



Manuela da Silva Ramos Müller

**Schaulager, entre adesões e desvios:
o emaranhar da arquitetura com a
atuação desviante de Cildo Meireles**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Rio de Janeiro
Agosto de 2018



MANUELA DA SILVA RAMOS MULLER

Schaulager, entre adesões e desvios: o emaranhar da arquitetura com a atuação desviante de Cildo Meireles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Otavio Leonídio Ribeiro

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História e PPGArq – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osório de Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profª. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de julho de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Manuela da Silva Ramos Müller

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo (PUC-Rio) em 2013. Realizou intercâmbio acadêmico (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa) entre 2011 e 2012. Recebeu o 1º lugar no Concurso Internacional de Idéias Reperimetral em 2014. Conquistou o 2º lugar no concurso Rio Academy-Soluções Efêmeras em 2015. Ainda no mesmo ano, sua monografia ganhou o Prêmio Cebrace e o 25º Opera Prima. Integrou a equipe (do escritório C+P Arquitetura) premiada, em 2018, na 55ª Premiação Anual do IAB-RJ na categoria “Arquitetura de Restauro e Transformações de Uso”.

Ficha Catalográfica

▫

Müller, Manuela da Silva Ramos

Schaulager, entre adesões e desvios : o emaranhar da arquitetura com a atuação desviante de Cildo Meireles / Manuela da Silva Ramos Müller ; orientador: Otavio Leonidio Ribeiro. – 2018.

154 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2018.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 3. Schaulager. 4. Herzog & de Meuron. 5. Cildo Meireles. 6. Arquitetura digital. 7. Arte contemporânea. 8. Complexo arte-arquitetura. Ribeiro, Otavio Leonidio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Em memória do meu avô Marcello, arquiteto autodidata
que me inspirou a ingressar nesse universo.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Otavio Leonídio Ribeiro por todo o estímulo e a sempre precisa condução.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao professor Luiz Camillo Osório e João Masao Kamita por suas preciosas contribuições no exame de qualificação e na defesa da dissertação.

Aos demais professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio, especialmente aos meus grandes parceiros Daniel Nascimento, Laura Rosenbusch, Marina Piquet e Michel Masson, pelo fiel companheirismo e constante troca.

Ao Cildo Meireles pela generosidade de me receber em seu ateliê para uma longa conversa.

À Dulcineia Santos pelo encontro em Portugal e por seu depoimento sobre a experiência de trabalho no escritório Herzog & de Meuron.

À Patrícia Miranda pela cuidadosa revisão do texto.

Aos meus amigos e familiares por entenderem as minhas omissões e pela força.

Ao Antonio Ricardo Cavalcanti por todo o suporte e, sobretudo, por ter me acompanhado na viagem de estudos à Europa.

Aos meus pais, Stella Ramos e Maneco Müller, e minha avó, Maria Stella Ramos, por tudo.

Resumo

Müller, Manuela da Silva Ramos; Ribeiro, Otavio Leonídio (orientador). **Schaulager, entre adesões e desvios:** o emaranhar da arquitetura com a atuação desviante de Cildo Meireles. Rio de Janeiro, 2018. 154p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente escrito parte da desconfiança com relação à crítica maniqueísta apresentada por Hal Foster no livro *O Complexo arte-arquitetura*. Sua argumentação baseia-se na oposição entre a tríade experiência fenomenológica, virtualidade imagética e atuação conceitual. Com isso, há uma moralista redução dessas questões que resulta na condenação de diversas práticas arquitetônicas contemporâneas e na legitimação do fazer artístico de Richard Serra. Para Foster, a arquitetura estaria fadada à potencialização da vigente lógica neoliberal, posicionando assim o artista americano como única possibilidade de resistência a ela. Nesta dissertação, a atuação do artista brasileiro Cildo Meireles é tomada como transgressora à lógica fosteriana. Ao complexificar as relações “entre mente-corpo-imagem” em suas abordagens artísticas, Meireles não permite ser facilmente categorizado. Sendo assim, suas obras de arte servem de auxílio para desvelar que, apesar de aderir às lógicas capitalistas, parte da arquitetura contemporânea também pode apresentar aspectos transgressores. O escritório Herzog & de Meuron é eleito para ser aqui analisado a partir da suposição de que sua trajetória não se resume ao recorte estabelecido no livro citado acima. Justamente porque cada projeto dos suíços tem particularidades muito fortes é que parece difícil falar de sua totalidade sem que haja um enorme reducionismo. Isso leva esta pesquisa ao estudo de um de seus intrigantes edifícios: o Schaulager. Há, então, a suspeita de que este opere no que se denomina aqui como a “condição de entre”, estabelecida pelo emaranhar da atuação desviante de Cildo Meireles com a arquitetura digital contemporânea.

Palavras-chave

Schaulager; Herzog & de Meuron; Cildo Meireles; Arquitetura digital; Arte contemporânea; Complexo arte-arquitetura.

Abstract

Müller, Manuela da Silva Ramos; Ribeiro, Otavio Leonídio (Advisor). **Schaulager, between accessions and deviations:** the entanglement of architecture with the deviant performance of Cildo Meireles. Rio de Janeiro, 2018. 154p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present work starts from the distrust regarding the manichean criticism presented by Hal Foster in the book *The art-architecture Complex*. His argument is based on the opposition between the triad of phenomenological experience, imagery virtuality and conceptual acting. As a result, there is a moralistic reduction of these issues causing the condemnation of several contemporary architectural practices and the legitimation of Richard Serra's artistic process. Following Foster's perspective, architecture would be fated to the potentialization of the current neoliberal logic, thus positioning the American artist as the only possibility of resisting to it. In this dissertation, the performance of the Brazilian artist Cildo Meireles is taken as transgressor to this fosterian logic. By complexifying the relations "between mind-body-image" in his artistic approach, Meireles restricts being easily categorized. Therefore, his artworks serve as an aid to reveal that, despite adhering to a capitalist logic, part of contemporary architecture may also present transgressive aspects. The Herzog & de Meuron's studio is chosen to be analyzed here, based on the assumption that its trajectory is not limited to the framework established in the above mentioned book. Due to the fact that each project belonging to the Swiss architects has its own particularities, it seems difficult to speak of its totality without significant reductionism. This leads the research to the study of one of their intriguing buildings: the Schaulager. There is the impression that they operate following what is denominated here as the "condition of between", established by the entanglement of the deviant performance of Cildo Meireles with contemporary digital architecture.

Keywords

Schaulager; Herzog & de Meuron; Cildo Meireles; Digital architecture; Contemporary art; Art-architectural complex.

Sumário

1. Introdução	9
2. A “condição de entre”	13
2.1. A artesanania cerebral	16
2.2. A atuação desviante de Cildo Meireles	26
2.3. A arquitetura digital	37
3. O Schaulager como “entre”	47
3.1 Entre lógicas museais	49
3.2 Entre juízos estéticos	57
3.3 Entre virtualidades	66
3.4 Entre geometrias	72
3.5 Entre tempos	80
3.6 Entre escalas	85
4. Considerações finais	91
5. Referências bibliográficas	100
6. Apêndice 1: Entrevista Cildo Meireles	105
7. Apêndice 2: Entrevista Dulcineia Santos	113
8. Anexo: Figuras	125

Introdução

O termo artesanato cerebral – usado pelo artista brasileiro Cildo Meireles para criticar a permanência do estilo na arte “pós-duchampiana” – serve aqui como mote para questionar a produção arquitetônica ligada ao espetáculo, fazendo deste trabalho um estudo que envolve arte e arquitetura. Parto da problemática assinalada pelo crítico Hal Foster no livro *O Complexo arte-arquitetura*, que investiga a contemporânea vinculação dessas duas práticas presentes no título. O americano trata da estilística recuperação da arte de vanguarda por parte de alguns escritórios, tais como Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro, e Herzog & de Meuron. Sua análise é baseada na tríptica oposição entre atuação conceitual, experiência fenomenológica e virtualidade imagética, ou seja, na oposição “mente-corpo-imagem”. Por conta disso, esse escrito concebe parciais abordagens e reducionistas conclusões. Foster acaba por desvelar a sua quase apocalíptica visão sobre a arquitetura, quando credits ao trabalho de Richard Serra um modelo de resistir ao capitalismo tardio. Nesse sentido, ele revela sua descrença no fazer arquitetônico e dispensa o compromisso de apontar alternativas à pejorativa crítica que elabora.

Otávio Leonídio se posiciona em relação à tese do americano no artigo *O Complexo Foster-Eisenman*, denunciando seu pensamento maniqueísta e, por isso, inevitavelmente redutor. Partindo dos pertinentes argumentos de Leonídio, não faria sentido desenvolver aqui um outro estudo bipartido com relação a essas duas disciplinas (arte e arquitetura). Disponho-me a procurar o “entre”, ou seja, uma atuação arquitetônica que se mostre alternativa a essas oposições esquemáticas. Além disso, pretendo que esse espaço de pesquisa também se apresente como “entre”, de maneira a não construir argumentos tendenciosos que possam levar a ingênua idealização ou à perversa punição de certas práticas.

Ao desconfiar que a seleção de arquitetos feita por Foster é oportunista, me aventuro na hipótese de que eles possam ser o “entre” que persigo. Com o objetivo de alertar sobre a proliferação de uma insuficiente visão dessas atuações arquitetônicas, aproximo-me intuitivamente do fazer de Jaques Herzog e Pierre de Meuron. Suspeito que tal trajetória não se limita às condicionantes puramente

imagéticas e fetichistas insinuadas pelo crítico americano. Dados o vasto universo que envolve essas questões e as limitações de uma dissertação de mestrado, fui induzida a eleger uma de suas obras para ser então analisada. Diante da extensa e heterogênea produção dos arquitetos suíços, resolvi ir ao encontro de alguns de seus projetos. Durante viagem de estudos à Europa, experienciei inúmeros deles, mas o edifício Schaulager me intrigou de maneira peculiar. Nele identifiquei diversas tensões e antagonismos que se apresentam potencialmente importantes para entender a aqui absorvida “condição de entre”: ora transgressora, ora conivente.

Deste modo, abre-se espaço não só para que se estude o grau de pertencimento dessa arquitetura à “lógica neoliberal”, mas também para que se investigue as possibilidades de essa atuação criar um profundo e complexo laço entre as premissas opostas por Foster: conceituação, experiência e virtualidade. Por conseguinte, a análise do Schaulager é traçada a partir do emaranhar da lógica espetacular arquitetônica com as subversivas abordagens artísticas de Cildo. Suas obras de arte criam múltiplas experiências que envolvem o corpo — corpo esse que vê, raciocina e sente de forma simultânea, sem que seja possível fragmentá-lo. O artista brasileiro não tolera categorizações, parecendo apontar para a capacidade de hibridismo das supostas polarizações fosterianas, desarmando assim o afirmativo posicionamento do crítico americano.

Diferentemente do que propõe a tese de Foster, esta pesquisa não almeja omitir a existência de aspectos transgressores na arquitetura e apresentar outro artista em seu lugar. Pelo contrário. A prática de Cildo é utilizada como auxílio para falar de arquitetura, já que suas obras indicam lidar de maneira mais transgressora com questões também fundamentais para o entendimento do Schaulager. Isso sucede por conta da maior liberdade concedida a esse campo de atuação, mas, principalmente, pelo fato de Cildo ser desafiador em suas colocações poéticas. Guardadas as devidas distinções entre os meios abordados, aceito o risco de estabelecer tais associações por entender que assim posso construir uma alternativa à tendenciosa crítica fosteriana. Busco refletir sobre uma arquitetura e um fazer artístico os quais presumo serem complexos e estimulantes. Apesar disso, procuro contribuir para a construção de um pensamento livre de possíveis “vaias” e “aplausos”.

No primeiro capítulo busco o entendimento da “condição de entre”, já que esta se apresenta ironicamente como a própria ausência de condição. Efêmera, anda a oscilar entre supostas disparidades, negando assim uma descrição única e fechada. Desta forma, também são apresentados os elementos que constituem essa condição, como a artesanaria cerebral, a atuação desviante de Cildo Meireles e a arquitetura digital. Cada um desses conteúdos é desenvolvido em um subcapítulo. O termo artesanato cerebral serve como estímulo para se pensar a vigente arquitetura já criticada por Hal Foster, bem como para investigar uma prática arquitetônica que se configure no “entre”. Assim sendo, exponho a relação que as operações duchampianas estabelecem com a crítica de Cildo à permanência do estilo na arte. O próprio termo, criado pelo artista brasileiro, apresenta aspectos questionáveis, mas aponta para uma vontade de hibridização fundamental para desviar das sentenças maniqueístas afiançadas por Foster. Ao associar manual e cerebral, o artista brasileiro provoca o senso comum que os opõe *a priori*, despindo essas interpretações totalizadoras. No passo seguinte, abordo as possíveis consequências do pensamento crítico de Cildo em suas obras e exploro algumas das principais questões presentes em seu trabalho, identificando, assim, parte de sua transgressora trajetória. Também exploro a problemática apontada por Foster no livro acima mencionado e seus argumentos ligados a cada uma das três principais práticas arquitetônicas. Abordo a ideia de espetáculo conceituada por Guy Debord, mas situo os prováveis impasses da apropriação desse termo na contemporaneidade. Identifico a potencialização do espetáculo por parte do neoliberalismo e a influência que este modelo político-econômico tem sobre essa arquitetura. Apresento a crítica de Leonídio ao esquematismo de Foster e aproveito para compartilhar meu desconforto frente à leitura do americano. Por fim, indico o Herzog & de Meuron para ser analisado com o objetivo de extrair dessa atuação o que Foster se negou a fazer.

No segundo capítulo, relato a experiência de criar um embate presencial com as obras do escritório suíço. Em seguida dedico-me a analisar o Schaulager diante do enredar das abordagens artísticas de Cildo com a arquitetura contemporânea ligada aos meios digitais. Deste modo, exploro a “condição de entre” dessa arquitetura no que diz respeito às lógicas museais, aos juízos estéticos, às virtualidades, às geometrias, aos tempos e às escalas. Nessa sequência, são discutidos o modo como o Schaulager questiona e,

simultaneamente, se insere na lógica museal; correlaciona o julgamento estético kantiano e o “estranhamente familiar”; torna paralela a existência do virtual como espaço de potência e do virtual como ausência de presença; sincroniza a utilização da geometria euclidiana e da geometria fractal; prospecta o futuro, mas também especula sobre o passado; articula concomitantemente elementos da macro e da micro escala. Cada um desses temas é abordado em um subcapítulo, criando articulações entre as características desse edifício, as diferentes obras de Cildo e a lógica que rege a vigente arquitetura. Isso se dá por meio de importantes respaldos teóricos que transitam entre Immanuel Kant, Anthony Vidler, Lucy Lippard, Luiz Camillo Osório, Robert Venturi, Walter Benjamin, Karl Marx, Gilles Deleuze, Antoine Picon, Felipe Scovino, Colin Rowe, Maaretta Jaukkuri, e Pierre Lévy, entre outros.

As considerações finais se pretendem iniciais, no sentido de que renunciam à criação de um desfecho conclusivo. Utilizo-me desse espaço para fomentar possíveis desdobramentos para esse escrito, estabelecendo o desafio de dilatar o emaranhado aqui proposto. Lanço mão de algumas provocações com relação a outras obras do Herzog & de Meuron, com a intenção de abrir possibilidades investigativas a partir do que se iniciou nessa dissertação. Nesse sentido, cria-se a possibilidade de associar as questões abordadas pelas desviantes obras de Cildo Meireles com outras edificações dos arquitetos suíços desde o entendimento da “condição de entre”.

2

A “condição de entre”

O “entre” seria o que está no meio? O meio parece carregar intrinsecamente a ideia de equilíbrio, como se fosse igualmente influenciado por seus dois extremos. Ocupa esse lugar de forma estável e, com isso, converte-se no grande elo. O “entre” a que me refiro parece operar mais próximo a ideia de brecha, fenda e até de rachadura. Contrária ao meio, a rachadura é o vazio que se cria, pois, ao invés de apenas conectar, também desconecta. É a um só tempo causa e consequência dessa separação. A dualidade faz parte de seu existir, pois é concomitantemente fruto e raiz de uma tensão exercida por duas extremidades. É irregular por definição e se transforma ao longo do tempo: é efêmera.

O termo artesanato cerebral foi utilizado aqui como estímulo para entender o caráter desviante da obra de Cildo Meireles. Ao utilizá-lo, não pretendo sugerir que este não apresente problemas em sua construção. Cildo lança esse argumento em um breve escrito e não o desenvolve muito. Desta forma, criam-se brechas para questionamentos, principalmente com relação ao uso pejorativo de artesanato. Ao se referir a esse texto, Cildo explica:

escrevi isso em abril de setenta. Na época, eu tinha acabado de fazer vinte e dois anos. Eu expressava, verdadeiramente, o que estava sentindo naquele momento. Algumas coisas eu não deixei de sentir. Nunca consegui me envolver com cestaria, fotografia, coisas cujas evoluções dependem do aprimoramento da repetição. Acredito que o ideal, para cada artista, é partir do zero a cada novo trabalho, mas a gente sabe que não é inteiramente assim.¹

Ao relacionar dois polos opostos segundo o *status quo* (manual e cerebral), ele indica claramente uma vontade de hibridização. A junção dessas duas palavras foi uma maneira não erudita de nomear esses episódios artísticos. Nesse sentido, Cildo não parece dar espaço às rasas construções dicotômicas as quais servem como base para Foster. Mais do que o termo em si, o que de fato interessa é a crítica que o move. A partir dessa compreensão, utilizo a obra do artista brasileiro para questionar a leitura, carregada de dualidades, de Foster. A complexa atuação de Cildo desconstrói a tríptica oposição entre experiência fenomenológica, virtualidade imagética e atuação conceitual. Essa equação é fruto de uma visão

¹ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018.

artística convencional, ainda atrelada aos ideais modernos.

O filósofo, sociólogo e antropólogo Bruno Latour, em *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, coloca o conceito de modernidade em suspensão. Para ele, este se apresenta de forma ambígua já que é, simultaneamente, um período que preza pela ordem, mas acaba por provocar uma sistêmica mestiçagem. Ele defende que a conformação do que é moderno se dá pela separação e padronização. Nesse sentido, os críticos tiveram um papel determinante, pois definiram a tripartição da análise em: naturalização, socialização e desconstrução. Essa divisão dos trabalhos em três campos (natureza, política e discurso) gera a impossibilidade de somar e cruzar as argumentações e questões apresentadas. Segundo Latour,

Enquanto considerarmos separadamente estas práticas, seremos realmente modernos, ou seja, estaremos aderindo sinceramente ao projeto da purificação crítica, ainda que este se desenvolva somente através da proliferação dos híbridos. A partir do momento em que desviamos nossa atenção simultaneamente para o trabalho de purificação e o de hibridização, deixamos instantaneamente de ser modernos, nosso futuro começa a mudar. Ao mesmo tempo, deixamos de ter sido modernos, no pretérito, pois tomamos consciência, retrospectivamente, de que os dois conjuntos de práticas estiveram operando desde sempre no período histórico que se encerra. Nosso passado começa a mudar.²

Cria-se, assim, a hipótese de que um mundo francamente moderno não tenha existido, pois nunca funcionou de acordo com as regras estipuladas conforme sua constituição.

Seguindo a linha de Latour, me refiro a moderno como a crença na suposta purificação das divisões e categorias, que tem como decorrência a criação de polarizações, oposições e dicotomias. O filósofo exemplifica que o próprio ritual moderno de ler jornal mostra a fluidez entre os distintos campos de abordagem. Os inevitáveis emaranhados (formados pelos textos que misturam diferentes áreas) presentes em suas páginas expõem a impossibilidade de isolar cada assunto abordado. O “entre” apresentado aqui parte da colocação de que jamais fomos modernos; portanto, não faz sentido carregarmos heranças de algo que sequer existiu. Busco apresentar alternativas à ainda sistêmica vontade de enquadrar arquiteturas em categorias conservadoras. Dito isso, acredito que o trabalho pouco categorizável de Cildo desbanca a posição que Richard Serra assume na teorização

² LATOUR, 1994, p. 16.

de Foster. O crítico apresenta a produção desse artista americano como resistência à “imagnetificação” neoliberal, mas apresenta esse quadro devido às suas convicções idealmente modernas. Por conta disso, trago Cildo para a discussão, pois apesar de não se render ao mundo do espetáculo — tão temido e condenado por Foster —, ele também não se encaixa no que o americano identifica como fenomenológico.

Hal Foster se refere ao fenomenológico no sentido dado por Maurice Merleau-Ponty. O filósofo francês tem como base a pesquisa de Edmund Husserl (considerado o pai da fenomenologia). Para Merleau-Ponty, a fenomenologia é o estudo das essências, ou seja, uma ambição filosófica de tornar-se uma “ciência exata”. Há essa vontade de repor as essências (da percepção e da consciência) na existência, relatando assim o espaço e o tempo vivido. Tem o intuito de compreender o homem e o mundo a partir de sua “facticidade”. Para ele, a realidade já está dada, mas é a partir do embate com o corpo que um estatuto filosófico lhe é concedido. Afirma que a fenomenologia “é tornar algo presente a si com a ajuda do corpo, tendo a coisa sempre seu lugar num horizonte de mundo e consistindo a decifração em colocar cada detalhe nos horizontes perceptivos que lhe convenha”³. É o movimento intencional e consciente do corpo que nos permite experienciar o mundo tal como o sentimos. Afirma assim o corpo como primeiro plano, ou melhor: o homem como o núcleo das questões que envolvem o conhecer, explicitando que a consciência é individual e se dá a partir do sentir de cada um. Desta maneira, o filósofo parece insistir na tradicional dicotomia entre sujeito e objeto.

Nesse sentido, Cildo articula diversas questões que são colocadas inexoravelmente em oposição no escrito *O Complexo arte-arquitetura*. A prática do brasileiro apresenta-se assim alternativa a essa visão maniqueísta de Foster. O “entre” apresentado neste estudo parte de uma desconfiança a respeito dos pressupostos declinados pelo crítico americano. Desta forma, crio uma suspeição com relação ao recorte das práticas arquitetônicas que, para ele, representam as principais expoentes da arquitetura ligada ao espetáculo. Destaco o fazer do escritório comandado por Jacques Herzog e Pierre de Meuron das demais práticas com o objetivo de especular sobre sua produção, a qual suponho não se resumir à

³ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 93.

categorização feita pelo americano. Proponho o projeto do Schaulager para ser analisado com profundidade, a fim de averiguar se ele encontra-se no “entre” a que conjeturo. Nesse sentido, a maneira com que as obras de Cildo articulam certos conceitos serve de auxílio para deslindar se essa obra arquitetônica anda mesmo a vacilar entre questões abordadas pela arquitetura do espetáculo e pela atuação desviante.

2.1

A artesanania cerebral

Cildo desvia do objeto de arte, que desvia das técnicas academicistas, que desvia do protagonismo da retina, que desvia do juízo de gosto, que desvia da aura, que desvia da contemplação, que desvia da passividade, que desvia da imposição autoral, que desvia das verdades afirmativas, que desvia da genialidade, que desvia por sua vez do estilo. Em outras palavras: a atuação de Cildo se apresenta como um desvio ao que ele próprio denunciou como artesanato cerebral. Isso não quer dizer que sua obra não possa vir a ser abduzida pelo mercadológico e fetichista sistema da arte.

A poética de Cildo tem uma enorme relevância para a arte contemporânea, mas esta análise limita-se ao caráter desviante de sua obra. O artista, no início dos anos 1970, em texto apresentado no debate *Perspectivas para uma Arte Brasileira*, colocou uma das questões levantadas por Marcel Duchamp: a de libertar a arte do domínio das mãos e afirmá-la como um fenômeno do pensamento. Cildo aponta para a insuficiência da propaganda corrente sobre a desvinculação entre a arte e seu fazer manual, e diz que “é evidente que a frase de Duchamp é o exemplo, hoje, de uma lição mal aprendida”⁴ e sublinha que “o fato de não ter as mãos sujas de Arte nada significa além de que as mãos estão limpas”⁵. O artista alerta que Duchamp se referia à produção artística que, ao aceitar a ideia tradicional de que só existe uma forma de conceber arte, não põe em dúvida sua própria natureza. Segundo Cildo,

Muito mais do que contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em

⁴ MEIRELES *in* BRITO; SOUSA, 1981, p. 22.

⁵ *Idem*.

não usar as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, O.K. Como se nesse exato momento, a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral.⁶

Para o artista brasileiro, a disputa de Duchamp era contra o que ele chamou de artesanato cerebral. Tal expressão se refere ao estilo e, segundo o próprio, ao “gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo”⁷. Cildo alerta que o desafio não seria apenas de libertar a arte do domínio das mãos e sim da repetição de atos mentais. Quando ele aponta para a presença de uma artesanaria na arte, se refere a essa operação de repetir automaticamente um modelo vigente. Ou melhor: a citada repetição é fruto de uma ausência de crítica ao pré-estabelecido; ao que se tornou praxe. Essa ação, identificada pelo artista, é revelada como sendo primordialmente da ordem do intelecto, do pensamento. Cildo, ao pressupor a ruptura duchampiana, procura aprofundar essa transgressão. Sua proposta não se reduz a uma violação à tirania estética da habitualidade manual, mas inicia uma luta contra o estilo – sistema em que a arte insiste em permanecer.

Segundo Cildo, as obras de arte estariam sob a ordem artesanal, no sentido de que seriam fruto de uma produção mecânica. A presença histórica e louvável do artesanato se dá por meio de diversas épocas e culturas. Sua crítica não é ao artesanato em si, mas à apropriação de sua lógica da repetição, de maneira não reflexiva, por parte da arte. O título do texto que discorre sobre isso é *Inserções em Circuitos Ideológicos*⁸, já fazendo alusão aos projetos que ele viria a desenvolver. Ao entrevistar Cildo, descobri que foi a partir de sua inquietação com o que apresentou no escrito que surgiu a necessidade de elaborar as ações firmadas do Projeto Coca-Cola e do Projeto cédula: “primeiro fiz o texto, mas achei que não ficava claro o que eu queria dizer, então fui procurar exemplos”⁹. Essa colocação exterioriza a percepção de que, como artista, ele deveria exemplificar essas ideias através de seu fazer.

De maneira subversiva, Cildo critica a repetição se utilizando da própria repetição. O *Inserções em Circuitos Ideológicos* (ver Figura 1 e 2) consiste em três

⁶ MEIRELES *in* BRITO; SOUSA, 1981, p. 22.

⁷ *Idem*.

⁸ MEIRELES *in* BRITO; SOUSA, 1981, p. 22.

⁹ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018.

esferas de reprodução: a criação de gestos essencialmente replicáveis; o emprego dessas ações em materiais reproduzíveis por princípio (cédula de dinheiro e garrafa de Coca-Cola); a inserção desses objetos em seus próprios circuitos retroalimentares. Nessas atuações ele reforça que não se trata de questionar a repetição em si, mas sua admissão no pensamento artístico, ou seja: a irreflexão sobre os estigmas da arte. Denuncia assim, entre outras coisas, o lugar do público e do artista; a sobrevalorização da retina e das técnicas academicistas; a objetificação, institucionalização e mercantilização da arte. Acredito que seja nesse sentido que o artista tenha se apoderado de artesanía: como uma maneira de delatar a aplicação dos saberes artísticos que dão continuidade aos circuitos tradicionais da arte. Não me atenho ao termo em si, mas às complexas questões que ele revela.

Essa noção de artesanía cerebral parece operar dentro de uma chave conceitual, pois dá um sentido quase imagético às palavras, transforma um pensamento complexo e erudito em uma linguagem clara, sintética e acessível. Ao se referir à tarefa do espectador, diante da exposição de arte conceitual *Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria*, Ronaldo Brito defende que este deve “entender a proposta dos artistas e viver uma espécie de estética do conceito, não mais uma estética do objeto”¹⁰. É justamente a essa “estética das ideias”¹¹ que me refiro, pois esse tipo de vivência está presente não só na construção do termo (artesanía cerebral) como em diversas obras de Cildo e seus títulos. Sendo assim, o artesanato cerebral é uma exemplaridade da coerência de seu pensamento, pois está sempre a lançar motes.

Essa concepção, presente em todas as esferas de atuação do brasileiro, transmite um princípio fundamental para o artista: tornar as coisas mais simples. Não no sentido de tirar a complexidade, mas de adensá-la, sintetizá-la, criando assim uma potência capaz de sequestrar o leitor/espetador para então instigá-lo a realizar suas próprias reflexões/ações críticas. Cildo utiliza-se de palavras e objetos do cotidiano com essa finalidade, estabelecendo uma constante troca entre ícone e índice (essa assunto será elaborado no próximo capítulo). O que *a priori* pode ser visto como algo figurativo na verdade tem o caráter de “ícone-índice” e, portanto, apresenta-se também como sintoma. Desse modo, ele anuncia uma outra

¹⁰ BRITO, 2005, p. 34.

¹¹ *Ibidem*, p. 35.

forma de experiência, avessa à oposição “mente-corpo-imagem” presente, de um modo geral, na leitura mais convencional da arte (à qual Foster aderiu).

Esse pensamento Fosteriano condiz com as escritas de Duchamp, que apontam para o esvaziamento da arte por conta do suposto excesso retiniano. Acontece que, deste modo, a retina é apresentada dentro de uma leitura representacional, em que o visual está condicionalmente submetido ao seu referente. Apesar de os textos de Duchamp indicarem um pensamento convencional – que opõe a arte conceitual à experiência estética –, seus gestos artísticos se dão de outra maneira. As operações de Duchamp estão impregnadas de conceitos, mas suas condições estéticas foram determinantes para criar tamanho rebuliço no mundo da arte. Thierry De Duve, em *Kant depois de Duchamp*¹², desconfia dessa absoluta indiferença visual e afirma que esse total afastamento da retina, proposto por Duchamp, não é possível.

Tanto a arte conceitual quanto algumas das demais que surgiram nessa época (minimalismo, *body art*, neoconcretismo etc), sofreram fortes influências do pensamento duchampiano e também tentaram renunciar ao aspecto visual. Nesse sentido, o comentário de Ronaldo Brito sobrepuja essa leitura convencional, já que, para ele, há uma mudança no próprio entendimento de estética. Quando afirma que a arte conceitual estabelece uma estética do conceito, o crítico brasileiro alerta para a possibilidade de sobrepor princípios tidos, até então, como divergentes. Apesar de diversos movimentos artísticos terem chegado simultaneamente tardios ao Brasil, estes se desenvolveram de maneira totalmente independente. Embora atue nesse rico contexto de coexistências artísticas, Cildo não aderiu a nenhum desses grupos e parece suspeitar da decorrente multiplicação de disparidades apresentadas entre eles. O artista faz de suas obras um amálgama de fragmentos dessas atuações artísticas. Diante disso, ousaria acrescentar ao comentário de Brito que Cildo concebe uma experiência estética do conceito, trabalhando a partir do entendimento de que o corpo não se distingue da visão e da psiquê.

A partir de Duchamp, a obra se torna “inorgânica, fragmentada, inacabada”¹³. Já não há mais uma materialidade própria à arte e isto muda a noção de forma e, conseqüentemente, a de obra. Eduardo Jardim de Moraes afirma que

¹² DE DUVE, 1998.

¹³ CAMILLO OSÓRIO, 2011, p. 226.

o próprio caráter da obra tornou-se problemático na arte contemporânea. Pode-se até perguntar se faz sentido chamar de obras tantas manifestações cuja realização já não depende do esforço das nossas mãos [...] qual sentido haveria em recorrer à habitualidade manual como critério de arte no mundo da cibernética avançada e dos novíssimos meios de comunicação? Uma reconsideração do significado do fazer precisaria ser feita.¹⁴

O meio tradicional do fazer artístico dependia do enfrentamento físico com a matéria e do desafio de extrair-lhe uma forma. Desde Duchamp, a arte vem desestabilizando a relação entre criação e fabricação, reconsiderando o tradicional par conceitual: matéria e forma. Com o *ready-made*, a forma deixa de ser um veículo de revelação e passa a ser um ruído, um estranhamento, um choque. Adorno esclarece essa questão quando afirma que “as únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras”¹⁵.

Para o artista conceitual Joseph Kosuth, “o evento que tornou concebível a percepção de que se podia ‘falar outra linguagem’ e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro *ready-made* não-assistido de Duchamp”¹⁶. Segundo ele, a partir daí, a natureza da arte mudou de “aparência” para “concepção”. Sendo assim, a avaliação de determinados artistas passou a ser medida de acordo com os questionamentos acerca do conceito da arte levantados por eles. Diante da visão de Kosuth, para propor uma nova natureza para a arte, é preciso se desvincular da “linguagem” legada pela arte tradicional. Esta atividade, uma vez que é baseada na suposição de que só há uma maneira de enquadrar proposições artísticas, limita-se às condições pré-existentes. Ao se referir diretamente aos formalistas, Kosuth coloca:

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um tipo de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Nesse caso se aceita a natureza da arte como sendo a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura.¹⁷

Para Burger, o movimento de ruptura vanguardista se deu com o dadaísmo

¹⁴ JARDIM, 2011, *apud* CAMILLO OSÓRIO, *ibid.*, p. 222.

¹⁵ ADORNO, 1972, *apud* CAMILLO OSÓRIO, 2011, p. 225.

¹⁶ KOSUTH, 2006, p. 217.

¹⁷ *Idem.*

— o mais radical movimento da vanguarda. Luiz Camillo Osório destaca que o Dadaísmo “não se trata de uma mudança estilística; pretendia-se, paradoxalmente, acabar com a arte para assim devolvê-la uma necessidade vital”¹⁸. O crítico brasileiro revela que as vanguardas são filhas diretas do romantismo e lidam com a tensão entre negação e incorporação. O lado interessante das vanguardas é como elas redefiniram aspectos como: o processo criativo, o estatuto da arte, as formas de recepção e a sua paradoxal entrada nos museus. Essa ambiguidade presente entre o estranhamento e a canonização dessas obras é criticada por Burger. O crítico literário alerta que essa absorção institucional seria uma alienação, fazendo com que a obra perdesse sua capacidade transformadora e houvesse uma neutralização da crítica.

O Dadaísmo aparece como um protesto nihilista contra a Segunda Guerra Mundial e declara independência a um mundo desacreditado. Ele estabelece, segundo Camillo Osório, uma “nova ética artística, da qual surgiram, na verdade inesperadamente, novas formas de expressão”¹⁹ e clama pela libertação do artista. Esta antiarte colocou em questão, sobretudo, o comportamento do artista e da tradição da arte, destruindo com isso a ideia de que os museus eram espaços de culto aos “mestres” ou semideuses como Picasso e Matisse, o que significava a negação de um discurso à estética Kantiana, ao estilo e ao gosto convencional.

O movimento dadaísta nasce na era da reprodutibilidade técnica, no período em que os meios de produção são substituídos por meios de reprodução. Como escreveu Paulo Venâncio Filho, “trata-se da reprodução de tudo e de uma coisa só: do capital”²⁰. Nessa época são colocados de lado conceitos tradicionais ligados à arte, como: genialidade, criatividade, eternidade e mistério. Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*²¹, discorre sobre esse momento revolucionário em que o desenvolvimento da arte se deu sob as novas condições de reprodução. O filósofo alemão aponta para a tese de que “a maneira originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrava sua expressão no culto”²² ou seja, estava ligada à sua ocorrência única, a uma função ritual. Ele afirma que “o que desaparece na época da reprodutibilidade

¹⁸ CAMILLO OSÓRIO, *loc. cit.*.

¹⁹ CAMILLO OSÓRIO, 2011, p. 225.

²⁰ VENÂNCIO FILHO, 2007, p. 76.

²¹ BENJAMIN, 2014.

²² *Ibidem*, p. 31.

técnica da obra de arte é sua aura”²³. Defende que há o declínio do aqui e agora da obra e, portanto, de seu conceito de autenticidade.

A obra de arte é reprodutível por princípio, já que o homem sempre conseguiu imitar o que foi feito anteriormente. O que se perdia na imitação era a sua existência única em um lugar. Nesse momento, surge uma enorme crise entre produção e reprodução que reverbera principalmente na arte, pois o que tradicionalmente garantia sua existência era a sua unicidade. Essas transformações nesse panorama coincidem com o surgimento da fotografia. Com ela, o valor de culto passa a ser substituído pelo valor de exposição, pois a possibilidade de reproduzir infinitamente uma mesma obra faz com que a autoridade do original já não tenha sentido. Com a destruição da aura, a obra de arte sofre uma inversão de sua lógica: não é mais o fato de ser única que a torna arte e sim o fato de ser reprodutível. Conforme Venâncio Filho afirma, “a reprodução destruiu a unicidade preservando o original, mas o que era antifetichista na reprodução não resistiu à fetichização da arte”²⁴ e depois diz que é “Duchamp quem liquida o original, com ele surge conscientemente um original sem ‘aura’, um original previamente suprimido”²⁵. O *ready-made* de Duchamp provocou o *status-quo*, pois compreendeu que, apesar das mudanças relacionadas à reprodução, a arte ainda não havia perdido seu caráter fetichista. Apesar disso, a disseminação de suas questões foi muito incompreendida e sua manobra não foi eficaz frente a estes mecanismos fetichizantes. Isto ocorreu, pois, ao posicionar-se dentro da instituição, com o passar do tempo, acabou sendo incorporada por ela e transformada em um dos objetos artísticos mais cultuados.

Essa operação irônica se dá com a apropriação de objetos (produzidos a partir da lógica da serialidade industrial) como obra de arte. Ele traz para a arte o que ninguém produziu, proclamando assim a arte como uma questão de definição, como algo arbitrário. Ao se referir a esse período, Camillo Osório pontua que “o coronário dessa ‘crise’ é ter a necessidade de julgar sido posta de lado como reativa e conservadora”²⁶. O trabalho *Nu descendo uma escada* foi, para a surpresa e decepção de Duchamp, negado no Salão dos Independentes. Já com o *ready-*

²³ BENJAMIN, 2014, p. 23.

²⁴ VENÂNCIO FILHO, *op. cit.*, p. 77.

²⁵ *Idem.*

²⁶ CAMILLO OSÓRIO, 2011, p. 220.

made, ele quer provocar justamente esse valor de julgamento dos museus e espaços expositivos. Desta forma, quando também não o aceitam, seu ato artístico acaba sendo “bem-sucedido”. Ele queria negar justamente a atitude tradicional do artista; o artista como uma entidade louvada pelos críticos. Com o *ready-made*, ele atribui valor artístico a algo que não teria valor nenhum, pois pertencia ao mundo funcional. Com isso, o artista retira o objeto de um contexto em que todas as coisas são utilitárias e o situa numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. A arte passa a ser resultado de uma escolha intelectual, e não de um dom artístico.

