

Da arte para a arquitetura

Dispositivos artísticos contemporâneos como meios de investigação e experimentação de arquitetura

•

Roberto Rolim Andrés

Sumário:

Agradecimentos

Agradecimentos especiais

1 Resumo

2 Abstract

3 **Introdução**

7 **1 Situação**

arquitetura tomada como objeto a ser contemplado pelo olhar distanciado através da representação.

8 1.1 Introdução

10 1.2 A arte como campo experimental da arquitetura além da inspiração

15 1.3 Arquitetura como aparato estético de articulação ética

24 1.4 Os suportes, abordagens e procedimentos dos arquitetos e sua relação com a produção de arquitetura

24 1.4.1 A abordagem da estética arquitetônica como visualidade

28 Contemplação e interação

34 1.4.2 A ênfase objetual

39 1.4.3 Os procedimentos de produção de arquitetura

39 O gesto do pintor e o do arquiteto

45 Imaginário: libertação ou prisão?

53 A questão da tradução entre dois universos

61 1.5 A distância objetiva do sujeito transcendental pela representação visual

66 1.6 Algumas conclusões

68 **2 Pistas**

dos anos 60 à instalação contemporânea: levantamento de possibilidades de qualificação da prática arquitetônica pelas experiências artísticas.

69 2.1 Introdução

71 2.2 Antecessores históricos da Instalação

75 2.2.1 Lygia Clark e Hélio Oiticica (Roberto Morris e Dan Flavin)

86 2.2.2 Allan Kaprow, Jim Dine e Claes Oldenburg

95 2.2.3 Daniel Buren

101 2.2.4 Alguns pontos em comum

104 2.3 A instalação contemporânea em algumas abordagens

104 2.3.1 Regina Silveira

114 2.3.2 Rivane Neuenschwander

123 2.3.3 Rafael Lozano-Hemmer

134 2.4 Os artistas ausentes e algumas conclusões

139	3	Hipótese	a intervenção espacial híbrida (física e digital) como exercício de questões arquitetônicas.
140	3.1	Introdução	
141	3.2	Transformações na hipótese	
145	3.3	Estudos de caso	
148	3.3.1	Ensino	
148		Atelier Integrado de Arquitetura	
151		Intervenções espaciais híbridas	
162		Algumas conclusões	
167	3.3.2	Prática	
167		Projeto Território – Museu Mineiro	
172		Os Dragões - Muriliana	
175		Conclusão	
187		Bibliografia	
193		Lista de figuras	

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, professor Stéphane Huchet, que, com desprendimento, acreditou neste trabalho e nele colaborou com valiosas orientações.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ, que me concedeu uma bolsa de estudos fundamental para o desenvolvimento do trabalho.

Agradeço a três pessoas que me acompanharam desde a graduação:

Ao professor José dos Santos Cabral Filho, com quem me iniciei na pesquisa e no universo digital, e que me despertou o interesse pelo pensamento da arquitetura e da cultura.

À professora Maria Lúcia Malard, com quem pude ter ricas discussões sobre arquitetura e sobre o projeto inicial da dissertação.

A Everardo de Oliveira, com quem aprendi a conciliar trabalho, rigor e prazer, o que deve transparecer no texto.

Agradeço aos alunos da disciplina *Intervenções espaciais híbridas*, pelo empenho e companhia.

Aos professores e alunos do Atelier Integrado de Arquitetura, do ano de 2006, onde surgiu a base deste trabalho.

Aos colegas, funcionários e professores do NPGAU.

A Bárbara Ivo, pela cuidadosa revisão.

Agradeço ainda às pessoas que, de diversas maneiras, colaboraram com a realização deste trabalho:

Ana Paula Baltazar, Cinthia Marcelle, colegas do projeto Território, Diretoria da Escola de Arquitetura, Francisco Magalhães e equipe do Museu Mineiro, Lais Myrrha, Leandro Araújo, Marília Andrés, Mateus Stralen, pessoal do Superficie.org, Rivane Neuenschwander.

Agradecimentos especiais

A meus avós, em especial a Maria Helena Andrés, por ter colocado a criatividade desde sempre em meu horizonte.

A meus pais.

À Ana.

Resumo

Este trabalho investiga a aproximação da arquitetura com algumas modalidades artísticas contemporâneas, enfatizando a tomada da arte como campo experimental e investigativo da arquitetura – onde os arquitetos podem exercitar questões concernentes à prática arquitetônica. Visa levantar possibilidades de qualificação abertas à arquitetura quando seu campo experimental se desloca para modalidades artísticas que se valem do espaço como suporte ou tema (*Instalação, Environments, Ambientes, In Situ*).

Primeiro tenta situar a produção atual de arquitetura, e avaliar em que medida alguns problemas aí detectados se relacionam com a prática de projeto e com a prática artística experimental dos arquitetos. Analisa a excessiva ênfase visual da estética arquitetônica e a tomada da arquitetura como objeto, avaliando como se relacionam com os suportes, abordagens e procedimentos dos arquitetos para projetar. Analisa, em seguida, os procedimentos de projeção, calcados na representação visual, e discute os limites deste método.

Então passa a uma análise de práticas artísticas que, a partir dos anos 60, se deslocaram do campo da pintura e da escultura para atuarem no espaço (arquitetônico ou urbano). Procede a um embate entre os trabalhos dos artistas e os pontos problemáticos apontados na prática arquitetônica, tentando levantar pistas de qualificação desta prática. Levanta uma série, avaliando as mudanças que ocorreriam caso os trabalhos analisados fossem ‘modelos’ para a experimentação artística dos arquitetos. Eis algumas delas: contrabalançar a excessiva ênfase visual da estética arquitetônica; enfatizar a espacialidade interna e articuladora da arquitetura, atualmente eclipsada pela produção de ‘objetos’; assumir a interferência da realidade concreta na produção de arquitetura, destituindo a idéia platônica de correspondência entre idéias e formas; assumir o mundo dado como um suporte dialogal da arquitetura, eliminando-se a idéia de ‘passividade’ ou ‘neutralidade’ propiciada pela representação visual.

Finalmente, analisa alguns estudos de caso realizados, em ensino e prática, a fim de verificar como eles se relacionam com a discussão empreendida. Reafirma a possibilidade de a arte contemporânea servir como campo de experimentação prática e também de investigação teórica para arquitetos, e aponta os ganhos que se poderia obter. Relaciona a problemática apresentada a uma herança enraizada em alguns pressupostos da ciência moderna. Finaliza apontando a importância de se superar os pressupostos da ‘objetividade’ e da ‘transcendência do espírito’, e voltar a considerar o homem um ser imerso na realidade concreta e cuja apreensão dela se faz por todo o corpo.

Abstract

This paper investigates possible intersections between architectural practice and some contemporary artistic modalities, emphasizing the use of art as an experimental field for architecture – in which architects can investigate architectural matters. So, it intends to study possible qualifications of architectural practice opened by the use of some contemporary art modalities – specially these that use space as support and theme (*Installation, Environments, Ambientes, In Situ*).

Firstly, it approaches the contemporary architectural practice and tries to understand problematic points in its production. It analyzes the visual emphasis of architectural esthetic and the approach of architecture as an object, trying to uncover their relationship with architects' procedures and approaches. Then, it analyzes the representation tool – a central point on architectural production – and discusses its implications and limits as the main tool for architectural design.

