu da Cidade*, construção barroca restaurada, sugerindo que a história dos judeus está ligada intimamente à história da cidade. O acesso se dá pelo subsolo e o percurso se abre em três caminhos à escolha do visitante – “liberdade”, “exílio” e “holocausto” – recriando uma sensação de dúvida e expectativa sobre qual caminho seguir.<sup>443</sup>

Em várias situações, a posição antropocêntrica é posta em cheque: o sujeito é permanentemente confrontado com situações espaciais configuradas por formas desconexas e no limite da funcionalidade.

O “Caminho da Liberdade” conduz a uma escada inclinada que é cruzada por linhas oblíquas às paredes que atravessam o olhar e desestabilizam o corpo, a posição ereta do visitante. O “Caminho do Exílio” leva a um jardim de altas colunas que contém terra e um sistema de irrigação subterrânea que permite o crescimento de árvores cujas copas se encontram em seu topo. Simbolicamente, quarenta e oito delas são preenchidas com terra de Berlim e representam a formação do Estado de Israel em 1948; já a coluna central contém terra de Israel e representa a própria Berlim.<sup>444</sup> Há, arriscamos dizer, um forte paralelismo com os *non-sites* de Smithson que encerram, em limites fechados, os materiais que nos *sites* se encontram em limites abertos. O “Caminho do Holocausto” leva a uma torre, escuro vazio onde estão gravados os nomes das vítimas.

<sup>442</sup> VIDLER, A. *Warped Space*, p.236. Tradução da autora.

<sup>443</sup> Libeskind declara seu desejo de fazer do museu a parte que faltava para completar a ópera não terminada de Schönberg “Moisés e Aarão” [*Moses und Aron*], um dos referenciais conceituais do projeto: “Ao final da ópera, Moisés não canta. Ao invés, simplesmente declara ‘o word, thou word’, se dirigindo ao vazio; alguém pode entender a ópera como um “texto”, uma vez que não há mais cantoria, a palavra que falta proferida por Moisés, a chamada ao Trabalho, a chamada à Ação, é entendida claramente. Eu busquei completar a obra de Schönberg arquitetonicamente. LIBESKIND, D. *Between the lines*. Tradução da autora.

<sup>444</sup> Daniel Libeskind. Apud. SCHNEIDER, B. *Daniel Libeskind – The Jewish Museum Berlin*, p.40. Tradução da autora.

Neste sentido, o museu de Libeskind subverte a instrumentalidade de um espaço de abrigo de “reliquias”<sup>445</sup>, para tornar-se ele próprio uma experiência de memória construída no presente, e que por si mesmo se sustenta.

O projeto de Libeskind elabora uma leitura intertextual, ao conceituar um contexto onde reescreve uma Berlim como um sítio cultural complexo. O projeto é *uma* escrita, na verdade, uma reescrita. É uma narrativa diaspórica e fragmentada da história dos judeus que se manifesta à medida que se experiencia os espaços do museu. Também merece destaque que, nesta obra, o processo “arqueológico” de superpor estratos ou fragmentos em uma escrita traduziu-se em uma espécie de matriz imaterial, base para a determinação dos elementos físicos do projeto.

A ideia de que o processo de projeto possa ser o registro de um acúmulo de rastros em uma matriz ganha outras possibilidades ao se pensar como os rastros possam também alterar uns aos outros. Neste sentido, lembramos do conceito derridiano de “différance”:

A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito *presente*, que aparece sob a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da relação com o elemento futuro, relacionando-se como rastro [*trace*] menos com aquilo a que se chama presente do que com aquilo que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por meio desta relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, como o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente, na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito. Esse intervalo constituindo-se, dividindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar espaçamento, devir-espaço do tempo, ou devir-tempo do espaço (temporização). E é esta constituição do presente, como síntese originária e irredutivelmente não simples e, portanto, *strictu sensu*, não originária, de marcas, rastros, de retenções, de pretensões.<sup>446</sup>

Como pensar um “lugar da *différance*”? Eisenman e Derrida tentaram materializá-lo em uma ação “colaborativa” no projeto *ChoraL Works* (Figura 66).

Elaborado para o concurso do Parque La Villette, teve como ponto de partida um desenho do filósofo, esboçado em uma carta a Eisenman, descrevendo

<sup>445</sup> Por esta razão, se tem feito referência à perda de potência da experiência do espaço do museu com a colocação do acervo.

<sup>446</sup> Jacques Derrida. Apud. ARANTES, O., op.cit., p.85-86.

a imagem de *Chora*, palavra extraída do *Timeu* de Platão, que significa um “receptáculo” que contém, a cada momento, as variações de fogo, ar, terra e água, ciclos de um mesmo elemento, cujas qualidades são cambiantes, elementos cuja aparência é pura variação.

Derrida refere-se a uma passagem em que Platão discute um “lugar” singular chamado *chora* (*khora* ou *khōra*), esclarecendo que, em grego, a palavra possui diferentes sentidos: lugares em geral, residência, habitação, onde se vive, o país, mas, especialmente, ela relaciona-se a intervalo, o que se abre para dar lugar às coisas, ou quando algo é aberto para que coisas aconteçam. Em sua interpretação, *chora* é espaçamento [*spacing*] que é a condição para que tudo aconteça, tenha lugar, para que tudo se inscreva, seja recebido como uma impressão. “*Chora* tudo recebe ou dá lugar a qualquer coisa”, porém, “tudo é nele inscrito, mas se apaga imediatamente, enquanto permanece nele”, de modo que é “uma superfície impossível – não é nem mesmo uma superfície, porque não possui profundidade”.<sup>447</sup>

Acreditamos que a imagem de *chora* como um campo de deslocamento de sentido entre linhas, planos, materiais, desníveis, marcas, fraturas, que questiona a racionalidade dos processos seja desdobrada na prática de Eisenman.

Antes de abordar esta hipótese, julgamos importante estabelecer aqui um limite: a afinidade entre Derrida e Eisenman é inquestionável, mas não absoluta. Examinando as duas cartas (1990) em que Derrida e Eisenman discutem a experiência de colaboração no projeto *ChoraL Works*, percebe-se um certo ar de ressalva de ambas as partes. Eisenman afirma que o trabalho indica não só concordâncias, similitudes, mas também caminhos diferentes. Cada qual teria jogado, como um *tricker*, segundo os seus recursos disciplinares, em prol da subversão dos discursos de poder.<sup>448</sup>

<sup>447</sup> Jacques Derrida. Apud. DERRIDA, J.; EISENMAN, P. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York: The Monacelli Press, 1987, 95-101.

<sup>448</sup> EISENMAN, P. *Separate Tricks*. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void – selected writings, 1990-2004*. New Haven and London: Yale University Press, 2007. Tradução da autora. Nas cartas publicadas neste mesmo livro, Derrida se confessa um pouco ausente no projeto, pouco provocativo, e pergunta a Eisenman se realmente trabalharam juntos. Eisenman, em resposta, afirma que Derrida teria, em parte, rejeitado o projeto. Criticando Eisenman, Derrida sugere que o arquiteto não teria deteologizado e deontologizado o conceito de *chora*, acusando-o de tê-lo reduzido à noção de “vazio”, “ausência”, “invisibilidade”. *Chora* não é isso, nem o contrário, afirma.

Estabelecendo um limite, Eisenman faz questão de colocar que não pretende fazer da arquitetura filosofia: “Eu escrevo ficção e não filosofia, e minha arquitetura é ficção e não filosofia, e a ficção é muito mais entusiasmante do que a filosofia”.<sup>449</sup>

Vemos da seguinte forma: Eisenman pensa arquitetura “entre” filosofia. Pensa arquitetura “entre” ficção. Foi esta mesma convicção, a de trabalhar no campo do *entre*, que levou Eisenman a afirmar, contrariando a crítica de Kosuth, a possibilidade de uma arquitetura conceitual.

Sobre o projeto *ChoraL*, Eisenman discute que, se para Derrida *chora* é *spacing*, nem um espaço nem um lugar, para ele é como a areia na praia: nem um objeto, nem um lugar, mas o registro do movimento da água, que deixa rastros, erosões, sucessivamente apagadas.

É por isso que acreditamos que *chora* pode ser considerado o “gérmen” do conceito de “diagrama” no trabalho de Eisenman.

Este esclarece que, em seus primeiros projetos, trabalhava com a noção de “índice”, como resíduo de algo antes presente. Depois do projeto *ChoraL*, seu trabalho ganha um novo caráter: passa a considerar a noção de “receptáculo” como uma construção conceitual que poderia, potencialmente, modificar sua própria forma assim como a forma de um outro objeto, sem o recurso à sua materialidade. A noção de *imprint* começa a se impor para definir o que acontece quando algo aparece em *chora*: ao mesmo tempo, deixa sua impressão e recebe a impressão do receptáculo. Como os pés que deixam sua marca na areia e depois trazem em si a própria areia como rastro, resíduos irracionais e imprevisíveis.

A superposição de *imprints*, como no trabalho com os sonhos de Freud, explica Eisenman, é de condensação e deslocamento. Novos ícones e índices reverberam em escalas deslocadas e descondensadas, como se fossem reflexões infinitas de um espelho imperfeito. Há uma ruptura entre ícone e índice, entre metáfora e metonímia. É a “diferença entre”.

Já tratamos anteriormente desta noção para apresentar a proposição eisenmaniana de um lugar “entre” *topos* e *atopos*. A ideia de “atopia” como “não-lugar” [*no place*], “sem lugar” [*without place*] propõe um deslocamento da ideia tradicional de “lugar” ocidental – presença definida ancorada em uma localização

---

<sup>449</sup> Peter Eisenman. Apud. ARANTES, op.cit.

específica; mesmo o vazio é considerado como presença. Tal postura, afirma Eisenman, questiona o urbanismo contextualista de Colin Rowe que pretendia encontrar figuras latentes no contexto existente, valorizando-as pelo fato de ali estarem primeiro. Ele pontua a diferença entre a noção de pré-existente em *chora* e no trabalho de Colin Rowe:

A ideia do pré-existente pode parecer similar à ideia de *chora*, que considera um existente na ideia de receptáculo ou contexto. A diferença entre os dois é significativa. A doutrina de Rowe, amplamente baseada na fenomenologia da *gestalt*, reifica o objeto, dá presença a ele; *chora* tenta desestabilizar e subverter a presença. *Chora* encontra na ordem existente a possibilidade de desestabilizá-la. A questão não é que ambas as estratégias tenham condições de origem. Não é o material do originário que está em questão, mas como ele é operado. *Chora* expõe a contingência e o convencionalismo na valorização do lugar, mas não o neutraliza. Ao contrário, permite que seja ativo dentro da multivalência que não é mais dialética, não se preocupa com uma resolução.<sup>450</sup>

Reafirmamos que Eisenman instaura o “lugar contemporâneo” como complexidade de camadas de ideias, explorando uma dialética entrópica, instaurando o *topos* no *atopos*, e o *atopos* no *topos*, em ambos os casos, para assim reinventar a própria paisagem.

O arquiteto lembra que, na Roma Antiga, a ideia de “lugar” – *topos* – se define através da ação humana sobre o natural e o cruzamento entre *cardus e decumanos* representa o lugar do sagrado. A arquitetura, neste contexto, representa o próprio controle, a dominação do homem sobre o natural. Desde a Renascença, a arquitetura se tornaria um ato simbólico da ação do pensamento científico, compreendendo e estruturando a realidade a partir de seus parâmetros. Já tomando o referencial da ciência, hoje, encontra-se uma mudança profunda no campo de investigação: não mais a relação homem-natureza, mas sim a relação homem-conhecimento. A tecnologia suplanta a natureza e o pensamento encontra o irracional dentro da própria razão e o ilógico dentro da lógica. Estas são mudanças que, segundo Eisenman, possuem reflexos na arquitetura: “o lugar (*topos*) sempre conteve em si o não-lugar (*atopia*)”.<sup>451</sup> Assim, acredita que a disciplina deve desafiar a visão tradicional referida à ordem universal e à razão e propor a ruptura das formas tradicionais de “lugar”, as noções tradicionais de figura e fundo, moldura e objeto.

<sup>450</sup> EISENMAN, P. *Separate Tricks.*, p.77-78.

<sup>451</sup> EISENMAN, P. *Written into the void*, p.75. Tradução da autora.

No projeto *Wexner Center* (Columbus, Ohio, 1983-89, Figura 67), Eisenman experimenta a instauração de um lugar “entre” *topos* e *atopos*. Aderindo à desconstrução, Eisenman não teria excluído nada, revelando uma postura plenamente assimilativa.

A definição da implantação foi fundamental: ao invés de propô-la em uma área livre, escolhe um espaço entre os edifícios existentes. Eisenman superpõe a trama da cidade, a do *campus* e mais um par de eixos ortogonais que delimitam um percurso que liga as áreas da universidade. Rafael Moneo pensa que, em função da invasão da trama latente e dos novos eixos de coordenadas o espaço é radicalmente transformado: os edifícios convencionais se convertem em episódios peculiares, são “partes vitais de um novo tecido urbano, difuso, extenso que constitui a nova porta de acesso ao *campus*”.<sup>452</sup>

Eisenman cria, estendendo o *grid* da rua Columbus, um caminho de pedestres em rampa, no sentido leste-oeste. No sentido norte-sul, a partir de uma assíntota da elipse que toma como referente existente no sítio, cria uma estrutura tridimensional em *grid*, uma passagem metade coberta por vidro, metade um andaime aberto. O *grid* lembra, por sua literalidade e vazio de sentido, a obra *Cubo Modular Aberto* (1966, Figura 68) de Sol LeWitt.

Segundo Eisenman, ao se cruzarem, estes eixos constituem um “evento”: o centro para artes visuais. Porém, a maior parte do projeto não é um edifício, mas um “não-edifício”. A condição não-arquitetônica desloca o tradicional sentido de abrigo, mais caro ainda aos espaços destinados a preservar objetos “especiais” como as obras de arte: “embora o edifício abrigue, ele não simboliza esta função”.<sup>453</sup>

Como o próprio observa, trata-se de um projeto exemplar quanto à *presentness*, uma vez que subverte tanto a “instrumentalidade” quanto a “iconicidade” do que se supunha ser um espaço destinado a um museu de arte.

Questionando os espaços tradicionalmente destinados à arte, Eisenman afirma que “a arquitetura deve desafiar a arte e a noção de que deve ser seu pano

<sup>452</sup> MONEO, R., op.cit., p.180.

<sup>453</sup> Peter Eisenman. Apud. GRAAFLAND, A. (ed.), *Peter Eisenman: Recent Projects*. Amsterdam: SUN, 1989, p.63. Tradução da autora.

de fundo”<sup>454</sup>, pois o que sempre deu à arte sua potência e poesia foi sua criticidade em relação à vida – algo que ele assim defende para a arquitetura.

A questão para Eisenman é subverter o que se espera do programa de um espaço de exposições. O projeto questiona a afirmação da presença, a representação de sua função de abrigo de obras de arte e a construção de imagens de valor. O recurso à estrutura tridimensional completamente literal demonstra a intenção de Eisenman em apresentar signos desmotivados seja em relação à função, seja em relação à tipologia de um espaço de museu. O “lugar” torna-se um “não-lugar”, um lugar de trânsito, um evento, como ele mesmo se referiu.

Trata-se de uma operação conceitual com o objetivo não só de deslocar a significação, mas de provocar a tensão dos limites do *medium* arquitetônico. Isto não só por questionar o sentido de abrigo e de construção, mas também por questionar a ideia de arquitetura como verdade, recorrendo à ficção.

É o que analisamos a partir da ação realizada no local onde havia torres remanescentes de uma construção (um antigo quartel) destruída em 1958. Eisenman as reconstrói, mantendo-as sem função, porém, criando uma aparência outra: “entre” o passado e o futuro, ao mesmo tempo, histórica e futurista. Propõe assim uma reinvenção ficcional do lugar, transformando a torre em uma imagem ambígua de ruína.

É, portanto, legítimo efetuar uma aproximação de tais estratégias com a visão de “ruína ao avesso” de Smithson, pois as torres de Eisenman já “nascem como ruínas”, com a agravante de terem sido construídas, ou melhor, reconstruídas, como tal.

Eisenman não demonstra qualquer nostalgia, não pretende representar a história – ao contrário, sua atitude de reconstrução do futuro no passado – quando poderia ter escolhido ali construir qualquer coisa, demonstra uma intenção que beira a ironia *pop*, reconstituindo a imagem em sua fragilidade, como uma espécie de “morto-vivo”. A reescrita do fragmento do antigo quartel demolido inclui um passado presente somente na memória. Uma memória que não pode ser completamente reconstituída, pois nunca se tem completo acesso ao passado. Por esta razão, as torres são tanto presença como ausência do passado no presente:

---

<sup>454</sup> Peter Eisenman. Apud. NOEVER, Peter (ed.), *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*. Disponível em: <[http://www.greatbuildings.com/buildings/Wexner\\_Center.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Wexner_Center.html)>. p.39. Tradução da autora.

formas de aspecto fraturado, ruínas com aparência de “acabadas”. Nesta operação, Eisenman expõe não só o passado como ficção, mas também o presente. Retira de ambos o *status* de valor, de permanência, de monumentalidade.

A intervenção no *campus* transforma completamente a situação, modificando a leitura dos edifícios existentes que agora fazem parte de um conjunto complexo: seus elementos não são partícipes de um discurso que possui uma ordem temporal lógica.

*ChoraL Works* e *Wexner Center* constituem importantes alavancas ao desenvolvimento do trabalho posterior do arquiteto, quando, definitivamente, estabelece novos parâmetros à reflexão sobre a questão do processo projetual em arquitetura a partir do conceito de “diagrama”.

No capítulo anterior, tratamos do projeto do *Rebstock Park* enfatizando a questão plástico-formal através da aproximação – própria ao conceito do trabalho – entre as noções de dobra e de diagrama em Eisenman.

Retomando brevemente, o diagrama é “uma escrita que age como um campo [*template*] de possibilidades, uma tessitura de traços [*tissue of traces*], (...) não é uma manifestação de forma, função ou mesmo presença, ao contrário, é a possibilidade de cada um deles”.<sup>455</sup>

Segundo Eisenman, o diagrama não é necessariamente uma abstração e pode, sim, ser considerado um modo de representação, pois nunca está livre de um valor ou sentido:

Mas diferente das formas tradicionais de representação, um diagrama como gerador é um mediador entre o objeto palpável, o edifício real, e o que pode ser chamado interioridade da arquitetura. (...)

O diagrama é uma conformação flexível de relações entre forças que formam sistemas físicos instáveis que estão em perpétuo desequilíbrio. (...) diagramas são aquelas forças que aparecem em todas as relações de um ponto a outro, como mapas sobrepostos.<sup>456</sup>

O diagrama não é um esquema geométrico, *a priori*, nem uma explicação, *a posteriori*, mas é um intermediário na geração de espaço e tempo reais, mediador da emergência da diferença. Sua imagem, como esclarece Eisenman, se aproxima da interpretação de Deleuze sobre o conceito de “séries de forças maquínicas”: “um diagrama não é mais um arquivo auditivo ou visual, mas um

<sup>455</sup> EISENMAN, P. Diagram and original Scene of Writing. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.82. Tradução da autora.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p.88-90. Tradução da autora.

mapa, uma cartografia que é coextensiva a todo campo social. É uma máquina abstrata”.<sup>457</sup>

Talvez o “diagrama” possa ser aproximado da definição de Foucault de “dispositivo”, como vimos quando discutimos a redefinição do *medium* no campo artístico contemporâneo.<sup>458</sup> O dispositivo é um conjunto multilinear de diferentes direções, forças em exercício, em que sujeito e objeto são vetores, tensões em uma posição. Suas linhas de variação – estéticas, científicas, políticas etc. - se entrecruzam como processos imanentes. Em um “dispositivo” existem, ao mesmo tempo, linhas de estratificação ou sedimentação e linhas de atualização e criatividade.

Podemos imaginar que o dispositivo constitua uma espécie de campo de probabilidades a partir dos encontros entre as dimensões de arquivo, próprias ao sítio e à disciplina arquitetônica, e a de atualização, onde entra a arbitrariedade do evento, o acontecimento. A ação do artista tornaria “reais” estas possibilidades – como salienta Deleuze, na filosofia dos “dispositivos”, não há a universalidade de um sujeito fundador ou de uma razão que permita julgar os próprios dispositivos.

Desenvolvendo um pouco mais a comparação entre “diagrama” e “dispositivo”, retomamos a afirmação de Eisenman de que não se pode partir da ideia de diagrama como materialização de fluxos e forças sem considerar sua relação com a própria disciplina arquitetônica, a “interioridade da arquitetura” - que configura sua particularidade dada historicamente, ou seja, o deslocamento da metafísica da presença, das motivações prévias do signo.

O processo de “escrita” em “diagrama”, que pretende deslocar as predefinições da “interioridade da arquitetura” e as motivações de seus signos, é descrito como *blurring*. O conceito de *blurring* está diretamente relacionado, ao nível tanto da forma quanto do significado, ao processo diagramático de superposição<sup>459</sup>: coextensivo, em horizontalidade, desestabiliza as origens e torna ambígua a relação entre figura e fundo.

Na *Cidade da Cultura da Galícia* (2000 – atual, Santiago de Compostella, Figura 69), Eisenman trabalha desconstruindo a linguagem arquitetônica e

<sup>457</sup> Gilles Deleuze. Apud. EISENMAN, P. Diagram and original Scene of Writing, p.90. Tradução da autora.

<sup>458</sup> Cf.p.36.

<sup>459</sup> A superposição difere da superimposição que se define através da disposição de *layers*, camadas, verticalmente, não problematizando a relação entre figura e fundo.

fazendo uma crítica clara à noção de imagem reconhecível, unindo três textos através de uma superposição no computador: a planta do centro medieval de Santiago, um mapa topográfico do sítio de encosta de onde se avista a cidade e um *grid* cartesiano.

O arquiteto especula sobre como capturar na forma algo que não é expressionismo, mas que possui “uma densidade e um sentido de camadas de ideias - o que faz com a informação se turve (*blur*) e se torne algo diferente, um afeto (*affect*) talvez”. Eisenman sustenta que efeitos no objeto se tornam efeitos no sujeito. Criticando a condição passiva do observador, na condição de eventos do espetáculo e da mídia, ele defende que “o que a arquitetura faz que a *media* não faz envolve o corpo, a mente e o olho simultaneamente”.<sup>460</sup>

Embora sua operação seja fundamentalmente conceitual, abre-se como questão se Eisenman estaria, recentemente, propondo um redimensionamento da experiência. Voltaremos a este ponto.

Sobre a operação “contextual” no projeto, entendemos que *blurring* desloca o próprio sentido de lugar, produzindo um lugar “intersticial”. Neste processo de escrita, Eisenman considera como “materiais textuais”: (1) o sítio, o programa, a função, informações imediatas, (2) a anterioridade e a interioridade<sup>461</sup> da arquitetura e (3) textos outros, arbitrários ou contingentes. Estes últimos deslocam os efeitos tradicionais, tornando-os *out-of-focus*; não se pode dizer claramente que a forma foi resultante seja de questões de sítio, programa, função ou dos signos convencionais da arquitetura. Ou seja, as “origens” ou os “começos” da arquitetura são questionados, pois que não determinam os “fins” do objeto.

O *grid* cartesiano superposto ao *grid* existente (orgânico e medieval) torna toda legibilidade desta origem embaçada, tornando impossível a restituição de seu sentido como totalidade. Através de um programa de computador, a topografia da encosta distorce as duas geometrias planares, gerando uma nova superfície *topológica*. O resultado é produzido por linhas de força que não fazem parte de uma geometria projetiva de um sujeito, mas sim de uma escrita em diagrama.

<sup>460</sup> Peter Eisenman. Apud. EISENMAN, P. Entrevista. *Architectural Record*, 2004. Disponível em: <<http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0310Eisenman-3.asp>> Acesso em: 07 mar. 2006. Tradução da autora.

<sup>461</sup> A interioridade define a disciplina - é o que torna a arquitetura singular; a anterioridade é a história sedimentada da arquitetura, o que a define em cada momento histórico.

Nesta condição, o textual em arquitetura pode ser considerado *indicial*:

Seja como um palimpsesto, uma fotografia ou um corte em um edifício, índices são registros precisos de uma presença anterior. Em Santiago, os índices se tornam misturados por uma série de deformações e linhas de fluxo extrapoladas do original grid em xadrez.<sup>462</sup>

A forma é uma escrita constituída de *traços* [*traces*] que marcam a presença de um texto diferente das relações tradicionais da arquitetura, geralmente comprometidos com simbolismos ou funções estéticas. Eisenman conceitua *trace* como “um fenômeno complexo”, “a sugestão de algo antes, ou talvez a premonição de algo depois – o ainda não presente ou o passado imaginado”.<sup>463</sup> Segundo ele, as reações de um leitor a um *trace* não são puras, reações a condições simples de presença ou realidade, ao contrário, são “reações complexas” que contêm tanto incerteza quanto fascinação.

A questão do *trace* é um ponto relevante sobre a definição formal da arquitetura, pois que, através do recurso ao indicial, a iconicidade da arquitetura é desafiada. É interessante destacar, para fins deste estudo, que o embaçar (*blur*) define uma ambiguidade ao nível semântico: “entre” a clareza e a ausência de sentido. A esse respeito, Eisenman diz:

*Blurring* em arquitetura não é uma sugestão de passagem de um ambiente simbólico para um onde não há significado [*meaning*]. Ao contrário, sugere uma condição em que a arquitetura não é nem dependente de suas narrativas anteriores nem esvaziada de sentido, mas reside em entre ambos, onde outras formas de sentido, e situações significativas podem acontecer.<sup>464</sup>

Nessa perspectiva, *blurring* se define não só como uma atividade conceitual de escrita, mas também como um processo de escrita. Chave em *blurring* é o conceito de *becoming*, definindo uma “arquitetura do devir”. Isto vai ao encontro do que Eisenman pensa dos processos maquínicos, como sendo processos do devir, pois que não se subordinam a valores e são, eles próprios, um tipo especial de produção.

Eisenman parte da distinção entre o maquínico e o mecânico proposta por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*. Enquanto o mecânico lida com uma estrutura de partes que se interrelacionam para produzir um trabalho harmonioso, o

<sup>462</sup> EISENMAN, P. Digital Scrambler. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.147. Tradução da autora.

<sup>463</sup> EISENMAN, P. Separate Tricks. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.73.

<sup>464</sup> EISENMAN, P. Blurred Zones. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.110. Tradução da autora.

maquínico, por outro lado, reflete uma atividade aleatória, arbitrária e até mesmo caótica. O caos entendido não como o colapso de um sistema, mas como algo nele presente e que o impulsiona ao colapso. Segundo o arquiteto, a ideia de maquínico pode ser interpretada no campo da arquitetura como algo que funciona a partir de sua própria imanência e interioridade, por contágio, não subordinado a leis funcionais, mas privilegiando a questão do espaço: uma arquitetura que não produz objetos formais conceitualmente estáveis, mas dá prioridade a condições espaciais sempre em estado de devir. O processo máquinico pode ser repetido indefinidamente, pois nunca produz a mesma condição de devir; na repetição, sempre se alcança uma instância singular.<sup>465</sup>

Esta singularidade seria a desejada *presentness* formulada por Eisenman, que deslocaria a relação entre instrumentalidade e iconicidade da arquitetura, definida a partir de uma condição “*figural*”, nem figurativa nem abstrata, uma vez que “o *figural* é uma matriz de forças, uma condição do devir que desvela atributos potenciais do espaço cobertos pelo formal. O *figural* revela estes atributos no formal através de uma ação que aqui chamamos *spacing*”.<sup>466</sup>

“*Spacing*” é um termo sugerido por Derrida para diferenciar *escritura* – a própria escrita. Para o filósofo, em arquitetura, isto implica na criação de uma leitura inventiva em busca de uma experiência de distanciamentos, que sugere uma nova relação figura-fundo, e assim uma nova possibilidade de *intersticialidade*, que propõe um espaço de significação dissonante.

Eisenman trata de uma condição espacial intersticial, a partir de *spacing*, que introduz o tropo<sup>467</sup> *figural* por oposição ao tropo formal, em condição de *forming*. O próprio arquiteto nos fala desse espaço como matriz de forças e sentido, como o afeto que requer do corpo tanto quanto da mente e do olho para o entendimento. O processo que tem como resultado o intersticial produz um “tropo *figural*” que “existe como uma condição de *spacing*”, entre duas condições figurativas, como opostas, a figura e o fundo.

<sup>465</sup> EISENMAN, P. Processes of the interstitial. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.57. Tradução da autora.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>467</sup> Um tropo é uma figura de linguagem mediante a qual ocorre uma mudança de significado e pode ser tomado como um estilo retórico, uma estratégia poética. Para Eisenman, qualquer sistema de representação é uma produção de imagem, ícones cujas unidades elementares são signos, imagens capturadas/suspensas [arrested], como efeitos de sentido, tomados como “todos” compostos de partes entre as quais relações analógicas são estabelecidas por uma transferência retórica. Este é o significado de tropo.

De fato, em Compostella, a superfície topológica surge como um “entre”, a conformação natural da topografia local, a conformação cultural e urbanística da cidade medieval ao sul, pautada por “figura” e “fundo”, e a conformação cultural e urbanística do *grid* da cidade moderna em que o solo é visto como um fundo também neutro. Entendemos assim que, *entre* arquitetura e paisagem, este trabalho de Eisenman abre campo a um modo outro de pensar o contextual, reescrevendo o lugar.

A respeito dessa “reinvenção do lugar” [*site*], Eisenman afirma que “a ideia de lugar deve estar livre de seus tradicionais lugares, histórias e sistemas de significado”, o que envolve o deslocamento da interpretação tradicional dos elementos. Diz ainda que em sua proposta por “figuras retóricas”, arquitetura não é mais vista meramente através de elementos estéticos e funcionais, mas sim como um outro domínio gramatical, propondo uma leitura alternativa da ideia de lugar e objeto: “uma figura retórica será vista como inerente a um contexto onde o lugar [*site*] é tratado como um palimpsesto profundamente arranhado”. Entendemos a figuração retórica como uma postura “contextual” completamente diversa do contextualismo tradicional que, para Eisenman, é “representativo e analítico, tratando o lugar como uma presença física conhecida, como uma ideia cultural determinada contendo significados poderosamente simbólicos e evocativos”, cuja figuração é determinada esteticamente, estruturalmente ou historicamente. Como o próprio esclarece, o caráter retórico opõe-se ao analítico, pois, ao superpor dois velhos conteúdos para criar um novo, ele desloca um significado cultural predeterminado, revelando textos reprimidos. A figuração retórica “sugere que há outros significados que são *site-specific* em virtude de sua pré-existência, no entanto, latente, ao contexto”.<sup>468</sup>

Nesta condição, o solo não é uma informação isolada, não é um mero fundo, ao contrário, é, sim, um “solo figurado” e dele as figuras surgem como uma erupção. Adverte ainda que “era impossível criar edifícios individuais em

---

<sup>468</sup> EISENMAN, P. Architecture and the problem of the rhetorical figure. In: NESBITT, K. (ed.). *Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.177-179. Tradução e grifo da autora. “A ideia de lugar [*place*] é ao mesmo tempo reforçada e negada. Enquanto novos lugares são criados, a noção tradicional de lugar é cortada porque cada lugar pode se tornar na verdade muitos lugares em um. (...) Nega as ideias tradicionais e privilegiadas de contexto e a presença estética. Reconhece que a ausência é uma condição essencial da figura retórica, mas não a ausência como oposta à presença, mas ausência na presença. Qualquer *site* contém não somente presenças, mas a memória de presenças prévias e imanências de uma possível presença.” *Ibid.*, p.180.

Santiago, porque eles deveriam ser parte de uma ideia de *landscape* única”.<sup>469</sup> Diferente de objetos expressionistas, eles se tornam algo diferente, pois são parte do *landscape*.