Para Duchamp, a supervalorização da retina que ocorria na arte era um grande equívoco. Segundo ele, desde Courbet, a arte era endereçada à retina, ao olhar. Por sua vez, Duchamp defendia uma ideia antirretiniana e dizia que a escolha do *ready-made* se dava diante da indiferença visual. Essa seria então uma escolha a partir da ausência de gosto, pois os objetos eleitos não podiam despertar nenhuma emoção estética em si. O que passa a determinar a arte não é a técnica, ou melhor, a virtuosidade da mão, e sim um ato mental. A tomada de posição intelectual de Duchamp era contra a servidão manual do artista, já que, para ele, a arte conceitual é não-retiniana e a arte retiniana é não-conceitual. A ausência da percepção estética, anunciada pelo artista, é questionada por De Duve, já que esses entendimentos carregam um pensamento conservador que não condiz com as rupturas presentes em Duchamp.

A obra de Duchamp é a própria negação do entendimento moderno de obra de arte. Duchamp reverte a expectativa tradicional ao deslocar o espectador passivo para uma situação de embate e tensão com a obra. A distância da contemplação é anulada e o espectador passa a ter poder de ação. Ao se referir à operação de Duchamp, o crítico de arte Camillo Osório afirma:

O choque, dentro do ideário das vanguardas, teria a função de retirar o espectador de uma acomodação passiva, para dotá-lo de uma nova consciência e do poder de ação. Neste processo, a arte sairia de seu isolamento, perderia sua autonomia, para assumir-se como prática transformadora.²⁷

Duchamp revela a camuflada e já existente relação entre artista e espectador – para ele, o artista sempre dependeu do espectador para que sua obra-prima

²⁷ CAMILLO OSÓRIO, 2011, p. 8.

existisse. A operação crítica-irônica de Duchamp, além de tornar explícita a relevância do espectador, ressignificou a ação autoral do artista. O francês explicita essa questão ao dizer que:

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.²⁸

Roland Barthes, em *A Morte Autor*²⁹, também discorre sobre a dessacralização da figura do autor na sua concepção moderna. Depois da Idade Média, com o enaltecimento da “pessoa humana”, é o positivismo que concede maior importância ao autor. A anunciada morte do autor abre espaços na obra literária. É o leitor que os preenche, pois passa a ser ativo e a dar múltiplas significações ao texto. Ele é essa nova figura, cujo “nascimento” sintomaticamente implica a morte do autor. Dito isso, torna-se viável um paralelo com a arte, pois a ação de Duchamp revela o artista como meio (este é um dos muitos agentes que concebem a obra de arte). A ideia de uma criação divina não é possível, já que a arte só existe a partir da troca com preexistências e com o que está por vir. Duchamp abre a possibilidade de que as ideias possam ser executadas por qualquer um e não necessariamente pelo artista. Controversamente, o *ready-made* criou uma condicionante autoral muito grande, já que depois de Duchamp ninguém mais pode fazê-lo.

A utopia moderna de Beuys de que “todo o ser humano é artista”³⁰ não era compartilhada por Duchamp, que estava totalmente afastado da cresça na criatividade universal. O *ready-made* não surge desse credo na possibilidade de todos serem artistas, e sim do reconhecimento de que todos já haviam se tornado artistas. Essa constatação é a condição do *ready-made*, e não sua consequência. Diante de um *ready-made*, a faculdade de julgar equivale à de fazer, pois não há diferença técnica entre os dois atos. Thierry De Duve³¹ aponta para a substituição do julgamento estético clássico “isto é belo” por outro julgamento: “isto é arte”. A estética clássica respalda-se nos juízos estéticos puros, ou melhor, na faculdade de juízo de gosto de Kant. O julgamento de gosto é essencialmente subjetivo e gera

²⁸ DUCHAMP, 1965, *apud* CAMILLO OSÓRIO, *ibidem.*, p. 1.

²⁹ BARTHES, 2004.

³⁰ BEUYS, 1980, *apud* DE DUVE, 1998, p. 126.

³¹ DE DUVE, 1998.

um prazer contemplativo frente a um objeto. Este prazer não é cognitivo, não depende de um conhecimento ou interesse pelo objeto. O pensador acredita que a pureza do julgamento se dá pelo total desinteresse frente ao que se contempla.

É o experimentalismo radical de Duchamp que questiona esta ideia de que a obra de arte esta ligada ao belo, pois suas obras impossibilitam o juízo de gosto no sentido kantiano, promovendo assim essa passagem para a afirmação de que “isto é arte”. De Duve aponta ainda que os *ready-mades* não são desprovidos de estética, mas possuem um julgamento estético reflexivo:

A menos que antinomia entre formalismo e conceitualismo, entre ACT e ART, entre modernismo e vanguardismo, entre o modo tradicional e a “tradição do novo”, ou entre a linhagem da arte moderna de Picasso – e do Dadaísmo –, deva permanecer para sempre sem solução, e o dilema histórico resultante não possa afrouxar seu poder sobre o atual universo da arte hoje, a afirmação “isto é arte”, por meio da qual um *ready-made* tanto é produzido como trabalho de arte quanto julgado como tal deve ser entendido como um julgamento estético reflexivo com reivindicação de universalidade no estrito sentido kantiano.³²

Com a tentativa de dessacralização do objeto artístico, surge a afirmação do ex-espectador: “isso eu também posso fazer”. Esta reação mostra o descolamento do que está tradicionalmente associado à arte. O “isso eu também posso fazer” seria um não julgamento estético, o que faz sentido dentro de uma época em que as obras não se permitem ser ou não ser gostadas. O grande ponto dessa questão é colocado por Venâncio Filho, quando diz que “virtualmente todos podem fazer arte, pois o específico da arte é agora inferior no mundo do trabalho especializado. Saber que ninguém sabe”³³. Em outro momento do mesmo livro, Waltercio Caldas discorre sobre quando há a formulação da pergunta: Isso é Arte? Para ele, “a resposta que sorri diz que arte é isso”³⁴.

³² DE DUVE, 1998, p. 146.

³³ VENÂNCIO FILHO, 2007, p. 78.

³⁴ CALDAS, 2007, p. 5.

2.2

A atuação desviante de Cildo Meireles

Cildo inicia sua atuação no final dos anos 1960, período que “coincide com a influência de Marcel Duchamp no Brasil e a crise da universalidade moderna representada pela arte pop”³⁵. Para Venâncio Filho, é preciso distinguir “o trabalho de Duchamp (sua obra) das operações Duchamp”³⁶. Segundo o crítico, estas ações, por mais que estejam desgastadas pelas distorcidas apropriações e abusivas repetições, teriam a mesma importância que as de Picasso, Matisse, Brancusi, Mondrian e outros. No livro *A presença da arte*, Venâncio Filho lança Cildo como o artista que “vem atualizando e determinando a legitimidade dos impulsos críticos associados a Duchamp”³⁷. Ele enuncia o trabalho do brasileiro como uma “arte experimental”. A colocação de Cildo sobre o *ready-made* parece insinuar isso:

Mas a questão de Duchamp que eu acho... ela pega uma coisa do circuito industrial e sacraliza no circuito artístico. É um saque. Mas, ao mesmo tempo, penso que seria uma prática que correria o risco de ficar em cima do mito do artista, e não sei se isso interessaria muito. Desse ponto de vista as *Inserções em circuitos ideológicos* têm a presunção de ser o oposto do *ready-made*.³⁸

O objeto de arte convertido em objeto industrial seria, então, o *ready-made* às avessas? Ao invés de deslocar objetos do circuito industrial para o circuito da arte, Cildo permite que a arte opere dentro do circuito industrial (no caso do *Projeto Coca-Cola*) ou institucional (no caso do *Projeto cédula*). Ele aponta ainda para outra questão: “os *ready-mades*, que por outro lado eu gostava muito, eram a culminação da história do objeto no sistema clássico de arte”³⁹. A partir da eleição aleatória do sujeito (artista), um objeto produzido na lógica da serialidade se tornaria singular. Já no *Inserções* – o qual ele, em alguns momentos, refere-se também como *handmade* – “ao invés de pegar a coisa do universo industrial e sacralizar, estimar no museu, tentava exatamente o contrário: dar voz ao indivíduo diante de uma macroestrutura”⁴⁰.

³⁵ VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 141.

³⁶ *Ibidem*, p. 142.

³⁷ *Loc. cit.*.

³⁸ MEIRELES, 1978, *apud* SCOVINO, 2009, p. 62.

³⁹ *Ibidem*, p.106.

⁴⁰ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018.

Paulo Herkenhoff constata a importância de Cildo ao dizer que,

desde o fim dos anos [19]60, Cildo tem desempenhado papel-chave na transição da arte brasileira entre a produção neoconcretista do início dos anos [19]60 – Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape – e a sua geração, informada também pela arte conceitual e instalação.⁴¹

Já Geraldo Mosqueira coloca que as ideias de aproximação entre arte e vida, presentes na obra do artista, “estão relacionadas ao neoconcretismo e a sua negação da arte como simbolização pura”⁴². A atuação de Cildo dialoga, em alguns aspectos, com os artistas que reivindicam a criação do Manifesto Neoconcreto. Este, publicado em 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, foi composto por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis. Afirmam no escrito que a “expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”⁴³. No texto *Europália*, Ronaldo Brito discorre sobre a “Vontade de Ordem” que levou o Brasil ao construtivismo e a sua relação com a emancipação de um passado colonial de desordem opressiva. Segundo o crítico brasileiro, “a idade adulta da modernidade brasileira tem início com o entendimento das linguagens geométricas em contraposição ao figurativismo regionalista e seus festejados sincretismos postíços”⁴⁴. Em outro momento diz que, apesar de o construtivismo ter um mérito incontestável – por lutar contra o figurativismo nacional/populista –, tinha uma ideologia de produção reducionista. Isso fez com que alguns artistas, como, por exemplo, o Willys de Castro e Hércules Barsotti, extravasassem esses limites, “daí a pronta adesão ao neoconstrutivismo”⁴⁵. Brito também relata que a inspiração fenomenológica, “sob a égide de Merleau-Ponty, que norteava a trajetória de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amílcar de Castro, entre outros, colidia de frente com o tecnicismo concretista”⁴⁶.

⁴¹ HERKENHOFF, 2000, p. 38.

⁴² MOSQUEIRA, 2000, p. 19.

⁴³ GULLAR, 1959.

⁴⁴ BRITO, 2012.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*.

Cildo é posterior a isso, surgindo no momento em que esses caminhos já encontravam abertos. Obviamente que ele vai olhar para essas práticas, mas também aborda outras questões, o que faz com que não seja classificado com facilidade. Há quem fale também de sua convergência com a arte conceitual, mas, apesar de ele assumir certa influência de ambas as práticas, não acredita na determinação de uma “geração de artistas” ou de qualquer um destes “modismos de análise”⁴⁷. O brasileiro afirma que o bom da arte é a sua liberdade de poder “[...]criar para cada nova ideia uma nova linguagem para expressá-la”⁴⁸. Sendo assim, o artista não se amarra em nenhum estilo – pelo contrário, pretende iniciar novos caminhos e linguagens a todo o tempo. Cildo acredita que o artista deve ser um instrumento; um meio que viabiliza a obra, negando assim o artista que se sobreponha à obra (esse argumento também parece servir à arquitetura), pois é aí que “reside a questão do estilo, que, para atender a vontade do artista, acaba comprometendo a autonomia da obra”⁴⁹.

Cildo considera o conceitualismo muito generoso, pois “afirma a capacidade de qualquer um fazer arte”⁵⁰, mas, em compensação, também possui muitas críticas a ele. Embora alguns de seus trabalhos tangenciem questões conceituais, ele não se considera parte desse movimento e assume: “durante décadas eu tinha ojeriza de ser identificado como artista conceitual, procurei fugir mesmo”⁵¹. Em outro momento ele profere que, no período em que escreveu sobre o artesanato cerebral, “já começava a perceber que essa questão do estilo estava acontecendo na chamada arte conceitual”⁵² e completa: “porra, o estilo na verdade é a morte do artista, mas é legal para o mercado”⁵³. O brasileiro confessa que tentou escapar de muitas exposições com recortes conceituais, mas acabou fazendo parte de algumas. Uma delas foi a importante *Information*, que ocorreu em 1970 no Museu de Arte Moderna de Nova York. Além das *Inserções nos Circuitos Ideológicos* de Cildo, a mostra contou com a presença de outros artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Artur Barrio e Guilherme Vaz.

⁴⁷ MEIRELES, 1977, *apud* SCOVINO, 2009, p. 50.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 233.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 223.

⁵¹ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018.

⁵² *Idem*.

⁵³ *Idem*.

As obras de Cildo apresentam uma certa oralidade. Mesmo assim, um dos principais motivos de sua resistência com relação à arte conceitual é o fato de que esta passou a ser algo extremamente verbal. Ele alega que o problema era,

sobretudo, com a verbosidade que a arte conceitual adquiriu. Sendo que uma das piores coisas para se ler é texto de artista, normalmente é algo sofrível. Descontadas as pretensões de que alguém possa entender aquilo e que por trás tenha verdadeiramente uma ideia. A ideia é uma coisa raríssima na arte, o Piero Manzoni teve três ou quatro, que é muito mais do que a maioria dos artistas. Duchamp também teve algumas.⁵⁴

Na sua percepção, os áridos discursos fazem com que a arte perca seu poder de sedução. Para ele, “o objeto da arte tem que ter, apesar de tudo, uma sedução imediata, não pode prescindir desse movimento sedutor”⁵⁵, que é o que artista se refere como “sequestro do espectador pelo objeto de arte”⁵⁶. Para Cildo, a arte deve persuadir, para então trazer indagações e instigar à ação. O repertório do artista aponta para o fato de que a proposição artística é mais importante do que a realização em si, de maneira que esta possa ser realizada por qualquer um que se disponha. Ele assevera a autoria intelectual do trabalho, mas admite que a obra seja ativada pelo público e até mesmo reproduzida por ele (como no caso das *Inserções*). Segundo o próprio artista: “Com *Inserções*...colocaram-se-me alguns problemas. O da autoria: em síntese, este é um trabalho meu mas que não deve ser necessariamente feito por mim”⁵⁷. Ainda sobre as *Inserções*, João Fernandes diz: “Estas séries constituem assim uma radical superação da questão do autor ou do estilo”⁵⁸.

O artista brasileiro tem algumas alternativas para fugir à objetificação da obra. Contra o culto do objeto de arte, ele calca seu trabalho na oralidade. Como melhor diz Cildo: “A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social. Um trabalho deve poder ser ‘contado’, sem grande perda de substância”⁵⁹. Para ele, a única possibilidade de permanência da obra é através dos vestígios de ações reais que restam na memória, pois a materialidade sofre inúmeras interferências e está

⁴⁸ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018.

⁵⁵ MEIRELES, 1995, *apud* SCOVINO, 2009, p. 108.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 229.

⁵⁷ MEIRELES, 1995, *apud* FERNANDES; MARTINS; WISNIK, 2013, p. 102.

⁵⁸ FERNANDES, *ibidem*, p. 23.

⁵⁹ MEIRELES, 1975, *apud* SCOVINO, 2009, p. 29.

muito mais vulnerável. O artista acredita que “o melhor lugar para a obra de arte é a memória”⁶⁰ – memória essa coletiva. Isso está alinhado com a sua convicção de que até podemos postergar esse momento, mas o que é material tem fim⁶¹.

Cildo pretende libertar o espectador da condição de passividade e ativá-lo. Suas obras “devem ser vistas como ações e não como objetos de arte. Elas se caracterizam pela interatividade. Existem para serem plagiadas – enquanto ação”⁶². Nesse passo, é destituída a velha aura à qual Barthes refere-se em *A morte do autor*⁶³. O artista tenta burlar a fetichização da arte, já que acaba com a ideia do objeto artístico original. Ele explicita isso ao dizer que

A maior parte de minhas obras pode ser reconstruída; não têm de ser únicas. Essa discussão era muito comum no Brasil no final dos anos [19]60. A preocupação era como fazer obras libertas do autor, da pincelada, da corporeidade que legitima o original. Noutras palavras, estávamos mais interessados em produzir obras que pudessem ser reproduzidas e refeitas, como os *Espaços virtuais: cantos*; qualquer um, tendo acesso aos desenhos com a planta dos trabalhos, poderia construí-los. Estávamos preocupados com a questão de como estruturar a obra de modo que pudesse ser refeita de maneira quase idêntica a escapar à aura do original.⁶⁴

Os maiores exemplos desse gesto são os jornais, as notas e as garrafas de Coca-Cola utilizadas por ele como base para as *Inserções*. Nessa obra, o artista intervém nos objetos e os devolve à circulação. Ele se utiliza de sistemas com alta capacidade de extensão e em constante movimento para envolver e conscientizar o maior número de pessoas. Desta forma, são inseridas contrainformações nesses produtos, questionando justamente o anestesiamiento provocado pela indústria e sua ideia de valor. João Fernandes coloca, em texto apresentado no livro *Cildo Meireles*, que

Quando apresentadas em uma exposição, Cildo considera que as cédulas ou as garrafas exibidas são apenas documentos, porque a obra só existe quando ativada no seu circuito de distribuição originário.⁶⁵

Assim como Hélio Oiticica, Cildo se propõe a questionar o estatuto da arte

⁶⁰ MEIRELES, 1975, *apud* SCOVINO, 2009, p. 106.

⁶¹ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018

⁶² MEIRELES, 2008, *apud* SCOVINO, 2009, p. 232.

⁶³ BARTHES, 2004.

⁶⁴ MEIRELES, 2000, *apud* HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 2000, p. 20.

⁶⁵ FERNANDES, 2013, p. 24.

e a romper com as restrições do espaço museal. Oiticica declara que o “museu é o mundo”, fazendo assim o que chamou de antiarte – avessa à “mumificação” das obras em museus e galerias. Ambos aproximam arte e vida, mas a fazem de forma distinta. Resultado de sua experiência como frequentador da favela da Mangueira e de seu envolvimento com o samba, Oiticica faz essa aproximação através da cultura popular brasileira. Já Cildo age dentro do sistema industrial e de consumo, pois esses circuitos veiculam uma ideologia que ele quer criticar. Os circuitos ideológicos de Cildo são a antítese desses circuitos de controle operantes que têm a função de neutralizar e anestesiá-lo o público. É certo que o artista se apropria e ressignifica símbolos e materiais presentes na cultura de massa contemporânea, alertando-nos sobre o poder da propaganda, da embalagem ou de outros fatores nela presentes.

Em *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Cildo introduz a ideia de “corpo social”, ou melhor, “[...]um corpo que não era exatamente o corpo das pessoas: havia o outro, como condição *sine qua non* para a concretização do trabalho”⁶⁶. Em outro momento, ele coloca que: “[...]não tinha mais aquele culto do objeto puramente; as coisas existiam em função do que elas poderiam provocar nesse corpo social”⁶⁷. Esse entendimento chama atenção para a deformação da noção de público então convertido em consumidor. Esta mudança é feita pela sociedade burguesa, ou melhor, imposta pelo mercado (principalmente o da arte). Cildo se opõe a essa condição, pois acredita que todos deveriam ter acesso à arte e que o anonimato desse corpo social desvincularia a obra da questão de propriedade.

Cildo retira a obra de arte de sua condição de objeto de consumo e a traz para o campo da experiência. Não opera somente pela lógica da retina, ativa outros sentidos. Trabalha muito com instalações que envolvem o corpo e burlam o olhar. Uma das mais emblemáticas é o *Eureka/Blindhotland* (ver Figura 3). Essa instalação consiste em duas partes: *Blindhotland*, um espaço cercado por redes com duzentas bolas de couro que aparentam ser idênticas. Estas são preenchidas com diversos materiais com pesos distintos. Somada a isso, há uma trilha sonora dessas bolas caindo. É a partir do contato direto com estes objetos e da sonoridade, que as diferenças são identificadas. *Eureka* consiste em um par de balanças sobre uma estaca. Dois pedaços de madeira indicam ter o mesmo peso de uma cruz

⁶⁶ MEIRELES, 1978, *apud* SCOVINO, 2009, p. 58.

⁶⁷ *Loc. cit.*.

(composta pelos “mesmos” componentes), apesar de esta ter de ser mais leve (por conta da área de subtração presente no ponto de intercessão entre as madeiras). Com isso, ele alerta para o fato de que o nosso sentido ótico é incapaz de perceber a relação desequilibrada entre massa e volume.

Cildo ativa outros sentidos além da visão: em vários de seus trabalhos, o material sonoro está presente e geralmente vem alertar para a limitada capacidade de percepção da retina. Alguns exemplos de obras que envolvem esses mecanismos são: *Três sonidos*; *Fonte*; *Eureka/Brindhotland*; *Através*; *Para Pedro*; *Liverbeatlespool*. Já com a utilização do que ele denomina de massa sonora (ruídos e cacofonia), outros trabalhos são incluídos como: *Marulho*; *Babel*; *Blábláblá*; *Meb/Caraxia* e *Sal sem carne*.

A obra do artista brasileiro revela, na maioria das vezes, algo do macrocosmo a partir do microcosmo. Com isto, Cildo aborda questões que *a priori* podem parecer sem tanta importância, mas que atingem outras de extrema relevância. Esta inversão paradoxal de escalas desestabiliza as referências universais e estabelece um novo jogo de valores. O conjunto da obra de Cildo contém muitos aspectos paradoxais, inclusive os de escala e de valor. No caso do *Cruzeiro do Sul* (que será posteriormente abordado nessa pesquisa) e do *Nós, formigas*, isso se torna evidente. Esse último projeto trata-se de uma instalação em que uma grua ergue um cubo de granito sobre uma câmara escavada no solo (ver Figura 4). O artista instalou na base desse monólito uma colônia com cerca de cem mil térmitas (cupins). A princípio seriam formigas, como o próprio título explicita, mas estas hibernam durante o inverno (período em que a obra foi executada em Serralves) e, por esse motivo, tiveram que ser substituídas. O público é direcionado a descer uma escada até o subsolo e a posicionar-se abaixo do bloco de pedra. Ao olhar para cima, o vivenciador se depara com o aglomerado de insetos. Com isso, há uma inversão de escalas: são os seres humanos que estão na iminência de serem esmagados pelas formigas e não o contrário. Sentimo-nos apequenados diante dessa circunstância de fragilidade, chamando atenção para a irrelevância de nossa escala se comparada aos parâmetros do Universo. Segundo o próprio Cildo, essa obra confronta a finitude do ser humano, a valorização capitalista do que é entendido como grande e a crença em um crescimento

infinito⁶⁸. Ou seja: essa instalação questiona justamente a conexão quantitativa estabelecida entre valor e escala.

Já em muitas outras obras, o paradoxo presente é entre matéria e símbolo. A intitulada *KU KKA KA KKA*, conta com duas estufas/vitrines posicionadas lado a lado (a conformação delas é como se tivessem sido espelhadas) (ver Figura 5). Há, dentro de ambas, uma prateleira escalonada que intercala vasos com plantas e penicos com fezes. Ao observa-las pelo lado de fora, aparentam ser absolutamente idênticas, mas, na verdade, uma é o oposto da outra. As diferenças são percebidas com a experiência comparativa de entrar nelas, já que em uma é possível sentir o odor das fezes e, na outra, o aroma das rosas. O olhar imediatista não capta a sutil e fundamental diferença entre elas: em uma, as rosas são verdadeiras e os excrementos são falsos, já na outra acontece o contrário. O fato de aproximar materiais cotidianos que tenham uma relação de oposição simbólica cria um enorme desconforto. Essa obra descontrói conceitos prévios, ativa memórias e cria certas inquietações, pois tenciona o juízo de gosto e suas decorrentes valorizações. Desta forma Cildo põe em questão o porquê de valorizar a rosa e menosprezar as fezes, questionando assim: o que é belo? O que é cheiroso? O que é agradável? E mais: o que é verdadeiro (já que o falso também é tangível)?

Cildo se utiliza do acúmulo de matérias em muitas de suas obras e esse excesso é bastante perturbador. Muitas vezes esses objetos aglomerados são comuns a todos, como: as fezes, a flor, a cédula de dinheiro, o osso, a vela, o fósforo, o livro, entre outros. Por conta disso, estes têm uma enorme carga simbólica para o senso comum. Seus significados são somados aos gerados a partir da elaboração do pensamento artístico. Ao acumular esses materiais simbólicos, Cildo cria conscientemente uma contradição, já que os símbolos são *a priori* uma leitura reduzida e sintética. O artista também apresenta essa questão em outros trabalhos, como: *Fontes*, *Olvido*, *Marulho*, *Desvio para o vermelho*, *O sermão da montanha: Fiat Lux*, *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, *Através*, *Glove Trotter*, *Babel*, *Amerikka*, entre outras.

Venâncio Filho defende que Cildo problematiza a esfera da arte por meios políticos, já que a arte teria se desprendido do transcendental e estaria ancorada no econômico e no político. O artista parece respaldar essa colocação, pois critica os

⁶⁸ MEIRELES, 2013.

“trabalhos de arte políticos, em que a ênfase está no discurso e acabam se convertendo em algo panfletário”⁶⁹. Ao falar sobre o *Inserções dos Circuitos Ideológicos*, o artista lembra que, nos anos 1990, “pipocaram exposições de arte política que contaram com trabalhos meus [...], mas esse tema nunca foi a totalidade da obra e do que me interessou”⁷⁰. Venâncio Filho afirma que é justamente por meio da interação concreta das noções de física, economia e política que o artista brasileiro age, mas não de maneira óbvia, nem como uma denúncia explícita. Esse complexo não hierárquico (que envolve os três vetores citados acima), “tem o nome de Sociedade”⁷¹. O crítico explicita que a física consiste na lei da gravidade sob a qual a experiência humana é sujeita (força, massa, peso, velocidade, aceleração); a economia é a produção e circulação de material e de valor; e a política é o poder. O trabalho do Cildo acompanharia então as contradições e sincronias entre esses vetores, registrando as deformações e mutações. Segundo Venâncio Filho, “[...]o movimento e a circulação são incessantes e o trabalho apresenta ‘momentos’ dessa dinâmica permanente”⁷².

Toda a obra poética de Cildo é permeada por uma visão política: desde a obra *Missão/Missões (como construir catedrais)* (ver Figura 6) — em que critica explicitamente a colonização jesuíta por meio do enorme acúmulo de moedas, hóstias e tíbias de bovino — até *Inserções*. Nesse último caso, o artista substitui a ideia de público pela de circuito, intervindo de forma clandestina no sistema mercadológico. As frases inseridas nos jornais, garrafas e cédulas de dinheiro têm um viés extremamente provocador em relação ao estatuto da arte, ao capitalismo e ao regime autoritário então vigente. Esses atos são potencializados pela cooperação de desavisados que acionam a obra de arte mesmo sem estarem cientes disso. Cildo troca informações e questões censuradas na época da ditadura por uma circulação sem esse tipo de controle, apropriando-se do território público por meio de uma dinâmica ilícita.

Através dos paradoxos, torna-se claro o viés político tomado por essa prática, pois existe uma vontade de “deselitizar” o pensamento. Há a defesa de que a especialização não pode ser a única via do saber, e que é justamente a troca entre

⁶⁹ MEIRELES, 1995, *apud* SCOVINO, 2009, p. 107.

⁷⁰ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018.

⁷¹ VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 143.

⁷² *Loc. cit.*.

o trivial e o intelectual que produz conhecimento. Geram-se ainda conflitos e se induz a um ativismo do público amador. A presença desses paradoxos permite múltiplas interpretações, discussões, conflitos e reações. Para Cildo, a arte não se pretende totalizante, não é uma verdade e não quer chegar a uma conclusão. O artista enfatiza que a operação artística está na conceituação e nas tensões que ela gera ao ser acionada pelos ex-espectadores.

Uma estratégia desestabilizadora e com viés político é a utilização da violência, presente em obras como: *O sermão da montanha: Fiat lux e Tiradentes: totem-monumento ao preso político*. No primeiro trabalho (que será desenvolvido a seguir), o perigo está iminente. Segundo Cildo, “os seres humanos em geral sentem atração e repulsa pelo perigo”⁷³ e “psicologicamente, quando se entra em contato com o perigo, os sentidos se tornam mais alertas: não se vê apenas, mas sente-se, raciocina-se com maior intensidade”⁷⁴. Já o totem foi realizado na Semana da Inconfidência Mineira e consistia em uma estaca onde foram amarradas dez galinhas vivas. Sobre as aves derramou-se gasolina e depois se ateou fogo (ver Figura 7). Segundo o próprio artista, o trabalho indagava: “não é hipocrisia você perguntar sobre a queima de galinhas quando você está esqueteando jovens por causa de ideias e tentando cooptar um símbolo que, exatamente, morreu esqueteado pelo poder?”⁷⁵. Além de provocar os ditadores, a obra trazia de volta a discussão sobre a morte de Tiradentes.

Não à toa Cildo vai olhar para o gueto, gesto esse que também denota um posicionamento político. A lógica dos guetos tem proporções globais, pois é fruto de contradições sociais que tendem a ser potencializadas com o neoliberalismo. O gueto é composto pela parcela oprimida da população e estabelece uma lógica peculiar de fluxos circulantes. Sob o olhar de Cildo, ao serem submetidos a certas circunstâncias de exclusão e controle, cria-se uma maior densidade e, consequentemente, um maior fluxo de informações. A partir do confinamento, acontece o adensamento e possivelmente a inversão do sistema opressor. Para Cildo: “sempre que as pessoas são submetidas à pressão, produzem mais, pensam mais, ideias surgem e circulam, e, depois de algum tempo, a situação dos que estão dentro e

⁷³ MEIRELES, 200, *apud* HERKENHOFF; MOSQUEIRA; CAMERON, 2000, p. 35.

⁷⁴ *Loc. cit.*.

⁷⁵ MEIRELES, 1970, *apud* SCOVINO, 2009, p. 245.

fora do gueto tende a reverter ou inverter-se”⁷⁶. Essa dinâmica potencial transgressora da situação-gueto é o modelo que Cildo encontrou para construir sua poética de um espaço social. Tanto a dinâmica do confinamento quanto a situação periférica estão presentes em algumas obras como *Blindhotland* e o disco *Sal sem carne*, por exemplo. O gueto é entendido como um lugar com potencial subversivo a ser explorado.

Outro conceito recorrente no desenvolvimento de suas obras é o de virtualidade. O artista entende virtual como uma espécie de realidade paralela que coexiste e, ocasionalmente, se mistura com o factual. Muitas de suas obras trabalham essa questão, mas a mais explícita delas é *Espaços virtuais: Cantos* (que também será mais bem desenvolvida no próximo capítulo). O artista os concebe como proposições de estudos geométricos que demonstram a ilusão de que estas construções seguem os parâmetros euclidianos. Trata-se de um espaço não ortogonal, mas, em determinados ângulos, a virtualidade é capaz de nos confundir. Durante entrevista com Cildo comentei sobre o entendimento de Hal Foster com relação à virtualidade. Foi então que, de imediato, o artista propôs ironicamente um teste: “jogamos uma pedra na testa, se doer é real e se não doer é virtual”⁷⁷. Nesse sentido, o sarcasmo utilizado por ele diz muito sobre as divergências entre as assimilações do termo. O americano vincula virtualidade ao fenômeno das tecnologias digitais e imagéticas, aproximando-o do ideal e opondo-o ao real. A priori, as duas interpretações apresentadas acima teriam consequências muito distintas: se a virtualidade apresentada por Cildo deve ser percebida a partir do movimento do corpo (não um corpo fragmentado “porque o olho também é corpo”⁷⁸), Foster teme que a virtualidade ligada à tecnologia possa imobilizá-lo de maneira vertiginosa. A questão da virtualidade será abordada com mais profundidade no segundo capítulo.

A questão “mente-corpo-imagem” é de fundamental importância e permeia todas as obras de Cildo. Ela destitui o convencionalismo que, por muito tempo, regeu a arte e foi apoderado por Hal Foster. É a densa forma com que Cildo encara a relação entre: corpo e signo; sensação e cognição, que desvela outros modos de experiência capazes de criticar a esquemática leitura de Foster. O artista provoca

⁷⁶ MEIRELES, 1998, *apud* HERKENHOFF; MOSQUEIRA; CAMERON, 2000, p. 69.

⁷⁷ MEIRELES, comunicação pessoal, 2018.

⁷⁸ MEIRELES, 1978, *apud* SCOVINO, 2009, p. 65.

um verdadeiro transtorno sensorial em que o olho não desencadeia um olhar alienante, a experiência não se dá a partir do corpo no espaço, o conceitual também pode ser estético, ou seja: onde a multiplicidade de situações pode acontecer.

Os trabalhos de Cildo, apesar de atuarem de forma independente, possuem uma enorme coerência. Sua obra poderia ser lida como uma ação crítica em relação ao estatuto da arte. Avessa à manifestação do estilo, é desviante por definição: não se entrega à ordem nem a propriedades fixas, mas assume o papel de desestabilizar os limites impostos e transgredir os códigos vigentes. A fim de encontrar novas direções, arrisca-se em uma aventura sem precedentes. Seria ela parte dos “descaminhos de que falaria Foucault”⁷⁹?

2.3

A arquitetura digital

O presente estudo parte da problemática apontada por Hal Foster no livro *O Complexo arte-arquitetura*, que discorre sobre o fenômeno contemporâneo resultante da associação das duas práticas apontadas no título. Nesta obra, o crítico americano tem o intuito de comprovar que o *status quo* da arquitetura contemporânea está diretamente ligado às artimanhas do capitalismo tardio⁸⁰. É inquestionável que a criticada arquitetura tenha se transformado em um instrumento político-econômico que extrapola os conteúdos disciplinares. Apesar disso, é preciso colocar em questão a própria ideia de espetáculo à qual ela está diretamente associada. Esse capítulo expõe abertamente um empasse com relação a esse termo. O conceito de espetáculo é *a priori* aceito, pois diz muito sobre o contexto e as lógicas que regem essas práticas arquitetônicas. Com o decorrer do texto, no entanto, ele é colocado em questão justamente por carregar princípios os quais me proponho a criticar nesta pesquisa.

⁷⁹ DUARTE, 2016, p. 7.

⁸⁰ Sobre o capitalismo tardio ler *24/7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. Nesse escrito Jonathan Crary discorre sobre a globalização e a conseqüente hegemonia do consumo em massa. Ele questiona a crescente dependência da população com relação aos suportes eletrônicos e alerta para o mecanismo de controle instaurado por trás dessa lógica.

Espectáculo, aqui, refere-se ao conceito clássico desenvolvido pelo pensador francês Guy Debord. Escrita em 1967, a obra intitulada *A sociedade do espetáculo* continua mantendo certa atualidade e foi capaz de prever mecanismos adotados pelo fenômeno contemporâneo da arquitetura. Segundo Debord, o espetáculo é algo que se apresenta “grandioso, positivo, indiscutível, inacessível”⁸¹, que exige, por princípio, a “aceitação passiva”⁸² do público. Consiste na multiplicação de ícones e imagens através dos meios de comunicação de massa. O espetáculo seria então tudo aquilo que transforma a sociedade ativa em passiva. Afinal, trata-se da própria “afirmação da aparência”⁸³. Esse fenômeno cria uma mistificação da produção de um objeto, tornando-o um fetiche-mercadoria em escala global. Debord afirma que: “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem”⁸⁴. Cildo parece concordar com Debord, pois procura subverter, em seu trabalho, a sociedade industrial e de consumo (ou a lógica por trás dela). No entanto, essa aproximação pode ser enganosa já que a teorização sobre o espetáculo também está presa à visão moderna que Cildo quer desviar. O artista brasileiro cria um grande complexo contemporâneo que desestabiliza pilares do espetáculo e do conservadorismo artístico.

O complexo ao qual Foster se refere está diretamente atrelado à importante conceituação de Debord. O espetáculo é potencializado com o advento do neoliberalismo. Tais práticas arquitetônicas têm berço nesse modelo político-econômico, pois ideologicamente atendem a seus propósitos. A lógica neoliberal de desempenho performático das metrópoles incentiva-as à constante busca pelo destaque no panorama global. Essa “disputa” gera um grande interesse político em torno da arquitetura. O motivo se dá, principalmente, pela sua enorme capacidade de criar ícones em grande escala. Estas obras icônicas são dissipadas por meios midiáticos, tornando-se referências imagéticas urbanas. Na maioria das vezes, os museus desempenham este papel de ícones urbanos, e Foster parece investigar porque “[...]corporações e governos recorrem à conexão entre arte e arquitetura para atrair negócios e dar às cidades uma marca distintiva”⁸⁵.

O entendimento das cidades como grandes empresas é coerente com os

⁸¹ DEBORD, 1967, p. 17.

⁸² *Loc. cit.*.

⁸³ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁸⁵ FOSTER, 2015, p. 7.

enormes financiamentos (por parte do governo ou de ações privadas) que viabilizam essa arquitetura de ordem espetacular. Segundo a relatora da ONU Raquel Rolnik no livro *Guerra dos Lugares*, essa lógica se articula com a vigente financeirização do setor de políticas habitacionais⁸⁶. Trata-se de uma estratégia conjunta que resulta, simultaneamente, no endividamento da população e na acumulação de riqueza por parte das grandes empresas e bancos. Essas manobras urbanísticas midiáticas são atreladas à gentrificação⁸⁷ – cuja perversa função é “higienizar” as cidades através da especulação imobiliária. Essas apelativas arquiteturas (que abrigam poderosas corporações) fazem parte de um mesmo planejamento que promove as sucessivas remoções de favelas ou assentamentos populares ao redor do mundo. Muitas das vezes, a população que tem suas casas removidas de maneira impositiva não ganha nenhum tipo de contrapartida e é incorporada ao exploratório sistema de subsídios. Enquanto essas ações ligadas à habitação são abafadas, as imagens desses espetaculares dispositivos arquitetônicos eternizam o suposto “legado” do governo para a cidade, tendo assim grande apelo turístico-econômico.

Um exemplo de arquitetura que se tornou um atrativo é o Museu Guggenheim, projetado pelo arquiteto Frank Gehry: sua construção, por si só, foi capaz de “colocar no mapa” a cidade de Bilbao. Essa identidade global confere à arquitetura um caráter de potência, cumprindo a sua identidade imagética diante da massa de espectadores. Segundo David Harvey, há um enorme interesse do neoliberalismo pelas tecnologias de informação, levando alguns até a proclamar uma sociedade da informação. Tais vínculos potencializam a arquitetura como imagem icônica, ou melhor, como símbolo de uma ação política, de tal modo que a imagem da arquitetura possa alcançar importância maior do que a própria arquitetura em si. Neste contexto, cabe a reflexão feita por Susan Sontag sobre a sociedade vigente. Ao atualizar a afirmação de Mallarmé segundo a qual tudo no mundo existe para terminar num livro, para ela, “hoje, tudo existe para terminar

⁸⁶ Sobre a financeirização das políticas habitacionais, ler *Guerra dos Lugares*, de Raquel Rolnik. Nele, a arquiteta e urbanista discute os processos mundiais de transformação desse setor, que perdeu seu caráter de distribuição de riqueza para transformar-se em um mecanismo de extração de renda e acumulação de capital. Desta forma, alerta que a lógica do endividamento é a própria violação do direito à moradia.

