

# 1

## Introdução ao Campo ampliado das Artes

A proposta desta dissertação é realizar uma leitura de obras de arquitetura e escultura como partícipes de um *campo ampliado* das artes após a década de 1960. Esta noção surge no debate da arte em 1979, quando da publicação do célebre artigo da historiadora Rosalind Krauss: *A escultura no campo ampliado* que retoma a questão sobre a autonomia dos meios artísticos, observando na prática escultórica deste período uma relação intrínseca com a arquitetura e a paisagem.

Ao buscarmos a análise de obras com estas características, pretendemos renovar o questionamento histórico do diálogo entre Arquitetura e Escultura tentando compreender o próprio lugar da Arte na Paisagem, e, por extensão, na Cultura.

O Construtivismo Russo, *De Stijl*, o Expressionismo e a Bauhaus são momentos do Moderno em que arte e arquitetura podem ser observadas como práticas colaborativas que partilham visões de mundo e objetivos, apontando para uma relação entre arte e vida. Entendidos sob o prisma sócio-cultural, estes movimentos manifestam a união de esforços com sentido produtivista e como proposta de uma linguagem plástica comum entre disciplinas autônomas.

De forma diversa, acreditamos que a hipótese de um novo encontro entre os meios, a partir de 1960, seja fruto não de uma proposta estética singular que os una sob uma perspectiva *romântica* ou a positividade de uma “vontade de obra de arte total”, mas sim, de uma *multiplicidade* que permitiria agenciamentos entre linguagens diversas, um experimentalismo que demonstraria uma possível dissolução de fronteiras.

Krauss identifica a especialização dos artistas por força da “demanda modernista de pureza e de separação dos vários meios [e observa que] no pós-modernismo, a *praxis* não é definida em relação a um determinado meio – escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de

termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados”.<sup>1</sup>

A liberdade em relação às convenções artísticas da objetualidade - arquitetônica ou escultórica – revelaria uma postura em que arte e vida retomariam as questões dadaístas ou da antiarte “contra a separação entre o artista e a platéia, ou criador e espectador (...) contra as formas ou padrões artificiais ou métodos da própria arte”.<sup>2</sup>

Robert Morris nos oferece a definição de *objeto*:

Os objetos são obviamente experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo. O objeto constitui, além do mais, a imagem por excelência da memória: estático, editado para generalidades, independente do que está em torno. Trata-se de uma distinção radical, dividindo a consciência em modalidades binárias: a temporal e a estática.<sup>3</sup>

No artigo *Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte* de 1962, George Maciunas observa a possibilidade de descrição de algumas obras ao mesmo tempo em várias categorias de arte: “o que parece ser *neo dada*, se manifesta em campos muito amplos de criatividade. Varia das ‘artes do tempo’ às ‘artes do espaço’(...) Não há fronteiras entre os dois extremos”.<sup>4</sup>

O debate acerca da separação entre os meios artísticos segundo estas categorias – tempo e espaço – remonta à discussão do paradigmático tratado estético *Laocoonte* de Gotthold Lessing, que data de fins do século XVIII, onde o autor busca uma definição precisa do que é a escultura. Sua hipótese é a de que a escultura seria uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço e se faria necessária uma distinção “entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas como a poesia, cujo veículo é o tempo”.<sup>5</sup>

Tal como em *Caminhos da Escultura Moderna* de Rosalind Krauss, este trabalho parte da seguinte premissa:

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), p. 92-93.

<sup>2</sup> MACIUNAS, George. Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte (1962). In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.90.

<sup>3</sup> MORRIS, Robert. The present tense of space (1968). In: *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993 (tradução da autora).

<sup>4</sup> MACIUNAS, op.cit. p.89.

<sup>5</sup> KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, (1.ed. 1977), p.3.

Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal. (...) A escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura que provém seu enorme poder expressivo.<sup>6</sup>

A escultura referida pela autora estaria, através da *externalidade*<sup>7</sup>, intrinsecamente referenciada ao espaço real, tanto no processo de sua criação quanto no de sua experiência.

Também a arquitetura poderia ter escrita uma trajetória na modernidade como uma arte espaço-temporal que explora a característica do percurso e da relação com o real, revelando a externalidade como importante constituinte, observada contemporaneamente em projetos chamados de desconstrutivistas e de novas topologias.

Além da *externalidade*, o *experimentalismo* revelaria um diálogo entre obras “arquitetônicas” e “escultóricas” contemporâneas, ao explorarem a relação entre arte e vida através do uso de materiais, linguagens e programas referenciados ao cotidiano; isto apontando para um *concretismo moderado*, como exposto por Maciunas (no caso, a propósito do que chamou de *neo dada*, pós 1960):

As novas atividades dos artistas, portanto, podem ser diagramadas em referência a duas coordenadas: a coordenada horizontal que define a transição de arte do “tempo” a artes do “espaço” e de volta por “tempo” e “espaço” etc., e a coordenada vertical que define a transição de arte extremamente artificial, arte ilusionista, depois arte abstrata (...), até concretismo moderado, que se torna mais e mais concreto, ou melhor, não artificial até se tornar não-arte, antiarte, natureza, realidade.<sup>8</sup>

Segundo o autor, esta concretude refere-se ao real, à materialidade do real, em função de um afastamento cada vez maior do mundo artificial da abstração, então afetado pelos conceitos de *indeterminismo* e *improvisação*. “Uma composição indeterminada se aproxima de um concretismo maior ao permitir que a natureza complete a sua forma em seu próprio curso”.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Ibid. p.6.

<sup>7</sup> Cf. item 1.2 desta Introdução.

<sup>8</sup> MACIUNAS. loc.cit.

<sup>9</sup> Ibid. p.90.

Contemporaneamente, tanto a arquitetura quanto a escultura explorariam estas duas “*coordenadas*” (para usar o termo de Maciunas), as quais enfatizaremos a partir das noções de *externalidade* e *experimentalismo*.