A superfície topológica gerada questiona a “condição natural” de piso, teto e parede como elementos arquitetônicos distintos e articulados, e toda a possibilidade de percepção espacial a partir de uma compreensão de totalidade.

O que se tem é uma multiplicidade diferencial dada pelo *spacing* intersticial, espaços temporalmente descobertos que produzem afetos (*affects*). Do espaço efetivo, referido à racionalidade clássica, para o espaço *afetivo*, Eisenman parece propor uma noção de experiência em que corpo e mente atuem simultaneamente.

*Affect* tem a ver com o modo como formas particulares de efeitos arquitetônicos, tropos, retóricos, podem deslocar a experiência convencional ou esperada do espaço. (...) *Affect* opera a partir do modo como o corpo ereto se movimenta no espaço; recalibra a experiência somática do sujeito tanto como presença e como informação, e também o desejo fundamental por estas experiências. Este desejo gera uma expectativa inconsciente, somática da parte do sujeito.<sup>470</sup>

Neste sentido, inferimos do discurso de Eisenman também uma preocupação com o redimensionamento da experiência. Talvez o sentido de afeto de que trata o arquiteto esteja muito próximo do sentido que questionamento da estabilidade da condição de sujeito cognoscente pleno para a descoberta diferencial no espaço-tempo tal como nas *Torqued Ellipses*<sup>471</sup> de Richard Serra.

Será preciso acompanhar o desenvolvimento de seu trabalho para aprofundar a questão dos limites da operação desconstrutiva e sua reflexão sobre a percepção do sujeito e a experiência do corpo no espaço.<sup>472</sup> Se em suas *Casas*, o conceitual privilegiava uma percepção mental, como um modo de desmontar as motivações do signo e os pressupostos da metafísica da presença, suspeitamos

<sup>469</sup> Peter Eisenman. Apud. EISENMAN, P. Entrevista.

<sup>470</sup> EISENMAN, P. *Blurred Zones*, p.109. Tradução da autora.

<sup>471</sup> Cf.p. 136.

<sup>472</sup> “Acredito que a desconstrução incorre em um grande problema, que é a sua recusa em lidar com a realidade física que é a presença. O seu objetivo é subverter a metafísica que é a presença. É possível subverter a metafísica do desenho, mas não da arquitetura. Haverá sempre quatro paredes em arquitetura. Em vez de nos opormos às quatro paredes, é preferível debater como poderemos separar as quatro paredes de uma percepção assistemática da arquitetura. A maioria das pessoas prefere que a arquitetura continue a ser assistemática. Trabalho no sentido de torná-la sistemática. Interessam-me questões como o perfil, a repetição, o movimento, a relação do objeto com a percepção do sujeito. É aquilo a que eu chamaria de *arquitetura fluida*. É gelatinosa.” EISENMAN, P. *Blurred Zones*, p.109.

que, recentemente, Eisenman teria voltado sua atenção também à experiência física, ao percebido, pautada na condição de presença material da qual a arquitetura não pode escapar.

Voltando à questão da linguagem, o concebido, Eisenman afirma que em seus trabalhos da década de 1970 e 80 pretendeu reduzir as convenções clássicas de um bom projeto introduzindo a ideia de índice [*index*]. Em especial, no trabalho de Santiago de Compostella, teria havido uma transição do conceito de *index* para o de *codex*. Com o propósito de deslocar os modos de leitura, os índices codificados [*coded index*] dispersam o sentido de tal modo que o *display* da linguagem seja por si mesmo questionado.

Se o indicial poderia ser relacionado ao fotográfico, como impressão sobre uma superfície, a nova condição sugere a incorporação da questão dos elementos tridimensionais da arquitetura. Em Santiago, mais do que rastros bidimensionais que sofrem extrusão, o índice é extrapolado para terceira dimensão. Nem geométricas nem planimétricas, suas estruturas assemelham-se mais a fios de nucleotídeos de uma molécula. Não há mais índices de sentido, mas sim um esquema matricial tridimensional em que o gerador de formas é um vetor tridimensional torcido, que embaralha os *grids* superpostos, algo diferente de uma simples extrusão de um plano horizontal. Tratar-se-ia não mais de um código analógico, explica Eisenman, mas de um código digital, que embaralha as notações. Ele ainda estabelece um paralelismo entre este modelo de conhecimento e o entendimento contemporâneo sobre a natureza, que não mais se confirma com padrões facilmente reconhecíveis. E afirma que “novas naturezas”, novos sistemas codificados, que podem agora ser modelados no computador, estão por trás do projeto de Santiago.<sup>473</sup>

Entende-se, portanto, que o projeto pode ser descrito como uma “nova natureza”, em que o “diagrama” age como receptáculo de forças criativas não advindas do homem. Trata-se de uma natureza que não está sob o domínio do homem, que para ele não constitui um todo ao qual conhece e analisa segundo a racionalidade científica, é uma natureza que extrapola qualquer enquadramento cultural.

---

<sup>473</sup> EISENMAN, P. Digital Scrambler, p.144-150.

A questão que se coloca é a que tipo de estética esta “nova natureza” estaria ligada. Retomando que, para Tschumi, a noção de belo da tríade vitruviana poderia ser substituída pela de “linguagem”, podemos afirmar que Eisenman trabalha não só com a desmontagem de uma linguagem que possui uma origem e um significado tomados como verdade única, mas revê as possibilidades de categorizações estéticas cabíveis no resultado plástico dos seus trabalhos.

Deslocando os parâmetros estéticos como beleza, harmonia, proporcionalidade compositiva e equilíbrio que sustentaram uma arquitetura clássica, Eisenman lança mão de um neologismo: o “*grotexto*”, pautado na noção de sublime. A esse propósito, o arquiteto recorre a Kant, acompanhando sua hipótese de que o sublime estava contido no belo, e o belo estava contido no sublime, para afirmar que o sublime também contém dentro de si uma condição que o belo convencional reprime. Esta seria uma condição contida no sublime que se assemelha ao “terrível”, ao que é “incerto, indizível, não-natural, não-presente, não-físico”.<sup>474</sup>

Eisenman pensa que o grotesco, em arquitetura, não se opõe ao sublime, ao contrário, é a substância concreta, a manifestação no mundo físico do incerto, que no sublime é etéreo. Porém, ambos os termos referem-se a uma tradição relacionada ao domínio da natureza pelo homem, fazendo-se necessária hoje sua revisão para que expressem não só a incerteza em relação à natureza, mas também em relação ao conhecimento – que é o problema contemporâneo.

Em arquitetura, a questão seria descobrir uma “forma mais complexa do belo”. Vemos a complexidade na ideia de “conter dentro de si” que estabelece uma ruptura com a tradição de operação por pares de categorias opostas. Isto não supõe que uma arquitetura tenha que parecer feia ou aterrorizante para provocar incerteza porque é “a distância entre o objeto e o sujeito, a impossibilidade da posse, que provoca esta ansiedade”. Eisenman tenta traduzir em arquitetura esse estado de incerteza, sem ilustrá-lo como no caso de trabalhos expressivos, intuitivos (como os de Frank Gehry), tornando-o constitutivo do próprio *processo*, pois “se uma coisa pode ser projetada ela não é mais incerta”.<sup>475</sup>

Em Eisenman, a incerteza é parte do processo indicial, textual e diagramático de *blurring*, como visto anteriormente, sugerindo uma imagem

<sup>474</sup> EISENMAN, P. En terror firma: na trilha dos grotextos. p.614.

<sup>475</sup> Ibid., p.615-617.

embaçada ou desfocada. *Entre a ausência e a presença* tradicional, entre o ser e o não-ser, uma arquitetura que não se afirmaria como monumental ou heróica, ao contrário desestabilizaria toda a iconicidade que afirmou a dominação do homem sobre a natureza. Uma arquitetura *out-of-focus* seria um “grotexoto” entre o belo e o sublime, uma “nova natureza”.

*Blurring* produziria assim uma arquitetura *informe*, que escapa não só às referências de composição clássicas ou modernas, mas também a todo expressionismo, à definição centrada em um autor, embora o resultado seja altamente formalizado.

Grotexotos definem tanto um modo outro de *experiência* quanto de *processo projetual*, alterando assim tanto a relação do espectador quanto do projetista com o objeto. É justamente o dado de incerteza no objeto que elimina a possibilidade de controle de ambos.

Desse ponto de vista, “o arquiteto não é mais a mão e o cérebro” nem “a figura mítica originária no processo projetual”.<sup>476</sup> Para Eisenman, a prática arquitetônica necessita de um deslocamento do homem do centro do mundo, visto não mais como “agente originante”. Nesta condição de deslocamento, uma condição de autoria não mais poderia afirmar o desenvolvimento linear do processo de projeto, com um “começo” e um “fim”.

O corolário desse esvaziamento do autor é a desmistificação da condição de objeto original, autêntico e verdadeiro que possui uma “aura” no sentido benjaminiano, e da “mão do autor” que, no artesanal, como observou Simmel, era a garantia do “cultivo do homem”, ao estabelecer uma ligação entre subjetividade e objetividade.

O autor em arquitetura estaria morto?

Michel Foucault problematiza a questão da autoria invertendo o problema tradicional:

Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consciência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras da linguagem e manifestar assim as intenções que lhe são próprias? Mas antes colocar estas questões: como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na *ordem dos discursos*? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de

<sup>476</sup> EISENMAN, P. En terror firma: na trilha dos grotexotos, p.616-617.

fundamento originário, e de analisá-lo como uma *função variável e complexa do discurso*.<sup>477</sup>

Foucault questiona a “unidade, sólida e fundamental, entre autor e obra” que formulou como uma categoria crítica: “o homem-e-a-obra”. Libertando-se da expressão, a escrita basta a si mesma identificando-se com a sua “exterioridade desdobrada”. Assim, o sujeito que escreve tende a desaparecer: é o que ele chama de “a morte do autor”. Descreve que a “função autor” é a construção de um “ser de razão”, que é, no indivíduo, uma instância profunda, um poder criador, um projeto, o lugar originário da escrita. O autor é definido como um certo nível constante de valor, como um campo de coerência teórica, como unidade estilística e como um momento histórico definido, encontro de vários acontecimentos. Foucault critica os modos de existência destes discursos e quem deles se apropria, ou melhor, quem preenche as funções de autor para exercer certas funções, até mesmo o exercício de poder. O filósofo, como também Eisenman, defende o retorno ao texto como parte do próprio discurso da disciplina, o retorno a um vazio que o esquecimento evitou ou mascarou, aquilo que esteve à margem. Como enfatiza Jacques Lacan, este esforço não trata em absoluto da negação do sujeito, mas de expor a dependência do sujeito.<sup>478</sup>

Neste sentido, no trabalho de Eisenman, a noção de “diagrama” desloca a noção de autoria, mas não exclui completamente o sujeito que, conceitualmente, escolhe a natureza do “terceiro texto” responsável pela condição *blurred*. Como o próprio Eisenman observa, “o processo diagramático nunca ocorrerá sem algum *input* físico de um sujeito”.<sup>479</sup>

Mas, é a própria escrita que constitui, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. Para o arquiteto, “escrever alguém significa constituí-lo através de um corpo de

<sup>477</sup> FOUCAULT, M. O que é um Autor? In: *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ed. Forense Universitária. p.287. Grifo da autora.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p.276. É a noção de “escrita” que para o filósofo bloqueia a certeza de desaparecimento do autor e leva este pensamento ao limite. A escrita preserva a noção do autor, seu caráter sagrado que a relaciona a um criador como um sentido oculto.

<sup>479</sup> “O diagrama não contém em si mesmo as possibilidades de superar a repressão. O diagrama possibilita ao autor superar e acessar a história do discurso, enquanto, ao mesmo tempo, supera sua própria resistência física a tal ato. Aqui o diagrama assume o distanciamento do sujeito-autor. Ele se torna tanto racional quanto místico.” EISENMAN, P. Diagram. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.94. Tradução da autora.

memória que através da escrita constitui o sujeito. Então a escrita em arquitetura é também a constituição do autor/sujeito e também de seu objeto”.<sup>480</sup>

Eisenman deseja propor um autor outro, desmotivado, descondicionado, mas não desapaixonado. Recuperando a noção de *passion* definida em Blanchot (*When the time comes*) como um terceiro termo, em excesso, entre o *self* e a linguagem, Eisenman usa-a para definir “o momento da arquitetura”: “a paixão é estrutural e opõe-se tanto ao individual e ao expressionista”.<sup>481</sup> Ela é utilizada para formular ideias e relaciona o momento, a arquitetura e o coletivo, ao tudo de qualquer um, fora da oposição entre muitos e um.

Talvez possamos dizer que o exercício de Eisenman promove condições para que se externalize uma escrita que incorpora os discursos mais diversos. Eis aí a paixão, como característica da própria complexidade, vários textos entrelaçados, textos que exprimem tempos, valores, condições diferenciais em simultaneidade.

A esse propósito, Eisenman conceitua:

O momento, esta condição de affect, paixão, excesso, requer e propõe um outro tipo de *self*, outro tipo de autor escrevendo dentro do contexto de um momento no tempo, escrevendo em um contexto do olhar do outro. Esta escrita não é um mero registro da experiência dos objetos. Ao contrário, é um afeto, uma condição intransitiva e passiva *de* eventos que não possuem espaço real e tempo real, mas o afeto de tempo e lugar. Isto sugere a possibilidade de um *outro* tipo de escrita arquitetônica por um autor quase involuntário, passivo, que não está no controle, mas somente estabelece os limites do trabalho para estar fora de controle [*sets the framework to be out-of-control*].<sup>482</sup>

Este tipo de condição de não-controle do *self* é propositadamente engendrado por Eisenman através de um processo experimental, em devir, aberto ao acontecimento. O arquiteto é deslocado e esta condição caracteriza, para Eisenman, a experiência contemporânea dos indivíduos como a do não-controle. Toda a sua argumentação, como vimos, parte da falência da promessa iluminista e humanista da razão.

<sup>480</sup> EISENMAN, P. Written into the void. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.84. Tradução da autora. A escrita seria uma espécie de “invenção inconsciente” distinta da assinatura, uma “invenção consciente”. A consciente envolve uma memória pessoal real, a vontade consciente de fazer algo novo, enquanto a inconsciente é uma condição escrita, da diferença, de um simulacro da memória, não completamente consciente, mas “a constituição da consciência através do processo de sua invenção.” Ibid., p.85.

<sup>481</sup> EISENMAN, P. The author’s affect. In: \_\_\_\_\_. *Written into the void*, p.7. Tradução da autora.

<sup>482</sup> Ibid., p.11.

Como afirma Andreas Huyssen<sup>483</sup>, o episódio do Holocausto tem sido tomado como referência geral para indicar a falência do projeto iluminista, servindo de prova da incapacidade da civilização ocidental de viver em paz com as diferenças e alteridades; e a referência a ele tornou-se uma espécie de metáfora para outras histórias e memórias de violência e genocídio.

Talvez por isso lidar com o tema do Holocausto tenha sido para Eisenman a oportunidade de fazer daquilo que já era parte de seu processo de trabalho a proposta por um tipo de experiência – o deslocamento do sujeito, o não-controle e a abertura à imprevisibilidade.

O projeto do *Memorial do Holocausto* (Berlim, 2005, Figura 70) é um desafio: “Como então é possível tornar estético o crime contra a humanidade, se estetizar significa, de algum modo, transcender o ordinário através de alguma forma de beleza? Igualmente, como é possível dar significado à enormidade deste crime?”<sup>484</sup>

Com as mortes em massa no Holocausto e em Hiroshima, teve fim a ideia de “monumento individual”; a arquitetura assim não poderia mais lidar com a questão da memória e do monumento como antes, o impacto horror é tão grande que qualquer tentativa de representá-lo através dos meios tradicionais seria inadequada. Segundo Eisenman:

A memória do Holocausto nunca poderá ser uma nostalgia.

A enormidade do banal [*enormity of the banal*] é o contexto deste monumento. O projeto manifesta a instabilidade inerente ao que parece ser um sistema, aqui um *grid* racional, e seu potencial de dissolução no tempo. Sugere que quando um sistema supostamente racional e ordenado torna-se grande demais e fora de proporções para seus propósitos, perde contato com a razão humana. Começa então a revelar as perturbações inatas e o caos potencial em todos os sistemas que parecem ordenados, a ideia de que todo sistema fechado em uma ordem fechada está fadado a falir.<sup>485</sup>

Podemos dizer que Eisenman cria uma “heterotopia”, um lugar sem centro, sem margem ou um lugar onde só há margem: o memorial é um espaço onde todos se sentem à margem.<sup>486</sup> Como discutimos na seção 2, interpretamos

<sup>483</sup> HUYSSSEN, A. op.cit., p.13.

<sup>484</sup> EISENMAN, P. The silence of Excess. In: *Holocaust Memorial Berlin*, Eisenman Architects. Lars Müller Publishers, 2005. [s.p.] Tradução da autora.

<sup>485</sup> EISENMAN, P. Memorial to the Murdered Jews of Europe. In: \_\_\_\_\_. *Blurred Zones – Investigations of the interstitial*. New York: Monaceli Press, 2003. p.314. Tradução da autora.

<sup>486</sup> O espaço visível é despersonalizado, ao contrário do espaço de informação, no subterrâneo, reservado à memória específica das vítimas personalizando a memória no solo alemão.

aqui este conceito de Michel Foucault como a criação poética de um espaço singular que, ao mesmo tempo, se remete à prática sócio-cultural que o constituiu como um espaço à margem, diferenciado. Lugares-outros, mas reais, as “heterotopias” evidenciam o avesso dos lugares que as constituíram. A heterotopia criada por Eisenman gera uma realidade própria e crítica da instância sócio-cultural que a engendrou.

Eisenman faz questão de propôr uma experiência da memória do vazio<sup>487</sup>, como diferença em relação à cidade de Berlim que se reconstrói aceleradamente nas últimas décadas, preservando, como indício, algo do arrasamento material e espiritual de Berlim.

Não há traço algum de nostalgia ou de memória do passado, mas somente “a memória viva da experiência individual”: “só se pode conhecer o passado através de sua manifestação no presente”.<sup>488</sup>

A experiência é solitária e reflexiva. Ao percorrer um campo de aproximadamente quatro mil monolitos de concreto<sup>489</sup>, o indivíduo experimenta a presença do irracional no racional. A disposição em *grid* é vista quando da aproximação ao trabalho em cota superior, e ao penetrar no campo as referências racionais se perdem quando se passa através de espaços de largura para uma pessoa, porém onde a relação entre o chão e a altura dos elementos é variável.

Eisenman afirma que partiu da ideia do campo (*field*), não de uma imagem, não de personagens. Desejava um “campo abstrato”.<sup>490</sup> O campo de monolitos não possui *uma* entrada, mas múltiplas. Não possui *uma* saída, mas múltiplas. Não estabelece quaisquer percursos, mas se define como um espaço onde múltiplos e diferenciais caminhos são possíveis. É um espaço da *deriva*, não

<sup>487</sup> Demonstrando uma postura próxima dos artistas que, como apontamos anteriormente, defendem a permanência dos *terrain vagues* como espaços de experiência da condição de deslocamento do homem contemporâneo, Daniel Libeskind chegou a propor que o vazio do centro de Berlim, a *Postdamer Platz*, fosse mantido como um descampado com um quilômetro de extensão, onde tudo ficaria como após a queda do muro. “A rua termina no mato. Simplesmente maravilhoso. Afinal, essa área é o resultado do ‘direito natural’ divino de hoje: ninguém a quer, ninguém a planejou, no entanto ela permanece firmemente implantada nas mentes de todos nós. E lá, nas nossas cabeças, essa imagem do vazio da *Postdamer Platz* ficará por décadas. Coisas como essa não podem ser facilmente apagadas, mesmo se toda a área estiver ocupada.” Daniel Libeskind. Apud. HUYSSSEN, A., op.cit., p.108.

<sup>488</sup> EISENMAN, P. Memorial to the Murdered Jews of Europe, p.314. Tradução da autora.

<sup>489</sup> A área abrange cerca de 34.000 m<sup>2</sup> e os blocos possuem 0,95m de profundidade e 2,38m de largura, variando em altura de 0,2m a 4,8m. No subterrâneo, há um centro de informações com várias salas, algumas iluminadas por luz natural, além de uma área para exposições.

<sup>490</sup> Peter Eisenman. Tradução da autora do documentário de TV: Art et Culture - Le memorial aux juifs assassinés d'Europe. WPR, 2005.

da *promenade*. Sua proposta provoca uma descontinuidade entre experiência e entendimento, pois não há objetivo, não há fim, não há entrada ou saída.

A diferença entre as superfícies do solo e do topo dos pilares não é arbitrária nem é o resultado de pura expressão. Cada plano é determinado pela interseção dos vazios do *grid* de pilares e as linhas de *grid* de um contexto maior de Berlim. Como explica o arquiteto:

Ocorre um deslizamento na estrutura do *grid*, causando espaços indeterminados dentro da aparente ordem rígida do monumento. Estes espaços se condensam, estreitam, aprofundam, para promover uma experiência de múltiplas camadas de qualquer ponto. Esta agitação no campo destrói qualquer noção de axialidade absoluta e revela ao contrário uma realidade omnidirecional. A ilusão da segurança da ordem no *grid* interno e a moldura do *grid* das ruas são então destruídas.<sup>491</sup>

Com esta problematização, Eisenman demonstra sua sintonia com as experiências da arte contemporânea. Ele nega o trabalho como “objeto” – que se define, como tratou Morris, por uma apreensão instantânea, “tudo-ao-mesmo-tempo”<sup>492</sup> para defini-lo como campo “informe” que se estende horizontalmente.

Também vale destacar a passagem em que Smithson se refere a uma visita que fizera a uma pedreira de ardósia, que para ele assemelhava-se a um oceano em que todas as fronteiras e distinções perdiam seu significado, tornando-se um tumulto de des-diferenciação: “O caráter quebradiço do *site* parecia nos envolver como um enxame, causando uma sensação de deslocamento.”<sup>493</sup>

No *Memorial*, duas superfícies topológicas e onduladas, marcadas pelo topo e pela base dos pilares, definem uma “zona de instabilidade” e irregularidade, em relação ao dado [*datum*] das ruas do entorno. À medida que o solo [*ground*] decai, o sujeito que adentra o campo torna-se envolvido por pelos pilares. Segundo Eisenman, a arquitetura deve questionar a noção de um fundo neutro [*datum*]; contrariando a visão abstrata moderna, “o solo [*ground*] deve ser compreendido como uma condição de presença”.<sup>494</sup>

No texto “*The Silence of the Excess*”, Eisenman esclarece que, no caso específico da situação de Berlim, considerar o solo alemão como um dado neutro é uma questão política. O solo é marca de identidade e revolvê-lo significa, como

<sup>491</sup> EISENMAN, P. Memorial to the Murdered Jews of Europe, p.314. Tradução da autora.

<sup>492</sup> Cf.p.132-133.

<sup>493</sup> SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra., p.195.

<sup>494</sup> EISENMAN, P. The Silence of Excess, [s.p]. Tradução da autora.

na metáfora de Smithson, trazer à tona aquilo que fora sedimentado. Fazer do solo o campo de experiência daquilo que o Holocausto trouxe à tona: o solo alemão é instável, a identidade alemã é instável. Sua estabilidade fora uma ficção engendrada pelo sistema de poder.

O sítio do memorial era uma área não ocupada em Berlim Oriental, parte de um terreno inutilizado depois da construção do muro que repartiu a cidade em 1961. Os anos de guerra e pós-guerra não deixaram transparecer os traços da ocupação que o local tivera até 1945, um parque privado dos ministérios.

O próprio Eisenman avalia a condição do sítio e seu entorno e confessa que não poderia pensar em um sítio melhor em função da mistura de várias arquiteturas. Enumera como elementos significativos: a estátua de Goethe no parque *Tiergarten*, a vista do *Reichstag* e a nova cúpula de Norman Foster, a Embaixada dos Estados Unidos, o edifício de Frank Gehry, os mais belos edifícios da Alemanha do Leste. Há uma mistura incrível de várias novas arquiteturas. “Não poderia ser melhor, pois representa algo que não é mais hierárquico, não é mais monolítico. Há heterogeneidade e intertextualidade. O lugar onde o campo se inscreve reflete a realidade de uma sociedade aberta.”<sup>495</sup>

O entorno imediato é constituído por marcos reconhecíveis da paisagem histórica: a noroeste está o edifício do *Reichstag* e o *Portão de Brandenburg*, a oeste, o *Tiergarten* na fronteira onde antes havia o *Muro de Berlim*. Neste limite, antes o lugar da divisão, cria-se, através do trabalho, um diálogo entre o jardim natural e o *landscape* artificial de Eisenman; ambos referem-se a espaços construídos pelas estruturas culturais de seu tempo, trazendo à tona as diferentes cidades de Berlim e fomentando a reflexão sobre a definição dos espaços de poder e dos espaços marginais na cidade. O *Tiergarten*, hoje um parque público, outrora era o espaço privado dos reis da Prússia. O Memorial constrói o solo do qual foram privados os judeus justamente porque, na dominação nazista, o solo pertencia somente àqueles que possuíssem o sangue puro alemão – *blut e boden*.

Sobre a relação entre arquitetura e política no projeto, Eisenman afirma:

---

<sup>495</sup> Peter Eisenman. Tradução da autora do documentário de TV: *Art et Culture - Le memorial aux juifs assassines d'Europe*. WPR, 2005. Desde a reunificação da Alemanha, o local entre a *Pariser Platz* e as quadras adjacentes da *Potsdamer Platz* e da *Leipziger Platz* se tornaram áreas importantes do centro da cidade, onde estão vários novos edifícios, incluindo o *Banco DZ* de Frank Gehry, o *Reichstag* de Norman Forster, a *Embaixada Francesa* de Christian de Portzamparc entre outros.

A arquitetura não soluciona problemas políticos, simplesmente ela interpela os responsáveis políticos. Ela volta a sua atenção aos problemas políticos e sociais, mas não os resolve. Este monumento jamais irá apagar a culpa dos alemães, sua ansiedade obsessiva com o passado, não resolverá os erros da história. Ele não preencherá jamais o vazio produzido pelo regime nacional-socialista, este não é o seu papel. O seu papel é abrir o debate. E isto é o que foi feito. (...) Pretendia polemizar. Este projeto, por seu tamanho, sua escala, seu silêncio fez muito barulho.<sup>496</sup>

O solo é reconfigurado, trabalhado, como parte de uma determinação espacial dinâmica e temporalizada. É o *entre* marcado pela presença dos pilares que Eisenman entende como uma arquitetura que questiona a metafísica como “abrigo”, espaço de proteção e segurança, porque pretende suscitar justamente seu oposto.

Se o solo é um campo ativado, no espaço e no tempo, o é também como força simbólica. As estelas parecem enterradas no solo. Não parecem construídas sobre o solo, ou nele pousadas como peças escultóricas tradicionais; parecem sustentá-lo ao mesmo tempo em que nele se sustentam. Daí uma imagem forte de enraizamento, pertencimento, justamente neste “lugar” que, paradoxalmente, é também um “não-lugar”, traduzindo a própria condição de deriva dos judeus.

Como nos referimos anteriormente, o jardim é para Foucault uma “heterotopia”, pequena parcela do mundo que se constitui uma totalidade de mundo. À frente do histórico jardim do Tiergarten, esta heterotopia é a imagem duplamente sugestiva da “deriva”: a da liberdade e a do desnorreamento.

Como observa Luis Fernández-Galiano: “Praça e monumento, fundo e figura, urbano e arquitetônico, este cruzamento entre paisagem e escultura é de fato uma instalação escavada, que força a quem o percorre uma experiência opressiva de desorientação e perda.”<sup>497</sup>

Retomando os termos de Rosalind Krauss, o trabalho seria um *entre* não-escultura e a não-paisagem; contudo, Eisenman insiste que é um trabalho arquitetônico:

É a relação do memorial com a ideia de solo [*ground*] e não a especificidade da situação que confere ao trabalho, necessariamente como arquitetura, seu

<sup>496</sup> Peter Eisenman. Tradução da autora do documentário de TV: Art et Culture - Le memorial aux juifs assassines d'Europe. WPR, 2005.

<sup>497</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Germani Remember: Berlin's Memorial or Eisenman's Danteum? In: *Blurred Zones – Investigations of the interstitial*. New York: Monaceli Press, 2003.p.333. Tradução da autora.

importante significado simbólico. De fato, a ressonância simbólica do projeto está no deslocamento do solo [*ground*] como um dado [*datum*] de um modo próprio à arquitetura, oposto ao de outras formas de arte.<sup>498</sup>

A “escultura no campo ampliado”, lançando-se ao espaço real, como temos analisado neste trabalho, redefiniu sua condição autônoma, ancorando-se em uma situação como crítica ao espaço museal e à definição formalista do trabalho artístico.

Já a arquitetura, segundo Eisenman, sempre teria sido *site specific* e teria sido durante o movimento moderno que, na tentativa de se tornar não figurativa e abstrata, a arquitetura se libera do solo, suspensa através dos pilotis.

Eisenman, porém, sublinha uma distinção entre a arquitetura e a arte *site specific* apoiando-se na interpretação de Jasper Johns, que definira a ascendência dos trabalhos “escultóricos” dos anos 1960 em Duchamp, que teria ampliado a definição da arte de retiniana para um campo no qual linguagem, pensamento e visão agem uns sobre os outros. Para Eisenman, a arquitetura não tematiza primordialmente o ótico.

O arquiteto defende que a tentativa de redefinir as fronteiras entre arquitetura e “escultura”, certamente após a radical redefinição desta como disciplina, deve considerar a questão da reconcepção do solo [*ground*]. Eisenman defende que a escultura *site specific* não questiona a “condição natural” do solo.

Outra distinção, segundo ele, seria que os trabalhos de *site specific* não possuíam um programa político ou memorial. Consideravam somente a questão do tempo como experiência, não incorporando, em sentido dual, o tempo da memória, a possibilidade de rememoração de uma experiência do passado no presente.

Em entrevista concedida a Eisenman, em 1984, Richard Serra declara que a ruptura mais importante da história da escultura no século XX, de fato, foi a eliminação do pedestal que instaurava a separação entre o objeto e o espaço comportamental do espectador. “A escultura sobre o pedestal transmitia sem dúvida o efeito do poder ao submeter o espectador a um tema idealizado, comemorativo ou elogioso”.<sup>499</sup>

<sup>498</sup> EISENMAN, P. *The Silence of Excess*, [s.p]. Tradução da autora.

<sup>499</sup> Richard Serra. Apud. SERRA, R. *Entretien avec Peter Eisenman*, p.215. Tradução da autora. Sabe-se que o projeto do Memorial teve, no início, a participação de Serra que o abandona posteriormente.

Neste sentido, não há dúvida em afirmarmos que a escultura *site specific* lança-se ao espaço real, estabelecendo assim um contato com a arquitetura.

Eisenman afirma, porém, que a escultura de Serra não dá importância à questão figura-fundo, que sua questão é criar rupturas que confirmam substância ao vazio, que tentem criar substância a partir de nada:

Um terreno livre apresenta uma certa neutralidade em função de sua falta de substância. Ao introduzir uma ruptura [*coupture*] qualquer, um muro, uma linha ou o que quer que seja, você não cria uma figura sobre o solo, mas você cria a partir do solo. Não é a natureza figura-fundo que é importante, mas sim conferir substância ao vazio.<sup>500</sup>

A crítica de Eisenman parece parcial se pensarmos nos trabalhos de *Land Art* de Smithson, Michael Heizer e especialmente em *Shift*<sup>501</sup> de Serra que se funda na relação com solo, de uma experiência do deslocamento no sítio.

