

4

Paisagem: novos programas e *performance*

Félix Guattari propõe a instauração de uma “*cidade subjetiva*” diante do que chama de realidade desterritorializada da cidade capitalista. Entende a *transdisciplinaridade* entre urbanismo, arquitetura e ciências sociais, humanas e ecológicas como o modo de reorientar e transformar hábitos e mentalidades coletivas no cruzamento de questões econômicas, sociais e culturais.¹

O autor defende que a prática do arquiteto deve ter como base o exame das situações em sua singularidade, construindo no real e no possível, dando abertura a mudanças futuras. Sugere a “re-singularização” como forma de lidar com a *complexidade* muitas vezes caótica das cidades, através do retorno a uma perspectiva estética baseada na liberdade dos projetistas.

Não se trata, sob pretexto de estética, de naufragar num ecletismo que renunciaria a toda visão social! É o *socius* em toda a sua complexidade, que exige ser re-singularizado, re-trabalhado, re-experimentado.

O artista polissêmico, polifônico, que o arquiteto e o urbanista devem se tornar, trabalha com a matéria humana que não é universal, com projetos individuais e coletivos que evoluem cada vez mais rápido e cuja singularidade, inclusive estética, deve ser atualizada através de uma verdadeira maiêutica, implicando em particular, procedimentos de análise institucional e de explorações de formações coletivas do inconsciente. Nessas condições, o projeto deve ser considerado em seu movimento, em sua dialética.²

Nesta operação, o artista lida com a subjetividade coletiva de modo constitutivo, evocando a participação do público em uma estética que viria unir arte e vida. Estas questões tangenciam a problemática da autoria, dos limites entre público e privado e a definição de “*novos programas*” de arquitetura, questionando os usos dos espaços.

Um sentido contemporâneo de *programa* implicaria na interrogação radical às condições éticas e ambientais de sítios específicos, que são considerados programas eles mesmos. Tais programas não privilegiariam a arquitetura no

¹ “A cidade produz o destino da humanidade: suas promoções, assim como suas segregações, a formação de suas elites, o futuro da inovação social, da criação de todos os domínios. Constata-te muito freqüentemente um desconhecimento desse aspecto global das problemáticas urbanas como meio de produção de subjetividade”. GUATTARI, Felix. Restauração da Cidade Subjetiva. In: _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed.34, 1992, p.173.

² Ibid. p.176-177.

sentido convencional, mas estimulariam o desenvolvimento de um novo “*environmentalism*” construído de acordo com o que poderia ser chamado de “*technologies of the everyday*”. Esse novo ambientalismo não implicaria na subserviência à “*green building*” inspirada em uma resposta estática a economias existentes e tecnologia primitiva, nem seguiria o contextualismo estático do novo urbanismo inspirado na resposta nostálgica a um falso sentido de passado histórico “bom”; finalmente, não aceitaria as premissas globais de um modernismo tardio inspirado na falsa crença do universalismo tecnológico. Ao invés disso, seria flexível e adaptativo, inventivo e móvel em sua resposta às condições ambientais e possibilidades tecnológicas.³

Seguindo este ponto de vista de Anthony Vidler, as “*novas formas de programa*” lidariam com múltiplos fatores - como condições ambientais, tecnológicas e humanas em diversidade - de modo flexível e adaptativo⁴ - o que nos leva a entender esta postura como uma “abertura” ao real, uma modalidade de “*externalidade*”.

O grupo Archigram foi pioneiro na exploração de um caráter adaptativo na escala dos “projetos urbanos”, “projetos” de uma paisagem em trânsito, em mutação; uma visão de futuro ligada à própria *science fiction* e às expectativas comuns à sociedade em relação ao amplo desenvolvimento tecnológico que viria reformular os modos de vida, criar novas formas de *programa*.

Vidler observa que é visível, nos projetos contemporâneos, uma “migração da exploração das formas sociais e culturais do domínio da instalação em arte para a arquitetura pública”.⁵ Serão analisadas principalmente as propostas artísticas contemporâneas *entre* a escultura e a arquitetura de Vito Acconci que por enfatizarem a *performance* cotidiana em seu caráter estético apontam um entendimento de programa que se refere a um *sítio* e aos seus próprios usuários, ou seja, também a uma subjetividade coletiva.

Nestes casos, a arte questiona e se deixa questionar pela opinião pública – o que remete à “boa dialética”⁶ de Merleau-Ponty. Os projetos desvinculam-se de modelos tipológicos, funcionais e formais, buscando atender à flexibilização e à multiplicidade. São propostas novas relações dos usuários com os espaços, experimentando outras formas de viver e deles se apropriar – uma aproximação entre arte e vida, em que se questionam os limites entre público e privado.

³ VIDLER, Anthony. Toward a Theory of the Architectural Program. *October*, n.106, fall 2003, p.59. (tradução da autora)

⁴ Ibid. p.60.

⁵ Ibid.

⁶ Cf.p.28.

4.1.

Imagens de uma paisagem dinâmica, uma estética

Apenas quem está repleto de respeito e entusiasmo pelos sonhos mais loucos de nossa época poderá traduzi-los convenientemente em espaços construtivos.

Warren Chalk, Revista Archigram 4

Ao analisar o trabalho do grupo de ingleses Archigram, o historiador Reyner Banham, na década de 1950, encontra bases para a definição de um “funcionalismo em um campo expandido” que incluiria percepção, biologia, genética, teoria da informação, topologia e toda sorte de tecnologia.

A origem do nome do grupo - *Architecture + Telegram* (ou *Areogram*) - já denota um caráter de programa, definindo sua atividade como a de sugerir mensagens concisas e arrojadas em matéria de arquitetura, supondo “metamorfose” e “instantaneidade”. Para Otilia Arantes, “o trabalho do Archigram era basicamente gráfico e no limite, antiarquitetônico”⁷ - o que para nós aponta a tensão com um caráter de não-arquitetura, que sugeriria, mais uma vez, um “entre”.

Ligado a alta tecnologia, o Archigram lança uma crítica à noção tradicional de *programa* ao propor redesenhar a paisagem como um lugar de nomadismo, emancipação social, troca, interação, prazer, diversão e conforto material e psicológico. O grupo, ao mesmo tempo em que ironizava o modernismo tardio através de imagens futuristas e de cidades utópicas, demonstra seu caráter *Pop* ao deixar-se impregnar por este que era um desejo da subjetividade coletiva, o próprio imaginário da década de sessenta ligado à *science fiction*.

A *imagem* exerce papel de grande importância em seus projetos, sendo utilizada em caráter experimental e em sua potência estética. Tal como define de Banham, a *imagem* é todo participante ativo no campo sensorial do espectador e para gerá-la seriam utilizadas técnicas de “*disruption*” como o conflito e o deslocamento, criando *efeitos* na experiência.