Then, it analyzes some artistic modalities that surpassed painting and sculpture, working in urban and architectural space. These analysis are made aiming to investigate possible qualifications of architectural practice, based on the discussion above exposed. It points several possibilities of qualifying architecture, what could be effective if architects use these artistic modalities as 'models' for their experimental practice. Some of these points are: to reduce the visual emphasis on architectural esthetic; to emphasize the internal spatiality of architecture (which articulates peoples relationship), instead of the architectural 'object'; to assume that concrete reality interferes with the ideas about architecture, eliminating the platonic concept of transcription between ideas and forms; to assume that the world must to be a dialogical support of architecture, and that it is not 'passive' or 'neutral'.

Finally, some educational and practical experiences are related, aiming to contextualize it with the discussion above exposed. Then, it points the importance of some contemporary art modalities as experimental fields for architectural practice and theory. It concludes making the relationship of some problems related on architectural practice and some procedures inherited from modern science. It points the importance of surpassing the ideas of 'objectivity' and 'spiritual transcendence', aiming to approach the human being in his real position: inside the world, and which world's perception involves all the body.

Introdução

As possibilidades de inter-penetração entre os campos *Arte* e *Arquitetura* são várias, dada a proximidade epistemológica deles. Huchet aponta que a *Arquitetura* “precisou sempre de todo um leque de determinações heterônomas para tornar-se a obra-de-arte-total que ela sempre foi, da Mesopotâmia ao Deconstrutivismo”.¹ Se, por um lado, sempre houve esta dependência da arquitetura em relação às diversas artes, por outro podemos observar uma aproximação cada vez maior da arte contemporânea com o espaço, tomando emprestado este suporte arquitetônico para apropriações diversas.

Um tipo específico de aproximação da arquitetura com a arte visa ter um lugar de experimentação e investigação mais livre, que possibilite exercitar a criatividade dos arquitetos utilizando deste campo análogo. Cabral Filho aponta que os arquitetos sempre se utilizaram da arte como uma forma paralela de expressão, onde podem investigar de maneira mais livre questões concernentes à arquitetura.² Sem os empecilhos pragmáticos do campo arquitetônico, as artes plásticas seriam um lugar de experimentação por excelência, onde os arquitetos poderiam *exercitar* criativamente sua prática.

Surge aí a questão que motivou todo este trabalho: se as artes plásticas sempre foram um lugar de experimentação e investigação para arquitetos, insuflando ar novo na prática arquitetônica; e se, atualmente, diversas vertentes da arte contemporânea se apropriam do espaço como suporte ou tema dos trabalhos; o que aconteceria se os arquitetos passassem a se valer destas modalidades artísticas contemporâneas para experimentação e investigação? Em outros termos, que mudanças qualitativas na prática de arquitetura poderia-se vislumbrar pela aproximação com modalidades artísticas que se valem do espaço como tema ou suporte?

Esta foi a questão que nos motivou, e que gerou a hipótese de que alguns meios da arte contemporânea poderiam ser lugares ricos para experimentação e investigação de arquitetura, o que nos pusemos a estudar ao longo do texto.

¹ HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo plástico - de Gottfried Semper ao Grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária*. P. 178.

² CABRAL FILHO, José dos Santos. *Digital Art. A field of inquiry for contemporary architecture*.

Organizamos a dissertação em três capítulos: |1| *Situação*, |2| *Pistas* e |3| *Hipótese*.

No primeiro, tentamos situar a produção contemporânea de arquitetura em sua relação específica com a aproximação que se faz com o campo artístico. Ou seja: como acontece esta produção, quais seus aspectos positivos e negativos e como eles se relacionam com a aproximação que se faz com o campo artístico. Sob a hipótese de que alguns pontos problemáticos da produção de arquitetura se relacionavam com esta 'experimentação artística', nos pusemos a estudar suas origens, suas características.

Ao início do capítulo, fizemos uma problematização da relação arte/arquitetura e um delineamento da abordagem de arquitetura que nos interessa. Pudemos perceber que a arte pode ser o lugar onde se modelam os procedimentos e abordagens dos arquitetos na sua prática, indo muito além da idéia de 'inspiração', que prevalece na aproximação dos dois campos. Pudemos também estabelecer uma abordagem de arquitetura que nos interessa e que a aproximação com o campo artístico deveria ajudar a constituir: se trata de um aparato estético cuja função é articular as pessoas e que se dá à experiência pelos diversos sentidos e pelo intelecto.

Passamos então à nossa empreitada: situar a produção contemporânea de arquitetura em relação com seu campo experimental. Como estrutura de trabalho, destacamos três aspectos da produção de arquitetura: os suportes, abordagens e procedimentos utilizados pelos arquitetos para 'projetar'. Esta estruturação foi feita no intuito de verificar se e como os suportes, abordagens e procedimentos da nossa prática artística complementar interferem (complementam, induzem, alteram) no nosso processo de produção de arquitetura. Abordamos, assim, alguns pontos problemáticos da produção atual de arquitetura que pareciam se relacionar com os suportes, abordagens e procedimentos utilizados pelos arquitetos na prática profissional e derivados da prática artística complementar, a saber: o enfoque da arquitetura como objeto; a excessiva ênfase visual da estética arquitetônica; e a crença na representação visual como transcrição. Tentamos ver em que medida estes problemas eram realmente influenciados pela prática artística complementar, e se poderíamos vislumbrar sua superação a partir de mudanças nesta prática artística.

No segundo capítulo, nos propusemos a um procedimento inverso. Analisar

artistas que, desde os anos 60, vêm trabalhando enfaticamente sobre o suporte 'espaço' (e algumas vezes também com o tema 'arquitetura') e tentar levantar pistas de superação dos problemas levantados no capítulo anterior (ou de outros problemas que não havíamos percebido). Há uma diferença de estrutura entre os dois capítulos: se o primeiro é estruturado pelas principais questões que apontamos, a partir dos suportes, abordagens e procedimentos, no segundo a estrutura é organizada pelos artistas a serem analisados. E, em cada um dos artistas, são questões diferentes que surgem quando da análise do seu trabalho. Poderíamos dizer que se tratam de diversos ensaios, com maneiras de abordagens diferentes, que buscam levantar pistas variadas a partir do confronto dos trabalhos dos artistas com as nossas questões sobre a prática de arquitetura.

Lygia Clark, Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg e Daniel Buren foram os artistas 'antecessores' da instalação que são analisados na primeira parte do segundo capítulo. Na segunda parte, Regina Silveira, Rivane Neuenschwander e Rafael Lozano-Hemmer são os 'contemporâneos' com os quais trabalhamos. As escolhas foram feitas por critérios internos à dissertação: tentamos privilegiar os artistas cujos trabalhos tocavam em questões que abordamos no primeiro capítulo. Não há dúvidas de que, dentro da enormidade de exemplos abordáveis, deixamos de escolher diversos artistas com trabalhos relevantes e próximos da nossa discussão. Ao final, procederemos uma discussão sobre a questão das escolhas. De qualquer maneira, a partir da análise dos trabalhos destes artistas pudemos traçar diversas pistas de qualificação da prática de arquitetura.