Mas para Eisenman é a arquitetura que possibilita a experiência de um tempo dual através da negação do solo como um dado referencial. Sobre o projeto do *Memorial*, ele insiste que há uma “divergência perceptiva e conceitual entre a topografia do solo e topo dos pilares” que “denota uma diferença temporal”, ou seja, lembrando Bergson, uma diferença entre tempo cronológico, tempo narrativo e tempo como duração. O fato de o projeto registrar esta diferença é o que faz dele um “lugar de perda e contemplação, elementos da memória”.<sup>502</sup>

O entendimento de uma noção de solo, para Eisenman, vai além da subversão fenomenológica da relação entre figura-fundo, o solo alcança o problema da memória deste lugar, que é complexificado. O solo não é um *datum*, pois não é um dado físico somente.

Não à toa, Eisenman faz referência a Proust para diferenciar a nostalgia, da memória viva que é ativa no presente. A nostalgia é tocada de sentimentalidade que lembra das coisas não como se passaram, mas como desejamos relembrá-las. O monumento tradicional é entendido como uma imagem simbólica, representativa. Diferencialmente, ele acredita que a memória do Holocausto só pode ser construída como uma condição de experiência em que o passado continua ativo no presente: “Neste contexto, o monumento pretende apresentar uma nova ideia de memória, distinta da nostalgia. Propomos que o tempo do

<sup>500</sup> Peter Eisenman. Apud. SERRA, R. Entretien avec Peter Eisenman, p.227. Tradução da autora.

<sup>501</sup> Cf.p.136-137.

<sup>502</sup> EISENMAN, P. Memorial to the Murdered Jews of Europe, p.314.

monumento, sua duração, seja diferente do tempo do entendimento e da experiência humana.”<sup>503</sup>

O *Memorial* subverteria a instrumentalidade do monumento tradicional uma vez que não é para ser contemplado, mas vivenciado, experimentado pelo corpo e pela mente. Também subverteria a iconicidade tradicional do monumento, pois que não se instaura como um elemento capaz de ser apreendido e reverenciado como totalidade, trata-se de uma obra em extensão. Assim alcançaria a *presentness* no sentido proposto por Eisenman, subvertendo tanto a *iconicidade* quanto a *instrumentalidade* que motivam os signos de monumentos.

Nas palavras do arquiteto,<sup>504</sup> o trabalho é “uma presença *minimal* (...) possui pouca ou nenhuma iconografia, nada simbólico, e é esta ausência, como o silêncio do psiquiatra, que irá permitir que as pessoas tenham contato com seus sentimentos reprimidos”.

A passagem tempo-espço, sem começo e sem fim, sugere uma espécie de desgaste da própria experiência, como nos processos entrópicos e de sedimentação da mente.

(...) A serenidade e o silêncio percebidos da rua são quebrados por uma densidade claustrofóbica interna que dá pouco alívio enquanto envolve o visitante que entra o campo. A experiência da existência presente na presença, da existência sem as marcas convencionais da experiência, da existência potencialmente perdida no espaço, de uma materialidade não-material: esta é a incerteza do memorial. Quando um trabalho pode ultrapassar sua abstrata aparência diagramática, em seu excesso, no *excesso de razão que enlouqueceu*, então tal trabalho torna-se uma advertência, a *mahnmal* (memorial), não para ser julgado em seu significado ou em sua estética, mas na impossibilidade de seu próprio sucesso.<sup>505</sup>

Vemos que a experiência do *Memorial* remete à já referida ideia de afeto [*affect*], que atua tanto no âmbito físico ou corporal como no pensamento.<sup>506</sup> Trata-se de um trabalho que atua em complexidade *in-situ*, criando um “lugar contemporâneo” na instância do “entre”, entrelaçando a memória coletiva e a individual, a experiência tanto fenomênica como conceitual, o político e a alienação, o racional e o irracional, a presença e a ausência, o “lugar” e o “não-lugar”, o silêncio e o excesso.

<sup>503</sup> Ibidem.

<sup>504</sup> Peter Eisenman. Apud. EISENMAN, P. Entrevista.

<sup>505</sup> EISENMAN, P. *The Silence of Excess*, [s.p.]. Tradução da autora.

<sup>506</sup> EISENMAN, P. *Written into the void*, p.8. Tradução da autora.

De modo próximo ao trabalho de Smithson, em que *site* e *non site* criam uma dialética permanentemente reversível, Eisenman cria uma “heterotopia” que pode ser descrita, ao mesmo tempo, como o *site* do vazio, e o *non-site* de todos os *sites* arrasados no pós-guerra em Berlim.

E se Smithson define como “novos monumentos” os espaços, os vazios, os *terrain vagues* que marcam a presença do próprio vazio do futuro, Eisenman materializa o vazio do passado como *vague* informe, *vague* instável, *vague* sem limites no presente. Eisenman redefine a imagem do monumento.

Criticando os discursos da memória que a veem como possibilidade de fornecer uma espécie de compensação ou conforto psicológico, Andreas Huyssen defende a aceitação do “deslocamento fundamental nas estruturas do sentimento, experiência e percepção, na medida em que elas caracterizam o nosso presente que se expande e contrai simultaneamente.”<sup>507</sup>

Huyssen igualmente questiona se a ampla cultura da memória que se instalou criando um sem número de museus e memoriais não estaria engajada em um projeto de legitimação dos próprios discursos políticos da atualidade, referidos a questões nacionais e não pós-nacionais ou globais.

Neste sentido, o trabalho de Eisenman propõe uma experiência viva do indivíduo frente à obra e não a recuperação de referenciais simbólicos diretos. Eisenman questiona a unidade e clareza na comunicação arquitetônica e sugere outras condições de significação, diversas da convenção da representação. Para o arquiteto, a proposição de mudanças radicais nos modos de produção e consumo da arquitetura é um ato político contra a criação de espaços standardizados que refletem os interesses do capital.

\*

---

<sup>507</sup> HUYSSSEN, A. op.cit., p.29.

Em *Paisagens Intersticiais*, analisamos trabalhos que, questionando da ordem de seu discurso, sua linguagem, abordaram a paisagem como um campo entrópico, constituído de fragmentos, vestígios, sedimentações – como um palimpsesto, intertextual. São poéticas que exploram o contextual através do conceitual e do ficcional para pensar o “lugar contemporâneo” como complexidade, no campo intersticial do “entre”, em deslocamento, passado e futuro, “lugar” e “não-lugar”. Assim, expõem a condição deslocada do sujeito em meio ao mundo frágil e fraturado que o cerca.

### 3.4

#### Paisagens Acontecimento – *Performance* e Evento

“Events ‘take place’. Again and again.”

Bernard Tschumi

Como tratamos na seção 2, o conceito de “acontecimento” como singularidade, contingência, acidente, irredutibilidade, foi utilizado na teoria da complexidade por Edgar Morin para evidenciar o mundo como um campo de incerteza, ao mesmo tempo de ordem e desordem, racionalidade e irracionalidade.

“A vida apresenta-se não só como fenômeno eventualizado, mas como sistema eventualizado no qual surge a aleatoriedade”,<sup>508</sup> que pode ainda ser aproximado do conceito de jogo com o acaso. A vida flui por sucessões de processos selvagens de associações, combinações, entrechoques e explosões, um “devir” constituído de metamorfoses. Nunca é um quadro estável, mas o lugar de surgimento de “acontecimentos”.

Os conceitos de “devir” e “acontecimento” foram abordados, como vimos, por Gilles Deleuze que afirma que a essência do “devir” é o paradoxo de transitar, ao mesmo tempo, entre passado e futuro, afirmando que debaixo das próprias coisas subsiste um “elemento louco” que sustenta a relação essencial da linguagem como “discurso enlouquecido”. Os acontecimentos são efeitos de superfície, incorpóreos, “não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões”.<sup>509</sup> É a liberdade que se vê salva na exterioridade dos acontecimentos como laço dos efeitos.

*Paisagem Acontecimento* define um campo de situações que evoquem a liberdade, enfatizando o caráter da arte como ação, *performance*.

Levantamos como hipótese que a criação de “eventos” artísticos/arquitetônicos/urbanísticos possa promover deslocamentos, ações críticas, lidar com a dinâmica contemporânea também como pluralidade de contextos sociais e programáticos.

Trabalhos que tratam a esfera do “vivenciado” como “eventos”, “acontecimentos”, que entendem a experiência como um campo aberto ao devir, a

<sup>508</sup> MORIN, E. *Ciência com consciência*, p.240-241.

<sup>509</sup> DELEUZE, G. *Lógica do sentido* (1969), p.5-6.

tensão entre espaços públicos e privados, a definição dos programas segundo uma maior liberdade, não se restringindo ao mecanicismo da função e expandindo os limites de *utilitas* ou *commoditas* às experiências de ludicidade e prazer.

Antes de iniciarmos a análise dos trabalhos, cumpre-nos recolocar dois antecedentes e referenciais das propostas de “ação” na paisagem: o grupo Archigram e o Situacionismo.<sup>510</sup>

Na década de 1960, o grupo inglês Archigram imaginou a paisagem como um lugar de nomadismo, emancipação social, troca, interação, prazer, diversão e conforto material e psicológico. Seu espírito era de recusa completa do passado e otimismo em relação ao futuro, através de ampla adesão à tecnologia, em defesa de mudanças sociais e de uma arquitetura próxima da vida contemporânea; não à toa o grupo se afiniza com a arte *Pop* inglesa, com as imagens de ficção científica e parques de diversões.

As propostas exploram a tensão dos limites da arquitetura, daí o seu caráter “*anti-building*”, como na produção da revista Archigram em formato de quadrinhos. Através de uma “*action architecture*”, contra o valor formalista da arquitetura, se pretendia criar fatos, eventos e dinâmicas enfatizando a questão do programa, as ações que se desenrolam e transformam os espaços.

Segundo Reyner Banham, as propostas do grupo criticam o funcionalismo restrito do modernismo, definindo um “funcionalismo em campo expandido”<sup>511</sup> que incluiria percepção, biologia, genética, teoria da informação, topologia e toda sorte de tecnologia.

“Metamorfose”, “instantaneidade” e “mobilidade” são conceitos do grupo que se refletem tanto em propostas urbanísticas como a *Walking City* e a *Plug-in City* como nas cápsulas de habitação como *Gasket Homes* (1965), de Ron Herron e Warren Chalk, e as propostas *Cushicle* (1966), uma mistura de veículo e tenda, de Michael Webb, e *Suitaloon* que seria uma casa nômade para ser “vestida”.

Podemos afirmar que o grupo antecipa o questionamento do projeto como ferramenta objetiva do funcionalismo ortodoxo, que somente aceitava os programas coletivos com base no argumento moral de resposta racional a

<sup>510</sup> Cf. p.77.

<sup>511</sup> Reyner Banham. Apud.VIDLER, A. Toward a Theory of the Architectural Program. *October*, n.106, fall 2003. Tradução da autora.

necessidades sociais, fundamentadas na ciência e na lógica. O *Archigram* pensa a satisfação e o prazer individuais, abrindo campo a atividades, ações e situações como parte do sonho, da diversão, a fantasia – o campo mesmo do delírio, algo que guarda relação com o irracionalismo surrealista e dadaísta que, como veremos, será importante no pensamento de Rem Koolhaas.

Como aponta Banham, o grupo explora “imagens” como participantes ativos no campo sensorial do espectador, em prol da criação de “zonas de total probabilidade” através do recurso a cores, formas, símbolos, espaços, texturas, iluminação e acústica.

Um dos projetos mais instigantes é *Instant City* (1968, Figura 71), que propõe a cidade como um conjunto de grandes balões ligados a coberturas suspensas, cápsulas para habitação, painéis com imagens. Como uma aeronave, a “cidade instantânea” transportaria atividades de educação e entretenimento instalando-se como um “*site* nômade”, criando assim situações novas, novas paisagens.

O grupo não enfatiza a arquitetura como coisa construída, mas as ações humanas, a vida em suas situações diversas e transitórias. A arquitetura “acontece” nos espaços de atividades, de troca, de movimento.

As intervenções do Archigram sinalizam a possibilidade de pensar a paisagem como uma grande *performance*, viva, lúdica e prazerosa.

Nos anos 1950, numa vertente paralela, a abordagem da europeia Internacional Situacionista revela a mesma vontade de restituir ao indivíduo uma experiência viva da paisagem, porém com um viés crítico. Acreditando na prática artística como ato político, imaginavam que por meio da arte se poderia realizar uma revolução de valores.

Guy Debord, seu grande propagador, criticava a “sociedade do espetáculo”, o irrealismo da sociedade de notícias, propaganda, anúncios e entretenimento que, como espetáculo, afirmariam o movimento autônomo do “não-vivo” - da aparência, do olhar iludido, da falta de consciência como um comportamento humano hipnótico, resultado e meta do modo de produção capitalista:

Nas sociedades onde prevalecem as modernas condições de produção, a vida é apresentada como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. (...)

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens. (...)

No mundo realmente invertido, o verdadeiro é o momento do falso.(...)

Ao mesmo tempo em que suprime a distância geográfica, esta sociedade produz uma nova distância interior na forma de uma separação espetacular.<sup>512</sup>

Debord defende a criação de “situações”, a “construção concreta de ambientes momentâneos da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior”. Através da psicogeografia, os situacionistas avaliavam e propunham situações considerando o cenário material da vida e os comportamentos a que sua experiência leva e como tais cenários são transformados. O objetivo não era criar objetos, mas situações, criticando a comercialização da arte e, ao mesmo tempo, produzindo intervenções no entorno cotidiano que pudessem despertar as pessoas para o ambiente que as cercava, levando à transformação da sociedade. A “participação” é um dos conceitos-chave na construção de situações, conforme Debord: “A situação é assim feita para ser vivida por seus construtores. (...) Aumentará a participação daqueles que não mais poderão ser chamados de atores, mas em um sentido novo deste termo, de vivenciadores”.<sup>513</sup>

A ação de *détournement*, corrupção ou subversão, validava a apropriação do existente e sua alteração, em prol da “politização das paisagens urbanas”.

Yves Lacoste, em *Paysages politiques*<sup>514</sup> (1990), parte da crítica de Debord, apontando que o que é considerado como validamente estético na paisagem é fruto da escolha de um grupo dominante como um modo estratégico de controle do que se deve revelar ou esconder.

De fato, Debord critica o urbanismo como estratégia totalizadora que funcionaria como uma forma de controle capitalista em sua absoluta dominação:

Essa sociedade que reforma tudo que a rodeia desenvolveu uma técnica especial própria de moldar seu próprio território que constitui a base de todas as facetas de

<sup>512</sup> DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. (manuscrito do filme). Disponível em: <<http://www.geocities.com/projetoperiferia4/sefilme.htm>>

<sup>513</sup> DEBORD, G. Relatório sobre a construção de situações (1957).

<sup>514</sup> LACOSTE, Y. *Paysages politiques*. Braudel, Gracq, Reclus. S.l. : Le Livre de Poche, 1990. Sua interpretação de ascendência marxista revela como traço utópico a insistência em uma paisagem “real” livre das manifestações capitalistas. Sua contribuição está em considerar o universo do discurso da mídia como tema da geografia, antecipando, mesmo que de modo seminal, as discussões posteriores.

seu projeto. O urbanismo - o ‘plano motor’ - é o método capitalista de assalto ao meio ambiente natural e humano. Seguindo sua lógica de desenvolvimento pela absoluta dominação, o capitalismo pode e precisa refazer a totalidade do espaço enquanto cenário de sua propriedade. (...)

Todas as inovações arquitetônicas do passado foram desenhadas exclusivamente pelas e para as classes dominantes. Agora, pela primeira vez, uma nova arquitetura está sendo desenhada especialmente para o pobre. A miséria formal e a vasta proliferação desta nova experiência habitacional provêm conjuntamente de seu caráter de massa, que implica tanto na sua função como nas condições modernas de construção. O núcleo óbvio destas condições é a tomada autoritária de decisão que abstratamente converte o meio ambiente em um ambiente de abstração. O urbanismo é uma das mais evidentes expressões da contradição entre o crescimento do poder material da sociedade e a absoluta falta de progresso no sentido do controle consciente desses poderes por parte da sociedade.<sup>515</sup>

Como se depreende de seu manifesto, ele propõe uma arquitetura menos autoritária e mais comprometida com a participação da sociedade nas questões sobre a paisagem. Não por mero acaso, o Situacionismo revaloriza a vanguarda surrealista por representar uma ação contra os valores lógicos da modernidade e por tentar intervir na vida cotidiana, reivindicando a liberdade. Debord propõe que os “camaradas” da Internacional Situacionista avancem para a direção da “experimentação coletiva, concreta, de ambientes e comportamentos novos”<sup>516</sup>, como uma espécie da revolução cultural.

*Nova Babilônia* (1956-74, Figura 72), a “cidade situacionista” por excelência imaginada pelo arquiteto Constant Nieuwenhuis, propõe um sistema aberto, modificado por seus moradores, conforme os seus desejos, segundo uma apropriação plena do espaço público de modo *democrático*. “Uma cidade outra para a vida” como crítica à ambiência morna e estéril, aos “cemitérios de cimento armado”, à vida enfadonha dos bairros burgueses, carentes de imaginação e ludicidade. Ele afirma:

Desejamos a aventura. Como é difícil encontrá-la na Terra. Há quem a procure na Lua. Apostamos antes de tudo e sempre numa mudança aqui na Terra. Nossa proposta é nela criar situações, situações novas. Queremos derrubar leis que impedem o desenvolvimento de atividades eficazes para a vida e a cultura.

<sup>515</sup> DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. (manuscrito do filme) [s.p.].

<sup>516</sup> “O lado progressista do surrealismo, em seu início, está na reivindicação de uma liberdade total, e em algumas tentativas de intervenção na vida cotidiana. Suplemento da história da arte, o surrealismo é, no campo da cultura, como a sombra de um personagem ausente em um quadro de De Chirico. Ele revela a falta de um futuro necessário.” DEBORD, G. A falta de um futuro necessário (1957). Conferência gravada. Disponível em: <<http://www.ubu.com>> Acesso em nov.2009.

Estamos no limiar de uma nova era, e é imperativo esboçar já a imagem de uma vida mais feliz e de um urbanismo feito para dar prazer.<sup>517</sup>

É proposto um urbanismo social efetivamente crítico da concepção modernista de espaço público, entendido somente como um espaço livre, e da concepção de cidade verde que reduz o relacionamento direto e a ação dos homens. Ao contrário, para eles, “a aglomeração é indispensável” para uma relação estreita entre ambiente e comportamento.

Constant Nieuwenhuis descreve *Nova Babilônia* como uma “cidade coberta”: uma construção espacial contínua, alteada do solo, incluindo habitações e espaços públicos, que poderiam ser modificados segundo as necessidades de uso do momento, e vias sob ou sobre as construções, suprimindo a rua. A cidade seria constituída de “espaços atravessáveis” delineando um espaço social complicado e vasto. Segundo ele, a nova ambiência pretendida pelo Situacionismo sugere o aproveitamento de todas as invenções técnicas – do passado e do futuro – e “construções maleáveis” que correspondam à dinâmica da vida, criando um ambiente em relação direta com modos de comportamento em constante mudança.

O Situacionismo problematiza a *função* ao limite, recorrendo ao termo *jogo*. A arquitetura como um jogo do espaço e da ambiência, de variadas possibilidades de sensações e imprevistos. Um ambiente em que o espaço social se abre à diversidade de comportamentos e ao acontecimento, ao evento. Por exemplo, diferentes andares seriam divididos em espaços que se comunicam, possibilitando a criação de uma infinita variedade de ambientes alteráveis que facilitarão a “deriva” dos moradores e seus frequentes encontros não programados.

O conceito fundamental do Situacionismo é, portanto, a deriva. Ignasi Solà-Morales a define como uma experiência da “radical vontade de não colocar limites, nem plano prévio, nem hierarquia visual”.<sup>518</sup> A deriva assim contrapor-se-ia aos princípios de desenho racional e de ordem compositiva da cidade moderna, tornando possível a emergência de um espaço urbano através da “acumulação

<sup>517</sup> NIEUWENHUIS, C. Uma cidade para outra vida (1959). In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da Deriva*. Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

<sup>518</sup> SOLÀ-MORALES, I. *Territórios*, p.155. Tradução da autora.

errática de experiências sinestésicas”.<sup>519</sup> Desse modo, ela seria constitutiva de uma experiência sem caminhos pré-definidos, sem limites, fora de controle.

Nas palavras de Debord, a deriva se opõe às noções clássicas de viagem e *promenade*; é um procedimento de passagem por ambientes variados para incentivar um comportamento “lúdico-constructivo”:

Uma ou mais pessoas à deriva renunciam, por uma razão mais ou menos longa, às razões de se deslocar e de agir que elas conhecem geralmente, às relações, ao trabalho e ao lazer que lhe são próprios, para deixar-se ir segundo as solicitações do terreno e os encontros que lhe correspondem. A parte do aleatório é aqui menos determinante do que se tem afirmado: do ponto de vista da deriva, há um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões (...). A mudança mais geral que a deriva deve propor é a diminuição constante dessas margens e fronteiras [entre atmosfera e habitação] até sua supressão completa.<sup>520</sup>

Mas outro ponto deve ser destacado. Na visão dos situacionistas, novas configurações urbanas partem do *socius* e do coletivo como um agente criativo, porém, sem um enfoque populista. Eles acreditam no potencial de uma “expressão natural da criatividade coletiva, capaz de compreender as forças criadoras que se libertam com o declínio de uma cultura baseada no individualismo.”<sup>521</sup> Nesse sentido, afirmam que não seriam as artes tradicionais aquelas que poderiam criar uma nova ambiência para se viver.

Estas reflexões serão tratadas a seguir, a partir dos trabalhos que lidam com a questão da *performance*.

### 3.4.1

#### Performances poéticas *entre o público e o privado*

Félix Guattari propõe a instauração de uma “*cidade subjetiva*”<sup>522</sup> através da *transdisciplinaridade* entre urbanismo, arquitetura e ciências sociais, humanas e ecológicas, de modo a transformar hábitos e mentalidades coletivas no cruzamento de questões econômicas, sociais e culturais. O filósofo afirma que a

<sup>519</sup> SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias*, p.88. Tradução da autora.

<sup>520</sup> DEBORD, G. Teoria da Deriva (1958). *Internationale Situationniste* n.2. Paris, 1958.

<sup>521</sup> NIEUWENHUIS, C. Uma cidade para outra vida (1959).

<sup>522</sup> “A cidade produz o destino da humanidade: suas promoções, assim como suas segregações, a formação de suas elites, o futuro da inovação social, da criação de todos os domínios. Constata-se muito frequentemente um desconhecimento desse aspecto global das problemáticas urbanas como meio de produção de subjetividade”. GUATTARI, F. *Restauração da Cidade Subjetiva*. In: \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed.34, 1992, p.173.

arte da *performance* é um meio de, a partir da teia da cotidianidade, fazer emergir universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, engendrar subjetividades mutantes, extrair dimensões intensivas. Estas expressões artísticas, através da multiplicação polifônica, poderiam desconstruir estruturas vigentes e possibilitar a “recriação” e o “enriquecimento” do mundo em suas formas e modalidades de ser.

*Performance* e *participação* possibilitam uma aproximação entre a noção de agente social da vida urbana e a de “espaço público” em trabalhos artísticos que buscam criar situações específicas a um determinado contexto.

Afinizando-se às propostas efêmeras contemporâneas, as ações de *performance* podem ser consideradas “lugares” transitórios ou em trânsito - conforme a proposta - situações que adquirem significados diversos para a esfera coletiva e intersubjetiva problematizando uma realidade sócio-cultural. Experiências artísticas de *performance* são eventos que podem ser proposições críticas sobre o modo como os indivíduos se apropriam e vivem os espaços. Para nós, o vivenciado define a arquitetura como o espaço das ações dos indivíduos, da dinâmica da própria vida, nunca um espaço neutro como discurso social.

Nas *performances* que consideram a relação entre indivíduos e “espaço público”, o contexto é uma instância vivenciada não só física, mas também discursivamente, em função de sua dimensão política.

Em *A Condição humana*<sup>523</sup>, Hannah Arendt define a esfera pública como lugar de contato entre a diversidade dos homens; como na *polis* grega, é o lugar da discussão, o espaço da relação entre iguais e em pluralidade, definindo deste modo a condição humana. O espaço público é o espaço do discurso e da ação que passa pela vida ativa, de compartilhamento e de relação, definindo a cidade como construção coletiva. Para a filósofa, oposto ao público é o espaço das necessidades, o espaço privado, individualizado e particular.

Esta discussão torna-se importante frente à ampla apropriação da esfera pública pelo privado, pela criação de espaços imbuídos de discursos particulares e barreiras físicas e psicológicas na paisagem. Mas não só isso: é possível perceber uma espécie de “agorafobia”, que as ações performáticas de cunho politizado, fruto dos movimentos de 1968, pretendem combater.

---

<sup>523</sup> ARENDT, H. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo; introdução de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

Se Arendt demonstra um certo idealismo em relação ao espaço público como espaço ampla e conceitualmente democrático, para a historiadora da arte Rosalyn Deutsche, a dimensão pública é uma conquista de um jogo de forças, de poder. Em “*The question of public space*”, Deutsche afirma “desnaturalizar” a noção de “espaço público” sugerindo-o como sendo um “lugar de contestação”, amplamente político. É um espaço de debate, onde os direitos são declarados, limitando assim o poder; ou como o espaço onde as identidades de grupos sociais e a identidade da sociedade são ambas constituídas e questionadas. Deutsche pontua a importância de tomar o termo “espaço” não como uma entidade abstrata, mas sim como uma relação: o espaço cria fronteiras, limites.

O termo “espaço público” não é, portanto, sinônimo de espaço livre universal – como na cidade modernista. É, sim, um espaço do *socius* e por isso sempre em tensão de limites com o privado:

O “espaço público” é comumente assumido como um espaço que é, precisamente, não excludente – é amplamente inclusivo ou ao menos potencialmente, acolhe a todos, e é universalmente acessível. Mas se as fronteiras constituem o espaço, então o espaço público só ganha sentido em relação a algo que é excluído – um espaço excluído como privado.<sup>524</sup>

As reservas de Deutsche, em relação ao termo “arte pública”, se devem à sua defesa da importância de proliferar os espaços públicos, travar batalhas para tornar públicos muitos tipos diferentes de espaços, deslocar as fronteiras entre o público e o privado, para ampliar, ao invés de limitar, o espaço da política.

Entendemos assim que, a participação efetiva do *socius* em seus espaços vividos, pressupõe o entendimento da paisagem como um campo de eventos, também de resistência, de conflitos.

Gostaríamos de destacar o trabalho do norte-americano Vito Acconci que, atuando *entre a performance* e a arquitetura, cria *eventos* que transgridem e deslocam uma experiência natural ou cotidiana do espaço urbano; são acontecimentos em que a vida como “encenação”, da qual todos fazem parte, vem à tona em sua complexidade. Seu trabalho discute a relação entre os espaços públicos e a experiência privada dos indivíduos. Acconci afirma que um lugar é *público* quando:

<sup>524</sup> DEUTSCHE, R. The Question of “Public Space”. p.1-10. Disponível em: <[http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn\\_deutsche.html](http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html)> Acesso em nov.2009. p.2. Tradução da autora.

1) suas formas são públicas, quando são publicamente usáveis, quando se pode nelas sentar, andar, engatinhar, percorrer, viver; 2) seu significado é público, seus significados publicamente acessíveis, o lugar é constituído de convenções, imagens, sinais, objetos que qualquer um de qualquer cultura possa reconhecer automaticamente, naturalmente; 3) seu efeito é público, seus efeitos são publicamente instrumentais, o lugar forma tanto o público que o utiliza e quanto o agente público que o organiza. (...) Um espaço é público quando mantém a ordem pública ou modifica a ordem pública.<sup>525</sup>

Para o artista, lugares públicos podem funcionar tanto como “prisão” – garantindo uma ordem – quanto como “fórum” – onde suas convenções, imagens, sinais, são invertidos, colidem uns com os outros, são quebrados em partes, de modo que as convenções sejam desestabilizadas e, ao mesmo tempo, expostas. Neste último, o espaço é ocasião para discussão, que pode se tornar um argumento, que pode se tornar uma revolução.

É possível perceber uma forte crítica das situações convencionais, da banalidade da experiência esvaziada de um sentido discursivo e mesmo político, discutindo a relação entre o espaço público e as esferas de poder.

A prática artística de Acconci parte desta questão, quando afirma desejar deslocar-se do lugar central do “autor” para tornar-se um artista como “instrumento” no mundo. Em primeira instância, como eu “vulnerável” quebrando as barreiras do próprio corpo, para, depois, quebrar as barreiras entre artista e espectador e, depois atuando em *site specifics*, romper as barreiras entre espaços públicos e privados. O próprio artista confessa: “Eu mudaria a minha atenção e viraria instrumento. Eu focaria em mim como um instrumento que agiu em qualquer terreno, de tempo em tempo, disponível”.<sup>526</sup> A arte para Acconci se define como “algo instrumental”<sup>527</sup>, e o fazer artístico como um tipo de instrumento no mundo.

Acconci é um deflagrador de ações públicas que pretende cada vez mais incitar. Vemos nessa atitude certa proximidade com a postura de Helio Oiticica,<sup>528</sup> que afirmou ser o artista não só “o que destranca [*declancha*] os tipos acabados,

<sup>525</sup> ACCONCI, V. Some notes on peopled space. (1977) In: *Luces, cámara, acción (...)* Corten! (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia. [s.d.] , 1977, p.421. Tradução da autora.

<sup>526</sup> ACCONCI, V. Steps into Performance (And out). In: *Luces, cámara, acción (...)* Corten! (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia. [s.d.], p.174. Tradução da autora.

<sup>527</sup> ACCONCI, V. Some notes on peopled space (1977). Tradução da autora.

<sup>528</sup> São grandes as possibilidades de ampliar as discussões sobre arte e vida, participação, paisagem e deriva através dos trabalhos dos artistas brasileiros de reconhecimento internacional como Helio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio - o que, porém, foge ao recorte de pesquisa deste trabalho.

mesmo que altamente universais, mas o que propõe propor, o que é mais importante como consequência”.<sup>529</sup> Ou seja, a postura do artista é lançar-se ao experimental, deste modo desvinculando-se dos condicionamentos e não tendo como pressuposto a produção de novos modelos de comportamento, mas sim a afirmação da arte como atitude propositiva e participativa em diversos setores da vida.

A ação de Acconci pode ser compreendida como partícipe do campo ampliado contemporâneo. Seu perfil não pode ser reduzido a uma única prática. Seu partido é a multiplicidade e a mobilidade: *performance*, poesia, “escultura”, instalações, vídeo e, mais recentemente, arquitetura. Acconci se vê um propositor de situações, em prol da deflagração de experiências que também imagina como múltiplas, pois que abertas ao outro. O homem só se descobre quando mergulha no outro, participa e se identifica com o coletivo. O artista declara que em sua trajetória jamais quis se tornar uma celebridade, desejava, sim, desaparecer e integrar-se ao espaço<sup>530</sup> – algo que o levou a buscar outros *mediums*, a realizar instalações e lançar-se aos limites da arquitetura.

Em função da importância que seu trabalho adquire, como processo experimental *intermídia*, serão analisadas algumas de suas primeiras obras performáticas que possuem reflexos, no que tange a relação entre público e privado, em sua prática posterior relacionada a situações específicas da paisagem social e urbana.

A noção de *peopled space* é tratada na poética de Acconci como o espaço da intersubjetividade, de interrelação entre indivíduos que descobrem e recriam a si na relação com os outros.

Em uma de suas primeiras ações, Acconci pretende pôr em prática a relação entre artista e público, através da ideia “*performing myself through another agent*”, em uma *performance*, realizada das cinco às seis da tarde do dia 18 de abril de 1969, na esquina das ruas 14, 15 e 16 em Nova Iorque.