Como esclarece o historiador Arthur Danto, “completar a lacuna entre arte e vida” teria sido um desejo compartilhado por movimentos diversos:

A *Pop* se recusou a permitir a distinção entre requintado e comercial, ou entre artes eruditas e artes populares. Minimalistas fizeram arte de materiais industriais – madeira compensada, lâmina de vidro, pedaços de casas pré-fabricadas, isopor, fórmica. Realistas como George Segal e Claes Oldenburg se emocionaram ao constatar quão extraordinário é o comum: nada feito por um artista poderia conter significados mais profundos que aqueles evocados por roupas do dia a dia, *fast food*, partes de carros, placas de trânsito. Cada um destes esforços estava direcionado a trazer a arte para o mundo terreno, transfigurando, por consciência artística, o que todos já sabem. (...) Os artistas dos anos cinquenta e sessenta também eram profetas, reconciliando homens e mulheres às vidas que já levavam e ao mundo em que já viviam. Talvez tudo isso tenha sido a expressão artística da acolhida massiva da vida cotidiana depois dos massivos deslocamentos da Segunda Guerra Mundial.<sup>10</sup>

Após os anos 1960, tem sido intenso o debate arquitetônico e urbanístico sobre a importância da relação da arquitetura com o seu contexto, isto em prol de uma dimensão mais “humanística” da paisagem. Nos países europeus, o debate sobre o *lugar* levou arquitetos e urbanistas a uma postura de preservação de traçados, gabaritos e tipologias cujo fundo historicista indicaria uma relação dialógica de *con-formação* com a paisagem existente. Em uma vertente diversa, estariam projetos que desconsideram por completo a relação obra-sítio, ou obra-contexto, assumindo-se como objetos auto-referentes (são inúmeros os exemplos da massificação e da especulação imobiliária); neste caso, haveria a desconsideração da própria qualidade fenomenológica da paisagem enquanto conjunto de elementos interdependentes na relação perceptiva.

Uma das hipóteses deste trabalho é a de que se poderia encontrar em obras “escultóricas” ligadas à *Pop*, *Minimal* e *Land Art* americanas, além da

<sup>10</sup> “A idéia de trazer as Artes Eruditas para o mundo terreno (...) estava baseada integralmente no espírito dadá, que foi o primeiro dos movimentos do século a produzir uma arte que era contrária às Artes Eruditas de todas as maneiras. O espírito do Dada era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição da beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido responsável por um palco de horror sem precedentes, a Grande guerra, na qual milhares e milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito”. DANTO, Arthur. O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.25 et. seq.

*performance*, um modo outro de “contextualizar”: a exploração do potencial artístico a partir de uma referência ao real, entendido como o próprio sítio, ou ainda a própria dinâmica da cultura contemporânea. A paisagem neste caso seria compreendida como *complexidade e multiplicidade*, uma visão também partilhada pela arquitetura.

Sobre a noção de *complexidade*, observa Krauss:

Pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura – termos estes que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra. Por motivos ideológicos o complexo permaneceu excluído daquilo que poderia ser chamado a *closura\** da arte pós-Renascentista. Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com mais facilidade. Labirintos e trilhas são, *ao mesmo tempo*, paisagem e arquitetura; jardins japoneses são, *ao mesmo tempo*, paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões eram indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Sua finalidade e deleite residem justamente em serem opostos e diferentes.<sup>11</sup>

As obras que serão descritas, ao mesmo tempo em que procuram despertar a sensibilidade para os estímulos, fluxos e contrastes na realidade da paisagem, a aceitam como “evidência fenomenológica” e buscam se colocar como partícipes ativos nesta mesma realidade intercambiante – postulando uma reflexão a respeito do lugar da obra e do homem na experiência do mundo; em última análise, a dimensão artística da paisagem contemporânea se realiza como um jogo que se funda na própria dinâmica da realidade.

O interesse da dissertação é apresentar trabalhos que evidenciam a problematização das fronteiras entre as disciplinas, isto porque são as obras, que entendidas como fenômenos, explicitam a questão principal: como pensar em uma aproximação entre arquitetura e escultura e seus caminhos de diálogo com a paisagem.

Esta é uma proposta de pesquisa e discurso que também se situa em um *entre-lugar* crítico das disciplinas, buscando não a construção de uma genealogia

<sup>11</sup> KRAUSS, A escultura no campo ampliado, p.91.

\* “Closure – termo utilizado pela psicologia da Gestalt para descrever os processos através dos quais os objetos da percepção, lembranças, ações, conseguem estabilidade, isto é, o fechamento subjetivo das brechas, ou acabamento de formas incompletas para se constituírem em um todo”.

histórica ou uma estrutura lógica e classificatória, mas sim a identificação de questões comuns pertinentes aos desafios da arte diante da *multiplicidade* contemporânea.

### 1.1. Arquitetura e Escultura e Paisagem

No já referido ensaio *A Escultura no Campo Ampliado*, Rosalind Krauss delineia um novo panorama da arte após 1960, apontando que o termo “escultura” vinha sendo aplicado de modo muito abrangente e “maleável” na tentativa de rotular obras que, na verdade, não mais poderiam ser assim definidas claramente, mas somente a partir de seus limites com a paisagem e com a arquitetura.

Isto porque, de modo diverso da escultura modernista – que se afirmara a partir de sua autonomia em relação aos demais meios artísticos – a “nova escultura” se tornara partícipe de um campo de relações e só poderia ser definida através de uma combinação de duas exclusões - *não-paisagem* e *não-arquitetura* - em última instância, como um *entre*.

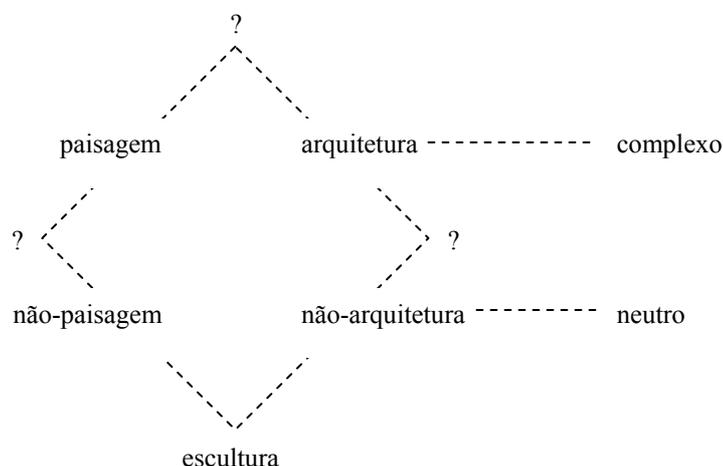
Nas palavras da autora, “de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a *não-arquitetura* é simplesmente outra maneira de expressar o termo paisagem, e *não-paisagem* é simplesmente arquitetura”.<sup>12</sup>

A noção de *rizoma* formulada pelo filósofo Gilles Deleuze, como um *mapa*<sup>13</sup> com múltiplas entradas, talvez possa ser aproximada da noção de *campo ampliado* de Krauss. Em um *rizoma* se realizam conexões múltiplas e heterogêneas entre diversos *platôs*, os quais sempre podem ser postos em relação com quaisquer outros.