No terceiro capítulo, tentamos re-estruturar a hipótese inicial a partir das pistas levantadas e verificar como ela foi respondida pelas diversas análises. Passamos então à análise de alguns estudos de caso: experiências, em ensino e prática, de aproximação com vertentes da arte contemporânea. A partir da análise de algumas experiências de ensino, onde pudemos aplicar e desenvolver idéias colocadas na dissertação, buscamos verificar como as nossas hipóteses se comportavam frente à realidade concreta do trabalho com os estudantes. Em seguida, tentamos passá-la pela prática: analisar, utilizando de atuações práticas em meios artísticos diversos, as adequações das hipóteses levantadas.

O leitor verá que o terceiro capítulo não cobre o segundo. Ou seja, pela dimensão do trabalho não conseguimos desenvolver todas as pistas levantadas no

segundo capítulo. O que traz à tona duas questões: |1| o quão rica foi a experiência analítica com os artistas no 2º capítulo e a quantidade de pistas levantadas para a qualificação da arquitetura; e |2| quanto trabalho há a ser feito de experimentação e desenvolvimento das idéias aí levantadas, a fim de dar-lhes corpo e transformá-las em hipóteses viáveis de serem aplicadas em ensino e prática de arquitetura. Esta a tarefa que começamos a empreender no terceiro capítulo.

No início de cada capítulo colocamos uma pequena introdução que o aborda mais detalhadamente do que fizemos aqui, a fim de resumir para o leitor as principais questões presentes em cada um.

1 Situação

arquitetura tomada como objeto a ser contemplado pelo olhar distanciado através da representação perspectívia.

1.1 Introdução

Situar a cena atual de produção de arquitetura em sua relação com a aproximação que se faz com o campo artístico: é o que se pretende fazer neste capítulo. Não se pretende fazer uma análise extensiva ou definitiva da produção de arquitetura contemporânea, mas um recorte singular que nos ajude a elucidar questões específicas que percebemos serem problemáticas em ensino e prática. Nossa hipótese é que |1| os suportes utilizados pelos arquitetos para 'projetar'; |2| a abordagem que temos da arquitetura; e |3| os procedimentos que realizamos no processo de projeto são paradigmáticos na produção atual de arquitetura, e que mudanças nestes paradigmas poderiam potencializar mudanças significativas na qualidade da arquitetura produzida. E qual seria a maneira de incitar mudanças nestes paradigmas? Nossa hipótese é que as práticas artísticas 'complementares' se inserem como modelos para nossos suportes, abordagens e procedimentos no processo de concepção, desenvolvimento e realização de arquitetura. Portanto, mudanças na maneira de lidar com as práticas artísticas poderiam modelar mudanças na nossa maneira de conceber e realizar arquitetura.

Assim, o recorte aqui escolhido tem a função de servir de base para esta hipótese. Analisar a produção de arquitetura a partir de seus suportes, abordagens e procedimentos nos ajudará a entender como eles influenciam na constituição da arquitetura propriamente dita.

No tópico 1.2 abordaremos as aproximações entre arte e arquitetura, avaliando as possibilidades do campo artístico servir como lugar de experimentação e investigação para arquitetos. Um deslocamento importante feito neste capítulo busca problematizar a idéia da arte como 'inspiração', bastante presente no movimento moderno. Demonstra que a arte ocupa um lugar muito mais potente para a produção de arquitetura, que vai além da 'inspiração' formal entre os dois campos.

No tópico 1.3 esboçaremos a abordagem de arquitetura que nos interessa e que acreditamos melhor servir à nossa sociedade. Em diversas etapas vai-se construindo esta abordagem, a partir da retirada progressiva de preconceitos presentes no nosso pensamento e prática de arquitetura. Finaliza-se abordando a arquitetura como um aparato estético cuja meta é a articulação ética, ou seja, a

articulação social e simbólica entre as pessoas e delas com o mundo. Fica claro que a dualidade 'ética X estética' não se sustenta, pois, na medida que a articulação ética da arquitetura opera no nível da linguagem, a maneira de se formalizá-la interfere diretamente na sua função ética. Duas arquiteturas diferentes são duas articulações éticas diferentes.

No tópico 1.4 abordamos a situação atual de produção de arquitetura a partir de três questões: |1| a abordagem da estética da arquitetura enquanto visualidade, a nosso ver derivada da abordagem que exercitamos nas artes visuais; |2| a ênfase objetual na produção de arquitetura, que pode ser vista como uma derivação da ênfase objetual na nossa prática artística complementar; e |3| os desvios provocados pelos procedimentos de produção de arquitetura, buscando enfatizar onde eles se diferem e se ancoram nos procedimentos advindos das práticas artísticas. Os tópicos 1.4.1, 1.4.2 e 1.4.3 tratam, respectivamente, destas questões. O tópico 1.5 as reúne investigando a hipótese de que todas derivam dos procedimentos da ciência moderna de objetivação do mundo através da representação visual.

1.2 A arte como campo experimental da arquitetura além da inspiração

Interessa-nos aqui analisar como a arte pode ser um campo de experimentação e investigação de questões arquitetônicas. Para tal, procederemos uma análise de algumas maneiras de aproximação com o campo artístico desde o modernismo, enfatizando a abordagem de Le Corbusier e contrapondo-a às possibilidades inexploradas de aproximação com o campo artístico pelo arquitetônico.

Como aponta Cabral, a arte tem sido desde sempre utilizada como um campo de investigação mais livre pelos arquitetos, onde podem experimentar estratégias formais e conceituais análogas às da arquitetura, sem as suas restrições técnicas, financeiras, funcionais, etc.³ Esta aproximação tem reflexão direta nos currículos de arquitetura, onde as disciplinas de conteúdos artísticos atuam muitas vezes como locais de investigação e expressão criativa para os estudantes. Stéphane Huchet aponta o fato de serem “às margens de atuação do artista mais livres, porque ele não sofre dos imperativos da finalidade pragmática que é essencial na arquitetura.”⁴ Ou seja, como um campo análogo ao arquitetônico, mas de atuação mais ‘livre’, a arte pode ser um lugar de experimentação criativa, assim como são, por exemplo, a literatura e a poesia para a filosofia.

Diversos exemplos históricos de atuação de arquitetos que exercitam a prática artística nos apontam para os ganhos obtidos com esta aproximação, “de Le Corbusier a Oscar Niemeyer, de Daniel Libeskind a William Alsop,” aponta Cabral Filho⁵. Em conjunto com outros autores, Cabral Filho aponta que Le Corbusier fazia uma analogia da sua atividade artística e arquitetônica com o trapezista: treina durante todo o dia, com proteção, para a noite dar o salto mortal.⁶ Na arquitetura, não se poderia brincar, por isto a aproximação com a arte (pintura, escultura) como um lugar de treino.

A nosso ver, há aí uma postura restritiva. Pois todos sabemos das diferenças epistemológicas entre os dois campos, sendo que a arquitetura abarca uma série de

³ CABRAL FILHO, José dos Santos. *Digital Art. A field of inquiry for contemporary architecture*.

⁴ HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo plástico – de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária*. P. 173.

⁵ CABRAL FILHO, José dos Santos. *Digital Art. A field of inquiry for contemporary architecture*. P. 3.

⁶ CABRAL FILHO, José dos Santos. & outros. *A performance enquanto estratégia didática..*

questões não articuláveis na pintura ou escultura. Ora, a pintura só pode ser um lugar de ‘treino’ para a arquitetura se reduzirmos a arquitetura aos aspectos visuais, formais. Na pintura, não é possível se ‘treinar’ diversas questões concernentes à arquitetura: espacialidade, ambiência, sonoridade, etc.

