

2

Paisagem: uma dialética com o contexto

Qual é a questão fenomenológica? É quando o corpo se movimenta pelo espaço. Ou quando o espaço e o corpo atuam juntos, aceitando a elevação de diferentes ângulos, vistas, cheiros, texturas e detalhes. Todas essas questões são fenomenológicas. Esse é o teste real, a arquitetura não é um exercício acadêmico, ela precisa ser experimentada pelo público.¹

Steven Holl

Buscando uma relação intrínseca entre a obra e seu entorno (o espaço real, *teatrum mundi* das ações humanas), após os anos sessenta, os artistas valorizaram a percepção, entendida fenomenologicamente como um *quiasma*: sensibilidade e pensamento. A arte viria participar de uma dinâmica *in situ* da paisagem que é sempre cultural.

Krauss coloca que, desde a Renascença, a lógica da escultura era ligada à do *monumento* em seu valor comemorativo e simbólico, relacionado ao *lugar*. Com o Modernismo, no final do século XIX, há uma mudança de convenção da escultura e o monumento torna-se auto-referencial e nômade, também idealizado, uma vez que se conserva estranho à representação temporal e espacial.²

No começo dos anos 1960, se poderia observar uma reversão desta lógica abstrata e um retorno à referência ao *lugar*, em função da relação entre a obra e o espaço real; mais que isto, uma busca por uma experiência que se dá no tempo, como já observamos, em função da *externalidade* que poderia ser entendida como um modo de relação com o contexto.

¹ Steven Holl. Apud. HOLL, Steven. (Entrevista). *Revista Projeto Design*, set. 2001. Em seu livro *Interwinning* o arquiteto diz explorar a relação dos projetos com a experiência cotidiana, como as sensações, percepções, conceitos e emoções.

² KRAUSS, A Escultura no campo ampliado (1979), p.88-89.

2.1.

O Lugar contemporâneo, diálogos em complexidade

O debate acerca do problema do *lugar* foi iniciado nos anos 1950 e 1960, como crítica à cidade moderna projetada para um homem ideal e universal, que desprezava a história e teria destituído o espaço urbano tanto de sua escala humana quanto de seus valores simbólicos.

A realidade de uma paisagem estéril edificada pela especulação só viria a agravar o questionamento ao planejamento urbano, mais preocupado com os fluxos e trânsitos da cidade que com o lugar do homem. Os próprios modernos teriam sugerido a arte como propulsora de uma imagem mais “humanizada” do espaço urbano.³

Nesta época, as primeiras obras de arte no espaço público revelam a expansão do “lugar da obra” de arte do espaço do museu para o espaço da cidade, mas não demonstram a incorporação do lugar onde se inserem, ou do *sítio*, na própria operação artística. Esta é, aliás, uma das críticas que o escultor Richard Serra faz às obras de Calder, Moore e Nogushi que seriam como maquetes transplantadas à escala da cidade, completamente auto-referentes.⁴

Ao comentar a obra do próprio Serra, Carl Andre formula um conceito de *lugar* que se aproxima do sentido de *dialética da paisagem* tal como pretendemos investigar: “um lugar é uma área em um meio ambiente que foi alterado de forma a torná-lo mais perceptível (...) surge, particularmente, em função tanto das qualidades gerais do ambiente quanto das qualidades particulares da obra”.⁵

O historiador de arquitetura Ignasi Sola-Morales esclarece que, após a Segunda Guerra Mundial, uma nova sensibilidade com base na fenomenologia de Husserl teria proposto uma noção de *lugar* como crítica a um caráter abstrato de espaço: “a arquitetura deveria ‘voltar às coisas mesmas’, ‘edificar lugares para o habitar’. Do mesmo modo que não haveria essências universais senão existências

3 Esta questão foi o tema do IV CIAM (Congresso Internacional da Arquitetura Moderna) de 1947 e também é apontada, já em 1943, no manifesto “Nove pontos sobre monumentalidade” publicado por Gideon, Sert e Léger. MONTANER, Joseph. O lugar metropolitano da arte. In: *A modernidade superada*. Arquitetura, Arte e Pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.149-166.

⁴ BOIS, Yve-Alain. Promenade pittoresque autour de *Clara-Clara*. In: *Richard Serra* (cat.). Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.

⁵ Carl Andre. Apud. TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*. Paris: Éditions Carré, 1993, p.87.

históricas, particulares e concretas, tampouco haveria espaços elaborados *in vitro*, experimentos de tipo generalizado”.⁶

Como esclarece o autor, a obra do historiador Norberg-Schulz apresenta a arquitetura como a atividade de produzir *lugar*, retornando às qualidades particulares do *genius loci*, da história, dos mitos, simbolismos e significação de um sítio. Para o autor, o *genius loci* seria o “fazer aflorar as preexistências ambientais, como objetos reunidos no lugar, como articulação das diversas peças urbanas (praça, rua, a avenida). Isto é, como paisagem característica”.⁷

Nos anos 1960, o arquiteto e teórico Aldo Rossi⁸ contribui para esta discussão lançando a idéia da cidade como *complexidade*, uma paisagem onde participam elementos que não poderiam ser reduzidos puramente à racionalidade em função de sua própria dimensão simbólica. Para o autor a origem da concepção arquitetônica estaria na articulação de elementos da memória e do desenho do *locus*: lugar marcado pela presença de um *genius loci*. Seu trabalho em *Arquitetura da Cidade* é baseado em um retorno arquetípico de formas para as quais reivindica a permanência. Afirma o processo histórico como a repetição de estruturas constantes, permanentes, que configuram um *tipo*, que é atemporal. Projetar conservando o *tipo*, significa criar um espaço que permite o reconhecimento de uma identidade. A partir desta noção de *tipo*, surgem projetos que procuram conservar traçados, gabaritos, linguagens e símbolos ligados a um passado que deveria ser retomado pela arquitetura.⁹

Na década de 1970, nos Estados Unidos, Robert Venturi, arquiteto e teórico, defende a paisagem como *complexidade*, mas a une à *contradição*, noção que nos levaria à tensão entre termos não resolvidos por uma síntese dialética:

As justaposições aparentemente caóticas de elementos vulgares expressam uma intrigante espécie de vitalidade e validade (...) em algumas dessas composições existe um sentido inerente de unidade não muito longe da superfície. Não é a

⁶ SOLA-MORALES, Ignasi. Lugar: permanencia o producción. In: *Diferencias*. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

⁷ MONTANER, Joseph Maria. Espaço e antiespaço, lugar e não lugar na arquitetura moderna. In: *A modernidade superada*. Arquitetura, Arte e Pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.p.37.

⁸ ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade* (1966). 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁹ Segundo Reinhart Koselleck, a história tornar-se-ia historicizada tanto ao configurar o passado como presente quanto o futuro no presente. Se a modernidade teria se voltado unicamente para a direção do futuro, os “contextualismos históricos”, estariam voltados exclusivamente para o passado. KOSELLECK, Reinhart. ‘Space of Experience’ and ‘Horizon of expectation’: two historical categories. In: *Future Past – on the semantics of historical time*. Massachusetts: The MIT Press, 1985, p.274-275.

unidade fácil ou óbvia derivada da amarração dominante ou da ordem de padrão em composições mais simples e menos contraditórias, mas a derivada de uma ordem complexa e contraditória do todo difícil. É a composição tensa que contém relações contrapontísticas, combinações iguais, fragmentos inflectidos e dualidades reconhecidas.¹⁰

Deste modo, se pode observar duas posturas distintas: um desejo de relação com o passado, com a história ou um determinismo ora perceptivo ora conceitual. Fazendo uso da classificação do historiador Giulio Carlo Argan, poderia se dizer que a primeira postura como defendida por Aldo Rossi seria uma “arquitetura de representação” – da história, da natureza, do clássico, de formas sistemáticas pré-existentes – e a segunda, uma “arquitetura de determinação” – de novas formas e espaços, tal como havia sido proposta por Le Corbusier em um sentido sensorial e, na década de 1970, por Peter Eisenman em um sentido conceitual.

Eisenman vai além e critica duramente o Modernismo na arquitetura, postulando que este não teria rompido com a tradição figurativa e teria continuado a representar, no caso, uma idéia de eficiência e a própria razão como um sistema de verdade. O Modernismo na arquitetura não teria, em sua opinião, realizado a *abstração*.

Hoje está claro que, apesar da renovação de sua imagem retórica e das intenções radicais de seu programa social, a tão proclamada ruptura do Modernismo foi ilusória: ele sempre deu continuidade à tradição clássica. Apesar de as formas serem realmente diferentes, o modo pelo qual ganharam significado ou representam seu significado real derivaram da tradição da arquitetura.¹¹

Para este arquiteto, ao invés de representação, a arquitetura, deve ser *apresentação*. E sua relação com a realidade deveria se dar por *estranhamento* e *deslocamento*, isto porque também a realidade, como a arquitetura, não poderia, de modo algum, ser apreendida como uma verdade.

O *lugar*, para Eisenman, surge como algo a ser inventado através de uma dinâmica *entre topos e atopos*.

O que é o ‘entre’ em arquitetura? Se a arquitetura normalmente determina o lugar, então o ‘estar entre’ significa estar entre algum e nenhum lugar. Se a arquitetura tradicionalmente se relaciona com o ‘topos’ - uma idéia de lugar –

¹⁰ VENTURI, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. p.146-147.

¹¹ EISENMAN, Peter. Blue line text. *Revista A+U*. n.47. p. 49-51, abr./mai 1993. p.49.

então estar ‘entre’ significa buscar o ‘topos’, a atopia dentro do ‘topos’. Muitas cidades americanas modernas são exemplo de atopia. Ainda assim, os arquitetos querem negar a atopia da existência atual e restabelecer o ‘topos’ do século XVIII, trazer de volta uma condição que não pode mais existir. (...) A lição do modernismo sugere que não há ‘topos’ no futuro. Os novos topos devem ser encontrados explorando a inevitável atopia do presente que está não na nostalgia esteticizada do banal, mas sim naquilo que existe entre o ‘topos’ e a atopia.¹²

Diante de contextos de *não-lugares*¹³ - espaços de anonimato, do consumo e dos fluxos em velocidade que se contraporiam aos conceitos de permanência e identidade - sem passado e sem futuro, o que propõem os artistas, assim como Eisenman, seria infundir a ambigüidade, a tensão e a complexidade.

Argan observa que ao trabalhar em um contexto, os artistas teriam buscado justamente aqueles que “demandassem uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação. (...) Superado o problema da arte-objeto, o protagonista da experiência estética passa a ser o ambiente, enquanto espaço em que os indivíduos e grupos sociais se inserem e vivem, enquanto *o outro*, no sentido mais amplo, com que se defronta *o si*”.¹⁴

Concluimos com Sola-Morales:

Segue possível a construção do lugar. Não como desvelamento de algo permanentemente existente. (...) Não se trata de propor uma arquitetura efêmera, instantânea e passageira. O que se defende nestas linhas é o valor dos lugares produzidos pelo encontro de energias atuais, graças à força de dispositivos projetuais capazes de provocar as extensões de suas ondulações e a intensidade que sua presença produz. O lugar contemporâneo deve ser um cruzamento de caminhos (...) uma fundação conjuntural.¹⁵

Assim também a arquitetura, abandonadas as expectativas de controle dos processos da cidade, como já dissemos, viria se concentrar em interferências pontuais, situadas, em detrimento das grandes soluções de planejamento. Uma arte como escrita, no presente, que não se propõe negar ou afirmar o passado ou o futuro, mas invariavelmente dialogar com ambos, ultrapassando as categorias de representação (passado) e determinação (futuro), em prol de uma dialética própria dos sistemas abertos.

¹² EISENMAN, Peter. Blue line text. *Revista A+U*. n.47. p. 49-51, abr./mai 1993, p.49.

¹³ Segundo Marc Augé, a idéia de uma sociedade localizada entra em crise em função da proliferação destes não-lugares baseados em um “presente sem história”, sem memória e sem futuro.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.589.

¹⁵ SOLA-MORALES, op.cit. p.124.

Ao lidar com situações às quais se tenha atribuído um valor histórico, a arte se inscreve na tessitura de um processo de construção de mundo e memória que é sempre presente - não um resgate, mas uma dialética que acolhe a diferença e a *multiplicidade*.

Merleau-Ponty descreve o *pensamento dialético* como aquele que admite ações recíprocas e interações. Seria um pensamento que abre seu próprio caminho, inteiramente subordinado a seu conteúdo, de quem recebe incentivo, mas não um reflexo ou cópia de um processo exterior; seria o engendramento de uma situação a partir de outra.¹⁶

Uma das tarefas da dialética, como pensamento de situação, pensamento em contato com o ser, é sacudir as falsas evidências, denunciar as significações cortadas da experiência do ser, esvaziadas, e criticar-se a si mesma na medida em que se venha a tornar uma delas.¹⁷

Segundo o autor, a *boa dialética* encara sem restrição a pluralidade das relações e a ambigüidade, seria uma dialética sem síntese, que não redundaria em uma outra positividade. A significação aparece não como uma outra tese ou ideal, mas como uma tendência.

Aqui se unem dialética e ambigüidade em prol de um questionamento do próprio real, autocrítica de ambos os partícipes de uma relação, para evidenciar uma textura de *complexidade*.

Tanto em relação ao *entre* que esboçamos para as disciplinas de um campo ampliado, quanto para os trabalhos, em sua relação com o real, poderíamos supor uma aproximação com o conceito de *diferença* do filósofo Jacques Derrida:

A diferença é o que faz que o movimento de significação não seja possível a não ser que cada elemento presente, que aparece na cena da presença, se relacione com outra coisa que não seja ela mesma, guardando para si a marca do elemento passado, e deixando-se moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro. (...) constituindo aquilo que chamamos presente por intermédio desta mesma relação, e que não é ele próprio: absolutamente não é ele mesmo, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presente modificado.¹⁸

¹⁶ MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível* (1964), p.92.