<sup>12</sup> KRAUSS, A escultura no campo ampliado, p.90.

<sup>13</sup> “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. IN: \_\_\_\_\_ *Mil Platôs*. V.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.22.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-se, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e”(...) mover-se entre as coisas, instaurar a lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo (...) o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.<sup>14</sup>



O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes.<sup>15</sup>

Porque construiu um “campo de forças” entre escultura, arquitetura e paisagem, Krauss pôde explorar as demais relações decorrentes - paisagem e arquitetura (*local-construção*), não-arquitetura e arquitetura (*estruturas axiomáticas*) e não-paisagem e paisagem (*locais demarcados*) - a partir de obras que estabelecem uma relação intrínseca com o *espaço real*, colocando para a escultura problemas com as quais também se defronta a arquitetura: o construído e o não construído, o cultural e o natural.

Por esta razão, a abordagem destas questões pela “escultura” poderia conduzir a uma reflexão sobre a própria arquitetura. Isto porque, neste caso, o espaço é compreendido como *ativado* a partir de uma dinâmica da qual participam o contexto e seus agentes.

<sup>14</sup> DELEUZE e GUATTARI, Introdução: Rizoma, p.37.

<sup>15</sup> KRAUSS, A escultura no campo ampliado, p.91.

A arquitetura não seria continente da escultura, a paisagem não seria continente da arquitetura; o *entre* ganha importância por se apresentar como oportunidade de questionamento da própria experiência.<sup>16</sup>

Como aponta Robert Morris, a partir de 1960, os chamados “campos abertos” do Minimalismo incluem o espaço real como parte dos trabalhos, explorando os aspectos fenomênicos, próximos da arquitetura. Novas preocupações surgem a partir destas obras cujas características são:

A coexistência do trabalho e do espaço do observador, as múltiplas vistas, o começo de um ataque à estrutura fornecida pela *gestalt*<sup>17</sup>, os usos de distâncias e de espaços contínuos profundos, as explorações de novas relações com a natureza, a importância do tempo e a suposição dos aspectos subjetivos da percepção.<sup>18</sup>

Em *Warped Space*, o historiador da arquitetura Anthony Vidler sustenta que se por um lado muitos artistas se apropriaram das questões da arquitetura, buscando criticar os termos tradicionais da escultura, os arquitetos buscaram o experimentalismo dos processos artísticos a fim de escapar dos códigos rígidos do funcionalismo moderno e dos modelos tipológicos. Esta interseção teria gerado, segundo o autor, um tipo de "arte intermediária" \_ cujos objetos, embora se

<sup>16</sup> O escultor Robert Morris observa, a propósito de escultura minimalista pós 1960, que os trabalhos “usam diretamente um tipo de experiência que, no passado, não foi sustentada na consciência. Esses trabalhos se localizam dentro de um tipo ‘eu’ de percepção que é o único acesso direto e imediato disponível para a experiência espacial (...) Se o espaço mental é a metáfora-análoga consciente do mundo, do ponto de vista do ‘mim’ reconstitutivo, então a experiência da obra que está sendo examinada se encontra fora desse espaço, antecedendo as imagens fixas da memória. O foco tem que se deslocar do objeto para o espaço, a fim de confrontar o tipo de ser que é consciente, mas antecede a consciência reconstitutiva do espaço mental”. MORRIS, *The present tense of the space* (1978).

<sup>17</sup> “Em termos mais amplos, os trabalhos baseados na totalidade da *gestalt* ainda mantêm as suposições estabelecidas pela arte clássica do Renascimento: imediatidade e compreensibilidade de um ponto de vista, estrutura racionalista, limites claros, proporções ajustadas — em resumo, todas essas características que o objeto independente dos anos 60 redefiniu. Apesar das variações sobre esse tema feitas por muitos trabalhos dos anos 70, aqueles que mantêm o espaço totalizante, mantêm o classicismo e todas as suas implicações”. *Ibid.*

<sup>18</sup> A propósito das colunatas Bernini na Catedral de São Pedro, Morris observa que o artista “transforma a arquitetura em escultura, usando quatro séries de grandes colunas que se movem em uma elipse gradual para fragmentar uma parede em atividade constantemente mutável. Embora sejam todas iguais, de dentro dão uma sensação diferente, menos uniforme que o desfile de estátuas em seu topo. A imensidão do interior oval cria um choque abrupto de total vacância com a densidade no limite e, para o pedestre sob a colunata, atravessando o espaço imenso em círculo, o interesse é renovado minuto a minuto, porque Bernini fragmentou o espaço em cem vistas distintas”. *Ibid.*

situassem dentro de determinados meios ou linguagens, requereriam termos interpretativos dos demais meios que a ela se relacionassem.<sup>19</sup>

Os trabalhos da *Land Art* levam estas questões à escala da paisagem, compreendendo o lugar da arte, literalmente, fora do espaço do museu. Explorando o sentido de *site specific* estas obras entendem como relevante uma relação com o contexto no próprio processo de criação e experiência dos trabalhos.

O diálogo com o contexto é uma questão crucial para uma arquitetura que, tendo abandonado as expectativas utópicas de controle dos processos da cidade, recusa os projetos globalizantes, em favor de interferências pontuais, situadas. Mais ainda, por entenderem a realidade contemporânea como “pós-histórica”, ou como uma história em que os vários tempos passados e futuros se *agenciam* como *multiplicidade*, muitos projetos buscam a experimentação através de novas imagens, topologias ou novos programas para a paisagem.

Convergindo estas proposições, o historiador Anthony Vidler caracteriza a arquitetura contemporânea como *building as landscape* [construindo como paisagem]: uma retomada da preocupação com os indícios do *site* [sítio].

Em um recente artigo “Campo expandido da arquitetura”, o autor busca o diálogo com o artigo de Krauss na tentativa de delinear um novo campo de ação da arquitetura – também um “campo ampliado” – que entendemos como a busca de um *entre* alternativo aos dualismos conceituais: forma e função, abstração e historicismo, utopia e realidade, estrutura e fechamento.

