

3

Paisagem: os limites do racionalismo formal

No informal moderno, reencontra-se talvez, este gosto de instalar-se “entre” duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura, para atingir uma unidade das artes como “desempenho” e para incluir o espectador nesse próprio desempenho.¹

Gilles Deleuze

3.1

Entre *Forma* e *Anti-forma*

No capítulo anterior, a experiência no espaço-tempo do percurso, com ênfase no corpo e na externalidade foi enfatizada do ponto de vista de um conhecimento que se dá como *atualidade*, como “*presentness*”, tal como formulado pelo artista Robert Morris. *Presentness* como “tempo presente da experiência espacial imediata”, “mudança na avaliação da experiência”; a consciência de que o “espaço real não é experimentado a não ser no tempo real”.²

No texto *Presentness and Being-only-once of Architecture*, Peter Eisenman também desenvolve um conceito de “*presentness*” que vai além do entendimento de Morris e incorpora a problemática do significado formal. O arquiteto acredita que a consciência do termo *presentness* como *agora* é uma evidência da própria experiência espacial arquitetônica – este ponto demonstraria um dos aspectos através dos quais a escultura teria se aproximado da arquitetura para realizar, após os anos 1960, sua autocrítica. Nas palavras de Eisenman:

Mais do que qualquer outro termo [*presentness*] combina tanto a idéia de um tempo em presença, da experiência espacial no presente, quanto, ao mesmo tempo, seu sufixo ‘-ness’ causa uma distância entre o objeto como presença, o que é um dado em arquitetura, e a qualidade desta presença como tempo, que pode ser algo outro que mera presença.³

O arquiteto continua, agora ampliando a noção de Morris:

Contudo, isto de forma alguma implica em duas outras características da *presentness* que são: sua qualidade de um algo dado e sua capacidade de submeter este dado, necessariamente, como subversivo. (...) É precisamente uma

¹ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 2000, p.206.

² Cf. p.41 e 46.

³ EISENMAN, Peter. *Presentness and being only-once of Architecture*. In: *Deconstruction in America*. NY:NY University Press, 1995, p. 140. (tradução da autora)

subversão do tipo, da norma e do pensamento que julga natural relacionar *ícone* e *instrumento* que cria a condição de *being-only-once* da arquitetura.⁴

O arquiteto cita como exemplos de *presentness*, a *Biblioteca Laurenciana* de Michelangelo – que até hoje não teria sido absorvida como um *tipo*, mantendo seu *being-only-once* e sua *presentness*; a *Capela de Ronchamp* de Le Corbusier que teria subvertido a *iconicidade*, mas mantendo a *instrumentalidade* ou função ligada à noção convencional de uma igreja; o *Monastério de La Tourette*, também de Corbusier, que teria conseguido realizar a subversão de ambos; e, finalmente, o seu projeto, já citado neste trabalho, o *Wexner Center*, que subverteria tanto a *iconicidade* quanto a *instrumentalidade* de um museu.

O desconstrutivismo, em sua tentativa de deslocar os tipos, signos, estruturas e morfologias do racionalismo, como descreve Eisenman, pretende liberar a arquitetura de sua “condição natural” identificada com o clássico.

Para propor uma desconstrução em arquitetura é necessário ultrapassar a dominância da ‘presença’ [como metafísica] (...) A arquitetura não pode meramente retornar à dialética da metafísica da presença nem retornar ao niilismo que nega a presença. *Presentness* é um termo alternativo que não força uma escolha entre os dois.⁵

Uma parede em arquitetura não está somente sustentando algo, ela também simboliza o ato de sustentar, diz Eisenman. Acrescenta que quando Vitrúvio usou o termo *firmitas* em seu clássico tratado não quis dizer que um edifício deveria ficar de pé (embora, necessariamente, deva ficar), mas que ele deveria parecer estar de pé.⁶

Por esta razão, o arquiteto defende, ao lidar com a questão da forma, a subversão da relação entre *instrumentalidade* (tipo) e *iconicidade*⁷ (ícone) - embora entenda que é impossível dissociá-los completamente - para questionar o que chama de “verdades naturais” da arquitetura: a coluna, o arco, o pedestal etc.⁸

Eisenman tenta desvincular a arquitetura de quaisquer significados *a priori*. Nas já referidas investigações de suas casas⁹, o arquiteto parte do cubo e o desconstrói sucessivamente, gerando múltiplas possibilidades formais; o

⁴ EINSEMAN, Presentness and being only-once of Architecture, p. 141.

⁵ Ibid. p.144.

⁶ Ibid.

⁷ Para Robert Venturi, a abstração moderna no século XX eliminou a comunicação pela iconografia. RELEARNING from Las Vegas, p.150-157.

⁸ EINSEMAN, Blue line text, p.49.

⁹ Cf. p. 55 e Figura 23.

“resultado final” da forma não seria a “boa forma”, ou a boa *gestalt*, mas tão somente uma “parada aleatória” no processo de “projeto” – é o questionamento do sujeito criador arquiteto.

É desperta uma “frivolidade” dos elementos arquitetônicos isto porque um “pilar” não necessariamente sustenta: a forma-pilar se desvincula da representação de um conteúdo. Cada possibilidade de casa, não é uma composição formal que significa equilíbrio, ordem, proporção; seria um “*only-once*” formal, uma *presentness* que reverte as noções de tipo e ícone da “casa” e de seus elementos.

No âmbito da escultura, Robert Morris elaborou a idéia de uma *anti forma*¹⁰ da escultura – anti forma da *gestalt*, distanciada de qualquer idealismo formal: um resultado que, como processo, se dá e se transforma no real. Para formular este conceito Morris parte da *action painting* de Jackson Pollock¹¹ e usa como exemplo seus próprios feltros dispostos no chão e as *soft sculptures* de Oldenburg; isto porque a *anti forma* revelaria um questionamento da idéia de “projeto” dentro das noções de razão, composição, equilíbrio e proporção, além do próprio sujeito do artista.

Morris descreve que as telas de Pollock resultam do fato de que “suas formas não são um *a priori* de seus meios” e afirma: “a *forma* não se perpetua pelos meios, mas pela preservação de fins idealizados.”¹²

Uma declaração do arquiteto Frank Gehry revela de que modo o processo de Pollock teria fronteiras com sua prática arquitetônica:

“Há uma imediatidade na pintura (...) A gente sente como cada pincelada foi traçada (...) eu queria ver o que mais se pode aprender com as pinturas. Em particular como construir um prédio que parecesse ainda estar em processo”.¹³

¹⁰ MORRIS, Anti Form (1968).

¹¹ Os primeiros arquitetos a referenciam seus projetos diretamente a Pollock foram os ingleses do grupo inglês Team X cujas formas de *cluster* ou cacho teriam inspiração na liberdade formal do *dripping*. O grupo, em 1956, formado pelos arquitetos Alison e Peter Smithson, com Aldo van Eyck, Bakema, Candilis reagia ao racionalismo e funcionalismo da Carta de Atenas e dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna e teria buscado implementar propostas alternativas de urbanismo pautadas no homem real das ruas com o objetivo de “devolver a cidade a seus habitantes”. Dentre as propostas, “a rua corredor externa e aérea, formas novas de associação volumétricas, formas abertas, acopláveis para estruturação do crescimento, aproximando-se assim dos metabolistas japoneses, das propostas do grupo *Archigram* e de todas utopias tecnológicas.” FUAO, Fernando Freitas. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. *Revista Vitruvius*, texto especial n. 036, dez. 2000. Disponível em: <<http://arquitextos.com.br/arquitextos/arb000/esp036.asp>>

¹² MORRIS, op.cit. p.44.

¹³ Frank Gehry. Apud. STUNGO, Naomi. *Frank Gehry*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.p.14.

De fato, o experimentalismo formal na arquitetura tem buscado não se identificar com estilos e formas *a priori*, atingindo resultados que não derivam de uma lógica espacial pré-definida nem de um comprometimento com idéias de centralidade, hierarquia, composição ou normas de equilíbrio e proporção.

Poderíamos supor que a *anti forma* da escultura buscava subverter a “forma pura”, seja ela uma representação ou uma abstração. Deste modo, a idéia de *processo* como latência a um resultado plástico final deve ser ressaltada; por esta razão, nos cabe retomar os “caminhos da escultura moderna” de Krauss, partindo de Rodin.

Entre a arquitetura e a escultura, A Porta do Inferno, 1880 (Figura 1), do célebre escultor traz à tona, nas palavras de Krauss, “o ensinamento de que a experiência parcial do objeto externo já é plenamente cognitiva e que o próprio significado desponta no mundo simultaneamente com o objeto”.¹⁴ Rodin teria despertado no observador a percepção da obra como resultado de um *processo* que deu forma à figura ao longo do tempo “dobrando e desdobrando” o espaço.

Nas *Guitarras* de Picasso, 1912-15 (Figura 2), um sentido tátil é exposto, não apenas pela inclusão do espaço real que se torna espaço escultural, mas também pelo uso de variados recursos pictóricos, buscando a diferenciação. Bruno Reichlin observa que os relevos do artista seriam um “arranjo arbitrário e pedaços heterogêneos que geram formas com uma ou mais referências externas: guitarra, cabeças entre outros; ao contrário do purismo, em que, imediatamente, se reconhecem os ícones arranjados de modo que o resultado se torna um “todo” constituído de puros valores formais, sem referenciais externos.”¹⁵

Segundo Yve-Alain Bois, Picasso articulou o espaço vazio como signo positivo, não por sua substância, mas por sua relação de oposição a todos os outros signos em um dado sistema.¹⁶

Como descreve Krauss, nestas obras a organização das partes se estabelece em uma lógica imanente à superfície do objeto, justamente o que definiria um objeto não idealizado, mas *externalizado*: não há “um centro ideal que podemos

¹⁴ KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.65.

¹⁵ REICHLIN, Bruno. Jeanneret – Le Corbusier, Painter Architect, p.212.