¹⁷ Ibid. p.93.

¹⁸ Jacques Derrida. Apud. PASSARO, Andrés Martín. *La dispersion*. Concepto, Sintaxis y Narrativa en la arquitectura de finales del siglo XX. Catalunya, 2004. Tese de Doutorado: Escola Técnica Superior de Arquitetura, Universidade Politècnica de Catalunya.

O lugar contemporâneo surge como *diferença*, gerado através de uma *dialética* em que a arte reinventa a paisagem a partir de sua relação com o real - um sítio, um contexto cultural, a própria vida.

2.2.

Monumentalidade e experiência sensível

A *Pop Art* explora uma arte urbana industrial, a partir de uma empiria da metrópole. Impregnada pela sociedade de massa, reflexo do *atual* na vida americana, não se coloca como simbólica, mas como imagética – compreensão que se estende à paisagem.

Quando trabalha *in situ*, o artista deixa o espaço do atelier para avaliar condições específicas de um *lugar*, mas o que busca o seu olhar e o que buscará o olhar daquele que terá contato com a obra?

A ambigüidade dos projetos urbanos *Pop*, de Claes Oldenburg, revela o olhar que mergulha no imaginário do real e o expõe de modo a torná-lo uma imagem superlativa - o que remete a um questionamento do próprio real, daquilo que é e do que poderia ser em uma dimensão imaginária. Escolhendo objetos comuns, ligados ao contexto do consumo imediato, Oldenburg os dispõe na cidade em dimensões agigantadas como monumentos para serem “consumidos” na paisagem.

Oldenburg foi capaz de descobrir a identidade entre contrários, foi o grande descobridor de metáforas naturais; percebendo a necessidade de exagerar, aumentar e tornar monumentais objetos que antes dele ninguém havia considerado dignos de serem promovidos àquelas dimensões.¹⁹

Respondendo sobre como conhecer a cidade para a qual irá projetar um monumento, o artista declara: “Durante as primeiras duas ou três semanas em uma nova cidade, tento visitar o maior número de lugares possível, ser conduzido pela

¹⁹ DANTO, Arthur. La bouteille de Coca-Cola Expressioniste Abstraite. In: _____. *Après la fin de l'art*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p.195. (tradução da autora)

cidade por pessoas que lá vivem e a conhecem. Também tento ler todos os jornais e revistas à venda. Faço muitos *sketches*. E observo a comida”.²⁰

A escolha do motivo “comida” expressa metaforicamente o sentido de consumo da sociedade.²¹ Reflete o condicionamento à autofagia dos sistemas de valores, quando também a arte é tomada como objeto de consumo. O exemplo direto é a obra *The Store* (1961) em que próprio ateliê do artista, antes realmente uma loja, é convertido em *environment* cujas peças são vendidas separadamente. Sobre o trabalho, Barbara Rose observa: “Oldenburg sabe, é o templo do dinheiro”.²²

O artista relata que viu algumas fotos, no início dos anos 1960, mostrando partes do corpo da *Estátua da Liberdade* espalhados pela *Madison Square*: um grande pé de um lado, a cabeça de outro, a mão... E que teve contato com fotos de edifícios feitos com o objetivo de parecerem com animais - um deles em *Atlantic City* (1958) no formato de um elefante - e desenhos do século XVIII de autoria de arquitetos franceses como Ledoux, Boullée e Lequeu. Talvez estas referências tenham evidenciado a consciência da potência da escala que, em suas palavras, se torna “poesia da escala” em seus trabalhos.

Como nas tiras de quadrinhos *Pop* de Lichtenstein, a escala tem o poder evocativo de criar novas entidades, mas que ainda guardam uma relação com o universo de coisas próximas. À potência da *escala* se une a uma identificação com o objeto, é quando se instaura a poesia. A identificação com a imagem é necessária para estabelecer uma “relação ativa” entre o objeto e a pessoa: “o nome das coisas nos diz como pegá-las (câmera, arma) ou o que fazer com elas (sorvete, cadeira, jaqueta)”.²³

A modificação da escala dos objetos coloca os termos de uma relação ambígua: uma operação perceptiva que leva à interrogação fenomenológica do

²⁰ Claes Oldenburg. Apud. CLAES *Oldenburg* – Proposals for monuments and buildings 1965-69. Chicago: Big Table, 1969, p.33 (Entrevista a Paul Carroll).

²¹ “Estando a tratar com uma sociedade de consumo, Oldenburg identifica-a com o artigo de consumo’ mais corrente, a comida. (...) Exclui-se também que essas comidas enormes e repulsivas sirvam como símbolos sociais; são quando muito, personificações às avessas, despersonificações, como se dissessem que as pessoas, na sociedade autofágica de consumo, são artigos de consumo, tal como os alimentos. Se há uma intenção satírica, não é explícita; de qualquer maneira, detém-se no primeiro nível, a paródia”. ARGAN, op.cit. p. 579.

²² ROSE, Barbara. Claes Oldenburg’s Soft Machines. In: MADOFF, Steven Henry. *Pop Art – A critical History*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997, p.62.

²³ *Ibid.* p.62.

estar-no-mundo. Ou uma suspensão, “onde estou?”, como no universo de *Alice através do espelho*.

Se por um lado, os objetos transformados provocam um curto-circuito na percepção, por outro, em razão de sua natureza cotidiana, continuam a demandar um contato mais íntimo, direto e pessoal; forma-se um campo de forças de atração e repulsão.

A *escala* é um forte instrumento de Oldenburg para que, em certas obras, se estabeleça um *jogo* mais elaborado com a morfologia da paisagem. O objeto é escolhido porque de alguma maneira “*fits the shape*” ou ainda, as condições e as associações do local. Há um aspecto lúdico nesta operação de descoberta de relações formais e imagéticas entre os objetos mais banais e o entorno natural ou construído.

Um jogo formal analógico é proposto por Oldenburg e Coosje van Bruggen na obra *Cupid Span*²⁴, 2002 (Figura 1), localizada no Embarcadero San Francisco, California. O trabalho é um arco e flecha gigante, situado no extenso panorama da Baía de São Francisco, tendo a monumental *Bay Bridge* ao fundo.

Desfuncionalizando o objeto comum, a flecha é apontada para baixo e enterrada no chão, assim como a parte da frente do arco, o que valoriza a corda. As penas da flecha, quase que completamente soltas, sugerem a presença dos pássaros na paisagem ou uma bandeira hasteada em um mastro. A imagem do barco evoca as próprias histórias de navios naufragados nas profundezas daquela baía. Para Bruggen, a obra seria fruto de um conjunto de associações com o sítio que teria criado esta determinada imagem.²⁵

A obra é percebida de modo diferenciado de acordo com a distância e o local a partir do qual é avistada. De perto, o arco e a flecha na vertical, dando ênfase à corda, se relacionam aos cabos e torres da *Bay Bridge*. De uma distância moderada, sugerem o casco, o mastro e as cordas de um navio galeão espanhol – referências ao transporte dos colonizadores e, ironicamente, ao próprio arco e flecha, instrumento dos colonizados. Vista ainda de mais longe, do outro lado do

²⁴ Claes Oldenburg et Coosije Van Bruggen. *Cupid's Span*, nov. 2002, Rincon Park, San Francisco, California; Aço inoxidável, Fibra de carbono estrutural, plástico reforçado, forma de epóxi, forma de polivinil clorido, pintura e cobertura de gel de poliéster; altura de 60ft. (182.3m).

²⁵ BAKER, Keneth. Take a bow - Sculptors Oldenburg and van Bruggen talk about their Cupid's Span, which has dropped anchor on the waterfront. SFGate, dez. 2002. Disponível em: <<http://sfgate.com>> Acesso em 07/03/2006.

Embarcadero, as curvas do arco se relacionam com as copas das palmeiras que se alinham em uma via.

A obra tem seu significado referenciado a um fenômeno público, de identificação de imagens, estabelecendo um diálogo intrínseco com o contexto onde se situa, ciente de que participa de um processo contínuo de adição de elementos e de transformação da própria paisagem.

Assim é *Clothespin*²⁶, 1976 (Figura 2), na Philadelphia, um gigantesco pregador de roupas localizado em meio ao centro urbano verticalizado. A imagem comum ou pré-concebida do objeto é questionada quando o pregador se torna mais um arranha-céu, e cada arranha-céu poderia se tornar um pregador. Obra e entorno, real e imaginário estão em diálogo crítico: há um estranhamento que é, ao mesmo tempo, humor e familiaridade ou ainda, ironia.

Oldenburg questiona o que é ser um monumento, qual seria o seu valor e o que representa a sua presença na paisagem. Um monumento que celebra o banal torna tudo mais banal e, por outro lado, ele mesmo e tudo ao seu redor mais importante.

No *Chiat/Day Building*, 1986-91 (Figura 3), sede da agência de publicidade Wet Coast, em Venice, Califórnia²⁷, Oldenburg e Van Bruggen trabalham com o arquiteto Frank Gehry. A contribuição dos escultores é uma gigante forma de binóculos, *Binoculars*²⁸, que se destaca na fachada e é efetivamente utilizada como espaço interior. A arquitetura como monumento que porta um valor simbólico é radicalmente questionada. A escolha do binóculo talvez pudesse ser tomada como uma alusão formal ao vocabulário arquitetônico das torres gêmeas, mas isto seria o menos importante. Neste projeto, o jogo coloca, ironicamente, uma questão formal: talvez as formas do cotidiano não sejam tão diferentes das formas dos edifícios.

²⁶ Claes Oldenburg et Coosije Van Bruggen. *Clothespin*, 1976, Centre Square Plaza, entre as ruas Fifteenth e Market, Philadelphia. Aço corten e aço inoxidável. Dimensões: 45 ft. x 12 ft. 3 in. x 4 ft. 6 in. (13.7 x 3.7 x 1.4 m).

²⁷ Os três juntos já tinham trabalhado nos projetos *Main Street* (1975-84) em Venice, CA e *Camp Good Times* (1984-85) nas montanhas de Santa Mônica.

²⁸ Claes Oldenburg et Coosije Van Bruggen. *Binoculars*, 1991. Componente central de edifício projetado por Frank O. Gehry and Associates, 340 Main Street, Venice, California. Estrutura de Aço; exterior em concreto e argamassa de cimento, pintura com tinta elastomérica. Interior: argamassa de gesso; Dimensões: 45 x 44 x 18 ft. (13.7 x 13.4 x 5.5 m).

Como esclarece Dan Graham, o problema que os artistas *Pop* suscitam, assim como o arquiteto Robert Venturi, é “a relação e o efeito sócio político da arte e da arquitetura quanto a seu ambiente *imediato*”.²⁹

Venturi teria compreendido, através dos trabalhos *Pop*, que “não só a estrutura interna do trabalho arquitetônico pode ser vista em termos de uma relação de signos, mas também o todo do ambiente constituído (cultural), com o qual o edifício se modula, é constituído a partir de signos”.³⁰

Este arquiteto quer tornar públicas as características de um edifício, enfatizando-as a partir do código da imagem, da função comunicativa: este seria o aprendizado de Las Vegas.

Esta postura está presente no *Conjunto Habitacional para Idosos da Sociedade Quacre*, 1963 (Figura 4), Filadélfia, onde se lê na fachada como em um letreiro: *Guild House* [Casa Guilda ou Casa Sociedade]. Neste projeto, uma antena de televisão, com superfície dourada anodizada, está em posição de destaque no eixo da fachada principal. Sem dúvida, é um elemento que o arquiteto não deseja ocultar e tanto pode ser tomado como uma “escultura” quanto como uma imagem que identifica os idosos que passam seu tempo em frente à televisão. Dá-se o espaço da arte para um objeto cotidiano; a paisagem comunica a vida pública e privada.

O projeto de Venturi, Rauch e Denise Scott Brown para o concurso de uma *Fonte no Fairmount Park Association*, 1964 (Figura 5), Filadélfia, igualmente explora um sentido comunicativo para a arte. Problematizando seu caráter como monumento, a proposta possui o tradicional dístico, entrevisto pela água, cuja legenda indica um caráter ambíguo - “PARK HERE” – designando não só a entrada do parque urbano, mas aludindo à presença do estacionamento existente no subsolo. A escala das letras e sua posição inclinada facilitam a relação com os passantes para atrair sua atenção.

A forma é grande e ousada, para que seja lida contra seu pano de fundo de grandes edifícios e espaço amorfo, e também possa ser vista a uma distância relativamente grande, desde o outro extremo da avenida. Seu formato plástico, a silhueta curva e a superfície singela também contrastam acentuadamente com os complexos padrões retangulares dos edifícios ao redor, embora sejam análogos a algumas formas de telhados de mansarda na Prefeitura. Não havia o propósito de

²⁹ GRAHAM, Dan. op.cit.

³⁰ Ibid.

realizar uma intrincada fonte barroca para ser vista unicamente de perto ou de um carro engarrafado no trânsito.³¹

Para o arquiteto, as características de espaço, forma, escala e circulação do local foram determinantes para o projeto: uma praça-quarteirão de uma malha urbana ortogonal no centro da cidade, cercada de edifícios altos de escritórios e ruas de intenso tráfego e, no interior da quadra, um centro de informação; foram estabelecidos pelo concurso o layout do paisagismo e a pavimentação, além de um tanque de 12,5m de diâmetro para a fonte, que seria vista contra a Prefeitura: um prédio “de cor clara, grande em tamanho e ornado em contorno e silhueta”.