Contra o neo-racionalismo, teoria da linguagem pura e a febre da citação pós-moderna, a arquitetura – como a escultura décadas antes – encontrou novas inspirações formais e programáticas em um vasto conjunto de disciplinas e tecnologias que vão do *landscape design* à animação digital. Onde os teóricos antes pretendiam identificar bases únicas e essenciais para a arquitetura, agora a *multiplicidade* e a *pluralidade* são celebradas, como fluxos, redes e mapas substituem *grids*, estruturas e história. Os argumentos antes fixados em Corbusier

---

<sup>19</sup> VIDLER, Anthony. *Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture*. 2ed. Cambridge, Mass/ London: The MIT Press, 2001, p. viii (tradução da autora). O autor descreve as experimentações arquitetônicas contemporâneas como uma extensão do pensamento espacial característico da modernidade que teria gerado “*warped spaces*”. O autor indica dois possíveis sentidos para *warped*: a interpretação das formas através de um espaço psicológico que seria projeção e repositório de neuroses e fobias de subjetividade moderna e/ou o surgimento de um ‘espaço’ na interseção de diferentes meios artísticos – resultando em uma espécie de “*arte intermediária*”. Esta segunda abordagem é a que servirá ao propósito deste trabalho: a investigação de arquitetura *entre* escultura.

e Palladio agora buscam o pensamento de Henri Bergson e Gilles Deleuze porque estes teriam antecipado *nonformal* processes.<sup>20</sup>

Na tentativa de superar os dualismos seria possível identificar, segundo o autor, três princípios dominantes na arquitetura a partir da década de 1990: idéias de *landscape* [paisagem], *bioforms* [analogias biológicas] e novos conceitos de *programa*.

Nos termos do campo expandido de Krauss, podemos então encontrar combinações de arquitetura e paisagem, arquitetura e biologia, arquitetura e programa produzindo novas versões de “não-paisagem” e “não-escultura”, que são, entretanto “não exatamente arquitetura”. Ou, não exatamente arquitetura como a vivenciamos até o presente. Nos termos arquitetônicos, envolve não a citação aparente de uma linguagem já formalizada, mas o estudo interno e o desenvolvimento de uma linguagem arquitetônica ela mesma em conjunção com uma abordagem rigorosa e produtiva em relação a estes campos exteriores.<sup>21</sup>

Retomando os caminhos de Vidler e Krauss, este trabalho delinea um outro “campo” de trabalho, a partir dos conceitos de *externalidade* e *experimentalismo*<sup>22</sup>, tendo como foco a paisagem natural e construída. Esta investigação levaria às fronteiras de uma “não-paisagem” e uma “não-escultura” no caso da arquitetura e, no caso da escultura, de uma “não-paisagem” e uma “não-arquitetura”.

No primeiro capítulo chamado de “Paisagem: uma dialética com o contexto”, serão tratadas obras que buscam referenciais sensíveis no real, trabalhos que exploram um sentido de experiência “pitoresca” do percurso que se dá no espaço-tempo real (*presentness*), outros que evidenciam uma relação *dialógica* com o sítio, também em seu aspecto cultural, quando seria possível identificar agenciamentos diversos com a *Pop*, o ficcional e a história.

Partindo da noção de *complexidade*, o capítulo “Paisagem: os limites do racionalismo formal” abordará a extensão das questões perceptivas em direção a um processo de experimentação que resultaria em trabalhos onde são problematizadas as noções de *forma* e *anti forma*. Obras de arquitetura contemporânea, desconstrutivistas ou referenciadas a novas topologias, evidenciam um caráter de externalidade ao incorporar o espaço real e sugerir, em

<sup>20</sup> VIDLER, Anthony. Architecture’s expanded field: finding inspiration in jellyfish and geopolitics, architects today are working within radically new frames of reference. *Artforum*, abr. 2004. Disponível em: < <http://www.findarticles.com> > (tradução da autora).

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Cf. itens 1.2 e 1.3 desta Introdução.

alguns casos, uma relação com o próprio contexto dos fluxos urbanos onde se inserem - o que resultaria em um fluxo da própria forma. O conceito de “*dobra*” do filósofo Gilles Deleuze será explorado como referencial de obras que compreenderiam a questão formal e espacial como uma mesma materialidade do real. As *bioformas* ou a arquitetura fluida dos *blobs*<sup>23</sup> serão tratadas não só a partir da *externalidade*, mas também da relação entre inorgânico e orgânico, abstração e *empatia*.

O capítulo “Paisagem: novos programas e *performance*” será dedicado ao aspecto contemporâneo de impermanência da paisagem, compreendida como um espaço da *performance* de seus usuários, cuja dinâmica cotidiana viria a ser agenciada através de novos programas baseados na experimentação. O grupo Archigram explorou a paisagem como espaço da transitoriedade, um espaço performático onde a *imagem* possui um papel importante e uma estética tecnológica sugere um caráter ficcional como resposta a novas necessidades. Trabalhos contemporâneos de *performance* e *instalações* suscitam a discussão do lugar do artista e dos limites entre público e privado, além da noção de funcionalidade, dos convencionalismos tipológicos e da permanência da própria arquitetura. A arte seria um *instrumento* (o termo é do artista Vito Acconci) no mundo ressaltando a paisagem como espaço de quem a vivencia.

A divisão proposta é muito fluida e para muitas das obras analisadas em cada capítulo imagina-se que seriam possíveis maiores aprofundamentos a partir das demais abordagens propostas sobre a paisagem. Esta possibilidade seria a confirmação mesma deste trabalho como um *campo ampliado*.

---

<sup>23</sup> Este conceito será aprofundado no item 3.3.

## 1.2.

### Externalidade: por um diálogo com o real

Em *Caminhos da Escultura Moderna*, Rosalind Krauss parte do trabalho escultórico de Rodin, Picasso e Tatlin, segue pelo Minimalismo, instalações e *happenings* até a *Land Art*, identificando a *externalidade* como característica de obras cujo conhecimento se dá na experiência, por contato, na percepção não somente visual, mas no tempo e no espaço reais. Segundo a autora, a arte de Rodin teria representado:

Uma recolocação do ponto de origem do significado do corpo – de seu núcleo interno para a superfície – um ato radical de descentralização que incluiria o espaço em que o corpo se fazia presente e o momento de seu aparecimento.