Devemos, portanto, problematizar esta aproximação para tentarmos escapar a fáceis analogias formais ou a uma certa “crença numa profunda continuidade entre os produtos artísticos contemporâneos”, como coloca Sérgio Ferro.⁷ Ferro aponta os problemas decorrentes de realizarmos analogias formais entre diferentes campos em detrimento de seus processos produtivos: “O artesanato da pintura não é equivalente à prática manufatureira da arquitetura nem à industrialização do design.”⁸ Sublinha esta diferença ao analisar justamente a pintura e arquitetura de Le Corbusier, e elucida alguns ‘desvios procedurais’ advindos de analogias formais descuidadas entre os dois campos: “Um quiasmo parece orientar a obra de Le Corbusier. Ele arquiteta seus espaços como um pintor – e, em geral, pinta seus quadros como um arquiteto.” Ou seja, na arquitetura, que possui uma complexa lógica de montagem e construção, Le Corbusier atuaria como se seus materiais fossem inteiramente moldáveis, receptividade pura. Na pintura, prática que permitiria esta ‘receptividade’, ele diseca a obra em componentes e os adiciona segundo métodos ‘científicos’⁹. E, graças a estas descuidadas inversões, não é estranho encontrar similaridades formais, uma plástica híbrida, aponta Ferro.¹⁰

A indagação que se faz a partir de seu texto é: porquê procedimentos tão distintos deveriam obter resultados formais semelhantes? E, no caso de Le Corbusier, o que justificaria estas inversões procedurais realizadas à revelia das especificidades epistemológicas, éticas e estéticas dos dois campos? Neste sentido, o que justificaria a apropriação da arte para investigação de arquitetura, já que fica explícito como este procedimento pode nos alienar das especificidades de cada campo? Não seria mais honesta a resposta dada pelo próprio Ferro em sua prática artística e arquitetônica, na qual estes dois universos praticamente não se interpenetram? Sua arquitetura, aqui citada pelos seus projetos realizados na

⁷ FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre*. P. 241.

⁸ *Ibidem*. P. 241.

⁹ *Ibidem*. P. 245. O próprio Le Corbusier utiliza o termo *científico* para o procedimento de análise do cubismo, como aponta o autor.

¹⁰ *Ibidem*. P. 260.

década de 60, dialoga frontalmente com a industrialização e o processo de construção, explorando deliberadamente a especificidade dos materiais em uma abordagem racional de composições geométricas. Já sua pintura, se assim a pudermos generalizar, atua no campo da figuração em um estilo que os galeristas chamam de neo-renascentista¹¹. Assumir esta diferença de estilo não o aproximaria das especificidades de cada campo?

O problema é que este raciocínio parte de um ponto de vista único: que as aproximações entre arte e arquitetura se situam no campo da semelhança formal. E, neste registro, nos parece realmente uma postura mais honesta preferir as especificidades de cada campo do que as semelhanças imagéticas (o que não quer dizer que a pintura ou a arquitetura de Ferro sejam melhores que as de Corbusier). Mas pode nos ocorrer de pensar outras aproximações entre os dois campos que não só suas imagens, indo além de Sérgio Ferro e de Le Corbusier. Pode nos ocorrer que as práticas artísticas ‘modelam’ as arquitetônicas de uma maneira muito mais potente do que pela semelhança imagética. Perceberemos, pois, que nossa maneira de abordar a arquitetura é diretamente influenciada pela nossa aproximação com as práticas artísticas, tanto em Sérgio Ferro quanto em Le Corbusier, e isto não ocorre pela similaridade formal entre pintura e arquitetura.

Pois, mais do que o resultado formal, as práticas artísticas modelam nossos procedimentos de realização de arquitetura, nossa abordagem dela e os suportes que escolhermos para trabalhá-la (o que tentaremos demonstrar no decorrer deste capítulo). E isto possui repercussão muito mais relevante na produção de arquitetura do que a estratégia de ‘inspiração’ formal na pintura ou na escultura. Uma afirmação que se tornou um lugar-comum diz que para se produzir arquitetura (música, literatura, etc.) é preciso 5% de inspiração e 95% de transpiração. A abordagem que considera apenas as relações imagéticas entre arte e arquitetura atua somente sobre a inspiração. No entanto, nossa maneira de desenvolver, representar e realizar arquitetura (ou seja, a transpiração) também é modelada pelas práticas artísticas das quais nos aproximamos em nossa investigação. E pensar a aproximação com os campos artísticos além da idéia de inspiração se faz fundamental para que abordemos as inúmeras possibilidades de

¹¹ Este rótulo para a pintura de Ferro pode ser encontrado quando se procura suas obras em galerias on-line na Internet.

enriquecimento da prática arquitetônica.

Hoje em dia é bastante aceito na nossa conversação que as especificidades do processo (as ferramentas, suportes, materiais, métodos, etc.) interferem diretamente na constituição do produto. Seja depois de Heidegger ou Flusser,¹² que o demonstraram com grande ênfase, a idéia de que algum elemento do processo pode ser 'neutro' já foi desmontada. Ou seja, a idéia de que é possível transcrever algo diretamente da cabeça para o mundo, sem interferência, não mais se sustenta. Não obstante, há ainda uma visão que remete a Platão de que o mundo das idéias pode ser 'transcrito' unilateralmente no mundo das formas. No entanto, esta transcrição fiel da cabeça para o mundo não é possível e o próprio Platão, não conseguindo tal fidelidade, despreza e abandona as artes (*techné*) por serem uma traição do mundo das idéias, como coloca Flusser.¹³ Atualmente, não podemos mais crer que as ferramentas podem ser isentas ou neutras, mas percebemos que todo o processo de trabalho interfere de maneira bastante específica no resultado atingido.

Se assumimos que o processo de produção de arquitetura interfere diretamente na constituição do resultado, é sobre este processo que devemos atuar se quisermos suscitar mudanças na sua produção. E a possibilidade de modelar este processo a partir da aproximação com as práticas artísticas se mostra muito mais profícua do que utilizá-las como 'inspiração' formal. Assim colocado, vem à tona qual será nossa tarefa neste trabalho: analisar como as diferentes instâncias dos diferentes processos artísticos podem potencializar avanços nos procedimentos de produção (concepção, representação e construção) de arquitetura. De um modo geral, os processos artísticos poderiam ser analisados a partir dos suportes materiais utilizados, das abordagens e dos procedimentos dos artistas. Mudanças de suportes, abordagens e procedimentos de exercícios artísticos podem servir como indutores de alterações nos procedimentos arquitetônicos e na arquitetura produzida.

Pode-se objetar que tais mudanças não seriam efetivas, já que os exercícios artísticos não passam de 'exercícios'. Assim, os procedimentos de produção de arquitetura não seriam alterados e a maneira distanciada como entendemos

¹² Ver: HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. & FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. & Idem. *Les Gestes*. Cap.: *Le geste de faire*.

¹³ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 177.

concepção, representação e construção continuaria a nos limitar. A nosso ver, tal objeção não procede. Pois, os exercícios artísticos são justamente o lugar onde se modela o tipo de procedimento de produção arquitetônica, já que neles se conforma a criatividade dos estudantes e dos arquitetos. É nos exercícios artísticos que, tradicionalmente, estrutura-se o repertório criativo dos arquitetos. Certamente, este repertório é desenvolvido e se consolida na prática efetiva de arquitetura, mas sua base estrutural se faz no campo que escolhemos para experimentação e investigação. Não podemos deixar de pensar que mudanças neste campo experimental podem potencializar mudanças significativas na efetiva prática de arquitetura, o que será verificado ao longo deste trabalho.