A obra que possui a escala de um edifício jorra água através de um jato no interior e de uma cortina desce pela superfície convexa exterior, como uma “gruta artificial, enevoadada e musgosa”. O próprio arquiteto descreve sua fonte como um *entre* arquitetura e escultura: “Esta fonte é grande e pequena em escala, escultural e arquitetural em estrutura, análoga e contrastante em seu contexto, direcional e não direcional, curvilínea e angular em sua forma, e foi projetada de dentro para fora e de fora para dentro”.³²

Venturi criou um monumento massivo na paisagem com o objetivo de torná-lo tão visível quanto os edifícios do entorno e, para estabelecer um contraste com as texturas dos mesmos, imaginou uma superfície completamente lisa. Isto evidenciaria um sentido tátil da própria paisagem, demonstrando a preocupação do arquiteto com uma questão *sensível* a ser percebida. A multiplicidade de volumetrias, padrões ou texturas – “ornamentos em contornos e silhuetas” - ocupa um papel relevante na estética da paisagem.

Esta seria também uma das questões que podem ser analisadas a partir do trabalho do artista Christo. O processo de “empacotamento” que realiza em grandes monumentos construídos busca ressaltar a presença física destes “marcos” da paisagem; coloca em evidência a massa e seu caráter inerte.

Os empacotamentos de Christo implicam em um outro modo de perceber um sítio, ao apresentarem ao olhar outras texturas para um mesmo contorno, ou forma, algo que o artista faz de modo ambíguo e indicial. Nestas obras há um recobrimento do real que ainda se faz presença; realiza pela diferença um questionamento; ao mesmo tempo, afirmação e negação daquilo que a obra é, e do

³¹ VENTURI, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. p.185.

³² *Ibid.* p.188.

que não é. A paisagem se torna o lugar da interrogação, de uma dialética que não produz um objeto síntese, mas revela a presença de termos que, reciprocamente, se afirmam e anulam.

A ampla discussão com a opinião pública e as instituições, como parte da negociação para a realização dos trabalhos de Christo, expõe a importância de um processo reflexivo sobre a arte na esfera coletiva.³³ Em última instância, revela a expectativa de valor o público tem sobre as obras contemporâneas, obras que incitam outros modos de ver.

Em *Reichstag*³⁴, 1971-95 (Figura 6), em Berlim, o processo de negociação para a implantação durou mais de duas décadas, de 1971 a 1994, quando finalmente o parlamento alemão aprova sua implantação em sessão plenária. A embalagem deste edifício, que na história adquiriu grande importância como símbolo da democracia, é então inaugurada em 1995 e permanece instalada por 14 dias.

Foram necessárias estruturas de aço nas torres, telhado e estátuas do prédio para permitir que mais de 100.000 m² de tecido com superfície aluminizada descessem do topo até o chão criando imensas superfícies reflexivas à luz do sol. Todo o trabalho foi financiado pelo casal de artistas Christo e Jeanne-Claude com a venda dos estudos, desenhos, colagens e maquetes do projeto; nenhum tipo de patrocínio foi aceito.

Além de criar um efeito sensível atraente sobre a fachada, o uso do tecido inspira um caráter de fragilidade, improvisação, impermanência. Este significado que desponta na obra em função de sua nova materialidade, ou dimensão concreta, entra em choque com a imagem pré-concebida de firmeza, ordem e perenidade da arquitetura. Este sentido evoca a própria história de contínuas modificações e perturbações do edifício, erguido em 1894, incendiado em 1933, quase destruído em 1945 e restaurado nos anos 1960.

³³ A discussão acerca do destino de *Arco Inclinado* de Serra, encomendado em 1981 por um programa oficial para a Federal Plaza de Nova York, culminou na remoção da obra, em 1989, em função de um processo jurídico movido por aqueles que trabalhavam nas imediações defendendo que a peça restringia a visão e impedia o livre trânsito das pessoas. ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea - uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.147.

³⁴Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*, 1971-1995, Berlim. Tecido prata de polipropileno, painéis de tecido, corda de propileno azul, aço na estrutura. Altura no telhado: 32,2m; Altura nas torres: 42,5m; Comprimento das fachadas leste e oeste: 135,7m; Largura das fachadas norte e sul: 96m; perímetro total: 463,4m.

Entre escultura e arquitetura, o trabalho no edifício do *Reichstag* questiona, através de uma reversão sensível, a experiência da paisagem que este elemento suscita para aqueles que cotidianamente passam pelo local. Mais ainda, ao recobrir um edifício de supostamente simbólico, questiona o valor dos monumentos na contemporaneidade.

Procurando explorar a dimensão sensível da paisagem como uma relação concreta de complexidade e diferença, o arquiteto Jean Nouvel propõe uma “*artifice-nature*” para a competição do projeto do *Temporary Guggenheim de Tokyo*, 2001 (Figura 7). Chamada de “montanha das estações” o projeto de 7.000m² é uma estrutura de aço recoberta de vegetação que alude à forma de montes - como o Fuji ou o Kapoor - e poderia ser descrita como uma “arquitetura” *entre não-paisagem e não-escultura*. À distância, a obra poderia ser identificada como topografia; na experiência, converter-se-ia em um jardim japonês em meio ao centro urbano. Nas palavras do arquiteto:

O paradigma: a ‘*artifice-nature*’ é uma das bases da cultura japonesa e a essência do jardim japonês:
 O culto do presente
 A revelação de instantes fugidios
 A consciência da passagem do tempo
 A emoção das estações
 A natureza como um contraponto à urbanização de Tokyo. (...)
 Artificial e Natural são escolhidos como uma estratégia para o alternativo:
 Indispensável alternativa porque é muito difícil existir na colagem urbana de Tokyo.³⁵

Para Nouvel relacionar-se com o contexto seria “instaurar a diferença, mas com a permanência de referências”.³⁶ Não deixa de haver uma certa nostalgia em relação ao caráter simbólico da tradição do país e o desejo de criação de um monumento marcante na paisagem; mas, efetivamente, a proposta conduz a uma dialética com contexto da cidade, buscando a *multiplicidade*.

A relação da proposta com o jardim japonês revela um interesse por uma experiência presente, atual. A obra transparece um caráter mutável em sua materialidade, criando possibilidades morfológicas e táteis variadas, isto porque a cada estação do ano, a vegetação que recobriria a estrutura se renovaria criando

³⁵ Jean Nouvel. Apud. JEAN Nouvel. *Revista A+ U*, out. 2002.

³⁶ *Ibid.*

imagens diferenciadas para cada tempo, referenciando-se ao real: o ritmo da própria natureza.

A inclusão do real da natureza na arquitetura – luz, ventos, temperatura – geraria um modo outro de sensibilização paisagem, externalizada como uma dinâmica, que é possível ver, ouvir e sentir, experimentar sinesteticamente.

Assim na instalação que o artista James Turrell realiza no edifício sede da *Companhia de Gás de Leipzig*, 1997 (Figura 8), Alemanha. Um sistema de energia inteligente diferencia a cor da iluminação da fachada de acordo com fatores externos como temperatura e luz. O edifício se converte em uma espécie de “termômetro” de efeito estético no tempo porque a luz é o indício da presença de calor. A arquitetura torna-se um *entre* escultura e paisagem por externalizar um processo do real em sua *atualidade*.

De modo semelhante, no projeto da *Torre dos Ventos*, 1986 (Figura 9), Japão, do arquiteto Toyo Ito, a iluminação no corpo cilíndrico do edifício cria uma dinâmica referenciada nos ruídos, velocidade e direção dos ventos, *in situ* e no tempo. O dispositivo revela através da cor, intensidade e ritmo das luzes uma relação de *externalidade*: o real é incorporado como *atual* à própria materialidade da arquitetura.

Pode-se observar que nestas obras a arquitetura é um mediador sensível da experiência da realidade. Neste *entre*, o significado surge na externalidade, no tempo-espaço real, a partir de uma experiência referenciada à duração dos processos dinâmicos da paisagem. A obra se coloca como *abertura*, parte da textura do mundo.

A noção de que um mediador pode modificar a percepção na externalidade está presente no trabalho de Dan Flavin onde a luz produz efeitos diferenciados segundo a posição que ocupa. Seus arranjos de tubos fluorescentes funcionam somente *in situ*, assumindo um sentido ao serem colocados em relação a outros trabalhos de arte ou a traços específicos em um espaço arquitetônico – chão, cantos de parede, próximas a fontes de luz natural como janelas – e interferindo no modo de percebê-los.

Ao comentar o trabalho deste artista, Dan Graham observa que, através do uso de cores, também o espaço onde se situa o espectador é realçado e dramatizado: “o uso de luzes verdes mergulha o espaço interior em verde pálido,

enquanto transforma a visão do lado de fora, definida pictoriamente pelas janelas da galeria, em sua imagem-consecutiva, um violeta alfazema”.³⁷ Em última instância, o corpo do espectador se torna parte da obra, tornando a presença material da luz visível aos outros através dele próprio.

Como observa Morris “os elementos constitutivos da escultura, a saber, o espaço, a luz e os materiais, devem sempre funcionar concretamente e literalmente”.³⁸ O mesmo poderia ser dito para a arquitetura.

A exploração sensível da cor e da luz, com base na fenomenologia, é o foco do trabalho do arquiteto Steven Holl. No premiado projeto dos escritórios *D.E. Shaw and Company*, 1992 (Figura 10), Nova Iorque, o arquiteto trabalha com a cor projetada ou refletida entre os compartimentos. Através de recortes nas superfícies que representam os limites entre os espaços, a cor de paredes mais externas é levada para o interior branco. Também no *Museu da Cidade de Cassino*, 1998 (Figura 11), Itália, o arquiteto faz uso da luz como agente de uma dinâmica interior referenciada ao tempo real. Aberturas do tipo feixe, no teto e nas superfícies laterais do museu, transformam as fronteira entre dois planos em espaços de passagem da luz criando efeitos referenciados à duração da sua incidência.

De modo similar, no projeto *Sound-Houses*, 1989, Inglaterra, o arquiteto Morten Kaels imagina uma casa sobre o mar cujos cômodos “reagem” ao movimento das marés produzindo efeitos sonoros diferenciados. Cada um deles, de peso e tamanhos diversos, possui uma espécie de membrana que vibra contra um invólucro de metal: o som seria o indício da presença do exterior no interior; a obra faria uma mediação com a paisagem, interpretando uma dinâmica do real como som. *Entre* não-paisagem e não-escultura, esta “arquitetura” seria um “instrumento musical”: a “idéia” de movimento ditado pelo mar torna-se sensível pela mediação da materialidade dos cômodos que, por diferença, geram constantemente uma remissão entre a obra e seu contexto; sem dúvida, uma relação de externalidade porque o que se ouve como atualidade é o testemunho

³⁷GRAHAM, op.cit.

³⁸Robert Morris. Apud. POINSOT, Jean-Marc. “*In situ, lieux et spaces de la sculpture contemporaine*”. IN: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris : Centres Georges Pompidou:1986.p.322. (tradução da autora)

sensível de um processo de “criação” temporal. O trabalho de arquitetura seria uma “arte do tempo”.

Até aqui apresentamos trabalhos que exploraram a dimensão sensível da paisagem através de um experimentalismo em relação à *escala* e à *materialidade*. Agora enfatizaremos a questão do *percurso* como deflagrante de uma experiência sensível que conduziria a um modo de conhecimento baseado na relação corpo-obra-paisagem.

2.3.

Percurso e atualidade, uma relação “pitoresca”

Pensar a dimensão artística da paisagem, dada pelo próprio questionamento do lugar-no-mundo da obra, como propôs a escultura a partir de 1960, é também uma questão da arquitetura que se propõe explorar a dimensão perceptiva da paisagem que envolve o sujeito no espaço e no tempo.

Um ponto de partida para esta reflexão é o relato do artista Tony Smith³⁹ de um passeio que teria feito à noite por uma estrada em Nova Jersey na década de 1950:

Era uma noite escura e não havia luzes ou marcações de faixa, linhas, trilhos, ou qualquer coisa exceto a pavimentação se movendo através da paisagem plana margeada pelas montanhas à distância, mas pontuada por chaminés, torres, vapores e luzes coloridas. Este trajeto de carro foi para mim uma revelação. A estrada e uma grande parte da paisagem era artificial, mas não poderia ser chamada de obra de arte. Contudo, fez por mim, mais do que qualquer obra de arte já havia feito. No início eu não sabia o que era, mas seu efeito foi me libertar de muitas das visões que eu tinha sobre arte. Pareceu-me uma realidade que não tinha tido qualquer expressão em arte. (...) A maioria da pintura parece muito pictórica depois disso. Não existe maneira de enquadrar, você deve experimentá-la.⁴⁰

³⁹ Tony Smith trabalha primeiramente como arquiteto, inclusive como assistente de Frank Lloyd Wright; é em 1960 que se torna escultor. Vale ressaltar seu depoimento sobre a forma: “estou muito interessado em topologia, a matemática das superfícies, geometria euclidiana, relações de linha e plano. ‘Rubber sheet geometry’ [geometria da chapa de borracha]”. Tony Smith. Apud. WAGSTAFF JR., Samuel. Talking with Tony Smith (1966). In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles: California Press, 1995, p. 385-386 (tradução da autora).

⁴⁰ Ibid.