A tese que venho defendendo até aqui é a de que a escultura do nosso tempo dá continuidade a esse projeto de descentralização mediante um vocabulário radicalmente abstrato da forma.<sup>24</sup>

Por oposição a uma abordagem ilusionista e idealizada, em que sujeito e objeto se encontram desconectados, a obra passa a ser apreendida como *atualidade* por aquele que a investiga e descobre, caracterizando uma experiência *processual*. A descentralização ou excentricidade reflete na perda de um centro ideal da escultura, em última instância, a perda de um princípio ordenador. O significado não se encontra em um centro *a priori*, mas passa à *externalidade* e seu conhecimento se dá na experiência *entre* sujeito *entre* objeto *entre* espaço real.<sup>25</sup>

Minha tese é que durante a última década [1960's], alguns artistas manifestaram o desejo de explorar a externalidade da linguagem e, por consequência, da significação. À mesma época, este desejo encontra paralelo no trabalho de alguns escultores: a descoberta do corpo como exteriorização completa do Eu. (...) O Eu [*Moi*] não está plenamente constituído antes de sua aparição no mundo; o eu [*je*] deve se manifestar ao outro [*autrui*] a fim de alcançar a existência e a significação.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.333.

<sup>25</sup> Como observa Capra, “na física atômica, a divisão cartesiana precisa entre *mind* e *matter*, entre observador e observado, não pode mais ser mantida. Não podemos nunca falar de natureza sem, ao mesmo tempo, falar de nós mesmos”. Frijot Capra. Apud. COOKE, Catherine. Russian Precursors. In: PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew (Ed.) *Deconstruction*. London: Academy, 1989. p. 11-20. (tradução da autora)

<sup>26</sup> KRAUSS, Rosalind. Sens et sensibilité: réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante (1973). In: \_\_\_\_\_. *L'Originalité de l'Avant-garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993, p.49. (tradução da autora)

O *eu*, como entende Krauss sob a perspectiva fenomenológica, é povoado de significados no contato com o mundo exterior. Um *eu* privado seria o refúgio de um espaço que precede a experiência, que seria passivamente ocupado.

A ambição do minimalismo era recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural.<sup>27</sup>

Tanto a paisagem quanto o corpo – ambos “carne do mundo”<sup>28</sup> para usar a expressão de Merleau-Ponty - seriam lugar da exteriorização da linguagem e da significação. O autor descreve a relação entre eu e mundo como *recobrimento*, imbricação:

O mundo e eu somos um no outro.(...) Quando encontro o mundo atual tal como é, sob minhas mãos, sob os meus olhos, contra o meu corpo, encontro muito mais que um objeto: Ser de que minha visão faz parte, uma visibilidade mais velha que minhas operações ou atos. (...) Uma espécie de deiscência fende o meu corpo em dois e, entre ele olhando e ele olhado, ele tocando e ele tocado, há recobrimento e imbricação, sendo, pois mister que as coisas passam por dentro de nós e nós passamos por dentro das coisas.<sup>29</sup>

O corpo como exteriorização do eu passa a ser entendido como o lugar de experimentação de possibilidades de mediação em que é possível perceber – leia-se: pensar e conhecer – a partir de uma relação espaço-temporal. A *externalidade* expressa formalmente como *abertura* ao espaço-tempo real, indicaria uma nova relação de conhecimento sujeito-objeto: aquela que se dá no percurso.

A arquitetura, ao lidar com o espaço por excelência, busca estender-se no tempo, reconhecendo e buscando novos modos de “afeto” para quem a experiencia. Na perspectiva fenomenológica, percepção e pensamento são coextensivos, assim o corpo seria lugar da significação.

O resultado formal de certas obras arquitetônicas viria demonstrar a evidência de um *processo* em que a *intenção* do artista é questionada como ação de uma subjetividade privada; demonstra-se como uma *abertura* em relação ao

<sup>27</sup> KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.323.

<sup>28</sup> “A carne de que falamos não é matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente (...) esta explosão da massa do corpo em relação às coisas que faz com que a vibração da minha pele seja o liso ou o rugoso, que eu seja olhos, os movimentos e os contornos das próprias coisas”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Livro publicado em 1964), p.141.

<sup>29</sup> *Ibid.* p.121.

real, uma ação de um eu-no-mundo; esta idéia, tal como apresentada por Krauss, revela uma profunda relação com o pensamento da fenomenologia que entende a intencionalidade como ação no mundo.

A obra de arte concluída é o resultado de um processo de formação, de fabricação, de criação. Em um sentido, ela é a prova da execução deste processo, como a impressão sobre o chão é a prova da passagem de um indivíduo. A obra de arte é um indício de um ato de criação que possui suas raízes na intenção de fazer a obra.<sup>30</sup>

Krauss defende os artistas dos sessenta e sua postura antiilusionista que refuta tanto um espaço que precede a experiência quanto um modelo psicológico no qual o *eu* se encontra povoado de significações mesmo antes de todo contato com o mundo exterior.

O significado de uma tentativa de destituir o ilusionismo não pode ser dissociado da bagagem que acompanha a representação pictórica do Ocidente. A rejeição do ilusionismo implica em uma retração fundamental da noção de consciência constitutiva e de toda “linguagem protocolar” de um eu privado e é a recusa de um espaço precedente à experiência, que aguardava passivamente ser ocupado, e de um modelo psicológico onde o Eu já se encontra provido de significações antes de todo o contato com o mundo exterior. Se desejarmos falar de antiilusionismo da arte dos anos 1960, não podemos limitar nosso discurso a uma ideologia da forma.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> “Parece muito lógico dizer que ‘a arte é expressão de alguma coisa’; e diante da questão ‘expressão de quem?’ responder ‘expressão do artista, do que ele possui em seu espírito – ou a expressão do modo que ele viu alguma coisa’. (...) A partir desta lógica da ‘expressão’, os críticos finalmente consideraram cada uma das marcas inscritas sobre a tela como emanantes de um eu privado de onde veio a intenção de deixar esta marca. Neste sentido, ao lado do público, a superfície da obra parecia um mapa transcrevendo as tendências contraditórias da personalidade do artista, de seu eu inviolável. Aqui começa a despontar um modo de tradicionalismo que atribuo a certas formas de arte conceitual. De fato é possível esboçar uma ligação entre a maneira que a intenção/ expressão pode constituir um modelo temporal e a maneira com que o ilusionismo pictórico pode servir de modelo espacial.” KRAUSS, *Sens et Sensibilité* (1973), p.39-40. (tradução da autora).