⁸⁷ Termo derivado da palavra inglesa *gentrification*. Trata-se do fenômeno de expulsão dos moradores de menor renda de determinadas regiões da cidade, ocasionado pela especulação imobiliária.

numa foto”⁸⁸.

A tese de Debord tem mais de cinquenta anos e, portanto, carrega ideais já questionáveis que dão espaço para o esquematismo de Foster. Desta forma, é preciso apresentá-la aqui diante de uma chave de leitura contemporânea. A proposta de Foster de criticar a arquitetura ligada ao fenômeno do espetáculo e identificar alternativas para a atualidade da prática arquitetônica me parece relevante. As questões políticas levantadas por ele são, de fato, consideráveis, no entanto, os meios utilizados para elaborar essa análise são duvidosos. A começar pelo fato de o crítico americano desenvolver essa tese a partir da dicotomia entre virtual e fenomenológico. O mais problemático é que, com isso, ele reduz a concepção da arte e da arquitetura a apenas duas possibilidades. Desta forma, ele não só opõe como ainda exclui um fator fundamental para essa discussão: a imaginação. Nesse sentido, a atuação de Cildo não me deixa concordar com Foster, já que o artista contemporâneo desvia da lógica capitalista justamente por meio da complexificação das relações entre mente e corpo – corpo esse que também olha e decifra. Como aponta Otavio Leonidio no artigo “O Complexo Foster-Eisenman”, a argumentação do crítico americano se desenvolve segundo a sequência “imagético = virtual = ilusório = acrítico = cínico”⁸⁹. Concordo com o brasileiro que esse atalho é comprometedor, pois apela para uma denúncia moralista. O americano ainda indica que a produção do artista Richard Serra apresenta-se como o único caminho possível para resistir ao espetáculo. Desta forma, a experiência fenomenológica é apresentada como solução, ou seja, como uma atuação idealizada.

Leonidio ataca as questões teóricas e epistemológicas da leitura de Foster e as contrapõe à prática de Eisenman. Isso porque o esquematismo teórico do americano permanece atrelado a uma “visão moderna de mundo” (moderno conforme a visão de Bruno Latour explicitada acima). Desta forma, ele não dá conta de práticas arquitetônicas “essencialmente anti-modernas e meta críticas como, por exemplo, a de Peter Eisenman”⁹⁰. Acrescentaria ainda ao comentário de Otavio que Foster tampouco é capaz de abordar práticas artísticas transgressoras como a de Cildo. Nesse sentido, a fala de Paulo Sergio Duarte, com relação à arte,

⁸⁸ SONTAG, 2004, p. 35.

⁸⁹ LEONIDIO, 2016.

⁹⁰ LEONIDIO, 2016.

é também muito esclarecedora para a arquitetura. Em “Arte brasileira: além do sistema”, o crítico brasileiro diz que é preciso repensar “não uma teoria da arte contemporânea, mas uma teoria contemporânea da arte”⁹¹. Essa colocação cabe perfeitamente a Foster, pois ele se esquivou de fazer uma teoria contemporânea da arquitetura. Entende-se contemporâneo como o que foi defendido por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo?*:

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.⁹²

Apesar de Foster questionar certas práticas de seu tempo, ele possui um olhar alheio ao mesmo. O horizonte de sua crítica está fixado nos maniqueísmos francamente modernos. Sendo assim, sua nostálgica visão o impede de enfrentar algumas complexas questões de sua época. Nesse sentido, a displicência com relação a Eisenman é facilmente justificável. O arquiteto norte-americano busca uma teoria contemporânea da arquitetura e questiona todos os pressupostos da tese de Foster, com destaque para:

(i) a ideia de que a arte e arquitetura contemporâneas podem ser caracterizadas em termos da oposição entre, de um lado, um domínio imagético/virtual tido como essencialmente irrealista e conservador, e, de outro lado, um domínio mundano/fenomenológico tido como real e progressista; (ii) que, assim, a opção “progressista” diante dessas duas (e apenas duas) alternativas só pode ser a opção pelo mundano, ie., pelo matérico, pelo corpóreo, pelo situacional.⁹³

Nesse sentido, o recorte de práticas arquitetônicas abordadas nesse livro mostra-se oportunista, pois Foster não deu a Koolhaas e, principalmente, a Eisenman a atenção que mereciam nessa reflexão. Eisenman tem uma extensa produção teórica e um de seus conhecidos textos é: *Notes on Conceptual Architecture*. Este revela o diálogo que o arquiteto se propõe a ter com a arte de vanguarda, ou melhor, com alguns artistas e teóricos do minimalismo como Donald Judd, Robert Morris e Lucy Lippard. Nesse escrito fica claro que

⁹¹ DUARTE, 2010.

⁹² AGAMBEN, 2009, p. 59.

⁹³ LEONIDIO, 2016.

Eisenman faz uma leitura do minimalismo no sentido inverso de Foster, ou seja, na chave conceitual e antifenomenológica.

Foster aponta para o declínio da experiência fenomenológica na arquitetura, pois, para ele, esta se encontra diametralmente oposta aos efeitos característicos da cultura imagética contemporânea. *O Complexo arte-arquitetura* não se propõe a fazer um apanhado geral sobre o panorama da arquitetura e da arte contemporâneas, pelo contrário: se permite realizar um recorte estratégico que se adequa à linha de raciocínio do americano. Foster ataca justamente as práticas arquitetônicas que, para ele, melhor caracterizam os circuitos do espetáculo. Suspeito que a condução de todas essas práticas ao conceito moderno de espetáculo seja, no mínimo, redutor. Segundo ele, essas atuações representam a transição entre modernismo e pós-modernismo. Na primeira parte do livro *Estilos Globais*, ele tem o objetivo de abordar arquiteturas que estão associadas à conjuntura pós-industrial da modernidade. Nesse aspecto, ele equivale Richard Rogers, Norman Foster e Renzo Piano ao Walter Gropius, Le Corbusier e Mies Van der Rohe. Já na segunda parte, *A arquitetura em relação à arte*, Foster discorre sobre práticas que têm a arte de vanguarda como ponto de partida como Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro e Herzog & de Meuron.

Ao se referir à significativa conexão entre arte e arquitetura e justificando, de alguma forma, a escolha das três principais práticas contemporâneas analisadas, Hal Foster escreve:

Hadid iniciou sua carreira com uma volta ao construtivismo e ao suprematismo russos, e Diller Scofidio + Renfro começaram sua prática com uma fusão da arquitetura com a arte conceitual, feminista, da apropriação e da performance. No caso dos projetistas influenciados pelo minimalismo, a reciprocidade entre arte e arquitetura não é menos fundamental; assim como os minimalistas levaram o objeto de arte à sua condição arquitetônica, esses arquitetos adquiriram uma sensibilidade minimalista para com a superfície e a forma.⁹⁴

Segundo a leitura de Foster, Zaha Hadid fez de sua arquitetura uma farsa neovanguardista, pois transformou o construtivismo dinâmico e materialista de Tatlin em mera representação destas duas noções (dinâmica e materialidade). Para o crítico, os edifícios de Hadid “não transmitem movimento tanto quanto o representam – são, precisamente, ‘movimento congelado’ – e, mais do que uma

⁹⁴ FOSTER, 2015, p. 8.

multiplicidade de visões móveis, estabelecem uma sequência de perspectivas estacionárias”⁹⁵. Essa arquitetura, de geometrias complexas, seria então a própria representação convertida em edifício. Apesar de ela evocar preocupações futuristas (como mídias e movimento), quando as formas expressionistas predominam na obra, o resultado passa a ser uma “imagem estática”⁹⁶. Para Foster, os gestos extravagantes da arquiteta podem até ser confundidos com uma escultura expressionista em grande escala. De maneira direta, o crítico americano explicita que “ela dá um estilo às linhas futuristas, às formas suprematistas, aos formatos expressionistas e às *assemblages* construtivistas, atualizando-os de acordo com as expectativas da era do computador”⁹⁷.

Em relação a Diller Scofidio + Renfro, o crítico americano indica que é estabelecido um novo momento no complexo arte-arquitetura. Esse escritório apresenta a arquitetura como um objeto autoconsciente, ou melhor, a identifica como um sujeito protético, que quer olhar e ser olhado. Enquanto Hadid levou a representação para a arquitetura, Diller Scofidio + Renfro parece projetar um aspecto da visão no próprio edifício. Segundo Foster, em algumas obras, a estrutura é pensada como se fosse uma vista e os museus como um “instrumento ótico” em si mesmo. Esta dimensão visual ganha autonomia na prática de DS+R e passa a promover o que Foster chama de uma “arquitetura-como-visão”⁹⁸. Para os arquitetos desse escritório, a arquitetura não deveria “nem competir com a arte nem ser um cenário neutro”⁹⁹. Apesar disso, Foster indica que essa matriz visual parece desafiar a arte, pois passa a competir com ela. Isto acontece, por exemplo, quando o espaço expositivo se torna tão atrativo (visualmente) quanto as obras de arte nele expostas.

Enquanto Hadid desenvolve seus projetos através do retorno a antecedentes históricos da arte e da arquitetura, o Diller Scofidio + Renfro cria outra estratégia: ao invés de “retomar” o passado, ele busca referências em práticas artísticas contemporâneas. Segundo seus próprios integrantes, “o DS+R é um estúdio interdisciplinar, que funde a arquitetura com as artes visuais e cênicas”¹⁰⁰. Com

⁹⁵ FOSTER, 2015, p. 103-104.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 103.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁹⁸ FOSTER, *op. cit.*, p.112.

⁹⁹ SCOFIDIO, 2006, *apud* FOSTER, 2015, p. 114.

¹⁰⁰ FOSTER, *loc. cit.*.

relação a essa “fusão” entre estas disciplinas, Foster tem algumas observações a fazer. Uma delas é o fato de esta prática ter continuado na mesma posição ambígua (desconstrutivista) de grande parte da arte pós-modernista. Isto acontece, pois, ao se manifestar dentro das instituições e convenções que pretende questionar, o Diller Scofidio + Renfro acaba delas sendo cúmplice.

Ainda segundo Foster, Diller Scofidio + Renfro encontra-se na encruzilhada que mistura arquitetura, arte e mídias. Trabalha com a condição *sine qua non* da cultura contemporânea: “a convergência da visão imediata com a visualização imediata”¹⁰¹. Esta prática tenta transpor tal condição para suas obras utilizando vídeos e monitores, modelando a fachada para ser imagética e móbil, entre outros mecanismos. Foster defende que, ao querer ser uma alternativa ao espetáculo, “a própria opacidade enigmática de um projeto como o *Blur* pode ser convertida num espetáculo em si mesmo”¹⁰² (ver Figura 8). Ou seja, ao procurar alterar a relação com o olhar e até mesmo perturbar a contemplação turística, o Diller Scofidio + Renfro adota uma posição ambivalente em relação aos “efeitos das novas mídias e tecnologias no espaço e na subjetividade”¹⁰³. Outro comentário importante presente no livro de Foster é que, apesar de englobar a lógica de fluxo e de circuito, a arquitetura do Diller Scofidio + Renfro não promove a experiência corporal em profundidade. Para Foster, o escritório transforma seus edifícios em uma “mistura midiática de tela e espaço”¹⁰⁴, correndo assim o risco de cooperar com a “cultura dos efeitos especiais e falsas fenomenologias”¹⁰⁵.

O crítico americano afirma que, assim como Hadid, a prática de Herzog & de Meuron também teve uma formação em contato direto com a neovanguarda. Foster afirma que o interesse dos arquitetos pelo minimalismo e pela arte pop é evidente. Acontece que na prática desse escritório, a dialética minimalista-pop é mais “desfeita do que reelaborada – em favor do termo pop”¹⁰⁶. O crítico constata que há o predomínio do pop por conta da relação do escritório com a sociedade afeita às tecnologias da imagem e da informação. Para ele, isso é enaltecido quando esses arquitetos dizem que no trabalho deles “as imagens sempre foram o

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 119.

¹⁰² *Ibidem*, p. 122.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 119.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*.

¹⁰⁵ *Loc. cit.*.

¹⁰⁶ FOSTER, 2015, p. 150.

veículo mais importante”¹⁰⁷. Foster afirma, de maneira telegráfica, que, além de Herzog & de Meuron, outros arquitetos estão envolvidos com o fenomênico e o literal, como Koolhaas, Sejima e Gluckman. Essa tensão entre estrutura literal e o efeito fenomênico é essencial na arte pop e no minimalismo. O crítico desenvolve essa questão ao dizer que:

Warhol, de fato, representa o outro lado da dialética anteriormente mencionada da arte do pós-guerra, pois, se a maioria dos minimalistas joga com os objetos repetitivos da produção industrial, Warhol joga com as imagens seriais do consumo de massa.¹⁰⁸

Para o americano, o escritório Herzog & de Meuron, ao mesmo tempo em que valoriza a imagem, insiste na questão da percepção, tão utilizada por arquitetos influenciados pelo minimalismo. É sugerido, assim, que o pictórico e a experiência já não podem ser separados. Apesar disso, como Leonidio muito bem traduziu a leitura de Foster, esse escritório vem produzindo “uma arquitetura onde matéria se transforma em imagem, percepção ativa se transforma em recepção passiva, e lugares se transformam em não-lugares”¹⁰⁹.

Foster defende, contudo, que esta prática se rende à estética do superficial, imaterial e atmosférico, esquecendo o compromisso com a matéria, o corpo e o lugar. Ao invés de resistir ao sistema de espetacularização, tira-se proveito dele de modo que, ao operar dentro desta lógica, são utilizados efeitos para nos deslumbrar e confundir. Um bom exemplo é o uso da luz, muitas vezes utilizada a serviço do enigmático ou dos efeitos especiais. Outro exemplo é a utilização de fotografias na elaboração de fachadas, onde elas são impressas em painéis de concreto e plástico (unidades seriais), como no caso do *Production and Storage Building* da Ricola (ver Figura 9). Desta maneira, com o acúmulo desses painéis, as imagens passam a se confundir com os materiais. Diante disso, Foster indica que o Herzog & de Meuron vem produzindo uma superfície cenográfica de símbolos.

A articulação de todas as questões levantadas pela atuação desviante de Cildo e apontadas por Leonidio revela que as avaliações de Foster têm pressupostos equivocados. Desconfio veementemente da seleção de práticas feita

¹⁰⁷ HERZOG; MERON, 1992, *apud* FOSTER, *loc. cit.*.

¹⁰⁸ FOSTER, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁹ LEONIDIO, 2016, p. 3.

pelo americano, não apenas no sentido indicado pelo crítico brasileiro (de que Foster deixa de analisar figuras importantes no que diz respeito a esse complexo), mas das próprias práticas (intituladas do espetáculo) utilizadas para justificar o argumento de Foster. Temo pela proliferação de uma visão limitada e equivocada da prática do escritório Herzog & de Meuron, pois Foster a reduz a uma condição puramente imagética e fetichista. Acredito que, apesar de sua inquestionável ligação com o capitalismo tardio, tal atuação se dê a partir da profunda e complexa vinculação entre o conceitual, a virtualidade e a experiência. A fim de romper com o pensamento fosteriano baseado no “ou”, introduzo uma reflexão que tem o “e” como alicerce. *A priori*, a obra de Herzog & de Meuron será assumida aqui como “entre”, pois pretendo extrair deles o que Foster não conseguiu.

3

O Schaulager como “entre”

O desafio aqui proposto é não apenas construir um pensamento que possa legitimar a “condição de entre” da prática do Herzog & de Meuron – mais especificamente da obra do Schaulager –, mas assumir que o próprio discurso aqui presente encontra-se na “condição de entre”. No livro *A arquitetura e o virtual: Rumo a uma nova materialidade*, Antoine Picon procura evitar cair na armadilha de “aderir a um entusiasmo ingênuo em relação à situação atual da arquitetura digital, ou o preconceito simétrico que leva a rejeitá-la”¹¹⁰. Alinho-me a esse posicionamento, buscando assim percorrer caminhos que desviem dos maniqueísmos regentes do discurso fosteriano, mas também evitando a armadilha de criar um deslumbre com relação à atuação desviante de Cildo.

Entre consentimentos e desvios; entre o espetáculo e a transgressão; entre a arte e a arquitetura, entre o virtual, o experimental e o conceitual; entre os maniqueísmos possíveis a partir da leitura crítica de Foster: de modo intuitivo, mesmo sem ter intimidade com a obra do Herzog & de Meuron, apostei que eles poderiam ser o “entre” que buscava. Essa procura está vinculada à vontade de desconstruir um pensamento crítico fundado nos antagonismos citados acima. A atuação desviante de Cildo complexifica todas essas supostas polarizações, criando um verdadeiro emaranhado com essas questões. Já o Herzog & de Meuron aponta para essa potência transgressora apenas em alguns aspectos, se apresentando assim de forma menos radical, mas não menos importante que a elaborada pelo artista brasileiro. Para enfrentar a produção desses arquitetos com profundidade, percebi que precisava ir além das representações gráficas e fotográficas de seus projetos; das inúmeras entrevistas; das críticas feitas sobre seu repertório e dos textos escritos por eles. Vivenciar suas obras era imprescindível. Já que o escritório tem projetos espalhados por todo o mundo, seriam muitas as possibilidades. O primeiro passo para resolver essa questão foi assumir a onipresença da lógica da espetacularização e, conseqüentemente, do turismo, sem criar qualquer tipo de resistência a elas. Como pontuou ironicamente

¹¹⁰ PICON, 2013, p. 207.

Camillo Osório, “vivemos na época da reprodutibilidade turística”¹¹¹, refletindo acerca do legado deixado por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*.

O crítico brasileiro faz referência à dissertação de Alexandre Sá, intitulada *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade turística*, na qual faz uma analogia à obra de Benjamin sobre as consequências da industrialização na arte. Sá então toma a liberdade de denunciar que o turismo seria a nova lógica de reprodução estabelecida no período contemporâneo. Se na industrialização a grande revolução foi a possibilidade de produzir mercadorias em série, na era marcada pelo turismo, trata-se da reprodução da própria lógica de reproduzir. Essa transformação reflete as mudanças do capitalismo, que passou de industrial para financeiro. Tal metamorfose faz com que o capital busque cidades para fazer aplicações e, por conta disso, estas metrópoles têm a tendência de serem cada vez mais genéricas. A reprodução dessa lógica de investimento faz com que as transformações urbanas caminhem para um único sentido: servir aos interesses individuais e não aos da coletividade. Um exemplo disso é a proliferação de museus como ícones urbanos e imagéticos, mesmo que estes não atendam a prioridade de melhorar da vida na metrópole em questão.

Como consequência desse pensamento turístico neoliberal financeiro, encontrei a cidade com maior densidade de obras projetadas pelos arquitetos: Basel. Essa metrópole suíça é o lugar em que o Jaques Herzog e o Pierre de Meuron nasceram e onde o escritório se ancora. A partir daí não houve dúvidas sobre o meu destino, mas ainda adicionei Londres ao roteiro porque não poderia deixar de ir à emblemática Tate Modern (ver Figura 10). O primeiro projeto para essa instituição (concluído no ano 2000) é considerado um marco na trajetória do Herzog & de Meuron, pois foi a partir dele que os arquitetos começaram a encarar obras de maior porte (representando assim uma mudança de escala na trajetória dos suíços). Recentemente projetaram um outro edifício para ser acoplado ao antigo; esta obra foi finalizada em 2016. Diante da reflexão de Alexandre Sá recuperada por Camillo Osório, decidi usar a viagem como uma oportunidade para fazer o movimento de imersão à lógica turística, para então experimentar as obras do Herzog & de Meuron. A intenção era entender qual o grau de adesão ou

¹¹¹ CAMILLO OSÓRIO, comunicação pessoal, 2016.

subversão deles à era imagética contemporânea. Solicitei ao escritório uma visita, mas um dos funcionários me respondeu prontamente, explicando que não é permitido esse tipo de atividade, pois é um ambiente sigiloso. Em contrapartida, me ofereceram uma lista com trinta e três obras situadas em Basel e seus arredores. Esse documento conta com diversas informações como: data da competição (em caso de ter havido um concurso), da elaboração e da construção do projeto. Além disso, fornece os endereços e as condições de acesso à edificação (se é privado, de uso misto, aberto ao público ou somente com visita guiada). Anexado a isso, veio um mapa localizando cada uma dessas obras (ver Figura 11). Esse influxo de informações e a possibilidade de ficar cinco dias em Basel resultaram na ambição de ver o máximo de projetos nesse curto intervalo de tempo. Sendo assim, haveria quatro formas de vivenciar as edificações listadas: guiada, livre, parcial e externa. Essas classificações e nomenclaturas foram pensadas por mim a fim de planejar as minhas possíveis experiências. Perante as condicionantes turísticas às quais me submeti, inclusive as induzidas pelo próprio escritório dos arquitetos em questão, a viagem de estudos (realizada em novembro de 2017) resultou na visita a vinte e duas obras (todas em Basel e seu entorno, exceto a Tate Modern) – sendo quatro guiadas, quatro livres, duas parciais e doze externas. As guiadas tiveram que ser marcadas com antecedência para que alguém pudesse me acompanhar. As livres aconteceram em edifícios de acesso público como museus, *showrooms* etc. As parciais ocorreram em prédios de uso misto, em que só é possível acessar a área comercial do térreo. Já as externas, como o próprio nome explicita, foram experiências pelo lado de fora das edificações.

3.1

Entre lógicas museais

Dentre tantos projetos visitados, o Schaulager (ver Figura 12) me pareceu o mais intrigante. Foi no embate com esse edifício que tomei certa distância da lógica turística. As questões latentes nessa construção me obrigaram a desistir da tentativa de imersão passiva ao nexo neoliberal. Para que fosse possível analisar essa obra em profundidade, foi preciso estabelecer outra relação: em que ora me aproximo, ora me distancio dessa lógica. Trata-se de uma arquitetura que

estabelece uma crítica com relação à instituição tradicional do museu, mas que, ao mesmo tempo, se utiliza de sua implementação como estratégia para o desenvolvimento de uma determinada região da cidade de Basel. Como dito no capítulo anterior, o espaço museal foi questionado pela operação de Duchamp e, posteriormente, pela atuação de Cildo.

O artista brasileiro vai levar essa questão até as últimas consequências com as *Inserções em Circuitos Ideológicos* (ver Figuras 1 e 2). Essa concepção se configurou como um ato artístico e também político. Desta forma, Cildo insere a obra de arte nos meios cotidianos a partir de circuitos pré-existentes, pois acredita que a arte deve ser democrática e que o museu é um espaço destinado à elite pensante. Denuncia assim o anestesiamiento e a neutralização do público com relação às obras expostas nessas instituições. Os circuitos ideológicos só se tornam ativos mediante uma rede de interlocutores desavisados. Estes foram pensados justamente para fugir do controle do artista e, portanto, tocar de forma anônima os cidadãos (também anônimos). Para a repercussão dessa ação, pouco interessa quem se deparou com ela durante o percurso ou quem a planejou. Desta forma, ele critica o fato de o ambiente expositivo museal estabelecer uma redoma em torno dos artistas consagrados, impossibilitando uma relação de troca entre o espectador e a obra de arte.

No Schaulager essas questões aparecem com menos densidade, já que o Herzog & de Meuron parece não ter uma posição tão radical como a do artista brasileiro. Os suíços seguem simultaneamente convindo e desviando, estabelecendo assim uma situação ambígua: a posição de “entre”. Projetado em 1999 e inaugurado em 2003, este edifício tem como objetivo fundir armazenamento e exibição de arte contemporânea em um mesmo espaço. A concepção do nome Schaulager indica essa particular conjunção programática, já que conecta duas palavras alemãs: *schau* (exposição) e *lager* (depósito). Essa formulação foi concebida por Maja Oeri, neta de Maja Sacher (que foi casada com o Emanuel Hoffmann), e atual presidenta da Emanuel Hoffmann Foundation¹¹² e da Laurenz

¹¹² A Emanuel Hoffmann Foundation foi fundada em 1933 por Maja Sacher em homenagem ao seu falecido marido que dá nome à fundação. Os dois construíram uma enorme coleção de obras de arte juntos e, após a morte do Emanuel, Marja decidiu torná-la pública. Até hoje a fundação mantém a finalidade de colecionar obras de arte e torná-las acessíveis ao público.

Foundation¹¹³. O Schaulager tem todas as suas operações administradas e supervisionadas pela Laurenz Foundation e foi criado para armazenar, de maneira visível e acessível, todas as obras da coleção de arte de Emanuel Hoffmann. Nesse caso, ao contrário das reservas técnicas tradicionais em que as obras são embaladas e armazenadas em lugares de difícil acesso, todas as pertencentes ao Schaulager permanecem constantemente exibidas em salas. A fim de criar condições climáticas ideais para a preservação das obras, é possível controlar separadamente cada um desses ambientes. Essas circunstâncias facilitam o constante trabalho de manutenção e restauro proposto pela fundação. Existem alguns critérios para o agrupamento das obras, mas estes não se confundem com os preceitos curatoriais. Estas são reunidas de forma pragmática (seguindo orientações ligadas ao armazenamento e não à exposição) e, para isso, não contam necessariamente com o auxílio de um curador.

Com o questionamento do estatuto da arte, o curador passou a lidar com a desmaterialização – ou o que Camillo Osório chamou de multiplicação de materialidade – da arte¹¹⁴. O texto *A desmaterialização da arte*, de Lucy Lippard e John Chandler, aborda “as manifestações artísticas que enfatizavam o processo de pensamento em detrimento da materialidade física”¹¹⁵. Tem como principal foco a arte conceitual e o minimalismo, mas também aborda o meio da performance, a *land-art*, entre outras práticas. No contexto em que os autores escrevem, havia uma grande tensão com relação à crítica de arte, pois a arte conceitual se apresentava como uma “arte sobre a crítica, em vez de arte como arte”¹¹⁶. Cogitou-se até que pudesse haver a liquidação da crítica relacionada à arte, mas esta se reinventou frente às circunstâncias apresentadas. O desinteresse com relação ao objeto teve duas origens: a arte como ideia e a arte como ação. Segundo o próprio escrito, “no primeiro caso, a matéria é negada, pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em

¹¹³ A Laurenz Foundation foi fundada em 1999 por Maja Oeri e seu marido Hans U. Bodenmann em memória ao filho do casal, Laurenz Jakob, que teve morte prematura. Esta fundação organiza exposições e projetos na área da arte contemporânea, no entanto, o mais renomado deles é a criação e operação do Schaulager.

¹¹⁴ CAMILLO OSÓRIO, comunicação pessoal, 2016.

¹¹⁵ LIPPARD, 1972, p. 151.

¹¹⁶ *Idem*.

energia e tempo-movimento”¹¹⁷.

A partir do momento em que a noção de “obra de arte” é posta em xeque, o que passa a ser exposto é a memória, o registro e o documento de “obras” de arte. O curador passa então a ter que dar sentido a esses fragmentos, admitindo uma dimensão criativa para conceber a obra “total”: exposição. O Schaulager busca, pontualmente, apoio curatorial para a elaboração de exposições temporárias. Grande parte dessas mostras periódicas é trabalhada a partir do que há no acervo, ou com artistas que integram o corpo artístico da coleção.

A Laurenz Foundation – organização privada responsável pela concepção e funcionamento do Schaulager – tem como principal objetivo permitir que os acervos de livros e obras de arte estejam permanentemente disponíveis, pois existe uma enorme preocupação em tornar a arte mais acessível a todos. Este edifício funciona como um espaço de pesquisa, armazenamento, exposições e eventos. Tal conformação revela a importância dada à equipe operacional, de restauração, manutenção e investigação da fundação, bem como sua disponibilidade de acolher outros pesquisadores, estudantes e interessados. Mediante solicitação prévia, é possível visitar a biblioteca e as salas do depósito, resultando em um ambiente propício para o diálogo e o intercâmbio. Se comparado ao formato dos museus contemporâneos, o diálogo proposto pelo Schaulager, ainda que moderado, é mais aberto para a cidade. Por se tratar de uma instituição privada, não é um sistema totalmente livre e democrático. Apesar de o acervo ter a constante possibilidade de receber a visita do público, há alguns cuidados para filtrar quem tem acesso às obras e, inclusive, essa situação é explicitada com o gradeamento do lote do Schaulager (ver Figura 13). A demarcação dos limites dessa propriedade estabelece uma barreira física que impede o acesso ao seu interior, mas ainda permite que esta obra seja vislumbrada e que sua imagem arquitetônica continue a reverberar pelo mundo. O muro certamente não seria uma opção porque impediria a percepção visual e estabeleceria um corte; uma negação com relação ao seu entorno. O Schaulager estipula diferentes dosagens com relação a essa troca entre o público e o privado, que variam conforme os interesses da própria instituição, como a agenda de exposições, a disponibilidade dos funcionários em proporcionar visitas guiadas, entre outros fatores. Apesar disso, em tempos em que há uma

¹¹⁷ LIPPARD, 1972, p. 151.

enorme proliferação de museus e a apelativa substituição de seus conteúdos artísticos por conteúdos da ordem do entretenimento, o Schaulager se apresenta como resistência. Além de lançar ao mundo o seu vasto acervo, coloca a ininterrupta exibição dessas peças como uma forma de estabelecer esse constante trabalho de pesquisa técnica e teórica em torno delas. As exposições curadas são consequência de todo esse processo e não sua prioridade.

O conceito por trás da instituição reflete tanto no projeto arquitetônico quanto em seu cronograma de atividades, pois as mostras curatoriais são periódicas e os trabalhos relacionados ao acervo são constantes. No pensamento projetual, o impacto dessas questões também é explícito, destinando uma maior área para as salas de reserva técnica do que para a exposição de possíveis curadorias, por exemplo. O prédio também se apresenta como uma construção robusta, exprimindo assim certa solidez que representa a densidade de seu conteúdo. Consolida-se assim como um edifício pesado e que expressa a ideia de durabilidade e permanência, próprio de um programa de armazenamento, prevenção, estudo e exposição de obras de arte. Nas salas destinadas ao acervo, os arquitetos optaram por usar exclusivamente a iluminação artificial (ver Figura 14). Já no restante dos espaços há sempre a combinação de luz artificial e natural. Essa escolha é refletida, de certa forma, nas cinco elevações do edifício, pois há pouquíssimas aberturas nas superfícies desse pentágono. Os rasgos no material poroso (que compõe quatro das cinco fachadas do edifício) equivalem às áreas administrativas e à zona das oficinas (ver Figuras 15 e 16); o único painel de vidro (do piso ao teto) dá visibilidade do auditório para o jardim (ver Figura 17); já a fenda translúcida que dá entrada à edificação, ilumina as áreas destinadas às exposições curatoriais, bilheteria, café e áreas de circulação (ver Figura 18).

Todo o excesso de questões presente na exterioridade do Schaulager se transforma em inteligibilidade na parte interna. Digo isso no sentido de que o exterior e o interior configuram-se de maneira francamente distintas. Enquanto um é da ordem do inusitado, desconcertante e estranho, o outro é de diretriz lógica, racional e muitas vezes até didática. Sendo assim, este parece romper com a lógica modernista a qual Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour intitulam, em *Aprendendo com Las Vegas*, de o “edifício pato”. Segundo os próprios arquitetos, “ao jogar fora o ecletismo, a arquitetura moderna anulou o simbolismo e promoveu o expressionismo, concentrando-se na expressão dos

próprios elementos arquitetônicos: na expressão da estrutura e da função”¹¹⁸. E continuam:

ironicamente, a arquitetura moderna de hoje, ao mesmo tempo em que rejeita o simbolismo explícito e o ornamento aplicado frívolo, faz com que todo o edifício degenera em um grande ornamento. Ao substituir a decoração pela “articulação”, converteu-se em um pato,¹¹⁹

O Schaulager se afirma de outro modo, articulando simbologias de diversas ordens: as texturas sedimentosas das paredes e pisos externos; a presença da “casa”; o recuo perspectivado da fachada principal; os dois telões situados nela, entre outros. Todos esses aspectos serão tratados detidamente adiante, mas, independentemente disso, é preciso chamar atenção para a possível ligação destes recursos com uma outra conceituação apresentada pelos arquitetos norte-americanos. Estes afirmam que “a fachada heroica e original é um tanto irônica, mas é essa justaposição de símbolos contrastantes – aplicação de uma ordem de símbolos sobre a outra – que constitui para nós o galpão decorado”¹²⁰. Nesse sentido, o Schaulager seria a contemporaneização do galpão decorado?

O fato de ser um projeto funcional e extremamente atento ao programa não faz com que o Herzog & de Meuron perca sua inquietação crítica e até mesmo sua pesquisa com relação às questões arquitetônicas. Apesar de ser uma construção que exprime um profundo respeito aos ideais de funcionamento da instituição, não se resume a isso. Sua complexidade é de extrema relevância para que diversos pontos – também presentes em outros projetos do Herzog & de Meuron – sejam discutidos e analisados. Como veremos no decorrer deste estudo, essa obra anda a vacilar entre o crítico, o pragmático, o apelativo e o experimental¹²¹. Crítico, porque apresenta desvios e subversões em relação ao que está em vigência, como, por exemplo, alguns aspectos da instituição museal e da arquitetura contemporânea tecnológica. Pragmático, pois tem um respeito enorme com o funcionamento da instituição, respondendo de forma clara e direta a certas

¹¹⁸ VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p. 132.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

¹²⁰ VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p. 127.

¹²¹ Utilizo desse termo sem querer remeter à conotação incorporada pelos movimentos modernos de vanguarda artística. Estes associavam a palavra à exploração de novos conceitos e representações de mundo. Experimental aparece aqui no sentido de um fazer arquitetônico que depende de uma constante pesquisa e de seus sucessivos testes.

demandas operacionais. Sua planta baixa é estipulada a partir de uma malha, e todo o interior do edifício segue essa mesma racionalidade. Apelativo, dado que este cria um grande impacto e, conseqüentemente, uma enorme empatia com a arquitetura contemporânea ligada à livre circulação de imagens, afirmando-se assim como uma construção potencialmente icônica e consciente de sua enorme capacidade de repercussão virtual. Experimental, pela razão de se propor a testar uma nova tipologia, outras materialidades e processos. Este projeto é movido pela incessante busca por outros caminhos e formas de fazer. Diante do Schaulager e do repertório de Herzog & de Meuron, a impressão é a de que os arquitetos enxergam os projetos como uma oportunidade para fazer investigações de diversas ordens.

Ao adentrar o edifício do Schaulager, há o átrio de vinte e oito metros de altura, de onde é possível ver os cinco pavimentos. Esta espacialidade, que já foi ocupada por esculturas e até mesmo por performances, é muito esclarecedora em termos da divisão (em níveis) do peculiar programa abordado. Diante desse pé direito monumental (que engloba todos os pisos), visualiza-se o andar subterrâneo e o subsequente empilhamento das quatro lajes (ver Figuras 19 e 20). O pé direito dos dois primeiros níveis (destinados, em sua grande maioria, a áreas expositivas), é maior do que os outros três (destinados à coleção da Fundação Emanuel Hoffmann). O andar inferior conta com uma área para as mostras sazonais e com duas salas que abrigam instalações permanentes: *Rattenkönig [Rat-King]* (1993), de Katharina Fritsch, e *Untitled* (1995-1997), de Robert Gober.

Logo na entrada é possível ver, através do vidro no fundo do *foyer*, a logística de manipulação e transporte das peças de arte (ver Figura 21). Essa interação entre as zonas operacionais e as designadas ao acesso do público, muito incomum em instituições dessa ordem, se dá em alguns momentos do projeto. Além de as salas de armazenamento encontrarem-se abertas para visitaçã, todos os pavimentos (inclusive os destinados aos arquivos) são abertos para o átrio. Estes, especificamente, conectam-se a essa espacialidade através de uma espécie de sacada em balço (com parapeito também em concreto). A parte interna é guiada a partir de um *grid* (ver Figura 22). Esses ritmos definidores de espacialidades são respeitados pelos pilares, fechamentos internos e iluminação. A estrutura primária da construção se dá a partir da sobreposição de lajes e pilares de concreto aparente. O sistema linear de iluminação se desdobra, da mesma forma,

por todos os andares. A utilização da luz fria e de uma demarcação ritmada de faixas luminosas cria uma unidade visual para todo o edifício (ver Figura 23).

A estrutura secundária é independente da primária. Os fechamentos internos têm certa flexibilidade e permitem constantes alterações. Para cada curadoria realizada, um projeto expográfico é desenvolvido. Isso significa que a conformação das salas expositivas muda periodicamente. Essa liberdade também acontece nas salas destinadas ao acervo (ver Figura 24), em que os ajustes são feitos conforme a demanda necessária de espaço para cada agrupamento de obras. Essas divisórias modulares estão sujeitas a variações. Sendo assim, a rigidez da grelha possibilita algumas hipóteses de configuração da planta baixa. É preciso destacar que alterações em médio prazo não se aplicam a todas as espacialidades, tendo as duas salas com instalações artísticas fixas, a área administrativa, a biblioteca, as salas de *workshop* e o auditório como exemplos. Apesar disso, estas também podem ser alteradas no longo prazo, pois não interferem na estrutura primária. A sensação é a de que essa edificação pode receber futuramente outras estruturas secundárias e até mesmo outro programa. Sendo assim, por mais antagônico que possa parecer, os arquitetos acabam abrindo brecha para o acaso, mas um acaso controlado. Eles deixam margem para que haja constantes mudanças internas, entendendo o edifício como um organismo que se adapta às circunstâncias e, por isso, não deve ser totalmente engessado. Apesar disso, a parte externa não possui a mesma flexibilidade para possíveis adaptações e mudanças.

Tal concepção parece estar atenta à lógica museal – questionada por Cildo nos anos setenta e que vem tomando proporções ainda maiores com o neoliberalismo. Muitas vezes a exposição do conteúdo se torna mais importante do que o conteúdo em si ou até mesmo a arquitetura do museu se converte em algo mais relevante do que as obras que justificam a existência da própria instituição. Se, por um lado, o Schaulager resiste a esse mecanismo, por outro, ele parece aceitá-lo. Ao invés de buscar enormes bilheterias para as exposições promovidas, como a maioria das instituições museais contemporâneas, ele valoriza o processo de conhecimento e estudo envolvendo a arte. Não se rende à apelativa questão quantitativa acerca dos visitantes e sim à qualidade do envolvimento que estes têm com o acervo disponibilizado. Apesar disso, acolhe a

demanda neoliberal de criar uma arquitetura com enorme potência imagética, atingindo a desejada reverberação no universo turístico/mercadológico.