Partindo da questão da *imagem*, Banham anuncia a morte de um Funcionalismo pautado exclusivamente na engenharia e na técnica, em prol de um funcionalismo com base em uma “*real science*”, ou uma “*scientific aesthetic*”,

⁷ ARANTES, *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, p.59.

baseada na evidência do efeito de algumas cores, formas, símbolos, espaços, texturas, iluminação e acústica nos espectadores. Seria uma estética que cria novos espaços, “zonas de total probabilidade”, muito próxima das experimentações dos artistas contemporâneos na criação de ambientes e instalações.

Daí surge um caráter de “*anti-building*” e, retomando a terminologia da discussão de Krauss em “*A escultura no campo Ampliado*”, um *entre* não-arquitetura e não-escultura. Isto porque os projetos não poderiam ser definidos em termos de permanência e fixidez.

Os projetos do Archigram, na década de 1960, transformariam a cidade, a própria paisagem, em uma grande *performance*. Infláveis, blobs e grandes máquinas configuram uma paisagem outra.

A *Plug-in-City [Cidade Ligada]*, 1964-66 (Figura 1), de Peter Cook, Warren Chalk e Dennis Crompton combinaria hipertecnologia e nomadismo em estruturas metálicas fixas, destinadas aos serviços, e estruturas móveis, intercambiáveis, como cápsulas parecendo super máquinas no espírito de uma arquitetura mega estrutural.

Ron Herron em *Walking-City [Cidade Andarilha]*, 1964 (Figura 2), propõe imensas cápsulas que se deslocam sobre longas “pernas” que as torna semelhantes a seres saídos de quadrinhos. O projeto seria uma alusão à “maquina de morar” de Le Corbusier.

Chegando à desmaterialização dos traçados urbanos, propostas como a *Instant City [Cidade Instantânea]*, (Figura 3), a imaginam como um processo de metamorfose contínua: a cidade seria um conjunto de grandes balões ligados a coberturas suspensas, cápsulas para habitação, painéis com imagens.

No limite do experimentalismo do Archigram, foi pensado um “auto-ambiente” hologramático em que o indivíduo poderia manipular botões e ser transportado, através da mídia, para qualquer lugar. Seria um *entre* a não-paisagem e a não-arquitetura?⁸

⁸ Culminando nos próprios ambientes arquitetônicos nas telas de computador como *Museu Guggenheim Virtual* de Nova Iorque, 2002, um projeto encomendado o ambiente de Internet para ser o primeiro “edifício virtual do século XX”, uma fusão de espaços de informação, comércio, arte e arquitetura. Criada pelo grupo Asymptote, a arquitetura é planejada como modificável segundo as preferências ou necessidades do visitante. JODIDIO, *Architecture now!* V.2, p.94.

De qualquer modo, a arquitetura lida com a sugestão de sua própria ausência, despertando o sentido da virtualidade da imagem na arquitetura, algo bastante explorado contemporaneamente quando fachadas se convertem em tela de projeção, permanentemente mutáveis (tal como descreveremos no *Projeto do Centro de Tecnologia e Mídia*⁹ de Rem Koolhaas).

Como afirmou o arquiteto e teórico Robert Venturi em recente entrevista ao próprio Koolhaas: “estamos em uma época em que a arquitetura deve rejeitar a forma abstrata e promover a iconografia eletrônica”.¹⁰

Tal como nas propostas do Archigram, a mistura de ficção e tecnologia está presente no projeto de Vito Acconci: *A City that rides the garbage dump, 1999* (Figura 4). O trabalho propõe a conversão de um depósito de lixo urbano, em Breda na Holanda, em uma “cidade de tapetes mágicos”. Alimentada energeticamente a partir do gás metano emitido pelo lixo, a cidade seria um conjunto de tapetes constituídos de semi-esferas, suspensas, deixando livre no nível térreo uma praça pública, na verdade, o depósito de lixo coberto por pedras. Os tapetes que descem como naves espaciais com o passar do tempo são de três tipos: tapetes de água, tapetes de verde e tapetes de edifícios. A proposta poderia ser descrita como um *entre* arquitetura e paisagem.

Para Acconci um edifício seria como um texto e o ato de escrever seria “colocar algo em movimento, como um ato performático”. Esta referência é clara em *City of Text*, um trabalho gráfico do artista em que a cidade aparece completamente revestida por páginas de um texto onde se podem identificar palavras como “*public*”, “*landscape*”, “*information*”, “*body*”. Este caráter ficcional ambíguo poderia também ser aproximado do trabalho do Archigram.

As próprias publicações do Archigram, como revistas, guardam semelhança com as publicações contemporâneas de Rem Koolhaas, isto porque ambas fazem uso do cruzamento de gêneros. Na publicação *Content*, do escritório OMA chefiado por Koolhaas, dois “seres” imaginários (que parecem ser um feminino e um masculino e estão de tal modo conectados que não é possível distingui-los como corpos distintos) dialogam: “Eu não tenho certeza se isto é um

⁹ Cf.p.107.

¹⁰ Venturi afirma ainda que “na era da informação, o conteúdo informativo e decorativo que irá dominar o espaço e a composição não deve vir do arquiteto (...) talvez derive da cultura social em geral”. Robert Venturi. Apud. RELEARNING from Las Vegas, p.150-157. Venturi afirma ainda que “na era da informação, o conteúdo informativo e decorativo que irá dominar o espaço e a composição não deve vir do arquiteto (...) talvez derive da cultura social em geral”.

livro ou uma revista”, o outro responde: “Na verdade eu acho a tensão entre os dois super interessante”.¹¹ No caso das revistas Archigram, a ambigüidade está na dúvida se seriam *cartoons* ou manifestos de arquitetura? Trata-se, mais uma vez, de falar de um *entre*.

4.2.

Arte como instrumento da *performance* pública *entre* privada

Tramas de *shelter* (fluem de um para o outro). Cada *shelter* é usado para mostrar eu mesmo a mim mesmo – mostrar-me aos outros – mostrar os outros a mim – mostrar-me como outros – mostrar os outros como eu mesmo.