<sup>31</sup> “Consideremos diversos tipos de espaço ilusionista: a grade ortogonal da perspectiva clássica, o contínuo nebuloso da paisagem atmosférica, a profundidade infinita, indeterminada da abstração geométrica. Em cada uma destas imagens do mundo, o espaço é um prévio necessário à visibilidade dos acontecimentos na pintura – as figuras ou objetos representados. Julgamos que o fundo (ou o plano de fundo) de uma pintura pré-existe de toda maneira às figuras; e mesmo depois de dispor as figuras sobre o fundo, parece-nos que ele as persegue para lhes servir de suporte posterior. Na pintura ilusionista, ‘o espaço’ constitui uma categoria em que a existência precede o conhecimento das coisas que ele encerra; neste sentido, é um paradigma da consciência que é o fundo sobre o qual os objetos são constituídos. Não seria possível uma consciência operante no seio de um espaço mental preexistente, um espaço que permitisse todas as relações, todas as diferenciações, todas as constituições de entidades perceptíveis. É o cartesianismo bem sustentado que serve de fundo ao ilusionismo ocidental. Assim, mesmo que a intenção possa ser, como já se disse, associada a um acontecimento mental necessariamente privado, interno, se exteriorizando através da seleção de objetos, o mesmo vale para objetos que surgem no interior do espaço pictórico e podem ser vistos como emergentes de um conjunto de coordenadas interiorizadas e previamente postas em ordem. À medida que nos direcionamos na história da pintura à arte

A inter-relação de sujeito, obra e contexto conforma a textura do que chamamos *paisagem contemporânea*. “Entre” arquitetura e escultura, os trabalhos que despontam como parte do *campo ampliado* delineado por Krauss parecem questionar o caráter de “objeto arquitetônico” a partir da relação com esta paisagem, oferecendo à arquitetura a oportunidade de crítica em relação ao seu próprio status monumental ou de *marco*.

Segundo a historiadora Catherine Cooke, a arquitetura desconstrutivista tenta lidar com as transformações que atingem o campo filosófico da arte identificando as áreas limítrofes, periféricas ou marginais como território de revelações, recolocando os eixos de uma situação em relação às intenções culturais humanas e insistindo na relatividade em relação à presença ou dado de uma inteligência humana.

Formalmente, a *externalidade* teria como um de seus aspectos a rejeição de códigos racionais de composição. Esta característica que poderia ser identificada tanto na arquitetura Desconstrutivista quanto nas novas topologias e *blobs* que se situariam na fronteira da “construção” e da aleatoriedade e nos limites da *forma* e da *anti forma*.

A noção de *anti forma* formulada por Robert Morris descreve obras “escultóricas” em que:

Considerações sobre ordem são necessariamente casuais, imprecisas e não enfatizadas. (...) O acaso é aceito e a indeterminação é sugerida, como a substituição resultará em outra configuração. Descompromisso com as formas duráveis e pré-concebidas e com a ordenação das coisas é uma assertiva positiva. É parte de um trabalho de recusa a continuar esteticizando a forma ao lidar com ela como um fim prescrito.<sup>32</sup>

Alguns arquitetos justificam os resultados formais como respostas a “forças externas” – do real ou do contexto em que se inserem – tal como para a escultura, os artistas deixaram que a força da gravidade fosse um dos determinantes de um processo de constituição da forma.

No sentido cultural do uso dos espaços, poderíamos dizer que uma reversão dos caracteres *público* e *privado* demonstra um questionamento do

---

americana do pós-guerra, a dizer, em direção ao expressionismo abstrato, estes dois a priori se fundem e tornam-se cada vez mais explicitamente os sujeitos do quadro eles mesmos”. Ibid.

<sup>32</sup> MORRIS, Robert. Anti form. In: \_\_\_\_\_. *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993. p. 41-50. (Artigo de 1968), p.46.

funcionalismo e das soluções convencionadas, elas mesmas fins prescritos. Isto se daria através de alternativas que assumem o caráter efêmero dos usos do espaço da cidade; este compreendido como palco de uma *performance* em transformação onde a arte desperta novas possibilidades de “agir” no mundo, abrindo campo para a *intencionalidade* dos próprios usuários de um espaço. São questionados os espaços institucionalizados e as rígidas tipologias na tentativa de aliança entre uma estética e a vida cotidiana.

Também é uma hipótese que a *externalidade* possa ser considerada uma possibilidade de *contextualização* - alternativa aos contextualismos historicistas - que vê na *abertura* ao real, no diálogo com a paisagem, uma possibilidade de aproximação entre arte e vida, uma questão tanto da arquitetura quanto da escultura contemporâneas onde se observam experimentações fenomênicas e conceituais.

Cabe a questão: por que falar de contextualização na paisagem urbana contemporânea? Quando os grandes sistemas e soluções de planejamento globais se revelam utópicos diante de uma realidade concreta híbrida e em permanente mutação, as intervenções contemporâneas compreendem que qualquer atuação deve levar em consideração o diálogo com uma realidade específica, ela mesma constituinte ainda de uma paisagem sócio-cultural *complexa*.

Nossa hipótese é a de que a relação com a “escultura” pós-1960, por lidar com problemas próprios ao domínio da arquitetura, tenha apontado um modo de contextualização em que a relação com a paisagem se torna um diálogo não só com sua morfologia, mas também explorando sua experiência e propondo questionamentos à significação dos próprios lugares. Isto porque a “escultura no campo ampliado” entende a operação artística como um *entre* paisagem e arquitetura.

Além disso, como aponta Dan Graham, o desafio da arte, seja escultura ou arquitetura, não seria resolver conflitos sociais ou ideológicos, mas sim, dirigir sua atenção para conexões com diversas representações, buscando assumir um caráter híbrido.<sup>33</sup>

A arte teria compreendido seu lugar ao lidar com interconexões, com uma textura de mundo constituída de superposições, de combinações – dentre elas a

---

<sup>33</sup> GRAHAM, Dan. A Arte em relação à arquitetura. *Artforum*, 1979.

própria história da arte. “O universo não é mais visto como uma máquina, feito de uma multidão de objetos, mas deve ser imaginado como um todo dinâmico e indivisível, cujas partes são essencialmente relacionadas”.<sup>34</sup>

Este tipo de relação poderia ser aproximado da compreensão de Deleuze sobre *agenciamento* que seria o “crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.<sup>35</sup> Conexões que caracterizam os agenciamentos entre os meios artísticos através do experimentalismo.