O Schaulager está situado em uma zona historicamente industrial e fora do centro da cidade de Basel. O escritório do Herzog & de Meuron também foi responsável pelo planejamento e expansão dessa parte do subúrbio, que vem sofrendo recentes transições. Os arquitetos fizeram o movimento estratégico de levar essa instituição para o distrito de Dreispitzareal, utilizando-o como isca para impulsionar algumas mudanças nesta área. Ele se utiliza dessa tática com a finalidade de jogar luz sobre uma determinada área de Basel, aproveitando-se da instituição para atrair novos investidores, compactuando assim com o capitalismo tardio. Desta forma, o Schaulager não se apresenta como o anti-museu, mas também não deixa de questionar e tencionar alguns paradigmas importantes de sua tradição expositiva.

3.2

Entre juízos estéticos

Além de questionar e simultaneamente incorporar a lógica museal, o Schaulager parece operar entre o julgamento estético kantiano e a condição do “estranhamente familiar” arquitetônico, elaborada por Anthony Vidler. O juízo do gosto é fruto de uma contemplação do que apraz. Já o “estranhamente familiar” é o lado sombrio do sublime e gera um enorme desconforto. Vidler afirma que “a reflexão sobre a teoria do estranhamente familiar também permite fazer uma releitura da teoria estética tradicional e modernista de categorias, tais como a imitação (o duplo), a repetição, o simbólico e o sublime”¹²².

A *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, estuda a passagem do conhecimento racional para o conhecimento estético, ou seja: do juízo lógico para o juízo de gosto, determinando assim que a estética é desprovida de conceito. Para o pensador, o juízo do gosto não é um juízo no sentido determinante e sim do ajuizamento reflexivo, estabelecendo assim esses dois tipos de juízos. No primeiro vai-se do universal para o particular por meio da aplicação de uma regra;

¹²² VIDLER, 2006, p. 622.

já no segundo busca-se o universal a partir do particular. Nesse sentido, o filósofo afirma que é impossível traduzir em conceitos a apreciação estética, já que esta seria a percepção sem a intermediação cognitiva efetuada pela razão. Sendo assim, ele determina o gosto como “a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou uma descomplacência independente de todo o interesse”¹²³. Para Kant, a faculdade de julgar converge no gosto da pessoa dotada de genialidade, sendo o gênio a “inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”¹²⁴. O que determina um ato de criação genial ligado à estética do gosto é a sua originalidade e, sobretudo, a sua exemplaridade. É justamente a exemplaridade que faz com que aquilo que é original produza algum tipo de disseminação comum e se torne uma linguagem, senão a originalidade pode ser apenas absurda. O juízo de gosto se confunde então com o culto à suposta originalidade exemplar, pois esta gera uma contemplação em torno de sua aura.

Kant explicita que, quando alguém formula a expressão “isso é belo”, é porque sente de maneira universal a beleza que lhe é própria. Desta forma, ele sugere que há uma “universalidade subjetiva” no juízo de gosto. Essa universalidade não é compulsória e funciona como uma voz atemporal que pode permear todo o sujeito que se proponha a fazer um julgamento livre de interesses. A crítica de Kant se ampara então no princípio do *sensus communis*, se referindo assim à existência de algo que é comum a todos e que deve ser suposto quando se ajuíza esteticamente. Em outras palavras: é um sentido de comunidade que, de certa forma, se insinua nessa experiência. O belo é uma experiência estética que sai do “para mim”, atribuído ao agradável, e tem essa pretensão de ser “para qualquer um”. Segundo a reflexão de Valério Rohden acerca da teoria kantiana, esse juízo “apreciativo” se consagra a partir de uma sociedade que “é sustentada pela ideia de um acordo possível entre os homens, como se a esperança de chegar a ela fosse consubstancial e animadora da operação real de julgar”¹²⁵. Essa pretensão de assentimento universal, a qual indica que qualquer um pode vir a achar algo belo, é questionável. Um dos motivos é a proximidade com o disparate eurocêntrico e iluminista que essa universalidade acaba por implicar.

¹²³ KANT, 2002, p. 55.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 48.

¹²⁵ ROHEN, 1998, p. 70.

É preciso entender que a tese de Kant precede outras teorias que desconstruem conceitos basilares para ele. No ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin desenvolve sobre o porquê de certos conceitos tradicionais já não fazerem sentido em relação à arte daquele tempo. Como já foi dito anteriormente, com a reprodução da obra de arte, sua originalidade foi sucumbida e, junto com ela, a ideia de unicidade e, conseqüentemente, a de artista como gênio criador. A “casa” presente na entrada do Schaulager reforça essa posição fragmentária e não totalizadora da obra. Com ela, os arquitetos asseguram que não haja a cultuação retórica do “valor único da obra de arte ‘autêntica’”¹²⁶. Como será apontado *a posteriori*, essa arquitetura permanece cultuada, mas não por esse determinado motivo e desta maneira.

Thierry De Duve, ao se referir ao ready-made de Duchamp, já havia indicado uma substituição do julgamento estético clássico “isto é belo” por outro julgamento: “isto é arte”. Com o gesto de Duchamp, a conservadora necessidade de julgar é substituída por uma definição arbitrária do que seja arte. Um dos exemplos disso é a obra denominada *Árvore de dinheiro* (ver Figura 25). Nela, o brasileiro escancara que o senso comum vigente é uma determinação arbitrária com objetivos claros. O sociólogo Karl Marx, ao refletir sobre o mundo do trabalho na modernidade, identificou que a mercadoria possuía dois valores distintos: o valor de uso e o valor de troca. Segundo ele, o primeiro é determinado conforme as propriedades físicas do objeto e a qualidade de suas características próprias; já o segundo é estabelecido a partir da quantidade necessária de trabalho para se produzir uma determinada mercadoria¹²⁷. Marx nota que esta ganha uma espécie de vida própria quando deixa de ser adquirida a partir das necessidades dos indivíduos e passa a se tornar um objeto de desejo das massas. É o que ele denomina como fetichização da mercadoria, pois esta assume um valor simbólico e se desassocia da valorização lógica.

Ironicamente, ao empilhar várias notas de um dólar e colocá-las em cima de um pedestal, Cildo não só está questionando a artesanania cerebral (e, portanto, subvertendo o senso comum do fazer artístico) como o sentido e o valor da moeda mais reconhecida internacionalmente. O artista brasileiro atribui a essa obra um preço maior do que a soma resultante das notas ali presentes, questionando assim

¹²⁶ BENJAMIN, 2014, p. 33.

¹²⁷ MARX, 1988.

o valor de troca e o valor simbólico das cédulas e, conseqüentemente, da obra de arte, pois, nesse caso, o que era instrumento comercial virou arte. Uma decisão arbitrária do artista é o suficiente para fazer transgredir outra arbitrariedade: o valor do dinheiro (que é algo imprescindível para a sobrevivência da “civilização” contemporânea). Sendo assim, a nota passa a obter um sentido e um valor desconhecidos pelo senso comum. Cildo não escolheu o dólar à toa (esta moeda se tornou o símbolo do capital): ao fazê-lo, denunciou o poder do capitalismo. O valor de troca designado à cédula é uma construção “civilizatória”, pois não é válido para culturas que resistem à “civilização” ou que estão à margem dela (como muitas tribos indígenas, por exemplo). Foster denuncia justamente essa intensa cumplicidade que vem sendo criada entre a arquitetura e os poderes que detêm o capital.

As obras de Cildo nos alertam para o fato de o sentir, o ver e o pensar estarem conectados, abrangendo a estética para além do visual. O que é de se espantar não é a teoria estética kantiana em si, mas a sua tardia reafirmação por parte da arquitetura tecnológica. A recuperação e adaptação desse juízo estético à lógica neoliberal de livre circulação de imagens parecem ser camufladas pelo julgamento “isso é impressionante”. Desta forma, suponho que o “isso é impressionante” opere atualizando o sublime às condicionantes dessa arquitetura que tangencia o espetáculo. Diferentemente do belo, a experiência do sublime é contraditória e também complementar, pois mistura prazer e desprazer. É causada por algo gradioso e imponente que gera simultaneamente espanto e admiração, medo e satisfação, angústia e surpresa. É justamente essa coexistência que acaba criando um sentimento de exaltação no indivíduo. O sublime se apresenta diante de algo com escala sobrehumana que não se pode traduzir em imagens, ou seja, àquilo que Kant chamou de “ideias de razão”. É algo que ultrapassa a nossa capacidade de imaginação e de criação de algo delimitado no tempo e no espaço. Há aspectos que aproximam o belo do sublime, mas que também os distanciam. Eles fazem parte da mesma faculdade de julgar, mas são duas capacidades de apreciação estética distintas. Em ambos os juízos é possível aplicar os princípios de qualidade, quantidade, relação e modalidade. Ou seja:

a complacência no sublime, tanto quanto no belo, deve ser segundo a qualidade, sem interesse; segundo a quantidade, de modo universalmente válido; segundo a

relação, uma conformidade a fins subjetiva; e segundo a modalidade, como necessária¹²⁸.

No sublime há uma concomitância de duas sínteses: o matemático-sublime e o dinâmico-sublime – o primeiro se refere a ideias absolutamente grandes, e o segundo ao que tem uma enorme potência. A condição matemática se relaciona com o desprazer, enquanto a condição dinâmica lida com o prazer. Já no caso do belo, o ânimo é contemplativo e se dá através de um prazer desinteressado.

A partir da ruptura feita por Duchamp, o que a obra de Cildo e a de tantos outros artistas contemporâneos trouxeram para o mundo foi a sensação de que “isso eu também posso fazer”. Já o movimento da arquitetura denunciada por Foster parece apontar para uma vontade ambiciosa de produzir o impossível, ou seja, de causar a sensação de que “isso eu não posso fazer”. Nesse sentido, elas correm o risco de serem cultuadas por suas dissimuladas originalidades exemplares. A recente apropriação do juízo estético kantiano (por parte do “isso é impressionante”) pode vir a distorcer o sublime por conta dos interesses fetichizantes da arquitetura. Apesar de ser um juízo que se apresenta diante de algo que não é possível de ser traduzido em imagens, é contraditoriamente utilizado para estabelecer obras arquitetônicas imagéticas. O Schaulager é totalmente improvável — o que *a priori*, pode ser confundido com o impensável, o extraordinário e conseqüentemente: o genial. Acontece que são justamente seus fatores improváveis que desconstroem sua própria aura, porque se revelam também da ordem do estranho. O “isso é impressionante” está presente, mas não é o “impressionante” meramente aprazível e contemplativo (como o desvirtuado pelo capitalismo), é também, e principalmente, desconcertante e perturbador. O Schaulager se estabelece metaforicamente como uma rachadura, porque é simultaneamente a causa e a consequência da tensão entre o juízo estético Kantiano e o estranhamente familiar.

Situado em uma zona historicamente industrial e fora do centro da cidade de Basel, o VLT (veículo leve sobre trilhos) é o meio de transporte mais recomendado para ir ao Schaulager. Além de ter um enorme alcance na cidade e sua periferia, possui uma parada em frente à fundação (ver Figura 26). Ao saltar do trem, é impossível não se impactar com a escala avassaladora desse edifício e

¹²⁸ ALMEIDA, 2009, p. 31.

ser induzido ao seu encontro, ou seja: é improvável não atravessar na faixa de pedestres posicionada estrategicamente em frente ao seu portão de entrada (ver Figura 27). Ao contrário da *promenade* corbusiana, o percurso é muito direto e não induz à pluralidade de visadas. O caminhar ordenado de Le Corbusier levava a “pontos de vista estratégicos e estruturantes (sobretudo, frontalidades), essenciais para uma flutuação controlada da interpretação”¹²⁹. O arquiteto francês buscava a inteligibilidade da forma, mas, nesse caso, os suíços não parecem ter a mesma preocupação. Ao invés de estimular múltiplas visadas, os arquitetos priorizam uma única frontalidade, reforçando assim a hierarquização desta em relação às outras. Apesar de a fundação estar situada em um terreno amplo, a área destinada ao Schaulager é gradeada, e apenas dois de seus lados são delimitados por via pública. A Ruchfedstrasse passa paralela à fachada em destaque e, conseqüentemente, aos trilhos de VLT (ver Figura 28), mas depois quebra para a direita, alinhando-se com outra fachada do Schaulager e com um muro que se encontra em lado oposto em relação à via (ver Figura 29). Configura-se assim um perímetro pouco convidativo à caminhada, já que não proporciona nenhum tipo de estímulo ou troca com o transeunte, pelo contrário é conformado pelas ermas calçadas.

A projeção do Schaulager aproxima-se do formato icônico da casa, já que é um pentágono irregular que possui dois ângulos retos e três obtusos (ver Figura 30). A clareza dessa forma só pode ser observada a partir de uma vista aérea, pois não se consegue percebê-la pela ótica do pedestre. A relação entre a escala, a implantação e o entorno da edificação não possibilita um olhar distanciado e esclarecedor do objeto arquitetônico. Os possíveis ângulos de visão englobam no máximo duas fachadas, dificultando um entendimento de sua forma (já que quanto mais perto da obra, mais distorcida ela se torna diante do olhar). Para confundir ainda mais, a fachada principal cria um recuo perspectivado com relação à cobertura, e essa subtração faz com que a volumetria se torne ainda mais complexa. A forte simetria presente nesta visada cria a ilusão de que o restante da construção é coerente com ela. O indício de que esse projeto não segue tamanha regularidade no que sucede essa “concavidade perspectivada” está na descentralização do portão em relação à “casa” (ver Figura 27). Mediante tamanha simetria,

¹²⁹ LEONIDIO, 2010.

esse é o único ponto, visível sob a ótica do pedestre, que desliza dessa ordem e acaba por provocar estranhamento.

O Schaulager apresenta-se em um primeiro momento como algo da ordem do “impressionante”, mas, ao ser submetido a outro tempo de experiência, é percebido como uma obra estranhamente subversiva – para não dizer “estranhamente familiar”. É uma arquitetura paradoxal, que pertence e resiste ao imediatismo do turismo e de sua livre produção e circulação de imagem. Os arquitetos estabeleceram investigações muito específicas em relação à materialidade, às texturas, aos acabamentos, à forma, entre outros aspectos. Certamente a pulsante simetria da fachada da entrada bem como a singularidade e a especificidade de sua conformação ajudam a criar um cenário em que a atualização do juízo do gosto se insere. Esta é uma arquitetura que foge do óbvio e que busca destaque. A forma inédita como alguns fatores são apresentados, pode vir a gerar uma contemplação à suposta “originalidade” da obra.

Ao entender a percepção do Schaulager como estranhamente familiar, é preciso recordar que Antony Vidler parte do ensaio *The Uncanny*, de Sigmund Freud (1919), em que o estranhamente familiar (*unheimlich*) revela-se como algo já conhecido, mas que se encontra esquecido ou mesmo reprimido. Essa repressão associa a pulsão da morte e o medo ao estranho, expondo assim as angústias de identidade do corpo e do eu. Vidler leva esse pensamento psicanalítico para a arquitetura e afirma que “não há uma tal arquitetura do estranhamente familiar, mas tão somente aquela que, de tempos em tempos e para diferentes propósitos, é investida de atributos associados a esse conceito”¹³⁰. Essa experiência estética coloca em primeiro plano o embate do corpo na experiência vivida por meio da arquitetura. Aborda o estranhamente familiar como “característica da projeção corporal, da corporificação na arquitetura e da expressão do movimento, da fragmentação, da reflexão e da absorção do corpo em um mundo entregue ao simulacro, ao espetáculo e à eliminação da profundidade fenomenológica”¹³¹. Ao mesmo tempo em que parece opor espetáculo e fenomenologia, este não está alinhado com os antagonismos de Foster. Afirma o estranho como uma percepção estética que perpassa todo o corpo – não um corpo desprovido de mente e de visão, mas um corpo que ao mesmo tempo em que olha, também sente e pensa. É

¹³⁰ VIDLER, 2006, p. 621.

¹³¹ *Ibidem*, p. 620.

a repressão presente na mente do indivíduo que faz com que a presença do corpo sinta o medo diante da visualização de algo estranhamente familiar. A percepção do estranho se dá através do embate corpóreo e da simultânea percepção ótica com o fato estético, que por sua vez se conecta imediatamente com o intelecto, criando assim um emaranhado entre a fenomenologia, a estética e a psique.

O estranhamente familiar é amplamente trabalhado por Cildo na maioria de suas obras. Um exemplo disso é *O Sermão da montanha: Fiat Lux* (1973-1979), em que o artista empilha aproximadamente cento e vinte e seis mil caixas de fósforo no centro de uma sala (ver Figura 31). Esse acúmulo de material explosivo se apresenta como uma grande ameaça a todos que se submetem a entrar nesse ambiente. Para além dessa circunstância, esse cubo é reproduzido através de oito espelhos, presos às paredes ao seu redor. Tais superfícies espelhadas levam a frase: “Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão misericórdia”. Esse escrito faz referência a uma passagem da Bíblia que também vai dar nome a essa obra, passagem na qual Jesus pronuncia as Bem-Aventuranças – condições essenciais para obter o direito de cidadania – conhecida como o Sermão da Montanha. Essas frases ecoam de maneira irônica como rezas e preces, próprias de um momento crítico em que o ser humano apela para a sua religião pedindo salvação. Para aumentar a tensão, cinco homens atuam como se fossem seguranças, resguardando esse montante perigoso que insinua estar na iminência de explodir. Além disso, o constante som da fricção entre os pés do público e a lixa que cobre o piso é ampliado. Essa sonoridade dá a constante sensação de que alguém está riscando um fósforo e colocando a vida de todos em risco. Esses diversos estímulos criam um ambiente de extrema apreensão em que todos são coagidos a sentir medo. É a experiência do público que vai acionar a obra, dando sentido a ela. Sem o movimento dos pés, não há o som que se aproxima ao de um fósforo sendo riscado. Sem a visão não há o confronto com os “seguranças”, a leitura das passagens bíblicas, os olhares atravessados por espelhos, o entendimento do que se trata esse amontoado. Sem as reações psíquicas relativas às percepções, sensações e reações, não haveria o medo e, conseqüentemente, não existiria o envolvimento necessário para a existência do *Sermão da Montanha*. É um ambiente de múltiplos estranhamentos que instiga um envolvimento profundo com a obra, descortinando assim a complexidade da relação “mente-corpo-imagem”. O Schaulager também permeia a dimensão

estranhamente familiar, definida por Vidler como uma “representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras do real e do irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sonho”¹³². O *Sermão da Montanha* traz justamente essa incômoda dualidade que acredito também permear a obra do Schaulager.

O edifício encontra-se cercado, mas a “casa” é o elemento que intercepta esse gradeamento e estabelece contato direto com a rua (ver Figura 32). Ela é a interlocução do público com o privado e marca essa mudança de atmosfera, pois é a porta principal de entrada da instituição. Apesar de ser a via de acesso ao Schaulager, a “casa” também pode ser vista como um obstáculo, pois implica uma experiência anterior à de embate com o edifício que abriga o programa da fundação. Ela se apresenta simultaneamente como uma passagem e uma interdição, o que, nesse aspecto, a aproxima do *Através* (ver Figura 33) de Cildo Meireles. Essa instalação induz a penetração e o atravessamento do pedestre na obra, fazendo com que ele se depare com barreiras de diversas ordens. O artista brasileiro utiliza vinte toneladas de caco de vidro para cobrir o piso desse penetrável de duzentos e vinte e cinco m². Com uma conformação retangular e um pé-direito de aproximadamente seis metros, Cildo cria uma espécie de labirinto translúcido. Este é composto pelo posicionamento vertical de telas, tramas, cercas, grades, redes, persianas, treliças, correntes, plásticos, vidros e outros elementos capazes de interceptar o movimento do corpo, mas que não impedem o alcance do olhar. Há ainda uma enorme bola de celofane que demarca o centro da obra. As múltiplas passagens e obstruções fazem do simples objetivo de chegar à outra extremidade uma vivência capaz de gerar metamorfoses. Como assinalou Cildo, o “*Através* é um conjunto de ‘nãos’ e um grande ‘sim’”¹³³. Parece-me que essa colocação também se aplicaria à “casa” do Schaulager, mas com uma fundamental diferença: ela seria um conjunto de “sins” e um grande “não”.

As interrupções de fluxos presentes no penetrável de Cildo fazem o vivenciador sentir a frustração de ser constantemente interditado. Além disso, ao andar sobre os cacos de vidro, tem-se a sensação de estar estilhaçando esses inúmeros fragmentos de material cortante. A sonoridade que a pisada produz ajuda a instaurar um medo que se traduz, de maneira imediata, em cautela. Por

¹³² VIDLER, 1990, *apud* NESBIT, 2006, p. 621.

¹³³ MEIRELES, 2007, *apud* SCOVINO, 2009, p.275.

conta disso, há um enorme alívio ao chegar do outro lado, ou seja: ao sair da obra. Já na “casa”, cria-se primeiramente uma sensação de conforto dentro de uma espacialidade mais próxima à escala do corpo humano para depois provocar o confronto com a edificação de escala urbana. A experiência de passar diagonalmente pelo seu interior e, portanto, por algo fechado, pequeno e escuro para depois se deparar com o vazio (criado pelo recuo perspectivado do edifício do arquivo), é transformadora (ver Figura 34). Ao sair pela lateral da “casa”, as relações paradoxais desse projeto tornam-se ainda mais evidentes. Esse lugar incomum configura-se como a transição entre escalas, formas, espaços, tempos, níveis, e o dentro e o fora. O corpo se sente desconfortável neste espaço sem definição, pois passa a ser um corpo também sem definição, um corpo fragmentado. Tal fragmentação se dá diante dos problemas que essas tensões acabam implicando no corpo. É um lugar em que se torna pulsante a presença da ausência do volume suprimido. Todas essas artimanhas levam o projeto para o campo estético do “estranhamente familiar”, referido por Kate Nesbit como o “inquietante reconhecimento da presença da ausência”¹³⁴. Apesar disso, ele segue tendo espaço no mundo neoliberal onde o “isso é impressionante” é capaz de desencadear uma série de investimentos e desenvolvimentos de uma cidade, quiçá de um país.

3.3

Entre virtualidades

Em *O atual e o Virtual* (1996), Gilles Deleuze desconstrói o senso comum que atribui ao conceito de virtual uma ausência de presença. Nesse sentido, Deleuze coloca que “o virtual possui uma plena realidade, enquanto virtual”¹³⁵. Defende que, em termos filosóficos, o virtual não se opõe ao real e sim ao atual. Apesar disso, o virtual e o atual não se anulam, pelo contrário: eles coexistem em um circuito retroalimentar, pois a atualização pertence ao virtual e o virtual é incessantemente atualizado. Segundo o filósofo, “todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais”¹³⁶, compreendendo assim o virtual como um espaço

¹³⁴ NESBIT, 2006, p. 617.

¹³⁵ DELEUZE, 1968, *apud* LÉVY, 2014, p. 11.

¹³⁶ DELEUZE, 1996, p. 49.

de potência. Deleuze explicita que há uma “perpétua troca entre o objeto atual e sua imagem virtual: a imagem virtual não para de tornar-se atual, como num espelho que se apossa do personagem”¹³⁷. Ainda nesse sentido, ele afirma que “a lembrança é a imagem virtual contemporânea ao objeto atual, seu duplo, sua ‘imagem no espelho’”¹³⁸.

O espelho foi a primeira “máquina” de reprodução capaz de explicitar a relação filosófica entre o atual e o virtual. A obra intitulada *Espelho Cego* (ver Figura 35), de Cildo, propõe-se a questionar certos preceitos a partir do entendimento de que o espelho carrega de maneira intrínseca essa condição de interdependência entre o atual e o virtual. Ao substituir a superfície lisa e reflexível do espelho convencional por uma massa maleável de calafate (cinza e opaca), o artista subverte a condição ótica atribuída ao espelho. Segundo Cildo, a função desse espelho “era literalmente conseguir não uma imagem, mas uma réplica volumétrica ou um baixo relevo, de uma face ou qualquer outra forma. Dessa maneira, a compreensibilidade da ‘imagem’ se dava pelo toque ao invés do olhar. É a percepção do objeto pelo tato”¹³⁹. Ele conserva a premissa do espelho – refletir uma imagem –, mas alerta que esta não se resume à percepção retiniana. A presença do corpo continua gerando uma conformação virtual nesse espelho, mas esta se dá a partir do tato. Revela assim que a imagem também pode ser criada e apreendida através de outras partes do corpo, desarmando a teoria de que o virtual e o imagético pertencem unicamente à ordem visual/ótica. O artista brasileiro denuncia que a cegueira visual não é incompatível com a criação de virtualidade, ou seja: que o cego não é impassível de construção e percepção de imagens. Sendo assim, a imagem tátil que se atualiza no *Espelho Cego* não deixa de ser virtual.

Cildo revela que o virtual “etimologicamente designa o que está potencialmente presente”¹⁴⁰. Nesse sentido, podemos aproximar a virtualidade do estranhamente familiar, já que ambos tratam da presença de uma ausência. A sensação causada pelo estranho dá-se justamente por conta da virtualidade que este apresenta e, portanto, o virtual faz parte da condição do estranhamente

¹³⁷ *Ibidem*, p. 54.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 53.

¹³⁹ MEIRELES *apud* SCOVINO, 2009, p. 244.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 169.

familiar. Esta percepção estética permite que haja outra forma de experiência que não é a fenomenológica – no sentido atribuído por Hal Foster. O crítico americano baseia seu escrito *O Complexo arte-arquitetura* na dicotomia entre virtualidade e experiência, não só reduzindo a virtualidade ao retiniano e a experiência ao fenomenológico, mas também aplicando juízo de valor com relação aos supostos lados dessa dicotomia. Considerando a natureza formalista de grande parte da produção arquitetônica digital, a preocupação acusada por Hal Foster é legítima, entretanto, ele insiste na ideia de que a arquitetura é desmaterializada pelo seu caráter virtual. Para ele, o desenvolvimento digital de projeto é apresentado como uma ameaça aos aspectos concretos da arquitetura, à sua materialidade. Desta forma, o virtual é entendido como uma tentativa de superação do real. A partir dessa visão reducionista, a interseção da arquitetura com a tecnologia teria a anulação da experiência como consequência.

O projeto digital arquitetônico vem se tornando cada vez mais recorrente. Antoine Picon parece discorrer sobre a visão crítica admitida por Foster quando alerta que, ao se falar da era digital, o “termo ‘virtual’ surge quase de imediato, acompanhado de uma crítica à desmaterialização que opõe explicitamente a realidade virtual à verdadeira realidade”¹⁴¹. Curiosamente, as novas técnicas de representação culminaram no aparecimento do que se denominou realidade virtual, ou seja: a inclusão de elementos digitais no universo físico, criando novas entidades perceptuais. O termo é impactante, pois cria um vínculo entre duas noções que são *a priori* dicotomizadas pelo senso comum: real e virtual. Essa sobreposição de esferas resulta em uma percepção simultânea do tangível e do digital, criando assim outra noção de materialidade (avessa às oposições apresentadas por Foster). Essa experiência torna-se possível a partir da utilização de uns óculos específicos ou de outros dispositivos especiais. Segundo Pierre Levy, “os sistemas de realidade virtual transmitem mais que imagens: uma quase presença”¹⁴². Já Picon diz que as atuais técnicas que buscam ter uma verossimilhança com aquilo que representam não “correspondem totalmente à experiência da realidade construída”. Por outro lado, ele entende a matéria como uma construção social e não como um dado exclusivamente ligado à tectônica tradicional, afirmando assim que a “experiência física é parcialmente moldada pela cultura,

¹⁴¹ PICON, 2013, p. 208.

¹⁴² LEVY, 2011, p. 29.

sobretudo pela cultura tecnológica”¹⁴³. Desta forma, ele chama a atenção para o fato de que os hábitos têm o poder de transformar a maneira de se vivenciar e perceber o mundo, pois certos gestos, movimentos e sensibilidades são desenvolvidos a partir da implementação de novas condições. O que Picon quer dizer é que, apesar da presença da arquitetura não estar ameaçada pela virtualização de seus processos, a própria noção de presença deve ser discutida.

A realidade virtual parece perseguir a retrógrada vontade de construir um mundo ideal, como se fosse possível atingir a perfeição através da mediação desses mecanismos tecnológicos. Esses dispositivos virtuais, incorporados pela arquitetura, caminham renovando a noção de “belo” e, por conta disso, há uma tendência ao que Picon chamou de “atitude superficial em relação à materialidade”¹⁴⁴. Apesar disso, o professor de Harvard acredita que essa seja uma condição efêmera e ressalta que a materialidade da arquitetura não está ameaçada, pois esta é uma condicionante essencial para a produção arquitetônica. Picon afirma que a máquina cria novas entidades perceptuais, resultando na constante reformulação da compreensão de materialidade e de experiência. Diante dessas circunstâncias, hoje, a presença física é construída a partir do elo entre o real e o virtual. Essa reflexão esclarece que certos conceitos tradicionais ainda pregados por Foster devem ser questionados e reconfigurados frente às condições contemporâneas.

Alinhado à Deleuze, Picon chama atenção para o fato de que a virtualidade, ao mesmo tempo em que pode evocar a antecipação de algo que ainda não é concreto, cria uma margem de indeterminação imaginativa. Esse paradoxo é inerente ao desenho arquitetônico, ou melhor: as técnicas representacionais são ambíguas por definição. Essa abstração é intrínseca à representação da arquitetura, inclusive no que diz respeito aos seus mecanismos tradicionais como, por exemplo, o diagrama, a planta baixa, o corte, a elevação e a perspectiva. O uso de computadores interfere acrescentando alguns níveis de mediação a esses mecanismos, mas eles já são uma “matriz de narrativas possíveis sobre a realidade construída que ele antecipa, sem a qual o projeto seria um mero esquema técnico”¹⁴⁵. A noção de materialidade é alterada pela tecnologia, mas

¹⁴³ PICON, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁴ *Loc. cit.*.

¹⁴⁵ PICON, 2013, p. 208.

não por meio de sua dissolução. Segundo Krista Sykes, organizadora do livro *O Campo Ampliado da Arquitetura*, “essa interação entre concreto e abstrato, real e digital, sugere um novo híbrido de materialidade”¹⁴⁶.

A reformulação por parte do neoliberalismo do “isso é belo” para o “isso é impressionante” carrega em si a ânsia de criar um marco visual. Esse apelo por visibilidade muitas vezes atrela a arquitetura a uma condição de ícone urbano. O ícone tem uma relação figurativa com o que representa e, nesse sentido, a arquitetura acaba tendo o potencial imagético de exprimir para que veio. Estas práticas arquitetônicas, em sua maioria, estão atreladas a políticas de *urban design*, que têm como principal objetivo alimentar a vigente cultura turística global. O Schaulager se insere nesse contexto, mas, curiosamente, é uma obra difícil de ser captada pela fotografia. Apesar de ter uma imagem potencialmente icônica, não é fotogênica. Acredito que a própria arquitetura do edifício viola a iconicidade *a priori* apresentada. Digo isso porque o elemento mais icônico é também o mais enigmático do projeto. Durante minha visita à obra, a primeira pergunta que surgiu foi referente à “casa” situada na frente da fachada principal. Indaguei se havia sido projetada pelos arquitetos ou se era um monólito preexistente (desvelei que era fruto da primeira opção). Trata-se de uma construção oca com a volumetria de uma casa. Sua conformação e materialidade cooperaram significativamente para essa condição especulativa. Quando fotografada, a “casa” tende a potencializar a iconicidade dessa obra arquitetônica frente aos mecanismos midiáticos, mas, ao ser presenciada, cria uma enorme desarticulação do senso comum.

O Herzog & de Meuron opta pelo dúbio gesto de se apropriar do arquétipo arquitetônico – a casa – como parte de um projeto inegavelmente lançado como icônico. A presença dessa “casa” trabalha essa iconicidade de forma ambígua, pois esta é desvelada como um fragmento, uma memória. Ela traz consigo um mistério e certa virtualidade, pois fala de uma presença ausente, de algo que não está dado. A “casa” é uma tipologia, ou seja, um estudo científico de signos que constituem a linguagem arquitetônica e, como tal, é uma síntese virtual. Nesse caso, o Herzog & de Meuron desestabiliza essas definições, pois materializam a virtualidade, gerando uma presença de uma ausência presente. A “casa” do

¹⁴⁶ SYKES, 2013, p. 205.

Schaulager torna possível a coexistência de um signo em suspensão e um signo que carrega uma mensagem de maneira figurativa, configurando-se assim como um “ícone indicial”.

Acima do que seria a fenda translúcida que dá entrada ao edifício do acervo, há três empenas imponentes (ver Figura 12). Uma delas é paralela à entrada da “casa” e as outras são frutos da construção perspectivada. É como se essas duas paredes posicionadas em ângulo tivessem sido espelhadas, pois uma é o rebatimento da outra. Ambas contam com a presença de um monitor de LED constantemente ligado. As imagens exibidas oscilam entre fotografias de obras de arte ou obras de arte em si. Sendo assim, os arquitetos parecem deslizar entre o entendimento da imagem como reprodução e da imagem como arte. A exemplo de minha visita, pude observar um mesmo vídeo-arte passar em ambas as telas de maneira sincronizada. Esses monitores fixados às paredes brancas remetem à condição expográfica da instituição, criando um apelo representativo ao programa do edifício. Segundo os próprios arquitetos, “esses dois painéis de LED reforçam o aspecto urbano do lugar, pois comunicam para o ‘mundo externo’ obras de arte com poderes conferidos ao Schaulager”¹⁴⁷ [Tradução minha]. Há um grande contrassenso nessa atitude, pois se apropriam da obra de arte para transformá-la em divulgação imediata, atuando assim como verdadeiros *outdoors*. A fachada (se é que posso defini-la assim) a que venho me referindo, de fato vem revelando muitas camadas de construção de sentido. Em primeiro plano vem a “casa”, em segundo, o vazio e, em terceiro (mas não menos importante), a projeção de duas imagens e a perspectiva em três dimensões.

A articulação entre os planos dessa frontalidade remete à reflexão feita por Colin Rowe sobre a transparência fenomenológica. Segundo o crítico de arquitetura, dentro do naturalismo clássico um objeto deveria ser figura e o outro, fundo. Com o Cubismo passa a haver uma percepção simultânea de todas as figuras presentes, sem qualquer tipo de hierarquização entre elas. Rowe vai levar essas questões para analisar criticamente a prática de Le Corbusier, aproximando assim sua arquitetura daquele movimento artístico. Esse texto afirma que a prática do arquiteto modernista incorpora a noção de transparência fenomenológica, fazendo com que haja uma interceção entre os planos e não a sobreposição deles.

¹⁴⁷ HERZOG; MEURON, 2006.

Trata-se de elementos visuais que reivindicam a simultaneidade da presença¹⁴⁸. Nesse sentido, o vazio não é ausência, ele se afirma como presença, ou melhor, como espaço. Sendo assim, o Schaulager parece renovar e complexificar esses entendimentos. Os três níveis que integram essa visada frontal – “casa”, vazio e edifício – foram concebidos de maneira a absorver uma transparência fenomenal, permitindo que haja uma interseção entre elas e não uma justaposição.

Cada um dos aspectos presentes nesse frontalidade tem uma forma de encarar complexas questões arquitetônicas, mas o Herzog & de Meuron parece nos apresentar falsas pistas. A “casa”, que é por princípio um ícone, apresenta-se como potencialmente indicial. As obras de arte, que são *a priori* índices, apresentam-se ali como imponentes iconicidades imagéticas. Já a distorção perspectivada, que é uma construção do cérebro a partir do olhar, é transformada pelos arquitetos em fisicalidade. O Schaulager é uma obra que cria uma miscigenação entre o virtual temido por Foster e o virtual aderido por Cildo, oscilando assim entre o virtual como espaço de potência e o virtual como ausência de presença. Há uma irônica mistura desses entendimentos, pois alguns elementos que pertencem, por princípio, a uma dessas lógicas são trabalhados de maneira subversiva. Cria-se assim um enredado dessas questões, no qual índice, ícone, experiência, imagem, virtualidade, realidade, materialidade, abstração são cruzados de maneira complexa e ambígua.

3.4

Entre geometrias

Cildo vai trabalhar a questão da perspectiva nos *Espaços Virtuais: cantos*. O artista concebeu quarenta e quatro desenhos em papel milimetrado (ver Figura 36) e alguns desses projetos foram executados na escala equivalente à dos cantos residenciais aludidos pela própria obra (ver Figura 37). Essa série investiga os “efeitos virtuais de ortogonalidade a partir de planos de projeção não ortogonais. Seria uma análise do fenômeno da virtualidade através do módulo euclidiano de

¹⁴⁸ ROWE, 1985, p. 34.

espaço (três planos de projeção)”¹⁴⁹. Esses trabalhos geométricos se apresentam como teoremas que demonstram a coexistência e os descompassos entre realidade e virtualidade. A realidade, nesse caso, apresenta-se como o espaço não ortogonal e a virtualidade é justamente o que dá a ilusão de que esses espaços são ortogonais. Curiosamente, Cildo desenvolveu cantos que remetem ao interior de uma casa, apropriando-se assim de algo extremamente familiar para criar estranheza. A cada “canto” uma nova forma de intervir resulta em uma série de deformações óticas. Esses experimentos demonstram as múltiplas possibilidades de se estabelecer golpes oculares através do entendimento da lógica euclidiana. São obras que pressupõem a movimentação do público, já que apenas em determinados pontos de vista esses espaços se tornam visualmente ortogonais. Através de um olhar estático (como o de uma fotografia do “canto”, por exemplo), não é possível entender esse jogo visual proposto por Cildo. Desta maneira, o observador se depara com apenas uma das situações, mas a obra justifica-se a partir da percepção da coexistência de ambas as circunstâncias: a estranha desconstrução do olhar perspectivado e a ilusão de que aquela construção segue fielmente os três eixos da geometria euclidiana. É a posição do observador que vai fazer com que o canto obtenha uma situação de ortogonalidade ou não, destacando que a percepção ocular depende inclusive da presença e posicionamento do corpo. Desta forma, o artista parece buscar algumas maneiras de desestabilizar, questionar, subverter e desconcertar a geometria euclidiana – lógica que vem moldando a cultura ocidental desde o Renascimento. Essa pesquisa de Cildo ainda se desenvolveu por meio dos *Volumes Virtuais* (ver Figura 38) e de *Ocupações* (ver Figura 39), resultando em uma série de experimentos.