Vito Acconci

A prática artística de Vito Acconci em relação à arquitetura parece apontar uma referência ao *programa* próxima à sua visão de arte: “Penso na arte como algo instrumental. (...) Quando digo ‘fazer arte’ não me refiro a uma arte em si, mas a uma arte como esse tipo de *instrumento* no mundo”.¹²

O artista se torna um tipo de guerrilheiro: a galeria é tratada como um terreno a explorar (a galeria é um signo, um modelo da cultura onde está) – Eu programo uma peça de acordo com o terreno (...). Uma vez que a galeria e o espaço do museu são lugares onde pessoas estão juntas, o espaço pode ser utilizado como um lugar de encontro. (...) A galeria é utilizada como praça. (...) A questão óbvia é: por que não fazer o mesmo em uma praça pública real?¹³

Sua afirmação evidencia o ponto de vista de um artista que se vê também como *instrumento*¹⁴ para atuar em vários campos: poesia, *performances*, *happenings*, escultura e arquitetura.

Em seus trabalhos, Acconci sempre explora o lugar da arte face ao caráter dinâmico e contraditório do espaço público, que entende não como um espaço de teatro onde ação e público se separam, mas como um espaço da galeria onde

¹¹ CONTENT/ AMOMA/Rem Koolhaas/ &&&. Taschen, 2004. p.12-13.

¹² ACCONCI, Vito. Some notes on peopled space (1977). In: *Luces, cámara, acción (...) Corten!* (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia. [s.d.]

¹³ Ibid.

¹⁴ “Eu mudaria a minha atenção e viraria instrumento. Eu focaria em mim como um instrumento que agiu em qualquer terreno, de tempo em tempo, disponível”. ACCONCI, Vito. Steps into Performance (And out). In: *Luces, cámara, acción (...) Corten!* (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia. [s.d.], p.174.

realiza suas *performances*. A arte que se dá não em um espaço, mas *através* do espaço: “*background: where the pieces were live*”¹⁵; o espaço é proposto como motivo para a ação do público em sua *performance* cotidiana.

Em uma performance, realizada das cinco às seis da tarde do dia 18 de abril de 1969, na esquina das ruas 14, 15 e 16 em Nova Iorque, a idéia do artista é “*performing myself through another agent*”, ou seja, atuar, em *peopled spaces*, através de outro agente:

Uma situação usando ruas, andando, correndo. (...)

Eu fico de pé na esquina – escolho uma pessoa andando daquela esquina para a próxima – corro até a esquina e a aguardo chegar.

Rua: *stratus, sternere*, para expandir (a esquina como um sumário da rua, uma rua que se expande se torna um ponto) – Eu estou correndo à frente de outra pessoa, nós estamos separados (estaremos juntos, em um ponto, na esquina).¹⁶

Acconci destaca a referência espacial como fator relacional entre os agentes do espaço. Mais ainda, o artista expõe a situação de um eu que se referencia a partir de um outro; assim também, crê em uma postura artística em que o outro é co-partícipe das ações espaciais, senão mesmo, um fator determinante para que estabeleça uma relação dialógica.

Razões para se mover:

Mover-se até outra pessoa – mover-se contra outra pessoa – mover-se sobre outra pessoa – mover-se dentro de outra pessoa – mover-se cruzando outra pessoa – mover-se através de outra pessoa – mover-se ao redor de outra pessoa – mover-se passando por outra pessoa. (...)

Razões para se mover:

Mover-se de acordo com os movimentos de outro agente – mover-se na direção de outro agente.¹⁷

*Peoplemobile*¹⁸, 1979 (Figura 5), é uma instalação-carro (uma caminhonete com alto falantes e uma estrutura de painéis montáveis de várias maneiras como “arquitetura”). Acconci ganha as ruas de cidade holandesas, entre elas Amsterdam, e pára em determinado lugar, por um período de três dias, para oferecer aos cidadãos um “endereço público”. É o espaço público que passa a ser utilizado como privado, ou melhor, como um *entre*. Na figura em anexo, vemos a

¹⁵ ACCONCI, Some notes on peopled space (1977).

¹⁶ ACCONCI, Vito. Peopled Space – performing myself through another agent. *Avalanche Magazine*. n.6, fall 1972, p.30.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Vito Acconci. *Peoplemobile*, 1979. Holanda. Caminhonete, painéis de aço, vinil, áudio. 24 painéis; dimensão de cada painel: 2’x 5’x 7’.

disposição de arquibancada de onde ao mesmo tempo se poderia assistir e participar do “espetáculo” da *performance* urbana.

“Vindo de qualquer lugar, vindo de lugar algum, [*Peoplemobile*] pode fazer um convite aos outros, àqueles que não tem lugar, os que podem querer se esconder.”¹⁹ O áudio produz o som de buzinas e incute um sentido ficcional e imaginário ao espaço público, sugerindo um diálogo com terroristas.

Para Acconci, trata-se de evocar um sentido irônico e imaginário, confrontando o real, como podemos perceber em sua declaração sobre a natureza do espaço público: “*Keep telling yourself: it’s only a dream ... it’s only a novel ... it’s only a movie ... it’s only a vídeo game ... Keep telling yourself: it can happen here, this is a public space*”.²⁰

Na vídeo-instalação *Command Performance*, 1974, 50 minutos, realizada em Nova Iorque, Acconci usa o espaço da galeria, marcado por três colunas, como referencial espacial para uma “linha de transmissão” de imagens. Na base da primeira coluna, há um monitor de tv e à sua frente, na segunda coluna, um banco onde incide um *spot* de luz – a imagem de quem nele senta é captada por uma câmera de vídeo. Na terceira coluna, na entrada da galeria, configurando um espaço de onde se pode apreciar o “show” (é colocado inclusive um tapete), um outro monitor mostra a imagem de quem está no banco. Um vídeo com a imagem de Acconci é exibido no primeiro monitor estabelecendo uma comunicação com aquele que está sendo filmado; entre as frases dramáticas do artista, se poderia ouvir: “você deve ser mais público”.²¹

Esta abordagem da relação público privado através da imagem virtual também está presente no projeto para o *ZKM Museu de Arte e Tecnologia de Mídia*, Karlsruhe, Alemanha, 1989 (Figura 6), do arquiteto Rem Koolhaas. No edifício, referenciado à sua noção de *bigness*²², coexistem programas múltiplos:

¹⁹ Vito Acconci. Apud. VITO *Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2004, p.10.

²⁰ ACCONCI, Public Space in a private time, p.424.

²¹ VITO *Hannibal Acconci Studio*, p.287-288.