### 1.3.

#### **Experimentalismo: uma autocrítica entre os meios artísticos**

Segundo Vidler, a relação entre arquitetura, arte, instalação e teatro, nas primeiras vanguardas, teria se baseado em uma teoria geral de construção espacial que informaria todos os meios de arte. Na contemporaneidade, a situação seria diferente. Depois de as fronteiras entre as artes terem sido estritamente delimitadas, como indicam determinadas leituras do Moderno e, não dispondo de uma teoria geral do espaço, a suposta relação entre os meios artísticos só poderia ser compreendida como resultado de um trabalho crítico e de caráter experimental, inerente aos próprios meios e que acreditamos ser fruto, também, de uma perda da crença na potência dos próprios meios.

A escultura não “expande seu campo” simplesmente, mas toma as práticas teóricas da arquitetura para transformar seu campo. De modo similar, a manipulação arquitetônica como uma prática artística, como estratégia de *design*, é tomada como ampla consciência do que está sendo rejeitado ou transformado nos termos arquitetônicos – funcionalismo, por exemplo, ou os códigos formais da abstração modernista.<sup>36</sup>

Onde se encontram os limites disciplinares? Ao partirmos nossa investigação da noção de *campo ampliado*, admitimos a dificuldade de defini-los na contemporaneidade: o nosso interesse é buscar onde há a sua problematização,

<sup>34</sup> COOKE, op.cit.p.14. (tradução da autora)

<sup>35</sup> DELEUZE et GUATTARI, op.cit. p.17.

<sup>36</sup> VIDLER, *Warped Space*, p.11. (tradução da autora)

seu tensionamento, como tentaremos fazer ao propor um *entre* arquitetura e escultura.

No texto *Architecture and Limits*, o arquiteto e teórico Bernard Tschumi parte das máximas clássicas de Vitruvius para formular três eixos de questionamento presentes contemporaneidade e que indicariam a busca por uma redefinição dos “limites da arquitetura”: “aparência atraente” (ou belo), “estabilidade estrutural” e “acomodação espacial apropriada”. Em suas palavras:

Uma mudança é evidente no status da arquitetura, em sua relação com sua linguagem, os materiais que a compõem, seus indivíduos e sociedades. A questão é como estes três termos são articulados, e como se relacionam uns aos outros no campo da prática contemporânea. (...) A natureza da arquitetura não é sempre encontrada na construção. Eventos, desenhos, textos, expandem as fronteiras de construções sociais justificáveis. (...) Estas mudanças na condição da produção da arquitetura deslocam os seus limites?<sup>37</sup>

Este processo de redefinição poderia ser referenciado ao experimentalismo das vanguardas do início do século XX que encontraria ecos nas obras contemporâneas. Como esclarece Vidler:

As vanguardas modernistas, com sua ênfase no movimento e na estética sinestésica, montagem fílmica e rotação cubista, produziram sua própria imagem de uma arquitetura transformada por uma performance espacial, o corpo no espaço como um meio de abalar os cânones da monumentalidade. Mais recentemente, *performances*, instalações e os projetos de *land art* têm revelado sua relação com intervenções arquitetônicas. Todas de alguma forma transformam o espaço de projeção arquitetônica, o modo como a arquitetura define sua relação com sujeitos sensíveis e que se movem.<sup>38</sup>

Vidler observa que a preocupação moderna com o espaço teria se fundado no entendimento da relação entre o espectador e a obra baseada na troca de pontos de vista determinada por um corpo que se move. E que, do ponto de vista de Schwarzer, a “emergência de um espaço arquitetural”, no fim do século XIX, seria resultante do desenvolvimento de um “empirismo perceptivo” que transformou o entendimento do espaço de passivo conteúdo de objetos e corpos a uma entidade dinâmica com dimensões de relatividade e movimento.<sup>39</sup>

O historiador descreve as experiências espaciais da vanguarda do início do século XX:

<sup>37</sup> TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Limits II*. In: NESBITT, Kate (ed.). *Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 160. (trad. da autora)

<sup>38</sup> VIDLER, *Warped Space*, p.154. (tradução da autora)

<sup>39</sup> *Ibid.* p.2.

A experimentação formal das primeiras vanguardas foi, ao menos em parte, uma tentativa de representar deslocamentos espaço-temporais da relatividade em filosofia, matemática, e depois física, enquanto ao mesmo tempo registravam os efeitos físicos da vida moderna na questão do indivíduo e da massa.<sup>40</sup>

A dinâmica da modernidade torna-se um paradigma na visão futurista de Marinetti, que na arte, como esclarece Rosalind Krauss, “resulta em uma proclamação do conceito de velocidade como um valor plástico – a velocidade converteu-se numa metáfora da progressão temporal tornada explícita e visível. O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço”.<sup>41</sup>

Esta experiência espacial que se daria no tempo seria característica do próprio trabalho de Le Corbusier em propostas como a *promenade architecturale* e a planta livre. Este sentido estaria relacionado ao pitoresco dos jardins ingleses e ao trabalho de Richard Serra, como será analisado na obra *Clara-Clara*.

Compreendida como uma tentativa de, na década de 1950, buscar uma aproximação entre arte e a vida cotidiana, a *Pop Art* revelou explicitamente um caráter de transgressão em relação aos códigos rígidos de linguagem e, em última instância, em relação à própria história da arte.

O arquiteto Robert Venturi identifica na *Pop* um potencial de transformação da relação da arquitetura com a paisagem em defesa da *complexidade* e da *contradição*, isto porque ela representaria uma crítica direta às intervenções onde o funcionalismo é levado ao extremo de sua forma comercializada e vulgarizada:

Algumas das brilhantes lições da *Pop Art*, envolvendo contradições de escala e contexto, deveriam ter despertado os arquitetos dos afetados sonhos de ordem pura que, lamentavelmente, são impostos nas fáceis unidades *gestaltistas* dos projetos de renovação urbana da arquitetura moderna institucional, mas que felizmente são, na realidade, impossíveis de realizar em grande escala. E talvez seja na paisagem cotidiana, vulgar e menosprezada, que possamos extrair a ordem complexa e contraditória, que é válida e vital para nossa arquitetura como um todo urbanístico.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> VIDLER, *Warped Space*, p.6.

<sup>41</sup> KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna*, p.51-52.

<sup>42</sup> VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.147.

Na obra teórica deste arquiteto é possível identificar um apontamento importante: a arquitetura deveria sair de si mesma e promover uma autocrítica lançando-se ao contexto público, incorporando seus signos e usos. Como na arte *Pop*, a poética arquitetônica deveria deixar-se impregnar pelas imagens do cotidiano.

Na produção do próprio Venturi, poderíamos citar o edifício *Guild House* e na do arquiteto Frank Gehry, a sua própria casa em Santa Mônica; em ambas seria possível identificar o ingrediente *Pop* na combinação de materiais populares diversos além da presença de fortes signos visuais a influenciar a imagética da paisagem.