¹⁶ BOIS, Yve-Alain. Cubistic, Cubic, and Cubist. In: *Architecture and Cubism*. Cambridge: MIT Press, p.191.

ocupar intelectualmente para conferir a um objeto um significado que transcende a percepção que temos dele”.¹⁷

Esta característica poderia ser destacada na obra de Le Corbusier, como propôs Bois no ensaio *Cubistic, Cubic and Cubist*, e também em inúmeros projetos desconstrutivistas, entre eles o *Museu Guggenheim de Bilbao* de Frank Gehry que iremos abordar adiante. O sentido se realiza na externalidade, em uma situação engendrada no tempo e no espaço, cujo resultado formal demanda uma multiplicidade de pontos de vista para que dele se extraia uma compreensão – o objeto não possui um significado a partir de um centro ideal, o que torna fundamental o lugar do espectador.

Os *Relevos de Canto* de Tatlin, 1917 (Figura 3), teriam como resultado estruturas onde não haveria dentro e fora; onde a forma resultante seria uma função do posicionamento de cada uma das partes em relação ao real – as paredes – e do próprio material de que são constituídas as peças, fletidas pela ação da gravidade, pelo seu próprio peso específico. A obra supera toda representação para tornar-se parte da própria experiência viva: luz, peso, características físicas dos materiais e do lugar onde se inserem em prol de um resultado abstrato.¹⁸

A definição de “*construção*” de Tatlin como “produto da força dinâmica resultante das suas relações”¹⁹ nos faz crer que novas relações, em *externalidade*, levam a formas outras. Esta idéia, por oposição a de *composição*²⁰, traduz um modo dinâmico de agir pelo material, elabora a organização dos elementos concretos e reais - a cor, a textura, a massa e a pincelada ou técnica de tratamento - do próprio material e também do espaço.

Por esta razão, poderia se supor uma relação da arquitetura supematista de Malevitch (Figura 4) com a geração contemporânea de desconstrutivistas. Em

¹⁷ KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.65.

¹⁸ O Construtivismo russo levará adiante as relações entre objeto e espaço real quando declarar que pintura e escultura, porque também são consideradas ‘construções’ devem utilizar os mesmos materiais e procedimentos técnicos da arquitetura. A forma, emancipada da representação pela abstração, tem o poder de conferir uma nova identidade ao projeto de sociedade da revolução soviética: não mais se vive em perspectiva, o homem se emancipa porque participa, como contemporâneo, do processo de construção de sua realidade. Não há hierarquias, não há pontos de vista privilegiados. O cidadão percebe o mundo como transformação, um dinamismo de relações que leva ao progresso.

¹⁹ MARTINS. Luiz Renato. O debate entre construtivismo e produtivismo segundo Nicolai Tarabukin. *Revista da Escola de Comunicação e Artes*. São Paulo: USP-SP. p. 57-71, ano, p.66.

²⁰ Segundo Tarabukin, a composição se refere a uma atitude de contemplação passiva, diz respeito ao momento da representação e engloba elementos ilusórios da pintura como efeitos volumétricos, de profundidade, temporais de caráter rítmico e de luminosidade a partir do uso da cor. *Ibid.*

ambos não é possível identificar um centro ideal compositivo ou um sentido relacional que se valide como ordem, hierarquia, simetria, razões proporcionais; há sim a revelação de uma “complexidade” intrínseca.

Esta noção de *complexidade* está presente na compreensão de Robert Venturi quando defende o compromisso dos arquitetos com o “todo difícil” - cuja premissa seria a *liberdade artística* e a *não objetividade*; questão que poderia também ser desdobrada a partir do modo de conhecimento processual da experiência *pitoresca*, tal como desenvolvida no capítulo anterior. Já foi citado: “no edifício ou na paisagem urbana validamente complexa, o olho não quer ser satisfeito facilmente demais, ou rapidamente demais, em busca de unidade num todo”.²¹

A *complexidade* seria uma característica marcante do projeto do arquiteto Bernard Tschumi para o *Parc La Villette*, 1982 (Figura 5), Paris. Particularmente, destacam-se as *folies*, pavilhões dedicados ao lazer e serviços, implantadas segundo um *grid* ortogonal, este superposto a avenidas transversais e a um terceiro plano topográfico, criando “entre” espaços, momentos dinâmicos.

Cada *folie*, estruturas metálicas completamente pintadas de vermelho, explora diferenciadas variações formais a partir de um ‘cubo’, definindo linhas, planos e volumes que problematizam o limite interior e exterior, objeto e paisagem. As *folies* revelariam um sentido de *presentness* tal como exposto por Morris porque é possível percorrê-las e, a partir da dinâmica que instauram, perceber como *passagem* a paisagem do próprio parque. Diferentemente do ponto de vista clássico que possibilita conhecer de imediato um objeto como um todo, tanto o parque como as *folies*, são desvendados, no percurso, através de pontos de vista múltiplos. As *folies* são um *entre* escultura e arquitetura.

Para Tschumi “a arquitetura tem que lidar com movimento e ação no espaço”.²² A dinâmica resultante deve se refletir em uma performance livre também do indivíduo, da relação de seu corpo com a arquitetura, através do percurso.

O parque é uma tentativa sofisticada de desviar formas ideais. Ganha força transformando cada distorção de uma forma ideal em um novo ideal, que depois é distorcido. Com cada nova distorção, mantêm-se os traços do ideal anterior,

²¹ VENTURI, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, p.147.

²² SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte y Arquitectura - nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.17.

produzindo-se uma arqueologia convolutiva, uma história de sucessivas idealizações e distorções. Deste modo, o parque desestabiliza a forma arquitetônica pura.²³

É possível identificar no próprio texto de Tschumi a tensão entre *forma* e *anti forma*. O processo é, ao mesmo tempo, uma desconstrução da forma pura e um reelaborar formal, decerto não uma composição racional.

Nas palavras de Jacques Derrida, as *folies* são “estruturas abertas a substituições combinatórias ou mudanças que se relacionam tanto com outras ‘futilidades’ quanto com suas próprias partes” que “des-constroem a semântica pertencente à arquitetura”, esta definida também por ele como um “construir habitado”.²⁴ Assim, as *folies* revelariam *presentness* no sentido proposto por Eisenman.

O trabalho de Frank Gehry no final dos anos 1970 e início dos 1980 possui um caráter bastante experimental não só do ponto de vista formal, mas em função do uso de materiais simples, baratos, cotidianos que finalmente geraram uma nova estética em seu trabalho, também subvertendo a ‘condição natural’ de habitar.

De fato, na casa que construiu para sua própria moradia na Califórnia, 1978 (Figura 6), Gehry une várias superfícies de materiais diferentes formando um conjunto não relacional e heterogêneo – chapa de ferro ondulada, rede de arame, placas de compensado - que gera uma extensão mais parecida com uma solução provisória muito contrastante com a casa original, típica dos subúrbios americanos.

Contraste com o entorno, complexidade e *presentness* são características deste trabalho. Talvez como Jasper Johns, o arquiteto uniria a liberdade de Picasso e a ironia de Duchamp, expressando um somatório “caótico” que questiona o belo e o feio. Como observa Naomi Stungo, durante os cinco anos da obra, setenta por cento dos vizinhos se mudaram, isto porque o resultado é “rude”: “utilizando o material do canteiro de obra ele envolveu a parte externa do imóvel com uma nova pele, uma áspera e desajeitada, camada angular por trás da qual ainda se podia ver o que restava do original ‘bonitinho’”.²⁵

²³ Bernard Tschumi (1988). Apud. JODIDIO, Philip. *Novas formas a arquitetura dos anos 90*. Köln: Taschen.1997, p.20.

²⁴ GÖSSEL, Peter et LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no século XX*. Köln: Taschen, 1996, p.359.

²⁵ STUNGO, *Frank Gehry*, p.15.

A atitude de Gehry foi iconoclasta: quis dar à construção original também a aparência de obra, tirando quase todo o reboco das paredes, desmanchando o teto do primeiro andar e criando um grande sótão.

Talvez como a fascinação de Smithson pelos sítios entrópicos e pelas escavações, para Gehry os edifícios em construção parecem mais interessantes que os acabados. Deste modo, imagina que o caminho do *processo*, do não-acabado, possa levá-lo a resultados para além da caixa arquitetônica. Nas palavras do arquiteto:

Eu estava preocupado em conservar o ‘frescor’ da casa. Muitas vezes este frescor se perde – nas [casas] com acabamento excessivo, a vitalidade desaparece. Eu queria evitar isso dando ênfase à sensação de que os detalhes ainda estavam em processo: de que a construção não terminou. O edifício acabado tem segurança e é previsível. Eu queria experimentar uma coisa diferente. Gosto de brincar à beira do desastre.²⁶

Gehry, tal como veremos na obra *Partially Buried Woodshed*²⁷ de Smithson, promove uma condição de reversibilidade entre os termos figura e fundo questionando a *gestalt* do objeto. Seu interesse neste projeto não é atingir a “boa forma” e, neste aspecto, o resultado muito se aproxima de uma *anti forma*.

Como afirma Morris, para a *Minimal*, “a invenção de formas não é uma questão”,²⁸ e é justamente por esta razão que obras como seus próprios feltros, trabalhos da década de sessenta (Figura 7), poderiam ser aproximadas de uma arquitetura que nega cânones, ideais e regras formais, seja uma desconstrução, uma topologia ou um *blob*. Estas obras sugeririam um *entre não-arquitetura e não-escultura*.

Extremos da não-representação, do não-design da forma, da não-*gestalt*, os feltros de Morris pretendem atingir o “não-ser”, o vazio de conteúdo, sem referência, sem forma – a *anti forma*, quando o valor da intervenção seria justamente não ter intenção.

Para Morris, esta arte “usa seus meios e seus fins, coisas e substâncias em muitos estados e julga que as imagens não são mais necessárias ou possíveis. Unindo-se a esta compreensão está o acaso, a contingência, a indeterminação –

²⁶ Frank Gehry. Apud. STUNGO, *Frank Gehry*, p.16.

²⁷ Cf.p.79.