²² Na publicação *Delirious New York* (1978), Koolhaas expõe a “teoria de *bigness*” através de cinco teoremas: “1) Para além de uma certa massa crítica, um edifício se torna um Big Building. Esta massa não pode mais ser controlada por um só gesto arquitetônico, ou mesmo por uma combinação de gestos arquitetônicos. A impossibilidade provoca a autonomia das partes, mas isto não é o mesmo que fragmentação: as partes continuam comprometidas com o todo. 2) O elevador – com seu potencial para estabelecer conexões mecânicas, em vez de arquitetônicas – e sua família de intervenções relacionadas representam irritante e nulo o repertório clássico arquitetônico. Questões de composição, escala, proporção e detalhe são agora discutíveis. A “arte” da arquitetura é inútil

laboratório para som, vídeo e imagem, museu de mídia, museu de arte contemporânea, biblioteca, sala de leitura, *media theater*. Como explica o arquiteto, este teatro é “totalmente simulado”: “cada plano pode ser visto como uma superfície para projeção. O espaço pode ser completamente manipulado. Podem existir cenários reais, assim como cenários eletrônicos e projeções”.²³ O edifício não é dependente de qualquer esquema formal de composição, sua questão principal é a exploração da tecnologia. Assim poderíamos dizer, para usar o termo de Banham, que o projeto explora uma “*scientific aesthetic*”, fazendo uso da *imagem* para causar impactos sensíveis.

Interessante é que uma das fachadas possui uma superfície metálica fina e transparente que serve como tela de projeção onde podem ser projetadas imagens do interior do edifício, problematizando os limites com o exterior. As atividades de quem está nos laboratórios ou na circulação da ala norte, onde as pessoas sobem e descem os vários níveis do museu, podem ser vistas de fora. Há um questionamento dos limites entre público e privado: a *performance* de quem no interior do edifício é vista por aqueles que transitam nas ruas. O próprio museu não seria um espaço público? A atividade cotidiana viria a ser revelada como uma *performance* e o espaço público, como também desejava Acconci, um espaço de *performance*.

Mais uma vez abordando a reversibilidade entre público e privado, destaca-se a atividade/instalação *Room Piece*, realizada por Acconci, em janeiro de 1970, por três semanas na Galeria *Gain Ground*. Semanalmente, o próprio artista expôs em uma sala da galeria os móveis e objetos de um cômodo de sua casa (cozinha, sala de estar, quarto e banheiro, sala de trabalho). Sempre que

em Bigness. 3) Em Bigness, a distância entre centro e superfície aumenta a ponto de a fachada não revelar o que ocorre no interior. A expectativa humanista de “honestidade” é condenada: arquiteturas de interior e exterior se tornam projetos separados, um lida com a instabilidade de necessidades programáticas e iconográficas, o outro – agente de desinformação – oferece à cidade a aparente estabilidade de um objeto. Onde a arquitetura revela, bigness perplexa; Bigness transforma a cidade de um conjunto de certezas em uma acumulação de mistérios. O que se vê não é mais o que se tem. 4) Somente através do tamanho, estes edifícios entram em um domínio amoral, além do bom e do mau. Seu impacto é independente de sua qualidade. 5) Juntas todas estas rupturas – com a escala, com a composição arquitetônica, com a tradição, com a transparência, com a ética – implicam finalmente na ruptura mais radical: Bigness não é mais parte de qualquer tecido urbano. Ele existe; no máximo, coexiste. Seu subtexto é dane-se o contexto.” Rem Koolhaas. Apud. BIGNESS, *Artforum International*, p. 47-51, dez. 2004. Este uso da escala também alteraria a “condição natural” da arquitetura (para usar o termo de Eisenman) e a aproximaria das intervenções urbanas – assim como os projetos de *land art* foram aproximados da paisagem natural.

²³ KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*. Tradução de Mônica Trindade. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.31.

precisava de algo que estivesse na galeria, Acconci se deslocava de um ponto a outro de “seu apartamento”, distanciados de oitenta quarteirões, tomava o objeto por empréstimo pelo tempo de uso e o devolvia. Na última semana, algumas das caixas são marcadas com um “x” para informar que estas poderiam ser retiradas por quem quer que as desejasse. É o seu espaço privado que se torna público.

Na instalação *Middle of the world*, realizada em 1976 (Figura 7), na Fine Arts Gallery, Wright State University, Ohio, Acconci monta uma plataforma quadrada, ligada a quatro escadas de corda, em um vazio de mezanino, criando um nível intermediário entre os dois pavimentos da galeria. “Esta posição *half-way* é ao mesmo tempo estável e instável: os visitantes podem escalá-la a partir dos dois níveis; escalando balança-se a plataforma, atingindo a plataforma ele se assenta e a estabiliza”, diz o artista. O áudio, porém, é um fator desestabilizador. Quatro altos falantes, em diferentes posições, emitem o som de perguntas: “O que você sabe? Você sabe o que eles dizem? Você sabe o que eles dizem de você? Você se importa?”. Todos ao mesmo tempo: “Nós sabemos onde nós estamos, nós sabemos onde nós estamos”. Depois de uma breve estabilização das vozes, uma delas fala mais alto: “Corta!”, e as perguntas recomeçam.²⁴

Observa-se que para Acconci o modo como o espaço pode afetar o visitante é importante, isto em função de oferecer múltiplas possibilidades de apropriação; em última instância, oferecer sua própria liberdade de “ação” no espaço. Esta tônica é presente em suas experimentações arquitetônicas, em que o artista questiona a rigidez das tipologias, funcionalidade e forma. E mais ainda, questiona a iconicidade de edifícios públicos, revelando sua atenção a algo que podemos aproximar da reivindicação de Peter Eisenman por um sentido de *presentness* que subvertesse a “condição natural” da arquitetura.

Também o arquiteto Bernard Tschumi teria destacado como fator primordial na arquitetura, para além das questões de forma e função, o corpo em movimento, a ação daqueles que utilizam um espaço:

Lidar com a questão do *programa* em arquitetura é como andar em um campo minado onde batalhas foram travadas para decidir a primazia de forma ou função. Quer se coloque como um objeto autônomo ou inscrito em um contexto histórico, a arquitetura continua a escamotear quem a habita: o corpo em movimento, um evento sempre fugidio.²⁵

²⁴ VITO *Hannibal Acconci Studio*, p. 333.

²⁵ TSCHUMI, Bernard. *Demandez le programme!*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, mar./abr. 2002.

Na década de 1970, o grupo austríaco Haus-Rucker-Co propôs que a arquitetura deveria cumprir uma função de apoio e não de protagonista, deixando aos habitantes da cidade, que chamavam “atores”, a tarefa de definir o uso do objeto construído. Não seria o arquiteto, nem a estrutura do espaço que definiria seu uso. A idéia do grupo claramente expressa uma visão pública da apropriação do espaço propondo a experimentação também para redefinir os usos da cidade. Esta visão encontra um paralelo com a visão de Acconci em que a arte surge como um “instrumento” no mundo; questiona-se a importância da definição de uma função para um espaço.