Uma situação usando ruas, andando, correndo. (...)

<sup>529</sup> Helio Oiticica. Apud. COTRIM, C. Arte e Deriva: a escrita como processo-invenção. *Arte e ensaios*. n.17. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, dez. 2008. p.72.

<sup>530</sup> ZONNO, F.V. Multiplicidade na poética de Vito Acconci: paisagem e *performance* e arquitetura. *Concinnitas*. UERJ Instituto de Artes. Rio de Janeiro. ano.9. n.12. v.1. p.98-112. 2008.

Eu fico de pé na esquina – escolho uma pessoa andando daquela esquina para a próxima – corro até a esquina e a aguardo chegar.

Rua: *stratus, sternere*, para expandir (a esquina como um sumário da rua, uma rua que se expande, se torna um ponto) – Eu estou correndo à frente de outra pessoa, nós estamos separados (estaremos juntos, em um ponto, na esquina).<sup>531</sup>

A referência espacial determina a relação entre os agentes do espaço. Sua ação depende da ação de um outro, da referência de um outro. O outro é co-partícipe, não há ação sem relação.

Razões para se mover:

Mover-se até outra pessoa – mover-se contra outra pessoa – mover-se sobre outra pessoa – mover-se dentro de outra pessoa – mover-se cruzando outra pessoa – mover-se através de outra pessoa – mover-se ao redor de outra pessoa – mover-se passando por outra pessoa. (...)

Razões para se mover:

Mover-se de acordo com os movimentos de outro agente – mover-se na direção de outro agente.<sup>532</sup>

O artista como “eu privado” e autônomo não existe; o artista é sempre um eu *entre* público e privado; assim também não há um espectador, para Acconci o público é ativo nas *performances* propostas. Este sentido de arte coletiva desconstrói a visão do artista como figura distante e especial, tornando-o mais próximo do público que se faz mais participativo, mais público.

A reversibilidade entre público e privado é abordada na atividade/instalação *Room Piece* (1970), na Galeria *Gain Ground*. Durante três semanas, foram expostos em uma sala da galeria os móveis e objetos de um cômodo da casa de Acconci (cozinha, sala de estar, quarto e banheiro, sala de trabalho). Sempre que precisava de algo que estivesse na galeria, o artista se deslocava de um ponto a outro de “seu apartamento”, a uma distância de oitenta quarteirões, tomava o objeto por empréstimo pelo tempo de uso e o devolvia. Na última semana, algumas das caixas são marcadas com um “x” para informar que estas poderiam ser retiradas por quem as quisesse levar. O espaço público da galeria se torna parte do espaço privado da casa do artista; as caixas marcadas, antes privadas, tornam-se públicas, e retornam ao âmbito privado de algum visitante.

<sup>531</sup> ACCONCI, V. Peopled Space – performing myself through another agent. *Avalanche Magazine*. n.6, fall 1972, p.30. Tradução da autora.

<sup>532</sup> Ibid.

Na vídeo-instalação *Command Performance* (1974, 50 minutos), em Nova Iorque, Vito Acconci cria uma “linha de transmissão” de imagens que rompe os limites espaciais estabelecidos, a partir do uso dos recursos do vídeo. Partindo do próprio espaço da galeria, pontuado por três colunas, instala, na base da primeira, um monitor de tv e à sua frente, na segunda coluna, um banco sobre o qual incide um *spot* de luz. Nesse monitor é exibido um vídeo com a imagem de Acconci que, assertivamente, se dirige a quem se senta dizendo: “você deve ser mais público”<sup>533</sup>. Ao mesmo tempo, a imagem da pessoa é captada por uma câmera de vídeo que a exhibe para o público através de um outro monitor colocado em um espaço de estar criado junto à entrada da galeria.<sup>534</sup>

Para Acconci, a *performance* constitui uma ação que se dá não *em* um espaço, mas *através do* espaço. Uma ação que se constitui *evento*: a ação transforma o espaço e o espaço transforma a ação.

Em *Middle of the world* (1976, Fine Arts Gallery, Ohio, Figura 73), Acconci monta um dispositivo no vão de um mezzanino, uma plataforma quadrada, em nível intermediário dos pavimentos, acessada por quatro escadas de corda. Para o artista, a posição é *half-way*, ao mesmo tempo estável e instável, e os visitantes podem escalá-la a partir dos dois níveis: durante a ação de subir ou descer, a plataforma balança, atingindo-a, mas quando o participante a alcança, senta-se, estabilizando-a.

Mas não se trata somente de uma ação física de um *corpo* que ocupa um espaço. Acconci busca desdobrar a questão da instabilidade à instância subjetiva. Questionando as certezas, física e psicologicamente, a plataforma se torna uma espécie de palco onde o áudio cria *eventos*. Ouvem-se vozes: “O que você sabe? Você sabe o que eles dizem? Você sabe o que eles dizem de você? Você se importa?”. Todos ao mesmo tempo: “Nós sabemos onde nós estamos, nós sabemos onde nós estamos”<sup>535</sup>. Depois de uma breve estabilização das vozes, uma delas fala mais alto: “Corta!”, e as perguntas recomeçam.

<sup>533</sup> VITO Hannibal Acconci Studio, p.287-288. Tradução da autora.

<sup>534</sup> Esta relação entre público e privado faz lembrar o projeto de Rem Koolhaas, *ZKM Museu de Arte e Tecnologia de Mídia*, que torna a fachada do edifício mediadora de eventos que ocorrem em seu interior. Trabalho analisado em nossa dissertação de mestrado: ZONNO, F. Arquitetura *entre* Escultura – uma reflexão sobre a dimensão artística da paisagem contemporânea. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação de Mestrado: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

<sup>535</sup> VITO Hannibal Acconci Studio, p. 333. Tradução da autora.

Outras tantas podem ser suscitadas: A corda será cortada? Quem está no comando? Onde a ação individual? Trata-se esta experiência de uma encenação?

O *evento* afeta o público; cria “situações” provocativas que convocam ao envolvimento, à participação. Eis porque os *peopled spaces* são “*background: where the pieces were live*”, um campo onde os agentes estão vivos, são partícipes. Para Acconci o espaço da galeria não é um palco onde ação e público se separam, ao contrário. Do mesmo modo, o artista aborda o espaço público da praça.

O artista se torna um tipo de guerrilheiro: a galeria é tratada como um terreno a explorar (a galeria é um signo, um modelo da cultura onde está) – Eu programo uma peça de acordo com o terreno (...). Uma vez que a galeria e o espaço do museu são lugares onde pessoas estão juntas, o espaço pode ser utilizado como um lugar de encontro. (...) A galeria é utilizada como praça. (...) A questão óbvia é: por que não fazer o mesmo em uma praça pública real?<sup>536</sup>

Tradicionalmente, o espaço público é identificado com o espaço da praça<sup>537</sup>. A própria configuração física da mesma sugere um palco cercado por edificações que configuram uma espécie de cenário urbano.

A praça, no trabalho de Acconci não é o lugar da permanência, da recuperação de uma unidade entre indivíduo e mundo, não é o lugar de um encontro com uma origem, com uma história, nem um espaço que lhe restitua a paz perdida com a experiência da cidade moderna. Ao contrário, o espaço público é o lugar do *evento*, do acontecimento, de ações sociais, onde tudo pode acontecer.

É o que realiza em *Peoplemobile* (1979, Figura 74), quando, com uma instalação-carro, percorre ruas de cidades holandesas (entre elas Amsterdam). Durante três dias, cria-se um acontecimento, um lugar-eventual. Uma caminhonete com alto-falantes para em determinado local público, uma praça, e são montados, com painéis, diversos “instrumentos arquitetônicos” temporários que transformam o espaço e as ações que nele se desenvolvem.

Uma das disposições sugere uma arquibancada de onde se observa a dinâmica da realidade, a vida como *performance*, *performance* do cotidiano. Mas

<sup>536</sup> ACCONCI, V. Some notes on peopled space (1977).

<sup>537</sup> A praça é, historicamente, um local da *performance* social, desde a Ágora grega, e depois nas Praças de Comércio, catedrais medievais e, finalmente, no uso cênico da perspectiva no planejamento dos espaços urbanos da cidade Barroca configurando as praças das igrejas e dos palácios do poder. A partir do século XIX, a exemplo de Paris, a rua é também passarela dos costumes e da moda, ditando as regras do jogo social. Todas elas, expressões de *performance* ligadas à intenção ritual na constituição de mitos do poder e da auto-afirmação.

ao mesmo tempo em que se está sentado como “observador”, alguém é também visto, torna-se “personagem” ou agente de uma outra *performance*. Nesta montagem, os papéis são reversíveis. Em outra, os painéis configuram espaços fechados, mais íntimos, apartados da agitação do mundo público. Acconci afirma pretender oferecer aos cidadãos um “endereço público”, um lugar ao mesmo tempo público e privado. Seria uma espécie de refúgio, o que problematiza o sentimento de apropriação que se tem do espaço público.

Vemos que são muitas as questões levantadas. O que se deseja do espaço público? É ele tão somente um espaço de passagem? Como o sentimos? Como um espaço de ameaça, de medo – agorafobia – onde não se tem lugar?

Nas palavras de Acconci: “Vindo de qualquer lugar, vindo de lugar algum, [*Peplemobile*] pode fazer um convite aos outros, àqueles que não têm lugar, os que podem querer se esconder.”<sup>538</sup>

O espaço público é, portanto, o “lugar” onde não se tem o controle das situações, os eventos acontecem, acontecem e acontecem exigindo, a cada vez, ações “não planejadas”, ações para cada situação.

Acconci usa o recurso do “choque” para expor o espaço como um lugar de tensões. Em uma das situações “armadas”, os sons vindos dos alto-falantes fazem os transeuntes acreditarem que sejam buzinas e também um diálogo com terroristas que desestabilizam qualquer visão do espaço público como um espaço de restituição da paz.

Como em *Middle of the World*, *Peplemobile* também faz uso do recurso do áudio para mobilizar a instância subjetiva e revelar a complexidade da natureza do lugar como um campo de discursos diversos, inusitados e dramáticos – todos eles influenciando o modo de vida nos espaços. Através do ficcional, Acconci faz ver a realidade como uma construção de discursos, como sugestionamento que faz uso de recursos retóricos e teatrais.

Acconci incita: “Continue a dizer a você mesmo: isto é somente um sonho ... somente um romance ... somente um filme ... somente um vídeo-game ... Continue a dizer a você mesmo: isto pode acontecer aqui, este é um espaço público.”<sup>539</sup>

<sup>538</sup> Vito Acconci. Apud. VITO *Hannibal Acconci Studio*, p.10. Tradução da autora.

<sup>539</sup> ACCONCI, V. *Public Space in a private time*, p.424. Tradução da autora.

Analisando a declaração de Acconci, vemos a problematização dos limites entre realidade e ficção. O *espaço público* é um lugar onde tudo pode acontecer.

Aproximamos esta fricção também na discussão do campo do teatro, que revê sua própria definição como partícipe de um campo mais ampliado da cultura. Problematizando os limites entre arte e vida, Richard Schechner, no livro *Performance theory*<sup>540</sup>, define a *performance* como um modo de comportamento que caracteriza qualquer atividade da vida e, restritamente, uma atividade feita por um indivíduo ou um grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo. Toda *performance* seria uma manifestação entre o ritual (mecanismos para garantia de força e poder) e o entretenimento (jogo e festa), termos que estabelecem entre si uma tensão dialética que o autor compara à imagem de gêmeos acrobatas: nenhum está no topo ou embaixo, estão sempre em uma dinâmica.

Schechner define duas esferas de *performance*: a social e a estética. Na *performance social*, aponta que os espaços urbanos são, historicamente, monumentais espaços cênicos, que tomam o indivíduo como um observador contemplativo do espetáculo da cidade e de seus símbolos arquitetônicos (do poder). Neste contexto, “máscaras” definem os papéis sociais que todos desempenham. Políticos, ativistas, militantes e terroristas, todos usam técnicas teatrais para dar suporte à sua ação social.<sup>541</sup> Na *performance estética*, os artistas usam ações da vida social como tema e o teatro seria um modo de aproximação entre público e ator, entre realidade e encenação, entre a vida e a ficção. Atuando no urbano, a *performance* ao mesmo tempo em que se abre incorporando o mundo público, abre-o a novas leituras. Ele afirma que vida e arte trocam experiências de *performance* em todas as suas manifestações.

De fato, a partir da segunda metade do séc XX, observa-se que muitos diretores experimentais exploraram as possibilidades de uso de espaços não tradicionais: o teatro pôde ser visto nas ruas, parques, fábricas e armazéns, muitas

---

<sup>540</sup> SCHECHNER, R. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1977. p.30 e 123. Tradução da autora.

<sup>541</sup> A interpretação da sociedade como um teatro é uma concepção antiga. Platão enunciou o mundo como um grande teatro – tradição que ficou conhecida como *Theatrum Mundi*. Nesta visão, a vida humana é como um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses. Ou ainda, o mundo é um espetáculo dirigido por Deus e representado pelos seres humanos, visão que ficou generalizada na Idade Média. A partir do Renascimento e, principalmente, no período Barroco, a imagem do mundo como teatro está relacionada a uma nova noção de público: todos são espectadores uns dos outros, a vida diária é uma grande encenação, uma aparência. O célebre historiador Jacob Burckhardt constrói sua história cultural do Renascimento ampliando a noção de arte a todas as esferas de ação humana. Para Rousseau, a cidade renascentista é um palco de representação do eu.

vezes em locais marginais. Estas experiências foram influenciadas pelo conceito de teatro defendido por Antonin Artaud que preconizou o abandono da representação pela “*presentação*” – a arte do que acontece aqui e agora, a arte da própria vida. Também no teatro-laboratório de Jerzy Grotowsky<sup>542</sup>, o teatro tradicional é substituído por sítios especiais, configurando *performances* situadas.

As ações de Acconci sintonizam-se com estas manifestações teatrais em sua aproximação entre arte e vida, artista e público. Porém suas *performances* nunca são peças ensaiadas, são eventos únicos – o que faz com que estejam abertas ao acontecimento e à indeterminação. Seu trabalho, para usarmos os termos de Schechner, faz da *performance estética* um modo de crítica às *performances sociais*; propõe a transgressão levando à tensão da dimensão pública dos espaços.

É o que pretende no projeto não realizado *State Court Lawn* (1989, Carson City, Figura 75). Acconci cria uma réplica do edifício da Suprema Corte, com metade do tamanho real, que seria enterrada no gramado em frente ao edifício existente, tornando o telhado uma espécie de praça ou pátio de entrada. O novo *landscape* arquitetônico é um espaço da *performance* pública que, como entendemos, sugere a seguinte questão: é este um lugar onde tenho livre acesso?

Nas palavras do artista:

O público se concentra em dois tipos de espaço. O primeiro é um espaço que é público, um lugar onde o público se reúne porque tem o direito de estar ali; o segundo é um espaço que se torna público, um lugar onde o público se concentra precisamente porque não tem direito – um lugar que se tornou público à força.<sup>543</sup>

Vemos aqui uma operação *pop* que parece ironizar e questionar o *status* monumental e a função eminentemente pública do edifício existente, uma crítica à própria instituição e aos limites de participação que impõe aos cidadãos.

Analisando o trabalho de Acconci, Anthony Vidler observa que, “na grande escala da instituição pública, Acconci segue o caminho subversivo,

<sup>542</sup> Posteriormente, o grupo de Grotowsky se desfaz e os membros se dedicam a experiências com leigos - vivenciando cenas aqui e agora, em lugares insólitos. Segundo o diretor, ninguém representa para ninguém, prevalecendo uma experiência poética de um tempo e de um espaço. Público e plateia se fundem, os papéis se misturam, o público é também artista e nessa condição age criativamente sobre seu meio ambiente possibilitando a si o resgate da dimensão imaginária do espaço público. ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

<sup>543</sup> ACCONCI, V. *Public Space in a private time*, p.419. Tradução da autora.

delineado primeiro por Bataille, que entende a monumentalidade arquitetônica como uma cristalização do crescimento do poder e cultura”.<sup>544</sup>

Se Acconci expõe os “lugares”, as instituições, como espaços cujo caráter público é questionável, também expõe os “não-lugares” como espaços onde público e privado entram em conflito, em “choque”.

No projeto *ArteCidade*<sup>545</sup> (2002, Figura 76), Acconci cria uma “situação” a partir do espaço urbano do Largo do Glicério, em São Paulo: um local de passagem, um “nó” urbano, espaço intersticial entre grandes estruturas viárias e edificações institucionais, entre elas um esqueleto vazio de propriedade municipal. Na descrição do projeto: “os ossos de um prédio ainda por vir, os ossos de um prédio que nunca será: é o que resta no local - é o que agora é usado como base de um povoado, uma ‘vila’.”<sup>546</sup>

Partindo deste “não-lugar”, de um viaduto e de um edifício inacabado, o artista implanta um “dispositivo urbano-arquitetônico” para re-singularizar o “povoado” ou o “abrigo” da população sem domicílio fixo residente no local.

A “vila” que se espalha pelo tecido da cidade. Passarelas ligam o prédio principal aos postes de luz próximos, cada um deles contendo um “local”, “habitação” ou área de lazer, “parque”, da vila.

O poste mais próximo do edifício possui um anfiteatro com instalações de televisão ao redor. Outro poste serve de ponto de observação da vista, “local de descanso e reflexão”; e ainda um outro é um local de refeições, ponto de encontro com uma mesa e banco único circular.

As estruturas propostas são semitransparentes e não vedadas, os banheiros, tanques para lavar roupa, locais de refeição e lazer são abertos e o acesso livre em toda a área, os limites entre público e privado se tornam praticamente inexistentes.

<sup>544</sup> VIDLER, A. *Warped Space*, p.140. Tradução da autora.

<sup>545</sup> “Arte/Cidade é um projeto de intervenções urbanas, que se realiza em São Paulo desde 1994. (...) Reunindo artistas e arquitetos, internacionais e brasileiros, voltados para situações urbanas complexas, o projeto visa desenvolver repertório \_ técnico, estético e institucional \_ para práticas artísticas e urbanísticas não convencionais. (...) Os projetos indicam abordagens alternativas para a mega cidade, baseadas na ativação dos espaços intersticiais, na diversificação do uso da infraestrutura, na dinamização sem concentração excludente e na heterogeneidade espacial e social. (...) Arte/Cidade - Zona Leste ocorreu em 2002, numa área de cerca de 10 km<sup>2</sup>, na região leste de São Paulo. Palco da imigração e da primeira industrialização da cidade, a região atravessou longo período de desinvestimento, além da implantação de grandes sistemas de transporte. Recentemente, surgiram ali enclaves corporativos e condomínios habitacionais modernizados. Nos vastos intervalos abandonados, porém, proliferam favelas, comércio de rua e outros modos informais de ocupação do espaço urbano”. ARTECIDADE. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade>> Acesso em: 4 mar. 2006.

<sup>546</sup> *Ibidem*.

Acconci não tenta esconder a condição de vida dos moradores de rua, nem criar para eles uma privacidade que jamais possuíram; o artista evidencia a exposição pública a que estão sujeitos. E ainda a estetiza, pois que, à noite, estes volumes translúcidos tornam-se “luminárias” precárias destacando-se e enfatizando a sua presença na paisagem.

Essas cápsulas são feitas de fibra de vidro corrugada translúcida, de modo que é possível notar um vulto dentro dela, mesmo com a porta fechada. No último piso (aberto) há uma canaleta com água corrente, para se lavar. Essa água e a dos banheiros são fornecidas pelos coletores de água nos topos dos postes. Canos levam a água ao prédio inacabado. A vila é iluminada pelos postes. A luz atravessa os guarda-chuvas, virados, de fibra de vidro corrugado e ilumina os anfiteatros e a mesa circular. Dentro do prédio um sistema de espelhos possibilita que a mesma luz ilumine esta área.<sup>547</sup>

As práticas precárias dos usuários são o ponto de partida para a proposta de soluções viáveis que lhes garantam autosuficiência, a exemplo do recolhimento da água da chuva feito através de coletores de águas pluviais no topo de cada poste.

Destacamos que são as próprias condições da vida nas ruas que geram e “solucionam” o *programa*. É o modo de vida dos agentes deste espaço que sugere proposições para atender às demandas de uma situação.<sup>548</sup> Não são soluções prontas, não são soluções universais, são apenas proposições que não pretendem se tornar modelos a serem reproduzidos em situações semelhantes, mas chamar a atenção para como é possível pensar em modos diversos da apropriação tradicional dos espaços.

É preciso que os agentes, os “atores” da cidade, questionem e assim percebam o que se deixa à margem, mas que igualmente ocupa e provoca ações nos espaços transformando-os segundo seu próprio modo de vida.

Neste trabalho, Acconci cria um *acontecimento*, *evento*, ao validar a ocupação da população de rua como parte de uma situação social, instaura um lugar a partir da precariedade – parte do aparente caos para explorar um modo

---

<sup>547</sup> Ibid.

<sup>548</sup> Na década de 1970, o grupo austríaco Haus-Rucker-Co propôs que a arquitetura deveria cumprir uma função de apoio e não de protagonista, deixando aos habitantes da cidade, seus “atores”, a tarefa de definir o uso do objeto construído. Não seria o arquiteto nem a estrutura do espaço que definiriam seu uso. A ideia do grupo claramente expressa uma visão pública da apropriação do espaço propondo a experimentação também para redefinir os usos da cidade. Esta visão encontra um paralelo com a visão de Acconci em que a arte surge como um “instrumento” no mundo.

organizacional de vida que, através do trabalho artístico, modifica a paisagem: não de modo nostálgico ou utópico, mas compromissado com a vontade de “propor-propor” frente à realidade, como desejava Helio Oiticica.<sup>549</sup>

No caso da proposta de moradia no Largo do Glicério, a necessidade de se autosustentar e o modo público de viver são constituintes do próprio trabalho, deslocando a postura do artista/arquiteto, que atua como um partícipe de um coletivo específico. Como “dispositivo” aberto e flexível, a arte/arquitetura torna-se uma rede complexa em que o *socius* atua, constituindo espaços em que público e privado estão sempre em relação.

É possível pensar que um caráter político transgressor estaria presente em propostas desta natureza como questionamento da visão de uma sociedade total e em funcionamento equânime. Estas ações demonstram que a diversidade e a multiplicidade fazem parte da complexidade social contemporânea e é preciso atuar *in-situ* a partir de modos de operação específicos e em diálogo com seus próprios agentes; tudo isto, mas, porém, sem a nostalgia de que os agentes constituam uma condição fixa e permanente, posto que também eles se transformam frente à dinâmica contemporânea.

Há também neste trabalho um sentido “*site-oriented*” e, no lugar deslocado em que se coloca Acconci, uma aproximação com a postura do etnógrafo (lembrando a formulação de Hal Foster<sup>550</sup>); porém, sem recair em uma “defesa das minorias” ou em assistencialismo, pois que, ao propor uma abordagem dialógica, explora a potência criativa de um *socius* que possui um modo específico, precário e nômade de habitar, de “vivenciar” a realidade.

No mesmo *ArteCidade* 2002, a ênfase na *performance* dos agentes de determinada dinâmica está no cerne da proposta de Rem Koolhaas para o *Edifício São Vito* (São Paulo, Figura 77). Único edifício modernista da região, o prédio sofreu rápida degradação, transformando-se em um grande cortiço vertical, superpovoado, localizado em uma área de intensa circulação viária. Havia a proposta de demolição do prédio e a incorporação de sua área para a construção de uma nova megaestrutura por incorporadores.

<sup>549</sup> Podemos citar, como iniciativa também crítica e política da situação dos moradores de rua, a do artista e designer Kryzstof Wodiczko que, na década de 1980, produziu um veículo-moradia para os sem-teto de Nova Iorque. A produção de moradias nômades, como dissemos, fora imaginada pelo grupo Archigram.

<sup>550</sup> Retomando a descrição de Hal Foster, o “artista como etnógrafo” busca um compromisso com um outro cultural e a ação artística como vetor de transformações políticas. Cf.p.28.

Koolhaas propõe a instalação, no edifício existente e degradado, de um elevador dotado dos mais avançados recursos técnicos. Isto para incrementar a conexão entre a edificação e a área urbana, facilitando os acessos e a apropriação da edificação com formas novas de ocupação a serem propostas pelos próprios moradores. O elevador, que não foi instalado, gerou grande discussão pública sobre sua implantação. Certamente, para Koolhaas, esta mobilização de moradores, empresas, poder público, arquitetos e mídia era mais importante do que a própria instalação.

A proposta de Koolhaas é uma estratégia flexível, facilitadora da conexão entre público e privado.

Trata-se de uma estratégia para que a situação seja transformada a partir da diversidade de programas implantados. Vemos que esta iniciativa problematiza criticamente os limites do funcionalismo e a ação do arquiteto como aquele que diagnostica “necessidades” e as “resolve” propondo espaços e soluções arquitetônicas que atendam a expectativas.

O elevador, segundo Koolhaas, questiona e invalida grande parte das habilidades do arquiteto: “ridiculariza nosso instinto de composição, invalida nossa formação e questiona a doutrina que diz que sempre deve haver uma maneira arquitetônica de se dar forma às transições”.<sup>551</sup>

Neste sentido, ao renunciar à ação projetual, sua postura-limite torna-se uma crítica ao heroísmo do papel do arquiteto e do urbanista moderno. Por esta razão, Koolhaas afirma a paradoxal condição do arquiteto: onipotente e, ao mesmo tempo, impotente diante da realidade.

O que nos leva a refletir sobre a importância do desenvolvimento de ações discursivas - no campo crítico e de discussão pública – que entendam que os contextos são, na verdade, campos complexos onde atuam diversas instâncias de poder. Ciente da impossibilidade de, autonomamente, criar “soluções” para “resolver” problemas, o arquiteto, diante destas “forças sociais”, é tanto deslocado (se passivo) como, voluntariamente desloca-se (se transgressor) da posição de figura projetiva central.

Este é um ponto importante para a nossa discussão: como pensar a relação entre o artista/arquiteto e os agentes que constituem o *socius* – agentes sócio-

---

<sup>551</sup> KOOLHAAS, R. *Conversa com estudantes*. Tradução de Mônica Trindade. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p.14.

culturais, econômicos e políticos. O risco de insucesso é tanto acreditar no planejamento universalista como retomar um contextualismo a partir da “idealização” de um coletivo, sem problematizar a factual condição contemporânea de trocas entre o local e o global.

Uma das propostas que expõe a complexidade desta situação é o projeto *Fábrica 798* (Beijing, 2003, Figura 78), no qual Bernard Tschumi demonstra atenção às circunstâncias sociais e históricas de modo a trazer à tona o conflito entre a antiga e a nova China.

O espantoso desenvolvimento deste país veio acompanhado da destruição das suas cidades tradicionais e dos espaços de convivência dos *houtongs*, dando lugar a blocos residenciais verticalizados, em prejuízo do espaço público e da vida comunitária.

Transformando o antigo espaço da fábrica dos anos 1950, os habitantes haviam criado espontaneamente uma “comunidade artística vibrante” tornando o espaço de uso misto: estúdios de artistas, galerias, *lofts*, livrarias etc. Retomando a noção de Acconci, vemos este como um “*peopled space*”, *background where pieces were live*.

Como em muitos outros lugares, foi cogitada a proposta de demolir completamente o conjunto para erguer torres residenciais, sob o protesto da comunidade existente.

O projeto de Tschumi, defendendo um “novo tipo de urbanismo”, pretende atender ao número desejado de habitações e espaços comerciais e, ao mesmo tempo, preservar o espaço da “fábrica” agora utilizado como parte da vida social da comunidade local. O próprio arquiteto define sua estratégia como “*in-between(s)*”:

Reconhecendo o inevitável confronto entre o antigo e o novo, a proposta pretende ser uma alternativa à demolição indiscriminada das estruturas artísticas existentes. Ao contrário, os edifícios permanecem no nível térreo. Sobre eles é superposta uma área residencial de alta densidade, uma cidade horizontal que paira a 25m sobre o solo, com pátios que se abrem para iluminar as galerias abaixo. O projeto é sobre uma estratégia de *in-between(s)*: espaços entre o antigo e o novo, entre o acima e abaixo, oriente e ocidente.<sup>552</sup>

A nova estrutura parte do conceito de trama [*lattice*], motivo decorativo na arquitetura chinesa clássica, é um conjunto de elementos simultaneamente

<sup>552</sup> TSCHUMI, B. *Event cities 3*, p.588. Tradução da autora.

ordenados e flexíveis. Diante da situação, duas condições eram necessárias: a necessidade de um *grid* estrutural para promover acessos ordenados e flexibilidade, desordem, para interferir minimamente no térreo, haja vista a variedade de circunstâncias diferenciais existentes. Os espaços privados são aéreos, há jardins nos telhados e os espaços públicos ao nível do solo.

Tschumi parece retomar, em certa medida, a ideia de cidade moderna de Le Corbusier, suspensa sobre pilotis, dando ao espaço público um caráter de espaço livre e universal. Ou ainda, o projeto lembra as imagens produzidas por Iona Friedman (Figura 79), criando uma cidade moderna sobre a antiga, estratégia apontada por Koolhaas como “*Bigness* flutuando sobre Paris”.<sup>553</sup>

Entrevemos, na proposta de Tschumi, a ideia de um espaço público em que a permanência da cultura existente torna-se uma ação de afirmação contra os interesses especulativos. Isto, porém, sem a nostalgia do passado, mas valorizando o vivenciado. É pensando em um espaço de conflito, entre duas estruturas diversas, que sua ação expõe a complexidade paradoxal de uma China ao mesmo tempo sintonizada com suas tradições e com a cultura ocidental. Algo que se traduz também na proposição programática de Tschumi que reúne usos “clássicos”, “comunistas” e “capitalistas” – o jardim de pedras, o templo, a casa de chá; a fábrica, a cozinha comunitária, a estátua de Mao Tse Tung; escritórios, restaurantes, lojas, torre de televisão.

Podemos dizer que a postura de Tschumi estaria próxima da de um etnógrafo que busca compreender os conflitos próprios da dinâmica social e de infra-estrutura de um contexto específico.

No caso de Tschumi, sua ação constitui uma crítica à conversão capitalista da área, na tentativa de conciliar os interesses da população local, mantendo a riqueza de atividades, *performances* sociais, que constituem seu campo do “vivido” espontaneamente produzido.

Tschumi criou uma situação que expõe, como pólos em tensão, os referenciais da modernidade e da tradição, o global e o local.

Mas outra questão pode ser colocada: uma mesma arquitetura pode ser apropriada de modo diferente, segundo “o vivido” característico de um local.

---

<sup>553</sup> KOOLHAAS, R. *Bigness*. (1994) In: \_\_\_\_.; MAU, B., op.cit., p.504. Tradução da autora.

Rem Koolhaas<sup>554</sup> descreve a singular relação de apropriação dos espaços modernos, no caso do modelo asiático:

Ao se colocar algo sobre pilotis na Europa, se tem um vazio. Em Singapura, qualquer coisa que se eleve do solo é imediatamente ocupada com formas de vida pública, uma espécie de invasão multitudinária de “chinesidade”.(...) É sensivelmente a assombrosa eficiência e persistência de um modelo asiático de atividade pública formalmente indefinido, que se pode infiltrar em qualquer lugar.<sup>555</sup>

A aceitação da complexidade programática é asiática, mistura usos e densidades. Koolhaas destaca o uso do átrio nos edifícios como espaço público onde a atividade comercial, diferente do ocidente, é plenamente aceita, pois comprar é uma das atividades mais respeitáveis historicamente. Neste sentido, o asiático teria contaminado o moderno, alterando a neutralidade ao insistir em seu valor. Ao serem construídas enormes áreas habitacionais, a partir de aterros, seguindo os modelos ocidentais mais modernos, encontra-se o espírito asiático ao entrar nos lugares e ver luzes fluorescentes, as plataformas cheias de comida e lavanderias, como se a cultura antiga tivesse se estabelecido em novos territórios.