²⁸ MÖRRIS, *Anti Form* (1968), p.41.

em resumo, todo o processo. Meios e fins se unem de um modo não antes observado na arte.²⁹

E continua diferenciando a *anti forma* das estruturas minimalistas cúbicas:

Chegar a uma forma cúbica ou retangular é construir o mais simples, de maneira mais razoável, mas também construir bem. O imperativo pelo objeto bem construído resolveu alguns problemas. (...) A solução descartou todos os materiais não rígidos. Esta não é a história completa do que se chama Minimalismo. Obviamente, não estamos falando do uso puro de esquemas repetidos e de ordem progressiva elementos de trabalhos constituídos por múltiplas unidades. Mas a racionalidade destes esquemas se relaciona às razões do bem construído. O que se torna problemático nestes esquemas é o fato que qualquer ordenação para múltiplas unidades é imposta e não tem nenhuma relação com a fisicalidade destas unidades.³⁰

No caso da *anti forma*, há uma desconexão entre uma subjetividade racional e o processo formal da obra, quando o resultado é função de uma relação abertura ao real. Nas palavras de Krauss, “o próprio termo minimalismo aponta para a idéia de uma redução da arte a um ponto de vacuidade, a exemplo de outros termos, como o ‘neodadaísmo’ e ‘niilismo’, utilizados para caracterizar as obras”.³¹

Esta característica é bem compreendida através dos já citados feltros do artista que são largados, amontoados, criando uma topologia *informe*. O uso de materiais maleáveis e um modo de ‘construção’ através de métodos não racionais, seria o que aproximaria estes trabalhos das investigações da arquitetura contemporânea. Este experimentalismo levaria à arquitetura ao questionamento da *iconicidade* e da *instrumentalidade* da forma arquitetônica, como desejava Eisenman.

Este arquiteto faz uma dura crítica à arquitetura Moderna, defendendo que a arquitetura não fora liberta da representação, continuaria sim ligada a uma concepção clássica que coloca a própria razão como idealidade. “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

²⁹ MORRIS, Robert. Notes on Sculpture, Part 4. In: _____. *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993. p.67.

³⁰ MORRIS, Anti form, p.41.

³¹ KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.304.

qual ganharam significado ou representaram seu significado real – derivaram da tradição da arquitetura”.³²

O Moderno, a exceção das obras citadas pelo próprio arquiteto, como já foi dito, não teria alcançado o sentido de *presentness* que hoje a arquitetura contemporânea buscaria através do experimentalismo formal, subvertendo a relação entre ícone e tipo.

Cumpra-nos a ressalva de que embora a arquitetura Moderna seja quase sempre associada a um caráter compositivo racional, há muitas conquistas espaciais e formais de Le Corbusier, Rietvelt, Mies van der Rohe e Gropius que são desdobradas pela arquitetura contemporânea: as formas como elementos plásticos, a planta livre e a *promenade* que evidenciam a questão da experiência espaço-temporal e a *transparência fenomenal*³³.

Sem dúvida, é o termo *externalidade* de Krauss que abre mais portas para as relações entre arquitetura e escultura, entre a *forma* e *anti forma*, entre o contemporâneo e o Moderno (ele mesmo nos limites do clássico e do romântico).

Destaca-se o esfacelamento do *objeto*³⁴ em função da apreensão da obra não como uma experiência instantânea, do fato de o trabalho não ser autônomo ou independente em relação ao real ou ao que está em torno e ainda sua dimensão espaço-temporal complexa. Mais ainda, em se tratando de obras cujo resultado formal é influenciado pela ação das “forças”, fluxos do real ou de um contexto.

Talvez não seja muito preciso usar, estritamente, a noção de *anti forma* de Morris em arquitetura, e sim, preservar a tensão entre *forma* e *anti forma*. Isto porque, em cada caso, cabe um questionamento dos limites da ação projetual do sujeito arquiteto. A noção de Morris salienta bastante a importância dos *meios* no processo que resulta na obra: o *dripping* no trabalho de Pollock e a influência da materialidade no caso dos seus feltros e das *soft sculptures* de Oldenburg.

O arquiteto e teórico Bernard Tschumi destaca: “Deve-se notar que os desenhos arquitetônicos são um modo de trabalho, um modo de pensamento sobre arquitetura. Por sua natureza, normalmente se referem a algo fora deles mesmos

³² EISENMAN, Blue Line Text, p.49.

³³ Sobre a transparência fenomenal, ver ROWE, Colin. Transparência literal e fenomenal. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, Set. 1984. (Artigo de 1955/56).

³⁴ Cf.p.2. (Citação de Robert Morris).

(diferentemente dos desenhos de arte que se referem somente a eles mesmos, à sua própria materialidade e meios)”.³⁵

É certo que nas elaborações desconstrutivas, nas topologias e blobs há uma franca oposição ao caráter da forma pura, em que o indeterminado ou o não-racional é incorporado ao processo de concepção: tratar-se-ia, para diferenciarmos do termo *anti forma* de Morris, do *aformal* como usado pelo historiador Anthony Vidler ou do próprio *informe*.

3.2

Dobras e desdobras da materialidade real

É preciso colocar o mundo no sujeito, a fim de que o sujeito seja para o mundo.³⁶

Gilles Deleuze

O questionamento da natureza do espaço arquitetônico está presente no trabalho *House*, 1993-94 (Figura 8), da artista Rachel Whiteread. A obra é uma modelagem do espaço interior de uma casa da zona leste de Londres – a última de um conjunto de casas a ser demolida para dar lugar a um parque. *Entre não-escultura e não-arquitetura*, o espaço emerge como presença física impenetrável, negando a possibilidade de quaisquer fluxos em seu interior. Portas, janelas, lajes e telhados aparecem como entalhes em grandes blocos de concreto. Vestígios do real, marcas, restos de pintura e papel de parede são fragmentos da vida, do tempo e da memória da última de uma série de casas que foram demolidas no subúrbio fabril.

Há um embate com o sentido de espaço a ser percorrido, utilizado, experimentado, vivenciado – o espaço desta obra é uma massa que aprisiona. Segundo Vidler, “o simples fato de preencher o espaço, de fechar o que era aberto,

³⁵ TSCHUMI, Bernard. Architecture and Limits I. In: NESBITT, Kate (ed.). *Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.153 (tradução da autora).

³⁶ DELEUZE, *A dobra: Leibniz e o Barroco*, p. 51.

naturalmente, se opõe ao dogma de planejamento de mais de um século, que julga o [espaço] *aberto* melhor, senão absolutamente bom”.³⁷

A questão da massa está profundamente relacionada ao modo como a arquitetura lida com a concepção de *espaço*. O que é o espaço? A arquitetura é o envoltório do espaço? A arquitetura é o espaço?

Podemos afirmar com a história da arquitetura que o conceito de espaço surge como um paradigma na modernidade arquitetônica:

O espaço se movia, era fluido, aberto, cheio de ar e luz; sua presença era o remédio para os ambientes impactados pela cidade velha; mensageiro moderno da imagem iluminista de higiene e liberdade. Para a maioria dos arquitetos modernistas, o espaço era universal e, para tal, fluiria igualmente nas esferas pública e privada.³⁸

Em *House*, a condição de massa sólida revela a resistência, o atrito da arquitetura como um limite entre o público e o privado, fronteira intransponível. Talvez com uma certa nostalgia do espaço fluido da modernidade, a obra representa o limite da liberdade característico dos espaços corporativistas fechados, do capital institucionalizado³⁹ que criou na paisagem contemporânea uma separação rígida entre estes domínios.

O rompimento do limites de envoltório, da estrutura e da massa arquitetônica como propõem os trabalhos desconstrutivistas demonstraria uma postura reacionária em relação a esta rígida separação.

Segundo a definição do arquiteto e teórico Bernard Tschumi: “a materialidade da arquitetura está em seus sólidos e vazios, suas seqüências espaciais, suas articulações, suas colisões”.⁴⁰

³⁷ VIDLER, *Warped Space*, p.144 (tradução da autora).

³⁸ Ibid. p.143.

³⁹ “Surrealistas, Situacionistas e mais tarde os desconstrutivistas cultivaram a noção de um campo oposto, parte introjetado, parte projetado, que através da força de suas rupturas e disjunções forçarão a abertura do vazio corporativista hermeticamente fechado. Os experimentos do expressionismo e construtivismo, os biomorfismos do surrealismo, o informe radical de Bataille (recentemente revivido sob o signo de *blob* amorfo) ofereceram vocabulários formais para se opor ao campo hermeticamente fechado do *business*. Ao mesmo tempo, teóricos do espaço tentaram imaginar um campo que potencialmente seria restituído ao público – ou ao menos garantir abrigo das forças dominantes do capital institucionalizado. Lefebvre fala de um ‘direito à cidade’ social, Foucault das ‘heterotopias’, Deleuze e Guattari dos ‘nomadismos’ encontraram modos diferentes de caracterizar ‘espaços outros’ não imaginados ao menos em termos de gênero e identidade pelos primeiros modernistas”. Ibid. p.207-208.

⁴⁰ TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Limits II*. In: NESBITT, Kate (ed.). *Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.159.

O trabalho de Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970 (Figura 9), parece-nos uma espécie de manifesto material do que Peter Eisenman defendia como subversão da “condição natural”⁴¹ da arquitetura e talvez pudesse ser descrito como uma experimentação espacial desconstrutiva.

Nos termos de Krauss, a obra é um *entre* a paisagem e a arquitetura. O artista despeja com uma draga uma enorme quantidade de terra por sobre uma casa existente em um terreno pertencente à Universidade de Kent, Ohio, até que uma viga central cedesse, quando o conjunto, em parte, desmorona.

Para Gilles Tiberghien, o trabalho aponta uma nova dialética interior e exterior porque “ao enterrar a arquitetura, Smithson não somente produz uma ruína, mas cria também uma escultura que manifesta as questões internas entre a forma e a não-forma, a massa e a estrutura, a inércia e a não resistência”⁴².