O artista Carl Andre ratifica este sentido artístico do *percurso* afirmando: “a escultura ideal para mim é uma estrada”.⁴¹

Para Tony Smith, os objetos estariam sendo continuamente substituídos e a paisagem surgiria como um conjunto de “situações vivas”, uma dinâmica que é gerada a partir da experiência do *percurso* no tempo e no espaço que teria lhe suscitado um efeito emocional e sensível. E continua afirmando: “paisagens artificiais sem precedentes culturais começaram a mostrar-se para mim”.⁴²

Também um depoimento de um percurso, o ensaio *Um passeio pelos monumentos de Passaic* do artista Robert Smithson descreve sua passagem por este subúrbio de Nova Jersey, registrando seus “monumentos” através da fotografia. O primeiro monumento é a ponte sobre o rio Passaic; aos poucos, outros mais são identificados pelo artista:

Quando andei em cima da ponte era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço e embaixo o rio existia como um enorme filme que não mostrava nada além de um vazio contínuo. (...) Ao longo das margens do rio Passaic havia vários monumentos menores, tais como suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma nova rodovia em processo de construção. *River drive* estava parcialmente em obras e parcialmente intacta. Era difícil diferenciar a nova rodovia da velha estrada; ambas se confundiam em um caos unitário. Como era sábado, muitas máquinas não estavam sendo usadas, e isso as fazia parecer criaturas pré-históricas presas na lama, ou melhor, máquinas extintas – dinossauros mecânicos sem a sua pele. No limiar da Era pré-histórica das Máquinas havia casas suburbanas pré e pós-Segunda Guerra Mundial. As casas se espelhavam até a neutralidade. (...) Tudo que sei é que aquele subúrbio sem imaginação poderia ter sido uma eternidade desajeitada.⁴³

Smithson, ironicamente, confere dignidade de *monumento* a instalações industriais, enfatizando sua presença na paisagem como partícipes de um contexto onde vê possibilidades estéticas.

Tanto para Tony Smith quanto para Smithson, a paisagem inclui elementos “sem precedentes culturais”. Em última instância, destacam-se também na

⁴¹ Carl Andre. Apud. TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*. Paris: Éditions Carré, 1993, p.36 -38.

⁴² Tony Smith. Apud. WAGSTAFF, Talking with Tony Smith (1966).

⁴³ “Agora eu deveria ter a intenção de provar a irreversibilidade da eternidade usando uma experiência de recursos escassos para comprovar a entropia. Imagine com o olho de sua mente a caixa preta dividida em duas com areia preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr cem vezes de um lado para o outro sentido horário dentro da caixa, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será uma restauração da divisão original e sim um grau ainda maior de cinza e um aumento da entropia”. SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. (tradução de Pedro Sússekind). *O Nó Górdio*, ano 1, n.1, dez. 2001, p.45-47. (Artigo publicado na Artforum, dez. 1967).

paisagem seus próprios fluxos e trânsitos os quais todos vivenciamos na dinâmica da paisagem contemporânea; uma paisagem cuja experiência é a da passagem, do trânsito.

A idéia marcante de *passagem* na escultura moderna indicaria, para Krauss, sua transformação de um veículo estático e idealizado a um veículo temporal e material.

É uma obsessão da escultura moderna. (...) E com estas imagens a transformação da escultura de um veículo estático e idealizado em um veículo temporal e material - que teve início com Rodin, atinge sua plenitude. (...) a imagem de passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra.⁴⁴

Também Robert Morris, em *The present tense of the space*, fala de um “tempo presente da experiência espacial imediata” como “mudança na avaliação da experiência”, o que chama de *presentness*⁴⁵. A consciência desta passagem é o que confere *espessura* ao tempo, indicando uma espécie de permanência.

O que desejo juntar, para o meu modelo de “*presentness*”, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência.⁴⁶

A obras *L Beams*⁴⁷, 1965 (Figura 12), de Morris é uma das que expõem esta idéia de modo mais significativo. Nela, a externalidade se revela no processo de experiência com a obra uma vez que a significação depende fundamentalmente do corpo no instante em que emerge no mundo, “em relação a”. No trabalho, Morris apresenta três formas idênticas de “L”, de compensado na cor branca, em diferentes posições em relação ao piso: um deles está na vertical, outro se apóia na lateral e o último, em suas duas extremidades. Como afirma Krauss, não importa

⁴⁴ KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.342.

⁴⁵ “Presentidade” na tradução de Milton Machado para o artigo *Art and Objecthood* (1967) de Michael Fried.

⁴⁶ MORRIS, Robert. *The present tense of the space* (1978).

⁴⁷ Robert Morris. *L Beams*, 1965. Três formas em “L” idênticas; compensado ou aço inoxidável; dimensões: 244 x 244 x 61 cm cada peça.

que compreendamos que os dois “L” são idênticos, nossa experiência da forma de cada “L” depende evidentemente de sua orientação no espaço que divide com nossos corpos.⁴⁸

Na obra *Observatory*⁴⁹, 1971 (Figura 13), Morris explora o sentido de uma experiência não-instantânea enfatizando o percurso como veículo espaço-temporal do conhecimento, ao mesmo tempo, da obra e da paisagem, quando o contexto seria o próprio movimento solar, os movimentos astrais.⁵⁰

A orientação temporal da obra – a referência do nascer do sol no início das quatro estações – torna-a mais do que uma simples estrutura decorativa no espaço. Essa função temporal não é necessariamente uma noção literal, mas o reconhecimento do próprio tempo como dimensão da obra. O ciclo anual proporciona uma espécie de “time frame” ou mesmo um contexto sempre presente à existência física do trabalho.⁵¹

A experiência da obra, em um tempo não-instantâneo, demanda que quem a percorra se movimente e interaja com ela. Fotos do trabalho em que uma pessoa aparece como escala humana revelam a preocupação do artista ao tomar o corpo como unidade de medida. O próprio Morris define a obra *entre* a arquitetura, que entende como abrigo, e a escultura, que entende como objetualidade:

Eu não disponho de uma expressão precisa para designar a obra: um “complexo para-arquitetural” seria a mais próxima, mas soa muito bizarra. É com certeza um *earthwork*. Os *earthworks* resultam de preocupações esculturais e, de certa maneira, gráficas, uma vez que são formas aplicadas, seja por adição, seja por subtração, a um local (*site*) preexistente. A experiência do conjunto do meu trabalho é resultado, em grande parte, dos complexos arquiteturais neolíticos e orientais. Os círculos, os pátios, as vielas, as perspectivas, os diversos níveis, confirmam que a obra proporciona uma experiência física ao corpo humano em movimento. Essas preocupações a diferenciam de outras obras exteriores que existem como artifícios monumentais, totalitários e estáticos. O observatório não é mais arquitetura do que escultura: não é nem uma forma total que podemos captar num relance, nem um abrigo.⁵²

⁴⁸ KRAUSS, Sens et Sensibilité (1973), p.51-52. (tradução da autora)

⁴⁹ Robert Morris. *Observatory*, 1971, Sousbeek, Arnhem, Países Baixos. Terra, madeira, blocos de granito, ferro e água. Comprimento: 70,10 m.

⁵⁰ “*Observatory* é orientado como uma bússola, de tal modo que a entrada, ou a porta maior se encontra a oeste, e as três fendas mais estreitas são exatamente direcionadas para o solstício de verão, o equinócio e o solstício de inverno. O espaço interior é completamente silencioso e o espaço em geral, aí compreendidos o local e sua orientação, é calmo, equilibrado e meditativo. A obra é composta em grande parte de terra – seu suporte e sua substância – além de aço, de pedra e de madeira. Sua escala é tal que ela inclui o sol e o movimento dos planetas.” Robert Morris. Apud. CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris*: catálogo, p. 255.

⁵¹ Robert Morris apud TIBERGHEN, *Land Art*, p. 157.

⁵² *Ibid.*

A paisagem como uma dinâmica, cuja experiência se dá na *atualidade*, através de um sentido de *presentness* também está presente na obra de Smithson. Em seus trabalhos, o sítio seria uma evidência fenomenológica, possibilidade para colocar uma relação em termos não fixos, também a partir do *percurso*.

*Spiral Jetty*⁵³, 1970 (Figura 14), é um trabalho deste artista, *entre paisagem e não paisagem*, para ser experimentado ao caminhar. O quebra-mar em espiral é uma trilha com 4,5 m de largura formada por basalto e areia, que avança 45 m pelas águas vermelhas de um grande lago salgado (a cor da água se deve à presença de uma espécie de algas).

Smithson descreve o lugar onde decide implantar a obra:

Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxelante fazia a paisagem inteira sacudir (...) nenhuma idéia, conceito, sistema, estrutura ou abstração poderiam sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica.⁵⁴

Krauss nos esclarece que a “prova fenomenológica” a que Smithson se refere resulta não só do ambiente visual, mas também de uma “ambientação mitológica” descrita por ele como “ciclone imóvel”. À situação atípica do lago salgado de cor avermelhada corresponde uma lenda dos habitantes locais: o lago originalmente ligava-se ao Pacífico através de um gigantesco curso de água subterrâneo cuja presença levava à formação de perigosos redemoinhos no centro do lago.

Para Smithson, a *escala* da obra depende da localização de quem a percorre. “O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. (...) A escala depende da capacidade de estar consciente das atualidades da percepção”.⁵⁵

Embora a espiral possua logicamente um centro, “a experiência da obra é a de estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão do lago e do céu”.⁵⁶ O descentramento aponta a ambigüidade de estar, a todo o momento, experimentando o *percurso* como *diferença* e reforçando a idéia de *passagem*.

⁵³ Robert Smithson. *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah. Abril, 1970. Rocha negra, cristais de sal, terra, água vermelha (algas). Rolo 457,2 m de comprimento e aproximadamente 4,57m de largura.

⁵⁴ SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty* (1972) In: *Le paysage entropique 1960/1973*. RMN, MAC, Marselha, 1993, p.336.

⁵⁵ *Ibid.* p.322-325.

⁵⁶ KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.336.

Em *Spiral Jetty*, o irracional comanda e nos leva a um mundo que não pode ser expresso por números ou pela racionalidade. As ambigüidades são admitidas ao invés de rejeitadas, as contradições aumentam ao invés de diminuir – o *alogos* abala o *logos*.⁵⁷

Sob este aspecto a escultura contemporânea se aproximaria do pitoresco dos jardins ingleses do século XVIII que, diferentemente dos jardins franceses, não permitem uma visão total do conjunto, mas sim exigem uma multiplicidade de vistas, de descobertas, para que se apreenda também a paisagem como diversidade.

O trabalho de arquitetura paisagística de Frederick Law Olmsted significa, para Smithson, uma *earth sculpture*. Olmsted foi o pioneiro da arquitetura paisagística americana, autor do projeto do *Central Park* em Nova Iorque (1850), onde implanta a área verde totalmente nova contrastando com a paisagem edificada da cidade e com base no estudo da topografia do lugar. “Ele queria um paisagismo assimétrico (...) no meio do fluxo urbano. Traz para o interior do Brooklin o ‘esplendor do cenário tropical’”, diz Smithson que descreve o trabalho como uma “*dialética da paisagem*”: o que significa ver as coisas como um “complexo de relações”, não como objetos isolados.

Smithson define que “a natureza para um dialético é indiferente a qualquer ideal formal (...) não se pode ter uma só visada de um jardim dentro desta dialética”.⁵⁸

Nas palavras de Gilles Tiberghien, para Smithson, “o pitoresco se funda sobre a impressão do movimento”,⁵⁹ o que ressalta a idéia de permuta e transformação constante na experiência dos trabalhos do artista. O pitoresco rompe com a harmonia, a ordem e a simetria que possibilitaram um modo de conhecimento instantâneo, totalizante.

A operação pitoresca seria definida como baseada na própria realidade, o que resultaria em uma configuração não estática da paisagem definida por sua *complexidade e multiplicidade*.

⁵⁷ SMITHSON, Spiral Jetty (1972), p.322-325.

⁵⁸ SMITHSON, Robert. Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape. In: *Le paysage entropique 1960/1973*. RMN, MAC, Marselha, 1993. (Artigo de 1973). Segundo Smithson, as origens de seu trabalho estão nas teorias inglesas do século XVIII de Uvedale Price e William Gilpin.

⁵⁹ TIBERGHIE, Gilles. Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque. [s.d.] In: _____. *Nature, Art, Paysage*. École Nationale supérieure du paysage.

Destaca-se uma dialética entre olhar e andar em que a obra é apreendida no deslocamento, na *promenade*. O espaço é experimentado em seu desdobrar-se temporal, em seu processo, para quem o percorre.

Segundo Collins, a divergência entre os jardins ingleses e franceses em meados do século XVIII, põe em questão a simetria como um prenúncio à *liberdade da planta* desenvolvida pela arquitetura moderna. Neste momento, perde-se a centralidade única, a orientação em relação a um eixo de perspectiva que privilegia uma compreensão do todo. O centro físico da obra é deslocado como centro em movimento ou mesmo múltiplos centros como se pode observar em muitas obras contemporâneas.

Para Yves Alain Bois, a “*promenade*” de Corbusier, proporcionada pela planta livre, intenta um pitoresco arquitetônico moderno. Ele se refere ao uso da rampa em uma fase de projeto para a *Villa Savoye*, 1929-31, um elemento de ligação por oposição à escada que seria um elemento de separação, como oportunidade para uma sensação completamente diferente: “é de seu redobrar desigual, de uma oposição entre continuidade e descontinuidade, que nasce a experiência do choque”. Bois cita o próprio Corbusier a propósito deste projeto:

A arquitetura árabe nos deu um ensinamento precioso. Ela é apreciada no caminhar, com os pés. É ao andar, ao se deslocar que se vê desenvolver as ordenações da arquitetura. É um princípio contrário à arquitetura barroca (...) Nesta casa [Villa Savoye], trata-se de uma verdadeira *promenade architecturale*, oferecendo os aspectos constantemente variáveis, imprevistos, às vezes surpreendentes.⁶⁰

Bruno Reichlin esclarece:

A percepção de uma arquitetura para ser vista no espaço, através do tempo, é sancionada pelo que Le Corbusier chamou de “*architectural promenade*”, que sozinha permite reconhecimento da unidade de um dado edifício. Na casa *La Roche*, Le Corbusier escreveu: ‘esta segunda casa será um pouco como uma *promenade arquitetural*. Alguém entra, e o espetáculo da arquitetura se oferece aos olhos. Alguém segue o percurso [itinerary], e as perspectivas se desdobram em grande variedade, os vãos se abrem em vistas para o exterior, onde se descobre a unidade da arquitetura’. Nós sabemos hoje que o envelope espacial da casa é um reflexo da decomposição neoplástica cujos vários dispositivos característicos são muitas posições na ‘*promenade*’.⁶¹

⁶⁰ BOIS, Promenade pittoresque autour de Clara-Clara (1983), p.23.