Koolhaas, que nos últimos anos tem desenvolvido pesquisas sobre a metrópole asiática, afirma que ela possui um modelo diferente da ocidental. Na Ásia, a beleza é a simultaneidade temporal: as etapas históricas se apresentam de forma simultânea, não de forma sequencial como na Europa, onde há uma homogeneidade totalizante. Em Kuala Lumpur, o que é particularmente asiático é a coexistência de elementos completamente diferentes, em relações claramente definidas, através da “paisagem”.

O arquiteto descreve a sua investigação na China como um encontro fascinante, mas que o conduziu a uma crítica radical ao processo destrutivo de suas cidades, resultado da avidez por construir. O grande crescimento em velocidade espantosa teria gerado uma urbanização sem urbanidade, seguindo somente as demandas do mercado, sem uma preocupação com o fenômeno urbano

---

<sup>554</sup> Nascido em Rotterdam (1944), vive na Indonésia (1952-56), se estabelece em Amsterdam onde trabalha como roteirista de cinema. Muda-se para Londres para estudar arquitetura. A viagem aos EUA, em 1974, influencia sua visão teórica quando se fascina por Nova Iorque como imagem da metrópole ocidental. Em 1975, na Europa, funda o OMA, pretendendo investigar a relação entre a arquitetura e a condição cultural da contemporaneidade. Em 1987, recebe seu primeiro encargo no Japão, onde começa a desenvolver interesse pela Ásia. Recentemente, desenvolve projetos de pesquisa acadêmica em Harvard, tratando das metrópoles não ocidentais.

<sup>555</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas, p.20. Tradução da autora.

e o modo de vivenciar os espaços. Julga que sua experiência como pesquisador e crítico, realizando leituras sobre cidades como Singapura e Lagos<sup>556</sup>, possui um valor real para a produção arquitetônica: “Para mim a interpretação é o detonador tanto de novas formas de instrumentalidade, como de novos conteúdos”.<sup>557</sup>

Como avalia Orkwi Enwezor, Koolhaas reinventa o arquiteto como um “tipo diferente de ator sobre o terreno global”.<sup>558</sup> Atua tanto como etnógrafo, sociólogo, antropólogo, que investiga a cidade moderna não-ocidental do terceiro mundo como um *outro*.

Koolhaas alimenta sua teoria com base na exploração de questões mundiais, globais – economia, política, tecnologia, cultura - em prol de sua práxis, e sabe que delas não pode se apartar. Sua ação é um constante desafio a si mesmo, a de um agente em trânsito e atravessado pelas tensões contemporâneas.

A criação do duplo AMO é uma tentativa de integrar duas culturas: pesquisa e construção, pensar e fazer. OMA é o estúdio de arquitetura, *foyer* de ideias e experimentações pós-modernas. AMO transforma a pesquisa em um serviço em meio à cultura global da consulta multinacional.

O grupo parece investigar os mais diferentes territórios contemporâneos sem nostalgia e sem o determinismo de buscar soluções definitivas e exemplares, mas talvez bastante atentas à “especificidade” dos contextos que surgem entre o local e o global na contemporaneidade.

Para OMA & AMO, a globalização:

---

<sup>556</sup> Em Lagos, encontrou a ambiguidade de um lugar muito rico em função do petróleo, mas de população extremamente pobre, convivendo em uma realidade de violência e corrupção. Porém, a cidade revelou uma “imediatividade de inteligência” através de “processos de auto-organização” frutos da habilidade da população de sobreviver por seus próprios meios - o que teria feito dela, mesmo sem organização, uma cidade muito poderosa. A sutileza de Lagos está na auto-organização inscrita em um modelo organizado de cidade, em que há uma estranha interdependência entre o planejado e o não planejado, que constitui não um modelo africano, mas uma forma extrema de modernização. Segundo Koolhaas: “Lagos é mal ou bem uma cidade que funciona. (...) Suas carências engendraram sistemas alternativos engenhosos e determinantes, que impuseram uma redefinição de certas noções como infraestrutura de transporte, estabilidade e mesmo ordem. (...) Mas a maior descoberta é a de que isto nunca teria funcionado se Lagos não tivesse sido modernizada nos anos 1970, de acordo com a visão convencional da cidade moderna. Lagos possui infra-estrutura; possui pontes; possui trevos rodoviários; e possui uma articulação particular de como um país africano independente poderia parecer, e como deveria funcionar.” Rem Koolhaas. Apud. ENWEZOR, O. *La modernité terminale: le discours de Rem Koolhaas sur l'entropie*. In : *Qu'est-ce-que l'OMA : à propos de Rem Koolhaas et l'Office for Metropolitan Architecture*. Paris : Édition du Moniteur, 2004. p. 113. Tradução da autora.

<sup>557</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Una conversación con Rem Koolhaas, p.19. Tradução da autora.

<sup>558</sup> ENWEZOR, O, op.cit., p.117.

1. expande astronomicamente as possibilidades, para o bem ou para o mal;
2. exponencialmente esgota a imaginação arquitetônica;
3. exponencialmente enriquece a imaginação arquitetônica;
4. mistura a cronologia das carreiras individuais dos arquitetos; estende ou encurta os arquivos pessoais;
5. causa epidemias, como nas primeiras colisões das culturas puras anteriores;
6. radicalmente modifica o discurso arquitetônico, agora como uma agitada relação entre o desconhecimento regional e o saber internacional.<sup>559</sup>

No ensaio “Globalização”, Koolhaas elogia o *Seagram Building* (1957), de Mies van der Rohe, como exemplo de “fertilização cruzada” entre duas culturas, a americana e a européia, combinando a inteligência de ambas. Mas descreve a “Babel”, que pode representar a “concepção transcontinental” da arquitetura. “Um mundo Michael Graves” desponta no oriente fazendo a ponte: Roma - New Jersey - Japão. O Japão importa estes exemplares, mas também exporta como projeto o caos de Tóquio – com efeitos no México, Paris, Lagos, em todo o lugar. Richard Meier está em toda a parte, a monotonia de seus edifícios é política. Segundo Koolhaas, se há a promessa de um novo sistema arquitetônico que pretende alcançar a montagem do máximo de possibilidades, extraídas de qualquer ponto, contexto, ideologia, como experimentação e invenção, a situação acima descrita seria uma interpretação “infantil”, sem uma reflexão teórica e crítica mais profunda, sobre o fazer arquitetura no contexto da globalização.

Koolhaas critica ações que, ambicionando valorizar “identidades” recaiam na caricaturização, na mesma obsessão européia por encontrar traços de história, expressões vernaculares explícitas como justificativa. Ao contrário, afirma que se deve pensar naquilo que é autêntico em cada contexto hoje.

Resisto à noção de que a globalização leva à homogeneidade. O mesmo processo de modernização leva em cada lugar a resultados diferentes, a novas especificidades, a novas singularidades. (...) A ironia é que a obsessão com a história e a especificidade converteram-se em um obstáculo para o reconhecimento destas novas realidades.

(...)

A nova internacionalização não implica necessariamente que uma nova homogeneidade internacional esteja surgindo; significa, ao contrário, que um arquiteto intervém e é influenciado por muitas culturas diferentes – algumas semanas trabalho na Alemanha, França e Japão ao mesmo tempo - o que significa que nosso trabalho só pode ser descrito como *sistema de diferenciação similar*.<sup>560</sup>

<sup>559</sup> KOOLHAAS, R. Globalization. KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p.367. Tradução da autora.

<sup>560</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas, p.20 e p.12. Tradução da autora. Para Koolhaas os contextos culturais, também políticos, em função das dinâmicas sociais que incitam, dão cor diferente a cada espaço. Apesar da

É positivo o fato de a globalização potencializar a produção de uma arquitetura através de trocas culturais: *objetos híbridos*. Koolhaas acredita nesta possibilidade a partir da negação de fronteiras, da proposição da “irrigação de territórios potenciais”<sup>561</sup>, aceitando o que existe e assim criando o “modificado” e não o “novo”.

Neste contexto, se pode discutir a atuação e a posição da figura do planejador, talvez como sugeriu Vito Acconci, de modo mais vulnerável, deslocado. O que não exclui a criação, pois, como afirma Guattari, a necessária liberdade criadora é extraída do próprio *socius*, o que exige uma outra postura do artista: “É o *socius* em toda a sua complexidade que exige ser re-singularizado, re-trabalhado, re-experimentado. Os artistas polissêmicos, polifônicos nos quais o arquiteto e o urbanista devem se tornar trabalham com a matéria humana que não é universal (...)”.<sup>562</sup>

### 3.4.2

#### Poéticas do “delírio” e da “*folie*” – liberdade e programa

Os trabalhos já analisados abordam as ações de *performance*, *happenings* e *eventos* como deflagradores de modos de apropriação dos espaços que desafiam limites estritamente definidos, sejam espaciais ou institucionais.

O que a arte faz ver é que o espaço *entre* o público e o privado constitui um campo mais complexo do que a simples gestão de funções, ou de necessidades. Na condição de um campo do “vivenciado”, onde se exerce a liberdade da diferença e a invenção de ações, essas proposições questionam a atuação do arquiteto como aquele que define, unilateralmente, espaços destinados a uma função específica. Não estamos afirmando que determinadas atividades não necessitem de condições espaciais especiais; mas que estas condições não se restrinjam à lógica racional e objetiva e possam ser reinventadas.

Bernard Tschumi, em *Architecture and disjunction* (1996), defende a “arquitetura como evento” que não se reduz ao utilitário, em defesa de programas

---

semelhança formal, enquanto um edifício em altura em Hong Kong significa uma nova vida, um edifício em Londres, a melancolia.

<sup>561</sup> KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p.969-971.

<sup>562</sup> GUATTARI, F. *Caosmose* – Um novo paradigma estético, p.176-177.

não enrijecidos e de espaços que possam acolher uma multiplicidade dos usos, tendo o corpo como juiz.

O arquiteto questiona as práticas arquitetônicas pautadas em paradigmas, regras e teorias aceitas acriticamente, ou seja, não são questionadas como produto de um *status quo* social mais amplo. Deste modo, os arquitetos se tornam produtores de tabus que enrijecem as possibilidades da disciplina arquitetônica. Somente através da “transgressão” haveria possibilidade de sobrevivência da arquitetura. Esta teria de redefinir seus limites, operando criticamente e assumindo uma postura também política, negando as expectativas sociais imputadas pelos mecanismos de poder.

Tschumi, que declara seu envolvimento com as ações políticas de 1968, guarda, de uma atitude ideológica de esquerda, uma postura mais radical de enfrentamento contra-cultural da situação: a arquitetura nega tudo o que pode cerceá-la, nega todas as expectativas sociais que lhe sejam impostas.

Marca disto são seus *Advertisements for Architecture* (1975, Figura 80), cartazes produzidos como “arquiteturas-limite”, dos quais destacamos:

*The most architectural thing about this building is the state of decay in which it is. Architecture only survives where it negates the form that society expects of it. Where it negates itself by transgressing the limits that history has set for it.*

(...)

*Sensuality has been known to overcome even the most rational buildings. Architecture is the ultimate erotic act. Carry it to excess and it will reveal both traces of reason and the sensual experience of space. Simultaneously.*<sup>563</sup>

Para Tschumi, as sociedades temem a ideia de morte, de deterioração, a evidência da entropia. A modernidade teria dado ênfase à vida, à reprodução. Explicitando seu débito para com o pensamento de Georges Bataille, o arquiteto afirma que o erotismo (que não leva à reprodução, só ao prazer) é associado à morte. O erotismo da arquitetura estaria não no excesso de prazer, mas no prazer do excesso do ato projetual arquitetônico e afirma que o erótico é alcançado na junção de conceito e espaço. O “excesso” não é a destruição niilista, mas a diferença.

*Exceder dogmas funcionalistas, sistemas semióticos, precedentes históricos, ou produtos formalizados do passado social ou restrições econômicas não é necessariamente uma questão de subversão, mas de preservar a capacidade*

<sup>563</sup> *Advertisements for Architecture* (1975). TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.64 e 75.

erótica da arquitetura de romper com a expectativa de forma das sociedades mais conservadoras.<sup>564</sup>

Para Tschumi uma “arquitetura do prazer” [*architecture of pleasure*] se situa onde conceito e experiência do espaço coincidem abruptamente. A ideia de conflito estaria em pôr em cheque os condicionamentos dos espaços, trazer à tona a natureza complexa dos mesmos como campo da apropriação dos indivíduos, pois a participação ativa não se faz sem tensão.

Como se vê, Tschumi parece selecionar termos bastante ambíguos. Tratando da relação entre arquitetura e ação, ele escolhe “violência”: “1. Não há arquitetura sem *ação*, não há arquitetura sem *eventos*, não há arquitetura sem programa. 2. Por extensão, não há arquitetura sem violência”. E explica que a “violência” não pressupõe brutalidade ou destruição, mas sim “intensidade de relação entre os indivíduos e os espaços que os cercam”.<sup>565</sup>

Segundo Tschumi, toda presença dos indivíduos nos espaços questiona a “ordem” proposta pelo arquiteto, que teria o sonho de controlar a presença dos corpos através da criação de espaços que “ritualizem” suas ações.

A arquitetura não é uma foto de revista em que formas e luz constróem sua cena. Os usuários, como participantes ativos dos espaços, produziram relações diferenciais, ampliando as possibilidades de apropriação dos mesmos.

Os corpos extraem [*carve*] toda sorte de espaços novos e inesperados, através de movimentos fluidos e erráticos. A arquitetura então é somente um organismo engajado em um constante intercuro com os usuários, cujos corpos vão de encontro às regras de pensamento arquitetônico cuidadosamente estabelecidas. Não surpreende que o corpo humano tenha sempre sido um suspeito para a arquitetura: pois que sempre colocou limites às mais extremas ambições arquiteturais. O corpo perturba a pureza da ordem arquitetônica. Ele equivale a uma perigosa proibição.<sup>566</sup>

A assertiva de Tschumi encontra ressonância na ação do grupo japonês Gutai, precursor da arte performática na década de 1950. Em prol da liberdade dos “espíritos”, o Gutai demonstrara um caráter inovador para a época, buscando estabelecer relações interdisciplinares, multiplicar colaborações, aproximando-se das artes visuais, literatura, música, dança, cinema e teatro. Em especial, é marcante a imagem da *performance Laceration of paper* (1955, Figura 81) do

<sup>564</sup> Ibid., p.92. Tradução da autora.

<sup>565</sup> Ibid., p.121-122. Tradução da autora.

<sup>566</sup> Ibid., p.123. Tradução da autora.

artista Murakami, correndo e rompendo uma sequência de telas em papel, em uma atitude demonstrativa da vontade libertária do grupo. Neste trabalho, é a ação do corpo que redefine o espaço, invertendo a relação de determinação em que os deslocamentos dos corpos obedecem aos limites entre os quais o homem pode percorrer, agir. Na ação de “abrir” caminho, o corpo extrai um espaço novo, através de seu movimento, questionando assim o cerceamento produzido por espaços despóticos.

Ao pensamento transgressor de Tschumi e à ação do Gutai se pode também associar a extração de vazios, espaços negativos, nos trabalhos de Gordon Matta-Clark, quando age sobre construções prestes a serem demolidas, aumentando o efeito da entropia: escava, secciona, fatia.

Em *Conical Intersect* (1975, Figura 82), o artista produz cortes circulares em piso, paredes e teto de duas casas abandonadas (1699), condenadas à demolição. O corte em forma de cone truncado e de eixo inclinado em 45<sup>0</sup> foi produzido em duas semanas, conectando vários pavimentos ao nível da rua, culminando em uma abertura de 4 metros de diâmetro na fachada em frente ao Centro Georges Pompidou, em Paris, inaugurado no dia da ação de produzir as extrações.

O trabalho de Matta-Clark evidencia a vontade de romper limites formais rígidos, produzindo novas possibilidades espaciais, novas relações entre pavimentos e entre interior e exterior. São intervenções no sentido de extração de espaço, questionando a compartimentação e a clausura.

Para Anthony Vidler, os cortes geométricos de Matta-Clark devem ser interpretados “como a construção de uma arquitetura que (finalmente) incorporaria a promessa espacial modernista que fora negada pelas vulgarizações sistemáticas da modernidade construídas pelo corporativismo.”<sup>567</sup> Isto porque suas ações são um ataque ao espaço cartesiano representacional, dando forma a um espaço de dinamismo e movimento.

Não só a questão espacial, mas também um caráter político pode ser tomado do trabalho de Matta-Clark, através de uma aproximação ao conceito de “violência” e de “transgressão”, como referimos, em Tschumi e Georges Bataille,

---

<sup>567</sup> VIDLER, Anthony. Splitting the difference: Anthony Vidler on Gordon Matta-Clark - Book Review. Disponível em: <http://findarticles.com>. Acesso em: 28/01/10. Tradução da autora.

denunciando a cumplicidade da arquitetura com as hierarquias autoritárias, a partir de uma “anti-arquitetura”, que desafie suas estruturas convencionais.

Neste sentido, é possível pensar que o “acontecimento”, “evento”, em arquitetura pode sugerir um questionamento do espaço, definido a partir de usos ou do desejo de condicionamento da *performance* de seus usuários.

É por isto que, ao afirmar que “não há arquitetura sem *acontecimento*”, Tschumi defende a necessidade de algo que, por sua imprevisibilidade ou seu desvio, transgrida as regras e referências pré-estabelecidas, exprimindo uma condição dinâmica, e mesmo dionisíaca, através do conflito e das decorrências inesperadas que sua ação possa produzir.

Destacamos que a condição de acontecimento, evento, é aberta, associada ao “devir”.<sup>568</sup> Como afirma Tschumi: “*Events ‘take place’. Again and again*”.<sup>569</sup>

A expressão em inglês “*take place*” – “dar-se em um lugar” – nesta frase de Tschumi pode ser interpretada como um lugar eventual, que não é uma instância de permanência, mas sim um lugar que se renova, se instaura a todo o momento, como evidência da constante transformação das situações e da paisagem. Pensar o “lugar contemporâneo” como acontecimento implicaria a não configuração de espaços e limites rígidos, ao contrário, seria uma proposta pela diminuição de margens ou fronteiras, facilitando a alteração e a variedade dos ambientes com o propósito de constituir um campo de encontros não programados.

Uma arquitetura do “acontecimento” ou uma arquitetura do “evento” questiona a crença em uma produtividade máxima dos espaços e pressupõe a incorporação da transitoriedade própria ao campo dos eventos, para pensar a dinâmica que os define. Sua ênfase é no espaço vivido, considerando que *performance social* em um projeto é mais que uma definição de áreas para usos: é também uma questão de experiência, de tornar a paisagem um lugar que admite a tensão, o conflito, a colisão, a diferença e a multiplicidade. Não é a questão da

---

<sup>568</sup> Como vimos no capítulo anterior, o questionamento do processo projetual em Eisenman pode ser interpretado como uma sucessão de eventos que exprimem uma dinâmica e a transgressão da condição natural da arquitetura.

<sup>569</sup> TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.160. Tradução da autora.

criação da forma<sup>570</sup> que possui maior relevância, mas sim a criação de eventos, ações, dinâmicas.

Neste sentido, abrem-se duas possibilidades: a proposição de “situações” como *performances*, apropriações ou usos dos espaços que pretendem questionar, através do conflito, uma condição existente; ou a criação de um campo onde “situações” possam “acontecer”, um espaço em que o dinamismo e a diversidade de acontecimentos constituam uma dinâmica que configure um tipo de experiência próxima à da congestão e da multiplicidade.

Michel Foucault define o *acontecimento* como possível deflagrador de leituras e discursos diferenciais da própria situação na qual emerge, constituindo “o momento de erosão, colapso, questionamento ou problematização das suposições de uma estrutura ou montagem [*setting*] onde se passa uma ação [*drama*] – dando chance ou possibilidade de que outra e diferente montagem venha a ocorrer.”<sup>571</sup>

Assim, os *acontecimentos* despontariam como eventos não-lineares, deslocando as “certezas” ou as “estruturas” espaciais e a natureza condicionada das *ações*.

Tschumi declara que o uso do termo acontecimento [*event*], que é um *turning point* em seu trabalho, foi inspirado no discurso da Internacional Situacionista e nos movimentos de 1968 quando “*les événements*” eram interpretados não só como ações, mas como eventos do pensamento, adquirindo um efeito crítico tal como na leitura de Foucault.

Para o arquiteto: “Não há arquitetura sem *ação*, não há arquitetura sem *acontecimentos*, não há arquitetura sem *programa*”.<sup>572</sup>

Os acontecimentos deslocam a sequência ou a previsibilidade de uma montagem, de uma cena, de um *set* ou contexto, como se pode depreender dos exemplos de que Tschumi se utiliza para questionar a relação causal entre forma e função. Em desdobramento, ele introduz a discussão sobre o *programa*:

Erguer uma barricada (função) em uma rua de Paris (forma) não equivale a ser um *flâneur* (função) na mesma rua (forma). Jantar (função) em uma rotunda

<sup>570</sup> Em Tschumi, por sua relação com o desconstrutivismo, principalmente nos primeiros trabalhos como La Villette, a proposição do “evento” é incorporada à noção de “violência formal”, mas de forma alguma aquela deve ser entendida como restrita a esta.

<sup>571</sup> Michel Foucault. Apud. TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.256.

<sup>572</sup> TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.121. Tradução da autora.

(forma) não é equivalente a ler ou nadar nela. Aqui todas as relações hierárquicas entre forma e função desaparecem. Esta combinação incomum de eventos e espaços foi alimentada por capacidades subversivas em prol do desafio de ambos função e espaço. Esta confrontação encontra paralelos no encontro surrealista entre uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de dissecação, ou próximo a nós, na descrição de Rem Koolhaas do *Downtown Athletic Club*: “Comer ostras com luvas de Box, nu, no enésimo andar”.<sup>573</sup>

De fato, o que está em questão são os pressupostos da definição programática como causa e da definição espacial como efeito. Ou seja, o programa como origem. Uma vez que as ações influenciam os espaços, e os acontecimentos abrem novas possibilidades de sua apropriação, a relação de determinação entre forma e função, ou espaço e ação, pode ser questionada, levada ao limite.

Neste sentido, o “vivenciado” não está restrito a *utilitas* ou *commoditas*, torna-se o espaço do acontecimento, do evento. As ações performáticas em lugares inusitados questionam a relação entre usos pré-definidos e uma definição espacial *a posteriori* – como se diz na vulgata arquitetônica, para “atender às necessidades”, para “atender ao programa”.

Nos anos 1980, a crítica pós-funcionalista renegou a noção de *programa*. Preocupações de tal ordem foram consideradas reminiscências do humanismo ou tentativas de ressurreição de doutrinas funcionalistas. Neste período, contesta Tschumi, experimentações arquitetônicas meramente formalistas ou estilísticas, como a da Eisenman e a do pós-modernismo de citação, não se lançaram ao desafio de propor novas formas espaciais para novos programas; muito menos se preocuparam em questionar o sentido ideológico presente em uma definição programática.

No ensaio “*Demandez le programme!*”<sup>574</sup>, Tschumi afirma que a arquitetura moderna teria anunciado uma “nova ética funcionalista” tomando como base a resolução de problemas e não a formulação de problemas. Uma definição disciplinar que fez da arquitetura o campo de produção de espaços

<sup>573</sup> Ibid., p.255-256. Tradução da autora.

<sup>574</sup> Como reação à sua própria visão utópica e funcionalista, a arquitetura moderna dos anos 1950 teria encontrado novas bases de ação, pautando-se nas teorias modernas de “forma segue forma”, aplicando a teoria de Clement Greenberg, para quem o conteúdo estaria completamente dissolvido nas formas de modo que o trabalho artístico não poderia ser remetido a nada além dele mesmo. Tschumi sustenta que a arquitetura não pode ser reduzida a uma arte simplesmente visual, e que seu conteúdo não se reduz a uma leitura formal. A arquitetura possui uma “intertextualidade” que a torna um discurso sobre a atividade humana da mais alta complexidade. TSCHUMI, B. *Demandez le programme! L’Architecture d’aujourd’hui*, mar./abr. 2002. [s.p]. Tradução da autora.

projetados para atender às necessidades. Neste sentido, a boa arquitetura seria a solução de problemas objetivos relacionados a um edifício ou uma proposta voltada para programas sociais. Ele afirma que “de uma maneira ingênua, a arquitetura significava tanto o reflexo quando o molde da sociedade vindoura”.

Abordaremos brevemente a discussão sobre a relação entre espaços e programas do ponto de vista histórico. Uma postura de *indiferenciação* ou independência entre sequência espacial e programa pode ser descrita em estratégias de neutralidade arquitetônica como no *Palácio de Cristal* (1851), espaço pensado de modo a acolher quaisquer usos. Já uma relação de *reciprocidade* pode ser observada nas “máquinas de morar” corbusierianas e na formulação da cozinha ideal pela Werkbund, na década de 1920, que valorizam a organização lógica e racional dos usos, o que faz do projeto ou do *design* um meio de controle das ações visando o bom funcionamento. Neste caso, as sequências de espaços e as sequências de eventos são condicionadas umas às outras. Assim, o funcionalismo remeteria a uma relação causa-efeito, elaborando “respostas” objetivas segundo critérios científicos.

Vale destacar a noção de “projeto” na modernidade como método objetivo, técnico e lógico para atender às funções e necessidades. Giulio Carlo Argan, em *Projeto e destino*, precisa sua definição:

O projeto de um produto industrial é o resultado de um certo número de dados, comparados e combinados de modo a resolver suas contradições. Mais do que um projeto é um *cálculo preventivo*; o resultado é mais que uma proposta, uma *dedução*. No curso do processo há confrontos, reduções, escolhas finais, mas em vista do sucesso do produto ou do processo da técnica que o produz.<sup>575</sup>

Inversamente, em uma relação de *conflito*, espaço e programa são ocasionalmente discordantes, contradizendo um ao outro em sua lógica interna, por exemplo, dormir na cozinha ou cozinhar no banheiro. Sequências de espaços e eventos contradizem um ao outro, transgredindo a lógica interna de cada um.

Questionando as expectativas que se tem sobre os usos de determinado espaço, o trabalho de Gordon Matta-Clark e do grupo “Anarchitecture”<sup>576</sup> propõe usos inusitados. Na *performance* registrada no filme *Clockshower* (1973, 14

<sup>575</sup> ARGAN, G.C. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2004.p.55.

<sup>576</sup> Projeto colaborativo fundado na década de 1970 por Gordon Matta-Clark (formado arquiteto), nasce com o objetivo de converter o conceito de uma arquitetura sólida, estática e imutável em uma arquitetura adaptável à flutuação da vida urbana, multifuncional e em constante transformação e que ainda pudesse se adaptar a qualquer situação sócio-cultural.”

minutos), em tempo real, o artista se pendura no relógio do arranha-céu *Clocktower*, no alto da agitada Avenida Broadway, em Nova Iorque, e ali mesmo faz a barba e toma banho.<sup>577</sup> Vemos esta como uma ação-limite entre arquitetura e performance, como uma atitude libertária que, transversalmente, critica o determinismo da relação forma-função.

Falando de suas pretensões arquitetônicas, o próprio Matta-Clark distingue o espaço como contenedor de um campo de possibilidades para o acontecimento:

Nosso pensamento sobre arquitetura é mais elusivo que fazer peças que demonstrem uma atitude de construir alternativa, ou ainda, atitudes que determinem a ‘containerização’ de um espaço a ser utilizado. Pensamos mais em vazios metafóricos, brechas, sobras de espaço, lugares que não foram desenvolvidos... Por exemplo, os lugares onde se para para amarrar os cadarços do sapato, lugar que são somente interrupções em nosso movimento diário.<sup>578</sup>

Podemos avaliar que esses lugares-brecha são “não-lugares” que se tornam “lugares eventuais”, para os quais abrem-se múltiplas possibilidades – não só em se tratando de espaços exteriores, mas também interiores. Discordar da crença na determinação de lugares para certas finalidades, e abrir-se à possibilidade de se pensar na utilização de um mesmo espaço de várias maneiras, a partir de uma espécie de “inversão”: não é a função que define o espaço.

Para Anthony Vidler, a partir da década de 1980, o trabalho de Acconci teve um papel paradigmático ao desafiar o lugar comum da arquitetura, fazendo uso do paradoxo como possibilidade poética. Cabe destacar a gradativa aproximação do artista da arquitetura, inicialmente, explorando o tema da casa.

<sup>577</sup> Para o artista, é através da “violência poética” que se pode transformar os espaços de excessiva degradação urbana. Desde suas primeiras ações como a *performance*-instalação *Garbage Wall*, 1970, quando ergue uma parede de lixo com o objetivo de criticar o consumismo irrefletido e produzir casas com elas para moradores de rua, passando às *performances* como a distribuição de ar fresco aos transeuntes, banquetes sob a ponte do Brooklin, propor crisálidas habitáculos em árvores em *Tree Dance*, 1971, cortes e perfurações que questionavam a lógica econômica da exploração do capital na ocupação dos espaços da cidade. Trata-se de atitudes nitidamente políticas e críticas a respeito da perda da função pública da arquitetura. Na intervenção *Open House*, 1972, o artista constrói três corredores com diversas portas transformando o interior de um *container* industrial, que foi colocado na rua *Greene Street* para que os passantes experimentassem.

<sup>578</sup> Gordon Matta-Clark. Apud. SCHULZ-DORNBURG, J. *Arte y Arquitectura - nuevas afinidades*, p.15.

Em “*House of Cars*” (São Francisco, 1983, Figura 83) o artista questiona a relação uso-espço-forma através de uma referência *pop* ao carro, objeto de consumo e de desejo. O espaço onde se passa – se “habita” - grande parte do tempo é transformado em casa. A estratégia de “conflito” é clara.

Três conjuntos de carcaças de automóveis, acopladas duas a duas, são arranjadas de modo a configurar as áreas fechadas de cozinha, sala e quarto com sanitário, interligadas por duas escadas ao ar livre. Os carros são interiores privados, conectados pelas escadas, que por sua vez são públicas, expõem o trânsito de uma a outra ala.

Isto supõe novas maneiras de o corpo vivenciar os espaços: a ação transforma o espaço e o espaço a ação.

Evolvendo o conjunto de carros, uma estrutura metálica faz referência ao signo da casa tradicional – como na *Ghost House* de Venturi<sup>579</sup>. A ambiguidade é enunciada. No alto do conjunto, é colocada uma placa onde se lê: “*Life out of this world*”.

Assumindo uma postura nitidamente duchampiana, Acconci desloca um elemento de seu contexto apropriando-se dele para definir a arquitetura. O artista não cria ou constrói a forma arquitetônica, mas, literalmente, a recolhe do cotidiano e opera sobre ela, unindo, cortando, acoplando.

Entrevemos que o trabalho parece ironizar a “máquina de morar” de Le Corbusier (*A Casa Citrohan / Citrohen*), inspirada na ideia de um projeto *standard* que atendesse e reproduzisse em massa, na arquitetura, a eficiência e a economia do automóvel. Mas não só isso, também a estética da máquina representa a imagem moderna do “espírito do tempo”.

No ensaio “*Public Space in a Private Time*”(1977), Acconci afirma, categoricamente, que “a função da arte pública é o *de-design*”.<sup>580</sup> Ao questionar a noção de “projeto”, o artista afirma sua desconfiança nos valores do idealismo moderno, abrindo-se a possibilidades de definições espaciais sem a previsibilidade de seus usos. Um dos exemplos que propõe é a arquitetura como uma cápsula<sup>581</sup>

<sup>579</sup> Cf.p.100.

<sup>580</sup> ACCONCI, V. *Public Space in a Private Time*, p.423. Tradução da autora.