1.3 Arquitetura como aparato estético de articulação ética

O propósito deste tópico é delinear a abordagem que faremos da arquitetura, a fim de utilizá-la como parâmetro para nossa análise da aproximação com as artes plásticas. Pois, se a arte abre possibilidades de experimentação que podem potencializar a qualificação da arquitetura, é fundamental que saibamos que tipo de arquitetura queremos para pensarmos quais dispositivos artísticos podem melhor potencializá-la. Ou seja, não teremos aqui uma visão ‘neutra’ das diversas possibilidades abertas pelas artes para se trabalhar qualquer arquitetura. Tal ‘neutralidade’ é não só impossível como indesejável. Pelo contrário, assumiremos uma abordagem específica de arquitetura que nos interessa e que acreditamos melhor servir à nossa sociedade. Poderemos então tecer a aproximação com as modalidades artísticas, investigando como elas podem melhor qualificar esta nossa abordagem específica de arquitetura.

Eis que surge um problema pragmático. Pesquisadores muito mais experientes tomam anos de estudos para tentar traçar uma ‘verdade’ sobre *o que é a arquitetura*. Como poderemos, em um tópico de um capítulo de uma dissertação de mestrado, cujo foco não é este, delinear uma ‘verdade’ sobre quais seriam seus aspectos mais importantes? Como poderíamos fazê-lo sem incorrer em aproximações imprecisas e até irresponsáveis? Esta objeção não procede. Pois não estamos nos propondo a estabelecer nenhuma ‘verdade’ sobre arquitetura ou sobre o que quer que seja, mas somente delinear uma abordagem específica da arquitetura que nos interessa e que acreditamos melhor servir à nossa sociedade. E esperamos conseguir fazê-lo neste espaço.

Para iniciar, tomaremos emprestado o raciocínio desenvolvido por Vilém Flusser,¹⁴ no qual o autor utiliza de uma comparação com o campo da música para pensar como abordar o tema da religiosidade. Ao se deparar com a crise da religiosidade na sociedade contemporânea, Flusser analisa a crítica da religião em duas de suas vertentes – o marxismo e o freudianismo – utilizando-se de um paralelo com música, musicalidade e crítica musical. Descreve a cena da música, composta por compositores que fazem as músicas, virtuosos que a *aplicam*, críticos

¹⁴ FLUSSER, Vilém. *Da Religiosidade*. Cap.: *Da Religiosidade*.

que a *explicam*, público e, marginalmente, patrocinadores, produtoras, lojas de discos etc. O crítico deve conhecer de música e sua crítica se foca principalmente sobre os aspectos centrais da cena musical.

Flusser aponta o fato de que, se utilizássemos o marxismo como ferramenta de crítica musical, colocaríamos no centro da cena os fenômenos marginais, como, por exemplo, o ganho de mais-valia obtido pelas produtoras e lojas de discos. “Como é possível tamanha excentricidade?” nos pergunta o autor, respondendo em seguida: “é que os filósofos marxistas dispõem de uma religiosidade que corresponde à musicalidade daquele que não sabe repetir a mais simples melodia.”¹⁵ Ou seja, por não conhecer e se afinar com o tema, o marxista como crítico da religião não aborda seus aspectos centrais. Ao fazer a analogia com a psicanálise como crítica da religião, Flusser argumenta que tal abordagem seria como se colocássemos no centro da crítica musical o próprio crítico, crendo que o “crítico poderia acabar com a música, libertando assim o ouvinte da necessidade de sujeitar-se a ela.”¹⁶

Ao demonstrar que nenhuma das duas posturas críticas captam a essência do fenômeno religioso, o autor busca analisá-lo a partir de uma ótica própria, que se debruça mais intensamente sobre a experiência religiosa. Fechando a analogia, considera a experiência religiosa o centro da questão (como é a experiência musical na música), os seus compositores aqueles que escreveram os textos religiosos e o clero atuante seriam os virtuosos da cena religiosa. Assim, o autor consegue clarear a crise das religiões tradicionais como propiciadoras da experiência religiosa e articula o problema da demanda de nova religiosidade.

Obviamente, as diferenças entre música, religião e arquitetura são significativas, mas a comparação pode nos ajudar a enxergar com o olhar distanciado determinadas questões, como coloca Flusser. Ao transpor o argumento para a cena da arquitetura, podemos enxergá-la assim: temos como o ponto central a arquitetura como articuladora da experiência das pessoas em sua relação com o mundo e com o outro; a nossa prática histórica seriam as composições que temos disponíveis; e os arquitetos, engenheiros e construtores os virtuosos que as

¹⁵ *Ibidem*. P. 15-16.

¹⁶ *Ibidem*. P. 15-16.

aplicam.¹⁷ Marginalmente, mas não sem importância, estão as fábricas de materiais de construção, os profissionais terceirizados, a legislação de construção civil, etc.

Não consideramos o lucro obtido pelas construtoras ou os baixos salários dos trabalhadores questões de menor importância, mas apenas optamos por não colocá-las no centro da cena, por argumentos já expostos. Se nosso trabalho se debruçasse sobre outros assuntos, como as ciências sociais, possivelmente inverteríamos a importância dos temas, trazendo para primeiro plano as relações de trabalho, sociais e produtivas.

Feita esta primeira peneira, pudemos estabelecer os aspectos centrais da nossa abordagem da arquitetura: sua inserção enquanto objeto que articula as pessoas em sua relação com o mundo e com os outros. Os aspectos 'marginais' serão, certamente, abordados, na medida em que interferem na constituição da arquitetura. Tentaremos dar a importância devida a estes aspectos, considerando que influenciam em diferentes maneiras a arquitetura realizada. Esta primeira peneira serviu somente para retirá-los do centro da cena, lugar que têm ocupado na chamada 'teoria crítica', atualmente bastante difundida nos meios acadêmicos.

Mas talvez nosso recorte ainda esteja impreciso. Partiremos para a tentativa de melhor delinear-lo. Cabral Filho combate a idéia de arquitetura como abrigo através de uma contextualização antropológica: a arquitetura é um fenômeno extremamente recente na história da humanidade em comparação às centenas de milhares de anos que homem perambulou pela superfície da terra. Se utiliza da investigação feita pelo antropólogo Peter Wilson, que

" [...] conclui que, provavelmente, a invenção da Arquitetura doméstica, na idade do bronze, ocorre como uma resposta a uma demanda organizacional da sociedade que se tornara por demais complexa. [...] A arquitetura se transforma, então, ainda segundo Wilson, no mais pragmático dos símbolos disponíveis para a humanidade antes do desenvolvimento da escrita: um instrumento técnico e cognitivo tão abstrato quanto a matemática, uma ferramenta para pensar tanto quanto uma tecnologia para abrigar, um aparato simbólico que vai fornecer as metáforas estruturantes para a natureza e o cosmo."¹⁸

¹⁷ Esta analogia aponta o problema da falsa imagem que temos de uma certa autonomia dos arquitetos: os arquitetos não são como os virtuosos da música, já que não realizam arquitetura, mas projetos; também não são como os compositores, já que não realizam projetos que se inserem na cultura como fenômenos autônomos (não são autônomos o suficiente para que qualquer virtuoso possa aplicá-lo sem um necessário vínculo com o autor.) Ou seja: possui uma ligação estrita com a construção.