Assim como Acconci, Matta Clark preocupa-se em chamar a atenção para os espaços cotidianos normalmente negligenciados e para o modo como são apropriados pelo público. Na intervenção *Open House*, 1972, o artista constrói três corredores com diversas portas transformando o interior de um container industrial, que foi colocado na rua *Greene Street* para que os passantes a experimentassem.

Nosso pensamento sobre arquitetura é mais elusivo que fazer peças que demonstrem uma atitude de construir alternativa, ou ainda, atitudes que determinem a ‘containerização’ de um espaço a ser utilizado. Pensamos mais em vazios metafóricos, brechas, sobras de espaço, lugares que não foram desenvolvidos... Por exemplo, os lugares onde se pára para amarrar os cadarços do sapato, lugares que são somente interrupções em nosso movimento diário.²⁶

A questão do cotidiano é patente na *performance* realizada por Clark, registrada no filme *Clockshower*, 1973, 14 min, que se desenrola em tempo real. O artista se pendura no relógio do arranha-céu *Clocktower*, em Nova York, faz a barba e toma banho, isto do alto da agitada Avenida Broadway. Aqui também encontramos uma reversão dos termos público e privado e o questionamento da relação de determinação entre uma definição espacial e um uso específico.

Tanto no trabalho de Acconci como no de Clark, fica claro um caráter teatral a partir do qual se questiona o uso dos espaços públicos (a instituição, a praça, a fachada de um edifício) e sua apropriação pelos que transitam cotidianamente por ele; uma reivindicação também do lugar da arte na vida, na paisagem.

²⁶ Gordon Matta-Clark. Apud. SCHULZ-DORNBURG, *Arte y Arquitectura - nuevas afinidades*, p.15.

As investigações de Acconci no campo da *performance* encontram eco em seus projetos de arquitetura. Na Galeria *Store-Front*, 1994 (Figura 8), em Nova Iorque, criada em parceria com o arquiteto Steven Holl, é claro o desejo de Acconci propor novos modos de se percorrer uma galeria. A obra é uma fachada ao nível da rua que se desdobra em painéis giratórios criando *entre* espaços interior e exterior, um convite para que a paisagem da rua fosse incorporada na percepção das obras e que a circulação da rua pudesse se converter na circulação da galeria, criando uma relação ambígua entre os espaços público e privado. A fachada deixa de proteger um espaço privado à arte, tornando-se permeável.

Para o artista as obras de arte pública são uma “desculpa para o tempo, tempo para que as pessoas olhem ao redor, tateiem e encontrem coisas fora delas mesmas”.²⁷ Os painéis “espelhados” reforçam este sentido, porém evocando sempre a reversibilidade entre o eu e o outro.

Acconci lida com o lugar da arte face ao caráter *performático*, mas também plástico do espaço público. No projeto *More Balls for Klapper Hall Plaza*, 1995 (Figura 9), Queens College, EUA, esferas de concreto iluminadas do interior formam, a partir de diferentes recortes de superfície, dispositivos de mobiliário urbano diferenciados para serem utilizados pelos habitantes; a luz seria ainda um elemento atrativo importante, conferindo dramaticidade à paisagem. Às duas esferas existentes foram adicionadas no átrio sete esferas de tamanhos diferentes que, ao contrário das originais, extrapolam a função meramente decorativa para se tornarem parte da cena urbana e serem instrumento para a realização de performances cotidianas: ler, comer, namorar.

Há a intenção de criticar as restrições feitas aos pedestres no espaço público, a estaticidade e o funcionalismo da arquitetura. Para Acconci um lugar é *público* quando:

1) suas formas são públicas, quando são publicamente usáveis, quando se pode nelas sentar, andar, engatinhar, percorrer, viver; 2) seu significado é público, seus significados publicamente acessíveis, o lugar é constituído de convenções, imagens, sinais, objetos que qualquer um de qualquer cultura possa reconhecer automaticamente, naturalmente; 3) seu efeito é público, seus efeitos são publicamente instrumentais, o lugar forma tanto o público que o utiliza e quanto o agente público que o organiza. (...) Um espaço é público quando mantém a ordem pública ou modifica a ordem pública.²⁸

²⁷ ACCONCI, Public Space in a private time, p.423. (tradução da autora).

²⁸ ACCONCI, Public Space in a private time, p.421. (tradução da autora)

Lugares públicos podem funcionar tanto como uma “prisão” – garantindo uma ordem – quanto como um “fórum” – onde suas convenções, imagens, sinais, são invertidos, colidem uns com os outros, são quebrado em partes, de modo que as convenções são desestabilizadas e ao mesmo tempo expostas: “o espaço se torna ocasião para discussão, que pode se tornar um argumento, que pode se tornar uma revolução”.²⁹

No projeto *State Court Lawn*, 1989 (Figura 10), Carson City, Acconci projeta uma réplica do mesmo edifício, com metade do tamanho real, a ser enterrada no gramado em frente configurando no telhado da nova edificação um pátio de uso público. O outro edifício da Suprema Corte funciona como um *landscape* feito pelo homem em que se usa o telhado como uma espécie de parque, se pode andar por sobre o telhado e sentar em diferentes níveis do mesmo. Nas palavras do próprio artista: “O público se concentra em dois tipos de espaço. O primeiro é um espaço que é público, um lugar onde o público se reúne porque tem o direito de estar ali; o segundo é um espaço que se torna público, um lugar onde o público se concentra precisamente porque não tem direito – um lugar que se tornou público à força”.³⁰ Em última instância, seria possível identificar uma crítica à própria instituição questionando-a como um espaço público.

Na proposta para o *City Hall* de Las Vegas, 1989 (Figura 11), Acconci fixa na frente do edifício uma gigante cruz grega feita de espelhos, como que se tivesse descolada da própria fachada em curva, restando somente concreto bruto de onde se desprendem gotas que caem em espelho d’água. Um eixo monumental é criado a partir de um caminho que leva à cruz. O questionamento do caráter público da instituição se dá a partir da ambigüidade que se instaura quando é frustrada a expectativa de acesso ao edifício e os elementos espelhados evidenciam externalidade.

O caminho leva à cruz como que em direção da entrada do edifício. A entrada é falsa: ela não se abre para o edifício. Ao invés disso, ela abre o edifício para o exterior; traz para dentro do edifício as imagens da cidade e das pessoas, refletidas como em uma *funhouse*.³¹

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid. p.419.

³¹ ACCONCI, Public Space in a private time, p. 421. (tradução da autora).