A massa de terra e de construção em ruínas é evocada em sua potência estética. A força da gravidade, atuando como peso, é capaz de transformações não “planejadas” no objeto, o que nos remeteria ao relevo de canto de Tatlin, quando a própria natureza dos materiais utilizados, em função da gravidade, acabava por definir o resultado formal final do conjunto.

Construtivistas⁴³, desconstrutivistas e os arquitetos contemporâneos que investigam as novas topologias demonstram interesse na incorporação do *espaço real* à materialidade arquitetônica. Os experimentos plásticos que Vidler chama de “*warped spaces*” seriam distorções do campo preparado pelo modernismo em relação à prática espacial, colocando o objeto cartesiano em risco e gerando experimentos com geometrias complexas e novas linguagens formais, arquiteturas que poderiam ser referenciadas à noção de *dobra*.

Em sua *woodshed*, Smithson lida com a arquitetura como uma materialidade única, constituída por envoltório e espaço, que literalmente

⁴¹ Cf. p.68.

⁴² TIBERGHIEEN, Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque. (tradução da autora)

⁴³ Os construtivistas russos teriam imaginado formas de ocupação desurbanizadas, anodais, seguindo um princípio de máxima liberdade e velocidade de comunicação; não formas estáticas dos edifícios, mas flexíveis e capazes de atender às mudanças sociais. Segundo a visão do sociólogo construtivista Okhitovich, a solução para equacionar as populações urbanas e as atividades econômicas seria não o princípio de “crowding”, mas de máxima liberdade, facilidade e velocidade de comunicação. Como nos explica Cook, a relação com os desconstrutivistas estaria também em uma preocupação conceitual nos projetos. Em russo, há dois termos para a palavra construção: *stroitel* e *konstruktisia* - esta é uma preocupação com a estruturação de idéias e argumentos, uma categoria intelectual; aquela é a obra no sítio, que representa a realidade material. COOK, Russian Precursors.

“afunda” no real. Aqui a arquitetura não é somente espaço, a arquitetura não é somente envoltório, ela é um *entre*, seria um *espaço dobrado*.

A *dobra*, “potência como condição da variação”,⁴⁴ tal como descrita por Gilles Deleuze foi incorporada no discurso de muitos arquitetos contemporâneos, entre eles Peter Eisenman, como esclarece Otília Arantes:

Um espaço desdobrado constrói uma nova relação entre os pares de opostos clássicos (horizontal/vertical, figura/fundo, interior/exterior) em que o enquadramento e a projeção planimétrica cedem lugar à modelação temporal e à curvatura variável. Assim o espaço tradicional da visão viria modificado. Passar-se-ia do espaço da presença, o espaço efetivo, para o afetivo, sem que, pretende Eisenman, tenha sido substituído por uma expressão subjetiva, mas para algo que estaria além da racionalidade clássica, o não visto.⁴⁵

Rejeitando a idéia newtoniana de que a matéria é estática – um passivo recipiente de forças – os arquitetos teriam buscado a exploração de formas que não resultassem em espaços cartesianos ideais, mas sim, que se aproximassem da própria imagem da dobra, um *entre*, ao mesmo tempo, limite e abertura. Uma arquitetura que, no espaço e no tempo, constitui uma dinâmica da qual participam estrutura e fechamento, superfície e espaço, interior e exterior, como constituintes de uma mesma materialidade real, estabelecendo relações ambíguas, não como pares de opostos.

Vidler esclarece:

Designers e teóricos tem interpretado o modelo deleuzeano como um convite para uma interpretação literal da dobra como envelope, uma curvatura complexa de pele, que tende a ignorar em vez de privilegiar o interior. (...) A dobra de Leibniz está em contínuo movimento, envolvendo dobras existentes e criando novas (...). Como um mecanismo interior que, por um lado, reflete o exterior e representa as forças do interior, é mais um dispositivo mediador, um instrumento espacial, do que um objeto que sofre a ação de um lado e de outro. A natureza do espaço de Leibniz é crucial; espesso e cheio, continente e conteúdo, ele não reconhece distinções entre sólido e vazio e, portanto, não reconhece distinção entre o dentro e o fora de uma dobra.⁴⁶

A *dobra*, portanto, é um conceito que descreve uma natureza espacial. Poderíamos talvez interpretar os relevos de Picasso como dobras, assim como os relevos de canto de Tatlin. O próprio trabalho de Pollock é descrito por Deleuze

⁴⁴ DELEUZE, *A dobra: Leibniz e o Barroco*, p.58-9. Deleuze esclarece que a noção de dobra está presente na filosofia de Parmênides a Heidegger e é central na figura do leque para Mallarmé.

⁴⁵ ARANTES, *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, p.89.

⁴⁶ VIDLER, *Warped Space*, p.224-225. (tradução da autora)

como uma “dobra *all over*”.⁴⁷ A *Minimal* é citada pelo mesmo autor como um *entre* escultura e arquitetura, como uma “unidade extensiva” “na qual a forma já não limita um volume, mas abarca um espaço ilimitado”;⁴⁸ também os feltros de Morris e as embalagens de Christo são descritos como obras possíveis de serem interpretadas como *dobras*.⁴⁹

Procuraremos observar de que modo o conceito de dobra pode ser associado às noções de externalidade e experimentalismo na arquitetura contemporânea.

No *Centro de Arte Contemporânea de Roma*, projeto de 2000 (Figura 10), da arquiteta Zaha Hadid - uma área 26.000m² destinada a se tornar uma arena interdisciplinar flexível para exposições e eventos ao vivo - o *real*, entendido como a dinâmica dos fluxos de circulação do lugar, é incorporado à concepção formal do trabalho. O espaço gerado parte do conceito de “*urban carpet*”: a arquitetura como uma superfície contínua entre o exterior da rua e o interior das paredes. A obra seria um *entre* paisagem e arquitetura, *irrigando* o tecido urbano, conectando seus diversos pontos. A arquiteta a descreve:

Às vezes se une com solo para configurar um novo solo, contudo também ascende e descende para se tornar uma massa quando necessário. O edifício por completo possui um caráter urbano, prefigurando uma rota conectando o rio à Via Guido Reni; o Centro une ambos *movement patterns* existentes e desejados, contidos dentro e fora.[O edifício] absorve as estruturas da paisagem, as dinamiza e devolve ao ambiente urbano.⁵⁰

O trabalho se aproxima da noção de *dobra* porque gera espaços que envolvem outros espaços, que configuram interstícios, dobram-se e desdobram-se continuamente, abertos à dinâmica do sítio onde se inserem. A arquitetura surge como um ‘dispositivo mediador’ que aproxima multiplicidades, passando por todos os lados, *entre*.

Também Frank Gehry atribui a dinâmica formal do famoso projeto do *Museu Guggenheim de Bilbao*⁵¹, 1997 (Figura 11), à sua relação com a dinâmica do sítio onde o edifício foi implantado: uma faixa de terra de 32.500m², em

⁴⁷A passagem fala da ambição de cobrir o quadro com dobras presente no barroco. DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o Barroco*, p.204.

⁴⁸ Ibid. p.206 (nota).

⁴⁹Deleuze ainda indica: “seria preciso haver um recenseamento detalhado dos temas explicitamente barrocos presentes na arte *minimal* e já no construtivismo”. Ibid.

⁵⁰ WATERS, John. *Blobitecture*. Massachusetts: Rockport, 2003, p.99. (tradução da autora)

⁵¹ Frank Gehry. *Museu Guggenheim de Bilbao*, 1997. Titânio, Vidro e Pedra. Área construída: 24.000m²; Altura: mais de 50m.

decadência, no centro da capital basca, à beira do rio *Nervión*, próxima a uma das principais rotas de acesso à cidade, à *Puente de la Salve*, e a uma área antes industrial. O arquiteto revela sua intenção “futurista” de diálogo entre o edifício e a cidade:

Do rio, na margem oposta ao museu, observando o tráfego, é como se ele entrasse pelo edifício – é muito dinâmico como nas imagens das cidades fantasiosas de Fritz Lang... Onde se vêem estas rampas e carros que se movem para cima e para baixo no ar, entrando nos edifícios; construí a partir desta idéia.⁵²

Porque se localiza a 16m abaixo do nível da cidade, o museu com aproximadamente 50m de altura, não rivaliza com o gabarito do entorno. O que chama atenção é seu sentido tátil e háptico, fruto do resultado formal de uma profusão de superfícies e contornos indiscerníveis, surgidos como que a partir de uma explosão; não possuem um princípio ordenador ou uma centralidade determinada e reconhecível.

Ao falar de seu primeiro projeto, *Estúdio e Residência Danziger*, 1964-65, Gehry⁵³ observa: “Eu estava (...) interessado na idéia de conexão (...) na idéia de juntar as peças de um modo, aliás, muito semelhante ao que continuo fazendo vinte anos depois. Acho que a gente só tem uma idéia na vida”.⁵⁴

A idéia de *conexão* para Gehry revela a diferença de seu método para o de uma composição racional. Por conexão, assim como no *rizoma*, não há começo nem fim, tudo pode ser reconectado, somado, não há um princípio formal que determine o “bom projeto” ou o “melhor projeto” – é resultado é uma das diferenciações possíveis, a imagem mesma da multiplicidade.

As superfícies “ondulantes” de titânio⁵⁵ do museu são descritas por Vidler como “aformais”: “o *aformal* implicaria de modo mais simples uma indiferença às estratégias e regras de composição acadêmica”.⁵⁶ Além disso, seria uma “topologia” que surge para além de critérios de “belo” e “feito”.

⁵² Frank Gehry. Apud. WATERS, *Blobitecture*, p.47.

⁵³ O arquiteto, nascido em Toronto, não se interessava exclusivamente pela arquitetura, mas também pela pintura e escultura; matriculou-se primeiro em artes plásticas onde freqüentava o curso de cerâmica.

⁵⁴ Frank Gehry. Apud. STUNGO, *Frank Gehry*, p.13.

⁵⁵ Atribui-se ao uso do titânio uma referência às antigas atividades da cidade: centro tradicional da indústria siderúrgica espanhola e um porto de destaque.