⁶¹ REICHLIN, Bruno. Jeanneret – Le Corbusier, Painter Architect. In. *Architecture and Cubism*. Cambridge: MIT Press, 2002, p.203-204.

Abrindo parênteses, embora possamos aproximar o sentido de *promenade* de Corbusier à experiência de *presentness*, devemos observar que, de modo particular para o arquiteto, há um desejo de identificação da “ordenação” e da “unidade” formal da arquitetura a partir do percurso - algo que não é enfatizado pela escultura e arquitetura contemporâneas. Se o Moderno deu ênfase à questão espaço-temporal em um sentido profundamente formal, a escultura pós 1960 teria ressaltando mais a questão da própria experiência, como observa Robert Morris:

Agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. O tempo está no trabalho mais novo [*newer*] de um modo como nunca esteve na escultura do passado. As questões modernistas de inovação e radicalismo estilístico parecem não ter nada a ver com essas mudanças. Talvez o que esteja sendo discutido nesse caso seja mais uma mudança na avaliação da experiência. E, apesar da arte em questão não abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ela se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial. Alguns dos impulsos do novo trabalho são para tornar essas percepções mais conscientes e articuladas.⁶²

A referência a Corbusier, a propósito do projeto da *Villa Savoye*, se refere também à sua consciência da experiência de um o espaço que não é habitado por um solitário:

É um prazer intenso poder sentir seu movimento em relação ao de uma outra pessoa em outra via de circulação, percebendo e perdendo esta pessoa de vista, ao desviar de uma curva, no ritmo de seus passos. Então nós somos ao mais alto ponto de consciência de nosso movimento por sua relação periódica com a de um outro participante.⁶³

Retomando a relação com a “escultura” dos anos sessenta, Bois afirma que é “a atenção aos efeitos de um movimento dual sobre a percepção que fazem do trabalho de Serra uma lição de arquitetura. (...) É a partir desta fratura da identidade, desta divisão de um em dois, que desembocam na arquitetura de Le Corbusier e na escultura de Serra a história das paralaxes e da *promenade pitoresca*”.⁶⁴

⁶² MORRIS, The present tense of the space (1968).

⁶³ Le Corbusier. Apud. BOIS, Promenade pittoresque autour de Clara-Clara (1983), p.23.

⁶⁴ BOIS, Promenade pittoresque autour de Clara-Clara (1983). p.24.

Em *Shift*⁶⁵, 1970 (Figura 15), Serra determina o campo da obra pelo limite de possibilidade para que duas pessoas mantenham o olhar mútuo, como descreve o próprio artista:

No verão de 1970, Joan e eu percorremos esse lugar a pé durante cinco dias. Descobrimos que quando duas pessoas, cada uma em um lado do campo, percorriam-no em toda sua extensão tentando não se perder de vista apesar das curvas do terreno, elas determinavam mutuamente uma definição topológica do espaço. A distância máxima separando duas pessoas sem que elas se percam de vista fixou os limites da obra, cujo horizonte foi estabelecido segundo as possibilidades que tínhamos de manter esse ponto de vista recíproco. (...) Eu desejava obter uma dialética entre a percepção do sítio em sua totalidade e a relação que se estabelece com o campo quando o percorremos a pé. Resulta daí uma certa maneira de tomar sua própria medida face à indeterminação do terreno. (...) Os muros em degraus estão definidos em relação a um terreno constantemente mutável. Enquanto medidas, são totalmente transitivos: podem elevar o espaço, abaixá-lo, estendê-lo, condensá-lo, comprimi-lo e fazê-lo rodar. (...) Do alto da colina, quando nos viramos para olhar o vale, as imagens e pensamentos provocados pela consciência da experiência que acabamos de ter ressurgem. É a diferença entre pensamento abstrato e pensamento da experiência.⁶⁶

A posição dos elementos no terreno chama atenção para a paisagem na medida em que o indivíduo se movimenta. É estabelecida uma dialética em que o terreno torna-se mutável e indeterminado no tempo, quando se estabelecem novas relações espaciais. Serra expõe, através de seu trabalho, a possibilidade da descoberta de significações diversas sobre um mesmo objeto e de tudo que o cerca a partir da multiplicidade aberta pelo que chama de “pensamento da experiência”.

A idéia de *percurso* encontra-se também no próprio processo de definição de algumas obras de *site specific*, como esclarece Serra:

Pode-se falar em definir a topologia de um local e o acesso de suas características através da locomoção.(...) O foco da arte para mim é a experiência vivenciada através das obras, e esta experiência tem pouco a ver com fatos físicos do trabalho, muito pouco. Mas quando se está falando de intenções, tudo que se está dizendo às pessoas está relacionado a fatos físicos. Penso que um trabalho de arte não é meramente prever corretamente todas as relações possíveis de medir.(...) Agora as minhas peças se relacionam a andar e olhar. Mas eu não posso dizer a alguém como andar e olhar.⁶⁷

⁶⁵ Richard Serra. *Shift*. 1970-1972, King City, Ontário, Canadá. Seis partes com área total de 248,41 cm.

⁶⁶ SERRA, Richard. *Shift*. Tradução Pedro Sussekind. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de Artistas Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte. (Artigo de 1973).

⁶⁷ SERRA, Richard. (Entrevista concedida a Liza Bear). *Avalanche*. Nova Iorque, out. 1973.

Em *St. John's Rotary Arc*⁶⁸, 1980 (Figura 16), Serra aponta que a escala e a posição da obra correspondem às características topográficas do lugar. A obra é uma elevação que faz uma transição para a arquitetura, em torno da rotatória, alinhando-se com o primeiro andar dos prédios e a altura dos caminhos, e incita a perceber o espaço que passa a ser definido como volume.

A arte valorizada por Serra dá espessura e concreção às coisas, possui densidade, peso, materialidade. É confronto. Possui a força de criar um lugar, onde institui a diferença, criar um mundo sensível que emerge do sítio e de uma experiência temporal, a obra que só tem sentido *in site*.

Retomando as palavras já citadas de Carl Andre, “um lugar é uma área em um meio ambiente que foi alterado de forma a torná-lo mais perceptível. (...) Um lugar surge, particularmente, em função tanto das qualidades gerais do ambiente quanto das qualidades particulares da obra”.⁶⁹

Na obra de Serra, o entorno é retirado do anonimato, é convocado à relação, ao diálogo – a paisagem se torna um espaço fenomenológico de discussão, de questionamentos. A obra não vem ressaltar aspectos já inscritos no local, mas sim alterar um *status quo* articulando-se ao existente. “O sítio é redefinido, não representado”.⁷⁰ Há uma leitura do sítio pela escultura, a emergência de uma nova relação entre as coisas em um contexto dado.

Segundo Tiberghien, “o *site* é o que permite tornar visível o que não é ele, e neste sentido, é um *non-site*”;⁷¹ ou seja, seria uma situação de abandono que permitiria o investimento massivo de discurso, radicalizando uma situação de perda de sentido. Nas palavras de Smithson: “não se impõe um sítio, mas o expõe”.⁷²

Em *Clara, Clara*⁷³, 1983 (Figura 17), também de Serra, uma curva hiperbólica interfere no longo eixo monumental de Paris, da Praça do Concórdia, passando pelo obelisco, ao Arco do Triunfo da *Etoile*, no alto do *Champs Elysées*.

⁶⁸ Richard Serra. *St. John's Rotary Arc*. 1980. Instalação na saída do Túnel Holland, Nova York. Aço corten. 366cm X 60,96m X 6,5cm.

⁶⁹ Carl Andre. Apud. TIBERGHIEEN, *Land Art*, p.87.

⁷⁰ SERRA, Richard. Apud. BRISSAC, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC São Paulo: Marca d'água, 1996, p.270.

⁷¹ TIBERGHIEEN, *Land Art*, p.94.

⁷² Robert Smithson. Apud. Ibid.

⁷³ Richard Serra. *Clara-Clara*, 1983, Jardin des Tuileries, Place de la Concorde, Paris. Aço Corten. Duas partes. 366cm X 36,58m X 5cm.

O eixo central da curva não coincidia exatamente com o eixo monumental que atravessava, provocando um certo estranhamento. A peça foi retirada pelos parisienses e implantada no subúrbio de Choisy, onde perdeu todo o seu sentido. A obra possuía significado *in situ*, onde se colocava, deslocando o “princípio ordenador” do eixo.

É explorando os pontos de vista pitorescos que Serra⁷⁴ questiona a “boa-forma” da cidade em *Clara-Clara*. A curva quebra as perspectivas infinitas e possibilita uma nova experiência do entorno, diferentes pontos de vista a partir da diferenciação do percurso. Torna-se evidente que o trabalho de Serra não aponta um desejo de restaurar um desenho na cidade, mas sim tomar a contradição como modo de estabelecer uma relação com uma realidade.

Como pensar uma arquitetura que, como a escultura de Serra, invente o lugar como dialética e não seja produzida por ele? Importa pensar que a consideração do entorno, ou *contextualização*, não implicaria, necessariamente, na reprodução ou representação da paisagem consolidada como crêem os arquitetos que justificam um sentido de permanência, pautados em critérios de reconstrução de traçados, gabaritos e tipologias locais.

Em uma entrevista com Peter Eisenman, Serra declara que os objetos que se adaptam ao sítio na tentativa de manter um *status quo* dão excessiva prioridade àqueles que puseram a primeira pedra: “em meu trabalho, analiso o sítio e decido redefini-lo em função da escultura e não em função da fisionomia existente”.⁷⁵

Porque retomamos o trabalho do americano Olmsted, cumpre-nos uma referência ao célebre arquiteto americano Frank Lloyd Wright, em especial à *Casa Kaufmann* ou *Casa da Cascata*, 1936 (Figura 18). O espaço é produzido como um jogo entre a “caixa explodida” e o *sítio* instaurando uma dinâmica plástica complexa em que a relação entre interior e exterior se renova no tempo-espaço da experiência. Segundo esclarece Argan, no Japão, Wright teria aprendido a obter um espaço puro sem a necessidade de fórmulas geométricas, filtrando a natureza:

Do ponto de vista social do racionalismo europeu, a Casa Kauffmann é um absurdo e uma loucura. (...) É uma obra-prima, mas não um modelo - para Wright, o edifício é um acontecimento único, inimitável, irrepetível. (...) Ele

⁷⁴ Esta é uma preocupação que passa a tomar a obra de Serra depois que visita o Japão na década de 1970 e admira por seis meses o jardim zen por sua característica peripatética.

⁷⁵ Richard Serra. Apud. ENTRETIEN avec Peter Eisenman – Richard Serra. *Skyline*, Nova Iorque, abr.1983, p.223.

deixa que a natureza faça seu jogo, que as águas penetrem por dentro da casa, batendo nos muros de pedra das fundações, que as árvores invadam com seus ramos os espaços vazios entre os terraços largamente avançados. A seguir, com um gesto, inverte a situação – do nó plástico de pedra arrojam-se os planos geométricos dos terraços em todas as direções violando o espaço da floresta, dilacerando-a. (...) Não se chega à lúcida e desesperada consciência da realidade sem passar pela lição de Wright. Talvez a tortura, a alternativa mortal entre amor e desespero de Pollock também derivem do fato de ter sido, sem sabê-lo, hóspede do senhor Kaufmann na *Casa da Cascata* de Wright.⁷⁶

O modo com que o arquiteto implanta e constrói os espaços da casa revela similaridade com o jardim pitoresco que, segundo Bois, pressupõe “não forçar a natureza, mas revelar as capacidades do lugar, magnificando sua variedade e singularidade”.⁷⁷

Na contemporaneidade, o historiador Anthony Vidler descreve os trabalhos do arquiteto Ben van Berkel como *landscape*, porque buscam construir novas topologias e evidenciar a questão do percurso em projetos arquitetônicos e urbanos.⁷⁸ No projeto da *Möbius House Het Gooi*, 1993-1998 (Figura 19), o arquiteto não transfere literalmente o diagrama de Möbius, mas sim introduz aspectos diferenciados de duração e trajetória nos elementos arquitetônicos como escadas, circulação e iluminação. Há a configuração de dois caminhos que definem espaços onde se pode viver em conjunto, ainda que separadamente, e se encontrando em alguns pontos que se tornam espaços compartilhados, *entre* espaços. A relação da casa com o exterior é importante, pois as aberturas e transparências definem campos de visão diferenciados que se relacionam com as distintas áreas de paisagismo, fazendo do percurso pela casa também um *percurso* pela paisagem. Neste sentido, o projeto retoma as noções de *atualidade* e *presentness*.

Criando uma topologia que dialoga com a paisagem de seu entorno, o recém construído *Terminal Portuário de Yokohama* do grupo de arquitetos FOA, 1994 (Figura 20) é um edifício de transporte, um lugar de fluxo e seu projeto, segundo seus criadores, é baseado na “dinâmica do movimento”. É mesmo um

⁷⁶ ARGAN, op.cit. p.418-422.

⁷⁷ BOIS, Promenade pittoresque autour de Clara-Clara, p.12.

⁷⁸ O projeto para a ponte de pedestres no Barranco de la Ballena (Gran Canaria), desenvolvido em 1998 por Van Berkel pretende ser uma conexão entre as partes nova e antiga da cidade de Las Palmas. A proposta é um elemento de conexão que inclui um grande programa de funções que ocupam os “entre” espaços produzidos pelo conceito de cruzamento que os arquitetos definem como o alcance mútuo produzido pelo cruzar das mãos.

território *entre* o mar e a cidade: um *deck* de madeira de 450m de comprimento que não possui paredes, mas sim pisos que se curvam em suas extremidades, coberturas que se curvam para baixo e vidro.