O Herzog & de Meuron também vai tratar da concepção do espaço euclidiano no Schaulager. O edifício do armazém estabelece uma espécie de “concavidade perspectivada” que parece ser um ato de acolhimento, respeito e proteção à “casa”. A mudança de pavimentação, cria uma linha que demarca no piso a suposta massa suprimida do volume arquitetônico (ver Figura 40). Esse traço quimérico no chão, que coincide com a projeção da cobertura, passa pelo meio da “casa”. Esse detalhe é fundamental para se entender a interseção entre as duas construções (“casa” e edifício). Sendo assim, a concavidade gerada

¹⁴⁹ MANUEL, 1978, *apud* SCOVINO, 2009, p. 54.

aproxima-se da ideia de moldura, pois, ao envolver a “casa”, enaltece a si própria – a peça-chave do projeto. Esse vazio é concebido através da convergência das duas paredes e do teto para um único ponto de fuga, criando planos angulados. A “casa” acompanha a mesma lógica do edifício (tendo as suas laterais chanfradas) (ver Figura 41), caso tivesse todos os lados perpendiculares, denunciaria essa atitude ilusória. Essa construção visual – que se apropria e questiona a geometria euclidiana – acaba concebendo uma espécie de “canto virtual” na fachada da entrada. O canto, tão trabalhado por Cildo, remete ao interior de volumes ortogonais, mas, curiosamente, nem o edifício, nem a própria cavidade são ortogonais.

A subtração no volume é a subversão da perspectiva, pois representa a própria representação. Cria uma ilusão potencialmente inversa, ou melhor, constrói uma perspectiva em três dimensões. Há uma contradição explícita e quase caricatural nesse gesto. A perspectiva é a representação da distorção de um objeto feita a partir de um ponto de vista. O Herzog & de Meuron cria essa distorção na própria construção, desenhando a perspectiva no espaço. Essa atitude causa um enorme desconforto para o educado olhar ocidental que se habituou à perspectiva largamente utilizada na arte renascentista. A radicalidade desse ato se torna ainda maior quando a visão pousa sobre uma fotografia dessa arquitetura. Ao olhar um registro fotográfico do Schaulager, vê-se, através de um plano representativo, a representação arquitetônica (e, portanto, em três dimensões) da técnica de representar em duas dimensões a tridimensionalidade do mundo. Nesse sentido, os arquitetos criam armadilhas visuais-espaciais e parecem alertar para a supervalorização da visão em detrimento dos outros sentidos.

A frontalidade *a priori* induzida nesse projeto pode gerar a ilusão de que essa subtração do volume é ortogonal, mas é a partir da aproximação da arquitetura e de sua vivência que se entendem as deformações angulares presentes nessa construção. Dependendo do ponto de vista, essas confusões podem ser geradas, enfatizando a potência virtual de certos mecanismos geométricos. Em outras palavras: os arquitetos descortinam ironicamente a veneração da imagem, trazendo uma série de questionamentos para o próprio corpo a partir desses diversos embates.

Para complexificar ainda mais essa questão, o Herzog & de Meuron opta por não “completar” essa perspectiva paralela e cria um vazio no que seria o

quarto plano. O piso rampado, que vai da “casa” até o edifício do arquivo, assume a inclinação inversa do esperado. Ao invés de posicionar-se para cima, convergindo para o mesmo ponto de fuga das duas paredes e da cobertura, inclina-se para baixo. Em compensação, os arquitetos não deixam de demarcar os dois eixos que constituiriam esse plano rampado, mas o fazem a partir da criação do pano de vidro. Este emerge das extremidades da fachada e sobe até atingir a altura necessária para “encontrar” ilusoriamente o ponto de fuga (ver Figura 42). É a mudança de material que estabelece essas linhas imaginárias na fachada. Não é à toa que eles escolhem o vidro para “completar” esse vazio, já que a transparência e a leveza do material reforçam essa ideia. Abre-se aí uma fenda entre o edifício e o solo que possibilita a entrada do público e de luz natural (ver Figura 43).

A análise da complexidade de questões exploradas no Schaulager requer uma reflexão sobre as práticas projetuais adotadas por escritórios de arquitetura contemporâneos. É evidente que os projetos que exploram os processos digitais acabam sendo coagidos pelos mecanismos inerentes ao funcionamento dos *hardwares* e *softwares* utilizados. Nesse sentido, poderíamos entender o computador como a extensão da mente, pois esses processos não deixam de estabelecer uma acoplagem entre o ser humano e a tecnologia. Picon até indaga se esse seria “um novo sujeito composto, um híbrido de carne e máquina”¹⁵⁰, pois as tecnologias acabam funcionando como uma extensão mecânica do corpo, ou melhor, uma espécie de prótese. O processo de geração da forma passa a se dar pela troca entre o sistema e a pessoa que o opera, abrindo mão assim do desenho – gesto antes associado ao ato de criar. Os métodos projetuais (mediados pela máquina) permitem que o arquiteto manipule volumetrias complexas as quais podem ser constantemente adaptadas e reprocessadas. A era digital possibilita que todos os componentes (para usar um termo presente nessa lógica) da arquitetura sejam rigorosamente definidos; esse sistema é capaz de fazer com que uma mínima mudança altere todo o projeto. A codificação labiríntica dos aplicativos digitais não possibilita a antecipação dos cenários resultantes. Esse método tem um grau elevado de incontinência, gerando assim formas autônomas, ou melhor, entidades geométricas. Apesar disso, essas alterações podem ser visualizadas de

¹⁵⁰ PICON, 2013, p. 205.

imediatamente, estabelecendo uma intensa e constante troca entre o aplicativo e quem o assume.

Tais programas funcionam segundo a geometria fractal, que estuda propriedades e comportamentos de figuras mais complexas que as determinadas pela geometria euclidiana. A geometria fractal – adotada pelo Parametricismo – está conectada às linhas de produção atuais. Estas possibilitam a geração de constantes inovações, como componentes arquitetônicos inéditos e únicos. Já a geometria euclidiana faz sentido se relacionada ao modelo de produção em série, muito adotado no modernismo. A fundamental diferença entre ambas é que a geometria tradicional (euclidiana) trabalha com formas estáticas, já a fractal estabelece fluxos geométricos. Os *softwares* paramétricos manipulam livremente a geometria que, ao invés de gerar formas ideais e rígidas, concebe formas flexíveis. Há, assim, diversas mudanças relativas à adoção dessas entidades matemáticas, pois, quando conciliadas com as tecnologias, permitem deformações e detalhamentos antes inimagináveis. Esses fluxos explicam a “epidêmica” criação de projetos arquitetônicos com superfícies fluidas e peles muito elaboradas. Os programas computadorizados conseguem manipular inclusive parâmetros imateriais (como a luz, por exemplo), o que também influencia no fato de a maioria dos projetos priorizar a superfície e as texturas em detrimento de outras questões essencialmente arquitetônicas como peso, escala e densidade, por exemplo.

A prática do Herzog & de Meuron é conhecida pela vasta investigação relativa às fachadas e, inclusive, às chamadas “peles” (que pousam sobre elas). Apesar de se tratar de algo superficial e de se aproximar da alegoria em alguns momentos, acredito que essa possa ter uma conotação muito mais complexa. A exemplo do Schaulager, que possui uma materialidade muito trabalhada, mas que por meio dela discute questões fundamentais para a produção arquitetônica contemporânea. Essa obra aponta para um caminho em que a elaboração da superfície externa não elimina as complexidades relativas à tectônica e a outros assuntos.

Esse edifício conta com um andar subterrâneo, o que resultou na retirada de um significativo volume de sedimentos. Tanto o piso externo, quanto a “casa” e o edifício foram concebidos com o material proveniente da escavação do terreno (ver Figura 44). As camadas de material orgânico, além de criarem uma

plasticidade própria, também são essenciais para o controle climático no interior do armazém de arte. No caso das fachadas, o Herzog & de Meuron desenvolveu uma técnica de construção específica para essa proposta. Conceberam fôrmas quadradas para misturar os materiais fósseis com concreto, tornando-os mais rígidos. Além disso, fizeram um desgaste rudimentar com jatos d'água, de modo que as pedras sobressaíssem, resultando em uma textura áspera. A princípio, poderia dizer que essas faces revestidas pelo material sedimentar são quase cegas, pois possuem poucas aberturas com relação ao total de sua área (ver Figura 15). Apesar disso, essas fachadas não proporcionam cegueira, pelo contrário sua densa e opaca materialidade nos faz enxergar através. Claro que não me refiro ao sentido literal da visão, mas à construção do imaginário.

A conformação dessa superfície irregular dos cascalhos serviu como base para determinar o que os arquitetos chamam de “paisagem digital”. Esta foi criada através de recursos tecnológicos e aplicada ao projeto em diferentes momentos: no tubo (usado como corrimão e puxador), na grelha metálica (utilizada nos portões de entrada e no revestimento acústico do auditório), no invólucro do *foyer* e nas seções das janelas. O tubo, que aparenta ser revestido por uma borracha preta, leva uma configuração ondulada que se aproxima da “paisagem” (ver Figura 45). A grelha metálica foi moldada por uma espécie de carimbo, gerado a partir da duplicação da escala desse arquivo paramétrico (ver Figura 46). No *foyer*, essa superfície é ainda mais ampliada para a conformação branca e polida das paredes e do teto (ver Figura 47). Já nas seções das janelas, as subtrações do material rochoso são determinadas a partir dessa mesma superfície artificial (ver Figura 48). O Herzog & de Meuron alerta que estas “parecem formas naturais, mas são formas realmente calculadas, produzidas com ferramentas controladas digitalmente e modeladas a partir da forma natural das pedras em uma escala maior”¹⁵¹ [Tradução minha]. Nesse sentido, o Herzog & de Meuron cria uma interrelação entre métodos experimentais (com materiais do próprio lugar) e processos altamente tecnológicos. Utilizam-se da conformação formal resultante do desgaste no material sedimentar para criar uma superfície digital em *softwares* paramétricos. Desta forma, uma única “paisagem” geométrica é responsável pela

¹⁵¹ HERZOG; MEURON, 2006.

configuração das diversas texturas presentes na fachada e em alguns ambientes internos.

A prática do Herzog & de Meuron caracteriza-se por ter um processo projetual que produz inúmeros experimentos de diversas ordens. Mesmo com a larga ampliação do escritório (atingindo mais de 400 funcionários no ano de 2017), os suíços prezam pela permanência dessa dinâmica, pois acreditam veementemente que é através dela que atingem seus propósitos. Há um quase excesso de experimentação, já que, para um estudo, fazem-se milhares de maquetes e versões. Essa proposta é refletida, inclusive, na configuração espacial do escritório. Algumas das amplas salas de trabalho têm a capacidade de comportar mais de quarenta arquitetos, fazendo com que equipes destinadas a diferentes projetos convivam diariamente. O desenvolvimento de cada proposta pode ser acompanhado através dos materiais expostos nas próprias salas: as paredes são repletas de informações (desde desenhos esquemáticos a fornecedores de um material específico), já as mesas são cheias de maquetes e experimentos (das mais diversas ordens e escalas) (ver Figura 49). A troca é assídua, visto que as discussões se dão a partir da exposição do que está sendo produzido e pesquisado pelos arquitetos envolvidos. Além disso, há alguns *workshops*: ambientes onde os arquitetos têm acesso a todo o maquinário e materiais necessários para testar certas decisões projetuais¹⁵². Trata-se de um processo altamente experimental e que se propõe a fazer maquetes, testar novos processos, investigar materiais etc. O escritório dedica-se largamente às investigações, de maneira que cada projeto encontre um caminho referente às questões e circunstâncias apresentadas por ele. Esse processo experimental pode vacilar entre o arcaico e o tecnológico, tudo vai depender de como a equipe está levando o projeto e do que faz sentido para aquele estudo específico. Essa liberdade investigativa certamente coopera para que os projetos sigam caminhos muito relevantes para o âmbito da arquitetura. Ao trabalharem com as condicionantes de cada edificação em si, garantem que todas tenham particularidades muito fortes. Apesar de saber que eles abordam temas recorrentes e que os projetos podem ser agrupados segundo algumas abordagens tomadas, de maneira geral, parece difícil

¹⁵² SANTOS, comunicação pessoal, 2017.

falar da totalidade de sua obra, ou melhor, não se pode generalizar o fazer do Herzog & de Meuron.

No Schaulager, a enorme plasticidade da visada em destaque é decorrente da investigação relativa à geometria euclidiana e sua possível virtualidade. Já as expressivas texturas – que aparecem na “casa” e cobrem as outras quatro fachadas laterais do arquivo – se dão através da codependência entre a utilização da geometria fractal e dos mecanismos ligados a tectônica. Esse edifício trabalha mutuamente com a lógica dessas duas geometrias e ainda as complexifica: não aceita a condição ortogonal da lógica euclidiana e não compactua com a condição desmaterializante da incorporação da lógica fractal. No caso do Schaulager e de tantos outros, o Herzog & de Meuron mistura técnicas tradicionais e mecanismos inovadores, fazendo com que estes possam caminhar juntos. Esse projeto mostra que a presumida anulação da tectônica, por conta da inserção tecnológica nos processos projetuais, não é regra. Segundo Foster, a digitalização traria um afastamento da materialidade e de sua presença física, mas esse edifício desmistifica essas reduções e prova que pode haver uma mutualidade entre elas.

Para Picon, o fato de as formas arquitetônicas se tornarem flutuantes nos programas computadorizados pode vir a influenciar na arquitetura gerada. Há uma tendência a deixar de lado preocupações com o peso, a pressão e a resistência. A fenda existente entre representação digital e tectônica tradicional não significa necessariamente uma desmaterialização, “a verdadeira novidade não está na crescente separação entre projeto e materialidade, mas, pelo contrário, na sua íntima interação, passível de desafiar as identidades profissionais tradicionais do arquiteto e do engenheiro”¹⁵³. Claro que Foster tem razão quando chama a atenção para o fato de muitos arquitetos estarem se aproveitando dessa digitalização dos processos para criar formas que não têm nenhuma relação com a conformação estrutural da edificação e muito menos com as espacialidades internas. Apesar disso, não se pode resumir o digital como falta de presença. Nesse projeto, o Herzog & de Meuron estabelece uma mistura entre processos e materiais locais e tecnológicos, exemplificando, assim, que o computador não ameaça necessariamente a presença física da arquitetura, mas que, certamente, a transforma.

¹⁵³ PICON, 2013, p. 217.

Desta maneira, o Schaulager faz conviver processos desenvolvidos em diferentes tempos, pois, como Deleuze explicitou,

em todos os casos, a distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando ele avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um suposto movimento numa única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa, que define o atual. Mas o virtual aparece por seu lado num tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento numa direção única. Eis por que o virtual é “efêmero”. Mas é também no virtual que o passado se conserva.¹⁵⁴

Nesse aspecto, o Schaulager se utiliza da virtualidade a qual o passado reside, mas através de seu constante atualizar também acaba lançando prospecções sobre o futuro.

3.5

Entre tempos

As novas tecnologias (máquinas, programas e tudo o que possa estar envolvido) desencadeiam transformações e adaptações no cotidiano, que, por sua vez, interferem diretamente no entendimento de espaço e de tempo. Picon vai comparar a chegada do computador ao surgimento do automóvel, pois, ao proporcionar novas formas de percepção, ambos revolucionaram uma era. Ao utilizar o carro, o corpo foi submetido a uma nova velocidade, o que fez com que as durações dos percursos diminuíssem, modificando assim as noções e as percepções de tempo e espaço. Tanto a distância quanto o passar das horas não foram anulados ou ameaçados por essa experiência motorizada, o que mudou foi a percepção do corpo frente a essas ideias. Apesar de ser um mecanismo totalmente diferente, pois não trata de uma aceleração física e sim virtual, as inovações digitais permanecem atualizando a relação cognitiva entre tempo e espaço. O fato de um vídeo, uma mensagem, um livro, uma página de jornal, uma fotografia, ou o que quer que seja poder ser visto simultaneamente em qualquer lugar do mundo, modifica radicalmente essas interpretações. É nesse mesmo sentido que Picon

¹⁵⁴ DELEUZE, 1996, p. 55.

aponta para a presença e a materialidade, pois o que está em jogo é a renovação de suas recepções e não suas existências.

O tempo é um conceito-chave para compreender a obra de Cildo. Segundo Maaretta Jaukkuri, “trata-se de um verdadeiro conceito cultural por ele estudado e do qual ele explora diversos aspectos, criando cenas e situações dentro das quais épocas diferentes – passado, presente e futuro –, mas também ‘tempos geográficos’ diferentes coexistem”¹⁵⁵. Uma das obras que vai abordar esse tema de maneira muito clara é *Fontes*. Nesse trabalho o artista brasileiro reúne três elementos: mil relógios, seis mil réguas dobráveis de madeira (metro de carpinteiro) e quinhentos mil algarismos soltos (ver Figuras 50 e 51). Cildo concebeu três versões para esse penetrável. A primeira chama-se *Van Gogh* e foi feita para a Documenta 92. Nessa execução ele utiliza uma combinação de cores muito comum em sinalizações, criando assim um ambiente todo amarelo (incluindo os instrumentos de mensuração) com a sobreposição das numerações em preto. A segunda, intitulada *Bauhaus*, foi concebida para ser exposta na Tate Modern. Esta substituiu a cor amarela pela branca por questões estéticas, mas os números permaneceram pretos. Já na terceira, ainda não executada, seria uma ambiência azul com os números fluorescentes.

Os relógios e os metros, presentes nessa instalação, não seguem a lógica mensurável convencional e, com isso, não comunicam as medidas esperadas desses instrumentos mundialmente padronizados. Cildo expõe quatro variáveis dessas ferramentas, distorcendo cada uma delas de maneira distinta. Trata-se de um ambiente que propõe a manipulação da abstração conformada por esses dígitos numéricos. Desta forma, o artista chama a atenção para o fato de esses instrumentos pertencerem à construção “civilizatória”, pois esses códigos não fazem sentido em algumas culturas marginalizadas. A simbologia do número carrega uma virtualidade que é potencializada pela subversão proposta em *Fontes*. Virtualidade essa que não erradica a realidade, visto que Cildo a constrói a partir do plano tangível e material. A virtualidade está presente na criação de novos padrões de mensuração capazes de criar sensações diferentes das cotidianas e já esperadas. Com a imersão do público nessa obra, o artista brasileiro torna explícito que o entendimento desses paradigmas é fundamental para o

¹⁵⁵ JAUKKURI, 2003. p. 181.

estabelecimento dessas assimilações. Ele constitui uma enorme transgressão ao alterar a lógica de mensurar tempo (nos relógios) e espaço (nos metros). Nesse sentido, o público se sente desorientado e totalmente desestabilizado, tamanho o poder controlador desses arquétipos.

Nesse projeto, Cildo também trabalha o estranhamento familiar, criando um enorme desconforto e desconstruindo muitos preceitos. Os relógios e os metros carregam uma enorme simbologia associada às suas próprias lógicas e funções. Ao entrar nessa instalação, o transeunte se submete à imersão na incerteza e na solidão¹⁵⁶. Os diferentes relógios cobrem as quatro paredes que delimitam o espaço, já o piso é repleto de algarismos soltos. A dupla espiral situada no meio desse recinto é baseada na Via Láctea, cujo centro tem uma maior densidade. Conformada por muitos metros presos ao teto, esta cria uma sensação que se assemelha à de um labirinto. O visitante encontra-se perdido e sem saber o que virá a seguir. Quanto mais próximo ao meio da espiral, maior a quantidade de metros e, conseqüentemente, mais isolado se torna o presenciador. Como estas régua são suspensas, nas bordas do redemoinho ainda é possível ver os pés de outros participantes. Além disso, o deslocamento das pessoas resulta no movimento dos metros, o que além de gerar uma espécie de rastro, faz com que, em alguns momentos, se possa ver um rosto através deles. Essas presenças se tornam uma constante incógnita, pois se revelam anônimas. Desta forma, a experiência cria uma individualidade muito grande: no centro, o indivíduo se sente verdadeiramente só.

Trata-se de uma peça visual, presencial e sonora. Os grandes questionamentos se dão por meio de estímulos óticos, mas a penetração do público na obra os intensifica. Cildo desenvolve quatro conformações sonoras. O artista revela: “procurei o meu amigo Valdir Sobral [...] para que fosse reproduzido o mesmo gráfico dos metros e do relógio, ou seja, trabalhássemos com a velocidade e a altura”. E completa dizendo: “alteramos os gráficos, tornando o ritmo lento ou compacto, e trabalhamos com quatro possíveis variações, usando cada uma delas nos quatro alto-falantes”¹⁵⁷. Esse trabalho sonoro foi intitulado por eles como banda sonora. Esta é indissociável da peça, pois ajuda em sua compreensão. Além disso, exacerba o isolamento proposto em

¹⁵⁶ JAUKKURI, 2003, p. 181.

¹⁵⁷ MEIRELES, 1992, *apud* SCOVINO, 2009, p. 283.

Fontes, pois bloqueia esse espaço da influência de outros barulhos. A sonoridade reproduzida – alusiva aos diferentes ritmos dos ponteiros dos relógios –, quando somada ao ruído dos metros balançando, torna-se perturbadora. O contato tátil com os metros e o deslocamento na obra também são essências para a sua existência.

Em sua prática artística, Cildo tem o costume de utilizar elementos com enorme ambiguidade, pois são simultaneamente matéria e símbolo. Em *Fontes* não é diferente: ele se apropria de objetos que acumularam camadas de sentido ao longo dos anos. Com o objetivo de criar certa conturbação, esses símbolos são parcialmente despidos de seus significados. O uso abusivo dos relógios e metros tem como consequência seus respectivos esvaziamentos. A multiplicação dessas peças, presente na instalação, é uma provocação à sua própria construção simbólica. Nesse penetrável, cria-se uma enorme saturação desses objetos e de suas determinadas significações. Desta forma, o brasileiro sugere que os padrões são determinados a partir da passividade entre definição e interpretação. Nesse sentido, o público começa a se questionar sobre as ordinárias regras a que estão sujeitos, renunciando, assim, à passividade. Segundo Jaukkuri, a obra *Fontes* “‘retém’ o tempo presente. O processo racional, mecânico, parou”¹⁵⁸. Em outras palavras: a mecanicidade relativa às recorrentes codificações é estancada nessa obra. O que interessa são os processos de ressignificação desses símbolos a partir da experiência do corpo.

Os arquitetos suíços tornam suas intenções ainda mais explícitas quando tencionam temporalidades. A materialidade revelada nas fachadas carrega marcas de diferentes tempos: o da sedimentação do território, o da escavação do terreno, o dos processos de construção do próprio edifício e o de efeitos dos recursos paramétricos (ver Figura 52). Desta forma, o Herzog & de Meuron faz com que o tecnológico e o arqueológico sobrevivam em um mesmo espaço. Sendo assim, apesar de haver um destaque com relação a um dos lados da edificação, percebo que os demais (concebidos a partir desse material) também exercem um papel fundamental na concepção conceitual do edifício. Tais fachadas apresentam-se como uma extrusão do solo, pois parecem dele emergir. Nesse sentido, essa construção estabelece uma ligação quase “umbilical” com o seu território. Mesmo

¹⁵⁸ JAUKKURI, 2003, p. 181.

quando apresenta materiais com aparência mais tecnológica, como a grelha metálica e o vidro, estes são parte de um pensamento gerado a partir dessa materialidade local. Quando conciliada com a escala monumental do edifício, essa textura consolida uma densidade muito forte. A mistura de pedras, terra e concreto estabelece um material pesado e determina essa arquitetura como um bloco resistente. Tal material sedimentar é indecifrável por meio de fotografias do Schaulager. É preciso olhar de perto e até mesmo tocar para entender o quão minucioso é o tratamento dos detalhes.

Até quando os arquitetos buscam por algo ligado aos elementos naturais, este é permeado pela tecnologia, estabelecendo assim uma codependência entre técnicas que refletem diferentes temporalidades. Trata-se de uma obra que tem uma aparência maciça, que carrega a ideia de peso e solidez. Esta dá a impressão de que é um bloco de sedimentos (modelado no formato de um pentágono) com um de seus lados esculpido. Essa reentrância, em uma das faces do volume monolítico, aparenta ser resultado de uma escavação em busca de desvelar sua interioridade. Os telões são parte disso, pois se afirmam como uma maneira de revelar o conteúdo do Schaulager para a escala urbana. Os dois monitores, além de terem um teor expositivo como o próprio programa do edifício, exibem constantemente materiais relacionados às mostras e ao acervo presente na instituição em questão. Este “buraco” perspectivado tem uma superfície lisa e branca que contrasta com a externa, já que o resultado dos jatos d’água aplicados sobre o material sedimentar origina uma textura acentuada. Essas depressões na superfície da fachada criam uma espécie de padronagem que se assemelha às artes primitivas – técnicas de desenho em baixo relevo desenvolvidas em monolitos (ver Figura 53). Visto de longe ou por fotografia, a modulação estabelecida pelas marcas retangulares das formas utilizadas na construção dá a impressão de que são diversos painéis arqueológicos reunidos. Isso faz com que se formule uma inquietação a respeito dessas facetas, pois parecem ter sofrido a intervenção de técnicas ancestrais. Os arquitetos se aproveitam da aptidão virtual do material terroso para articulá-lo de maneira intrigante. O Schaulager é um edifício elaborado diante da consciência de sua virtualidade, pois é a partir de seu contínuo atualizar que prospecta o futuro e especula sobre o passado.

3.6

Entre escalas

Em *Cruzeiro do Sul*, Cildo também vai tratar a questão da ancestralidade. O artista define que o cubo minúsculo (medindo 9 x 9 x 9 milímetros) só pode ser inserido em um espaço expositivo que tenha no mínimo 200 m² (ver Figura 54). Ao definir essa relação espacial, insinua que esse objeto não caberia em um recinto menor. O fato de essa peça (quase invisível) ocupar um enorme vazio, causa certa estranheza. Sendo assim, a obra atenta que a presença desse cubo é muito maior do que a sua dimensão tangível. Esse é o exercício que Cildo promove: olhar além da aparência e, com isso, refletir sobre o impacto das diferentes escalas. O que a princípio parece ter medidas insignificantes, pode vir a apresentar uma potência enorme, ou melhor, uma monumentalidade de significados e significâncias. O cubo é composto por dois tipos de madeira: carvalho e pinho. Quando juntos, esses elementos possuem uma forte simbologia, pois são materialidades míticas para a cultura Tupi. Os índios saudavam seus deuses a partir do fogo gerado pelo atrito dessas madeiras. Sendo assim, esse cubo desperta a “consciência da presença simbólica do fogo. O espaço/tempo, ao conter o minúsculo cubo, torna-se imenso”¹⁵⁹.

Quem vivencia essa obra de Meireles ou o Schaulager se depara com a presença latente de uma ancestralidade, mas esta não se apresenta de forma panfletária. Encontra-se entranhada em suas conformações, pois se trata de um elemento-chave para a elaboração dessas obras. Estas evocam antepassados a partir da virtualidade, fazendo com que o presenciador mergulhe em uma atmosfera na qual contos, memórias, lembranças e intuições afloram na psique. Essas associações e sensações são fruto da condição de potência presente nessas obras, mas não são necessariamente relacionadas a momentos vividos por quem os assimila. Isto faz parte de ser e estar nesses projetos, já que permeia de alguma forma todos os visitantes. O vazio que recobre o espaço entre o cubo e os limites da sala em *Cruzeiro do Sul* bem como a materialidade predominante no Schaulager são cheios de significados virtuais que, ao mesmo tempo em que recorrem ao passado, condicionam o futuro.

¹⁵⁹ JAUKKURI, 2003, p. 182.

A escala da obra é dual, pois a medida de sua presença concreta não condiz com a dimensão de sua presença abstrata. Cria-se assim a “sensação incômoda, mas estimulante, de estar situado entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande”¹⁶⁰. Cildo, assim como Deleuze, entende o virtual como um espaço de potência. Este é transmitido de forma clara pela conformação artística de *Cruzeiro do Sul*. O ínfimo cubo tem o poder de tomar conta de um espaço amplo, não por sua presença física, mas por sua capacidade potencial. Nesse sentido, configura-se um espaço-tempo, já que a escala implica na sua virtualidade que, por sua vez, está relacionada à intertemporalidade. A atualização do atual traz consigo a potência do virtual que é concebido pela memória do que passou e da expectativa do que virá. Como disse Jaukkuri:

Nessa obra, o tempo toma um caminho circular: ele parte do presente, no qual o futuro se inscreve em forma de perigo potencial, levando-nos ao início da história. Esse momento em que vemos o futuro do momento presente é como uma prega, uma “volta o interior”, uma bainha no tempo que continua seu desenvolvimento. É um momento de “plenitude temporal”, no qual todos os tempos têm uma presença simultânea.¹⁶¹

A forma cúbica, escolhida por Cildo, remete à racionalidade progressista que busca se desprender do passado com a crença de que assim alcançará um futuro cheio de inovações. Essa ruptura com o passado não é possível, resultando no constante disfarce dessas continuidades. O que acontece é uma espécie de metamorfose, pois o que aparenta ser algo diferente do que já foi nunca deixou de ser o mesmo. Nesse sentido, o artista parece alertar para o fracasso desse pensamento modernista (hoje desdobrado pelo neoliberalismo). Além disso, ele aborda a perversidade da herança colonial brasileira – a esmagadora lógica de diminuir aqueles que não condizem com seus interesses – presente até os dias de hoje. A globalização é, nas palavras de Cildo, um “jogo para beneficiar o sistema econômico, os grupos, as estruturas de dominação”¹⁶². Os que estão à sua margem têm pouca ou nenhuma representatividade, bem como seus hábitos são inferiorizados, suas lutas desmoralizadas, suas ações criminalizadas e outras medidas drásticas que surgem como consequência. Deste modo, Meileres faz alusão ao fato de que, apesar de o lugar do índio na sociedade brasileira ter sido

¹⁶⁰ MEIRELES, 2008, *apud* SCOVINO, 2009, p. 217.

¹⁶¹ JAUKKURI, 2003, p. 182.

¹⁶² MEIRELES, 2001, *apud* SCOVINO, 2009, p. 181.

historicamente atrofiado, a ancestralidade indígena permanece ocupando, de maneira abstrata, todo o nosso território.

A globalização ocasiona uma crise entre o geral e o particular, o que provoca consequências diretas na arquitetura. O computador foi, e continua sendo, um instrumento fundamental para esse processo. É com ele que os ideais humanistas, até então ligados à arquitetura moderna, perdem o sentido. Não é mais a escala humana que vai determinar a arquitetura¹⁶³. Os artifícios tecnológicos declaram a crise da noção tradicional de escala e criam um outro código visual. Com a implementação da ferramenta digital do *zoom*, cria-se a possibilidade de aproximação e afastamento que resulta na viabilidade de visualizar o objeto de muito perto ou de muito longe. O desenho arquitetônico passa em uma dimensão digital, e, nesse sentido, os processos projetuais (mediados pelos mecanismos digitais) ignoram a noção de gravidade e a relação proporcional que esses desenhos têm com o corpo humano. As formas flutuam de maneira a não levar em conta esse aspecto condicionante para a presença física no planeta terra. Além disso, a elaboração do projeto não se dá em uma escala fixa; um mesmo modelo geométrico pode ser referente a uma micro ou macro infraestrutura. Os volumes resultantes da lógica fractal independem de sua proporção mensurável. O fato de esses recursos paramétricos estarem diretamente ligados aos meios de produção possibilita a fabricação de peças exclusivas para a construção de um determinado edifício. Essa lógica faz com que as hipóteses sejam infinitas, de maneira a evitar os padrões convencionais (mas é evidente que acabam criando outros tipos de paradigmas). Sem qualquer tipo de parâmetro comparativo, a relação da representação arquitetônica com a escala se torna nebulosa, pois passa a ser um fator totalmente inexistente. Cria-se, assim, uma instabilidade com relação à percepção, tornando confusa a distinção entre concretude espacial e abstração. Como afirma Picon, a “hibridização entre o

¹⁶³ Humanismo é um movimento intelectual que se inicia na Itália no século XIV e se difunde pela Europa. Trata-se da valorização do ser humano e de seu posicionamento no centro de todos os interesses. O arquiteto Le Corbusier fundamenta suas obras arquitetônicas a partir das dimensões ideais de um indivíduo: o *modulor*. Esse sistema foi baseado na proporção áurea e na sequência de Fibonacci, estabelecendo assim medidas modulares que serviram de referência para toda a arquitetura moderna.

abstrato e o ultramaterial representa o novo mundo de sensações e movimentos em que hoje ingressamos”¹⁶⁴.

A arquitetura digital responde diretamente a essas questões, e o Herzog & de Meuron não deixa de se encaixar nesta realidade. O Schaulager apresenta essas tensões referentes à escala. A partir de uma visada ideal do todo, entende-se o caráter diagramático do edifício. Sua configuração formal permite que ele seja sintetizado a um esquema simbólico. Em compensação, há uma exploração incansável com relação aos detalhes. Os arquitetos suíços resolvem os encaixes de maneira impecável, investigam acerca de todos os materiais utilizados, fazem inúmeros testes com esses experimentos, ou seja, elaboram minuciosamente os pormenores. A exagerada pesquisa em torno dos detalhes executivos faz parte da dinâmica do escritório e é consequência da imersão na lógica digital. Nesse sentido, o Schaulager cria particularidades muito grandes, o que alimenta o neoliberalismo. Ao valorizar e enaltecer essas especificidades, os suíços encontram lugar na globalização. Esse processo de aprofundamento internacional ao mesmo tempo em que resulta em homogeneizações busca por uma nova concepção de original para que possa ser assim destacada. Acontece que, como falamos a cima, o “novo” não passa de um jogo de interesses, pois a criação de novidades também é uma padronização. Cria-se assim uma arquitetura que chama a atenção do capital e principalmente do setor turístico, resultando em um inevitável “devotismo”. Apesar disso, o Schaulager provoca um estranhamento próximo ao ocasionado pela obra de Cildo. Ao levantar questões acerca da escala, não a utiliza como um instrumento pacificador, pelo contrário. Os arquitetos, apesar de submersos nesses processos internacionalizantes, formulam condições espaciais intrigantes que fazem pensar.

Na obra do Schaulager, a distância necessária para se estabelecer uma visão do “todo” impossibilita que se tenha a vivência e a compreensão de sua tectônica. É preciso chegar perto e explorar aquelas texturas e materialidades para entender a atenção dada a elas. São essas duas escalas de visão que de fato interessam, tanto que isso interfere nas fotos tiradas dessa construção. Na maioria das vezes, são aproximações muito grandes ou um plano amplo de captação (evitando cortes). Isso é resultado das possibilidades criadas a partir dos processos

¹⁶⁴ PICON, 2013, p. 215.

digitalizados de projeto, pois há uma força muito grande no volume e na tectônica. Além disso, há outra transição de escalas que certamente se relaciona a essa. Envolvidos com temas de ordem urbana, os suíços parecem transpô-los ao fazer arquitetônico do Schaulager. Um exemplo disso está no que identifico como os três momentos do projeto: a “casa”, o vazio e o edifício. É o espaço entre eles que opera a transição da escala residencial para a industrial (e vice-versa), estabelecendo, assim, um diálogo entre dois tempos: passado e futuro. A mudança urbanística que essa região vem sofrendo é absorvida pelo prédio. Nesse sentido, os arquitetos afirmam participação nessa transformação urbana, já que, além de fazerem o planejamento para aquela área, utilizaram a instituição como estratégia. Questões como a da temporalidade e a da escala são pulsantes nesse local. A escala da “casa” dialoga com as inúmeras residências construídas nas redondezas (ver Figura 55). Por outro lado, a dimensão do edifício do acervo conecta-se com as grandes indústrias que vêm sendo estimuladas a tomar conta dessa área da cidade de Basel (ver Figura 56).

É no vazio perspectivado a meio da “casa” e do arquivo que o visitante do Schaulager sente, de certa forma, a mesma sensação experimentada pelo vivenciador de *Cruzeiro do Sul*: a estranheza de estar no entre escalas. A “casa” estabelece uma relação com a vivência cotidiana, afirmando maior empatia com o corpo. Mesmo que seja conformada apenas por uma “casca” com o formato e a escala de uma vivenda, ela remete a algo familiar. Apesar disso, o modelo unifamiliar está se tornando cada vez mais escasso nas metrópoles, devido às lógicas de aglomeração urbana. Já faz tempo que os enormes prédios vêm se apropriando de grande parte das cidades, mas os ambientes internos a essas construções, na maioria das vezes, apresentam proporções semelhantes às casas. Apesar de o edifício do Schaulager contar com essa sobreposição de lajes, só é possível percebê-la quando no interior da construção. Em sua exterioridade, há poucos indícios ou marcações relativas a esse empilhamento vertical. Desta forma, o Schaulager dá a impressão de ser ainda maior, pois se apresenta como um bloco majoritariamente opaco e denso. Caso fosse um edifício com as fachadas translúcidas, por exemplo, os pisos estariam em evidência e, conseqüentemente, as “escalas humanas” se tornariam acessíveis. Nesse sentido, as proporções contrastantes da “casa” e do edifício do acervo se tornam ainda mais discrepantes quando vistas a partir desse entre. A rampa, situada nesta área, é

capaz de intensificar a sensação do pedestre de estar sendo “esmagado” pelas três empenas que configuram a fachada principal (ver Figura 42). Isso acontece, pois, quanto maior a proximidade dessa construção, mais baixo se torna o posicionamento o olhar do visitante. Este é o quociente de um elaborado pensamento a respeito da escala, como o Herzog & de Meuron evidencia: “gostamos que os edifícios questionem a escala de seus entorno”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ HERZOG, 1994, *apud* ZAERA-POLO, 2016, p. 89.

4

Considerações finais

Partindo do princípio de que as especulações apresentadas abrem espaço para novos questionamentos, as relações traçadas nessa investigação não apresentam o objetivo de chegar a um desfecho. Depois de tentar desconstruir reducionismos categóricos, um fechamento conclusivo seria, no mínimo, contraditório. A estratégia adquirida, nessa dissertação, de limitar a análise a um único projeto do Herzog & de Meuron – o Schaulager – permite que um desafio seja então lançado: dilatar o emaranhado aqui proposto, relacionando, assim, as questões abordadas pelas desviantes obras de Cildo com outras edificações elaboradas pelos arquitetos suíços. A intenção é a de que essas considerações finais se transformem em considerações iniciais, permitindo que haja um breve ensaio dos possíveis desdobramentos desta pesquisa. Com o objetivo de transitar entre vários projetos dos arquitetos em questão, me atenho somente aos fatores que identificam a possibilidade de eles se estabelecerem na “condição de entre” na qual o Schaulager indica estar. Tal conjuntura se dá por meio dos assuntos dissertados no capítulo 3, intitulado O Schaulager como “entre”. Neste, cada um dos subcapítulos se dedica a uma temática: lógicas museais, juízos de gosto, virtualidades, geometrias, tempos e escalas. Com relação aos edifícios que serão apontados e brevemente analisados, me ative a alguns dos que experienciei pessoalmente durante a dita viagem de estudos à Europa. Uma pesquisa mais aprofundada sobre cada um desses projetos iria possivelmente configurá-los em muitos desses “entres”, mas somente algumas dessas relações serão aqui identificadas.