⁵⁶ VIDLER, Anthony. Wrap session – criticism of Frank Gehry’s work and career. *Artforum*, verão 2001. Disponível na web: <<http://www.findarticles.com>>

Podemos considerar uma tendência à “*anti forma*”, na terminologia de Morris, se considerarmos que os fluxos da cidade são uma influência do real no projeto. Preferimos continuar com a tensão *entre forma e anti forma*, porque ainda questionamos o controle formal por parte do sujeito arquiteto. Como observa Vidler, Bilbao representa um “ponto de partida paradigmático de mudança em direção a um outro tipo de desenvolvimento do modernismo (...) que ganha força ao combinar formalismo com intuitividade compositiva”.⁵⁷

De todo modo, as idéias de superfícies aformais se conectando se relacionaria a uma noção de dobra como a própria multiplicidade, como variação ao infinito, constituindo uma relação outra entre os termos horizontal e vertical, figura e fundo.

Ao entrar pelo hall, o visitante chega ao espaço do átrio onde uma espécie de flor de metal permite a incidência da luz no espaço. Deste ponto é possível passar ao terraço onde grande cobertura é apoiada por um único pilar. Um grande lance de escadas é um espaço público que integra a ponte e a cidade ao edifício. As galerias de exposição se organizam em três níveis ao redor do átrio e se conectam através de várias passarelas em curva, suspensas do teto que oferecem diferentes perspectivas dos espaços, além de elevadores em vidro e escadas em torre. Dez das dezenove galerias possuem forma ortogonal clássica, podem ser reconhecidas no exterior pelo acabamento em pedra calcária. As outras possuem formas irregulares bastante contrastantes, externamente identificáveis como as superfícies de titânio. Uma das galerias possui 130m de comprimento e 30m de altura e pode ser identificada passando por sob a ponte, indo de encontro à torre que a envolve e aproxima do edifício.

Diferente do percurso definido no espaço moderno do *Guggenheim Nova Iorque* (1943) de Frank Lloyd Wright, a configuração de Bilbao se aproxima de uma experiência labiríntica. O interior, como na operação pitoresca, revela a característica de *presentness*: é continuamente descoberto em suas diferenciações no tempo do percurso; as superfícies e os espaços são torcidos e distorcidos, *dobrados e desdobrados*. Tudo se passa como uma acumulação que oferece pontos de vista múltiplos a serem investigados.

⁵⁷ VIDLER, Wrap session – criticism of Frank Gehry’s work and career.

A obra, *entre* a arquitetura e escultura, revela sua *presentness*, tendo talvez se tornado mesmo um novo *ícone*, imagem do museu de arte no palco do espetáculo contemporâneo.

A respeito da *dobra*, Deleuze fala de uma arte das texturas, e não das estruturas.⁵⁸ Se no Barroco se buscou um sentido de fusão ou continuidade entre superfície e estrutura, hoje, uma referência clara poderia ser apontada nos projetos de Gehry quando a estrutura se converte em textura, tessitura estruturada. O elemento estrutural pilar, ou a estrutura independente, é substituída por treliças que formam extensas “malhas” onde se distribuem os esforços para sustentar as ousadas curvas dos projetos.

Podemos nos voltar também aos trabalhos de Richard Serra realizados em grandes chapas de aço corten que são, ao mesmo tempo, texturas e estruturas. *Snake*⁵⁹, 1996, (Figura 12), impressiona por suas dimensões arquitetônicas: seis partes ocupam uma extensão de aproximadamente 32m e quase 4m de altura ‘dobrando-se’ e ‘desdobrando-se’ em função de sua materialidade e da relação com o real, a gravidade. O resultado é uma *estrutura axiomática* nos termos do campo ampliado de Krauss, um *entre arquitetura e não-arquitetura*. A obra foi criada especificamente para o Museu Guggenheim de Bilbao onde ocupa a maior de suas salas.

A temporalidade estendida e a visão nômade são exploradas em suas *Torqued Ellipses*⁶⁰, 1997 (Figura 13), onde a sensação de movimento é imprevisível, desestabilizadora, isto porque o espaço e a forma oferecem a todo tempo mudanças e variáveis no percurso.

Pesadas chapas de aço corten de grandes dimensões se apresentam como arquiteturas em que volumes de espaço elíptico são torcidos – um *warped space*. Uma visita à igreja barroca de *San Carlo* em Roma do artista Borromini, cujo volume espacial cilíndrico da nave é torcido em elevação, teria impressionado Serra que viria reproduzir este espaço através de modelos com elipses de madeira. Variando o ângulo de relação entre as elipses, modificando as proporções ou

⁵⁸ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o Barroco*, p.202.

⁵⁹ Richard Serra. *Snake*, 1996. Coleção museu Guggenheim de Bilbao, Espanha. Aço corten. Seis partes curvas, área total: 396 cm X 31,69 m.

⁶⁰ Richard Serra. *Double Torqued Ellipse*, 1997. Aço corten. Dimensões da elipse externa: 396/2,5cm x 10/ 0,15 x 822cm (projeção 82,5cm). Dimensões da elipse interna: 396/2,5cm x 792x 640cm (projeção 62,5cm). Exposta no Dia Center for the Arts, NY.

inserindo novos elementos, o artista obteve múltiplas diferenciações formais. Trabalhando com modelos em um programa de computador (com a ajuda do amigo Frank Gehry) calculou as posições e ângulos que as chapas de aço necessitariam para serem torcidas na escala real. Cada uma é uma elipse perfeita, com o mesmo raio; não alinhadas, as elipses se inclinam umas sobre as outras.

Em função da extrema proximidade com as grandes chapas do material, o visitante, ao percorrer exterior, diferencia a experiência do corpo da experiência da visão. A sensação é a de oposição entre o que se experiencia no percurso e o que a mente tenta determinar como o que vem a seguir, frustrando qualquer expectativa de controle e certeza. Do interior dos trabalhos é ainda mais difícil acompanhar e prever o desenvolvimento da curvatura das paredes. Quem caminha por entre as elipses sente desorientação, desequilíbrio e instabilidade. A experiência se torna continuamente diferente, adquirindo *complexidade* em sua duração temporal.

A dança contemporânea teria influenciado Serra, especialmente o trabalho de Yvonne Rainer que despertara sua atenção para a relação entre movimento, matéria e espaço. Como destacamos no capítulo anterior, Serra explora a relação entre tempo, espaço, caminhar e olhar, particularmente em arcos e círculos, ressaltando a visão como peripatética, não enquadrada em uma perspectiva única.

A referência à dança na relação entre matéria e espaço, pode ser reconhecida no edifício de Gehry apelidado como “*Fred & Ginger*”, 1994 (Figura 14), em Praga. O arquiteto trabalha com uma paisagem histórica, cujo sítio era uma esquina onde nada havia sido construído após um bombardeio em 1945.

Visto da perspectiva do rio, é possível identificar o modo como o edifício se insere na colagem da cidade, em uma paisagem cujas fachadas obedecem a um mesmo alinhamento e todas as janelas encontram correspondência formando uma espécie de *grid*. Gehry implanta dois volumes: um em vidro, o outro em concreto. As formas são distorcidas para buscar uma relação de contraste com entorno. No volume mais cônico, são inseridas grandes janelas que se desencontram na fachada, dialogando com a infinidade de pequenas janelas dos edifícios existentes. O apelido com os nomes dos dançarinos americanos é uma alusão à forma do edifício – Fred é o edifício em concreto e Ginger, a superfície em vidro cuja grande deformação sugere uma *performance* da forma arquitetônica, diferenciando-se completamente do contexto da cidade.

Nas palavras de Derrida, a distorção do espaço através da *dança* é “a distorção da lógica das instituições que orquestram um sítio. Um passo de dança é um passo sob a condição de que uma idéia específica de *site* seja instigada”.⁶¹ A forma como resposta ao movimento seria uma referência ao real como fluxo da vida, fluxo da forma⁶², em que o próprio espaço se movimenta e a forma tem o potencial de explodir em estados sucessivos.

Este sentido de *performance* da forma, também pode ser identificado no projeto que será iniciado em 2006 para o *New Academic Building, Cooper Union, NY* (Figura 15), onde o grupo de arquitetos Morphosis cria um atrium formado por vários níveis de mezanino e passagens que chamam “*vertical campus*”. Esta será uma área de encontros “entre” interiores e exteriores, relacionando o percurso através do edifício a variadas visuais do exterior. A permeabilidade é própria de um espaço em articulação com o real da arquitetura e da paisagem. A fachada definida como uma espécie de *skin* é composta de aço inoxidável e vidro variando em textura e escala para relacionar-se com o entorno; esta pele talvez possa ser descrita como uma *warped curtain wall*, incorporando o próprio processo da forma e do percurso da arquitetura como externalidade.

Para Vidler, a instabilidade presente em muitos trabalhos de Morphosis revela uma “espacialidade que recusa a gravidade, que se dissolve em um fluxo cósmico, ao mesmo tempo micro e macro cósmico, mudando a cada momento de acordo com as direções e impulsos psicológicos de um sujeito que se move e sensibiliza”.⁶³ O corpo é o lugar de sensibilização de uma experiência espaço-temporal.

São criados espaços intersticiais, paredes visualmente permeáveis, translúcidas e ambíguas, que também poderiam ser aproximadas da imagem deleuziana da *dobra*:

Nos termos de Deleuze, a partir de uma leitura muito original de Leibniz, a dobra é por um lado abstrata, disseminada como um traço de todo conteúdo, e por outro, específica, encarnada em objetos e espaços; imaterial e elusiva em suas capacidades de unir e dividir ao mesmo tempo, e física e formal em sua

⁶¹ Jacques Derrida. Apud. PFAFF, Lilian. *The Building is a Text*. Vito Acconci. In: *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004, p.402.

⁶² A referência da idéia de “fluxo da forma” é atribuída a Piranesi. Em sua teoria sobre “construções espaciais”, Eisenstein encontra significado na formulação romântica da arquitetura como “frozen music”. VIDLER, *Warped Space*.