Porque passa a fazer referência direta a uma outra tipologia, a prefeitura pode ser lida como igreja; a cruz, porém reflete ainda os letreiros dos cassinos do entorno o que leva ao questionamento da monumentalidade e instaura um “entre” o público e o privado, criando diferentes possibilidades de significação. Vidler observa:

“Na grande escala da instituição pública, Acconci segue o caminho subversivo, delineado primeiro por Bataille, que entende a monumentalidade arquitetônica como uma cristalização do crescimento do poder e cultura, quase como um fenômeno geológico”.³²

Segundo Lílian Pfaff, a apropriação do espaço pelo público, no trabalho do artista, sugere que os usuários leiam e decodifiquem a arquitetura como uma “desordem poética”, que reconheçam o espaço livre e as possibilidades de agir e pensar, questionando a ordem do real.

Os trabalhos arquitetônicos de Acconci são situações modelo que se poderiam descrever metaforicamente como *playgrounds*, uma vez que são sujeitos a certas regras que permitem que alguém atue como um ator em um palco. É o teatral da *Minimal Art* que Acconci toma para si e anuncia, seguindo o ‘nascimento do espectador’ de Deitcher, o nascimento do usuário em arquitetura. A oposição entre trabalho e espectador não mais é mantida intacta, ao contrário, (...) é compreendida como parte de um *continuum* espaço-temporal. O que também implica na dissolução das fronteiras entre público e privado.³³

A operação do artista sugere uma espécie de “jogo” em que a arquitetura surge como um dos partícipes, desafiando seus usuários. O sentido de *perform*, ou ainda *play*, pode ser compreendido amplamente, tanto em seu caráter teatral, como lúdico ou irônico o que o aproximaria mais uma vez do caráter *Pop*.

Para Vidler, o trabalho de Acconci possui um papel paradigmático porque, a partir da década de 1980, desafiou o lugar comum da arquitetura. O paradoxo como possibilidade poética, como em Venturi, caracteriza um “*dépaysement enchanteur*” em que uma forma é deslocada em seu contexto.

Em “*House of Cars*”, 1983 (Figura 12), São Francisco, CA, , manifesta o modo como Acconci questiona a relação uso-espaço-forma através de uma referência *Pop*. O carro, objeto-mor de consumo da cidade da modernidade, espaço onde efetivamente habitamos grande parte do nosso tempo, é transformado em casa. Três conjuntos de carcaças de automóveis - acopladas duas a duas nas

³² VIDLER, *Warped Space*, p.140. (tradução da autora).

³³ PFAFF, *The Building is a Text*. Vito Acconci, p.402. (tradução da autora).

partes inferiores - são arranjadas de modo a configurar as áreas fechadas de cozinha, sala e quarto com sanitário, interligadas por duas escadas ao ar livre. Em uma placa, ao alto do conjunto, se lê: “*Life out of this world*”, um chamamento a um modo outro de conceber arquitetura.

O artista não inventa a forma arquitetônica, literalmente, a recolhe do cotidiano e opera sobre ela, unindo, cortando, acoplando. A *ambigüidade* com a iconologia de residência “paira no ar”, isto porque uma estrutura metálica aberta envolve os veículos e as escadas evocando, ironicamente, um contorno tradicional de casa com o telhado de duas águas. Os carros são interiores privados, conectados pelas escadas, que por sua vez públicas, expõem o trânsito de uma a outra ala.

Questionando a tipologia da casa, no caso através de uma *arquitetura negativa* está presente em *Sub-Urb*³⁴, 1983 (Figura 13), projeto para um complexo de habitação realizado por Vito Acconci. A obra reinventa a “condição natural” da arquitetura tal como a presente na vizinhança tradicional dos *suburbs* americanos.

A referência do título é intencional, *Sub-Urb* é uma arquitetura totalmente subterrânea; os acessos ao interior são feitos pelo teto que é composto por placas que deslizam, onde inclusive são colocadas as letras do título para destacar seu caráter irônico. A obra instaura uma relação dialógica com o programa de habitação unifamiliar, propondo um modo outro de morar. Mais ainda, questiona o próprio ato de construir e interferir no campo visual da paisagem.

No texto *Public Space in a Private Time*, Acconci afirma que “a função da arte pública é o *de-design*”.³⁵ Tangenciando a problemática de uma *não-arquitetura* ao questionar a própria noção do “projeto” diante da imprevisibilidade de um uso ou uma necessidade de espaço, o artista exemplifica que a arquitetura pode se converter em uma cápsula, que se acopla a uma parede vazia, onde dá abrigo a pessoas que não teriam acesso dentro de um edifício, ou ainda em simplesmente uma toca ou uma caverna.

³⁴ Vito Acconci. *Sub-Urb*, Artpark Lewiston, NY, 1983. Madeira pintada e estrutura de aço e *astro turf*.

³⁵ ACCONCI, *Public Space in a Private Time*, p.423.

Segundo Pfaff, “as intervenções de Acconci são sempre baseadas em um lugar concreto, no sentido em que ele analisa e, através de inversões irônicas, reorganiza e revela seu significado, função e uso”.³⁶

No Projeto ArteCidade 2002³⁷ (Figura 14), foi proposta a Acconci a reapropriação do Largo do Glicério em São Paulo: um lugar de passagem, um “nó” urbano, espaço intersticial entre grandes estruturas viárias e edificações institucionais, entre elas um esqueleto vazio de propriedade municipal que é incorporado ao projeto, assim como os postes de iluminação. Partindo deste não-lugar, o artista implanta um “dispositivo urbano-arquitetônico” para “abrigar” a população sem domicílio fixo já residente no local, incorporando sua ocupação nômade e transitória. O artista considera que são eles os agentes do espaço público e que o seu tipo de ocupação deve ser foco de atenção por parte do artista ao propor uma intervenção no local, como se pode identificar na própria do projeto:

Os ossos de um prédio ainda por vir, os ossos de um prédio que nunca será: é o que resta no local - é o que agora é usado como base de um povoado, uma "vila". Este edifício inacabado, este esqueleto de edifício, funciona agora como acesso à vila, como um suporte inicial desse povoado. De cada andar, acima do térreo, passarelas (de grade de aço) estendem-se até postes de luz adjacentes, sendo cada passarela presa por um lado ao piso do edifício e, por outro, ao próprio poste. A parte central da passarela é suspensa através de cabos presos ao topo do respectivo poste fazendo uma analogia a mastros de navio. Cada poste contém um "local", uma "habitação", um "parque" da vila³⁸. (...) No topo de cada poste

³⁶ Esta postura estaria próxima também aos projetos dos arquitetos de SITE (Sculpture in the Environment) que defendem uma “de-arquitetura”. Ambos estariam contra as convenções arquitetônicas. PFAFF, *The Building is a Text*. Vito Acconci, p.400.