A estrutura seria ainda uma praça e um parque; na descrição dos arquitetos é como uma “praia artificial” onde as pessoas podem passear, tomar banho de sol, fazer piqueniques e assistir a festivais. Seu programa é, contraditoriamente, ser, ao mesmo tempo, um centro cívico e local de transporte de equipamentos.

“Visto da baía, não há nada de particular. Chegando por terra, ele se apresenta como um portal de embarque de um tipo familiar de edifício de transporte, embora intrigantes desníveis sugiram algo não comum a pé. É somente ao penetrar e usar o edifício que se descobre as suas qualidades”.⁷⁹

O projeto não se destaca como marco no panorama; seria mesmo “um híbrido de paisagem e edifício”⁸⁰ ou, nos termos de nossa investigação, uma “arquitetura” outra: *entre não-paisagem e não-escultura*.

Suas formas se assemelham às das ondas do mar e o piso oscila em curvas que geram transições de nível, oferecendo uma multiplicidade de visadas da paisagem. Mais ainda, não são definidos limites claros *entre* interior e exterior, evocando um caráter de transição, de abertura, de dissolução de fronteiras entre a arte e a paisagem.

Também o artista Vito Acconci ressalta a experiência do corpo *através* da paisagem:

Uma visão *da* paisagem deve ser substituída por uma visão *para* a paisagem, e *através* da paisagem. A paisagem, ao invés de ser um objeto para os olhos, torna-se um objeto para o corpo; ao invés de um objeto para a visão, é um objeto de toque – um objeto da inserção do corpo na paisagem. Ao invés de receptor passivo da visão, a paisagem torna-se um agente ativo em movimento.⁸¹

Esta característica é posta em evidência em sua proposta de projeto para a *Loloma Station* (Figura 21), em Scotdale. Um desenho circular formando faixas concêntricas que se alternam em cor é fragmentado; as peças revelam o grafismo no percurso da obra, quando se transita de um ponto a outro. Cada uma ocupa diferentes posições no espaço livre da praça, em níveis e angulações diversos, ora

⁷⁹ TERMINAL Portuário de Yokohama. *Revista Domus*, set. 2002.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ ACCONCI, Vito. Public Space in a private time. In: *Vito Hannibal Acconci Studio*. 1.ed. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2004, p.427. (tradução da autora)

como piso, ora como uma cobertura, ora como uma plataforma. O grafismo de paisagismo que, convencionalmente, conformaria um único plano no espaço livre de praça, é temporalizado, se movimenta no espaço e induz aquele que o percorre a descobrir o próprio processo que levou à desestabilização da idéia de forma circular e planar. Esta intervenção *entre* arquitetura e escultura retoma a questão do pitoresco e do conhecimento que se dá na experiência.

Também se voltando para a relação com chão⁸², o arquiteto Peter Eisenman demonstra uma preocupação com a idéia de sítio como evidência material, um espaço do real - que como nas obras de *site specific*, é utilizada como referencial intrínseco à gênese do trabalho. O arquiteto procura infundir uma abordagem dinâmica entre o que descreve como *topos* e *atopos*: um livre trânsito entre positivo e negativo, que permitiria ao arquiteto circular entre as categorias de “*griddings, scalings, tracings, foldings*”,⁸³ para configurar um lugar de diferenciações.

Sua proposta é “reinventar o lugar” através de um procedimento baseado no que chamou de “figuras retóricas”⁸⁴:

Para reinventar um lugar [site] seja uma cidade ou uma casa, a idéia de lugar deve estar livre de seus tradicionais lugares, histórias e sistemas de significado. Isto envolve o deslocamento da tradicional interpretação dos elementos. (...) Em minha proposta por figuras retóricas, arquitetura não é mais vista meramente através de elementos estéticos e funcionais, mas sim como um outro domínio gramatical, propondo uma leitura alternativa da idéia de lugar e objeto. Neste sentido, uma figura retórica será vista como inerente a um contexto onde o lugar

⁸² Peter Eisenman aponta que busca o índice e não o ícone em seu trabalho; o índice é como uma pegada na areia: dependendo do peso, da força, do impacto, a deformação é maior ou menor. “Deixe-me voltar a algo que Rosalind Krauss [crítica e teórica de arte] disse. Diz Krauss que o dispositivo de animação nos anos 70 era a fotografia – a fotografia era o registro de um evento. Neste sentido, era um índice [*index*], uma tentativa de modificar o valor icônico do objeto. Qual o problema com o ícone [*icon*]? O objeto-como-ícone é baseado na metafísica da presença [uma crença em uma força unificadora por trás da verdade e do conhecimento], como oposição à pura presença. Então, meu próprio trabalho procura produzir uma série de chapas fotográficas ou índices no sentido de que falava Krauss: tomei mapas existentes e os superpus para reduzir seu valor icônico, histórico e pictórico.” É neste ponto que reside a crítica de Eisenman a Gehry que, para ele, estaria produzindo ícones. Apud. EISENMAN, Peter. (Entrevista) *Architectural Record*, 2004. Disponível em: <<http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0310Eisenman-3.asp>>

⁸³ ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2000, p.86.

⁸⁴ Ao criar a figura retórica “cactis”, a partir de “cat”, “act” e “is”, Eisenman explica: “o processo primeiro fragmenta e recombina os fragmentos como uma nova palavra. Existe ambos perda e ganho em cada transação. A nova forma contém a perda das formas primeiras [prior forms], também a perda de seu próprio significado. Isto é o que chamo de provisoriamente de figura retórica [rhetorical figure]”. EISENMAN, Peter. *Architecture and the problem of the rhetorical figure*. In: NESBITT, Kate (ed.). *Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.178.

[site] é tratado como um palimpsesto profundamente arranhado. O contextualismo tradicional é representativo e analítico, tratando o lugar como uma presença física conhecida, como uma idéia cultural determinada contendo significados poderosamente simbólicos e evocativos. O caráter analógico ou retórico, em vez de analítico, deste processo desloca as implicações do lugar de seu significado cultural predeterminado por superpor dois velhos conteúdos para criar um novo. No resultado retórico, oposto à figuração determinada esteticamente, estruturalmente ou historicamente, há a revelação de um texto reprimido. Este texto sugere que há outros significados que são *site-specific* em virtude de sua pré-existência, no entanto, latente, ao contexto.⁸⁵

No projeto de aproximadamente um milhão de metros quadrados para a *Cidade da Cultura da Galícia*⁸⁶, 2000 - em construção (Figura 22), em Santiago de Compostella, Eisenman explora um índice de superposições, de forças que partem da relação da obra com a topologia local.

O projeto envolve a superposição de três informações: a planta do centro medieval de Santiago, um mapa topográfico do sítio de encosta de onde se avista a cidade e um grid cartesiano. O arquiteto descreve que sua idéia teria sido superpor o *grid* cartesiano ao *grid* existente (orgânico e medieval) – revelando sua postura de buscar um termo contraditório ao contexto para expor uma dialética. Através de um programa de computador, a topografia da encosta distorce as duas geometrias planares, gerando uma nova superfície topológica. O resultado é produzido por linhas de força que não fazem parte de uma geometria projetiva de um sujeito.

O arquiteto não lida com o solo como uma informação isolada, fundacional, cuja estabilidade não pode ser questionada; pelo contrário, para ele o solo nunca é neutro:

Em Santiago, o solo é agora figurado, e figuras surgem como erupção do solo. Era impossível criar edifícios individuais em Santiago, porque eles deveriam ser parte de uma idéia de *landscape* única. Se houvesse um ou dois edifícios como talude ou elevação, eles se tornariam objetos expressionistas. Quando são partes do *landscape*, se tornam algo diferente.(...) Tentamos encontrar uma maneira de capturar na forma algo que não é expressionismo, mas que possui uma densidade e um sentido de camadas de idéias – o que faz com que a informação de turve (*blur*) e se torne algo diferente – afeto (*affect*) talvez. Por toda a história, os eventos foram determinados pela diferença entre realidade objetiva e subjetiva. A realidade subjetiva tem a ver com o espetáculo e com a *media*. Isto implica em

⁸⁵ Ibid. p.177-179.

⁸⁶ Seis edifícios são projetados dois a dois: o Museu da História da Galícia e o Centro de Novas Tecnologias, o teatro e centro de visitantes e a Biblioteca da Galícia e o Arquivo de Periódicos. Os percursos de pedestre entre os edifícios levam a uma praça pública envolvida pelos edifícios, paisagismo e elementos de água.

uma condição passiva do observador. Efeitos no objeto se tornam afetos no sujeito. A *media* distancia você da experiência. O que a arquitetura faz que a *media* não faz envolve o corpo, a mente e o olho simultaneamente.⁸⁷

Contrastando com a cidade medieval - que se localiza ao sul e que segue o modelo de urbanização “figura” (edifício) e “fundo” (terreno) - o projeto de Eisenman torna o ‘solo figurado’, como ele mesmo diz. O edifício se torna topografia: um *entre arquitetura e paisagem*, um *site specific*.⁸⁸

A obra dialoga com o sítio e é realizada parcialmente como um trabalho de terra, utilizando o próprio terreno. O traçado medieval e a topografia, certamente, constituem uma referência ao contexto; entende-se perfeitamente que mesmo um outro projeto, criado através do mesmo método experimental, levaria a um resultado formal totalmente diverso deste, que é situado.

O arquiteto ainda afirma no trecho acima destacado que, tal como entendemos a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, as realidades objetiva e subjetiva constituem uma experiência reversível, possível às artes que exploram a condição espacial e temporal do corpo; sujeito-objeto como parte da *carne* do mundo: o sujeito como parte da arquitetura, a arquitetura como parte do sujeito, uma arquitetura capaz de produzir *afetos*.

⁸⁷ Peter Eisenman. Apud. EISENMAN, Peter. (Entrevista).

⁸⁸ *Site specific* é um termo que, na obra de diferentes artistas, assume características particulares. De modo amplo, entendemos uma obra de *site specific*, como aquela feita especificamente para um sítio, gerada como parte de sua realidade concreta, cujo significado se perde fora de seu contexto.

2.4.

Entre o conceitual e o fenomenológico, história e experiência

Na década de 1970, preocupado com valorização das idéias que geram um objeto, o arquiteto Peter Eisenman se lança a um trabalho de arquitetura conceitual. Seu intuito é propor um novo paradigma: sempre *atual*, sem história, sem futuro e sem passado. Esta arquitetura conceitual teria buscado desenvolver leis formais próprias sem os valores de função, material, lugar ou técnica. Nos projetos da série de casas, entre elas a *Casa III* de 1970 (Figura 23), o trabalho remete ao conceito das possíveis relações decorrentes de sua mutação formal interna.

Para Eisenman, propor uma *arquitetura conceitual* significava, como na arte, uma autocrítica; atendo-se ao projetar, o arquiteto valoriza o desenho como *processo*. A obra não seria o resultado finalizado, o bom resultado que atenderia do melhor modo quaisquer demandas programáticas, mas tão somente o momento de uma parada arbitrária dentro deste processo, cujas possibilidades seriam diferenças e multiplicidades; nenhuma delas, melhor ou pior.

Não existe a problemática do papel em branco; o projetar arquitetura se transforma em transpor processos mentais e signos para o papel. Signos formados a partir de um construto intelectual, o que nos dá como resultado uma significação complexa que não se identifica à visão simples, não é retiniana e o olho só pode descobrir com a ajuda de processos mentais relacionados com a linguagem.⁸⁹

Neste momento, imagina-se que Eisenman tenha assumido uma postura filosófica mais ligada ao estruturalismo e ao trabalho de Noam Chomsky⁹⁰, revelando um completo anti-subjetivismo, descrença na capacidade do homem de gerar objetos, anti-historicismo e antifuncionalismo. Em projetos posteriores, sua prática mostra interesse na criação de narrativas que justificassem conceitos, o que abriu campo à exploração de um caráter ficcional na arquitetura.⁹¹ A passagem de

⁸⁹ PASSARO, *La dispersion*, p.53.

⁹⁰ “O método de Noam Chomsky deve muito às linguagens artificiais criadas pelos lógicos e pelos cientistas da computação e à noção estruturalista de que as palavras são, antes de mais nada, símbolos arbitrários, que recebem significado por convenção e pelo contexto sintático”. ROHMANN, Chris. *O Livro das Idéias*. Rio de Janeiro: Campus, 2000, p.63.

⁹¹ No *Projeto para Cannaregio*, o arquiteto busca tornar o texto, ou a ficção que elabora, uma arquitetura. Escreve “Três textos para Veneza”: “Texto 1: O vazio do Futuro”; “Texto 2: Vazio do Presente”; “Texto 3: O vazio do Passado” que configuram 3 camadas diferentes do projeto. “O

seu discurso do estruturalismo, com ênfase na linguagem, para o do pós-estruturalismo⁹², talvez possa indicar esta mudança de foco.

O caráter ficcional da arquitetura contemporânea tem sido explorado não só por Eisenman, mas também por outros arquitetos como Rem Koolhaas e Bernard Tschumi. Uma abordagem específica desta vertente de projetos não é o propósito da reflexão deste trabalho; por outro lado, o modo como a arquitetura lida com a questão conceitual, justificando os projetos a partir de narrativas, interessa-nos ao investigarmos a relação com a história, ou melhor, com as narrativas sobre o passado e sua relação com presente e futuro.

Buscamos aqui projetos que lidam com um contexto onde há referências à história ou com programas de espaços que se destinam à memória. Obras que, entendem a presença do passado como partícipe da relação entre arte e vida e que, em última instância, demonstram não uma visão historicizada, mas a compreensão da história como uma narrativa, dentre as muitas possíveis sobre um mesmo passado, e da qual participam, imbricados, presente e futuro.