⁶³ VIDLER, *Warped Space*, p.214. O autor aproxima estas características à condição espacial de Kafka. (tradução da autora)

habilidade de produzir contornos, especialmente curvos e envolventes. Esta última característica tem sido o principal interesse dos arquitetos, sempre buscando um atributo tangível para uma idéia abstrata; não é claro se a dobra, no senso de forma dobrada, corresponde ao conceito de Deleuze ou ao menos ao modelo de Leibniz. (...) Dobras existem no tempo e no espaço, em coisas e idéias, e entre suas várias propriedades está a habilidade de unir todos estes níveis e categorias ao mesmo tempo.⁶⁴

Ratificando: a dobra seria o próprio “entre”, ao mesmo tempo *limite e transição*.

Peter Eisenman se lançou a experimentações formais com a cristalografia⁶⁵ para abordar a condição de “entre” material como significante de um “entre” de idéias: uma *dobra*.

No Projeto da *Igreja do ano 2000*, 1996 (Figura 16), Roma, Eisenman mergulha nos processos de significação para reverter a iconicidade de um projeto de igreja buscando apontar uma nova relação entre homem e sagrado. O cristal líquido surge como metáfora da condição de “entre” na natureza. O “entre” também é colocado espacialmente: a igreja possui dois espaços, o de comunhão e o de comunidade, separados por uma nave fragmentada que seria um espaço aberto ao exterior, problematizando o limite entre público e privado. Isto porque, no conceito original de igreja, a Eclésia, a comunidade de Cristo, não necessitaria de um espaço arquitetônico: as pessoas seria a sua arquitetura. Diagramas do projeto mostram como as formas da igreja representam a distorção gradual da estrutura molecular do cristal do estágio sólido para o líquido (um *blob*) representando as múltiplas camadas e superposições do cristal neste estágio, referências para relação do edifício com topografia, o que revela uma preocupação com o real, como *externalidade*.

Nas explorações geométricas complexas trabalho do arquiteto Eric Owen Moss o resultado seria ambíguo, um “espaço *entre* dentro e fora, onde as geometrias dançam. O espaço *in between* [que] possui flexibilidade. O interior do exterior e o exterior do interior”⁶⁶.

No projeto *The Box*, Culver City, Califórnia, 1990-94 (Figura 17), a estrutura que o arquiteto chama “sótão cavalo selvagem” problematiza os limites

⁶⁴ VIDLER, *Warped Space*, p.215. (tradução da autora)

⁶⁵ O arquiteto Bruno Taut, ligado ao expressionismo do início do século XX, teria adequado as formas geológicas das montanhas à tecnologia do vidro.

⁶⁶ Eric Owen Moss. Apud. VIDLER, *Warped Space*, p.193. (tradução da autora)

de uma caixa cúbica cujas arestas são desmontadas e remontadas (*dobradas e desdobradas*), explorando formalmente a inclusão do real e a externalidade. Ainda é possível identificar a *forma* cúbica *entre* a *anti forma* desconstruída do objeto. O limite entre a caixa e o subsolo construído é uma “base” em que se problematiza o dentro e o fora; a transição é reconhecível como uma espécie de espaço sem gravidade.

Segundo Vidler, entre um “neomodernismo” e um desconstrutivismo, Moss teria se colocado de modo muito particular, saindo das “entidades geométricas” e de uma “interioridade” para experimentações em relação à problemática interior e exterior. O espaço de Moss não seria o “espaço inefável” do Modernismo; sua complexidade estrutural, o hibridismo das formas configura um espaço difícil de identificação imediata.⁶⁷ Sua variabilidade, inflexões e curvas tangenciais aproximam o trabalho da noção da *dobra*. O trabalho de Moss seria um *entre* escultura e arquitetura.

O grupo Coop Himme(l)blau representa, nos anos 1990, uma tendência de ataque ao *status quo* da arquitetura tradicional em prol de uma arquitetura que não mais servisse de centro fixo e estável.

No *Confluence Museum, Lyon, 2001-2005* (Figura 18), projeto localizado na convergência de dois rios, a estrutura de vidro seria uma referência a duas colinas avistadas do vale da cidade. O edifício é constituído de dois conjuntos identificáveis: “cristal” e “nuvem”. O “cristal” possui contornos formais claros e mensuráveis, serve e dá acesso às salas de exposição que se encontram na nuvem, que contém espaços torcidos, recolhidos e várias transições. Todo o conjunto é suspenso do solo gerando um espaço sem função, um *entre* que desperta a curiosidade de quem o percorre – um espaço de *não-paisagem e não-arquitetura*.

Para Vidler, o projeto é um exercício de “simultaneidade” e a forma, um resultado de “profundas negociações de diferenças”, que o autor relaciona ao vocabulário dos expressionistas do início do século XX:

A persistência do *spatial warping* como um sinal contemporâneo das aspirações modernas tem sido marcada no trabalho de Coop Himme(l)blau desde a década de 1960, em que visões expressionistas estranhas e misteriosas encontraram um “lar” apropriado em um espaço de planos chanfrados, ângulos que se interceptam, pirâmides de luz, pisos em diferentes direções, paredes inclinadas.⁶⁸

⁶⁷ VIDLER, *Warped Space*, p.198. (tradução da autora)

⁶⁸ *Ibid.* p.190. (tradução da autora)

Interessante ressaltar a referência às nuvens para caracterizar a indefinição formal, a falta de identificação com uma geometria. Como descreve Brissac:

A periferia de uma nuvem não é precisamente mensurável, é uma linha fractal. As nuvens projetam suas sombras sobre as outras, os contornos variando segundo o ângulo que se vê. Impelidas segundo velocidades variáveis, não cessam de mudar de posição uma em relação com a outra. (...) A metáfora das nuvens serve para elaborar o estatuto dessas coisas indeterminadas.⁶⁹

O *Blur Building* (Figura 19), realizado pelos arquitetos Diller+Scofidio⁷⁰ para a Expo 2002, Suíça, seria uma “arquitetura de atmosfera”,⁷¹ um *entre* não-arquitetura e não-escultura. Não há fachada; o edifício se converte em uma imensa nuvem de 100m de largura, 65m de comprimento e 25m de altura pairando sobre a água. A estrutura que configura o interior é recoberta por uma nuvem de vapor de água produzida por um equipamento instalado no próprio edifício. A obra é a *anti forma* que se modifica a cada instante, se desdobra ao infinito.

Diferente das fachadas digitais, telas com cada vez com maior “resolução” em definição, a “arquitetura” nuvem é a imagem da indefinição, do indistinto, do vago, do ofuscado; é a forma movimentando-se no tempo, realizando uma *performance*.

A paisagem-arquitetura gera curiosidade e expectativa aos que a vem da margem do lago; mas ao atravessar a passarela de acesso e chegar à plataforma “interior” há uma perda de interesse como se a nuvem ela mesma se esvaísse. Segundo os autores do projeto, “diferentemente de entrar em um espaço, entrar em *Blur* é como pisar em um meio habitável sem forma, sem atração, sem profundidade, sem escala, sem massa, sem superfície, sem dimensão”.⁷²

Entre a Arquitetura e a Escultura, parece haver uma tendência ao distanciamento de ideais formais através da experimentação e a evidência de um resultado onde forma e espaço se dobram e desdobram, revelando o *processo* como *externalidade*.

⁶⁹ BRISSAC, *Paisagens Urbanas*, p.31.

⁷⁰ Segundo a própria definição de Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, a DILLER+SCOFIDIO é uma agência interdisciplinar que se dedica à arquitetura, às artes plásticas e às artes do espetáculo. Trabalham com instalações permanentes e temporárias, teatros multimídia e meios de comunicação impressa. JODIDIO, Philip. *Architecture now!* V.1. Köln: Taschen, 2001, p.162.

⁷¹ DILLER+Scofidio– The Cloud. *Revista A+U*. n.383. p. 28-32, ago. 2002.

⁷² *Ibid*, p.32.

3.3.

Bioformas e *Blobs*, organicidade e externalidade

A renovação de um sentido utópico de vanguarda, seguindo as lutas políticas e social de meados dos anos 1960, guiada pela abordagem teórica pós-estruturalista, foi acompanhada na arquitetura por uma renovação, senão uma continuação, de temas bio-psico-geomórficos.⁷³

Por mais que a abordagem nos tenha conduzido aos limites da *forma*, através da *anti forma* na arquitetura, não podemos generalizar que para a arquitetura a questão assuma o radicalismo de Morris ao falar da *Minimal*: “a invenção de formas não é uma questão”.⁷⁴

A arquitetura contemporânea desdobra a conquista moderna de emancipação da forma – e já fizemos referência às obras anticlássicas de Picasso e Tatlin - para criar ‘resultantes formais’ que expressam um caráter processual, desvinculados de um ideal, obras que exploram o percurso e a externalidade, evidenciando a perda da centralidade e a descrença na razão.

Neste sentido, julgamos que devemos manter a tensão *entre forma e anti forma* ao tratarmos dos projetos da arquitetura contemporânea. Realmente, não há uma preocupação com a *forma* pura, com a *forma* clássica, com a “boa forma”, mas não há como negar em algumas obras um esforço de ‘anti formalização’ – intrínseco muitas vezes a um “processo projetual” que desconstrói uma *forma*, uma *gestalt* – ou ainda, um desejo de *informe* ligado à exploração do orgânico.

O projeto do arquiteto Eero Saarinen para o *TWA Terminal*, 1956-62 (Figura 20), poderia ser considerado um dos precursores da tendência à arquitetura biomórfica do pós guerra que surge como uma espécie de rejeição à “Era da Máquina”. O arquiteto imagina um ambiente completamente projetado em que subsiste uma natureza formal comum.