<sup>581</sup> A arquitetura como cápsula fora pensada na *Plug-in-City*, do grupo inglês Archigram, e também nas visões arquitetônicas dos franceses do Grupo de Estudos da Arquitetura Móvel, o GEAM (1958) e de Yona Friedman. Marcel Lachat chegou a realizar em Geneve, 1970, uma célula parasita. BUSBEA, Larry. *Topologies*. Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 2007.p.118-119. Tradução da autora.

que se acoplaria a uma parede vazia dando abrigo a pessoas que não teriam acesso dentro de um edifício. Intervenções desta ordem são descritas por ele como *parasites*,<sup>582</sup> uma alusão à ocupação temporária através de sistemas que se unem ao existente, apenas se acoplando como parasitas e criando usos alternativos. Outras possibilidades são a arquitetura como uma toca ou uma caverna.

No projeto para um complexo de habitação nomeado *Sub-Urb* (1983, Figura 84), Acconci realiza uma inversão espacial, propondo uma *arquitetura negativa*, uma arquitetura totalmente subterrânea. A referência do título é intencional e ironiza a vizinhança tradicional dos *suburbs* americanos. O trabalho estabelece um conflito velado com o entorno, pois que não interfere impondo mais um objeto à paisagem.

A casa é reinventada a partir da proposição de um novo modo de ação, *performance*, dos indivíduos que ali vivem. Entrar pela cobertura, através de placas que deslizam na horizontal é também criar um evento: a formação da palavra *sub-urb* cujas letras são inscritas nas placas.

O projeto trabalha a relação entre as fronteiras e o corpo, ou seja, valoriza o modo como os agentes se deslocam, como transitam, e a geração de eventos diferenciados a partir das próprias ações cotidianas. É o limite entre os espaços que se torna lugar do acontecimento, do evento.

É o que também se percebe no projeto da reconfiguração da fachada para a Galeria *Store-Front* (Nova Iorque, 1994, Figura 85). Ali, Acconci trabalha em parceria com o arquiteto Steven Holl, partindo da proposta de fazer com que a experiência da galeria se dê como encontro entre o espaço da arte e o mundo público.

A pequena área triangular da galeria marca a interseção de três vizinhanças distintas: Chinatown, Little Italy e Soho – um lugar da diversidade.

Antes da modificação proposta por Acconci e Holl, a fachada sofrera várias intervenções feitas pelos próprios artistas – cortes, pinturas – como um modo de crítica ao caráter fechado e estático do espaço da galeria.

Estas ações ou eventos transgressores são apropriados na concepção do novo projeto, tornando a ideia uma espécie de produção coletiva. Como na ação de laceração dos painéis realizada pelo Gutai, criar estas aberturas era fazer do

---

<sup>582</sup> PFAFF, L. The Building is a Text - Vito Acconci. In: *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.p.397. Tradução da autora.

espaço um campo de maior liberdade para o deslocamento do corpo, para sua experiência. Assim, a nova fachada não é uma barreira, um limite fixo: ela é uma estrutura recortada, móvel e reflexiva.

A fachada é tornada um *entre*, um espaço dinâmico e em multiplicidade, pois a superfície desdobrada em painéis giratórios e expositivos cria um espaço *entre* interior e exterior. Entendemos, portanto, que a galeria pode ser analisada um “lugar-evento”, onde espaço e ação se influenciam mutuamente, e tanto a arte como a rua podem ser renovadamente experienciadas – a paisagem torna-se eventual.

Para Acconci<sup>583</sup>, as obras de arte pública devem ser um modo de fazer com que “as pessoas olhem ao redor, tateiem e encontrem coisas fora delas mesmas”.

De fato, o indivíduo que caminha na rua é envolvido pelos eventos da galeria e o indivíduo que caminha na galeria é envolvido pelos eventos da rua. As superfícies espelhadas “capturam” as imagens dos que passam pela rua atraindo-os. A circulação da rua pode se converter na circulação da galeria, ao abrirem-se uma à outra, tornando ambígua a relação entre público e privado.

Sobre a importância do trabalho de Acconci para o pensamento arquitetônico, Anthony Vidler afirma:

As inversões e reversões dos espaços e sua insinuação corporal jogam com a inquebrável tensão entre corpos e objetos, nós mesmos e o chão onde andamos. No processo, Acconci obteve sucesso ao transformar as regras do jogo arquitetônico. (...) Mais ainda, ampliou as lentes com as quais olhamos para os nossos espaços, domésticos e urbanos, privados e públicos, investindo-os e a seus *containers* de uma vida que não mais permite distinções confortáveis entre edifícios, espaços e a arte pública (...). É nos interstícios de tais crescimentos rizomáticos que os sem-teto, os até agora esquecidos poderiam ter abrigo, se encontrar e até viver.<sup>584</sup>

Neste sentido, o trabalho de Acconci se define como uma prática não monumental, mas que se insere como a “erva daninha”, criando lugares-*entre* em um campo rizomático.

Segundo Vidler, somente organismos intrusivos, nômades, em escala reduzida e com grande flexibilidade poderiam operar nos interstícios do que temos hoje como a cidade resultante da operação capitalista. Não mais as

<sup>583</sup> ACCONCI, V. *Public Space in a private time*, p.423.

<sup>584</sup> VIDLER, A. *Warped space*, p.138. Tradução da autora.

intervenções utópicas, ou as mudanças radicais, mas, sim, focos capazes de promover mutação gradual.

Vemos que os trabalhos de Acconci apontam uma importante questão: como criar espaços que deixem abertura à participação ativa de seus agentes, segundo uma maior liberdade de sua apropriação, não se limitando a esquemas espaciais pré-estabelecidos ou definidos em função de necessidades fixas.

Um “espaço vivido” inclui o não planejado, o indeterminado, o eventual. E se, para Tschumi, não só as definições espaciais qualificam as ações, mas também as ações (possivelmente, não planejadas) qualificam os espaços, a noção de *performance* pode ser contemporaneamente explorada, reaproximando a prática artística da prática arquitetônica contemporânea.

No texto “Toward a theory of architectural program”, Vidler discute “*novas formas de programa*” como possibilidades de lidar com a complexidade de múltiplos fatores de modo flexível e adaptativo; não só demandas de uso, mas também condições ambientais, tecnológicas e humanas diversas.

Um sentido contemporâneo de *programa* implicaria na interrogação radical das condições éticas e ambientais de sítios específicos, que são considerados programas eles mesmos. Tais programas não privilegiariam a arquitetura no sentido convencional, mas estimulariam o desenvolvimento de um novo “*environmentalism*” construído de acordo com o que poderia ser chamado de “*technologies of the everyday*”. Esse novo ambientalismo não implicaria na subserviência à “*green building*”, inspirada em uma resposta estática a economias existentes e tecnologia primitiva, nem seguiria o contextualismo estático do novo urbanismo inspirado na resposta nostálgica a um falso sentido de passado histórico “bom”; finalmente, não aceitaria as premissas globais de um modernismo tardio inspirado na falsa crença do universalismo tecnológico. Ao invés disso, *seria flexível e adaptativo, inventivo e móvel em sua resposta às condições ambientais e possibilidades tecnológicas.*<sup>585</sup>

Pensando em possibilidades programáticas não enrijecidas e em espaços que possam acolher uma multiplicidade dos usos, Bernard Tschumi define três possibilidades de estratégias.

*Crossprogramming* seria a transformação de um espaço criado para um uso em um espaço para outro uso (um museu em um estacionamento, uma prefeitura em uma prisão); *Transprogramming* reuniria dois programas, em suas respectivas configurações espaciais, a despeito de suas incompatibilidades (um planetário e uma montanha russa); *Disprogramming* combinaria dois programas

---

<sup>585</sup> VIDLER, A. Toward a Theory of the Architectural Program, p.59. Tradução da autora.

de modo que a configuração espacial de um contaminasse a do outro, de sorte que novos programas pudessem ser extraídos das contradições inerentes a ambos.

Segundo Tschumi<sup>586</sup>, ir além das interpretações redutivas da arquitetura é questionar as noções de função *versus* forma, as relações de causa e efeito entre programa e tipo, as visões utópicas, as mais variadas ideologias positivistas e mecanicistas do passado. Para tal, é preciso, como já se observa, recentemente, o abandono dos discursos sobre a forma e o interesse pelos eventos arquitetônicos se inscrevem em um modo programático mais imaginativo.

O arquiteto se pergunta como organizar os programas/ações/narrativas de modo imaginativo, como sugerir novos programas para os espaços existentes e novos espaços visando à diversidade contemporânea, e como promover a disjunção entre formas espaciais e usos. E afirma: “o *programa* possui o mesmo papel da narrativa em outros domínios: pode e deve ser reinterpretado, reescrito, desconstruído pelo arquiteto”.<sup>587</sup> Desconstruí-lo significa desafiar a ideologia nele implícita.

Recorre, então, a exemplos especulativos (que lembram as ações já citadas de *performance*) os quais ele próprio julga “surrealistas”, programas impossíveis para determinadas situações: andar de bicicleta em uma lavanderia, *pole vaulting* em uma capela, *sky diving* em um fosso de elevador, uma sala de baile em um pátio de igreja.

No trabalho de Tschumi, é a ideia de *folie* que surge como possibilidade de, no limite da loucura e da diversidade, transgredir a expectativa da objetividade arquitetônica no sentido programático.

<sup>586</sup> TSCHUMI, B. Demandez le programme! [s.p]. Tradução da autora.

<sup>587</sup> TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.205. Tschumi relata uma experiência acadêmica na *Architectural Association* (AA) de Londres, em que buscou desenvolver uma proposta disciplinar que envolvesse filosofia e artes como literatura, fotografia, deslocando o *medium* tradicional da arquitetura. Alguns trabalhos mais textuais se concentraram na análise crítica das condições da vida urbana, experiência que deu origem à publicação *A Chronicle of Urban Politics*, tratando de questões como fragmentação, desqualificação cultural, artificialidade, “*intermediate city*”, consumismo e representação versus experiência na cidade. A experiência literária com textos de Kafka (*Borrow*), Poe (*Mask of the Red Death*) e a relação entre espaço e linguagem em James Joyce (*Finnegans Wake*) teria sugerido aos alunos *programas* que foram utilizados no desenvolvimento de trabalhos arquitetônicos propositivos de relações outras entre espaços e eventos para além das noções funcionalistas. *Ibid.*, p.146.

A loucura programática [*functional folie*] promove a instabilidade, cria surpresas e, como afirmou Derrida, questiona um dos significados primários da arquitetura: “estar em serviço e a serviço”.<sup>588</sup>

No referido *Parque La Villette*<sup>589</sup>, são nomeadas *folies* as estruturas vermelhas formadas a partir das variações de um ‘cubo’, que acolhem atividades diversas, e que não oferecem nenhuma relação entre forma e função.

Mas isto não só em relação às *folies*. Para Tschumi, o conteúdo programático do parque é atendido com distorções calculadas e interrupções, onde cada imagem, cada evento, luta por seu próprio conceito. Como ele próprio assume, não deve haver identificação entre arquitetura e programa, por exemplo, um banco não deve parecer um banco, nem uma casa de ópera uma casa de ópera, nem um parque um parque. De fato, *La Villette* é um projeto marcante, pois não corresponde às expectativas de um parque em termos tradicionais:

Hoje o tema parque (assim como arquitetura, ciência ou literatura) perdeu o seu sentido universal, não mais se referindo a um absoluto fixo nem a um ideal. Nem o *hortus conclusus* nem a réplica da Natureza, La Villette é um termo em constante produção, em contínua mudança; seu significado nunca é fixo (...) O projeto pretende deslocar tanto a memória quanto o contexto, opondo-se a muitos ideais contextualistas e continualistas que defendem que a intervenção do arquiteto deve necessariamente referir-se a tipologias, origens, ou significados determinados. Certamente, a arquitetura do Parque recusa operar como a expressão de um conteúdo pré-existente, seja subjetivo, formal ou funcional.<sup>590</sup>

A visão de Tschumi é a de que se vivem novas circunstâncias sociais e históricas, uma realidade dispersa e diferenciada que marca o fim da utopia da unidade.

Em *La Villette*, a condição do projeto era, justamente, que possibilitasse a intervenção de outros arquitetos e projetos arquitetônicos. Tschumi interpretou esta situação como oportunidade para propor uma “estratégia de diferenças” que viesse questionar tanto a noção de um projeto total como a de autor individual. Estas circunstâncias o teriam levado à busca de uma “estrutura organizacional que pudesse existir independente do uso, uma estrutura *sem centro e sem hierarquia*,

<sup>588</sup> Jacques Derrida. Apud. TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p. 203. Tradução da autora.

<sup>589</sup> Cf.p.209.

<sup>590</sup> TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*, p.201-203. Tradução da autora.

uma estrutura que viesse negar a aceitação simplista de uma relação causal entre programa e a arquitetura resultante”.<sup>591</sup>

Destacamos, nesta operação, a revisão de um *medium* através de outra disciplina artística, pois Tschumi afirma que deseja questionar a ideia de estrutura em arquitetura tal qual ocorre na literatura, encorajando não a síntese, mas a lógica conflituosa entre diferentes sistemas. E o faz, referenciando-se<sup>592</sup> ao texto literário do *Jardim* de James Joyce, onde não há reconciliação das disparidades resultantes da superimposição de textos.

Para afirmar “o princípio de heterogeneidade – do múltiplo, dissociado, e de elementos inerentemente em confronto”,<sup>593</sup> a estratégia consiste em superpor três sistemas: o *grid* das *folios* que constitui um “sistema de pontos”; um “sistema de linhas”, coordenadas axiais que definem galerias cobertas; e um “sistema de superfícies” – *random curves* que definem uma “*promenade cinemática*”.

Tschumi afirma que qualquer arquitetura depende da relação entre espaço, evento e movimento: “SEM – *Space/ Event/ Movement*”, defendendo uma arquitetura que não seja somente um fundo para ações, mas a própria ação.

Tomando como referencial o cinema, Tschumi aproxima a ideia de arquitetura de eventos da montagem de planos segundo o “efeito Kuleshov”.<sup>594</sup> Para o cineasta Lev Kuleshov, o cinema é um conjunto de fragmentos distintos, em que não é o conteúdo das imagens propriamente o mais importante, mas sim o modo como são combinadas. Ou seja, cada montagem deriva de uma sequência proposta, e cada imagem é compreendida diferencialmente segundo sua relação com as demais.

A “arquitetura como sequência de eventos”, como a montagem cinematográfica, pode ser uma estrutura não-linear, confrontando assim a ideia de

<sup>591</sup> Ibid., p.193. Tradução e grifo da autora.

<sup>592</sup> Tschumi esclarece que a referência ao *grid* como estrutura capaz de acomodar intervenções diversas fora usada em uma experiência com estudantes no sítio de Convent Garden em Londres, tomando o texto literário de James Joyce, *Finnegans Wake*, como programa. Ibid., p.193.

<sup>593</sup> Ibid., p.196. Tradução da autora.

<sup>594</sup> O cineasta russo *Lev Kuleshov* desenvolveu, na década de 1920, um sistema de montagem que enfatiza a relação entre a justaposição de imagens e sentidos diversos. Em um experimento, oferece três opções de montagem reunindo o plano do rosto de um homem a um prato de sopa, uma menina em um caixão e uma mulher deitada em um divã. Cada uma dessas opções tinha um efeito psicológico diferenciado: fome, dor e desejo.

composição clássica.<sup>595</sup> Recursos de manipulação das sequências como *flashbacks*, *crosscuttings*, *close-ups* surgem como possibilidades de variação da experiência do vivenciado.

Para Tschumi o parque explora a experiência de descontinuidade a partir de uma “série de cinegramas”, cada qual constituindo um conjunto de transformações arquitetônicas, espaciais ou programáticas.

Desmontam-se assim quaisquer expectativas de um sentido total e coerente. Diante da superposição de linhas, podemos dizer que há a criação de um dispositivo de diferenciações num campo infinito de pontos de intensidades. A estrutura em *grid* não se põe como base racional de organização, ao contrário, torna-se parte de um campo para o “devir-loucura”.

Outro ponto a destacar é que, para Tschumi, *La Villette* é uma “antinatureza”, é “antifuncional” e “anticontextual”.<sup>596</sup> Rejeita-se o contexto existente “encorajando a intertextualidade e a dispersão de sentido”. Subverte-se o contexto, pois o projeto não possui relação com seu entorno: “seu plano subverte a própria noção de ‘borda’ na qual depende do contexto”.

Tschumi não está falando de um contextualismo historicista ou nos moldes gestálticos de relação figura-fundo, pois compreende que uma proposição arquitetônica pode sugerir “violência contextual”, para intensificar sua relação com o entorno, violando o território que ocupa. No caso de *La Villette*, afirma que “a violência contextual é a polêmica violência da diferença”.<sup>597</sup>

De fato, Tschumi assume a “transgressão” da ordem arquitetônica e urbanística numa afirmação de atitude política que reivindica a liberdade com um claro espírito de contra-cultura. Em seu mais recente trabalho, porém, Tschumi assume maior flexibilidade do ponto de vista teórico. Como analisamos anteriormente, em *Event Cities*,<sup>598</sup> o arquiteto formula a relação entre conceito e contexto sob três modos: indiferença, reciprocidade e conflito.

<sup>595</sup> O arquiteto recorre a Jean-Luc Godard para considerar a sequência como uma estrutura não-linear: “Certamente você concorda, senhor arquiteto, que um edifício deve ter uma base, um meio e um topo?” “Sim, mas não necessariamente nesta ordem.” Ibid., p.165. Tradução da autora.

<sup>596</sup> Ibid., p.200.

<sup>597</sup> Ibid., p.134. Tschumi cita o impacto provocado pela casa feita por Adolf Loos para Tristan Tzara em plena vizinhança parisiense de aspecto típico do século XIX. Fazendo uma crítica à postura de citação pós-moderna, pondera que uma porta emoldurada por colunas coríntias quebradas e suportando um frontão retorcido em *néon* sugere mais farsa que violência.

<sup>598</sup> Cf.p.73.

No concurso *Ground Zero* (2002, Figura 86), para a ocupação do local do onze de setembro de 2001, Tschumi aborda tanto a *performance* como a criação de eventos no sítio em questão. Mais importante do que construir teria sido provocar ações discursivas sobre o que propor para aquele contexto.

Por isso, ele pergunta o que deveria ser uma arquitetura para aquele local: um instrumento de “memorização”, “reconciliação” dos interesses dos grupos locais ou um “modelo da cidade de amanhã”. Tschumi expõe um questionário do tipo sim ou não lançando questões à discussão pública:

O plano para Ground Zero deve ser:

(...) Um vazio sagrado?

(...) Uma nova tipologia, não específica do sítio, mas adaptável a ele (também simbolicamente) – um tipo genérico ou “ideal”?

Algo específico do sítio e sua recente história trágica?

Programaticamente determinado – um projeto em que a maioria das atividades é definida em antecipação?

Programaticamente indeterminado – um plano que permite uma variedade de conteúdos?

(...) É o projeto uma peça autônoma com sua lógica própria, enquanto o resto da cidade possui uma outra lógica própria?

O sítio deve ser dividido em uma parte sagrada e outra profana?<sup>599</sup>

Tschumi começa com o que chama de “WTC Matrix in Progress”, um conjunto de diferentes propostas volumétricas privilegiando a ideia de *densidade* como dimensão inquestionável da cidade. Entre elas, escolhe a proposta de três torres, propondo levar a tipologia do arranha-céu, segundo ele, estagnada por certo tempo, a um passo adiante.

É produzida uma série de imagens do projeto em situações completamente diversas, que ele compara com o já citado experimento de Kuleshov, demonstrando que a inserção do projeto, em contextos diferentes, o altera. “Embora a expressão do ator nunca mudasse, o público a interpretava de modo diferente em cada mudança de cenário. De modo similar em arquitetura, o contexto e a moldura são tão importantes quando o próprio objeto.”<sup>600</sup>

Seu segundo passo foi indagar-se sobre a noção de *ground* para decidir o que, neste projeto, significaria “espaço público urbano”: qualquer lugar que pudesse ser acessado livremente por todos. E, remetendo-se indiretamente aos eventos terroristas, questiona: “Teríamos também um *ground* no ar?”

<sup>599</sup> TSCHUMI, B. *Event-Cities 3*. Concept vs. Context vs. Content. (2004), p.559. Tradução da autora.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p.575.

Nomeando o projeto como “Três Torres de Babel” define o *programa* como urbano: densa multiplicidade de atividades heterogêneas. Seus esquemas demonstram a preocupação com vetores de movimento na cidade e nos edifícios, conectando os mais diversos usos verticalmente superpostos, dentre eles escritórios, hotel, memorial, museu, cinema, salas de aula, catedral, teatro, universidade, *playground*, planetário, habitação etc.

Nitidamente, nesta proposta percebe-se um diálogo com as reflexões desenvolvidas por Rem Koolhaas sobre o “arranha-céu” e a “congestão programática”. Tschumi se mostra menos radical e menos comprometido com a desconstrução e a “violência” transgressoras, extraíndo a liberdade a fórceps, o que caracterizara a sua postura dos primeiros anos.

Isto demonstraria uma relativização de sua parte, entendendo o quadro recente como diferente daquele das décadas de setenta e oitenta, quando, inspirado pelas ações políticas de 1968, lançava radicais argumentações, certamente válidas para o campo de discussão contemporâneo, mas difíceis de serem aceitas como prática projetual. Nesse período, vinculando-se à desconstrução, a “violência” pretendida como transgressão em vários campos da cultura é traduzida mais como uma prática formal – a exemplo de La Villette. A produção arquitetônica de Tschumi, porém, não se equipara à sua importância como teórico.

O conceito de “arquitetura como evento”, como “acontecimento”, ultrapassa as dimensões formais e expõe a questão do programa contrapondo a racionalidade à *folie*, mas não só isso: tem como pano de fundo o desejo de liberdade da arquitetura.

Nos sonhos ideológicos de Tschumi, a única possibilidade da arquitetura é a resistência a um *status quo*, através do conflito.

Por sua vez, Rem Koolhaas de maneira similar coloca o problema da liberdade da prática arquitetônica, porém não pela estratégia do confronto direto com a cultura vigente, mas procura implodi-la atuando nos interstícios desta própria estrutura.

Como afirma Jeffrey Knipes, o único objetivo que move o trabalho de Koolhaas é descobrir a colaboração real, instrumental, que se pode alcançar entre a arquitetura e a liberdade:

Para Koolhaas, a arquitetura é capaz unicamente de engendrar liberdades provisórias em uma situação concreta, liberdades como as experiências, como as sensações, como os efeitos – de prazer, ameaça, ou qualquer outro – minando [*socavando*] sistemas particulares de controle e autoridade. Ele se estende para demonstrar que experiências tangíveis e liberadoras, apoiadas na arquitetura, podem ser engendradas dentro de contextos restritivos e totalitários.<sup>601</sup>

Este parece ser, aliás, o diferencial de sua postura: a busca pela liberdade, mas não por uma liberdade no sentido universalista do termo, mas como sustentação de uma autosuficiência dentro da própria estrutura capitalista onde opera.

Koolhaas “aceita” que é esta a situação cultural em que se vive e se deve produzir arquitetura: não se pode negar a congestão, a contaminação visual, o superlativo. Por isso assume provocativamente, uma atitude desideologizada, porém não inocente: em seus escritos, participações em concursos e projetos realizados, afirma a arquitetura como verdadeiro partícipe do tenso jogo de forças que define quaisquer paisagens.

Assim como Tschumi, Koolhaas critica as práticas arquitetônicas que não são questionadas pelo sistema de arquitetura como produtora de um *status quo* social mais amplo, que enrijecem as possibilidades da disciplina arquitetônica: ele as vê como parte de uma luta da qual o arquiteto participa, não para ser um vencedor ou para transformar a realidade, mas como um polemizador e, na melhor das hipóteses, um agenciador de forças conflitantes.

No texto *Junkspace* (2002), ele expõe a face da arquitetura como produção de espaços que reforçam os desejos que a sociedade impõe aos indivíduos, espaços do consumo, espaços cosméticos, espaços da acumulação em prol da criação de mais e mais interesses, multiplicadores dos mitos contemporâneos. Espaços de manipulação de imagens, *e-spaces*, *eco-spaces*, *duty-free spaces*.

*Junkspace* é tanto promíscuo quanto opressor, promessa de globalização que mais desagrega do que une. Geridos por números, calculados - não “projetados” [*designed*] - revelam o quanto as dimensões econômica e política podem suplantar os interesses propriamente espaciais. Manipulando emoções e desejos, *junkspace* estimula, através da oferta do “nirvana da prosperidade”<sup>602</sup>, um

<sup>601</sup> KNIPES, J. El último Koolhaas. *Revista El Croquis*. n. 79., 1996, p.27. Tradução da autora.

<sup>602</sup> Como um *Big Brother*, surge com uma trilha sonora, com cheiros, legendas e define como deseja ser interpretado: seja como sinal de riqueza, grandiosidade, de espírito *cool*, “minimal” ou

coletivo de consumidores que perdem a própria privacidade num jogo em que o controle se mascara de liberdade de escolha.

O arquiteto enfatiza o caráter espetacular da produção cultural do presente, tendo como reflexo o fato de que programas como espaços culturais teriam cada vez mais exigido “obras de arte” dos arquitetos, fazendo da prática um “teatro da megalomania”. Diante da morte do autor e da morte da história, o arquiteto teria sido o único a ser mantido de pé. A originalidade arquitetônica como espetáculo urbano é ironizada por Koolhaas: “A cada rio o seu Calatrava”.<sup>603</sup>

O discurso crítico de Koolhaas, como aponta Adrian Gorelik, possui paralelos com a postura situacionista de Guy Debord frente à “cultura do espetáculo”. Porém sua prática demonstrará um certo cinismo diante desta situação, buscando atuar criticamente a partir de dentro, como uma espécie de “implosão”. Koolhaas encontra caminhos, começando pela própria “aceitação” da dinâmica de produção arquitetônica atual, para expor a relação dependente, em tensão, do trabalho do arquiteto diante de regras e estruturas que escapam ao seu controle; regras estas que pertencem a diferentes contextos sócio-culturais e à própria dinâmica do capitalismo tardio e da globalização.

Na dinâmica contemporânea, podemos dizer que há o predomínio do “espaço liso” desterritorializante, fluido, nômade e inclusivo, e que o sistema capitalista faz uso desta desterritorialização, liberando desejos e ações, para depois controlá-los e reterritorializá-los. A globalização trouxe grandes impasses entre o local e o global.

Para Koolhaas, no real contemporâneo, delírio e racionalidade, descontrole e controle estão intimamente ligados, de modo complexo, em uma dialética não resolvida. Por isso, diante da afirmação de que “deseja construir”, deseja fazer arquitetura, a condição de reinvenção constante se torna fundamental:

Quero construir. E não me importa reconhecer que construir significa basicamente – por mais terrível que possa soar – estar continuamente aceitando, transigindo. E não me envergonho disso. Sinto-me sinceramente provocado em um sentido muito profundo por esta aceitação.<sup>604</sup>

---

histórico, entre outros. KOOLHAAS, R. Junkspace. *October*, n.100, p. 175-190, spring 2002. p.183. Tradução da autora.

<sup>603</sup> Rem Koolhaas. Apud. GORELIK, A. Políticas de la representación urbana: el momento situacionista. Buenos Aires: *Revista Punto de Vista*. N. 86, dec. 2006. p.25. Tradução da autora.

<sup>604</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas. *Revista El Croquis*, n.53, 1991. p.22. Tradução da autora.

De fato, Koolhaas aceita construir nos mais diversos contextos, onde despontam interesses econômicos e políticos, mas sua ação é sempre provocativa, confrontando os condicionamentos. Como descreve Alejandro Zaera<sup>605</sup>, “a carreira de Koolhaas é a demonstração de que talvez a única possível liberdade é a de migrar entre estruturas e desenvolver uma prática mutante que opera na base do eventual, mais que do essencial”.

A escrita ocupa um lugar importante neste processo. Como se sabe de sua biografia, antes de estudar arquitetura em Londres, trabalhara como roteirista de cinema, o que demonstraria um perfil plural, sempre em trânsito.<sup>606</sup>

Para retomar o argumento da prática de Koolhaas como um tipo de liberdade engendrada dentro de contextos restritivos e totalitários, deter-nos-emos em um de seus textos iniciais que mistura o ficcional e o crítico.

Em “O Conto da Piscina” (1977), o arquiteto-escritor fala de uma piscina desenhada por um estudante, que ninguém sabe quem foi, mas a ideia estava no ar, pois alguém tinha de inventá-la, que seria um “enclave de pureza em um mundo contaminado”. Pretendiam mudar o mundo através da arquitetura. Um dia descobriram que a piscina se deslocava, involuntariamente, segundo a lei de ação e reação. Quando, com o quadro político dos anos 1930, o stalinismo se tornou rígido e ameaçador, eles decidiram fugir com a piscina, através da autopropulsão, para Nova Iorque, onde imaginavam que a piscina se encaixaria como uma quadra, alcançando seu “destino natural”.

“Quando finalmente chegaram ao destino, mal se deram conta de um aspecto importante – tinham de nadar no sentido contrário ao ponto aonde queriam chegar, na direção do ponto de que desejavam se afastar”.

Quarenta anos depois, os construtivistas tiveram sua piscina criticada pelos nova-iorquinos porque era “sem-graça” e “tediosa”. “Agora todos eram contra o modernismo, ignorando o espetacular declínio de sua profissão, a própria irrelevância cada vez mais patética”. Estes homens, porém, foram condecorados em Manhattan, com uma velha insígnia cujo lema não se aplicava mais (“Não existe caminho fácil da terra até às estrelas”) e decidiram mergulhar novamente,

<sup>605</sup> ZAERA, A. Una conversación con Rem Koolhaas. *Revista El Croquis*. n.79, 1996, p.9. Tradução da autora.

<sup>606</sup> “Sou todavia cético e portanto não quero que me identifique por completo com a profissão. Isto é o que provoca minha insistência na utilidade de ‘encarnações’ anteriores, e não quero abandonar o papel de escritor, simplesmente porque representa outros mundos, outra noção de vida, outra perspectiva...” Rem Koolhaas. Apud. *Ibid.*, p.25. Tradução da autora.

retomando sua “formação familiar”. Cinco minutos depois, colidindo com a “Jangada do Medusa” (otimismo x pessimismo), “o aço da piscina fende o plástico da escultura como uma faca cortando manteiga.”<sup>607</sup>

Da narrativa de Koolhaas, depreendemos sua visão de arquitetura: nadar na direção daquilo que se critica em prol do sonho de fazer arquitetura. É clara a sua admiração pela arquitetura moderna e pelo otimismo vanguardista, encontrando paralelismos entre seu desejo de invenção e o desejo de encontrar a Nova Iorque dos anos 1930. Quarenta anos depois, em sua romântica visão nostálgica, o pós-modernismo historicista viria criticá-los, postura não partilhada por Koolhaas que, através deste conto, parece ressentir-se do “destino” das ideias do início da modernidade.

É reconhecida a admiração de Koolhaas não só pelos construtivistas russos, mas também pelo trabalho de Mies van der Rohe e Le Corbusier, porém não pode evitar criticá-los justamente por aderirem a uma ideia de ordem que é incompatível com a realidade:

Eu sinceramente admiro suas ideias, minha única crítica é que foram fatalmente atraídos pela ideia de *ordem*, e sua aparente obrigação de lidar com ela mediante a arquitetura. Seu pensamento me parece fascinante, mas difícil de acreditar ao mesmo tempo, porque embora seu discurso seja convincente, a necessidade de articulá-lo em termos puramente arquitetônicos é muito questionável.<sup>608</sup>

Koolhaas descreve seu próprio trabalho como positivo frente à força da modernização, mas descrente da pureza dos projetos utópicos modernos.

Por esta razão, busca recuperar a primeira modernidade através de um “manifesto retroativo” à Nova Iorque dos anos 1930. Uma modernidade que, por seu “delírio”, não se rendeu à mera objetividade.