Esta visão parece fazer parte do projeto de Eisenman para o *Wexner Center for the Arts*, 1983-1989 (Figura 24), na Universidade Estadual de Ohio. A definição do sítio foi uma decisão fundamental. Ao invés de propor uma área livre, o arquiteto escolhe um espaço *entre* os edifícios existentes. Problematizando a relação com o contexto, propõe uma superposição da trama da cidade, do campus e mais um par de eixos ortogonais que delimitam um percurso ligando as áreas da universidade.

vazio do futuro” descreve o projeto de um Hospital, para o mesmo lugar, feito por Le Corbusier: uma construção modular com pátios quadrados, com o qual o novo projeto busca continuidade formando uma malha ortogonal com novos pátios quadrados que possuem níveis diferentes. “Vazios do presente” são estruturas formadas por cubos intrincados que se assemelham a esculturas, sem valor funcional, que por vezes ocupam estes pátios e questionam a escala da arquitetura e o sentido de casa, ou abrigo. “Vazio do passado” é uma linha diagonal no piso, como um corte físico no solo, sugerindo que há algo de subterrâneo que não pode ser suprimido, a memória. Em suas palavras, “em vez de tentar reproduzir uma Veneza existente, cuja autenticidade não se pode reproduzir, este projeto reconhece os limites de ordem historicista, construindo outro de natureza fictícia”. Peter Eisenman. Apud. PASSARO, op.cit. p.111-112.

⁹² “Movimento intelectual oriundo do estruturalismo e em contestação a ele. O pós-estruturalismo se afasta do estruturalismo principalmente porque nega que os sistemas sociais – inclusive a linguagem e a literatura – tenham estruturas subjacentes estáticas que determinem seu significado, e se concentra, ao contrário, na natureza fragmentada, multifacetada e contraditória das coisas. (...) A desconstrução, que entende um texto como um composto de uma multidão de significados, talvez seja a principal postura teórica pós-estruturalista. Seu maior expoente, Jacques Derrida, rejeitou o método logocêntrico do estruturalismo, argumentando que a linguagem nunca pode transmitir um significado absoluto e, portanto, a interpretação nunca pode ser definitiva”. ROHMANN, op.cit. p.314.

A extensão do *grid* da rua da Columbus gera um novo caminho de pedestres para o campo, um eixo leste-oeste em rampa. A maior espinha de circulação deste esquema, uma passagem dupla – uma assíntota que se estende a partir do centro oval do campo – surge do solo e corre norte-sul. Esta passagem – metade recoberta por vidro, metade como um andaime aberto – é perpendicular ao eixo leste-oeste.⁹³

Este *grid* – cuja estrutura lembra a obra *Cubo Modular Aberto*, 1966 (Figura 25), de Sol LeWitt - se estende até o local de torres remanescentes de uma construção destruída em 1958. Eisenman reconstrói parte delas com aparência nova e desfuncionalizada.

Fica claro que o arquiteto não pretende reconstituir um sentido de lugar ligado à história; a obra – entre *não-paisagem* e *não-escultura*, se apresenta como um enunciado fragmentado do passado, parte de uma ficção, ao lado de outra ficção: o próprio presente.

A dialética que o projeto apresenta não se resolve em uma síntese, mas sim explora os pólos de diferença como constituintes de uma realidade que o arquiteto busca evidenciar como multiplicidade.

O arquiteto expõe uma condição de não-arquitetura, ou de não abrigo, do projeto questionando os próprios espaços destinados à arte:

O cruzamento destes dois eixos não é simplesmente uma rota, mas um evento, literalmente um ‘centro’ para artes visuais; uma rota de circulação através da qual as pessoas devem passar no caminho para outras atividades. Então, a maior parte do projeto não é um edifício, mas um ‘não-edifício’. Andaimos são, tradicionalmente, parte impermanente no edifício. É colocado para construir, repara ou demolir edifícios, mas nunca é um abrigo. Portanto, a simbolização primária de um centro de artes visuais, tradicionalmente o abrigo da arte, não é figurado neste caso. Embora o edifício abrigue, ele não simboliza esta função.⁹⁴

Temos que exibir arte, mas temos que exibi-la da forma como ela tradicionalmente tem sido exibida, ou seja, contra um pano de fundo neutro? (...) A arte sempre foi crítica da vida, e foi o que lhe deu sua potência, sua poesia. E a arquitetura deve servir a arte, em outras palavras, ser um pano de fundo da arte? Absolutamente não. (...) A arquitetura deve desafiar a arte e a noção de que deve ser seu pano de fundo.⁹⁵

⁹³ Peter Eisenman. Apud. GRAAFLAND, Arie (ed.), *Peter Eisenman: Recent Projects*. Amsterdam: SUN, 1989, p.63.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Peter Eisenman. Apud. NOEVER, Peter (ed.), *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*. Disponível em: <www.greatbuildings.com/buildings/Wexner_Center.html>, p.39.

Assim define que o centro de artes seria um ambiente *minimal*, experimental como a arte que abriga. O espaço central do projeto, ocupado somente por andaimes e paisagismo, poderia ser descrito como “não-arquitetura” e “não-escultura”.

Um novo *topos* é configurado como diálogo com o *topos* existente, a partir de um *atopos* caracterizado pelos andaimes e o espaço de galerias construídas no subsolo.

Ao mesmo tempo, os novos espaços criam intrinsecamente uma condição de reversibilidade com a própria arte que poderia ser aproximada da dialética *site* e *non site* de Smithson. A arte minimal exposta na galeria poderia ser considerada um *non site*, e a arquitetura experimental de Eisenman, o *site*.⁹⁶

Sobre o sentido de *lugar* em seus projetos, o arquiteto esclarece:

A idéia de lugar [place] é ao mesmo tempo reforçada e negada. Enquanto novos lugares são criados, a noção tradicional de lugar é cortada porque cada lugar pode se tornar na verdade muitos lugares em um. (...) Nega as idéias tradicionais e privilegiadas de contexto e a presença estética. Reconhece que a ausência é uma condição essencial da figura retórica, mas não a ausência como oposta à presença, mas ausência na presença. Qualquer *site* contém não somente presenças, mas a memória de presenças prévias e imanências de uma possível presença.⁹⁷

O próprio trabalho de Smithson, segundo Vidler sugeriria, em termos espaciais e visuais, uma concepção *entre* pré-histórico e o pós-histórico, indicando a reversibilidade entre uma sensibilidade que deseja o futuro-no-presente (moderna) e a que deseja o passado no presente (historicista). Em suas obras seria possível identificar um sentido extremo de futuro e de passado, tanto a presença do galáctico quando do pré-histórico, interesses de uma sociedade fascinada por “Guerra nas Estrelas” e dinossauros.⁹⁸

⁹⁶ Na obra de Smithson, a idéia de *site specific* está relacionada à dialética *site* e *non-site* que o artista entende como um raio de convergência fortuito, uma via de mão dupla. *Site*: 1) Limites abertos; 2) Seqüência de pontos; 3) Coordenadas externas; 4) Subtração; 5) Certeza indeterminada; 6) Informação dispersa; 7) Reflexão; 8) Borda; 9) Localização; 10) Pluralidade. *Non-Site*: 1) Limites fechados; 2) Arranjo de matéria; 3) Coordenadas internas; 4) Adição; 5) Incerteza determinada; 6) Informação concentrada; 7) Refração; 8) Centro; 9) Deslocamento; 10) Unidade. TIBERGHEN, *Land Art*, p.109.

⁹⁷ EISENMAN, *Architecture and the problem of the rhetorical figure*, p.180.

⁹⁸ Também estas imagens são evocadas na competição para a expansão do MOMA de NY nos projetos de Rem Koolhaas e Bernard Tschumi. Em Koolhaas, metáforas biológicas e geológicas evocam a imagem de cidades de luminosidade interestelar como a do Superman. No projeto de Tschumi, o museu se expande reproduzindo os momentos do impacto de um asteroide,

A característica conceitual de Smithson, como observou Gilles Tiberghien, seria reunir imagens de domínios variados criando um discurso polimorfo para seu objeto.⁹⁹

Em sua já referida obra *Spiral Jetty*, o mito das correntes marítimas em espiral constituía uma evidência fenomenológica que se torna material. “A paisagem é então algo que se atravessa tão bem mentalmente quanto fisicamente, que não possui sentido de ser nomeada e cuja realidade se clarifica à luz da ficção que a organiza”.¹⁰⁰ O próprio artista observa:

Conceitos e objetos se representam mutuamente, de certa forma em uma coincidência impossível do qual o instante vivido é a ponta mais fina. Este instante inacessível se dilata na história e adquire uma nova dimensão onde o mito, nas profundezas do passado, ou a ciência na extensão do futuro, pode fornecer a coluna vertebral final.¹⁰¹

Na poética de Smithson a noção de entropia¹⁰² é fundamental. Tiberghien esclarece:

A entropia, para Smithson, é um modelo paradoxal que caracteriza por um lado a inércia, a solidificação e a cristalização, mas também a destruição ou arrasamento. Para ele, a idéia do tempo é ligada à entropia, em que tudo se dá como uma cristalização instantânea e um afinamento interno. Negação do tempo, a entropia caracteriza a imobilidade. Mas serve, sobretudo, para designar a objetivação instantânea que fixa esta fração esta seqüência infinitesimal onde o passado e o futuro refluem no presente.¹⁰³

Nas palavras do próprio Smithson:

Eu diria que a entropia contradiz a noção usual de uma visão de mundo mecanicista. Em outras palavras, é uma condição que é irreversível; uma condição que avança em direção de um equilíbrio gradual e é sugerida de várias maneiras. (...) Quanto mais informação se tem, maior o grau de entropia, de modo

dissolvendo os edifícios existentes em um “magma” e recombinao os átomos no processo. VIDLER, *Warped Space*, p.250 et. seq.

⁹⁹ TIBERGHIEEN, *Land Art*, p.18.

¹⁰⁰ “Smithson não modifica verdadeiramente a paisagem, desenvolve suas potencialidades de maneira física – o que tem em comum com os melhores paisagistas – mas também mental, ao produzir blocos de imaginário que contêm sua força sugestiva em reservas arcaicas muito profundas”. Ibid.

¹⁰¹ Robert Smithson. Apud. Ibid. p.146.

¹⁰² A entropia é uma noção da termodinâmica que possui dois princípios essenciais: a conservação de energia e a transformação desta mesma energia em força mecânica; aplicada ao universo como um todo, leva ao entendimento que a energia se degradaria de modo constante. TIBERGHIEEN, op.cit., p.144.

¹⁰³ Ibid.

que uma informação tende a neutralizar a outra. (...) Penso que as coisas somente mudam de uma situação para a próxima, não há retorno.¹⁰⁴

Por esta razão, Smithson se preocupa com o fato de os arquitetos acreditarem possuir o controle sobre suas intervenções. Para o artista, seria preciso saber lidar com o inesperado e incorporá-lo às obras:

“É muito difícil prever as coisas, todas as previsões tendem a serem falsas. Planejamento e acaso parecem ser quase a mesma coisa. (...) Arquitetos tendem a ser idealistas e não dialéticos. Proponho uma dialética de mudança entrópica”.¹⁰⁵

O trabalho de Eisenman no *Wexner Center* parece incorporar este sentido de dialética que se dá por acumulação, sobreposições e camadas múltiplas.

Smithson ainda alerta: “temos que aceitar a situação entrópica e mais ou menos aprender como reincorporar estas coisas que parecem feias”.¹⁰⁶ Para o artista, a paisagem entrópica é uma evidência, como fica claro no já referido texto “*Um passeio pelos monumentos de Passaic*”.

Assim, como em um processo entrópico, o acontecimento do ataque terrorista às torres gêmeas nos Estados Unidos foi incorporado ao projeto de reconstrução do *World Trade Center*, 2002 (Figura 26), desenvolvido pelo grupo de arquitetos formado por Eisenman, Richard Meyer e Steven Holl. A proposta é um *grid* tridimensional implantado na quadra cujo piso seria uma superfície única, em vermelho. É um edifício vazado cujas aberturas aludem, ao mesmo tempo, ao vazio provocado pela colisão dos aviões e, ironicamente, ao futuro, imaginando a possibilidade de que os aviões pudessem passar através do edifício.

Para Eisenman, o projeto interpreta a memória não como nostalgia, nem se limita a um gesto simbólico; seria, sim parte constituinte do “tecido” da cidade, um edifício como os demais, mais uma ficção. Tal como na poética de Smithson, a memória funciona por estratificação, fragmentos, camadas geológicas. O edifício seria mais uma camada de memória, à qual pertence o próprio signo do vazio, da falta.

¹⁰⁴ “A geologia também possui sua entropia, em que tudo está gradualmente se esgotando. Talvez haja um momento em que a superfície da terra entrará em colapso, de modo que o processo irreversível será, por um lado, uma metamorfose; assim, será evolutivo, mas não em termos de qualquer tipo de idealismo”. Robert Smithson. Apud. ENTROPY made visible. (entrevista concedida a Alison Sky). In: *The writings of Robert Smithson*. New York University Press, 1979, p.189-196.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

Já o projeto vencedor deste mesmo concurso é de autoria do arquiteto Daniel Libeskind (Figura 27). Sua proposta é um conjunto de edifícios onde um deles se destaca por estabelecer uma analogia formal com outro monumento da cidade – a Estátua da Liberdade. O edifício rompe o *skyline*, como uma evocação à própria liberdade, assim como o braço da estátua.

Aí reside o diferencial em relação à noção de monumentalidade entre as duas abordagens: para Eisenman, Holl e Meyer, o novo edifício se ergue como parte de um tecido que incorpora a memória como um fato espacial: um vazio que integra o real de uma paisagem cultural, em que o passado, presente e futuro se mesclam. O indício surge como espaço negativo, ausência que se faz presença. Já no projeto de Libeskind, o lugar emerge como uma nova afirmação, que apaga o passado e ratifica um valor monumental e simbólico, carregado de um juízo moral não só sobre a liberdade, mas também sobre a própria sociedade americana.