³⁷ “Arte/Cidade é um projeto de intervenções urbanas, que se realiza em São Paulo desde 1994. (...) Reunindo artistas e arquitetos, internacionais e brasileiros, voltados para situações urbanas complexas, o projeto visa desenvolver repertório _ técnico, estético e institucional _ para práticas artísticas e urbanísticas não convencionais. (...) Os projetos indicam abordagens alternativas para a mega cidade, baseadas na ativação dos espaços intersticiais, na diversificação do uso da infraestrutura, na dinamização sem concentração excludente e na heterogeneidade espacial e social. (...) Arte/Cidade - Zona Leste ocorreu em 2002, numa área de cerca de 10 km², na região leste de São Paulo. Palco da imigração e da primeira industrialização da cidade, a região atravessou longo período de desinvestimento, além da implantação de grandes sistemas de transporte. Recentemente, surgiram ali enclaves corporativos e condomínios habitacionais modernizados. Nos vastos intervalos abandonados, porém, proliferam favelas, comércio de rua e outros modos informais de ocupação do espaço urbano”. ARTECIDADE. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade>> Acesso em: 04/03/2006.

³⁸ “Entra-se nessa vila e começa-se a acessar os seus diferentes locais através da escadaria presente no prédio. Uma das passarelas leva ao poste mais perto, logo à frente do edifício, na direção da rua. Neste poste há um anfiteatro envolvendo uma instalação de unidades televisivas, ao redor do poste. Essa estrutura funciona como um local de entretenimento, um pequeno teatro. Outra passarela vai mais adiante, onde a rua se torna um elevador. Este poste sustenta um anfiteatro voltado à rua, à cidade, o qual serve de ponto de observação, local de descanso e reflexão, para se sentar e apreciar uma vista privilegiada dos arredores. A terceira passarela leva ao poste mais

encontra-se um coletor de água pluvial, no formato parecido a um guarda-chuva virado para baixo. O material usado é policarbonato, fibra de vidro e plástico corrugado. Sua função é colher água para a vila, água para as instalações internas do próprio prédio. Uma vez dentro do prédio, opta-se por uma passarela que leva a um certo poste; então se sobe ou desce a escada helicoidal e se volta então ao prédio por outra passarela, acessando-se outro piso. O prédio é a base de operações: de cada andar pode-se acessar dois postes diferentes. O prédio também funciona como o setor mais privativo da vila. Unidades sanitárias _ cubículos com privadas _ são instaladas no primeiro e segundo andar. As unidades são como cápsulas acopladas às bordas de cada andar, estando cada uma pela metade para fora da fachada. Essas cápsulas são feitas de fibra de vidro corrugada translúcida, de modo que é possível notar um vulto dentro dela, mesmo com a porta fechada. No último piso (aberto) há uma canaleta com água corrente, para se lavar. Essa água e a dos banheiros são fornecidas pelos coletores de água nos topos dos postes. Canos levam a água ao prédio inacabado. A vila é iluminada pelos postes. A luz atravessa os guarda-chuvas virados de fibra de vidro corrugado e ilumina os anfiteatros e a mesa circular. Dentro do prédio um sistema de espelhos possibilita que a mesma luz ilumine esta área.³⁹

A “vila” que se espalha pelo tecido da cidade e rompe a separação convencional entre arquitetura e espaço urbano, seria um *entre* uma não-arquitetura e paisagem, isto considerando o edifício, os postes e o viaduto existentes como paisagem construída; ou então, tomando estes elementos como arquitetônicos, configurando um *entre* arquitetura e não-arquitetura.

Porque as estruturas são semitransparentes e não vedadas, os banheiros, tanques para lavar roupa, locais de refeição e lazer são abertos e o acesso livre em toda área, as fronteiras entre público e privado se tornam praticamente inexistentes. Há um questionamento da definição destes limites na arquitetura convencional, constituída de fachada e espaços compartimentados e confinados.

Acconci não pretende esconder a condição de vida dos moradores de rua, nem tenta criar para eles uma privacidade que já não têm; o artista evidencia a exposição pública a que estão sujeitos. As práticas precárias dos usuários são ponto de partida para a proposta de soluções viáveis e que lhes garantam auto-suficiência, a exemplo do recolhimento da água da chuva feito através de “instalações” nos postes. São as próprias condições da vida nas ruas que geram o *programa*.

distante, por trás do prédio, junto ao elevador. Aqui há um quiosque suspenso com uma mesa circular, envolta por um banco único também circular, funcionando como ponto de encontro e descanso ou local para refeições ou lanches. Ao redor de cada poste há uma escada em espiral, ligando um nível a outro. Da mesma forma que as passarelas, as escadas são de grade de aço e os espaços habitacionais (assentos, mesa, etc.) de aço corrugado”. (Descrição do projeto pela equipe). ARTECIDADE. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade>>

³⁹ (Descrição do projeto pela equipe). ARTECIDADE. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade>>

Intervenções desta ordem podem ser descritas por Acconci como “parasites”, uma alusão à ocupação temporária de lugares com sistemas que se unem aos sítios existentes, sem subverter suas estruturas, apenas se acoplando e criando usos alternativos.⁴⁰

A questão envolve o próprio conceito de *presentness* tal como formulado por Eisenman⁴¹, que defende a subversão da *iconicidade* e da *instrumentalidade*. A noção de *instrumento* para Acconci questiona os esquemas funcionais pré-estabelecidos para determinados usos; instrumento significa um dispositivo aberto, flexível que atende às demandas de um público que, do mesmo modo, não é visto de modo estereotipado. No caso da proposta mencionada para os sem domicílio fixo, a necessidade de se auto-sustentar e o modo público de viver são constituintes do próprio trabalho que são identificados pelo artista/arquiteto; daí seu caráter, ao mesmo tempo, de *experimentalismo* e de *externalidade*.

Segundo Vidler, somente organismos intrusivos, nômades, em escala reduzida e com grande flexibilidade poderiam operar nos interstícios do que temos hoje como a cidade resultante da operação capitalista. Não mais as intervenções utópicas, ou as mudanças radicais, mas sim, focos capazes de promover mutação gradual – também um olhar voltado para os espaços quase sempre excluídos, para os não-lugares ou lugares esquecidos.

Um caráter político nestas propostas residiria no fato de que as intervenções arquitetônicas e paisagísticas questionam a relação com a sociedade e seus usos e, portanto, as convenções funcionalistas que caracterizariam determinados edifícios e espaços. Sobre o trabalho de Acconci, considera Vidler:

As inversões e reversões dos espaços e sua insinuação corporal jogam com a inquebrável tensão entre corpos e objetos, nós mesmos e o chão onde andamos. No processo, Acconci obteve sucesso ao transformar as regras do jogo arquitetônico. (...) Mais ainda, ampliou as lentes com as quais olhamos para os nossos espaços, domésticos e urbanos, privados e públicos, investindo-os e a seus containeres de uma vida que não mais permite distinções confortáveis entre edifícios, espaços e a arte pública (...). É nos interstícios de tais crescimentos rizomáticos que os sem teto, os até agora esquecidos poderiam ter abrigo, se encontrar e até viver.⁴²

⁴⁰ PFAFF, *The Building is a Text*. Vito Acconci, p.397.