Nos anos do célebre livro *Delirius New York* (1978), Koolhaas recupera a imagem dos parques de diversões de *Coney Island* do final do século XIX, como mundo artificial de “genialidade de transformação fantasmagórica”, de protótipos arquitetônicos revolucionários. O arquiteto vê o debate sobre o parque como um confronto entre o “urbanismo reformista das atividades saudáveis” e o “urbanismo

<sup>607</sup> KOOLHAAS, R. *Nova York delirante* – Um manifesto retroativo para Manhattan. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac e Naify, 2008. p.346-347.

<sup>608</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. *Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas*. p.16. Tradução e grifo da autora.

hedonista do prazer”. Por esta razão, fascina-o a imagem da *Torre do Globo* (1906, Figura 87), “estação de lazer mais popular do mundo”:

É o gênio norte-americano de Samuel Friede, inventor da Torre do Globo, que explora o sólido platônico numa série de passos estritamente pragmáticos. Para ele, o globo, implacavelmente subdividido em andares, nada mais é que uma fonte de metros quadrados ilimitados. Quanto maior a esfera, mais vastos são esses andares internos (...). Conforme anuncia aos investidores, as plantas da torre mostram um gigantesco planeta de aço aterrissado sobre uma réplica da Torre Eiffel, o conjunto ‘projetado’ com 213m de altura, o maior edifício do mundo com enormes elevadores levando os visitantes aos diversos andares. (...) O subterrâneo será um terminal viário, com vários andares, para diversos meios de transporte (...). Como programa, a Torre do Globo é uma soma do *Steeplechase*, do *Luna Park* e do *Dream Land*, todos engolidos num único volume interior, empilhados em andares sucessivos (...).<sup>609</sup>

Jardim, teatros, restaurante giratório, salão de baile, circo, tudo é possível. Vemos um edifício gigante que usa as tecnologias mais recentes a serviço de uma experiência viva e rica em eventos, como nos sonhos do grupo Archigram em que se misturam imagens móveis, instantâneas, configurando uma *action architecture*. Mas não só isso: Koolhaas não via ali só sonho, prazer e delírio, via o pragmatismo do mundo de negócios norte-americano e sua relação com os arranha-céus.

Justamente por isso resgata o arranha-céu norte-americano dos anos 1930<sup>610</sup> como imagem da metrópole moderna vigorosa e imaginativa, uma poética da variedade em que o edifício surge como “indivíduo anárquico”, que desterritorializa a racionalidade da estrutura urbana em *grid*, criando uma situação aberta a “acontecimentos” arquitetônicos.

Essa retomada do arranha-céu americano expõe claramente sua diferença com o urbanismo modernista: “o arranha-céu cartesiano é o antípoda das infantis e primitivas torres de Manhattan, a *Cidade Radiosa* é finalmente a anti-Manhattan de Le Corbusier”.<sup>611</sup>

Para Koolhaas, os arranha-céus são os verdadeiros condensadores sociais, espaços da liberdade, espelham uma outra metodologia de projeto, a seção livre,

<sup>609</sup> KOOLHAAS, R. *Nova Iorque Delirante*, p.94-95.

<sup>610</sup> Vale retomar que também Robert Smithson via elogiosamente os edifícios *Art Déco* dos anos 1930 como exemplares que, ao contrário do desejo moderno de produzir algo “original” frente à história, poderiam se constituir uma repetição ao infinito de várias maneiras diferentes. Suas terminações escalonadas poderiam ser descritas como *zigurats*, “montanhas cósmicas”, recuperando a visão de monumentalidade das civilizações antigas.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p.287.

que pode ser interpretada tanto como uma simples superposição de níveis quanto como a possibilidade da criação de “sequências de eventos”.

Cada edifício pode explorar a condição programática do “teatro de atrações”: cada pavimento pode livremente acolher um programa tornando um mesmo conjunto o abrigo de múltiplas atividades. Não há sequência linear na experiência, o elevador – “tecnologia do fantástico” - transforma a dinâmica das circulações, do que se vê e se experiencia.

Nas palavras de Koolhaas: “O arranha-céu é um dos raros e escassos tipos de edifício do século XX verdadeiramente revolucionário, que oferece toda uma série de transformações fundamentais, técnicas e psicológicas que figuram a vida metropolitana”.<sup>612</sup>

Produto dos avanços tecnológicos e das exigências do mercado, o arranha-céu é, ao mesmo tempo, ordem e aleatoriedade. Diante de uma “cultura da congestão” - a grande concentração de fluxos, pessoas e informação - sua imprevisibilidade de usos, sua instabilidade programática, contrapõem-se ao “dogma” funcionalista – o mito modernista<sup>613</sup> de que a forma segue a função.

A “metrópole delirante” de Koolhaas espelha, ambigualmente, tanto a condição imagética da arquitetura em condição de liberdade quanto o pragmatismo e a desideologização da arquitetura norte-americana.

Em *Nova Iorque delirante*, as ilustrações de Madelon Vriesendorp possuem inspiração surrealista porque nelas a arquitetura é transformada em indivíduos, deitados sobre uma cama, como que partícipes de uma cena em que, como protagonistas da cidade, a sonham e fazem parte de um sonho.

Koolhaas confessa seu franco interesse no Surrealismo, mais por sua capacidade analítica que por sua estética ou sua produção visual: “Estava mais impressionado com seus métodos *paranóicos*, que considero uma das invenções mais genuínas deste século: um método racional que não pretende ser objetivo, através do qual a análise se identifica com a criação”.<sup>614</sup>

<sup>612</sup> Rem Koolhaas. Apud. MONEO, R., op.cit., p.312. Tradução da autora.

<sup>613</sup> Esta é, sem dúvida, uma leitura determinista. A esse propósito, lembramos o questionamento do historiador e crítico Alan Colquhoun que amplia a leitura dos fatores que determinam o resultado formal da arquitetura moderna. COLQUHOUN, A. *Modernidade e tradição clássica*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

<sup>614</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. *Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas*, p.26. Tradução da autora.

Para Adrián Gorelik, a afinidade com o Surrealismo não se restringe a estas imagens ou à presença de Salvador Dalí no livro: o próprio modo de pensar de Koolhaas com formulações que combinam razão e fantasia, o deleite no paradoxo e o contraste na estrutura de seus argumentos que melhor expressa esta relação.

O Surrealismo permite a Koolhaas inverter uma interpretação clássica sobre a racionalidade moderna, a que relata, pessimista, o triunfo de uma racionalidade de meios independente de toda finalidade; ao contrário, Koolhaas celebra a racionalidade instrumental precisamente *porque* é um caminho para o imprevisível, para o disparate. Mas não é uma brincadeira: por acaso não é essa uma boa definição – também clássica – do mundo capitalista?<sup>615</sup>

É o que se confirma, em especial, a partir da postura de Koolhaas diante da realidade capitalista: “a metrópole é uma máquina viciante, da qual não há escapatória, a menos que ela mesma ofereça este escape”.<sup>616</sup>

A pesquisa de Koolhaas se volta para investigação da metrópole como lugar onde forças da modernidade, dentre elas o capitalismo, criam estruturas de produção da diferença. O capitalismo, regra da sociedade neoliberal, é mobilizado em seu trabalho a partir de intervenções estratégicas que produzem efeitos radicais em relação com a arte, a cultura, a tecnologia, o espaço e a sociedade.

Isto fica claro na imagem-manifesto de Nova Iorque. Koolhaas formula uma paisagem moderna e dinâmica, vitalmente renovável, cuja energia própria potencializa o escape ao ascetismo estético, ao racionalismo e ao funcionalismo estritos do modernismo, através do delírio, da imaginação.

Como afirma Solà-Morales, “a metrópole é uma selva”: colisão de inúmeras forças que tendem a estender-se ilimitadamente, multiplicando os coágulos onde se densificam as atividades e, portanto, a arquitetura. Diante da metrópole, sentimos a “acumulação dos acontecimentos”, admitindo nossa limitada capacidade de dar a eles uma resposta. Porém, “sabemos que tudo isto é absolutamente real, que é parte do dinamismo mais ativo do mundo atual e que a globalidade destes processos já não permite evadir-se com o alibi das culturas regionais nem com as nostalgias historicistas”.<sup>617</sup>

<sup>615</sup> GORELIK, A. *Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York*. In: KOOLHAAS, R. *Nova Iorque delirante – Um manifesto retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac e Naify, 2008. p.15.

<sup>616</sup> KOOLHAAS, R. *Nova York Delirante*, p.330.

<sup>617</sup> SOLÀ-MORALES, I. *Territórios*, p.51-52. Tradução da autora.

Antonio Negri, em “Dispositivo Metrópole. A Multidão e a Metrópole”, descreve o trabalho teórico de Koolhaas como a primeira nova imagem da metrópole: a “metrópole mestiça”. Segundo o autor, sobre esta “nova máquina proliferante”, seria preciso uma análise da metrópole que considerasse as “milhares de singularidades agentes”, de formas de repressão e de bloqueio da potência da multidão. Koolhaas teria erguido uma arquitetura “através de grandes medidas de convivência urbana, que são depois subvertidas, mudadas e misturadas com outras formas arquiteturais”, ele teria narrado a “destrui o da cidade ocidental para dar lugar   metrópole mestiça”. Koolhaas teria reconhecido a dimensão global como produtiva e generosa para as figuras econ micas e os estilos de vida. A metrópole, afirma Negri, é o mundo comum, produto de todos – não da vontade geral, mas da aleatoriedade comum.

O projeto não   coletivizar, mas sim reconhecer e organizar o comum. Um comum feito de um patrim nio riquíssimo de estilos de vida, de meios coletivos de comunica o e reprodu o da vida e, principalmente, do excedente da expressão comum da vida nos espaços metropolitanos. Gozamos de uma segunda gera o de vida metropolitana, criativa de coopera o e excedente nos valores imateriais, relacionais e ling sticos que produz. Eis a metrópole da multidão singular e coletiva. Há muitos p s-modernos que recusam a possibilidade de considerar a metrópole da multidão como espaço coletivo e singular, maciçamente comum e subjetivamente maleável e sempre novamente inventado.<sup>618</sup>

Negri v  a metrópole como um recurso excepcional e excessivo, mesmo quando a cidade   constituída de favelas, barracos, caos. Isto porque sua dinâmica não permite a imposi o de esquemas de ordem, de controle onipotente. “A metrópole   livre. A liberdade da metrópole nasce da constru o e reconstru o que, a cada dia, ela opera sobre si mesma e de si mesma”.<sup>619</sup> Para Negri, esta complexidade metropolitana abre linhas de fuga para espaços de resistência, de transgressão.

A metrópole é, segundo essa leitura, uma paisagem-evento, a paisagem como um campo de *acontecimentos*.

Para Koolhaas,   através da “cultura da congestão” da metrópole, da apoteose da densidade, de uma arquitetura congestionada em todos os níveis

<sup>618</sup> NEGRI, A. Dispositivo metrópole. A multidão e a metrópole. Trad. atraverso. *Lugar comum*. N.25-26. p.203.

<sup>619</sup> Ibidem. “Revoltas metropolitanas” que exprimem novas formas de democracia, de contrapoder em que a “greve generalizada” d  lugar a todos os diferentes.

possíveis, que se dá forma às relações sociais. A árdua tarefa deste final do século é “lidar abertamente com as pretensões, ambições e possibilidades extravagantes e megalomaniacas da metrópole”<sup>620</sup>. O desafio é lidar com a realidade da instabilidade da metrópole, pois, ela é, por definição, sempre a vencedora.

Vemos assim que a força de sua própria transformação é a riqueza da metrópole: obsolescência *versus* rejuvenescimento, morte e entropia *versus* renascimento.

Segundo Okwui Enwezor<sup>621</sup>, Koolhaas vê este jogo “delirante” da metrópole como uma visão própria da modernidade, uma construção singularmente ocidental sobre os fantasmas da utopia e da catástrofe, da renovação e da destruição que retornam sem cessar. O “manhattanismo” revela a poesia combinatória de sua destruição criativa como montagem de formas. É espetacularmente onírica e concreta.

Assim, cada arranha-céu é um “indivíduo anárquico” que funda a diferença em meio à estrutura rígida do *grid*, e cria uma liberdade não imaginada, uma “anarquia tridimensional”. Para Koolhaas, “a retícula define um novo equilíbrio entre controle e descontrole no qual a cidade pode ser ao mesmo tempo ordenada e fluida, uma metrópole do caos rígido”.<sup>622</sup>

Para analisarmos esta condição singular, tomaremos as definições de espaço de Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs*. O “espaço estriado” é fixo, sedentário, constituído por linhas reguladoras de um sistema, espaço que delimita a matéria, organiza o caos; já o “espaço liso” é nômade, constituído por vetores que indicam processos, deslocamentos, desvios. Se o “espaço estriado” é métrico, dimensional e óptico, ao contrário, o “espaço liso” é intensivo, direcional, háptico e, em função da mudança constante de reorientação de suas linhas, é uma estrutura aberta a todas as direções, uma variação contínua onde não se determinam formas e fundos, inícios e fins, interiores e exteriores.

Para Sonia Schulz, em Nova Iorque delirante, é a força das diferenças arquitetônicas que transgride a ordem neutra da cidade territorializada, desterritorializando-a: “O processo de desterritorialização consiste no desdobramento de devires, linhas de fuga, capazes de transformar o espaço

<sup>620</sup> KOOLHAAS, R. *Nova York Delirante*, p.330.

<sup>621</sup> ENWEZOR, O. La modernité terminale: le discours de Rem Koolhaas sur l'entropie, p.104. Tradução da autora.

<sup>622</sup> Rem Koolhaas. Apud. SCHULZ, S. H., op.cit., p.210.

estriado sedentário, o espaço reticulado, suporte para todo urbanismo ortodoxo, em um espaço liso, nômade.”<sup>623</sup>

O conceito de desterritorialização assim se refere a uma ação em “devir”, como deslocamento de estruturas fixas em defesa de espaços da liberdade.

No projeto não realizado para o concurso para o *Parque La Villette* (Figura 88), a argumentação de Koolhaas parte da afirmação do modelo de Manhattan como aquele que poderia conduzir a uma nova urbanidade. O arquiteto afirma que o contexto de La Villette é o da “metrópole européia”: “Aqui estava a condição metropolitana européia por excelência: um *terrain vague* entre a cidade histórica, tomada pelas necessidades vorazes do século XX, e o plâncton da *banlieue*; lá estão duas peças da história isoladas como naves espaciais”.<sup>624</sup>

Segundo Koolhaas, o extenso programa demandado não deixava nenhum espaço para um parque. Sendo assim, não havia alternativa senão assumir a densidade e propor uma “cultura da congestão” européia.

Na descrição do projeto, ele faz um longo elogio a Manhattan, como estrutura que desafia as fantasias de controle e onipotência dos arquitetos. Critica as posturas de controle total, também dos anos 1970, que tentaram se afirmar através de uma nova erudição retirada da “primeira página do livro de história”, porém espelhando sintomas antigos de poder e *status* – as grandes composições, simetrias e eixos. A “cidade delirante” triunfa sobre todas elas.

Ela triunfa, podemos inferir, sobre os contextualismos historicistas e sobre a ilusão de uma modernidade ordenada.

Se a riqueza da Nova York delirante era a seção mista, a mistura turbulenta da vida metropolitana em configurações sempre mutantes, desafiando o programa, o projeto de *La Villette* poderia assumir radicalidade maior: suprimir a tridimensionalidade e propor o puro programa, sem as restrições de qualquer “envelope”.

A ideia descrita é distribuir os componentes programáticos em seções horizontais (como os pavimentos de um arranha-céu), onde cada programa seria diferente e autônomo, mas modificado e “poluído” pela proximidade de todos os

<sup>623</sup> SCHULZ, S. H., op.cit., p.210.

<sup>624</sup> PARC DE LA VILLETTE. Disponível em : <<http://www.oma.eu>> Acesso em: 28 nov. 2009. Tradução da autora.

outros. Cruzando o terreno, criariam uma atmosfera contínua em seu comprimento e, na perpendicular, rápidas mudanças na experiência.

Tais seções são concebidas como “eventos” que se sucedem em montagens cinemáticas por cortes. Assim, elas questionam as expectativas de apreensão de uma “totalidade” espacial e o controle compositivo por parte do arquiteto.

Como o próprio Koolhaas declara, “o que *La Villette* finalmente sugeria era a pura exploração da condição metropolitana: densidade sem arquitetura, uma cultura da congestão ‘invisível’.” Por isso, propõe não um parque definitivo, mas “um método que, combinando a instabilidade programática com especificidade arquitetônica, irá eventualmente gerar um parque”.<sup>625</sup>

Koolhaas retoma os conceitos de congestão e diversidade programática “eventual” do arranha-céu em outros projetos.

No projeto da *Biblioteca da França*, TBG (Paris, 1989, Figura 89), a discussão é como imaginar o espaço de uma biblioteca quando a revolução eletrônica parece eliminar a necessidade de concentração física.

Koolhaas parece se desafiar a transformar a condição tecnológica em ação arquitetônica e condição espacial. Segundo ele, o programa parecia “melancólico”: cinco bibliotecas separadas e autônomas que organizariam toda a produção mundial do pós-guerra em termos de palavra e imagem.

A decisão é fazer da grande biblioteca um único “bloco sólido de informação”, contendo todos os tipos de mídia. Neste bloco, os grandes espaços públicos destinados aos usos de auditório, salas de leitura, cinema, cafés, rampas e circulações são definidos como “ausências de edifício”, vazios que são escavados do sólido. “Fluando na memória, são múltiplos embriões cada qual em sua própria placenta tecnológica”.<sup>626</sup>

Estávamos cada vez mais resistentes às normas de uma arquitetura que resolve tudo pela invenção da forma. Buscávamos, pela primeira vez, realmente inventar arquitetonicamente. Talvez fosse possível articular a porção mais importante do edifício como uma ausência de construção, uma espécie de recusa em construir. Esses espaços poderiam ser vistos como *escavações realizadas em algo que se apresentava como massa sólida*. Nesse caso, toda a área de acervo seria como um enorme cubo no qual espaços públicos seriam simplesmente escavados. (...)

<sup>625</sup> Ibidem.

<sup>626</sup> KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p.616. Tradução da autora.

O piso pode dar uma volta, dobrar-se, transformar em parede, depois em teto, dar a volta transformar-se em uma nova parede e voltar a ser piso. Ou seja, obtém-se um espaço vazio que realiza um *looping* para compor o espectro dos interiores.<sup>627</sup>

Para Koolhaas e o OMA, o projeto pretende retirar da arquitetura ambições que ela não pode mais sustentar e explorar esta nova liberdade agressivamente. Entendemos que um dos caminhos é o questionamento da ambição arquitetônica de produzir novas e espetaculares formas, transgredindo os procedimentos de projeto compositivos ou expressivos.

É proposta uma “*formless architecture*”, em que os vazios não são “construídos”, cada qual pode possuir sua lógica e o cubo se torna um resíduo de um processo de eliminação: “o que é sólido derreteu, o que é vazio flutua como um objeto no nada”.<sup>628</sup>

A extração do vazio como uma proposição transgressora, tensa e “violenta”, que “abre” espaços físicos e discursivos, espaços para uma ação livre, é um ponto de encontro entre as poéticas de Rem Koolhaas e Gordon Matta-Clark, cujo trabalho já analisamos<sup>629</sup>. Conforme Koolhaas confessa:

Eu fui fascinado por Matta-Clark. Pensei que ele fazia ao mundo real o que Lucio Fontana fazia com a tela. À época, o mais chocante e excitante aspecto de seu trabalho era talvez o *glamour* da violação. Agora também penso que seu trabalho foi, de modo forte e antecipado, uma ilustração do poder da ausência, do vazio, da eliminação, de adicionar e fazer. Eu nunca pensei sobre isso, mas talvez algumas das noções de TGB, onde túneis são escavados do volume do edifício, retomem estas operações.<sup>630</sup>

Guilherme Wisnik, no ensaio “O ‘informe’ a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas”, afirma que os “espaços negativos” gerados por ambos “embaralham a distinção tradicional entre verticalidade e horizontalidade, entre corte e planta, figura e fundo”.<sup>631</sup> O autor coloca, pertinentemente, que, ao contrário de uma visão desconstrutiva que recorreria ao formalismo de geometrias irregulares, a visão de “informe” em Koolhaas revelaria sua profunda indiferença pela própria forma.

<sup>627</sup> KOOLHAAS, R. *Conversa com estudantes*, p.23-24.

<sup>628</sup> KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p.648.

<sup>629</sup> Cf.p. 210, 292 e 296.

<sup>630</sup> KOOLHAAS, R. *Conversa com estudantes*, p.99.

<sup>631</sup> WISNIK, G. O “informe” a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas. *Concinnitas* Revista do Instituto de Artes da UERJ. n.9, julho de 2006. p.33.

Já para Alejandro Zaera, na *Biblioteca de Paris*, assim como em outros projetos do OMA, tem-se um “corpo unitário e desorganizado”, e não uma composição estruturada das partes, distinguindo-se completamente das arquiteturas clássica e moderna.

De fato, o bloco é atravessado por uma trama de circulações verticais estruturadas por paredes-vigas que podem ser perfuradas, configurando vazios no interior do edifício. Trata-se de uma metodologia de projeto que parte da *seção livre*.

A experiência da biblioteca se dá através do amplo uso da circulação mecânica, lembrando o elogio às grandes estruturas do Archigram, mas que teria não só um papel erótico na criação de experiências intensas, mas também político.

Segundo Jeffrey Knipes, o trabalho de Koolhaas conjuga a política e a sua ênfase na experiência, preferindo os valores instrumentais tangíveis ao idealismo abstrato, contradizendo o juízo convencional sobre o que é a arquitetura socialmente responsável. Tratando do projeto da Biblioteca Nacional de Paris, ele afirma que o uso massivo da circulação mecânica, salas de leitura isoladas e opacidade visual é, para Koolhaas, uma estratégia “para erradicar o peso da presença institucional, permitindo que o edifício submergisse o visitante neste anonimato, algumas vezes eufórico, outras amenizante”<sup>632</sup>, que se converte em uma experiência de liberdade, própria da cidade, nem sempre celebrada pelos urbanistas sociais.

Esta experiência, como bem observa Zaera, advém da distorção espaço-temporal, mediante a justaposição de diferentes percursos ou conexões entre os espaços, criando “multiplicidades de velocidades dentro de um mesmo espaço”. Nesta “topografia implementada mecanicamente”, cujo uso é intencional e expressivo, a relação fenomenológica entre o corpo e o espaço construído perde sentido, pois a escala humana deixa de ser aplicada, porque tempo e espaço são desnaturalizados através da implementação tecnológica. Segundo ele, “as categorias espaço-temporais deixam de ser entendidas como extensões para modularem-se em multiplicidades de intensidade”; assim, o espaço se estrutura em distâncias mais que magnitudes e o tempo se quantifica em durações mais que em medidas. O espaço é tratado como fluido não modular, heterogêneo, direcional

---

<sup>632</sup> KNIPES, J. El último Koolhaas. *Revista El Croquis*. n. 79., 1996, p.26-29. Tradução da autora.

e liso. Os espaços são geometrias topológicas e não geometrias euclidianas. Topografias onde a medida e a proporção, os instrumentos da arquitetura clássica, são substituídos mais por geometrias de conexões, contiguidades ou distâncias. Esta seria uma “geometria do inexato”, da deformação e da distorção, uma proto geometria, que caracteriza as “ciências do eventual” que se opõem às do essencial. Ele afirma que os projetos não constituem objetos, mas corpos - “corpo no sentido de matéria sem sobre codificação lingüística: nem formas puras, nem fragmentadas, senão essências vagas: o redondo, o alargado, o oblongo ...”<sup>633</sup>

Para Koolhaas, a questão não é a proposição formal. São as ações, as atividades, as dinâmicas que transformam os espaços.

No projeto para a ampliação da *Tate Gallery* (Londres, 1994-95, Figura 90), OMA parte da transformação do espaço existente de uma estação elétrica em museu para propor uma crítica ao significado do programa. Pretende “criar um novo modelo urbano de museu” ciente de que “os museus são lugares onde exploramos nossos valores culturais e sociais”.

Koolhaas parece implodir a visão do espaço museal como espaço sagrado, espaço de culto, aceitando-o flagrantemente como um espaço de exposições para as massas e para promover a multiplicidade de atividades.

Para refletir a nova realidade programática deste novo tipo de museu não quisemos oferecer um espaço ascético capaz de acomodar diferentes necessidades, mas um edifício que converte um número quase ilimitado de condições e situações para apresentar, estudar, (re)contextualizar, ou ainda provocar a arte e o artista que nele penetre, sem importar a forma que adote.<sup>634</sup>

O contexto é descrito como arquétipo londrino: medieval, caótico, brutal, mesclando decadência e regeneração. Uma área de valor estratégico e de transformações potenciais que sugere, segundo OMA, uma “congestão programática”, comparável aos desenhos de Piranesi.

Um dos requisitos do projeto era a preservação da torre da estação elétrica. Por sua relação direta com a Catedral de St. Paul de Wren, Koolhaas se apropria dela retirando os revestimentos e deixando à mostra o esqueleto cru da torre estrutural; deste modo, ao mesmo tempo “ironiza” a torre abandonada como

<sup>633</sup> ZAERA, A. Notas para un levantamiento topográfico. *Revista El Croquis*, n.53, 1992. p.40. Tradução da autora. Zaera explica que, como esclarece Husserl, uma distancia não é divisível sem alterar a natureza de sua segmentação; e, diversamente, uma magnitude se compõe de unidades homogêneas.

<sup>634</sup> AMPLIACIÓN de la Tate Gallery. *Revista El Croquis*, n.79. 1996. p. 182. Tradução da autora.

marco visual do projeto, da cidade, e de seu passado, e marcando assim um “novo regime arquitetônico”.

Na ampliação da *Tate* pelo OMA, enormes tanques de óleo abandonados na central elétrica são apropriados em uma operação que aproximamos do conceito tschumiano de *crossprogramming*: o interior de cada um é transformado em espaços de galeria diferentes, revestidos com materiais como pedra, madeira e alumínio.

OMA faz referência à atitude de Cedric Price ao reativar infra-estruturas abandonadas da paisagem inglesa pós-industrial e propor um novo programa, uma universidade, transformando trens decrépitos em salas móveis para aulas e seminários. Este projeto, como explicam, possui um tipo de “perversidade” contra os “ingênuos e utópicos sonhos do movimento moderno”. Ele seria uma “forma de começar de novo, não como um estado limpo, não como tábula rasa”, porém inspirando-se no dualismo, nas duas escolhas de intervenção em contextos existentes: a infiltração, que necessita de sutileza, ou a imposição que necessita de força. Esta seria uma intervenção sugestiva no contexto urbano, em que a força se limita ao interior de um edifício existente.

A caixa do edifício da Central Elétrica também é mantida, e nela são impostos três elementos sólidos para áreas de exposição que “estão rodeados por uma condição residual”, um “espaço para sucessos”, que pode ser utilizado para os mais diferentes usos como exposições temporárias, atuações, conferências, áreas de informação e alimentação. “Os encontros entre estas esferas se articulam como pontos de intensidade arquitetônica.”<sup>635</sup>

Como observa Jeffrey Knipes<sup>636</sup>, a proposta nega a possibilidade de qualquer cenografia cosmética da arte. Há salas de diferentes tipos, mas não há abrigo, pois elas simplesmente se encontram na circulação. Koolhaas expõe que as visitas se dão de forma rápida e sem atenção, dando a mesma importância para as áreas de exposição e de circulação - escadas, rampas, escadas rolantes e elevadores. Ele as mistura em algumas ocasiões, promovendo um “intercâmbio entre passeio e corrida”.

---

<sup>635</sup> Ibidem.

<sup>636</sup> KNIPES, J. El último Koolhaas, p.33. Tradução da autora.

Vemos que, ao suprimir a definição formal dos espaços, os “eventos” são encorajados, ampliando as “colisões programáticas”, problematizando a aura mítica do espaço museal.

Em uma operação “inversa”, Koolhaas faz do programa comercial da *Loja Prada* (Nova Iorque, 2001, Figura 91) uma espécie de laboratório de suas pesquisas sobre o espaço de *shopping center* – que afirma como última forma remanescente de “espaço público”, contrariando as iniciativas européias que valorizavam a experiência das praças e dos passeios.

Como museus, livrarias, aeroportos, hospitais, e escolas se tornaram cada vez mais indistinguíveis de *shoppings centers*, a adoção da venda para a sobrevivência desencadeou uma grande onda de atrações comerciais que transformaram visitantes de museus, pesquisadores, viajantes, pacientes e estudantes em consumidores. O resultado é a mortal perda de variedade. O que antes eram atividades distintas não mais mantêm a singularidade que lhes dava riqueza. E se a equação fosse invertida, se os frequentadores não mais fossem identificados a consumidores, mas reconhecidos como pesquisadores, estudantes, pacientes, frequentadores de museus? E se a experiência dos *shoppings* não fosse de empobrecimento, mas de enriquecimento?<sup>637</sup>

O programa da Loja Prada, proposto pelo OMA, pretende fazer com que diferentes atividades culturais sejam mescladas à comercial e que os espaços criados sejam apropriados de modo incomum – podemos dizer, experimental.

Destaca-se o elemento chamado de “a onda” que conecta um piso a outro. Em uma de suas faces, possui uma suposta “escada” cujos degraus são usados como *display* de produtos ou como arquibancada que se volta para um palco onde inúmeras atividades como *performances*, palestras, exposições de filmes podem acontecer.

Livros são empilhados próximos a sapatos, monitores interativos e vídeos em telas de plasma parecem multiplicar os estímulos do espaço, provocar a “congestão”.

Estruturas metálicas utilizadas como *displays* de manequins se movimentam criando uma espécie de desfile de peças mecânico. A loja é uma espécie de “teatro de atrações” contemporâneo.

Toda sorte de tecnologias e novos materiais é utilizada para criar uma experiência viva que parece realizar os sonhos do grupo Archigram.

---

<sup>637</sup> PRADA STORE. Disponível em: < <http://www.oma.eu>.> Acesso em: nov.2009. Tradução da autora.

No projeto da *Biblioteca Central de Seattle* (2004, Figura 92), Koolhaas repensa a relação entre espaço e programa, valorizando as *ações* visando uma dinâmica correspondente à proposta de redefinição da biblioteca como uma instituição de informação: mais do que um espaço destinado à preservação e consulta de livros, apresentá-la como um espaço de criação e circulação de conhecimento em todas as mídias – novas e antigas.

Como na Biblioteca TGB, Koolhaas pretende retirar o peso da presença institucional tornando o espaço mais parecido com um grande *shopping center*, um espaço lúdico e de entretenimento. Sua espacialidade ampla e grandiosa e a configuração de espaços mais públicos e abertos a uma ação mais livre configuram um campo onde novas formas de “vivenciar” a leitura e acessar o acervo incentivam o envolvimento dos usuários.

As áreas programáticas são muito variadas, em tamanho, flexibilidade e circulação, além de equipadas para diferentes *performances*; algumas mais estáveis (estacionamento, serviços, escritórios de administração e “*Book Spiral*”) possuem seções definidas, enquanto outras mais livres, mais “públicas”, ocupam “zonas intersticiais” (área infantil, sala de estar, *Mixing Chamber* e sala de leitura). Na descrição do projeto pelo OMA:

Os vários programas da biblioteca são intuitivamente dispostos em cinco plataformas e quatro planos de fluxo entre [*in between*], que juntos ditam uma forma facetada que se distingue, oferecendo à cidade um edifício inspirador, robusto tanto em elegância quanto em sua lógica.<sup>638</sup>

O chamado *Mixing Chamber*, localizado no terceiro piso, é uma área de “máxima interação entre a biblioteca e o público”, um espaço para informação interdisciplinar, onde guias direcionam os leitores à *Books Spiral* – uma estrutura expansível que arranja o acervo de livros – que é decrita como uma rampa contínua de estantes, como em um desenvolvimento orgânico.