A maioria das grandes cidades já aderiu ao modelo neoliberal que geralmente investe de maneira pontual em instrumentos culturais e/ou turísticos, convertendo-os, assim, em uma espécie de imã. Estes, por sua vez, atraem múltiplas aplicações financeiras para uma determinada metrópole. Como abordado no subcapítulo 3.1 Entre lógicas museais, esse fenômeno reverbera na concepção das sedes de grandes empresas e indústrias, podendo converter a arquitetura em um grande atrativo, ou melhor, em um logotipo em grande escala. Basel transformou-se em um enorme polo de concentração de indústrias, empresas, bancos etc. Apesar de sua dimensão reduzida, esta cidade comporta

inúmeras obras elaboradas por arquitetos como Kazuyo Sejima, Zaha Hadid, Alvaro Siza, Tadao Ando, Frank Gehry, entre muitos outros – sem contar com as mais de trinta edificações concebidas por Herzog & de Meuron. Além disso, há uma enorme quantidade de intervenções artísticas espalhadas pela cidade, a exemplo da escultura *Intersection*, de Richard Serra (ver Figura 57). Como se não bastasse ser mundialmente conhecida pela *Art Basel* – uma das maiores e influentes feiras de arte da atualidade –, essa metrópole busca renovar constantemente o complexo arte-arquitetura a fim de acentuar seu reconhecimento em nível global. Não à toa, seu centro de turismo disponibiliza um elaborado guia arquitetônico, bem como um guia ligado à arte (que abrange desde obras em espaços públicos até museus e galerias). Nesse aspecto, Basel se tornou um retrógrado museu a céu aberto. Não só recuperando a lógica museal questionada por Cildo nos anos 1960, como alastrando-a para o ambiente urbano. A cultuação não mais se limita ao museu e às artes expostas nele, mas se estende para a própria cidade por meio desses roteiros fetichizantes. Basel utiliza da cultuação de artistas renomados para movimentar turisticamente a cidade. Ainda que as obras expostas proponham a ativação do corpo, acabam por estabelecer uma neutralização do público por conta desse itinerário objetificante. Nesse sentido, apesar de as obras de arte estarem no meio cotidiano urbano e, portanto, em um espaço democrático, estas são dotadas de funções mercadológicas. Cria-se então uma tensão em torno delas, já que, segundo o próprio Cildo, a arte “é uma coisa cuja função é não ter função”¹⁶⁶.

Basel é uma cidade peculiar não só pela intrínseca ligação com a arte e por esse acúmulo de arquiteturas contemporâneas, mas por sua conformação fronteiriça trinacional (já que esta se situa na Suíça, mas faz fronteira com a Alemanha e a França). Como relata o próprio Jaques Herzog, esta é uma “cidade caracterizada por seu urbanismo fragmentado, heterogêneo”¹⁶⁷. Em outro momento, diz que “as fraturas urbanas são, de fato, muito abruptas. Isso é o nosso ‘sertir-se em casa’”¹⁶⁸. É uma cidade que possui a heterogeneidade de forma explícita, pois se conecta com as cidadelas a sua volta. Por outro lado, há uma intenção homogeneizadora que atua com a finalidade de criar uma integração

¹⁶⁶ MEIRELES, 2018.

¹⁶⁷ HERZOG, 1994, *apud* ZAERA-POLO, 2016, p. 89.

¹⁶⁸ *Loc. cit.*.

internacional no âmbito econômico, social, cultural e político. Ao mesmo tempo em que se pode identificar essa vontade turística unificadora, há divisões muito claras marcadas pelas diferentes línguas, moedas, costumes etc. Sendo assim, os arquitetos parecem absorver esses antagonismos presentes em sua cidade natal, influenciando-os também na hora de projetar.

A Tate Modern parece carregar esse paradoxo. O primeiro projeto (1998-2000) foi vencedor de um concurso público internacional realizado em 1995. O Herzog & de Meuron se destacou por manter a arquitetura da antiga Central Elétrica (elaborada pelo arquiteto Giles Gilbert Scott), optando assim por não construir do zero. Trata-se de uma intervenção que busca estabelecer uma integração com a preexistência, tendo o volume de vidro no topo da edificação como único anexo exposto na exterioridade da arquitetura (ver Figura 58). A revitalização desse prédio foi capaz de iniciar uma grande mudança na configuração dessa zona industrial antes isolada. Segundo os próprios suíços, a Tate “mudou Londres desde 2000. O impacto que ela teve no desenho urbano e no desenvolvimento do South Bank e Southwark, tem sido tão substancial quanto sua influência na vida artística, cultural e social da cidade”¹⁶⁹ [Tradução minha]. A Tate configura-se como uma das maiores atrações londrinas, não só pela sua enorme escala, mas pela relevância de seu acervo e mostras temporárias.

Apesar de se apresentar como uma potência capitalista transformadora, também é capaz de subverter muitos aspectos relacionados à lógica museal tradicional. Há duas entradas, ambas de acesso público: *Turbine Hall Entrance* (oeste) e *River Entrance* (norte) (ver Figura 59), estabelecendo o edifício como livre passagem para pedestres. Isso faz com que haja um menor controle por parte da instituição e, conseqüentemente, mais liberdade para os usuários. Um dos acessos se dá a partir do piso rampado que se direciona para o generoso subsolo. Essa espacialidade é também configurada como um enorme átrio (com pé direito referente a cinco pavimentos); uma espécie de praça coberta (ver Figura 60). Esta conta com constantes instalações artísticas, estabelecendo-se assim como um espaço democrático de embate com a obra de arte, pouco comum em ambientes institucionais. A segunda entrada se dá pelo primeiro pavimento, de onde é possível avistar o átrio que conduz o visitante à enorme passarela/mirante ali

¹⁶⁹ HERZOG; MEURON, 2000.

presente. Deste modo, o Herzog & de Meuron cria diversas camadas de troca entre o público e o privado, questionando, assim, a elitização museal. Os pavimentos referentes às mostras de arte são de acesso restrito aos pagantes e têm suas salas flexíveis, possibilitando diversas conformações. Os demais andares são destinados aos funcionários (ver Figura 59). Alguns desses níveis estabelecem uma permanente troca visual com o átrio a partir da implementação de algumas “caixas de vidro” em zonas específicas. Estas, além de terem um volume sobressalente e serem posicionadas de maneira arbitrária sobre as estruturas metálicas pré-estabelecidas, também fazem alusão à grande caixa incorporada na cobertura.

Nesse sentido, torna-se evidente a sobreposição de camadas temporárias, pois é uma obra que perpassa diferentes tempos – assunto desenvolvido no subcapítulo 3.5. Entre tempos. Os arquitetos afirmam que a “estratégia era aceitar o poder físico do enorme prédio de tijolos de Bankside e até aprimorá-lo em vez de demolir ou tentar diminuí-lo”¹⁷⁰ [Tradução minha]. Outro projeto que se estabelece nessa posição é o Museu da Cultura, situado em Basel. O Herzog & de Meuron justapôs uma cobertura tecnológica à arquitetura classicista desenhada por Melchior Berri em 1849 (ver Figura 61). Tal intervenção apresenta-se como uma prótese, intensificando assim os contrastes relativos às temporalidades. Na revitalização concluída em 2010, os arquitetos optaram por também intervir no próprio edifício. Além de modificar parte de seu interior, fechar algumas das fenestraçãoes e ampliar a abertura das que foram mantidas, também criaram um declive no solo para fazer o acesso através de uma área subterrânea (atitude recorrente dos projetos aqui citados). Ao mesmo tempo em que essa cobertura parece estabelecer um rompimento com o entorno, o projeto para a reforma do edifício é muito respeitoso com o seu passado tradicional. Essa manifestação antagônica carrega de forma explícita as gritantes dissimilaridades entre o passado e o presente. Diferentemente do que se imagina a partir das fotografias dessa obra, não é possível avistá-la de longe ou identificá-la na paisagem. Sua entrada é voltada para o interior de uma quadra urbana, não possibilitando uma visada ampla sobre esta (ver Figura 62). Esse pátio interno, antes inacessível, tornou-se a extensão da Münsterplatz (praça situada à sua frente).

¹⁷⁰ HERZOG; MEURON, 2000.

A cobertura acoplada ao edifício foi concebida a partir de métodos digitais os quais operam segundo a geometria fractal. O telhado de duas águas deu lugar às paramétricas dobras irregulares. Estas complexas formas cobertas por azulejos cerâmicos hexagonais (algumas deles tridimensionais) configuram uma textura muito específica e reluzente. Em compensação, o prédio classicista segue a geometria euclidiana, configurando-se, assim, de maneira simétrica e coesa. O interior do museu reflete isso, pois enquanto todas as salas seguem o mesmo padrão, no último piso a estrutura de aço do telhado “permite que haja uma galeria sem pilares por baixo, um espaço expressivo que forma um surpreendente contraste com as galerias silenciosas e de ângulo reto dos andares inferiores”¹⁷¹ [Tradução minha] (ver Figura 63). Sendo assim, há um paralelismo com relação à utilização dessas duas lógicas geométricas abordadas no subcapítulo 3.4. Entre geometrias.

O classicismo se apoia na geometria que tem como base as três dimensões ortogonais, seguindo princípios como o da harmonia, pureza formal, equilíbrio e rigor. Ou seja: o projeto desse edifício segue *a priori* as condições de apreciação kantiana. Ao sofrer as contemporâneas interferências por parte do escritório suíço, esse prédio estabelece uma nova circunstância estética. A escolha dos arquitetos em deixar a demarcação do perímetro das antigas janelas (que tiveram seus vazios preenchidos) cria uma disrítmica fachada por consequência desses fechamentos e, ao originar uma transparência na base subterrânea do bloco, gera um enorme estranhamento. Já o anexo posicionado na parte superior da arquitetura tradicional caminha renovando o “isso é belo” com o “isso é impressionante”. Este alimenta a fetichização e introduz esse museu na esfera mundial da livre circulação de imagens. Por outro lado, esta se apresenta como um corpo estranho que não pretende se integrar ao contexto; pelo contrário, quer gerar fraturas e atentar para aquelas já existentes na metrópole de Basel. Sendo assim, parece haver uma coexistência paradoxal das noções de estética desveladas no subcapítulo 3.2. Entre juízos estéticos.

Outra proposta dos arquitetos que também lida com essas questões é a VitraHaus (situada no campus da empresa Vitra, nos arredores de Basel) (ver Figura 64). Inaugurado em 2009, este *showroom* conta com a linha de mobiliários

¹⁷¹ HERZOG; MEURON, 2011.

de *design* para casa. O projeto tem o claro objetivo de criar uma espacialidade interna que se aproxime à de uma residência, a fim de que os objetos expostos sejam facilmente relacionados ao seu lugar de destino (ver Figura 65). A escolha de gerar uma conformação volumétrica de uma “casa” arquetípica traz consigo uma noção de proporção ideal e de equilíbrio. A forma pura desse modelo obedece aos parâmetros do ajuizamento reflexivo kantiano. Já a sucessiva acumulação vertical desses volumes rotacionados em diferentes direções cria uma ambiguidade perturbadora. Essa atípica configuração induz a uma experiência corpórea desses cinco pavimentos. As surpreendentes interseções volumétricas geram ambientes complexos e múltiplas visadas da paisagem do campus. Ao adentrar a obra, é possível perceber os inúmeros entroncamentos, gerando assim um ambiente labiríntico (ver Figura 67). Esse percurso é interceptado por diversas escadas as quais ajudam a criar certa desorientação. Algumas das “casas” que estão em contato direto com o solo, têm suas laterais envergadas (como se estivessem sendo achatadas pelo peso das que se sobrepõem a elas) (ver Figura 64). Essas operações de multiplicação, rotação, empilhamento, interseção e deformação da “casa” subvertem o senso comum e, portanto, sua própria tipologia. Esse projeto se estabelece entre o estranhamente familiar e o “impressionante”, pois, apesar de estranho, o conjunto acaba se tornando imagetivamente apelativo.

Nesse sentido, o Herzog & de Meuron se utiliza simultaneamente do arquétipo como ícone e como fragmento. A “casa” não deixa de ser a referência figurativa do que abriga: móveis destinados ao ambiente domiciliar. Nesse aspecto, o projeto parece se converter no “edifício pato” conceituado por Venturi. Como afirma Jacques Herzog em uma entrevista, “as superfícies de um edifício devem estar sempre ligadas com o que ocorre dentro dele. O modo como essa ligação acontecerá é do que trata o ofício do arquiteto”¹⁷². Nesse caso, essa conexão parece dúbia, pois a iconicidade presente acaba auto violando-se. A “casa” é entendida como um dos fragmentos da obra e não sua totalidade. As diversas operações construtivas às quais está submetida desarticulam sua idealidade apriorística, sendo assim interpretada como mais um elemento do projeto, ou seja, de maneira abstrata. A relação entre interior e exterior é também

¹⁷² HERZOG, 1994, *apud* ZAERA-POLO, 2016 p. 101.

complexificada, de maneira que se estabeleçam espaços indefinidos frente a esses entendimentos categóricos (ver Figura 67). Sendo assim, este projeto não se reduz à representação de sua função programática, já que também introduz outras investigações arquitetônicas. Assim como no Schaulager, a tipologia que a princípio poderia ser relacionada a uma ausência de presença é subvertida em espaço de potência.

Uma obra que também se utiliza desse arquétipo é o Vitra Schaudapot (ver Figura 68). Esta se encontra na mesma localidade da VitraHaus e consiste em um almoxarifado destinado à parte dos itens da coleção do Vitra Design Museum. O acervo conta com uma variedade de móveis produzidos desde 1800. Essa construção funciona como uma espécie de galpão para manutenção e consulta desses objetos. Guardadas as devidas disparidades, esse programa se aproxima do proposto pelo Schaulager. Seu interior é concebido de maneira a atender à simultânea função de armazenamento e exposição, visto que este também é aberto ao público. O ambiente interno é fruto de sua volumetria, já que não há rebaixamento do pé-direito ou qualquer tipo de segregação espacial – tanto as estantes/divisórias presentes são baixas, permitindo que se tenha a sensação de unidade (ver Figura 69). Apesar de também utilizar a tipologia da “casa”, essa abordagem se dá de maneira totalmente distinta do projeto da VitraHaus. Enquanto um sobrepõe diversas “casas” que seguem a escala residencial e as submetem a mecanismos desarticuladores, o outro afirma-se como uma volumetria única a qual deforma sua escala de maneira grotesca. Nesse caso, os arquitetos levam o ícone às proporções de um galpão, criando uma discrepância entre o que ele representa e sua construção tridimensional. A “casa” cria assim um status de caricatura, pois se converte em uma representação de tamanho excessivo. Essa operação leva a virtualidade figurativa do arquétipo ao descolamento de seu referente e, com isso, a um estado de suspensão. Sendo assim, apesar das dissemelhanças entre eles, ambos os projetos de Vitra deslizam pelas virtualidades abordadas no subcapítulo 3.3. Entre virtualidades.

Não é fácil compreender a dimensão desse galpão por meio da análise de suas fotografias frontais, por exemplo. Quando se trata desse assunto, a menos que se tenha uma escala humana presente na imagem, estas fotografias costumam gerar uma enorme desorientação. A irônica relação estabelecida com a escala torna-se clara no embate direto com a obra. É a presença do corpo no espaço que

vai identificar essa distorção relativa à proporção da construção. Sendo assim, a expectativa de que suas medidas sejam próximas à de uma vivenda são rompidas (ver Figura 70). Essa intenção investigativa é demonstrada quando Jacques Herzog afirma que “não há uma ausência de escala em nossos edifícios, mas eles não afirmam de antemão o que se sabe ou espera da escala”¹⁷³.

Outra arquitetura que aborda essas questões, interpeladas no subcapítulo 3.6. Entre escalas, é o Storage Building da Ricola (ver Figura 71). Como se trata de um armazém totalmente fechado, os suíços optaram por criar uma investigação acerca de suas fachadas. Este é, então, recoberto através do empilhamento de painéis Eternit (lâminas de madeira com revestimento cimentício) (ver Figura 72). Cria-se, assim, uma demarcação rítmica horizontal que perpassa todas as quatro laterais desse volume. O distanciamento entre as quinze tábuas sobrepostas é modificado em três momentos: há um maior adensamento na base do edifício e outras duas transições de medida até chegar ao cume. Desta forma, são estabelecidas três faixas em que a menor encontra-se mais próxima do solo e a maior, no topo do galpão. Nesse sentido, há uma clara inversão de escalas, pois geralmente a base se encarrega de ser mais robusta. Essa configuração causa um enorme desconforto, dando a sensação de que o edifício foi executado ao avesso. Apesar disso, essa primeira faixa cria um momento de relação com a escala residencial, para depois gerar uma transposição para a escala industrial. Essa obra foi construída em 1987 em uma comuna suíça com construções majoritariamente unifamiliares, que foi dar lugar aos prédios ligados à grande indústria. O armazém exprime justamente essa mudança em sua fachada, colocando os parâmetros mensuráveis à prova. Nessa proposta, eles questionam a escala do entorno e se perguntam: “o que é grande ou pequeno? Por que pensamos que algo é realmente longo ou bastante curto?”¹⁷⁴.

Dito isso, a não generalizável obra do escritório Herzog & de Meuron indica permitir-se a testar e, nesse sentido, a estar nessa posição de entre. Mais do que uma conclusão, esse espaço se apresenta como uma oportunidade para lançar notes. Sendo assim, pretendo renunciar à sistêmica condição fosteriana, na qual as convicções são uma regra e as dúvidas um disparate. Por fim, me junto ao Herzog & de Meuron a uma só voz: “nós rejeitamos as classificações da

¹⁷³ HERZOG, 1994, *apud* ZAERA-POLO, 2016 p. 99.

¹⁷⁴ HERZOG, 1994, *apud* ZAERA-POLO, 2016 p. 99.

arquitetura e nos mantemos abertos para abordá-la de todos os modos que conseguirmos”¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 105.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALMEIDA, A. *Anoção de sublime em Kant e a questão da comoção na arte*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. 2.Ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BRITO, R. A arte colocada a nu pelo artista, mesmo. In: *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 34-38.

_____. *Fluida Geometria*. In: *Art in Brazil 1950-2011 - Europalia 2012*. Antwerp: Ludion, 2011.

BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CALDAS, W. Prefácio da primeira edição. In: CALDAS, W. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 5.

CAMILLO OSÓRIO, L. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. In: *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 20, n. 29, p. 219-234, maio 2011. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/335>>. Acesso em: jun. 2017.

_____. *Aulas concedidas para a matéria Tópicos Especiais de Filosofia Contemporânea do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da PUC-Rio*. Rio de Janeiro, 2016.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CRARY, J. *24/7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. Trad.: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: jul. 2017.

DELEUZE, G. O atual e o virtual. In: *Dialogues*. 1996. Disponível em:

<https://antropologiassociativa.files.wordpress.com/2010/06/deleuze_1996_o-atual-e-o-virtual_bookchapt.pdf>. Acesso em: maio. 2018.

DE DUVE, T. Kant depois de Duchamp. In: *Revista do Mestrado em História*. EBA. UFRJ. Rio de Janeiro, 2º semestre 1998, p.125-151.

DUARTE, P. S. *Anos 60: Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais 1981.

_____. Arte brasileira: além do sistema. In: *Galeria Estação*, 2010. Disponível em: <[http://www.galeriaestacao.com.br/exposinternas/19#prettyPhoto\[iframes\]/1/](http://www.galeriaestacao.com.br/exposinternas/19#prettyPhoto[iframes]/1/)>. Acesso em: abr. 2018

DUARTE, P. O elogiável risco de escrever sem ter fim. In: *Folha de São Paulo*, 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>. Acesso em: dez. 2016.

FERNANDES, J.; MARTINS, S. B.; WISNIK, G. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCALT, M. O que é um autor?. In: *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. v.3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

GULLAR, F. Manifesto Neoconcreto. In: *Passei Direto*, 1959. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/16791040/manifesto-neoconcretopdf>>. Acesso em: maio. 2018.

HARVEY, D. *O Neoliberalismo: História e Implicações*. Rio de Janeiro: Loyola, 2014.

HERKENHOFF, P. (org.). *Cildo Meireles: Geografia do Brasil*. São Paulo: Artviva, 2001.

HERKENHOFF, P.; MOSQUEIRA, G.; CAMERON, D. (org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HERZOG, J. Herzog & de Meuron. In: ZAERA-POLO, A. *Arquitetura em Dialogo*. São Paulo: Ubu, 2016, p. 77-105.

HERZOG, J.; MEURON, P. Eleven stations at Tate Modern. In: *Herzog & de Meuron website*, 2000. Disponível em: <<https://www.herzogdemeuron.com>>. Acesso em: maio. 2018.

HERZOG, J.; MEURON, P. Museum der Kulturen. In: *Herzog & de Meuron website*, 2011. Disponível em: <<https://www.herzogdemeuron.com>>. Acesso em: maio. 2018.

HERZOG, J.; MEURON, P. Schaulager: a new building type?. In: *Herzog & de Meuron website*, 2006. Disponível em: <<https://www.herzogdemeuron.com>>. Acesso em: maio. 2018.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KAUKKURI, M. Variações sobre o tempo. In: MATOS, D.; WISNIK, G. (Org.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*, São Paulo: Ubu, 2017. p. 180-184.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2 Ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.). *Escritos de artista: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 210-234.

LATOUR, B. *Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Trad.: Carlos Irineu da Costa. 1º edição. Rio de Janeiro: 34 Editora, 1994.

LEONIDIO, O. O complexo Foster-Eisenman. V!RUS, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=2&lang=pt>>. Acesso em: 16 Jun. 2017.

_____. Álvaro Siza Vieira: outro vazio. Vitruvius, 2010. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3439>>. Acesso em: 15 Abr. 2018.

LEVY, P. *O que é o virtual?*. 2º edição. São Paulo: Editora 34. 2014.

LIPPARD, L. R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: *Art International*. n. 12. Lugano. 1968. Disponível em: <https://www.academia.edu/36112904/A_desmaterialização_da_arte_-_Lucy_R_Lippard_e_John_Chandler>. Acesso em 30 de Mai. 2018.

MARX, K. *O Capital*. Vol. 2. 3ª edição. São Paulo: Nova Cultural. 1988.

MEIRELES, C. Desvio para o vermelho. In: *Experiência crítica*, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.190-194.

_____. (org.). *Cildo Meireles*. Nova York: DAP Distributed Art, 2009.

_____. Cildo Meireles quer o espectador por inteiro. Ípsilon, 2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/11/14/culturaipsilon/noticia/cildo-meireles-quer-o-espectador-por-inteiro-327470>>. Acesso em: Mai. 2018. Entrevista.

_____. RFI convida Cildo Meireles. RFI, 2017. Disponível em: <<http://br.rfi.fr/franca/20171002-cildo-meireles-arte-cuja-funcao-e-nao-ter-funcao-e-imprescindivel>>. Acesso em: Julho 2018. Entrevista.

_____. Cildo Meireles: depoimento [10 jun. 2018]. Entrevistadora: Manuela Müller. Rio de Janeiro, 2018, Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

_____. Inserções em circuitos ideológicos. In: BRITO, R.; SOUSA, E. A. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Arte Brasileira Contemporânea).

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PICON, A. A arquitetura e o virtual: rumo a uma nova materialidade. In: SYKES, A.K. (Org.). *O Campo Ampliado da Arquitetura*, São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 205-220.

RICHER, H. *Dadá 1916 – 1966*. Munique: Goethe-Institute, 1984.

ROLNIK, R. *Guerra dos Lugares: A colonização da Terra e da Moradia na Era das Finanças*. São Paulo: Boitempo, 2005.

ROHEN, V. Aparências estéticas não enganam – sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. In: DUARTE, R. (org). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

ROWE, C.; SLUTZKY, R. Transparência: Literal e Fenomenal. In: *Revista Gávea* nº 2, PUC-RJ, 1985. p. 32-50.

SANTOS, D. Duldinea Santos: depoimento [8 dez. 2017]. Entrevistadora: Manuela Müller. Rio de Janeiro, 2017. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

SCOVINO, F. (org). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

SILVA, M. *Cildo Meireles: uma poética do desvio*. Rio de Janeiro, 2002, 93p. Dissertação de Mestrado (Especialização em História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VENÂNCIO FILHO, P. Leitura preparatória. In: CALDAS, W. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 74-78.

_____. *A Presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

_____. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D.; IZENOUR, S. Algumas Definições Usando o Método Comparativo. In: *Aprendendo com Las Vegas*. 2. Ed.. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 117-132.

VIDLER, A. Uma teoria sobre o estranhamento familiar. In: NESBITT, K. (Org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*, São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 617-622.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 1-25.

Apêndice 1: entrevista Cildo Meireles

Depoimento concedido pelo artista brasileiro Cildo Meireles, em seu ateliê no Rio de Janeiro, no dia 10/05/2018.

1- ARTESANATO CEREBRAL E CIRCUITOS IDEOLÓGICOS

Manuela: no texto *Inserções em circuitos ideológicos*, presente no livro *Arte Brasileira Contemporânea*, você apresenta a ideia de artesanato cerebral. O pensamento artístico dos Circuitos resultou dessa crítica à incompreensão da fala de Duchamp?

Cildo: Esse é o meu livro de consulta. Aí a minha memória estava ótima. Eu tinha mesmo uma intenção didática, queria fazer um livro com legendas bem claras. Brinco até hoje que procuro um erro nesse livrinho. Uma vez, quando eu ainda tinha o ateliê na Rua Alice, o Charles Cosac me ligou porque queria o direito da edição brasileira do catálogo que era originalmente da Phaidon. Isso foi por volta de 1998, 1999, quando entraram as operadoras de telefone e mudaram os cabos, era o caos. Às vezes ficávamos a manhã inteira e não conseguíamos completar a ligação. Caía no meio, não tinha linha, dava outro numero, enfim. Ele me ligou e disse: “Cildo, aqui é o Charles. Estou te ligando porque eu queria que você desse um toque no pessoal do New Museum para que a gente fizesse a tradução do catálogo”. Eu falei: “Charles, adoraria que vocês o fizessem, principalmente pelo padrão da Cosac Naify, mas tem dois assuntos em que eu não me meto (e é a mais pura verdade): a parte financeira e a gráfica”. Eu nunca gostei, na Malasartes era um suplício ter que participar de reuniões e editoriais.

Manuela: Então a alegria do Waltercio Caldas é o seu desespero?

Cildo: O Waltercio gosta de desenho e gráfica. Outro dia recebi o livro do Paulo Barreto: *A Alma Encantadora das Ruas* cujo projeto gráfico maravilhoso é do Waltercio. O catálogo de Kortrijk também foi ele quem fez. Nessa ocasião, fomos para um lugarejo mínimo na Bélgica para fazê-lo. Na verdade, eu acho que a Bélgica não é um país, é uma cidade com bairros vinte, trinta quilômetros afastados. Quando chegamos, era uma casa que tinha uma coisa pequenininha lá no fundo. Já olhei de banda para o Waltercio e vi que ele estava desconfiado da estrutura. Dei uma volta na cidade, bebi um café e, depois de duas horas, voltei. O Waltercio estava impressionado, pois já era tudo altamente digitalizado e em dois dias o catálogo estava feito. Voltando à ligação com o Cosac, ele estava insistindo e eu dizendo: sinto muito, mas não sei e não gosto de fazer isso. Além do mais, eu não sabia que tipo de pacto que tinha sido feito lá, porque o catálogo seria realizado por outra editora. No meio da conversa a linha cai e ficou parecendo que eu bati o telefone. Esse foi o meu primeiro contato com o Charles, mas eles acabaram fazendo o catálogo em português. No dia da inauguração da exposição e do lançamento do catálogo, o Celso Fioravante (da *Folha de S. Paulo*) me entrevistou. A gente falou bastante sobre o trabalho, a exposição e chegou no catálogo. Quando ele me perguntou o que achava, eu falei a verdade: vi de longe com uma menina que trabalha no MAM em São Paulo. Não folhee e, portanto, só

posso opinar depois que o abrir, mas acho que deve estar ótimo e tal. Embora nesse catálogo da Phaidon houvesse duas coisas que sempre me incomodaram. A primeira é ligada à foto da juventude do artista, que foi feita pelo pelo Luiz Alphonsus (artista plástico e meu amigo desde os quinze anos). A gente saiu para fotografar ali perto do MAM e do Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial. Na época, a máquina fotográfica tinha aquele cabo que você botava no automático e saía correndo. São essas fotos que tem o Barrio, o Luiz Fonseca, o Luiz Alphonsus, enfim, um grupo de cinco pessoas. O Luiz sempre chegava correndo segurando o cabelo, porque ali venta pra cacete, forma uma espécie de corredor na entrada da Baía de Guanabara. Quando eu vi a versão feita para o New Museum, já me deparei com isso. Como essa imagem é horizontal e a página do catálogo, vertical, fizeram um corte que excluiu o autor da foto. Eu fiquei meio assim, mas isso não interferiu tanto. A segunda foi a foto grande do *Desvio pro vermelho*. Um fotógrafo de São Paulo fez a foto de frente para a cristaleira, então saiu o reflexo dele posicionado com o tripé e a câmera. Não se fotografa espelho assim, se faz um ângulo para você sair da foto. Mas eles não tinham grana, só dava para fazer aquele fotolito dentro do orçamento, porque era grande e com cor. Na entrevista eu fiz uma brincadeira que não se deve fazer nunca. Já era macaco velho, mas, de qualquer maneira, falei achando que era uma conversa *off record*. Disse: “no mundo da impressão, da tipografia, da editora, você nunca corrige erros, os substitui por novos”. Isso aconteceu na segunda-feira e já na quinta-feira saiu uma matéria de página inteira e tinha um *box* falando sobre o lançamento do livro da Cosac Naify. Nesse momento eles puseram essa minha frase. Jornalista adora colocar merda no ventilador, né? Recebi um fax indignado de todo mundo da Cosac Naify. O pior é que tinham vários amigos artistas que trabalhavam lá. Desculpa, essa foi uma longa interrupção.

Manuela: Imagina. Bom, a gente estava falando do texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que você apresenta a ideia de artesanato cerebral. O pensamento artístico dos circuitos resultou dessa crítica à incompreensão da fala de Duchamp?

Cildo: Esse trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos: dois projetos* veio a partir desse texto que você está falando. Primeiro fiz o texto, mas achei que não ficava claro o que eu queria dizer, então fui procurar exemplos. Isso não é uma edição, não é uma tiragem. Agora mesmo o MOMA pediu uma para expor e eu falei: “vocês nunca me devolveram a que mandei em 1970 para a *Information*”. Disse que era para eles procurarem em um engradado por trás de algum café (risos). Isso é sacanagem, já tem 50 anos. A história dos Circuitos eu acho que você já conhece. Eu estava voltando da Prainha no primeiro sábado depois do dia 21 de abril. Tinha muita gente indo para Belo Horizonte fazer o *Do Corpo à Terra*. Você já conhece essa história?

Manuela: A da azeitona?

Cildo: Isso! Então eu não preciso repetir, mas é legal pontuar que os trabalhos partiram desse tal texto.

Manuela: O artesanato cerebral é uma crítica sua a essa lição mal apreendida de Duchamp...

Cildo: Exato! A Renascença é importantíssima pelo corpo de realizações, de obras que deixou. Mas, na verdade, o que tem relevância para a história da arte aconteceu paralelamente: a Revolução Burguesa. Foi ela que domesticou a arte que estava presente no espaço público. Um *marchand* pode vender arte renascentista, oitocentista ou cubista, pois tem a tela como embalagem. É com ela que aparece a ideia de autoria, algo difícil de se identificar antes da Idade Média. Isso possibilitou a existência de um mercado, quebrando essa longa história de mecenato do Estado. Enfim, não sei mais por que eu estava falando isso. Você vai ter que conviver com o meu Alzheimer (risos).

Manuela: Sem problemas (risos). Então os *Circuitos* foram decorrência dessa crítica à artesanania cerebral ainda presente na arte?

Cildo: É, eu já começava a perceber que essa questão do estilo estava acontecendo na chamada arte conceitual. Porra, o estilo na verdade é a morte do artista, mas é legal para o mercado. Isso está ligado com algo que eu sempre tive muita dificuldade de entender: a ideia do artista plástico profissional. Você tem um pedreiro, bombeiro, carpinteiro, engenheiro profissional, mas na arte você não sabe o que vai vir daí. Isso envolve a questão do ensino de arte...

Manuela: O academicismo?

Cildo: Tem a ver, mas acho que vai além disso. Porque o academicismo tem um *frame* histórico. Esta questão está mais ligada ao processo mental, que no texto eu chamei de habitualidade. Se você se acomoda em um estilo, pode ser interessante para o mercado, mas, para o próprio artista, não.

Manuela: Não só para o artista como para a arte como um todo, né?

Cildo: E, porque o que interessa na arte é a sua singularidade, a sua contribuição. Tem um conto do Borges que ele discorre sobre o livro e o autor. Fala que, na verdade, existe um único livro sendo escrito desde que começou. É um pouco isso, né? Você vai tentando expandir esse campo do objeto de arte, dessas relações. Só é possível fazer isso quando se tenta ampliar de alguma maneira. O meu problema era, sobretudo, com a verbosidade que a arte conceitual adquiriu. Sendo que uma das piores coisas para se ler é texto de artista, normalmente é algo sofrível. Descontadas as pretensões de que alguém possa entender aquilo e que por trás tenha verdadeiramente uma ideia. A ideia é uma coisa raríssima na arte, o Piero Manzoni teve três ou quatro, que é muito mais do que a maioria dos artistas. Duchamp também teve algumas.

2- IDEIA DE ARTESANATO

Manuela: A utilização do artesanato de forma pejorativa é polêmica, mas entendo que possa ter sido uma maneira não erudita e mais direta de nomear esses episódios artísticos. Por que eleger a artesanania para se referir à repetição?

Cildo: Escrevi isso em abril de 1970. Na época, eu tinha acabado de fazer 22 anos. Eu expressava, verdadeiramente, o que estava sentindo naquele momento. Algumas coisas eu não deixei de sentir. Nunca consegui me envolver com cestaria, fotografia, coisas cujas evoluções dependem do aprimoramento da

repetição. Acredito que o ideal, para cada artista, é partir do zero a cada novo trabalho, mas a gente sabe que não é inteiramente assim. Eu procuro ser o mais direto, podemos dizer que até didático. Às vezes me perguntavam se, na época, eu não tive problema com esse trabalho dos Circuitos. Ele era todo disfarçado, todo mimético e por isso eu não tive, mas às vezes eu tentava explicar a obra e me esmerar na precisão e no vocabulário, mas muita gente não entendia. Eu sempre divulguei mais o *Projeto 1*, então quando saía alguma coisa na mídia era sobre o da Coca-Cola. Esse não atingia diretamente o Estado e tinha um disfarce por dentro da história da arte, de ligação com Pop Art (Andy Warhol, Jasper Johns e o Rauschenberg). Porra, não era um milico que ia me prender.

3- ATUALIZAÇÃO DOS CIRUCUITOS IDEOLÓGICOS

Manuela: Ainda envolvendo os *Circuitos Ideológicos*, como você vê a recente apropriação da atuação apresentada no *Projeto Cédula*? Me refiro ao caso das cédulas carimbadas com as frases: “Quem matou Marielle Franco?”, “Fora Temer”, “Lula Livre” entre outros.

Cildo: Esse trabalho é dos anos 1970, logo em 1973 a Aracy Amaral me mandou uma carta com um recorte de um jornal do Chile. O Salvador Allende tinha acabado de cair e fizeram algo próximo ao que eu tinha executado. Acho que o trabalho é isso e, inclusive, ele já existia antes. Sempre falo que do meu ponto de vista, nesse trabalho, o que interessa é apontar para a existência de circuitos. Este se baseia no tripé conformado por: produção, distribuição e controle de informação. Claro que tem o *ready-made* por trás disso, mas não como antagonismo. Ao invés de pegar a coisa do universo industrial e sacralizar, estimar no museu, tentava exatamente o contrário: dar voz ao indivíduo diante de uma macroestrutura. Era a inserção do conceito, da ideia de circuito. Portanto, ele só existe nesse gerúndio, enquanto alguém estiver fazendo. Em 2011, a mobilização que ocorreu em Belo Horizonte se utilizou disso. Hoje, 50 anos depois, o texto final sobre esse trabalho ainda não surgiu. Apesar disso, tem escritos de que eu gosto muito, que são belíssimos e bem construídos intelectualmente. Estes apontam para várias coisas, como a questão da escala e a noção de anonimato, por exemplo. Com exceção da instrução inicial, eu nunca assinei nenhuma inserção que fiz. Acho legal que continuem agindo nesse plano simbólico, que é um plano inserido na própria história da arte, mas eu espero ainda ver um texto que fale do que realmente me interessou na época.

Manuela: É interessante que recorram a isso agora, tanto tempo depois. O momento político em que você inseriu essas notas era muito crítico e acho que hoje, apesar de diferente, também vivemos um período complicado.

Cildo: É, mas, por enquanto, a gente está no plano das agressões verbais. Na época era tortura, morte. Agora, o trabalho é tentarmos manter esse trem desgovernado nos trilhos, porque é aí que entra a maturidade democrática. Claro que essa constituição é cheia de furos. Agora será a primeira vez que teremos um cenário novo, que passa pelo universo digital. Isso é completamente diferente do que era nas próprias Diretas.

Manuela: A mobilização de ida às ruas está sendo por vias digitais, é uma outra lógica...

Cildo: Sim, não dá para comparar com a entrega de filipeta. Alguém ligado ao Partido Comunista me falou que lá em Porto Alegre eles pegavam pilhas de folhetos, mergulhavam na água e deixavam no topo dos prédios. Conforme iam secando, se espalhavam com o vento. Havia várias maneiras e foi esse fluxo que me interessou, queria usar alguma coisa que estava se movimentando no interior da sociedade. Para as inserções em garrava, estas eram levadas ao forno por conta da tinta vitrificada. Precisava estar exposta a setecentos, oitocentos graus (não me lembro exatamente a temperatura) para ser derretida e se impregnar no vidro. Desde o início eu sabia que as inserções em dinheiro eram um circuito muito mais abrangente. Ainda hoje, uma Coca-Cola custa uns quatro, seis reais. Uma garrafa é equivalente a duas ou três notas de dois. Já na época havia notas de um circulando, o que aumentava ainda mais a potência da atuação.