Do ponto de vista morfológico, esta idéia encontra paralelo com a *dobra* que passa por todas as coisas, de um espaço que continuamente pode ser mais e mais dobrado e desdorado. As superfícies curvas de Saarinen não revelam um princípio compositivo ordenador e incorporam o espaço real como partícipes de uma dinâmica formal como é possível observar a partir de seu interior. A forma

⁷³ VIDLER, *Warped Space*, p.187-188. (tradução da autora)

⁷⁴ Cf. p. 74. MORRIS, *Anti Form* (1968), p.41.

não é exclusivamente determinada pela melhor condição ao atendimento de uma necessidade⁷⁵. Do espaço orgânico moderno a obra conservaria a riqueza de movimento, a exploração da planta livre e uma visão antiprismática, distanciada das formas puras.

Ao contrário de uma tendência de erosão de fronteiras entre os meios artísticos como fruto de uma descrença em sua própria potência, o arquiteto demonstra sua crença romântica em uma “obra de arte total” que lembra o *Art Nouveau*: “queríamos que os passageiros atravessassem o edifício apercebendo-se de um ambiente totalmente desenhado, em que cada parte nascesse de outra e tudo fizesse parte do mesmo formal”.⁷⁶

Reivindicando características mais orgânicas às obras, o pintor e escultor Frank Stella, desde o início da década de 1990, tem se lançado às experimentações arquitetônicas. Em meados dos anos 1970, o artista inicia investigações na pintura, buscando a diferenciação de superfícies usando curvas, texturas, cores e alto-relevos, uma referência à incorporação do espaço real e a *externalidade*. No texto “*Crítica de Arquitetura*” (1992), o artista observa:

Freud disse que o corpo materno é o ambiente primordial. É válido apostar que nossa tentativa de criar um ambiente habitável expressa nosso desejo de recriar o ambiente primordial. Para nós, arquitetura é a ferramenta para moldar um ambiente habitável. Um problema surge quando perdemos contato com nossa meta inconsciente. O desejo de ser independente do corpo da mãe e a urgência de dominá-lo alterou nossa visão inicial de ambiente habitável. O que quer dizer, estes sentimentos, moldados pela biologia e gravidade que nos compromete com uma postura ereta, obscureceram algumas das mais necessárias metas da arquitetura. O que tenho a dizer hoje é simplesmente uma tentativa de voltar a nossa atenção para o valor do romântico, fantástico, orgânico da arquitetura do passado e sugerir que a tecnologia pode melhorar a nossa condição de má habitabilidade no ambiente atual. Acredito que os artistas podem, como fizeram no passado, contribuir para a invenção de processos de construção novos ou ao menos mais válidos. Creio na habilidade dos artistas para estender significativamente o domínio do pictórico ao escultórico e arquitetônico ajudando a enriquecer nosso habitat ambiental.⁷⁷

⁷⁵ Uma característica da arquitetura orgânica moderna é que “uma parede ondulada já não é mais ondulada apenas para responder a uma visão artística, mas para acompanhar melhor um movimento, um percurso do homem”. Também no modernismo, a cidade tecnológica corresponderia à analogia biológica do bom funcionamento de um organismo. ZEVI, Bruno. *Saber ver arquitetura*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.126.

⁷⁶ Eero Saarinen (1959). Apud. GÖSSEL e LEUTHÄUSER, *Arquitetura no século XX*, p. 250.

⁷⁷ SCHULZE, Frank. Frank Stella as architect. *Art in America*, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.findarticles.com>> (tradução da autora).

Stella não nega a condição arquitetônica de um construir habitado e advoga um distanciamento da condição ereta, das formas e ângulos retos em prol de uma aproximação com as formas orgânicas curvas ligadas a um sentido originário do homem como ser biológico, integrante da natureza.

Este sentido originário da forma orgânica encontraria eco no conceito de *empatia* formulado em 1908 por Wilhelm Worringer. Tomando o termo “volição artística”, ou vontade de arte, de Alois Riegl, o autor desenvolve uma idéia de história da arte a partir da história da volição: um grupo, em determinado período histórico, expressaria em suas formas de arte de modo a satisfazer uma necessidade psíquica. Esta “necessidade profunda”, segundo o autor, se revela em dois pólos: *empatia* e *abstração*. À empatia o autor relaciona um sentimento de felicidade, dado pelo reconhecimento de imagens que nos satisfazem no quadro do mundo. Já o sentimento humano de estar perdido no universo - “medo espiritual do espaço” - teria levado, tanto as comunidades primitivas - através do instinto - quanto as sociedades civilizadas - através do conhecimento e de seu limite para explicar o mundo - em direção à abstração como forma de chegar a “algo em si mesmo”, individualizado e liberto da “vasta confusão do quadro do mundo”.⁷⁸

Como esclarece Frampton, o arquiteto francês representante do *Art Nouveau*, Henri Van de Velde, teria estudado profundamente a obra de Worringer e imaginava que seu próprio trabalho, inspirado nas formas da natureza levadas ao limite da abstração, seria uma síntese de *empatia* e *abstração*.⁷⁹

Segundo Vidler, as *bioformas* da arquitetura, entre *não-arquitetura* e *não-escultura*, poderiam ser relacionadas ao exemplo histórico do *Art Nouveau*, já que a arquitetura fluida dos *blobs* teria, muitas vezes, organismos vivos como referência formal.⁸⁰

Parece interessante que, ao se supor uma aproximação entre arte e vida na contemporaneidade a partir de formas orgânicas, seja possível falar de uma relação com a “vasta confusão do quadro do mundo” como a que Worringer se refere.

⁷⁸ WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy* (1953) Chicago: Ivan R. Dee, 1997, p.15-19.

⁷⁹ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.113.

⁸⁰ VIDLER, Architecture's expanded field: finding inspiration in jellyfish and geopolitics, architects today are working within radically new frames of reference.

Inspirada nitidamente em uma forma de concha, *Bandshell*, 1999 (Figura 21), Miami, é o único dentre os projetos⁸¹ de Stella que foi aberto ao grande público. *Entre* a arquitetura e a escultura, a obra que se destina a *performances* musicais possui dimensões arquitetônicas: sua altura é de pouco mais de 10m. A estrutura é constituída de faixas de alumínio, pintadas de branco para refletir os raios solares, e funciona como um abrigo parcialmente aberto e equipado com um palco e um proscênio.

Como nas já referidas *Guitarras* de Picasso, há um processo de inclusão do real na escultura; o resultado formal é um *entre* um conceito de objeto e sua abstração. *Bandshell* é o desenvolvimento da forma de concha no espaço destinada a ser habitada pelo corpo e que revela ambigüidade ao ser tratada como objeto de *empatia* ou como *abstração*.⁸²

As *soft sculptures* do artista Claes Oldenburg, (objetos empáticos) como *Giant Soft Shuttlecock*⁸³, 1994 (Figura 22), abordam o problema de uma idéia de forma em tensão com um resultado formal que é fruto da ação do real sobre a materialidade, um mergulho da matéria no real.

Os resultados questionam, através da ambigüidade, o conceito de objetos ligados ao cotidiano do espectador como vaso sanitário, hambúrguer, peteca, entre outros. O artista não cria formas, mas as transforma, através do gigantismo e da moleza, em *anti formas* como observa Robert Morris.⁸⁴

Explorando a externalidade, o resultado formal do trabalho é identificado não como uma criação exclusiva do artista, isto porque o peso, como força

⁸¹ O primeiro projeto, em 1991, não realizado, foi um pavilhão anexo ao Groningen Museum na Holanda, assim como o projeto para o *Desert Museum* em Israel e o *Kunsthalle Dresden*. Entre os realizados estão a *Chapel of the Holy Ghost* (1991) e a *Gatehouse* (1992). SCHULZE, Frank Stella as architect.

⁸² Interessante observar como também a pintura de Stella teria incorporado as questões com as quais se vê envolvido ao lidar com a arquitetura, entre elas a escala e a geração de formas orgânicas por computador. Em *Hooloomooloo 1,2,3* (fig.x) um tríptico de 1994, em grandes dimensões (no total altura de 3,40m e comprimento 2,99m + 6,30 + 2,54), a tela se assemelha a uma *colagem* de malhas espaciais em 3D retiradas da tela do computador como 2D. É um conjunto múltiplo de linhas não relacionais sobre as quais são justapostas manchas de cor que evocam o sentido de planaridade. A relação entre duas e três dimensões é ambígua, ressaltando ao mesmo tempo a imagem do dinamismo e da pulsão da cor e da forma. A pintura abstrata em grande escala, herança de Pollock, oferece uma relação direta com o corpo do visitante cujo olhar percorre a superfície em linhas de fuga diversas.

⁸³ Claes Oldenburg. *Giant Soft Shuttlecock*, 1994. Aço, alumínio, madeira, plástico reforçado com fibra, espuma de poliestireno e polietileno, lona, corda; pintura látex. Oito penas de aproximadamente 7,9m de comprimento e 2m de largura; Base da peteca: 1,8m de diâmetro, 0,9m de altura. Exposta no Museu Guggenheim NY.

⁸⁴ MORRIS, Anti Form (1968).

externa, age sobre a matéria – lona costurada e forrada com paina – desestabilizando a massa escultórica em função da gravidade.

Esta aplicação de forças externas em um objeto, alterando sua forma, aproximando-a da *anti forma*, por se tornar independente da subjetividade do artista, está presente também nas propostas de arquitetura de Greg Lynn.

Na contemporaneidade, Lynn é um dos arquitetos que trabalham a partir da computação gráfica⁸⁵ com a “*blob architecture*”: “entidades fluidas” ou “quase sólidas” cujas formas não são estáticas, mas sim imersas em fluxos dinâmicos.⁸⁶

Para Vidler, os arquitetos que tentam desenvolver uma nova aliança entre teoria espacial e biotectônica, utilizando o potencial dos modelos digitais e desenhando sobre as observações de Deleuze e Cache, entre outros, demonstram uma vontade de escapar da polaridade tradicional entre modernistas e pós-modernistas (simplicidade/ complexidade, harmonia/ oposição, forma/ informe e construção/ desconstrução).⁸⁷

Formas são agora ‘protogeométricas’, ‘inexatas’, ‘blobs’, ‘dobras’, ‘viscos’. A forma não é mais concebida como uma geometria original que é distorcida ou quebrada para incorporar complexidade ou representar conflito, mas não contraditória, uma superfície topológica cujos movimentos registram o resultado sintético de forças aplicadas aos modelos de computador, como se gerassem organicamente novas espécies na aceleração da evolução Darwiniana.⁸⁸

Segundo Lynn, “um diálogo diagonal entre o edifício e seu contexto se tornou um emblema para as contradições dentro da cultura contemporânea”.⁸⁹

Destaca duas abordagens principais dos projetos em sua relação com um contexto: a que pretende criticar sua heterogeneidade cultural e formal em prol de uma unidade e a que pretende representar esta mesma heterogeneidade através do conflito e da contradição.