¹⁸ CABRAL FILHO, José dos Santos. *Arquitetura como Instrumento ético...* P. 72.

Assim, Cabral Filho conclui que a arquitetura “mais que abrigo ou objeto estético, configura-se como ‘um instrumento ético’.”¹⁹

Tal conclusão nos parece um pouco precipitada, pois não diz a mesma coisa do argumento antropológico que a precede. Algumas questões vêm à tona: |1| o aspecto ‘abrigo’ da arquitetura não seria uma de suas funções éticas?; |2| seria correto considerar a função ética como um atributo mais importante na arquitetura do que a estética?; e |3| seria possível dissociar desta maneira estes dois aspectos, imaginando que o fator ‘estético’ não influencia na capacidade de articulação ética? Se procurarmos no texto de Wilson, veremos que o autor dá grande ênfase à capacidade da arquitetura de articular as relações sociais e investiga como isto acontece quando do seu surgimento entre os nossos antepassados. Esclarece o papel da arquitetura nestas sociedades como um aparato para a regulação social, a aplicação da lei e a atenção, entre outras coisas. Ao mesmo tempo, não nega sua função de abrigar e tampouco sua importância ‘estética’, seja como *aparato simbólico* ou *instrumento cognitivo*.²⁰

A discussão é ainda permeada por uma quarta questão: |4| será que descobrir a função ‘original’ da arquitetura vai nos fornecer prontamente sua função atual em nossa sociedade?²¹ Tendo esta como fundo, tentaremos analisar as outras três. Se considerarmos como aspectos éticos da arquitetura sua capacidade de articular a relação das pessoas com os outros e com o mundo, certamente a função ‘abrigo’ integra este arcabouço ético. Pois a função da arquitetura de abrigar se constitui em uma articulação específica com o mundo natural e também com o mundo cultural (minha casa me protege dos ventos e das chuvas, mas também da polícia secreta e dos ladrões, narra Flusser²²). O abrigo é uma das funções éticas de articulação e não deve ser ignorado como tal. Certamente, a contribuição feita por Cabral Filho, ao destituir a idéia de ‘arquitetura como abrigo’, cumpre uma função importante no sentido de trazer para a discussão os demais aspectos éticos que estão em jogo e que ficam muitas vezes esquecidos. Mas não deve se restringir a eles.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ver WILSON, PETER. *The Domestication of the Human Species*.

²¹ Questão colocada por Silke Kapp em Banca de defesa de dissertação de mestrado de Oscar Viana Vaz. Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

²² Ver FLUSSER, Vilém. *Natural:Mente. Vários acessos ao significado da natureza*.

Quanto à segunda pergunta, nos parece absurdo considerar que um 'instrumento ético' não é também um 'anteparo estético' e que suas características estéticas não interferem diretamente na sua função ética. Pois, como demonstra o próprio Cabral e também Pérez-Gomez²³, a função ética da arquitetura opera como linguagem. Neste universo, a mudança de forma provoca necessariamente mudança de conteúdo, como aponta Flusser: "Não existe um só pensamento articulável de duas maneiras. Duas sentenças diferentes são dois pensamentos diferentes."²⁴ Ou seja, ao se mudar a forma de uma sentença, muda-se necessariamente seu conteúdo²⁵. A arquitetura como um instrumento de articulação social que opera no nível da linguagem também possui a mesma característica: sua formulação (estética) é fundamental para sua meta de articulação social (ética). Duas arquiteturas diferentes são duas articulações éticas diferentes.

No entanto, esta estreita conexão entre ética e estética ainda é abordada de maneira segregada, como aponta Pérez-Gomez: "Por mais de duzentos anos, arquitetos, críticos e teóricos defenderam posições formalistas ou funcionalistas, opondo arte aos interesses sociais e ética a expressão poética."²⁶ Ao longo de sua argumentação, o autor tenta demonstrar como a função ética da arquitetura esteve, ao longo da história, intrinsecamente associada à sua formalização e sua poética. Seu ponto de partida é a diversidade das maneiras de amar dos gregos, apontando como *Eros* (o ser da sedução e do amor carnal) e *Philia* (o amor da amizade) sempre estiveram intimamente associados na arquitetura. Ou seja, como a estética e a ética sempre foram duas maneiras de amor indissociáveis, o que não exclui a produção de arquitetura. Com o auxílio de sua argumentação, fica claro para nós que a segregação entre ética e estética é uma alienação, pois não seria possível haver 'função ética' sem alguma 'formalização estética' e qualquer 'formalização estética' interfere de maneira direta na 'função ética'.

²³ Ver PEREZ-GOMEZ, Alberto. *Built Upon Love*. Cap. *Architecture as language*.

²⁴ FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. P. 93.

²⁵ Por exemplo: Imaginemos um professor. Articula algum conhecimento com um grupo de alunos através da linguagem, seu 'instrumento ético'. Certamente, o conteúdo articulado não seria o mesmo se o professor utilizasse linguagem erudita ou popular. Ou se gritasse. Ou se gaguejasse. Ou se falasse com grande poder de envolvimento. Cada uma destas maneiras de formalização con-formaria um conteúdo diferente.

²⁶ PEREZ-GOMEZ, Alberto. *Built Upon Love*. P. 4. "For more than two centuries, architects, critics, and theoreticians have been arguing functionalist and formalist positions, apposing art to social interests and ethics to poetic expression." *Built Upon Love*. P. 4.

Desmonta-se a dualidade entre ética e estética. Podemos, depois desta segunda peneirada, tentar reformatar nossa abordagem de arquitetura: um instrumento que articula a relação entre as pessoas e delas com o mundo, através de uma formalização estética que é a sustância desta articulação. Parece que temos algum avanço, mas parece também que a questão da 'formalização estética' ainda está um pouco vaga. Como ela ocorre? Quais são suas especificidades? Qual sua importância?

Não faltarão autores que argumentem ser a experiência estética da arquitetura uma experiência pluri-sensorial, que envolve a ativação de todos os nossos sentidos corporais. Ana Paula Baltazar dos Santos, por exemplo, faz uma eficiente revisão bibliográfica sobre a questão da percepção da arquitetura e fenomenologia, trazendo para a discussão diversos autores que abordam o assunto.²⁷ Quando trata do processo de percepção, faz uso do argumento de Gregory de que ver objetos envolve uma série de recursos além da visão, como um conhecimento prévio do objeto e os demais sentidos: tato, paladar, olfato, audição etc. Para a autora, "podemos dizer que os sentidos são ativados no ato de perceber, e as hipóteses formuladas por nosso cérebro são influenciadas e testadas por todo o conjunto sensorial, não apenas a visão."²⁸

Outros autores estudam como este processo de percepção se dá, e apontam a importância da ativação dos diversos sentidos, como Merleau-Ponty (que investiga a fundo como o processo de percepção opera, e dedica um grande capítulo ao item 'espaço')²⁹, Rasmussen (que termina seu livro argumentando o quanto a questão acústica é importante na apreensão da arquitetura)³⁰, Pallasmaa (que aponta como o tato e a visão periférica constituem a essência da experiência humana)³¹ e também Cabral Filho (que diz ser a experiência da arquitetura inconsútil – ou seja, sem sutura)³². Poderíamos, neste momento, pelo uso das 'autoridades', confirmar nossa hipótese. No entanto, preferimos pensar a citação como uma maneira de creditar a origem do nosso pensamento do que de confirmá-lo pela 'autoridade'. Tentaremos,

²⁷ Ver SANTOS, Ana Paula Baltazar dos. *Multimídia interativa e registro de Arquitetura. A imagem da arquitetura além da representação*.