O projeto de Eisenman, Hall e Meyer teria criado um “*novo monumento*” nos termos de Smithson; um monumento que já se ergue em ruínas, parte de um contexto entrópico¹⁰⁷. Tudo se passa como se houvesse um campo de forças que não foi apagado pelo esquecimento, subsiste e se materializa no novo edifício.

Uma questão vem à tona: poderiam os componentes narrativos, e falamos de leituras da história, serem incorporados à arquitetura tornando-se experiência?

Voltando à questão do vínculo da “carne” e da “idéia” como exposta por Merleau-Ponty, para quem ninguém foi mais longe que Proust ao fixar as relações entre o *visível* e o *invisível* na descrição de uma idéia que não é o contrário do sensível, mas que é o seu dúplice e sua profundidade:

A idéia musical, a idéia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem sua lógica própria, sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o disfarce de “forças” e “leis” desconhecidas.(...) As idéias de que falamos não seriam por nós mais conhecidas se não possuíssemos corpo e sensibilidade, mas então é que seriam inacessíveis; a “pequena frase” [refere-se à sonata de Vinteuil do texto de Proust], a noção da luz, tanto quanto uma “idéia de inteligência”, não se esgotaram nas suas manifestações e só nos poderiam ser dadas *como* idéias em uma experiência carnal.¹⁰⁸

¹⁰⁷ A noção de entropia de Smithson estaria relacionada a um “resultado de uma degradação ligada à exploração incontrolada e selvagem, os sítios pós-industriais são entrópicos, como as paisagens de pedreiras e minas a céu aberto”. Ibid. (tradução da autora)

¹⁰⁸ MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível* (1964), p.145.

Não muito longe do Portal de Brandenburg, em Berlim, está o *Memorial do Holocausto*, 2005 (Figura 28), projeto do arquiteto Peter Eisenman. O sítio do memorial era uma área não ocupada; parte dela era um terreno que foi inutilizado depois da construção do muro de Berlim em 1961. Os anos de guerra e pós-guerra não deixaram transparecer os traços da ocupação que o local tivera até 1945, um parque privado dos ministérios. Desde a reunificação da Alemanha, o local entre a Pariser Platz e as quadras adjacentes da Potsdamer Platz e da Leipziger Platz se tornaram áreas importantes do centro da cidade, onde estão vários novos edifícios, incluindo o *Banco DZ* de Frank Gehry, o *Reichtag* de Norman Forster, a *Embaixada Francesa* de Christian de Portzamparc entre outros.

Arranjados em *grid*, aproximadamente 4.000 monolitos de concreto em cor escura e altura variável se estendem por uma área de cerca de 34.000 m². Os blocos possuem 0,95m de profundidade e 2,38m de largura, variando em altura de 0,2m a 4,8m, dando a impressão de um imenso campo ondulado, ou um imenso cemitério. No subterrâneo há um centro de informações com várias salas, algumas iluminadas por luz natural, além de uma área para exposições.

Entre a não-escultura e a não-paisagem, a obra é um campo que não aspira reverenciar um ideal de passado, nem gerar uma expectativa sobre futuro. Seria uma *atopia*, uma pura presença, no presente, que se experiencia como *presentness*.

O complexo não possui uma entrada fixa, um centro ou uma saída; os visitantes podem escolher os caminhos que desejam seguir através das passagens de largura para uma pessoa (92 cm), o que incentivaria uma experiência solitária e reflexiva. A experiência destes múltiplos percursos pertence ao corpo que se desloca, e no tempo, apreende o espaço como duração, oportunidade para o surgimento de uma “idéia sensível”.

Segundo Eisenman, este trabalho toma duas superfícies topológicas, uma no chão e outra no ar, e conecta seus pontos: “uma presença *minimal* (...) possui pouca ou nenhuma iconografia, nada simbólico, e é esta ausência, como o silêncio do psiquiatra, que irá permitir que as pessoas tenham contato com seus sentimentos reprimidos”.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Peter Eisenman. Apud. EISENMAN, Peter. (Entrevista).

Vidler observa que em seus trabalhos, Eisenman explora os processos de lembrança e esquecimento da própria geração do objeto arquitetônico, convidando aquele que o percorre a um exercício de memória para desvendar o modo como a obra foi gerada.¹¹⁰ Mais uma vez, o conhecimento da obra se dá no percurso e, neste caso, talvez sugira um sentido de passagem interminável que gera um peso acumulativo, também entrópico.

Parece-nos que ao lidar com o passado como parte de seu programa - em projetos de museu ou memoriais, por exemplo - as obras contemporâneas tentariam escapar de se tornarem “escritas” historicizadas, em prol de serem reconhecidas como partícipes de um campo de tensão, de cruzamento e encontros de múltiplas referências e narrativas.

O projeto do *Museu Judaico*, 1999 (Figura 29), de Daniel Libeskind é uma obra contemporânea afinada com este pensamento; o espaço arquitetônico procura traduzir como experiência uma narrativa fragmentada, formada por vazios e apagamentos da memória do povo judeu.

O projeto foi vencedor do concurso para a expansão do *Museu de História de Berlim*, mas as expectativas em torno dos debates contemporâneos sobre a comunidade judaica e o próprio Holocausto o tornaram uma intervenção de maior importância. O arquiteto, que é judeu, afirma que não havia um programa definido para o museu o que abriu chance à sua experimentação.

O texto *Between the lines*¹¹¹ é uma espécie de descrição conceitual do projeto pelo arquiteto que assim define:

O nome oficial do projeto é “Museu Judaico”, mas eu escolhi chamá-lo “Entre as linhas”. Eu o chamo assim porque é um projeto sobre duas linhas de pensamento e organização, e sobre relação. Uma é uma linha reta, mas quebrada em vários fragmentos; a outra é uma linha tortuosa, mas continuando indefinidamente.¹¹²

O resultado formal do ‘Museu Judaico’ parece ser o resultado da subtração do ‘Vazio’ (linha reta) do ‘Museu’ (volume a partir da linha tortuosa), como aparece em um esquema do arquiteto. Em outro esquema, a estrela de Davi é estendida sobre a “planta irracional” [*irrational matrix*] da cidade e é cruzada por mais três linhas que para Libeskind estabeleceriam um conjunto de relações entre

¹¹⁰ VIDLER, *Warped Space*, p.149.

¹¹¹ LIBESKIND, Daniel. *Between the lines* (1998). *Architectural Design*, n. 67, p. 58–63, out. 1999. (Tradução da autora).

¹¹² Idem.

a Alemanha e as figuras judaicas. Como esclarece Pasaro, seriam: a do Muro de Berlim (ainda não derrubado à época do projeto), a do canal de LandwerKanal e a terceira uma linha imaginária que uniria o memorial Karlsbader ao local onde viveu Paul Celan, ambos expoentes da cultura judia no pré-Guerra.¹¹³

Um segundo aspecto conceitual seria uma música de Schönberg: a ópera “*Moses und Aron*” [Moisés e Aarão] que permanece interminada porque, estruturalmente, a lógica do libretto não poderia ser completada pela partitura musical. “Ai palavra, palavra vossa de que careço”, Moisés exclama angustiado quando percebe que Aarão, seu porta voz, teria mal apresentado para o povo sua idéia de Deus, tendo descrito com palavras e imagens aquilo que não poderia ser expresso.

Ao final da ópera, Moisés não canta. Ao invés, simplesmente declara ‘*o word, thou word*’, se dirigindo ao vazio; alguém pode entender a ópera como um “texto”, uma vez que não há mais cantoria, a palavra que falta proferida por Moisés, a chamada ao Trabalho, a chamada à Ação, é entendida claramente. Eu busquei completar a obra de Schönberg arquiteticamente.¹¹⁴

No projeto, o chamado dirigido aos visitantes seria o de percorrer o museu e desbravar os caminhos que se apresentam, caminhos vezes interrompidos pela presença do vazio corporificado, encarnado, talvez como música atonal do próprio Schönberg. É uma arquitetura que reduz uma narrativa a estratos, percursos errantes, a partir dos quais cada indivíduo tenta construir uma leitura, uma história, ou simplesmente, experiencia fenomenologicamente o espaço como idéia.

As exposições são organizadas ao redor destes vazios e nenhum espaço expositivo possui forma ortogonal. As paredes são inclinadas, o percurso é constantemente desviado.

Só é possível entrar no espaço de 10.000 m² do novo museu através do subsolo do *Museu da Cidade*, que é uma construção barroca de 250 anos – o que sugestiona que a história dos judeus está ligada intimamente à história da cidade. Neste pavimento há três caminhos não hierarquizados – “liberdade”, “exílio” e “holocausto” – de sorte que o visitante pode escolher qual deles percorrer. O

¹¹³ PASSARO, *La dispersion*, p.121.

¹¹⁴ LIBESKIND, *Between the lines*.

terceiro caminho leva a um vazio escuro onde estão gravados os nomes de suas vítimas.

O terceiro aspecto conceitual é o interesse de Libeskind pelos nomes e listas de berlinenses deportados e vítimas do holocausto. Outra referência é o “apocalipse urbano” descrito por Walter Benjamin na obra “Via de mão única” [*One way Street*] que, ao longo do zigzague, é representado como as 60 “estações da estrela”, passagens que ligam um espaço a outro e levam ao vazio.

Para Vidler, Libeskind não constrói ou modela o espaço, mas é a obra se ergue a partir dele, configurando uma experiência háptica.¹¹⁵ Um modelo de experiência que repele a distância visual normal em um colapso ou multiplicação de pontos de vista. O espaço resulta em um labirinto fragmentado, *entre* arquitetura e escultura.

O exterior do museu não é apreensível por um ponto de vista único e os espaços do interior, impossíveis de serem mapeados, caracterizam uma experiência ambígua em termos de figura e fundo.

Para Vidler, o *vazio* na obra de Libeskind revela uma condição de não-espaço – vida sem espaço, ou o vazio absoluto – uma espécie de informação que não possui espacialidade e que seria impensável para um sujeito cartesiano. Neste sentido, nem espaço, nem tempo possuem supremacia. “A narrativa ela mesma, a temporalidade ela mesma, assim como o espaço, entraram em colapso, culminando um não-tempo e um não-espaço”.¹¹⁶ E neste sentido, a própria noção de lugar é questionada, “qualquer lugar é outro lugar”.

A posição antropocêntrica é posta em cheque: o sujeito é permanentemente colocado em situações de dúvida em função das situações espaciais configuradas por formas desconexas e no limite da funcionalidade.

Libeskind acredita que, no espaço do museu, não há lógica possível para as experiências de claro e escuro, forma e espaço, vertical e horizontal. A experiência da arquitetura seria, para usar os termos de Merleau-Ponty, a de uma “carne” impregnada de “idéias” às quais o sujeito se torna suscetível sensível e

¹¹⁵ “Abstendo-se da perspectiva ótica tradicional que emoldura a cidade e seus monumentos e reconhecendo a perda da característica da perspectiva na modernidade, a perda da profundidade, a primazia da superfície, a irredutibilidade do espaço plano na imagem moderna, Benjamin, seguindo Riegl e outros teóricos do espaço moderno, encontram alívio no háptico”. VIDLER, *Warped Space*, p.240. (tradução da autora)

¹¹⁶ *Ibid.* p.236.

reflexivamente. Ou seja, o componente conceitual do projeto potencialmente poderia ser revelado fenomenologicamente nos percursos da própria obra.¹¹⁷

Na paisagem, o museu é um muro: uma linha tortuosa que cruza o terreno como uma insígnia no tecido urbano, é a marca de uma presença “estranha” ao próprio entorno, colado ao prédio do museu já existente.

O real penetra no edifício por aberturas estreitas, faixas que na fachada aparentam cisões, cortes feitos com violência.

Libeskind repensa completamente o programa a que se destina o museu que é convertido espacialmente em um ‘novo topos’ da memória, cujo resultado é para cada visitante *uma* narrativa da história, dentre as possíveis.

Acredito que meu projeto liga a arquitetura a questões relevantes para toda a humanidade. Para este fim, busquei criar uma arquitetura para um tempo marcado por um entendimento da história, um novo entendimento dos museus, e um novo senso de relação entre o programa e o espaço arquitetônico. Deste modo, o museu não é somente uma resposta a um programa particular, mas um emblema da esperança.¹¹⁸

Retomando a questão do ponto de vista da história, esclarece Harvey:

Dada a evaporação de todo sentido de continuidade e memória histórica e o rechaço as metanarrativas, o único papel que resta ao historiador é tornar-se como insistia Foucault, um arqueólogo do passado escavando seus vestígios como Borges o fez em sua ficção, colocando lado a lado no museu do conhecimento moderno.¹¹⁹

E Vidler observa: “o trabalho do arquiteto não seria suspender o tempo na história, nem retornar a um tempo melhor, mas dispor o espaço de modo que reconheça sua própria temporalidade ao mesmo tempo em que momentaneamente consegue a fusão de ambos, uma pausa temporária para reflexão e experiência”.¹²⁰

¹¹⁷A própria idéia de Libeskind sobre o fazer arquitetônico se relaciona ao que entende como experiência da arquitetura: um percurso que se dá no tempo. “A mágica da arquitetura não pode ser apropriada por qualquer operação singular porque ela sempre já é uma progressão flutuante, elevando-se, voando, respirando. (...) Meu trabalho se volta para uma problemática multidimensional que – ao menos em retrospecto – parece seguir a lógica de um certo caminho (*path*). É este caminho que constitui o maior engajamento, mais do que qualquer projeto particular nele encontrado. O aspecto estimulante desta trajetória, ao menos para aqueles que nela estão engajados, é que suas metas são desconhecidas e seus fins indetermináveis e incertos. O caminho por si substancia o que é somente imaginado e evidencia aquilo que ainda não foi construído” LIBESKIND, Daniel. Disponível na web: < <http://www.daniel-libeskind.com> >

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993, p.58.

¹²⁰ VIDLER, *Warped Space*, p.242 (tradução da autora).