

## 5 Considerações Finais

Este trabalho foi iniciado com a proposta de delinear em extensão e profundidade um campo ampliado. Embora tenhamos apontado um grande número de obras, muitas foram deixadas ao longo deste percurso e talvez um dia possam ser reconectadas a este “pseudo-rizoma”. Aqui, muitas das obras que foram abordadas dentro de um capítulo sob um aspecto, certamente, poderiam ser analisadas sob outro, ampliando mais ainda as possibilidades de conexão. Além disso, muito mais poderia ser dito a propósito dos trabalhos citados, há muito mais a explorar.

Mas, talvez como uma obra de Eisenman, este trabalho teve que fazer sua “parada” durante seu processo e é este o seu “resultado formal”.

A contribuição desta dissertação é tentar formular perguntas, para as quais não temos respostas generalizantes, mas observações a respeito da seleção de obras aqui apresentada.

O trabalho nos permite dizer que *entre* arquitetura e escultura a dimensão artística da paisagem contemporânea seria efetivamente uma questão de relação com o real, de *externalidade*. E que *entre* arquitetura e escultura, após os anos 1960, o *experimentalismo* teria caracterizado a prática disciplinar tanto da escultura quanto da arquitetura, isto sem constituir um projeto estético conjunto.

Acreditamos ter sido possível identificar alguns caminhos de diálogo entre as disciplinas a partir destes dois aspectos, apontando não a perda de sua autonomia, mas uma permeabilidade maior entre seus limites.

Também podemos afirmar, porque expusemos algumas referências teóricas e de projeto, que as obras contemporâneas estão profundamente ligadas a alguns momentos do Moderno como o Dada, o Construtivismo Russo, o jardim pitoresco e a *promenade* de Le Corbusier.

Definitivamente, a nossa proposta não foi definir classificações quando nos referimos à arquitetura, não-arquitetura, escultura, não-escultura, paisagem, não-paisagem; não se trata de uma análise combinatória para configurar novos *entre(s)*. Por esta razão, gostaríamos de registrar nossa dificuldade em procurar estabelecer estas relações, mais ainda porque diferente da autora Rosalind Krauss,

para nós a própria paisagem extrapolou a noção de *landscape* ou paisagem natural, incorporando sua dimensão construída e, em última instância, toda a dimensão do real.

A paisagem, em todos os trabalhos expostos, é sempre compreendida como dinâmica em transformação e a arte nela se insere incorporando seus signos, sua morfologia, seus fluxos, seus usos.

Os trabalhos demonstraram dialogar com o real, como um outro tipo de relação com o contexto, seja ele um *topos* ou um *atopos*, com a proposta de revelar um *novo topos*: um *lugar contemporâneo*, uma nova paisagem.

Isto através de um processo de criação baseado em uma *relação dialógica*, nos termos de Merleau-Ponty, resultando não em uma síntese, mas sim em *complexidades* que renovam continuamente a questão que gerou o trabalho. Assim, os trabalhos não designam novas soluções a serem reproduzidas como modelos, mas revelam o caráter de *abertura* que caracteriza a prática contemporânea.

Do mesmo modo, as obras dialogam com a história, compreendida como um campo de múltiplos tempos, onde a arte se identifica como mais um dos partícipes de um processo inevitável de *entropia*, em que tudo se transforma continuamente e não há hierarquia, mas reversibilidade entre passado, presente e futuro. Ou ainda, que muitas das obras em questão exploram a experiência de um presente espesso, constituído ao mesmo tempo de passado e de futuro. Tanto na arquitetura quanto na escultura, percurso, experiência espaço-temporal e a relação com o corpo são evidências da *presentness* (no sentido usado por Morris) e da *externalidade*.

Em ambas pode ser identificado um desejo de liberdade em relação à objetualidade, embora em arquitetura seja clara uma tensão em relação à questão da monumentalidade. No caso do *Museu Guggenheim de Bilbao* convertido em *ícone* da arquitetura contemporânea e da própria cultura (do consumo da cultura), não há como negá-lo como marco na paisagem.

De todo modo, é identificada a perda de um sentido de composição baseado na racionalidade, na hierarquia, no equilíbrio em uma centralidade, em uma idealidade. O sentido de *anti forma* de Morris, que incorpora através dos meios o indeterminado e imprevisível, é mais facilmente identificado nos trabalhos de “escultura” do que na arquitetura. Isto porque no caso desta há uma

distância entre o desenho e os próprios meios, o que nos permite questionar a influência do sujeito arquiteto. Os trabalhos de Peter Eisenman e, ao que parece, as propostas (ainda não construídas) de Greg Lynn, estariam lidando diretamente esta problematização da autoria. Conservar a tensão *entre forma* e *anti forma* para analisar caso a caso, fazer uso do termo *aformal* como Vidler, ou ainda usar *externalidade*, talvez sejam alternativas mais seguras para caracterizar as propostas em que a questão do *processo* e da incorporação do real e da perda de centralidade são evidentes formalmente.

A exploração da *externalidade* através destas formas não-*gestálticas* busca fazer do espaço um campo de sensibilização, de diferenciações, apontamentos e questões. Ao mesmo tempo em que articulam e dinamizam a relação interior e exterior, problematizam os limites e o lugar do indivíduo.

Um *concretismo moderado*, para usar o termo de Maciunas, é presente nas considerações do sítio como evidência material, na compreensão do espaço como materialidade e no uso de materiais cotidianos.

Como já dissemos, dentre os arquitetos poderíamos afirmar que Eisenman talvez seja o que mais questiona o lugar do artista no processo criativo e que Vito Acconci tenha alcançado além disto, resultados muito afinados sob a perspectiva de uma relação estreita entre arte e vida, atento à relação com o real em relação ao contexto, à forma e ao programa. Ambos incorporam a improvisação e a indeterminação nos processos de projeto, exploram a multiplicidade e a complexidade, subvertem ícone e tipo, alcançam *being-only-once*.

Talvez arquitetura *entre* escultura seja tal como uma “monada nômade” em atitude de captura. Tudo talvez se passe como se própria arte fosse uma *dobra*, que se dobra em arquitetura e se desdobra em escultura, e novamente se dobra em escultura e desdobra em arquitetura; a dobra é sempre arte e a dobra está sempre se diferenciando e passando por todos os lugares. Esta conclusão tornou-se uma ficção? Talvez ... Certamente, é só uma escrita. Fazemos nossas as palavras de Richard Serra: “O que me interessa é a oportunidade de nos tornarmos algo diferente do que somos ao construirmos espaços que algo contribuam para a experiência daquilo que somos”. Esta pesquisa, pessoalmente para uma arquiteta, foi não só um extenso aprendizado sobre a escultura, mas também a oportunidade de uma nova experiência da arquitetura.