Como arquiteto, Lynn acredita que, na atualidade, uma alternativa seria uma integração das diferenças dentro de um sistema contínuo e heterogêneo;

⁸⁵ O processo de projeto de Greg Lynn é totalmente dirigido pela tecnologia digital, diferentemente do trabalho de Gehry em que ela é o segundo passo, após inúmeros *sketches*, maquetes e *assemblages* com objetos comuns.

⁸⁶ WATERS, *Blobitecture*, p.8-9.

⁸⁷ VIDLER, *Warped Space*, p.227.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ LYNN, Greg. Architectural Curvilinearity - The folded, the pliant and the supple. In: *Folding in Architecture*. London: AD, 1993, p.8.

contribuindo para tal estariam a geometria topológica, a morfologia, a morfogênese e a tecnologia dos computadores, capazes de criar *smoth mixtures*.

Buscando não a erradicação, mas a incorporação das diferenças – algo que poderíamos relacionar ao já referido projeto de Eisenman em Santiago de Compostella – Lynn defende o conceito de *smothness* incorporado de Gilles Deleuze: “variação contínua ou desenvolvimento contínuo da forma”.⁹⁰

No texto *Architectural Curvilinearity - The folded, the pliant and the supple*, Lynn critica a forma pura e a geometria estática em prol dos conceitos de *pliancy* e *smothness* que possibilitariam à arquitetura tornar-se complexa e flexível. Seria possível identificar *complexidade* não através do conflito, mas da aliança entre os elementos. Já o conceito de *pliancy* define a forma como resultado da ação de forças externas sobre uma flexibilidade interna.

Estas considerações nos levaram a relacionar a proposta teórica de Lynn à questão da *externalidade*. Há um envolvimento de forças externas na elaboração da forma, o espaço real que pode ser entendido como as forças de um contexto, da própria paisagem.

Mais ainda, porque o arquiteto inclui o conceito de *vicissitude* - que define a capacidade de mudança da arquitetura diante de contextos imprevisíveis, cujos efeitos seriam acidentais - em função de uma conjunção de motivações internas e de forças externas.

Lynn aponta que “enquanto a arquitetura desconstrutivista foi vista como explorando as forças externas com o nome familiar de contradição e conflito, os recentes projetos de *dobra* exibem uma lógica mais fluida de conectividade”.⁹¹

No projeto da *Embryological House*, 1998 (Figura 23), o arquiteto desenvolve uma superfície de curvas flexíveis adaptáveis a diferentes condições de implantação – a metáfora do embrião representaria uma potência que se desenvolve e se torna diferenciada em função das condições onde o mesmo se encontra. A forma, passível de ser continuamente transformada – dobrada e desdobrada - não seria assumida como um ideal formal, mas sim caminharia para a *anti forma* em função de uma relação de externalidade com o *sítio* onde ela se insere.

⁹⁰ Gilles Deleuze. Apud. Ibid.

⁹¹ LYNN. *Architectural Curvilinearity - The folded, the pliant and the supple*, p. 10.

Segundo Vidler, o *informal* de Lynn não pretende confrontar-se ao status do monumento, mas sim, dar a ele uma nova natureza formal; e, por esta razão, afirma que “o *informe* de Lynn é, de fato, altamente formalizado”.⁹² Preferiremos optar mais uma vez pela tensão *forma entre anti forma*.

A geração digital seria o instrumento para conferir, como afirmou o arquiteto, um caráter residual para o espaço interior - ditado pela superfície exterior. O espaço muitas vezes adquire condições de habitabilidade de modo accidental. Para Vidler, esta condição do espaço como incidente seria uma característica do espaço contemporâneo, tradução de um antifuncionalismo. Mais ainda, a tecnologia digital viria subverter a noção de sujeito criador:

A noção de uma arquitetura desenvolvida a partir de topologias ao invés de tipologias, contudo introduz uma ruptura fundamental na teoria, senão na prática. A geração da forma a partir do exterior, como envelope ou pele, submetida a campos de força gerados matematicamente, remove o sujeito humanista definitivamente de toda consideração individual. Se o “humano” é introduzido como força, o é como movimento – de uma multidão ou enxame – não como um instrumento ele mesmo gerador.⁹³

O trabalho, segundo Lynn, revela um sentido de *animação* que difere do sentido de movimento: “*Animação* é a evolução de uma forma e suas forças formais; sugere animalidade, animismo, crescimento, atualização, vitalidade e virtualidade”.⁹⁴ As formas “vivas” apagam qualquer sentido de subjetividade individual do artista, pois teriam se transformado em resposta direta às demandas do programa e do sítio, como fluxos de circulação que são traduzidos como forças do entorno. A arquitetura como “forma viva” sugere um sentido de *performance* no *real*.

Abrindo um parêntese para uma referência às instalações, a idéia de uma “arquitetura viva” está presente no espaço *Freshwater*, 1997 (figura 24), criado para a H₂O Expo, pela cooperativa de arquitetos NOX – que busca eliminar as fronteiras entre a arquitetura e os demais meios artísticos produzindo também vídeos, instalações, conteúdo de Internet e uma revista. A obra, uma grande superfície curva por onde os visitantes caminham, era descrita no catálogo da exposição como “fusão simultânea de parede, piso e teto [em que] o *architectural*

⁹² VIDLER, *Warped Space*.p.228. (tradução da autora)

⁹³ Ibid.

⁹⁴ LYNN, op.cit. p. 8-15.

body se espalha como um efeito de onda para absorver o território (...) interface para uma organização ativa do espaço onde os visitantes agem sobre uma arquitetura reativa”.⁹⁵

Vidler propõe uma aproximação do trabalho de Lynn ao modelo de Deleuze da “nova casa barroca”⁹⁶, que une o animado com o inanimado, dobrando um no outro com insistente força, configurando uma mônada.

É importante destacar, como expõe Deleuze, que na situação neoleibniziana, a mônada está em uma condição de *captura*, não de clausura.⁹⁷ É neste ponto que podemos fazer referência à *externalidade*. As mônadas não são mais “interiores fechados que contêm o mundo inteiro; elas são abertas (...), penetram as outras mônadas, rompem as distinções entre público e privado como em uma performance de Cage ou Stockhausen, um habitat plástico de Dubuffet”.⁹⁸

Nos trabalhos de Jean Dubuffet, esculturas monumentais são conectadas ao que chama de ciclo “Hourloupe”: desenhos e pinturas feitas de células múltiplas – tal como as mônadas em abertura - onde cada espaço possui vida, participando em conjunto de uma continuidade que se estende a objetos, lugares e figuras, expressão de um desejo de entrar, ou mergulhar, nas imagens tal qual em um ambiente arquitetônico. É criado um espaço entre o *real* e o imaginário, onde o espectador não se coloca frente à imagem, mas dentro dela, de sua “escrita hourloupiana”. A pintura se torna um relevo arquitetônico.

Destacamos o trabalho *Jardin d’email*⁹⁹, modelo de 1968, erguido em 1974 (Figura 25). Próxima de uma não-paisagem e não-arquitetura, a obra confeccionada em resina de epóxi e concreto ocupa uma área de 600m² em meio a um jardim real, onde cria um jardim imaginário ou um jardim-imagem cujas

⁹⁵ Dispositivos sensórios são ativados enquanto o visitante caminha, alterando projeções que simulam ondas. SCHULZ-DORNBURG, *Arte y Arquitectura - nuevas afinidades*, p.45.

⁹⁶ O autor esclarece que para Deleuze, através da leitura formalista de Wölffling, o barroco é “a imagem de infinitas dobras, uma arquitetura de substâncias e massas, uma arquitetura curva sempre em movimento virtual, uma arquitetura de ondas e infinita extensão espacial”. Na “alegoria da casa barroca”, desenhada pelo próprio filósofo, a casa possui dois pavimentos: o primeiro com uma porta e quatro janelas representaria o corpo físico; o segundo, o espaço mental, completamente fechado que se comunica com o pavimento inferior por cinco pequenas aberturas que deixariam passar emanções através de cinco cortinas constituídas de dobras (receptores).VIDLER, op.cit. p.220.

⁹⁷ DELEUZE, *A dobra: Leibniz e o Barroco*, p.206 (grifo da autora).

⁹⁸ VIDLER, *Warped Space*, p.233. (tradução da autora)

⁹⁹ Jean Dubuffet. *Jardin d’email*, 1974, Otterlo, Holanda. Acervo do Rijksmuseum Kröller-Müller. Resina epóxi e concreto com pintura de poliuretano. Área: 600m².

linhas e traçados fluidos podem ser percorridos. Há um confronto entre a natureza “hourloupiana”, um grafismo em preto e branco, e a natureza do entorno, ambas evocando a organicidade das curvas.

Tal como no habitat plástico de Dubuffet, o mundo contemporâneo seria constituído por séries divergentes onde não subsistem diferenças entre interior e exterior, público e privado. Esta seria a condição do que Deleuze chamou de “monadologia com nomadologia” para a configuração de uma outra paisagem: uma *folded city*.¹⁰⁰ Para nós, um campo onde se observaria um dobrar e desdobrar constante, onde a arquitetura como “mônada nômade” captura, o próprio real e o incorpora; um exercício constante de *externalidade* e de *abertura* ao real.

¹⁰⁰ VIDLER, *Warped Space*. p.233. (tradução da autora)