Manuela: Sim, além da questão quantitativa, a Coca-Cola atinge seus consumidores, já a cédula atinge a todos, tem uma proporção maior.

Cildo: É obrigatório. É o chamado meio circulante do Estado. Ambos os projetos eram difíceis de serem identificados. Jamais conseguiriam encontrar uma garrafa dessas no meio do processo industrial. No lançamento do livro *Cildo: estudos, espaços, tempos* que ocorreu recentemente no MAM, a gente mostrou o filme (de 1979) do Wilson Coutinho, que até ganhou o Festival JB. Nele, tem um momento que estão filmando na fábrica da Coca-Cola. O funcionário de vez em quando tira uma garrafa e põe em uma mesa de luz, mas são dezenas de milhares delas. De qualquer maneira, uma vez identificada, eles teriam de destruir cada uma. Sair agora uma matéria sobre essas notas, tem um coletivo que fez a da Marielle. Tem que continuar fazendo até chegar uma lei que proíba. A grande vantagem das cédulas é que você não pode identificar a autoria, nem por datiloscopia. Será uma dentre muitas registradas na nota.

4- LÓGICA MUSEAL

Manuela: A lógica museal, muito questionada pelos seus trabalhos, acabou tomando proporções ainda maiores com o neoliberalismo. Muitas vezes a exposição do conteúdo se torna mais importante do que o conteúdo em si ou até mesmo a arquitetura do museu se converte em algo mais relevante do que as obras que justificam a existência da própria instituição. Como você vê essa proliferação turística dos museus?

Cildo: É um pensamento que se refere ao museu aqui no Brasil, né? Eu sou de uma geração que cresceu abominando museus. Todos os papos de final de dia no bar chegavam à crítica de que o museu era um lugar morto, que tinha ficado estagnado no tempo e que não havia acompanhado as mudanças da arte. No meu ponto de vista, o que aconteceu com os museus foi o mesmo que aconteceu na Arte Conceitual. Durante décadas eu tinha ojeriza de ser identificado como artista conceitual, procurei fugir mesmo. Nos anos 1990 pipocaram exposições de arte política que contaram com trabalhos meus (a gente está conversando sobre um que é explicitamente político), mas esse tema nunca foi a totalidade da obra e do que me interessou. Eu acho que você tem que realmente seguir o que te dá prazer, porque senão a coisa perde o sentido. Eu saí de várias exposições, senão fica sempre esse recorte com a mesma produção e aquilo se perde. Não fugi de todas,

mas de umas quatro ou cinco eu consegui. É claro que essas instituições foram mudando. Em 1999, quando eu estava montando a exposição no New Museum, o pessoal da Tate se interessou em comprar o *Desvio para o Vermelho*. Tem departamento de tudo nessas grandes instituições, inclusive o de Saúde e Segurança. Eles acabaram chegando à conclusão de que não dava para ter esta obra por conta dos pequenos itens que a compunham. Tentamos pensar em diversas soluções, mas não daria para colocar alarme em tudo. Essa negociação já estava rolando há uns três, cinco anos, mas depois eles se interessaram por outra obra: o *Eureka/ Blindhotland*. O pessoal de segurança até me mandou uma caixa com camiseta de segurança da Tate e me agradeceram por termos expandido os conceitos de segurança através das inúmeras conversas e debates que tivemos. Eles também quiseram o *Através*, que foi o grande problema, pois só de caco de vidro são dezoito toneladas. Acontece que só havia tido um acidente nos vinte e um meses que essa obra ficou exposta na Bélgica e na Espanha, mas eu nem cheguei a comentar nessa reunião bizarra com o chefe de segurança do Prado (que era anteriormente da penitenciária de Madrid). Esse único incidente foi na montagem no Palácio de Cristal. O guarda saiu andando no escuro e deu uma cabeçada em uma daquelas barreiras. Normalmente, em uma situação de medo, ficamos mais cuidadosos. É aquela coisa do medo como material, como matéria-prima.

Manuela: É engraçado pensar que mesmo sendo muito questionado pelo próprio fazer artístico, o museu permaneça crescendo exponencialmente.

Cildo: Isso é uma outra ideia. Eu estou falando do museu como um guardião de uma produção artística/cultural. Nesse sentido eu acho que evoluiu bastante. Um dia chegou a Tanya Barson, (que trabalhava para a Tate, mas hoje está no MACBA), se sentou aí onde você está e abriu uma pasta para me perguntar algumas coisas. Acontece que ela tinha muito mais informações sobre a peça do que eu. Nesse meio tempo (dos anos 1970 para cá), o museu evoluiu muito. No *Eureka*, eu andava por aí igual a um Papai Noel exaurido, guardando tudo muito precariamente, pois não tinha nenhum tipo de procedimento museológico. O que eu quero dizer é que pelo menos eles foram acompanhando as necessidades da arte contemporânea, pois, com relação à arte moderna, eles sempre tiveram um *know-how*. Havia muitos estudos sobre armazenamento e procedimento, mas que se adaptaram às mudanças da arte. A garotada mergulhou nos conhecimentos técnicos para adiar o fim, porque tudo vai acabar e não adianta ficar se preocupando muito.

Manuela: Entendo o que você diz, mas em paralelo a isso surgem instituições como o Museu do Amanhã, por exemplo. Diversos ícones urbanos que legitimam as cidades nessa lógica espetacular.

Cildo: É, você já foi à loja da Nike na Rua 57, em Nova Iorque? É o que mais me lembra, não só pela alta tecnologia audiovisual, mas por sua arquitetura chamativa. Infelizmente, o Rio de Janeiro jamais se livrará disso. O pior dano ambiental é o turismo, pois em pouco tempo consegue destruir qualquer coisa. Essa lógica acaba pervertendo tudo, mas ninguém comenta sobre isso, assim como não falam sobre o nosso maior problema: a questão demográfica.

Manuela: O turismo tomou uma outra proporção, utilizando-se dos museus como mais uma forma de entretenimento e, portanto, como isca. É só perceber a importância que as bilheterias tomaram para a existência dessas instituições culturais. Tornou-se uma questão quantitativa e, conseqüentemente, apelativa.

Cildo: É uma indústria mesmo, é a lógica do capitalismo industrial.

Manuela: Voltando um pouco ao que você falou sobre a arte conceitual...

Cildo: no caso da arte conceitual, eu impliquei com o fato de ter que ficar duas, três horas lendo textos confusos e de má qualidade, para chegar a uma ideia que não existia. É a mesma coisa: tem muita gente de cinema migrando para Bienais e outras exposições. O que acontece é que para se deparar com essas obras, você precisa ficar quinze, trinta minutos ali. O que eu sempre achei legal nas artes plásticas é o fato de você estar em uma exposição e não ficar escravo de um tempo. Envolve essa coisa da sedução: você para nas obras para as quais foi atraído, se não, você segue. Aliás, eu tinha um professor que as vezes precisava ficar quatro, cinco horas olhando uma única tela, mas obviamente não fazia isso com todas. A arte conceitual acabou insistindo em ser não sedutora. Eu acho que isso é uma característica da fisicalidade, porque não adianta ver a foto do Babel, quando você se depara com aquilo é outra coisa. Eu, desde muito cedo, via reproduções do Van Gogh e alguns textos dele, mas não conseguia me empolgar com aquilo. Comecei a gostar do Van Gogh a partir de um livro de cartas entre ele e o irmão. Em certa altura ele fala: “Theo, não adianta, a história do homem é igual à história do trigo. Se você não é plantado para nascer de novo, você é triturado e transformado em pão”. É alimento, ainda é alimento. Eu parei naquela frase e a partir daí, volta e meia o Van Gogh vinha. Até que eu vi *O Estudante* pela primeira vez no MASP e percebi que era outra coisa.

Manuela: Nada substitui o embate que se tem com a obra, né?

Cildo: É imprescindível e é um pouco a questão do teatro. Acho que o teatro e as artes plásticas foram as duas formas de arte que tentaram, não sei se corajosamente ou irresponsavelmente, passar ao largo da Revolução Industrial. Já o cinema é filho direto, a televisão então nem se diz, e a música se beneficiou muito. Mas as artes plásticas e o teatro, a essa altura têm que ser um ganho, têm que se fundar nessa sedução quase que instantânea. O que eu também acho legal na arte é isso. Começa com uma inscrição (talvez existam coisas mais antigas que isso), tem um momento que esta se funde com religião, mas a arte consegue sair dessa moldura. Na Grécia, a arte estava muito próxima da arquitetura, mas ela também desvia e parte para a sua própria autonomia. E aí segue, a arte como produção do real e ela sempre conseguindo se descolar disso, criar um espaço de singularidade para si mesma. Aparece a fotografia e ela também se descola dessa, vai investindo em um outro campo e expande em uma outra direção. Por isso que eu implico com a expressão inglesa *visual art*, porque já tem muito tempo que esse termo não dá conta do campo. E assim vamos nós. Vi uma matéria no *O Globo* (que era uma tradução de um jornal inglês) sobre arte digital, um campo que tem muita gente aderindo. A história era sobre um jovem estudante inglês que precisava desenvolver uma atividade para pagar a faculdade (que ia começar em setembro) e resolveu criar a *One Million Dollar Homepage*. A tela tem um milhão

de pixels (mil por mil) e ele colocou à venda cada pixel por um dólar. Isso entrou em atividade no final de agosto de 2012; em dezembro, ele já tinha vendido 999 mil pixels. Essas grandes corporações tinham colocado seus logos ocupando uma porrada de pixels e ainda sobraram mil deles. Na época cada um destes estava por cento e setenta e cinco mil dólares no eBay. Só aí já são cento e setenta e cinco milhões de dólares que seriam somados aos novecentos e noventa e nove mil. Fora esses caçadores de cérebro que foram para cima dele. Até agora, essa foi a coisa mais interessante que eu achei, mas não conheço a arte digital a fundo.

5- VIRTUALIDADE

Manuela: O termo virtual passou a ser associado ao que é tecnológico/digital. No livro *O Complexo arte-arquitetura*, Hal Foster adere ao senso comum de antagonizar real e virtual. O conceito de virtual que você trabalha já se apresenta como espaço de potência e não como essa ausência de presença. Qual a importância da virtualidade na sua obra e como você percebe essas diferenças de significado?

Cildo: A gente pode propor um teste: jogamos uma pedra na testa, se doer é real e se não doer é virtual (risos). Trabalho com o virtual como uma espécie de realidade paralela, que é o nome original desde 1977, lá no ateliê com Raymundo Colares e tal. Eu primeiro fiz os *Cantos*, que são peças anedóticas: é a parede se derretendo no canto, derrete parte das suas paredes e faz uma ilha; é basicamente isso. Os *Espaços Virtuais* sempre lidam com ângulos, mas os dois partindo desse módulo de Euclides. Os *Espaços Virtuais: Cantos* são sempre retas e ângulos; essa é a grande diferença. Começou a circular essa virtualidade tecnológica. Teria que saber exatamente qual é o limite desse virtual. Eu vou te contar uma historinha que tem a ver com isso. É de uma amiga minha chamada Maaretta Jaukkuri – curadora finlandesa do museu Kiasma em Helsinki. O museu, que havia sido recém aberto, tinha um departamento de curadoria e *new media*. Então a Maaretta (que era curadora chefe) e um cara da curadoria digital foram para algum país próximo da fronteira da Finlândia levar parte do acervo para uma exposição. Eles estavam sentados em uma muretinha na frente do museu, aproveitando um solzinho e vendo os funcionários descarregarem os monitores, computadores e quilômetros de cabos dos caminhões. A Maaretta é discretíssima, como os finlandeses em geral, mas depois de quase uma hora vendo aquele movimento, ela se virou para esse curador e perguntou: “é isso que vocês chamam de arte imaterial?” (risos). Eu achei isso exemplar!

Manuela: Maravilhoso! Poderia fazer infinitas perguntas, mas acho que já falamos sobre os pontos que eu tinha planejado. Muito obrigada, Cildo! Depois que eu transcrever a entrevista posso te submeter...

Cildo: Não precisa. O que é a verdade? A verdade é a soma de tudo: equívocos, coisas físicas, pedradas que machucam e pedradas que não machucam.

Apêndice 2: entrevista Dulcineia Santos

Depoimento concedido pela arquiteta portuguesa Dulcineia Santos, via Skype, no dia 8/12/2017.

Manuela: Primeiramente, agradeço por ter aceitado conceder essa entrevista. Formulei algumas perguntas, mas outras vão surgir naturalmente durante a nossa conversa. O meu entusiasmo em falar com você é ter a oportunidade de ouvir sobre a sua experiência como arquiteta no escritório do Herzog & de Meuron. Uma das coisas que eu queria te contar sobre a minha viagem de estudos à Europa é que visitei vinte e uma obras deles. Diante de tantos projetos, o Schaulager foi o que mais me intrigou. É uma obra cuja complexidade as imagens não são capazes de captar...

Dulcineia: Conseguiestes entrar nele?

Manuela: Consegui! Estava no entre exposições, ou seja, no período de montagem, mas eu havia agendado uma visita guiada. Entrei pela área administrativa, mas pude conhecer os espaços de caráter público e muitos de acesso restrito. Essa experiência foi interessante para entender a instituição e o funcionamento da edificação. Ao visitar todas as zonas do edifício do arquivo, percebi que os arquitetos têm um grande respeito pelo programa da fundação. Ao mesmo tempo, é uma obra que parece tencionar a questão do belo, criando assim um enorme estranhamento. O que me intrigou foi justamente o fato de ser um projeto pragmático, sem perder a inquietação com a pesquisa das próprias questões arquitetônicas. Apesar de ser uma construção que exprime um profundo respeito aos ideais de funcionamento da instituição, não se resume a isso...

Dulcineia: É um projeto antigo e muito relevante para o escritório. Ele estaria entre os dez ou, no máximo, quinze projetos mais importantes. Já do ponto de vista programático é um edifício particular, pois não é um museu e sim uma fundação. Schaulager quer dizer depósito. Na verdade, aquilo é um arquivo onde se guardam obras de arte. Uma vez por ano convidam um curador para montar uma exposição que nem sempre é nesse edifício e não acontece todos os anos. Acho que ano passado, por exemplo, não abriu. Normalmente inaugura na altura da arte Basel e fica aberta por seis meses. Essas exposições são trabalhadas e construídas a partir do que eles têm como acervo. Isto não quer dizer, obviamente, que não possam buscar outras peças ou manifestações artísticas para as mostras. Uma das coisas ricas do escritório é o tipo de cliente que eles sempre tiveram. O Herzog & de Meuron fez o *masterplan* de toda aquela zona da cidade. A extensão de escritório, onde eles possuem o seu arquivo próprio, também se encontra lá. Os *cabinets*, onde eu também já trabalhei, ficam uma paragem de metro antes da fundação Schaulager, mas não é possível fazer visitação. Toda essa zona da cidade é industrial e está em desenvolvimento, portanto, acho que eles acabam por ir buscar a linguagem industrial que está ali à volta. Fazem isso ao invés de tentar dar um sentido representativo (o que no classicismo seria a forma arquitetônica de representar uma instituição, utilizando o frontão e uma grande entrada). Também fica claro como eles trabalham essa questão local até na escolha do próprio

material. É um edifício construído da terra daquele sítio. Todas as chapas são trabalhadas a partir dessa textura. Esse lado local e industrial está associado ao programa. Por outro lado, como há aquela possibilidade de se fazer eventos abertos para o público, há ali um momento de representatividade que é aquela casinha.

Manuela: Esta parece operar a transição da escala residencial para a escala industrial e vice-versa.

Dulcineia: Exatamente! Eu diria que é a porta de entrada, o que em uma instituição seria a colunata com o pórtico etc. A dimensão daquele átrio da entrada não tem a ver apenas com a questão da diversidade artística – já que ali acontecem performances e esculturas que correm no espaço daquela altura toda –, essa riqueza espacial é também uma tentativa de buscar uma escala pública. Já o que está para trás, mas que é maravilhoso, é um pensamento pragmático: pisos com salas modulares e ajustáveis. Estas podem ser climatizadas de acordo com o que se armazena. A ideia de se ter um depósito de arte acessível o tempo inteiro é conceitualmente muito bonita. É um lugar em que as peças estão conservadas em uma espécie de pequenas salas de museu. Os últimos pisos desse edifício, pelo menos quando eu os visitei há cerca de dois anos, estavam vazios. Ou seja: aquilo é um programa em extensão, haja vista que a coleção pode ampliar. Como só havia a laje do chão e a do teto, pude perceber claramente a escolha da grelha de pilares. Aquilo é uma espécie de parque de estacionamento à espera de que os tais módulos sejam construídos. Obviamente que a estrutura dura já está toda lá, mas no futuro outras peças e outra tecnologia poderão ser necessárias. O projeto contempla essas possíveis mudanças. Nesse projeto há uma grande plasticidade que eu acho que tem a ver com o fato de se tratar de um programa artístico. As soluções andam ali a vacilar entre o industrial e o residencial; entre o artístico e o pragmático. É nessa mistura que eles encontram uma solução única. Ao trabalharem com as condicionantes de cada projeto em si, garantem que cada um tenha a sua identidade. Ao lidarem de uma forma muito fiel e muito respeitosa com as demandas do cliente, como tu disseste, conseguem garantir a originalidade do próprio projeto. Obviamente que não vou dizer que isso acontece em todos os projetos, mas pelo menos nos grandes ícones que eles já conseguiram construir. Portanto, me parece uma obra interessante a estudar, embora eu não lhe saiba dizer muito do processo de projeto porque eu ainda não trabalhava lá. Uma coisa importante de ser dita é que essa obra foi feita por um *partner* do escritório que já não trabalha com eles. Quando entrei, ele lá estava, mas saiu passado um ano para abrir o seu próprio escritório. Chama-se Harry Gugger e é a terceira pessoa mais importante desse projeto: o *partner in charge*. Tu vais perceber que há uma influência natural da equipe em cada projeto.

Manuela: Durante a minha estadia em Basel, pude perceber o que você apontou como a criação de particularidade de cada projeto. Com raras exceções, não é fácil identificar que os projetos são deles. Ao ir de um edifício para outro, eu me perguntava: “como um único escritório foi capaz de fazer coisas tão distintas?”. Claro que há itens comumente trabalhados em alguns projetos, mas só conseguimos identificá-los a partir de um olhar mais treinado e lento. Nesse sentido, parece difícil falar da totalidade da obra deles, ou melhor: de generalizar a prática do Herzog & de Meuron. Não que seja fácil falar sobre a obra do Alvaro

Siza, por exemplo, longe disso, mas a construção de sua trajetória parece mais evidente do que a concebida pelo Herzog & de Meuron. Como você vê isso?

Dulcineia: Concordo, é uma obra complexa, mas também é mais contemporânea e, portanto, mais próxima de nós. Por isso, se calhar, é mais difícil de lermos esse denominador comum. Há uma série de temas que vais acabar por ver repetidos: uma certa abstração dos processos, as formas, as texturas, as peles e a questão conceitual que o edifício tem sempre que responder. Há uns textos muito bonitos em algumas das monografias deles, em que falam da relação do escritório com a arte e com os artistas. Há uma entrevista em que o Jacques fala da importância que uma série de exposições vanguardistas (sobre o minimalismo) tem para eles. Os arquitetos não só tiveram contato com peças do Judd e do Beuys, como também trocaram conhecimento e fizeram trabalhos em comum. Tem artistas que os influenciaram bastante e vê-se isso no processo de trabalho do escritório. Se eu tivesse que dizer uma palavra para descrever o que há de especial no caráter da obra deles seria: experimental. Além disso, tem a precisão, mas isso é algo que está presente em toda a arquitetura suíça. Vês muito essa experimentação quando estas lá a trabalhar. Uma das coisas fascinantes é o próprio ato de visitar o escritório, pois é um ambiente muito acadêmico. Tu vês maquetes por todo lado, em várias escalas e de diversos materiais. Aquilo é muito lúdico e muito apelativo. Há uma série de exposições desses materiais. A que resultou naquele catalogo *Beauty and Waste* (que está no livro *Natural History*, editado pelo Philp Ursprung), correu o mundo. Não sei se chegou a ir à América, mas esteve em Paris, Londres e em vários sítios importante europeus. Esta expunha esse quase excesso de experimentação. Para um estudo fazem-se milhares de maquetes e versões. Há ali um processo experimental que tem muito que ver com o processo de um artista. Não existe a ideia de catálogo, ou seja, não tem um repertório a seguir. Obviamente que, em um escritório com a quantidade de anos que já leva este, há soluções que se repetem e começa-se a ver padrões de escolhas. Se dividires em tópicos as abordagens das questões de projeto (como por exemplo: fachadas, programa, escadas, volumetria, iconografia), vais ver que existem padrões de comportamento. Um deles é a imprescindível importância que se dá para a identidade de cada obra. Quase que é mais fácil, sabes? No momento em que tu descobres o que é especial naquele projeto, de repente tens matéria para fazer um edifício único e quase de graça. Não tens que inventar uma desculpa para que seja assim. De alguma forma também é uma maneira muito racional de chegar a uma certa expressividade. Tu vês o traço do Siza, não sei se haverá explicação para tal ou se isso lhe interessa, pois é uma arquitetura mais gestual, uma arquitetura *hiper* expressiva. Já no Herzog & de Meuron a expressividade reside em outra coisa, mas eles também vão à procura dela.

Manuela: Durante qual período esteve trabalhando no escritório? O que te motivou a ficar tanto tempo?

Dulcineia: Eu cheguei lá em 2009 e voltei para o Porto em 2017. O escritório é muito estimulante, aliás, se continuasse lá seria igual. São muitos os desafios por causa dessa complexidade toda. Trabalha-se com clientes e projetos muito interessantes e que disponibilizam recursos bastante espetaculares, para não dizer quase ilimitados. A estrutura do escritório é impressionante porque é um trabalho coletivo e com diversos mecanismos e desafios. Há ali um movimento, um

dinamismo e uma sinergia muito grande. A cada seis meses estão a chegar novas pessoas de todo o mundo – dos mais novos aos mais velhos, dos mais experientes ao menos experientes. Obviamente que estando lá dentro vais passando por diferentes posições e, conseqüentemente, tens diferentes desafios. No início és *trainee* e se dedicas às maquetes, porque essa é uma maneira de abordar o projeto. Em seguida passas a ter desafios de desenho, comesças a coordenar outras pessoas, depois a integrar reuniões com o cliente, vais viajar a trabalho e por aí vai. O mundo é enorme e não se acaba ali, percebes? Nunca consegues atingir a totalidade. Um dia tens que ser ótima em *Excel* e no outro em tratar de recursos humanos. É muito variado e dinâmico. Do ponto de vista do dia-a-dia de trabalho, é muito exigente e estimulante. Estar dentro desse escritório é colocar-se em contato com realidades bastante especiais. Acho que por causa disso que fiquei tanto tempo. O difícil não é ficar, é sair.

Manuela: Em nossa rápida conversa aí no Porto, você tinha começado a me falar sobre a estrutura do escritório...

Dulcineia: Sim! Obviamente que a estrutura foi evoluindo e vai continuar a mudar. Uma coisa é a posição na empresa, a outra é o cargo que estão a executar. Neste momento há os *Founding Partners*: Jacques Herzog e Pierre de Meuron. Depois vêm os *Senior Partners*: Christine Binswanger, Ascan Mergenthaler e Stefan Marbach. Abaixo deles são os *Partners*: Michael Fischer, Jason Frantzen, Andreas Fries, Robert Hosl, Wim Walschap e Esther Zumsteg. Um desses será sempre o *Partner in Charge* de um projeto que, em conjunto com um associado ou ao *Project Diretor*, montam a equipa. Quando há projetos mais especiais podem vir a ficar diretamente ligados ao Jacques ou ao Pierre. A equipa mais complexa que eu já tive era constituída por: um *Partner in Charge*, um *Project Diretor* (que era associado), uma *Project Manager* (que era associada), um *Project Manager* (que era *Senior Architect*) e eu como *Project Architect* (que também era *Senior Architect*) e depois a equipa se dividia por diversos temas. Nas fases iniciais divide-se pelo mínimo possível. Já na fase de *concept* há sempre equipas de: fachada, estrutura, layouts e alguns temas especiais. Obviamente que a equipa também é dinâmica, vai crescendo e apertando. Quando esses projetos vão para fases mais complexas como o *design development* (que normalmente dura seis meses e chega a um grande nível de detalhamento do projeto), cada uma dessas pessoas (que são as cabeças dessa equipa) tem uma equipazinha. Esses agrupamentos podem vir a ter até trinta pessoas. Por outro lado, há projetos como o último da Ricola que deve ter sido feito por cinco pessoas: o Jacques, o Pierre, um *Project Architect* (suponho que ele era *Senior Architect*) e devia ter um arquiteto para ajudar a desenhar e um *trainee* para maquetes.

Manuela: Com relação à setorização das equipes por temas, quem está elaborando a fachada pode vir a pensar estrutura em um outro momento?

Dulcineia: De uma forma geral, não. É importante que as pessoas tenham um certo seguimento. Os temas andam em paralelo, portanto as pessoas têm que trabalhar umas com as outras. Não é que de repente a fachada para e o *layout* continua. As coisas vão evoluindo ao mesmo tempo e para isso tens que ter uma pessoa constantemente concentrada em um assunto. Não seria eficiente elas andarem sempre a trocar, porque há muito conhecimento que acaba por ser

perdido. Obviamente que não são estanques, se sentir necessidade podes mudar alguém de tema. Não há uma fórmula, mas há uma maneira de se fazer. Se o *Project Manager* vir que alguma coisa não está a funcionar, tem a liberdade para mudar e fazer o que quiser.

Manuela: Ao mudarem de projeto e, conseqüentemente, de equipe, os arquitetos acabam por se debruçar sobre outros temas e integrar diferentes áreas, certo?

Dulcineia: Exatamente. Tu não és a especialista naquele assunto. Continuas a ser estimulada para ser uma arquiteta completa. Claro que todos participam do processo e fazem parte das discussões. Quando eu falo em alguém que coordena um tema específico é porque essa pessoa sabe tudo sobre ele: abre os e-mails referentes ao assunto, vai às reuniões dos consultores e distribui trabalho. Acontece que nem sempre as reuniões são divididas por temas, às vezes vais discutir o estado da coisa e, portanto, discutes as coordenações entre elas. Sempre que possível está toda a equipa reunida, mas se esta é muito grande não se pode parar todos de uma vez. As reuniões normalmente são *workshops*, porque o *manager* está com o lápis na mão a discutir desenho e a falar sobre coisas concretas que estão ali à nossa frente e não projeções.

Manuela: Perguntei isso porque não é uma coisa tão óbvia assim. Há vários escritórios que trabalham com áreas já predeterminadas como a de criação, desenvolvimento de fachada, detalhamento, apresentação etc. Sendo assim, o projeto sempre passa por essas etapas de forma fragmentada.

Dulcineia: Sim, verdade. Não é assim necessariamente, mas obviamente que se tu tiveres interessada em um único assunto, isso pode acontecer. Estou-me a lembrar de um colega que gostava tanto de um tema, que se tornou realmente um especialista. Ele até copilou um documento sobre o tema. Há casos como esse no escritório, mas não é uma coisa imposta, percebes? Não tens um rótulo, aliás, podes pedir precisamente para trocar de área e como tudo: as vezes é possível ou não.

Manuela: Como se reúnem as equipes no espaço físico? Cada uma fica em uma sala separada ou pode haver mais de uma equipe por sala?

Dulcineia: O escritório é uma espécie de alambrado de diversos edifícios em volta de um pátio. Há várias espacialidades ali dentro. As salas mais pequenas podem acomodar de quatro a seis pessoas, mas em geral levam de vinte e cinco a trinta pessoas (se calhar há umas com maior capacidade). Todas elas são sistema *open space* onde se pode reunir até umas cinco equipas. Existe esse confronto e esse convívio diário. Normalmente as reuniões internas ou até as do *partner in charge* com a equipe são feitas no local de trabalho. São mesas (tábuas em cima de cavaletes), computadores, muitas maquetes e as paredes recheadas de informação. Esta é um local importante onde tudo está exposto. Vou agora dizer uma coisa super pequenina, mas não interessa. Se estás a estudar o *underlay* de uma escada, isso quer dizer que pesquisou e produziu imagens, desenhos, detalhes, textos etc. No final de cada dia imprimes um documento (com o devido título etc) e expõe nos painéis. Sendo assim, estás preparada para mostrar o seu trabalho a qualquer momento, seja para um colega, um *partner* ou uma visita ao escritório. As

reuniões podem ser marcadas com certa antecedência, mas às vezes pode ocorrer de um dia para o outro ou até de uma hora para a outra. O chefe de equipa, que está a acompanhá-la diariamente, pode marcar reuniões espontâneas em que de repente para tudo por alguma questão e faz um “ponto de situação”. Há reuniões de diferentes naturezas: *meetings*, *client meeting*, *partner meetings*, *consulting meetings* etc. Em geral e o mais possível, as reuniões são no espaço de trabalho, porque é mais fácil, pragmático e racional. Portanto, as reuniões acontecem assim: à frente de outras equipas e com os materiais que estão expostos no ambiente. Os encontros com clientes ou consultores podem ser reservados, pois tens uma agenda específica. Dependendo do assunto, podem ser mobilizadas todas as pessoas da equipa ou até uma única responsável. É um processo muito aberto, pois vês não só o que está a passar com o seu projeto, mas também com os outros.

Manuela: Achei interessante você esclarecer isso. Essa constante exposição no ambiente de trabalho acaba por instigar o debate sobre projeto. É um sistema integrado, né?

Dulcineia: Sim, às vezes uma pessoa de outra equipa pergunta algo porque tem interesse ou também está a estudar isso. Há muita troca dentro do próprio escritório. Todas as pessoas têm um e-mail e, portanto, diariamente vês uma coisa engraçada que é: pessoas a pedirem informações. Um e-mail recorrente é: “a equipe x está à procura de amostras de pedra, quem tiver, por favor, avisar”. Pode ser isso ou um bloco do *Autocad*, uma mesa em 3D, cartão branco, qualquer coisa. O escritório está permanentemente conectado. Há um sentido de comunidade muito forte.

Manuela: Voltando ao assunto da divisão das equipas em salas, exceto os *partners* fundadores, ninguém tem um lugar fixo, certo?

Dulcineia: Sim, o Jacques e o Pierre têm um gabinete, em um edifício à parte, em que o acesso é mais restrito por razões óbvias. Apesar disso, estão mais com as equipas do que propriamente na vila (que é como se chama a casa onde estão os gabinetes). Diariamente eles estão a passar de equipa em equipa. Não há lugares fixos, mas as mudanças também não são semanais, não é? Há projetos em que eu tive dois anos a trabalhar, outros em que estive por três meses e o mínimo que já aconteceu foi por duas semanas. A única coisa que nos pertence e que é preciso realocar, é o computador. Quando é aberto um novo projeto, há uma pessoa encarregada de fazer a distribuição dos lugares no escritório. Este pode ser um associado ou um *project director* que, ao montar sua equipa, precisa saber onde esta será acomodada. Cada arquiteto pode vir de um projeto e formar uma nova equipa. Não é sempre o mesmo grupo, eles nos misturam.

Manuela: Como são eleitas as pessoas que vão integrar as equipas? É uma decisão unicamente do *Project Manager* ou existem outros fatores como, por exemplo, os demais arquitetos explicitarem qual projeto estão mais interessados em participar?

Dulcineia: Há uma lista de pessoas que estão disponíveis naquele momento, mas como eu nunca participei desses processos, não sei lhe dizer exatamente como acontece. Imagino que para eles decidirem fazer determinado projeto, precisam perceber se têm recursos humanos para isso ou se precisam contratar. Quando o

iniciam é porque sabem que podem montar uma equipa. Primeiro o *Project Director* vai ao departamento de recursos humanos para tentar perceber o que vai precisar, como: um arquiteto com um certo tipo de experiência ou que fale uma língua específica, por exemplo. Não é uma escolha muito pessoal, mas tem que ver com os interesses e as necessidades daquele projeto. Se estou a fazer um projeto na Rússia e preciso de um arquiteto júnior, caso haja um disponível que fala russo, vou escolhê-lo. O projeto de arquitetura é algo orgânico, as próprias fases têm muita elasticidade. As equipas são organismos onde podem começar menores e depois crescer. Pode haver uma paragem política, a equipe se dissolver e depois de um tempo voltar-se a tentar juntar. É um processo complexo e dinâmico. Acho que isso é uma questão lógica que deve acontecer em todos os escritórios.

Manuela: Há escritórios com outros processos. O coletivo londrino de arquitetos chamado *Assamble* é exemplo de uma outra dinâmica. São 20 arquitetos, e a estrutura é mais horizontal. Todos eles explicitam seus interesses, sua pesquisa pessoal e têm a abertura de escolher em qual projeto entrar. Obviamente que um escritório com a dimensão do Herzog & de Meuron não conseguiria obter essa mesma política, mas o que eu quero dizer é que não há uma única forma de fazer.

Dilcineia: Há coisas que, para mim, já parecem óbvias, mas quando falas de outras práticas eu percebo que são diferentes. Lá, não é um sistema aberto por definição. Não passam um e-mail perguntando quem é que quer participar desse projeto ou te pedem para responder a um questionário para traçar os seus interesses. Não é assim porque só a pessoa que vai colocar o projeto em curso que, muitas vezes, tem informações suficientes para perceber o que será necessário. O *Project Manager* é o responsável pelo processo e ele tem que cumprir com um determinado contrato (desenhado por ele, em conjunto com os advogados do escritório e outras pessoas). Sendo assim, ele tem que ter liberdade de dizer: “para eu conseguir cumprir esse contrato preciso de tais pessoas”. Eu acho que faz sentido porque ser o *Manager* de um projeto é algo complexo e fazer o *management* dos recursos é uma das partes desse trabalho. Obviamente que já passei por uma situação em que não era tão interessante para mim, do ponto de vista profissional, fazer parte daquele projeto. A razão era que eu já tinha feito aquela tarefa e gostava de entrar em um outro tipo de campo. Nessa situação eu pedi uma reunião com o *Partner in Charge* e fiz os meus esclarecimentos. Já houve momentos em que eles também me perguntaram: vão entrar dois projetos, o que tu achas? Qual projeto te entusiasma mais? Eu dei a minha opinião, mas, obviamente, que não quer dizer que eu tomei a decisão. Eu já estava lá há bastante tempo, imagino que essa não seja uma discussão que se possa ter sempre e com todos. Há a possibilidade de se haver esse tipo de conversa, mas não é a regra. O que eu acho importante dizer é que os escritórios suíços são empresas e, portanto, eles vendem um serviço. O Herzog & de Meuron tem o compromisso de fazer arquitetura, movimentam uma certa economia interna e por terem mais de 400 funcionários, acabam adquirindo uma certa responsabilidade social. O que eu acho brilhante é como eles conseguem ser essa máquina, que muitas vezes acaba por retirar a poética (eu agora mesmo retirei a poética do que poderia ser a empresa), mas mesmo assim brigarem por condicionantes que não correspondem a essa lógica. Eles querem desperdiçar mais tempo no desenvolvimento dos projetos justamente porque acreditam que a arquitetura merece isso. Me parece

bastante impressionante como lutam por um processo longo e por um produto de excelência. Conseguem ter essa escala com a qualidade e a metodologia de um escritório de três pessoas e da academia. Há esse ar de ateliê, pois é um ambiente de muita partilha onde está presente esse espírito de comunidade. Quando tu pensas isso na escala de uma empresa, são estratégias de investimento. O Jacques ou o Pierre, em uma conferência aqui no Porto, disse uma coisa muito bonita e que eu acho que é verdade: “nós desprendemos tanta energia em desenhar os nossos edifícios, assim como o nosso escritório”. Isto porque estão convencidos de que a maneira como conseguem desenhar o escritório vai influenciar profundamente na concepção dos próprios edifícios. Uma das coisas fundamentais, e certamente uma das grandes conquistas de um *Project Director*, é conseguir que o cliente assine um contrato em que são postas todas as regras do jogo: como são as reuniões, quais são os prazos, o que se entrega, o que se discute, quais as responsabilidades. É importante que se estabeleça como que o processo de trabalho vai acontecer, ou seja, como será a interlocução do escritório com o cliente e as equipas externas. Em contratos complexos e de grandes projetos, há diversas equipas complementares ao escritório e que têm formas de fazer *management* eventualmente distintas. Eles têm a plena consciência de que devem ter o máximo de controle sobre isso, senão o cliente pode vir a influenciar no processo de trabalho e assim eles não conseguem garantir que cheguem aos mesmos resultados. Se a equipa assinar um contrato que diga que serão feitas entregas semanais, estarão constantemente a trabalhar para entregas e isso não permite que haja o processo experimental. O Herzog & de Meuron é ao mesmo tempo uma corporação e uma empresa familiar. Eles vendem serviços, mas, apesar de tudo, têm um produto de excelência e valorizam o processo de trabalho. É bastante impressionante como eles conseguem manter as duas coisas.

Manuela: Tirando o longo tempo que eles destinam ao fazer, de que forma acontece essa valorização do processo?

Dulcineia: Há uma consciência da forma de trabalhar com experimentações. Se tu testas em desenho, imagem, maquete ou o que quer que seja, estás em um processo de descoberta. Com esses experimentos consegues entender se aquilo que achas uma boa ideia, de fato é. Tens que provar por vários ângulos. Às vezes testas de uma forma e não é o suficiente, porque é melhor testares em 3D para estar ao olho do observador e conseguir fazer uma fotomontagem com o envolvente. Se calhar, às vezes funciona melhor uma maquete porque é mais abstrata e consegues ver a nível construtivo. Há diferentes situações. Eu tenho a certeza de que se acredita imenso nessa experimentação como forma de trabalhar para chegar a objetivos de excelência. A coisa mais interessante nesse escritório reside exatamente aí, porque eles já têm nome suficiente para não ter que fazer tantos testes. O processo experimental é um processo caro, pois é o tempo da mão de obra a experimentar, o custo com os materiais e os equipamentos necessários. Era mais fácil se fechassem logo uma opção. É muito “para trás e para frente”, mas se acredita que, por conta disso, é que se chega a esses resultados.

Manuela: Você acha que tem uma metodologia de projeto ou é experimental também nesse sentido?