²⁸ Ibidem. P. 35.

²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*.

³⁰ RASMUSSEN, Steen E. *Arquitetura Vivenciada*.

³¹ PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. P.10.

³² CABRAL FILHO, José dos Santos. Aula ofertada na Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte, 2005.

pois, tendo estes autores como fundo, escrever algumas linhas sobre o processo de percepção de um edifício.

Imaginemos a experiência de uma arquitetura que tenha sido significativa para algum de nós. Uma igreja, uma casa, um museu, uma praça. Certamente, a lembrança que nos remete não é só de uma imagem, como se nos lembrássemos de uma fotografia. Pelo contrário, esta lembrança diz respeito a um *estar-no-lugar* corporalmente, onde os diversos sentidos colaboram. Minha percepção do Museu de Arte da Pampulha, por exemplo, possui uma relação intrínseca com a sua acústica e também com os aspectos táteis dos materiais. Certamente, possui também uma relação intrínseca com seus aspectos visuais. É a conjunção destes diversos aspectos que constitui minha experiência estética desta arquitetura. E é como anteparo estético (que me fala intelectual e corporalmente) que a arquitetura é capaz de me articular com o mundo e com meus outros.

Dizer que a experiência estética da arquitetura envolve todos os sentidos parece estar ainda aquém da sua completude. Talvez seja mais precisa a proposição de Pérez-Gomez,³³ que argumenta estar a percepção da arquitetura para além dos cinco sentidos. Pois não se trata de somar todos os sentidos como em um exercício sinestésico. Trata-se, muito mais, de experienciar um lugar a partir da ativação sensorial conjugada com a nossa experiência pessoal, nosso intelecto, nossa imaginação. Se entendemos como estética (*aisthōn*) "experiência vital", como coloca Flusser³⁴, é justamente esta a estética arquitetônica. É uma experiência de vida, articulada por um anteparo cultural que me fala corporal e intelectualmente. Eis aí um entendimento mais promissor da estética da arquitetura.

No entanto, existe um entendimento bastante difundido da estética da arquitetura como 'visualidade', o que restringe sua abordagem pelos arquitetos. Trataremos tal questão no próximo tópico. Neste momento, investigaremos como esta experiência estética se dá através do corpo construtivo do edifício. Stéphane Huchet recoloca em discussão a abordagem que Gottfried Semper fazia da arquitetura, pregando um retorno aos valores da 'qualidade sensível do material': "Do têxtil deriva a arquitetura. O recinto em forma de tapete, a parede têxtil que parte o espaço e que, ao mesmo tempo, é a afirmação deste, privilegia a plenitude

³³ PEREZ-GOMEZ, Alberto. Palestra na Casa do Baile. Belo Horizonte, 2007.

³⁴ FLUSSER, Vilém. Les Gestes. P. 72.

corpórea do edifício.”³⁵ O autor aponta a importância de Semper, e, mais tarde, Adolf Loos, em promoverem uma cultura do ambiental e do interior, através da qualidade sensível do material, em contraposição à tradição construcionista e engenheirística, tão presente no século XIX.

Mais uma vez, a questão da ‘origem da arquitetura’ carece ser problematizada, pois a hipótese de que ela se originaria nas tendas e tapeçarias não garantiria que tais características deveriam *a priori* se manter na atualidade. No entanto, podemos enxergar este esforço de Semper mais como uma tentativa de recolocar em jogo a abordagem da experiência da arquitetura como uma experiência corporal completa, na qual a ‘qualidade sensível dos materiais’ opera de maneira significativa. E se olharmos este esforço no contexto da segunda metade do século XIX, quando a crença na ciência e nos procedimentos científicos atingia de maneira intensa diversas áreas do conhecimento, poderemos entendê-lo melhor. Pois na arquitetura tal crença se manifesta, por exemplo, pela aplicação paradigmática da perspectiva isométrica, que só ocorre a partir do século XIX, onde as linhas paralelas forjam um espaço abstrato visto a partir do infinito, como colocam Pérez-Gomez e Pelletier.³⁶ A isometria permite uma relação mensurável entre a representação e a arquitetura, e as medidas das linhas podem ‘corresponder’ às medidas do edifício construído. Este método, que possibilita a precisão da construção e é extremamente eficiente para a engenharia e a mecânica, ao mesmo tempo induz a uma abordagem objetiva da arquitetura, como um objeto visto do infinito por um arquiteto transcendental.

Este contexto nos ajuda a entender a batalha de Semper: restabelecer, entre os arquitetos, a preocupação com a inserção das pessoas na arquitetura através de uma abordagem que privilegia a ‘qualidade sensível dos materiais’. Batalha extremamente louvável que, de alguma maneira, continua a ser empreendida, inclusive nesta dissertação de mestrado. Pois o entendimento de que a inserção da pessoa no espaço conformando uma experiência totalizante é o cerne da estética da arquitetura se faz necessário para que ela articule a nossa relação com o mundo e com os outros de maneira rica e potente.

Eis que esta terceira peneirada, entremeada por diversas digressões, nos

³⁵ HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo plástico...* P. 179.

³⁶ PÉREZ-GOMEZ, Alberto & PELLETIER, Louise. *Architectural representation and the perspective hinge*. P. 309.

permitiu estabelecer, da maneira mais precisa que conseguimos, uma abordagem da arquitetura: opera como um instrumento que me articula com o mundo e com meus outros. O faz através de sua linguagem, que me fala ao corpo e ao intelecto e que não pode ser dissociada da minha experiência concreta. Tal experiência se constitui em uma experiência estética, no sentido de experiência vital, e é propiciada pelos diversos integrantes da arquitetura: os espaços, suas formas, seus materiais, sua sonoridade, temperatura, cheiro, além das variáveis não previstas, como a apropriação pelas outras pessoas. Este é, grosso modo, o entendimento que tecemos da arquitetura e aí reside, para nós, sua importância para nossa sociedade. É tendo este entendimento como fundo que poderemos analisar a cena contemporânea de produção da arquitetura e as possibilidades de qualificação pela aproximação com as práticas artísticas.

1.4 Os suportes, abordagens e procedimentos dos arquitetos e sua relação com a produção de arquitetura

Feitos a análise crítica da aproximação da arte com a arquitetura e o delineamento da abordagem de arquitetura que nos interessa, partiremos agora para a análise da cena atual de produção de arquitetura. Apontaremos alguns problemas detectados, que prejudicam a constituição de uma arquitetura potente enquanto experiência estética e enquanto articulação ética. Nossa hipótese é de que a aproximação que se faz tradicionalmente com os meios artísticos interfere nestes problemas detectados. É esta hipótese que conformou a estrutura deste tópico, em três partes: a primeira busca investigar como a *abordagem enfaticamente visual da estética arquitetônica* se relaciona com a nossa prática artística complementar; a segunda analisa nossa ênfase na constituição de objetos, a partir da prevalência *do suporte objetual* de nossa prática artística complementar; a terceira analisa estas e outras questões a partir do estudo dos nossos *procedimentos* de produção de arquitetura, em relação estreita com os procedimentos trazidos pela nossa prática artística.