Uma biblioteca que pretenda ser o lugar da dinâmica da informação depende da participação pública na produção de pensamento e discussão. Neste sentido, uma visão da biblioteca como um espaço “sacralizado” que exige um comportamento compatível é completamente transgredida: ao contrário, ela se

<sup>638</sup> SEATTLE CENTRAL LIBRARY. Disponível em: <<http://www.oma.eu>>. Acesso em: nov.2009. Tradução da autora.

torna um espaço através do qual a experiência com a informação se dá como *performance* de troca, de interação e prazer.

Podemos dizer que Koolhaas cria uma biblioteca para as massas, não como uma atitude populista, mas por entender que somente aderindo às condições de produção cultural atuais se pode continuar redefinindo a própria prática da arquitetura. Está ciente de que lida com representações de um sistema cultural muito mais abrangente, no qual a liberdade do arquiteto é restrita.

Até certo ponto dependemos das condições que nos rodeiam, devemos fazer nossa própria reflexão, parte intuitiva e parte explícita, em termos de onde se vê potencial para alguma interpretação que gere um projeto. É desta reflexão que depende se a representação do sistema é positiva ou negativa, neutra ou apaixonada.(...) Quando falo de representação não o faço no sentido visual ou formal, mas no sentido institucional, como instituições são representativas ainda que pareçam simples mecanismos.<sup>639</sup>

Muitas vezes, é preciso parecer nadar a favor do que se nega, lembrando o conto da piscina, para chegar onde se deseja. Ou, segundo o próprio Koolhaas<sup>640</sup>, tudo está em assumir que “se a arquitetura é problemática, sou parte dela, apesar de meus esforços em disfarçar”.

Hal Foster diz que Koolhaas é um “duas caras”, pois ao mesmo tempo afirma e critica a sociedade. Para Rafael Moneo, ele se dirige agressivamente à sociedade, insistindo em refleti-la em seu trabalho.<sup>641</sup> Já para Adrian Gorelik<sup>642</sup>, é um realista cínico, mas alguém que ativa as contradições do sistema, desestabilizando a cena da arquitetura com novas perguntas e novos problemas, mesmo colocando-se como impotente para inspirar caminhos alternativos.

Neste sentido, podemos mais uma vez valorizar os seus escritos, que também misturam a aquiescência à comunicação de massa à mais dura crítica à sociedade de consumo. Sem pender para nenhum dos lados, ao contrário, seu objetivo é inserir a arquitetura em um campo de discussão mais amplo que envolve economia, política, antropologia, propaganda etc.

A capa de uma de suas publicações – *Content* – exhibe a foto de Sadam Hussein transformado em Rambo, batatas fritas e arquitetura. Em uma das “tiras

<sup>639</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas, p.19. Tradução da autora.

<sup>640</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Una conversación con Rem Koolhaas, p. 25. Tradução da autora.

<sup>641</sup> MONEO, R. *Inquietud teórica y estrategia projectual*, p.317. Tradução e grifo da autora.

<sup>642</sup> GORELIK, A. *Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York*, p.23.

em quadrinhos” no interior, um diálogo entre dois “seres” imaginários (um feminino e um masculino de tal modo conectados que não se pode distingui-los) torna clara a estratégia de ambiguidade presente em todas as suas ações, inclusive em torno de sua própria figura: “Eu não tenho certeza se isto é um livro ou uma revista”. O outro responde: “Na verdade eu acho a tensão entre os dois super interessante”.<sup>643</sup>

Sem dúvida, seu livro de maior impacto (até agora) é *S,M,L,XL* (1995): um livro-revista-dicionário que torna a experiência de leitura – sequencial ou à deriva – uma série de surpresas e acontecimentos. Sua dimensão traz à tona uma de suas questões centrais: a escala. O livro BIG assim como a arquitetura BIG parecem megalômanos, ao mesmo tempo em que seduzem, parecem escapar ao controle.

Em *Bigness*, a visão de megalomania da arquitetura é levada ao limite: fugir das mãos e do planejamento do arquiteto. *Bigness* só pode ser impessoal. Em função da escala, o controle é relativo, ou mesmo impossível.

Ironia sobre o papel do arquiteto, a operação teórica de Koolhaas nos faz ver, pela exposição superlativa, pela alteração delirante da proposta, o quanto a própria imagem do arquiteto se teria pretendido grande demais.

Koolhaas expõe a “Teoria de Bigness” através de cinco teoremas:

- 1) Para além de uma certa massa crítica, um edifício se torna um *Big Building*. Esta massa não pode mais ser controlada por um só gesto arquitetônico, ou mesmo por uma combinação de gestos arquitetônicos. A impossibilidade provoca a autonomia das partes, mas isto não é o mesmo que fragmentação: as partes continuam comprometidas com o todo.
- 2) O elevador – com seu potencial para estabelecer conexões mecânicas, em vez de arquitetônicas – e sua família de intervenções relacionadas representam írrito e nulo o repertório clássico arquitetônico. Questões de composição, escala, proporção e detalhe são agora discutíveis. A “arte” da arquitetura é inútil em *Bigness*.
- 3) Em *Bigness*, a distância entre centro e superfície aumenta a ponto de a fachada não revelar o que ocorre no interior. A expectativa humanista de “honestidade” é condenada: arquiteturas de interior e exterior se tornam projetos separados, um lida com a instabilidade de necessidades programáticas e iconográficas, o outro – agente de desinformação – oferece à cidade a aparente estabilidade de um objeto. Onde a arquitetura revela, *bigness* perplexa; *Bigness* transforma a cidade de um conjunto de certezas em uma acumulação de mistérios. O que se vê não é mais o que se tem.

<sup>643</sup> CONTENT/ AMOMA/Rem Koolhaas/ &&&. Taschen, 2004. p.12-13. As publicações de Koolhaas guardam semelhança com as revistas do grupo Archigram, cuja ambiguidade está na dúvida se seriam *cartoons* ou manifestos de arquitetura. Ambas fazem uso do cruzamento de gêneros.

- 4) Somente através do tamanho, estes edifícios entram em um domínio amoral, além do bom e do mau. Seu impacto é independente de sua qualidade.
- 5) Juntas todas estas rupturas – com a escala, com a composição arquitetônica, com a tradição, com a transparência, com a ética – implicam finalmente na ruptura mais radical: *Bigness* não é mais parte de qualquer tecido urbano. Ele existe; no máximo, coexiste. Seu subtexto é *fuck the context*.<sup>644</sup>

O edifício *Big* questiona tanto a definição formal do “objeto” pelo arquiteto como as estratégias projetuais de conexão e controle dos espaços da “arte” da arquitetura. A imagem externa não corresponde à interior – o edifício causa impacto mais por sua grande escala do que por qualidades formais diferentes.

Ao desvincular invólucro e interior, como nos arranha-céus, a teoria do *Bigness* enfatiza a criação de grandes espaços interiores como espaços de “eventos” ou “acontecimentos”, defendendo a flexibilidade, que, segundo Koolhaas, não é a antecipação exaustiva de todas as possibilidades de mudança, pois a maioria das mudanças é imprevisível, mas, sim, “a criação da margem – capacidade excessiva que possibilita usos e interpretações diferentes e mesmo opostos”.<sup>645</sup>

Na teoria do *Bigness*, também a paisagem está em constante transformação e é esta condição que “libera” o arquiteto de pensar em articulações, em “costuras”, por isso a assertiva “dane-se o contexto”, como analisamos na seção 2.<sup>646</sup> Desenvolvendo ainda mais a questão, Koolhaas julga que a *collage city* de Colin Rowe como “puramente visual”, “complexidade simulada” e próxima da desconstrução do todo, e admite que Venturi, ao falar do “todo difícil”, foi o primeiro a pensar que a noção de todo se tornara cada vez mais problemática, pois que referenciada a uma série de negações e repressões.

<sup>644</sup> KOOLHAAS, R. *Bigness*, p.499-502. Tradução da autora.

<sup>645</sup> KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p.240. Tradução da autora. Este trecho foi retirado da passagem em que Koolhaas se refere ao estudo para a renovação de uma *Prisão Panóptica*, 1979-81, Holanda, onde mudanças espontâneas já haviam ocorrido no espaço então chamado Koepel. Formulado no século XVIII pelo filósofo Jeremy Bentham, o princípio universal do panóptico supunha uma tipologia de planta central com um ponto de observação estratégico para “controle”, com o objetivo de “produção eficiente” seja de produtos nas fábricas, saúde nos hospitais, seres humanos reformados nas prisões. Já transformando espontaneamente o espaço, os guardas abandonaram o posto central para circular entre os prisioneiros que frequentemente poderiam sair de suas celas e o antigo “olho” do panóptico fora transformado em uma cantina para os guardas. A conclusão a que chega Koolhaas é que “mudanças em termos de regime e ideologia são mais poderosas do que a arquitetura mais radical”. Assim o espaço hipermonumental do panóptico se mostrara, na verdade, muito flexível – algo que, acreditamos, teria levado Koolhaas à intuição da potência dos espaços *Big*.

<sup>646</sup> Cf.p.67.

Não seria mais possível propor um todo de relação. Assim, propõe: “*Bigness* poderia falar de um “novo todo” - o todo depois da crise do todo, um todo baseado não mais na exclusão ou homogeneidade, mas no cultivo do não-controle.”<sup>647</sup>

No projeto da *Casa da Música* (Porto, em Portugal, 2005, Figura 93), Koolhaas parece explorar o potencial de uma arquitetura ao mesmo tempo *Big* e *Delirante*, um edifício “além do bem e do mal”, “tanto claro como misterioso”, é um “bloco escavado que revela seu conteúdo sem ser didático e, ao mesmo tempo, expõe a cidade.”<sup>648</sup>

Ao primeiro olhar, a arquitetura parece um “meteoro” completamente estranho à situação. Localizada em uma praça pública na histórica Rotunda da Boavista e vizinha de uma área residencial de média e baixa renda e de um cemitério, o edifício se destaca por sua singular forma facetada.

A *Casa da Música* se relaciona com a dimensão da praça, não dos edifícios do entorno. Segundo a descrição do OMA, a implantação do edifício de modo solitário em um platô em frente ao Parque da Rotunda foi fundamental: não seguir o anel de edifícios antigos que definem o perímetro da praça.

O projeto transgride e transforma a paisagem, deslocando a centralidade e o simbolismo da praça ao travar com ela uma espécie de embate.

Vista da praça, a *Casa da Música* ergue-se como um objeto isolado, mas de outros pontos da paisagem, revela sua ambiguidade: é tanto estranha como partícipe dela.

Fotos divulgadas no *site* do OMA mostram “montagens” que revelam a multiplicidade de relações entre o projeto e o existente. Casa da Música + Cemitério, Casa da Música + Casas populares, Casa da Música + Edifícios – cada qual configura um acontecimento, um evento específico e, em conjunto, trazem à tona a diversidade e a complexidade da situação-paisagem. Retomando a relação proposta por Tschumi entre arquitetura e cinema e o “efeito Kuleshov”, a inserção de um elemento justaposto a tomadas diferentes produz um conteúdo diverso – uma leitura diferencial do próprio contexto.

---

<sup>647</sup> Ibid.

<sup>648</sup> CASA DA MÚSICA. Disponível em: <<http://www.oma.eu>> Acesso em 29 nov.2009. Tradução da autora.

Elemento misterioso, a *Casa da Música* não parece uma casa de ópera<sup>649</sup>, rompendo assim toda a expectativa de relação entre a arquitetura e seu conteúdo. Afirma Koolhaas, “A Casa de Música revela seu conteúdo sem ser didática”.

Como no projeto da *Biblioteca de Seattle*, a *Casa da Música* questiona a relação entre espaço e programa, partindo da questão da *ação*. Admitindo que a configuração tradicional do tipo *shoe-box* possui inegável superioridade acústica, o que Koolhaas questiona é o valor instituído ao próprio espaço: “A *Casa da Música* pretende revigorar a sala de concertos tradicional de outra maneira: redefinindo a relação entre um interior sagrado e o público do lado de fora”.<sup>650</sup>

Assim, a área do grande auditório se abre à cidade, incorporando a paisagem da área do Porto como parte das *performances*.

Propositadamente, não há um grande e central *foyer*, o grande auditório ocupa completamente uma faixa da seção em corte e em planta. Os espaços laterais e periféricos a esta sala são ocupados por escadas, plataformas e elevadores que dão acesso a outros espaços que se apresentam como “acontecimentos”.

O caráter de uma arquitetura de “eventos” é reforçado pela grande diferença de materialidade “delirante”. A sala de concertos possui paredes de vidro corrugado ou são revestidas em madeira com padrões dourados; em uma das salas, azulejos pintados à mão figuram cenas pastorais; no terraço, o revestimento é em cerâmica em preto e branco, alguns pisos de alumínio. Eis a ambiguidade do projeto: no interior, uma grande colagem ou montagem e no exterior, um bloco monolítico.

Vemos que o edifício afirma-se na paisagem, compete com a cidade. É neste sentido que a postura de Koolhaas diferencia-se das propostas de “desmantelamento” e “desaparecimento”<sup>651</sup> que ele considera atitudes defensivas por parte de sua própria geração de 1968 - inteligente, bem informada, traumatizada e francamente posta em tensão por outras disciplinas.

<sup>649</sup> Em entrevista sobre Lagos, Koolhaas afirma ter partido de um projeto anterior de uma casa, aumentando-o em cinco vezes. Disponível em: <<http://www.oma.eu>>. Acesso em: 29 nov. 2009.

<sup>650</sup> O projeto possui em seu programa: o grande auditório, espaço flexível sem assentos para performance, salas de ensaio, estúdios de gravação, área educativa, terraço, restaurante, bares, sala VIP, áreas de administração e estacionamento subterrâneo. CASA DA MÚSICA. Disponível em: <<http://www.oma.eu>> Tradução da autora.

<sup>651</sup> KOOLHAAS, R. Bigness, p.505. Tradução da autora.

Enquanto Tschumi critica o sentido de todo e de unidade, recorrendo à fragmentação, Koolhaas, em *Bigness*, o faz assumindo o gigantismo radical. A grande escala promove a ausência de relação entre interior e exterior, dispensando o gesto compositivo, o controle do próprio arquiteto, e impedindo quaisquer noções de “costura” e “continuidade” com o entorno.

No limite, Koolhaas define: “*Bigness* = Urbanismo vs. Arquitetura”<sup>652</sup> e afirma que se um novo urbanismo é possível,

não se tratará mais da disposição de objetos mais ou menos permanentes, mas da *irrigação de territórios* com potencial, não visará mais configurações estáveis, mas à criação de campos possíveis que acomodam processos que recusam cristalizar-se em formas definitivas; não será mais sobre a definição meticulosa, a imposição de limites, mas sobre noções de expansão, negando contornos.<sup>653</sup>

A proposta de Koolhaas por uma “irrigação de territórios” contrapõe-se à visão que trata a cidade como um tecido e que favorece as “costuras”, as recomposições, fórmulas de recomposição as quais julga melancólicas. A excitação a que se propõe é “encontrar liberdades” que resistam à concentração e à conexão, à centralização e às estruturas rígidas que são sistemas de controle dos espaços, defendendo um urbanismo baseado na dissociação, na desconexão, no contraste, na ruptura:

É interessante deixar de entender a cidade como um tecido, para concebê-la como uma “mera” coexistência, um conjunto de relações entre objetos distintos que quase nunca se articulam visual ou formalmente, que já não são tomadas por conexões arquitetônicas. Para mim este é um passo decisivo. Mas se chegamos à conclusão de que a conexão já não é algo necessário, estamos, de certo modo, colocando uma “bomba” em nossa existência profissional. Se o planejamento já não é necessário, ou se tornou irrelevante ... Por que “planejar”?<sup>654</sup>

A crítica de Koolhaas se dirige tanto à ideia de permanência do contextualismo quanto à ideia de imposição de uma ordem à realidade do urbanismo moderno. A paisagem metropolitana é multiplicada, complexa, mestiça, impossível de ser controlada. Haussmann e de Le Corbusier tentaram conter o descontrole da cidade que crescia alimentada pela dinâmica capitalista, através de soluções de saneamento e de um olhar de sobrevôo. Descrente desta possibilidade, a leitura de Koolhaas sugere um olhar a partir de dentro, o olhar da

<sup>652</sup> Ibid., p.515.

<sup>653</sup> ARTECIDADE. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade>>

<sup>654</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas, p.22. Tradução da autora.

experiência da metrópole – a *flânerie*, o movimento, a efemeridade, mas também a melancolia, a opressão. É neste sentido, intuindo a experiência metrópole como delírio, sonho surrealista que Koolhaas vincula arte e paisagem.

A questão que se impõe é como então atuar neste dispositivo caótico, em uma realidade onde se multiplicam as “cidades genéricas”.<sup>655</sup>

Para Koolhaas a “promessa alquimista modernista” - de transformar quantidade em qualidade através da abstração e da repetição - se mostrou um fracasso, uma vergonha coletiva, que deixou uma grande lacuna em nosso entendimento sobre a modernidade e a modernização. Também o urbanismo contextualista, insistindo em uma condição anterior, faliu. Ambas não viram a total impossibilidade de aplicar receitas diante da complexidade contemporânea, são posturas demasiadamente pretensiosas, e por isso incapazes de conceber intervenções parciais, estratégicas, posições que poderiam influenciar, redirecionar, ter sucesso em termos limitados, mas cientes de nunca restabelecer o controle. Por esta razão, o arquiteto polemiza:

Se um novo urbanismo é possível não será baseado nas fantasias de ordem e onipotência, será um estado/encenação [*staging*] de incerteza; não mais lidará com o arranjo de objetos mais ou menos permanentes, mas com a *irrigação de territórios potenciais*; não mais pretenderá configurações estáveis, mas a criação de campos capazes de acomodar processos que recusam a serem cristalizados em uma forma definitiva; não mais será uma definição meticulosa, a imposição de limites, mas sobre noções em expansão, negando fronteiras, não sobre entidades separadas e identificáveis, mas sobre a descoberta de *híbridos* não nomeados, não mais será obcecado pela cidade, mas com a manipulação da infraestrutura em prol de intensificações e diversificações sem fim, atalhos e redistribuições – a reinvenção do espaço psicológico. Uma vez que o urbano é agora difuso, o urbanismo não será mais uma vez sobre o “novo”, mas sobre o “mais” e o “modificado”. Não será sobre o civilizado, mas sobre o subdesenvolvido. Uma vez que está fora de controle, o urbano está prestes a se tornar o maior vetor da imaginação. Redefinido, o urbanismo será, não só ou na maior parte, uma profissão, mas um modo de pensamento, uma ideologia: aceitar o que existe.<sup>656</sup>

Neste sentido, cabe ao urbanismo problematizar a sua relação com a arquitetura, invadir suas fronteiras, explodir seus limites, ridicularizando suas preocupações e destruindo sua tradição, afirma. Seria preciso imaginar novos

<sup>655</sup> “A cidade genérica aponta a morte final do planejamento. Por que? Não só porque ela não é planejada (...), mas sua mais perigosa e excitante descoberta é que o planejamento não faz diferença. (...) A superfície da cidade explode, a economia acelera, desacelera, rompe, colapsa.” KOOLHAAS, R. Generic City. In: KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p.1248-1264. Tradução da autora.

<sup>656</sup> Ibid., p.969-971. Tradução da autora.

conceitos de cidade e correr “riscos insanos”, imaginando que o urbanista não é um projetista de decisões solenes, mas um simples sujeito que desempenha um papel secundário, tornando as ações projetuais mais leves: *Gay urbanism* ou *Lite urbanism*.

Entendemos este papel do urbanista como deslocado, assim como do artista/arquiteto; sua ação não seria solucionar problemas, mas, sim, engajar-se na aventura de “propor-propor”, isto sem a utopia de que o seu trabalho seja constituir um novo paradigma para o futuro. O urbanista não lida apenas com dados objetivos que pode controlar como um tipo de experimento; talvez também a sua prática tenha de ser formulada sob a perspectiva do acontecimento, do devir – discussão, porém, que talvez para o próprio Koolhaas esteja em aberto.

Neste sentido, destacamos a experiência do projeto de *Melun Sénart* (França, 1987, Figura 94), uma investigação sobre até que ponto o caos pode ser aceito, até que ponto se pode permitir que ele domine um projeto. O problema é colocado da seguinte forma: como fazer uso do caos uma vez que não é preciso nenhuma estratégia para integrá-lo, pois ele simplesmente se produz espontaneamente e em abundância. Nas palavras do arquiteto:

Cheguei à conclusão de que o caos é uma destas coisas inacessíveis aos arquitetos. Não podemos aspirar a alcançá-lo, só podemos ser um instrumento dele. (...) A única relação que os arquitetos podemos manter com o caos é ocupar nosso posto legítimo entre as filas daqueles destinados a preveni-lo, e falhar. O caos só se produz por erro, por acidente.<sup>657</sup>

Koolhaas afirma que é um erro imaginar uma *mimesis* do caos, criando confusão se há confusão. Critica todas as justificativas analógicas de que se há falta de estrutura deve-se ignorar a estrutura, se impera a vulgaridade deve-se criar vulgaridade, se há caos deve-se refletir o caos.

Ao contrário, ele afirma o potencial de resistência da arquitetura, algo que exercita em *Melun Sénart* tentando propor uma redefinição de cidade onde articula as forças de determinação com as de indeterminação.

Como descreve o OMA, o sítio de *Melun-Sénart*, a última das novas cidades que circundam Paris, era uma paisagem vasta, bela, calma e hostil a qualquer noção de desenvolvimento. Ali o construído era fundamentalmente suspeito. Por esta razão, usando uma lógica inversa, a pergunta não era o que se

<sup>657</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas, p.27. Tradução da autora.

quer fazer, mas o que *não* fazer, pensando onde não construir, como se abster da arquitetura, ou melhor, promover um discurso sobre o que *não* deveria acontecer. Trata-se de uma “deliberada rendição”, uma “manobra tática para reverter uma posição defensiva – nosso projeto propõe estender esta troca política ao domínio do urbanismo: tomar a posição fraca do urbanismo como premissa”.<sup>658</sup>

Através de um processo de eliminação, chega-se a uma figura “quase chinesa” de um vazio que seria protegido da contaminação da cidade. Este espaço seria um elemento de controle, enquanto todo o resto se renderia ao caos. Na descrição da operação:

Abandonar o resíduo – os terrenos ao redor e entre a figura chinesa, aquilo que os franceses chamam “*merde*” – a média-contemporânea-cotidiana feiúra da atual arquitetura Européia-Americana-Japonesa, e gerar, através desta feiúra, um contraste potencialmente sublime entre as áreas vazias do sítio – que nós protegemos da edificação – e o incontrolável, quase cancerígeno crescimento caótico da cidade como um todo.<sup>659</sup>

A partir deste trecho, entendemos o juízo negativo que o OMA faz sobre a arquitetura recente, entretanto, aceitando, pragmaticamente, a presença desta arquitetura no contexto contemporâneo. Como afirma Koolhaas, o projeto pretende realizar, com esta arquitetura duvidosa, algo que resulte “respeitável, apaixonante e intelectualmente defensável: uma redefinição da cidade”.<sup>660</sup> Cria-se um espaço amoral e experimental em prol da liberdade das forças em jogo.

O sistema de linhas que delimita os espaços vazios é traçado de modo a proteger determinados elementos do contexto. Algumas *bands* são delimitadas para preservar a paisagem original de florestas e vegetação ou partes históricas, outras são paralelas às *highways* para torná-las atrativas como sede para empresas individuais, outras distribuem os grandes componentes do programa ao longo do sítio.

Ao invés de uma cidade organizada através de sua forma construída, *Melun-Sénart* será aformal [*formless*] definido por seu sistema de vazios que garante sua beleza, serenidade, acessibilidade, desprezo pela identidade – ou mesmo *a despeito de* – sua arquitetura futura.<sup>661</sup>

<sup>658</sup> KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p. 974. Tradução da autora.

<sup>659</sup> Ibid., p.977. Tradução da autora.

<sup>660</sup> Rem Koolhaas. Apud. ZAERA, A. Encontrando Liberdades – Conversaciones con Rem Koolhaas, p.24. Tradução da autora.

<sup>661</sup> KOOLHAAS, R.; MAU, B., op.cit., p.981. Tradução da autora.

Um arquipélago residual define ilhas de tamanho, forma, localização e relações diferentes com a infraestrutura. Desenvolvendo-se independentemente, conforme demandas específicas de programa e do sítio, seriam microcosmos “infinitamente flexíveis”, acomodando diferentes arquitetos, estilos, regimes e ideologias. Em função das relações perimetrais com as linhas de vazios (*bands*) são criadas especificidades arquitetônicas. Segundo OMA, o modelo do arquipélago assegura que a autonomia máxima de cada ilha reforça a coerência do todo.

Em *Melun-Sénart*, a estrutura não é a trama rígida, mas um desenho informe que é gerado a partir de relações específicas com o local, pressupondo que a singularidade da arquitetura advirá de um processo de heterogênese, fruto tanto do “caos” como da relação de “fronteira” com suas linhas.

Alejandro Zaera esclarece que, nos anos 1960, as teorias do caos, nascidas do paradigma pós-capitalista, teriam fornecido novas bases de conhecimento pautadas na experimentação com modelos não-lineares, com sistemas complexos ou desenvolvimentos determinados por uma multiplicidade de processos interrelacionados. Uma nova epistemologia surgiria daí, não mais elaborando modelos para a produção do real, regulação e controle, mas gerando novos espaços e territórios de expansão em que o conhecimento se torna instrumento para produzir indeterminação, mais que certezas. Para Zaera, os trabalhos do OMA, após 1985, refletem as teorias do caos explorando dualidades entre figura e fundo, configurações geradas aleatoriamente, campos produzidos em função de ordens flutuantes e atrativos diversos. Estas flutuações teriam paralelismos com os modelos científicos não-lineares descobertos nas formações naturais.<sup>662</sup>

Neste sentido, podemos retomar a noção de “complexidade” e também a complicação, ou seja, um número incalculável de interações segundo o princípio de *order from noise* quando fenômenos organizados surgiriam de turbulências desordenadas, do acaso. Seria este um “sistema eventualizado”, no qual surge a aleatoriedade.

---

<sup>662</sup> ZAERA, A. Notas para un levantamiento topográfico, p.32-53. Tradução da autora. Tomando como referência os estudos de René Thom, o crítico afirma: “Em OMA, o processo de síntese formal se torna mais próximo dos processos morfogenéticos que dos processos clássicos do hylomorfismo. Morfogênese como aproximação à forma em seu estado fluido, mais que em seu estado eterno ou ideal, forma como configuração temporalmente estável dentro de um processo entrópico, mais que como invariante sólido ideal.” *Ibid.*, p.49-50.

Discutindo a necessidade de metodologias apropriadas à complexidade para tratar do urbano, Guattari sugere a configuração de uma “ordem objetiva mutante” nascida do *caos* das próprias cidades como uma nova *poesia*, uma nova arte de viver. O *caos*, esclarece, não é a pura indiferenciação, porque possui uma trama ontológica específica e intensa: “o acontecimento é inseparável da textura do ser que emergiu”.<sup>663</sup>

Em *Mélun-Senart*, há um completo rechaço de toda a ideologia urbana em sua crença de controle absoluto da materialização da cidade. Não se determinam resultados formais, mas a geração de um sistema apto a ser desenvolvido – o que nos induz a supor: um dispositivo aberto ao devir, ao acontecimento, efeitos de superfície.

Como na estrutura de um “rizoma”, estas linhas não possuem limites significantes (seus pontos de encontro não são estruturalmente significantes): podem se romper em qualquer ponto e voltar a se desenvolver a partir de novas conexões em heterogeneidade. Zaera corrobora com esta hipótese:

A topografia urbana está organizada em linhas ou vetores, e não pontos, centros ou posições, tendo cada linha uma determinação particular quanto a velocidade, direção ou atividade: uma verdadeira multiplicidade de medidas e direções. Não existe uma referência espacial única, nem em orientação nem em medida. É uma topologia desorganizada que não impõe regras às correspondências entre elementos e posições em perfeito cumprimento ao princípio de multiplicidade rizomática.<sup>664</sup>

Para Zaera, sensível ao “espaço liso” - que é tanto o espaço da produção individualizada e quanto das redes diversificadas - a visão dos projetos do OMA é rizomática, constituída, fundamentalmente, sobre a noção de operatividade. Sua proposição de geografias ou topografias possui sentido operativo, demonstrando indiferença à forma como codificação lingüística.

Como analisamos na seção 2<sup>665</sup>, o conceito de “rizoma” formulado por Deleuze e Guattari define uma estrutura que não é a de filiação, mas a de aliança; instaura-se na lógica do “e”, do mover-se entre as coisas, explorando o “entre”

<sup>663</sup> GUATTARI, F. *Caosmose* – Um novo paradigma estético, p.103. “Essa ‘lógica do caos’ pede que se examinem bem as situações em sua singularidade. Trata-se de entrar em processos de resingularização e de irreversibilização do tempo. Além disso, trata-se de construir não só no real, mas também no possível, nas bifurcações que ele pode incitar; construir dando chances às gerações futuras a viver, sentir e pensar diferentemente de hoje em dia, tendo em vista as imensas modificações de ordem tecnológica que nossa época conhece.” Ibid., p.176.

<sup>664</sup> ZAERA, A. Notas para un levantamento topográfico, p.37. Tradução da autora.

<sup>665</sup> Cf.p. 37-38.

como o lugar onde as coisas adquirem velocidade. O rizoma é feito dimensões movediças, procede por variação, expansão, conquista, captura e é um sistema acentrado não hierárquico. Qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a outro. Como não se justifica por nenhum modelo estrutural, assemelha-se a um mapa: é um agenciamento do heterogêneo, “susceptível de receber modificações constantemente. (...) é uma questão de *performance*.”<sup>666</sup>

*Melun-Sénart* definiria um mapa que é um espaço de liberdade, onde a dinâmica da heterogênese se dá nas “ilhas” - espaços onde “eventos” distintos podem acontecer. Neste projeto, a urbanidade é criada a partir de uma estratégia liberatória que pressupõe a exploração da diferença e da multiplicidade, que não se coloca como um instrumento de poder, mas abre-se ao acontecimento e ao devir como forma de explorar a condição complexa dos processos que constituem a paisagem.

Este caráter rizomático também se aplicaria ao perfil do próprio escritório do OMA, e de Koolhaas, que assumem a imagem nômade do *surfer*, operando em uma “epistemologia nômade, adequada ao constante enfrentamento com novos territórios, diferente do estabelecimento de bases fixas de conhecimento, competências e normas reguladoras”.<sup>667</sup>

Este modo em trânsito é tanto a busca por um espaço para a atuar na profissão, como um modo operativo pautado na diferenças, na oportunidade renovada de repensar a arquitetura como reinvenção de suas possibilidades e da própria paisagem. Koolhaas vê como um desafio afirmar o lugar da arquitetura no mundo contemporâneo: coloca-se na linha de frente, lutando por espaços da liberdade, projetando e escrevendo provocativamente.

\*

Em *Paisagens-Acontecimento*, analisamos trabalhos que exploram a *performance*, a criação de “situações” de tensão, variedade e diferenciação, o delírio e a *folie*, definindo o “lugar contemporâneo” como paisagem em devir. A complexidade advém da consideração do *socius* como agente participativo das transformações do campo ampliado da cultura, cuja ação, no espaço público-privado, é considerada também em um sentido crítico e até mesmo político.

<sup>666</sup> DELEUZE, G; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma, p.22-37.

<sup>667</sup> ZAERA, A. Notas para un levantamento topográfico, p.45. Tradução da autora.