⁴¹ Cf. p.67.

⁴² VIDLER, *Warped Space*, p.138. (tradução da autora)

O resultado seria uma prática *não monumental*, preocupada com a realidade fragmentada da cidade.

O grupo “*Anarchitecture*”, um projeto colaborativo fundado na década de 1970 por Gordon Matta-Clark (formado arquiteto), nasce com o objetivo de converter o conceito de uma arquitetura sólida, estática e imutável em uma arquitetura adaptável à flutuação da vida urbana, multifuncional e em constante transformação e que ainda pudesse se adaptar a qualquer situação sócio-cultural.

As intervenções de caráter experimental do grupo são qualificadas como “non-u-mental” (paródia de *monumental*) e geralmente se propõem a explorar locais muito comuns sem nenhum apelo espetacular.

*Interseção Cônica*⁴³, 1975 (Figura 15), no bairro de Les Halles, Paris, foi trabalho realizado no dia da inauguração do Centro de Artes Georges Pompidou. A intervenção consistiu de cortes circulares em piso, paredes e teto de duas casas abandonadas, conectando seus vários pavimentos ao nível da rua, culminando em uma abertura de 4 metros de diâmetro na fachada em frente ao Pompidou. A obra expõe o ato de demolir como uma ação arquitetônica. Assim o artista acreditava poder revelar o espaço, rompendo claramente com os limites entre público e privado.

Nos trabalhos de Matta-Clark seria possível uma interpretação extrema da subversão do construído. Trabalha sobre os *sites* construídos, escavando e fatiando, criando *espaços negativos* e cisões por subtração. Nas palavras de Schulz-Dornburg, estas intervenções invertem o processo construtivo convencional: “o novo espaço foi criado a partir do espaço antigo”.⁴⁴ O artista opera *in situ*, sobre construções existentes, assim como Smithson e Gehry, questionando a determinação das formas, o elegantemente construído e a objetualidade representativa de um belo instituído. Um sentido de *anti forma*, *informal* ou não-formal estaria expresso de modo bastante categórico, convertendo a arquitetura em *fragmento* do real, em ruína.

A intervenções de Clark evocam um sentido de extração do espaço, questionando a compartimentação, seu sentido de clausura, a partir da destruição do “construído”.

⁴³ O artista documentou o trabalho no vídeo-documentário *Conical Intersect*, 1975, 19 min.

⁴⁴ SCHULZ-DORNBURG, *Arte y Arquitectura - nuevas afinidades*, p.15.

Como já nos referimos, diante da evidência da entropia, Smithson se preocupa com a obsessão dos arquitetos em controlar suas intervenções, advogando uma abertura ao inesperado e propondo para tal um exercício constante de dialética.⁴⁵

A consciência de um processo inevitável de transformação da própria paisagem, rejeitando a idéia de estabilidade e permanência arquitetônica, está presente no já referido projeto de Smithson, *Partially Buried Woodshed*.⁴⁶

Nas palavras de Koolhaas, “se um novo urbanismo é possível, não se tratará mais da disposição de objetos mais ou menos permanentes, mas da *irrigação de territórios*”,⁴⁷ uma ação que busca não a cristalização de novas estruturas, mas sim a supressão de fronteiras através da aceitação da *multiplicidade* como parte da condição da dinâmica da cidade em transformação.

Acconci assume que o espaço público, na era eletrônica, é um espaço em trânsito. Não seria um espaço na cidade, mas a própria cidade; não edifícios e praças, mas estradas e pontes, vias de circulação.

Rem Koolhaas, preocupado com a questão dos lugares em trânsito, também participa do mesmo Arte Cidade 2002 com uma proposta para o edifício São Vito, zona leste (Figura 16). Único edifício modernista da região, o prédio sofreu rápida degradação, transformando-se em um grande cortiço vertical, superpovoado localizado em uma área de intensa circulação viária. Koolhaas não o interpreta como um exemplar da arquitetura moderna, mas sim como um elemento de verticalização. Havia a proposta de demolição do prédio e a incorporação da sua área para a construção de uma nova megaestrutura por incorporadores. Quais seriam outras possíveis alternativas? O arquiteto propõe a instalação de um elevador dotado dos mais avançados recursos técnicos como modo de incrementar a conexão da edificação com a área urbana e facilitar os acessos permitindo o surgimento de outras formas de ocupação da edificação, dando mais oportunidades de seu aproveitamento pelos próprios moradores.

O elevador, que finalmente não foi instalado, gerou um problema para aceitação na esfera pública. Mas também para Koolhaas, mais importante que a instalação do elevador seria a mobilização de moradores, empresas, poder público,

⁴⁵ Cf.p.59.

⁴⁶ Cf.p.73 e fig.38.

⁴⁷ ARTECIDADE. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade>>

arquitetos e a mídia. A questão não seria inserir um objeto, mas engendrar um novo modo de discutir os projetos urbanos, entre as esferas pública e privada, como alternativa às soluções programáticas centralizadoras das grandes corporações.

Interessante notar ainda que para Koolhaas o elevador representa uma importante questão para a arquitetura:

O elevador questiona, invalida e ridiculariza grande parte das nossas habilidades de arquiteto. Ridicularia nosso instinto de composição, invalida nossa formação e questiona a doutrina que diz que sempre deve haver uma maneira arquitetônica de se dar forma às transições.⁴⁸

Neste sentido, entendendo o *São Vito* como paisagem construída, a proposta de Koolhaas poderia ser vista como um *entre* não-arquitetura e paisagem.

Estas propostas demonstram tentativas de reinventar a própria arquitetura, a partir de um diálogo com a realidade daqueles que a vivenciam, questionando a rigidez das tipologias e o controle da ocupação dos espaços que estabelece barreiras entre público e o privado.

Parece-nos que o lugar da arte na paisagem contemporânea talvez seja o de questionar o modo como se *habita* um espaço e como ele é *pensado* (percebido) - o que levaria a formas outras de *construir*, não para obter respostas que seriam novos modelos, mas para experimentar modos de operação dialógica em que se explora um potencial estético a partir da própria vida.

⁴⁸ KOOLHAAS, *Conversa com estudantes*, p.14.