Uma referência escultórica da *Pop* seria o trabalho do artista Claes Oldenburg onde objetos cotidianos, cujas dimensões foram agigantadas, implantados no espaço público, revelariam uma intencionalidade de diálogo com a paisagem. A partir de um método de investigação do sítio, o artista propõe, para cada situação, analogias formais que imprimiriam um caráter ambíguo e bem humorado à experiência da paisagem como será analisado no trabalho *Clothespin*.

Em *Aprendendo com Las Vegas*<sup>43</sup>, Venturi ironicamente questiona o status monumental da arquitetura em seu discurso, ora extremamente formalista ora extremamente enrijecido pelos modelos tipológicos. O arquiteto teria compreendido, tal como Smithson no ensaio *A arquitetura e os novos monumentos*, que estes já nasceriam sucumbindo na própria paisagem contemporânea e que sua experiência na esfera urbana seria sempre em trânsito.

Para o autor, este dado factual não seria uma barreira, mas sim uma abertura às possibilidades experimentais; a oportunidade para implantar “elementos criadores” capazes de significações e contradições diversas, imprimindo vida à paisagem.

Esta visão, presente também em outro de seus títulos teóricos *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, reconhece a evidência da *multiplicidade* na paisagem, da qual o autor francamente assume gostar como

---

<sup>43</sup>VENTURI, Robert et al. *Aprendendo com Las Vegas – o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica* (1977). São Paulo: Cosac-Naif, 2003. Em recente entrevista a Rem Koolhaas, Venturi diferencia Las Vegas há 25 anos, que representava a expansão da iconografia, do signo, da cultura pop, do crescimento urbano, e a Las Vegas atual, que se converteu em Disneylândia, cenográfica e com densa ocupação. Robert Venturi. Apud. *Relearning from Las Vegas*. (Entrevista com Robert Venturi e Denise Scotch Brown) In : *CONTENT/ AMOMA/Rem Koolhaas/&&&*. Alemanha: Taschen, 2004. p.150-157.

crítico e projetista.<sup>44</sup> Venturi defende o compromisso dos arquitetos com o “todo difícil” cuja premissa seria a *liberdade artística* e a *não objetividade*. Através desta noção, o autor relaciona a percepção e o aspecto formal da arquitetura:

“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”.<sup>45</sup>

Em última instância, cabe ao arquiteto considerar a relação entre *duração* e *espacialidade* na experiência do conhecimento. Já foram referidos os trabalhos teóricos e práticos de Robert Morris - como *Observatory* - que, na década de 1960, teriam avançado a discussão sobre a relação entre a obra, o espaço real e a experiência do sujeito caracterizada como *processual* baseada na compreensão fenomenológica da percepção como integralidade do corpo.

Também Richard Serra explora estes princípios na paisagem urbana através de trabalhos entre “arquitetura” e “paisagem”: são de muros ou limites visuais que sugerem uma relação com o contexto pela *contradição*, ou pelo contraste, estabelecendo relações *complexas* perceptíveis, necessariamente, *in situ*, como será visto na já citada obra *Clara-Clara*.

Neste sentido, os trabalhos experimentais de *Land Art* de Christo, como *Reichstag Recoberto* (quando o artista “empacota” o edifício), questionam o caráter monumental da paisagem natural e construída dividindo a opinião pública por se tratarem de intervenções quase sempre polêmicas. Como “arquitetura”, as obras ratificam o dilema do lugar da arte na paisagem e, como “não-paisagem”, sugerem explorações sensoriais diferenciadas para o objeto sobre o qual trabalha.

A idéia de *diferença* e *contraste* como modo de diálogo com a paisagem – talvez possa ser aproximada de práticas desconstrutivistas que demonstram estas implicações perceptivas em relação a um sítio. Para além de um jogo aleatório da linguagem arquitetônica seria possível identificar a intenção de relacionar-se com o real da paisagem, como externalidade, em obras de Frank Gehry como o *Museu Guggenheim de Bilbao*, de Zaha Hadid como o *Museu de Arte Contemporânea* de Roma, de Peter Eisenman no *Museu da Cidade da Cultura* na Galícia e na

---

<sup>44</sup> “Como artista, francamente escrevo acerca do que gosto em arquitetura: complexidade e contradição. Daquilo que julgamos gostar, daquilo para que somos facilmente atraídos – podemos aprender muita coisa sobre o que realmente somos”. VENTURI, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, prefácio XXV.

<sup>45</sup> *Ibid.* p.147.

*Embryological House* de Greg Lynn. Do ponto de vista formal, o limite da aleatoriedade, ou do anti-racionalismo, na exploração de uma *anti forma* da arquitetura seria a exploração *in situ* de uma relação, porque não dizer *experimental* com o espaço real, referenciando-se a dinâmicas topológicas, de fluxos e usos.

Talvez um dos maiores desafios da arte contemporânea seja a busca de um *agenciamento* com a própria história. A poética da *Land Art* de Smithson, ao reunir conceitos, categorias e imagens de domínios variados, revelaria um caráter *entrópico* ao falar de história, compreendida como uma trama de referências, de passado e de futuro, que expressa ambigüidades de significados.

A questão para a arquitetura seria de que modo uma experiência fenomenológica e espaço-temporal, no percurso, poderia engendrar uma possibilidade de leitura da própria história ou mesmo, apresentar sua imagem como *multiplicidade*, *agenciamento entre os tempos* – passado, presente e futuro. O projeto do *Museu Judaico* de Daniel Libeskind e o *Wexner Center* de Peter Eisenman, como veremos, seriam obras contemporâneas de arquitetura preocupadas com este sentido.

A transitoriedade, sugerindo uma *performance* da própria paisagem referenciada à *Pop*, às novas tecnologias e à proliferação das imagens, muitas vezes explorando um caráter ficcional é a tônica do trabalho do grupo Archigram, na década de 1960 que, segundo Reyner Banham, aponta uma estética que leva em conta características perceptivas ligadas à fenomenologia como próprias de uma definição de *imagem* que se torna possibilidade de experiência.

Assim também nas *performances e instalações* de Vito Acconci que teriam desdobramentos em seus trabalhos *entre* arquitetura e escultura. Como é possível analisar em *Kappler Plaza* onde um caráter teatral é explorado, assim como a noção da arte como *instrumento*, para pôr em cheque os limites entre público e privado.