Dulcineia: Existe uma metodologia. Há procedimentos, formas de colocar as coisas em *master*, de coordenar as equipas etc. Isso é uma aprendizagem, pois eu acho que é o que torna as empresas mais experientes, mais fortes. Elas já têm mais controle de determinados processos e é possível reconhecer esses padrões. Sempre se começa da mesma forma: pela análise. É uma espécie de aquecimento, pois as primeiras ideias começam a surgir em simultâneo. Isso é mais ou menos óbvio, pois tens que conhecer o terreno (fazer maquetes e fotografias dele), gerar as primeiras ideias de máximo, depois começar a perceber o programa, fazer maquetes diagramáticas e esquemas. Cada projeto tem a sua especificidade e essas metodologias nem sempre são verdades. Se não faz sentido naquele momento, não se faz. Às vezes tem a ver com a própria personalidade ou forma de trabalhar da pessoa que está a chefiar aquela equipa. As decisões nunca são iguais entre as pessoas.

Manuela: Os *softwares* utilizados pelas equipas variam a cada projeto ou tem um protocolo em relação a isso?

Dulcineia: Tens um pouco de tudo, mas vai depender do que o projeto vai demandar. Em geral quando envias um currículo para se candidatar às posições de arquiteto, domina programas de desenho (o mais comum é o Autocad), 3D (o principal é o Rhinoceros) e obviamente que algum processador de imagem e de texto (normalmente os programas da Adobe: Photoshop, InDesign e Illustrator). Nem toda a gente chega lá com o mesmo currículo e com tudo equilibrado. Há um departamento chamado *Digital Technologies* em que os profissionais produzem *renders*, trabalham em *screepts* e fazem o *management* de *softwares*. Eles dão suporte às equipas em processos de utilização de programas como Revit, Autocad, Grasshoper, Bing etc. Quando vais para projetos complexos, em que tudo é coordenado em uma maquete 3D, há contratos específicos que falam do que é esse objeto de troca entre as diferentes equipas (internas e externas) do projeto. Esse é um documento legal, que tem o mesmo valor das plantas ou dos dossiês que entregas para fazer uma legalização. Nele é estabelecido como essa maquete será feita, quem terá as responsabilidades e qual o nível de detalhe. Todas as equipas que têm essas obrigações tem um *Manager* relacionado ao *software*. Este dá assessoria aos processos internos desse programa, para que todos trabalhem dentro de uma rede e consigam produzir informação coordenada. Nesse grupo de *Digital Technologies*, só há pessoas que têm um domínio muito avançado dos *softwares*.

Manuela: Isso quer dizer que, em um projeto, podem ser usado recursos paramétricos e em outro o desenho à mão livre?

Dulcineia: Isso! Depende não só do *Project Manager*, como de ti. Não há um livro de regras. Imagina: se lhe foi pedido que faças uma maquete, pode ser que ninguém lhe vá definir como. Vais decidir a partir do que se está sendo discutido ou o que se espera desse experimento. Podes fazer o 3D primeiro porque queres ver se as peças estão a bater certo antes de mandar para a máquina ou de uma forma completamente diferente. São opções suas, podes discutir com as pessoas da sua equipa, mas claro que sem exagero. Tudo vai depender do nível de responsabilidade que vais ter nessa tarefa. Muitas vezes cabe a ti saber gerir qual o programa, *software* ou experimento que vais usar.

Manuela: O que você quer dizer é que há certa liberdade e autonomia dentro das equipes? Onde são elaboradas essas maquetes e experimentos?

Dulcineia: Sim, é muito aberto. Trabalhas com todos os tipos de matérias: desde madeiras, resinas, tinta, gesso, betão, cartão, esferovite (isopor), tecidos e tudo o que podes imaginar. Há vários *workshops*. Há uma máquina de cortar papel, uma a laser e outra que se chama CNC (mesas que fazem escavação do material com duas brocas). Existem espaços como o *sprail room* e o *storage* (porque tem muito estoque de materiais para maquete, como colas, *sprays*, bonequinhos, plantas etc). Tem o *workshop* de madeiras que agora está mais sofisticado, mas na altura em que lá cheguei já tinham várias máquinas, serras, tintas, vernizes, pinceis, alguns instrumentos para fazer betão (concreto), gesso e outras coisas. Quando são maquetes “suja” ou mais trabalhadas, faz-se no *workshop*, senão faz-se no espaço de trabalho junto à equipa. Nesses lugares reservados para se fazer experimentos, existem duas pessoas responsáveis por ajudar permanentemente a todos que necessitam. Pode ser uma questão simples de execução ou discussões sobre a escala, o material etc. Esses profissionais têm bastante experiência nessa área e são consultados todo o tempo até tomarmos as decisões finais. Isso é muito importante porque é aquilo que eu te disse: a maquete que estás a fazer implica em todo o processo de projeto. Tens que estar atenta para que todos trabalhem de forma conjunta. Não é uma pessoa que está fora do processo que vai simplesmente executar uma maquete, são os próprios arquitetos. Muitas das descobertas e das grandes confirmações são feitas a partir dela. Tens que fazer parte das discussões porque a maquete tem a mesma importância que um desenho ou qualquer outra coisa que venha a ser feita. Normalmente o que tu fazes durante o processo de trabalho é para clarificar uma questão. Escolhes o meio que achas que vai ser mais favorável para lhe ajudar a tomar aquela decisão. Nas apresentações com o cliente, mostra-se muito o processo, mas seleciona-se o que faz sentido para aquela reunião. Todas as maquetes são bem-feitas, mas algumas servem só de estudo e perdem o sentido ao longo do projeto.

Manuela: Uma das coisas que acho interessante é que eles deixam aflorar, em suas obras, algumas tensões típicas de um processo de pesquisa – em que o que lhe move são as constantes indagações. Parece haver uma reflexão com relação ao tempo da arquitetura e a percepção de sua efemeridade. Há arquitetos que almejam o controle absoluto de sua obra, mas o Herzog & de Meuron dá algumas pistas de que se questionam sobre isso. Apesar de serem muito precisos e terem uma enorme atenção com cada detalhe do projeto, parecem aceitar a intervenção do acaso. Um dos exemplos é o *Production and storage Building* da Ricola, em que há marcas expressivas da água pluvial nas fachadas laterais. Fica claro que eles poderiam ter desenvolvido um sistema para evitar que esses vestígios surgissem com o tempo. O segundo é a a liberdade das configurações internas de projetos como o Schaulager. Você acha que pode haver uma certa flexibilidade nesse sentido que aponto?

Dulcineia: Acho interessante essa análise que estás a realizar, porque, para mim, é difícil de fazer esse tipo de exercício. Tu fazes melhor exatamente por essa distância. Tens uma confrontação e uma surpresa relativa a coisas que, de certa forma, já começam a estar naturalizadas para mim. Acho que faz sentido o que

estás a dizer, não só na falta de definição espacial do *layout* como a liberdade na fachada. Por outro lado, quando estavas a falar das escorrências que mancham a fachada, eu não te sei dizer até que ponto foi intencional. O que sei é que é uma imagem poética bastante disseminada por todo o lado e aceita por eles, já que podiam pintá-la. Há ali uma aceitação do acaso. O que eu vejo na obra deles é o supercontrole e a manipulação dos detalhes e do processo, explorando tudo até a milésima opção para que tenhamos a certeza de que estamos no caminho certo. Apesar do rigor e precisão, há sempre alguma coisa que lhe sai desse controle de alguma forma, mas às vezes é encenada. No Rehab, por exemplo, eles vão buscar plantas que nasceriam ali naturalmente, mas estas são plantadas por eles. Existe essa dualidade: muito rigor e uma certa exploração dos acasos. Já viste que em geral estamos a falar de obras muito pequenas? Nesse momento eles estão a construir coisas muito maiores, não é? Acho que também é interessante fazeres essas observações e esse tipo de análise a projetos distantes da Suíça ou de maior escala. Estes são mais difíceis de controlar. Se estou a construir em Hong Kong, surgem outros complicadores, como a cultura, a língua, as regras, a distância física, entre outras. Se estou trabalhando em uma escala monumental, os parâmetros também mudam e acaba por se ter menos controle. O que é acaso no estádio de Pequim é diferente do que eu possa permitir que seja acaso em um edifício como o da Fundação Schaulager, por exemplo.

Manuela: Identifico a existência certa virtualidade nos projetos do Herzog & de Meuron. Não só no sentido tecnológico (que às vezes aparece, como o caso dos monitores na fachada do Schaulager), mas no sentido de uma presença ausente. São presenças que não necessariamente são físicas.

Dulcineia: É porque a associação que eles fazem não é direta, é analógica. É uma obra que usa muitas referências, mas não faz analogias diretas ao contexto ou algo assim.

Manuela: Durante o modernismo no Brasil, há uma politização muito grande da arquitetura. Isso se deu também por conta do contexto histórico da ditadura militar. No momento presente, o Brasil passa por uma enorme crise política e é difícil não relacionar atuações arquitetônicas a posições dessa ordem. Contaminada por isso, eu lhe pergunto: você acha que a atuação do Herzog & de Meuron tem um viés assumidamente político? É discutido política no ambiente de projeto?

Dulcineia: Não é um escritório que tenha uma ideologia e que está a tentar passá-la por meio da arquitetura. A maneira de se fazer arquitetura não é de todo ideológica. Não é como o Lacaton e Vassal que tem um compromisso político. O que é discutido e pode vir a se misturar com política são as estratégias de negócio. Falamos apenas de políticas da própria empresa. Se estás a fazer um projeto, como o do Centro Cultural da Luz, não podes deixar que as questões políticas participem ativamente do projeto. O escritório tenta diminuir ao máximo os possíveis impactos desses assuntos no andamento do processo. Quando eu digo “reduzir o impacto”, quero dizer que os projetos não parem ou que não haja algum tipo de mudança por conta disso. Por outro lado, assim como tu dissestes que eles respeitam muito o programa e o cliente, existe essa mesma coerência quando se tratam de projetos urbanos. O escritório não é um ambiente politizado, mas, em

projetos com viés público, acabam por se envolver em questões sociais. Nesses casos, eles estão interessados em oferecer um determinado espaço à aquela comunidade, e isso, sim, é discutido. Muito raramente se fala sobre questões políticas, é uma discussão muito arquitetônica. A Suíça é uma sociedade que, obviamente, tem muito menos questões políticas do que a nossa, mas os projetos têm sempre um envolvimento público. Todos eles são voltados às pessoas que serão influenciadas.

Anexo: imagens



Figura 1 – Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970)

Fonte: Pedro Oswaldo Cruz



Figura 2 – Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula* (1975)

Fonte: Pedro Oswaldo Cruz

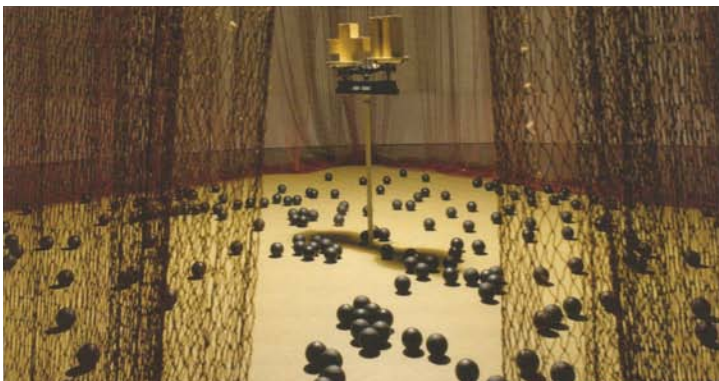


Figura 3 – Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland* (1970-1975).
Fonte: Pat Kilgore



Figura 4 – Cildo Meireles, *Nós, formigas* (1995/2013).
Fonte: Fundação de Serralves



Figura 5 – Cildo Meireles, *KU KKA KA KKA* (1992-1999).
 Fonte: Galleria Continua



Figura 6 – Cildo Meireles, *Missão/Missões (como construir catedrais)* (1987).
 Fonte: Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou



Figura 7 – Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970).
 Fonte: Luiz Alphonsus



Figura 8 – Diller Scofidio, Blur Building (2012).
Fonte: www.dsrny.com



Figura 9 – Herzog & de Meuron, Ricola Production and Storage Building (1993).
Fonte: Manuela Müller



Figura 10 – Herzog & de Meuron, Tate Modern (1998-2000).
Fonte: www.artrabbit.com



Figura 11 – Mapa de Basel situando os projetos do Herzog & de Meuron.
Fonte: www.herzogdemeuron.com



Figura 12 – Herzog & de Meuron, Schaulager (2000-2003)
Fonte: Heinrich Helfenstein



Figura 13 – Schaulager, gradeamento do lote.
Fonte: www.afasiaarchzine.com



Figura 14 – Schaulager, iluminação artificial das salas de acervo.
Fonte: www.schaulager.org



Figura 15 – Schaulager, vista externa das aberturas na fachada.
Fonte: www.schaulager.org

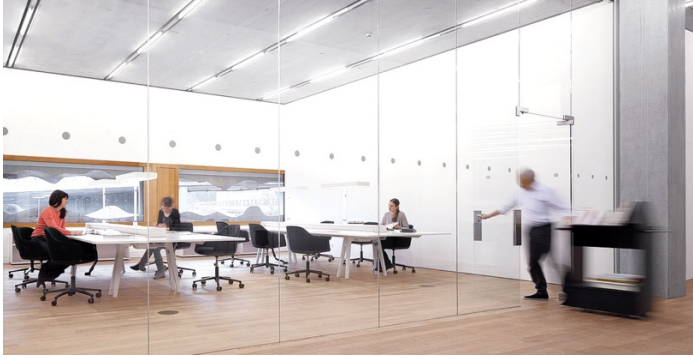


Figura 16 – Schaulager, vista interna das aberturas na fachada.
Fonte: Tom Bisig



Figura 17 – Schaulager, auditório.
Fonte: Michele Nastasi



Figura 18 – Schaulager, iluminação natural do átrio.
Fonte: Tom Bisig

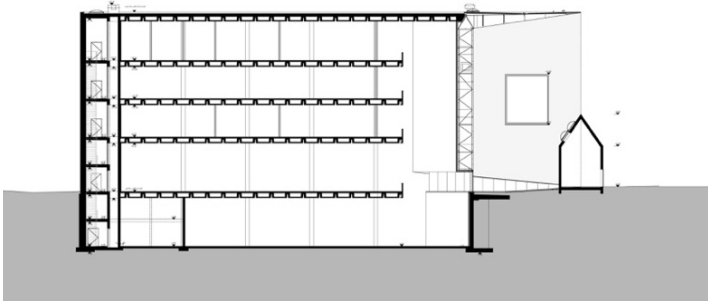


Figura 19 – Schaulager, corte transversal 1.

Fonte: www.schaulager.org

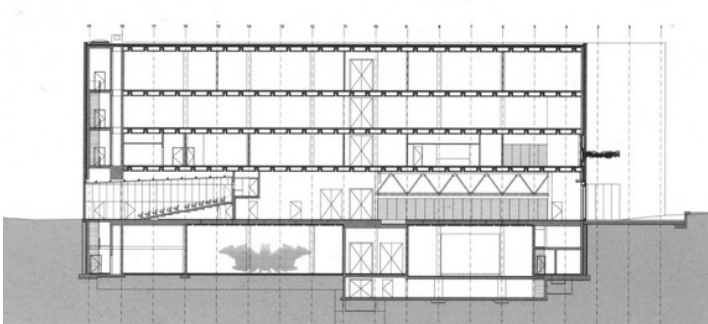


Figura 20 – Schaulager, corte transversal 2.

Fonte: www.schaulager.org



Figura 21 – Schaulager, logística de manipulação e transporte das peças de arte.

Fonte: Ruedi Walti

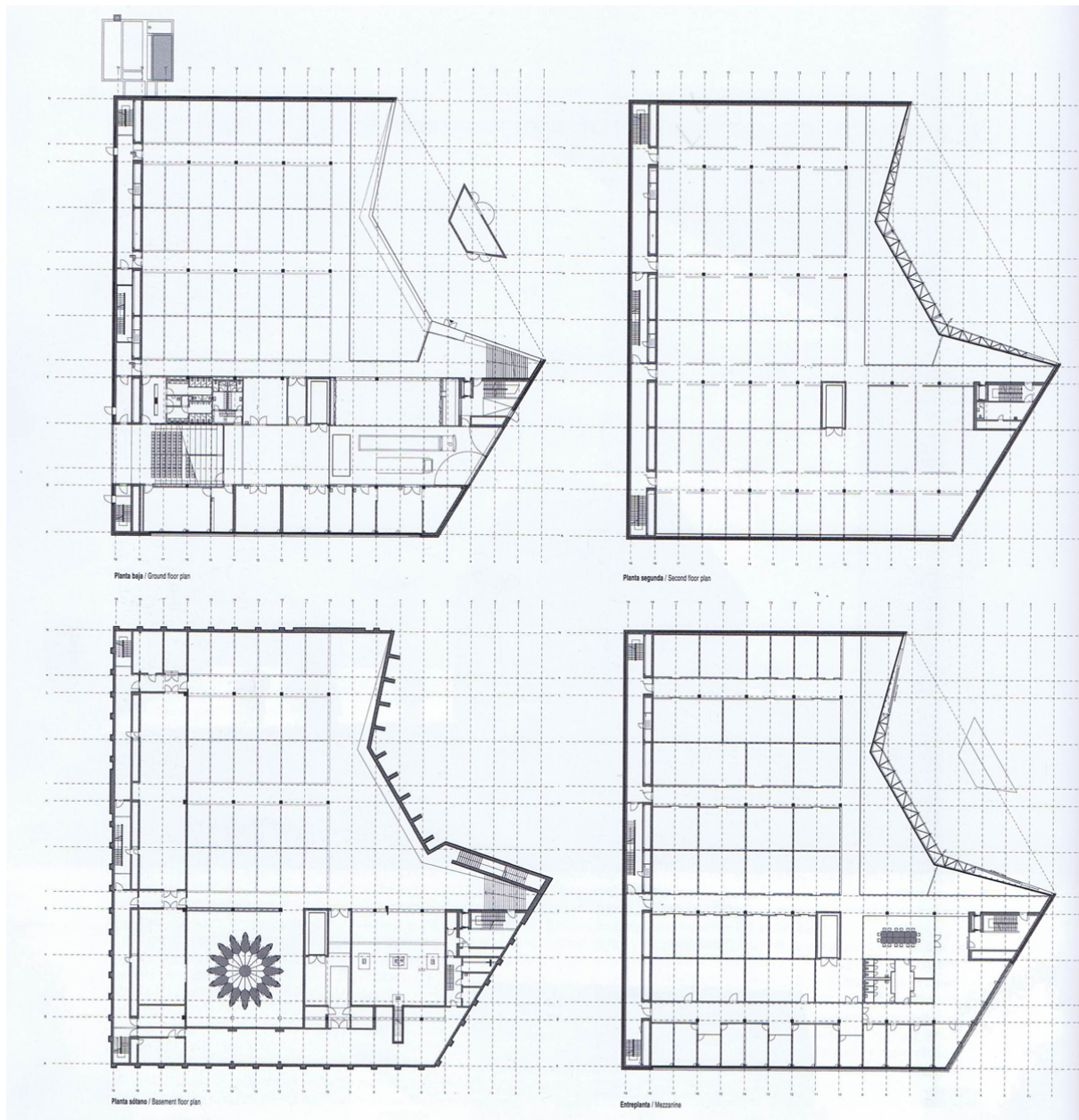


Figura 22 – Schaulager, planta baixa de todos os pavimentos.
Fonte: www.hicarquitectura.com



Figura 23 – Schaulager, demarcação ritmada da iluminação.
Fonte: Tom Bisig



Figura 24 – Schaulager, salas destinadas ao acervo.
Fonte: Jonas Kuhn

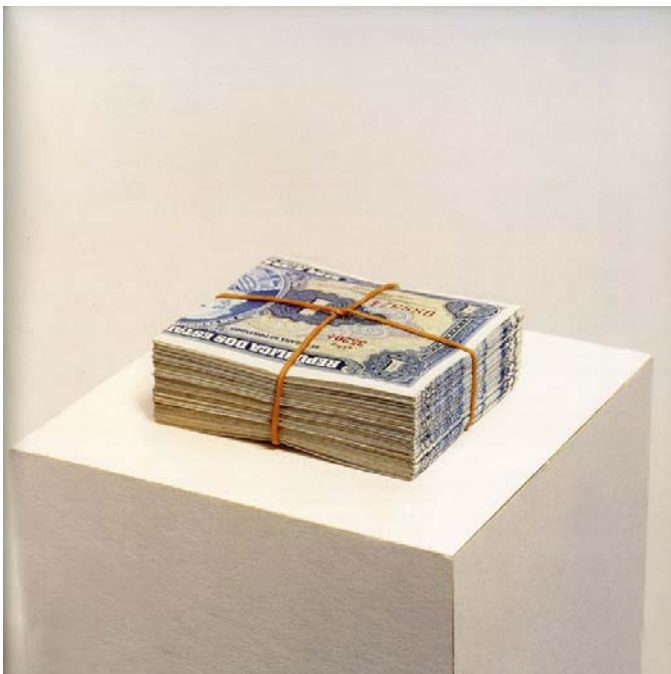


Figura 25 – Cildo Meireles, *Árvore do dinheiro* (1969).
Fonte: acervo de Cildo Meireles

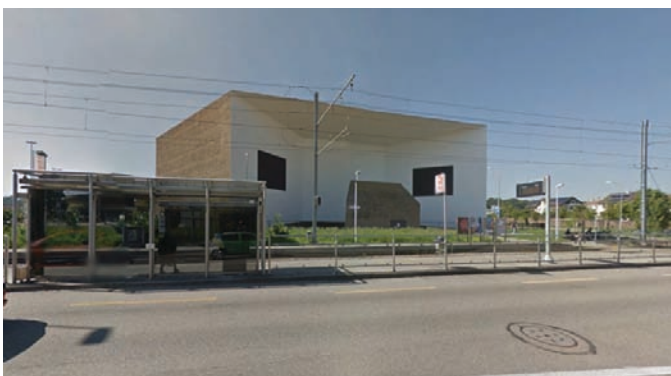


Figura 26 – Schaulager, parada do VLT.
Fonte: Google Maps



Figura 27 – Schaulager, faixa de pedestres em frente ao portão de entrada.
Fonte: Manuela Müller



Figura 28 – Schaulager, relação da fachada principal com a Ruchfedstrasse.
Fonte: Google Maps



Figura 29 – Schaulager, relação da fachada lateral com a Ruchfedstrasse.
Fonte: Google Maps

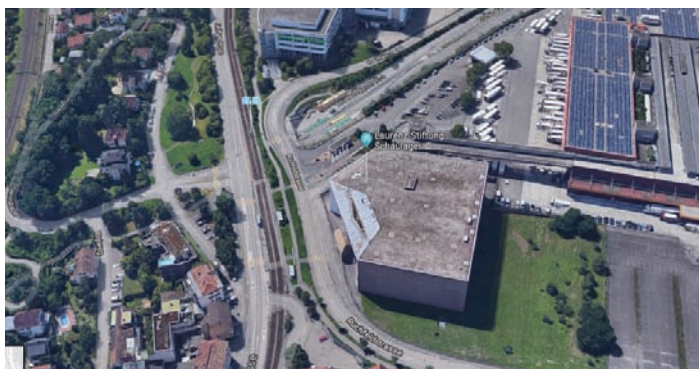


Figura 30 – Schaulager, vista aérea.
 Fonte: Google Maps



Figura 31 – Cildo Meireles, *O Sermão da montanha: Fiat Lux* (1973-1979).
 Fonte: Centro Cultural Candido Mendes



Figura 32 – Schaulager, vista externa da “casa”.
 Fonte: Ivar Hagendoorn



Figura 33 – Cildo Meireles, *Através* (1983-1989).
Fonte: Luis Asín



Figura 34 – Schaulager, vista interna da “casa”.
Fonte: www.hicarquitectura.com



Figura 35 – Cildo Meireles, *Espelho cego* (1970).
Fonte: Pat Kilgore

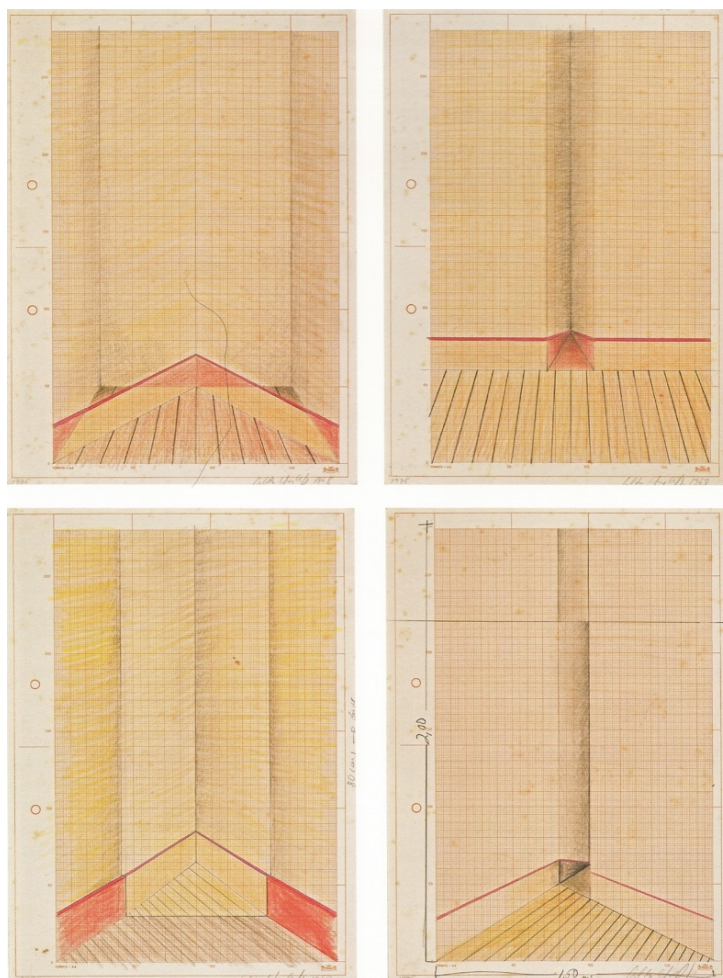


Figura 36 – Cildo Meireles, *Espaços virtuais: Cantos* (1967-1968/2008),
desenhos em papel.
Fonte: Fundação de Serralves

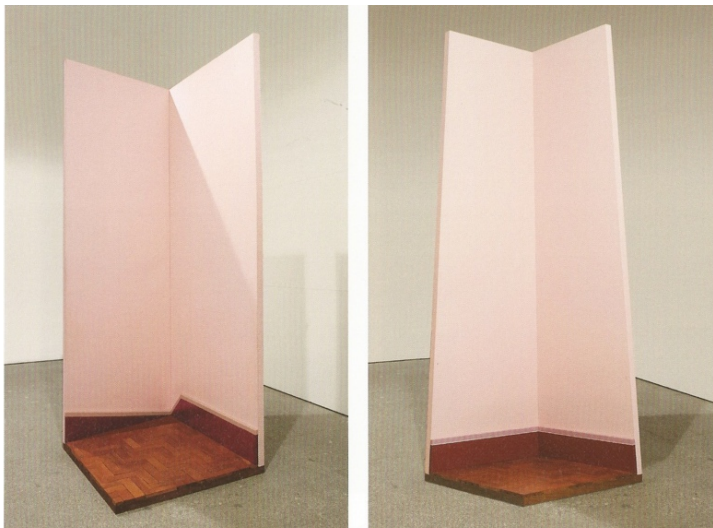


Figura 37 – Cildo Meireles, *Espaços virtuais: Cantos* (1967-1968/2008), execução tridimensional.

Fonte: Par Kilgore



Figura 38 – Cildo Meireles, *Volumes virtuais* (1968-1969/2003).

Fonte: Ela Bialkowska

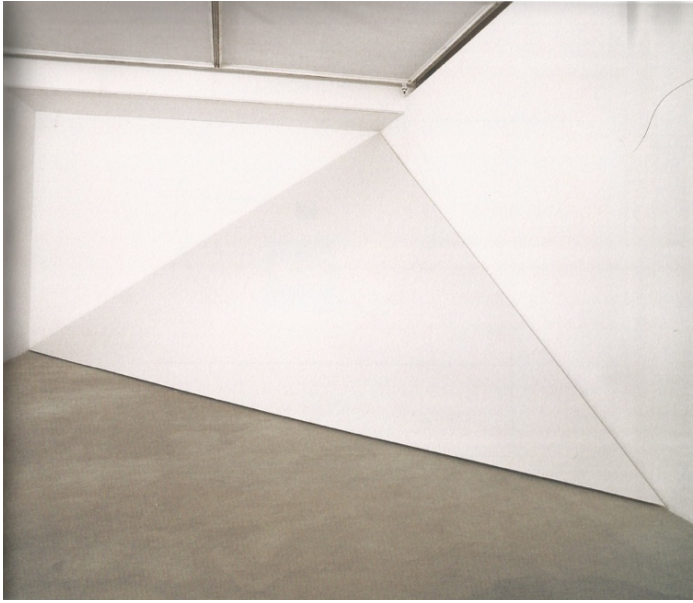


Figura 39 – Cildo Meireles, *Ocupações* (1968-1969).
Fonte: Musée d'Art Contemporain de Bordeaux

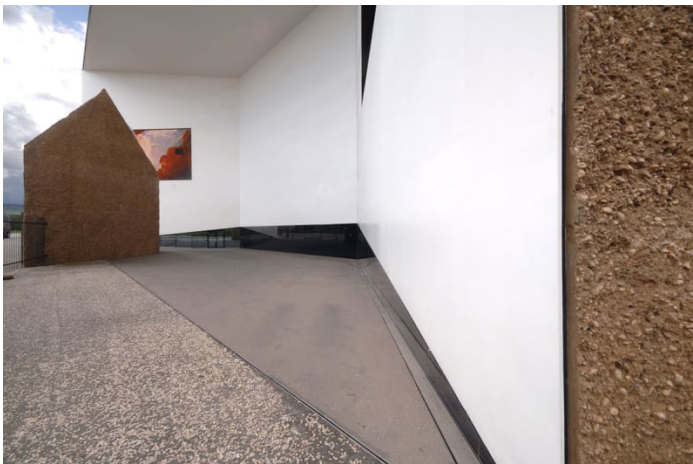


Figura 40 – Schaulager, mudança de piso e demarcação no solo.
Fonte: Michele Nastasi



Figura 41 – Schaulager, laterais chanfradas da “casa”.
Fonte: www.afasiaachzine.com



Figura 42 – Schaulager, vazio perspectivado.
Fonte: www.schaulager.org



Figura 43 – Schaulager, fenda translúcida na entrada da edificação.
Fonte: Michele Nastasi



Figura 44 – Schaulager, materiais sedimentares presentes no projeto.
Fonte: Manuela Müller



Figura 45 – Schaulager, tubo usado como corrimão e puxador.
Fonte: Michele Nastasi



Figura 46 – Schaulager, grelha metálica.

Fonte: Michele Nastasi



Figura 47 – Schaulager, superfície do foyer.

Fonte: Michele Nastasi



Figura 48 – Schaulager, seções das janelas.

Fonte: Michele Nastasi



Figura 49 – Escritório do Herzog & de Meuron.
 Fonte: www.herzogdemeuron.com

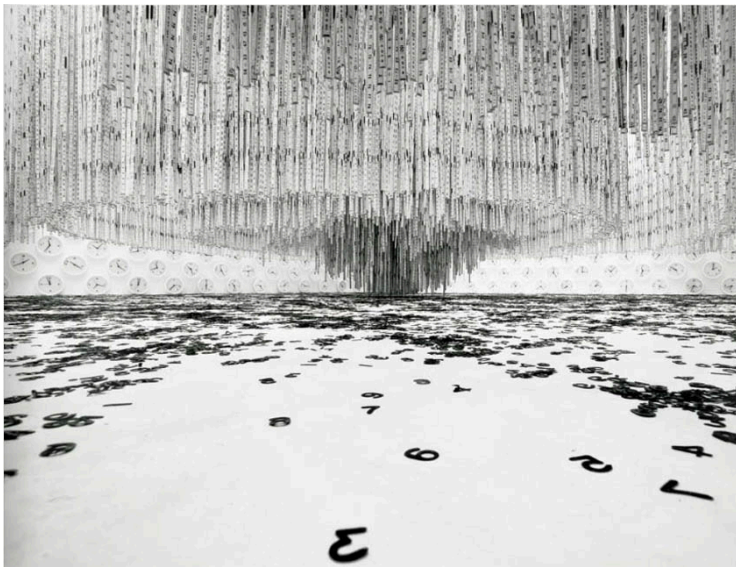


Figura 50 – Cildo Meireles, Fontes (1992/2008)
 Fonte: www.collabcubed.com

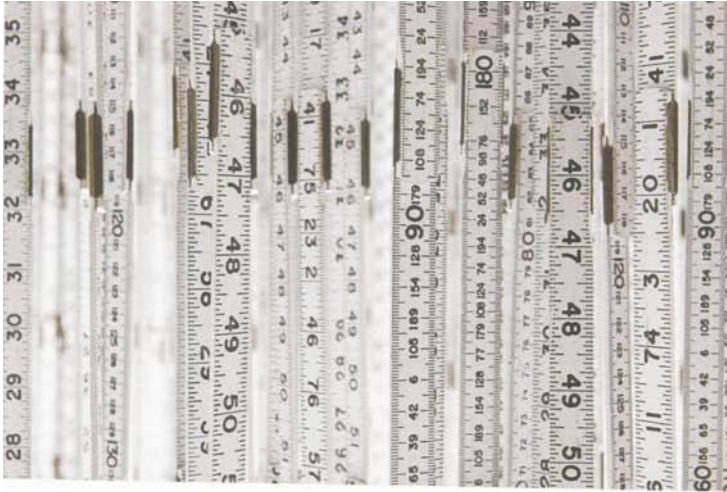


Figura 51 – Cildo Meireles, Fontes (1992/2008)
Fonte: Tate Modern



Figura 52 – Schaulager, marcas na fachada lateral.
Fonte: www.afasiaarchzine.com



Figura 53 – Arte primitiva esculpida em monolitos.
 Fonte: Antonio Marcos



Figura 54 – Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul (1969-1970).
 Fonte: Pat Kilgore

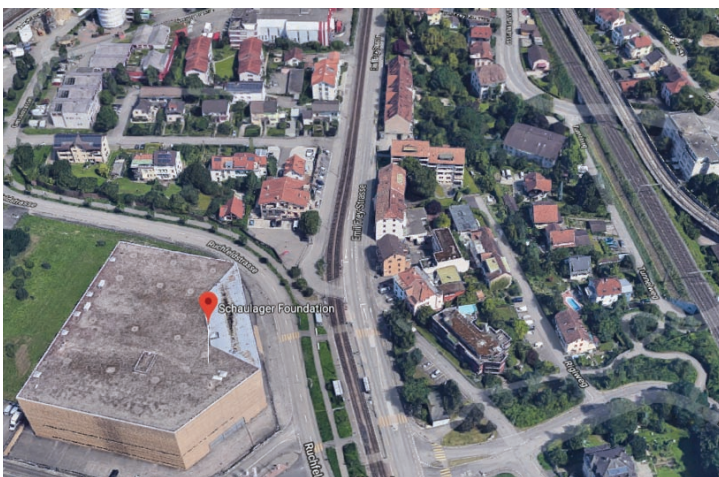


Figura 55 – Schaulager, vista aérea do entorno residencial.
 Fonte: Google Maps



Figura 56 – Schaulager, vista aérea do entorno industrial.
 Fonte: Google Maps



Figura 57 – Richard Serra, Intersection (1992-1993).
 Fonte: Manuela Müller



Figura 58 – Tate Modern, edifício preexistente e anexo.
 Fonte: Manuela Müller

PUC-Rio - Certificação Digital N° 1612290/CA

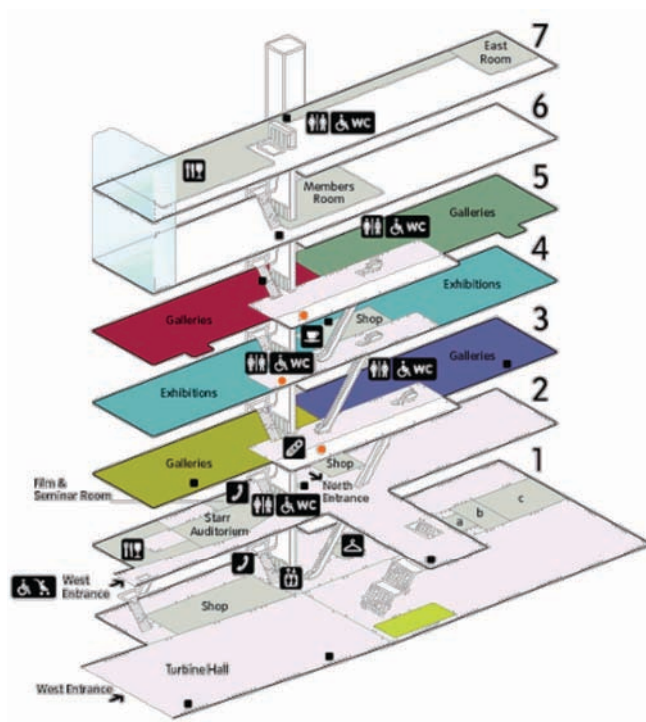


Figura 59 – Tate Modern, diagrama programático.
 Fonte: www.pinterest.com



Figura 60 – Tate Modern, átrio.
Fonte: www.ar-tour.com



Figura 61 – Herzog & de Meuron, Museu da Cultura (1998-2000).
Fonte: Manuela Müller



Figura 62 – Museu da Cultura, interior da quadra.
Fonte: Manuela Müller



Figura 63 – Museu da Cultura, interior da cobertura anexada.
Fonte: Manuela Müller



Figura 64 – Herzog & de Meuron, VitraHaus (2007-2009).
Fonte: Manuela Müller



Figura 65 – VitraHaus, disposição dos móveis no interior.
Fonte: www.vitra.com



Figura 66 – VitraHaus, interseções espaciais.
Fonte: www.vitra.com



Figura 67 – VitraHaus, espaços intermediários.
Fonte: Manuela Müller



Figura 68 – Herzog & de Meuron, Vitra Schaudepot (2014-2016).
Fonte: Julien Lanoo



Figura 69 – Vitra Schaudepot, interior.
Fonte: Mark Niederman



Figura 70 – Vitra Schaudepot, vista lateral.
Fonte: Julien Lanoo



Figura 71 – Herzog & de Meuron, Ricola Storage Building (1987).
Fonte: Manuela Müller



Figura 72 – Ricola Storage Building, detalhes construtivos.
Fonte: Manuela Müller