1.4.1 A abordagem da estética da arquitetura como 'visualidade'

Esta questão será iniciada pela diferenciação dos termos *visualidade* e *plástica*, a partir do argumento de Dominique Chateau. Fazendo uma arqueologia da noção de *Plástica* o autor tenta resgatar os diversos sentidos já empregados a este termo e os discute em relação às práticas artísticas na história. Ao comparar a escultura com pintura, utilizando a argumentação de Herder de que a escultura seria a verdade e a pintura o sonho (trazendo a tona o caráter presencial da escultura e remissivo da pintura), ele coloca a idéia da plasticidade como a "corporeidade da obra no sentido de sua manifestação em um envelope material".³⁷ Neste sentido, entendemos que a plasticidade seria assumir a materialidade, a corporeidade do material como elemento constituinte da obra.

³⁷ CHATEAU, Dominique. *Arts plastiques. Archeologie d'une notion*. P. 95. "Ainsi, peut être tenue pour plastique la corporalité de l'oeuvre au sens general de sa manifestation dans une enveloppe matérielle...".

Herder aponta ser a escultura 'plástica' e a pintura 'visual'. A nosso ver, tal afirmativa não mais se sustenta depois de tantas experiências materiais na pintura, como por exemplo nas colagens cubistas ou em Pollock. Nestes casos, a materialidade da pintura se insere de maneira incisiva na apreensão da obra. Poderíamos entender como 'arte visual' a fotografia ou o vídeo, no sentido de que a materialidade de seus suportes não são assumidos como elementos constituintes da apreensão da obra. Mesmo esta definição se mostra problemática, pois há fotógrafos que exploram deliberadamente a materialidade do papel fotográfico e do processo de revelação e video-artistas que assumem a materialidade não-neutra do suporte de projeção.

Estabelece-se aqui uma outra definição para os termos *visual* e *plástico*: são polarizações opostas de maneiras de lidar com a corporeidade material. Em um extremo está a abordagem 'visual', que busca negar seu suporte e enfatizar a 'imagem', no outro está a abordagem 'plástica', que busca assumir a construção da imagem em diálogo com a materialidade do suporte. A abordagem *visual* nega o suporte e a *plástica* o assume. Entre estes dois pólos, estão todas as gradações entre a prevalência da materialidade do suporte e da imagem na constituição da obra.

A experiência estética da arquitetura é, a nosso ver, no mínimo uma questão 'plástica'. Parece ser o que afirma Huchet, quando diz que "toda manifestação tectônica já é sempre Plástica."³⁸ Ainda que desconsiderássemos as questões sonoras, térmicas, olfativas, etc., não poderíamos desconsiderar a corporeidade dos materiais como integrante constituinte da estética arquitetônica. Por certo: há arquiteturas que buscam negar seu suporte material (por exemplo pintando todas as paredes de branco) mas o que fazem é assumir a corporeidade material do que utilizam para negar (no caso, a tinta branca).

Neste sentido a estética da arquitetura seria muito mais uma questão 'plástica' do que 'visual'. Ou seja, sua materialidade se insere de maneira fundamental na apreensão estética e duas formas idênticas com materiais diferentes resultarão em experiências estéticas bastante diferentes. No entanto, vimos no tópico anterior que ela é ainda mais ampla do que uma 'experiência plástica'. Pois envolve a situação do corpo no espaço e a ativação dos diversos sentidos, do

³⁸ HUCHET, Stéphane. *Horizonte Tectônico e campo plástico...* P. 171.

intelecto e da imaginação. É uma experiência vital totalizante, não podendo ser resumida a um sentido. No entanto a crença de que a estética da arquitetura se resume a uma questão visual se faz presente de forma enfática, e pode ser observada tanto na produção acadêmica quanto na prática profissional. Como isto ocorre? Quais as suas implicações?

A divisão da arquitetura em aspectos técnicos, funcionais e estéticos, que remete à estrutura proposta por Vitruvius (*firmitas, utilitas, venustas*)³⁹, teve diversas interpretações ao longo da história, o que equivale a dizer que se tratam de diversas estruturas diferentes. Uma das interpretações mais comuns da tríade vitruviana considera como ‘estéticos’ os aspectos ‘visuais’ da arquitetura, negligenciando aspectos ambientais, da sensação sonora, olfativa e tátil. Se esquece que a ‘estética’ na arquitetura é mais próxima de uma experiência corporal completa que articula a relação com o outro e com o mundo do que uma experiência visual ‘pura’. Tal interpretação está muito presente na arquitetura moderna e ganha contornos claros quando analisamos a assertiva de Le Corbusier sobre ser a arquitetura “o jogo sábio, correto e magnífico de volumes reunidos sob a luz”.⁴⁰ Além de limitar a arquitetura a seus aspectos estéticos, a afirmação limita o termo ‘estético’ aos aspectos visuais. Não considera a qualidade sonora da arquitetura um aspecto estético, mas funcional. O mesmo faz com a qualidade térmica, dos materiais, olfativa etc. No entanto, parece claro que a experiência estética do usuário da arquitetura seria completamente alterada devido a fatores sonoros ou térmicos, por exemplo.

Esta visão parcial da estética da arquitetura, que pode ser entendida como uma interpretação da tríade proposta por Vitruvius há 2.000 anos, está arraigada no nosso sistema de produção e pode ser claramente identificada se analisarmos os currículos das Escolas de Arquitetura no Brasil. Tomemos como exemplo a abordagem dos aspectos sonoros no ensino de arquitetura. Tal conteúdo é ‘ensinado’ em disciplina técnica, que visa estabelecer o ‘melhor’ conforto acústico para os ambientes projetados. Parte de pressupostos técnicos, sobre níveis de conforto acústico ‘adequados’ para determinadas tarefas e visa ensinar estratégias projetuais para atingir tais níveis. No entanto, nada nos levaria a pensar que os

³⁹ Ver: POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da arquitetura*.

⁴⁰ LE Corbusier. *Por uma arquitetura*. P. 13.

aspectos sonoros estariam desconectados da experiência estética arquitetônica. Portanto, parece evidente que eles deveriam ser investigados também no âmbito 'estético', da mesma forma como se investiga os aspectos visuais da arquitetura.

Se assumimos a experiência arquitetônica como uma experiência totalizante, como vimos, a atual organização das escolas de arquitetura e da nossa prática se mostram aberrações oriundas de um sistema defasado de pensamento arquitetônico. Podemos evidenciar com mais clareza alguns aspectos desta defasagem quando abordamos mais diretamente o tema deste trabalho: a arte como campo de investigação de questões análogas às arquitetônicas. Na maioria dos cursos de Arquitetura no Brasil, a aproximação com o campo artístico acontece em disciplinas no início do curso, que visam sensibilizar os estudantes recém-ingressos e permitir a eles a realização de exercícios criativos mais livres, sem as dificuldades técnicas e funcionais impostas pela prática arquitetônica. Vê-se claramente a inserção no pensamento arquitetônico que esboçamos acima, sendo estas disciplinas tentativas de se exercitar *venustas* sem os empecilhos provocados por *firmitas e utilitas*. O suporte utilizado é normalmente objetual, constituindo composições bi ou tri-dimensionais a serem contempladas. Esta abordagem da arte focada em seus aspectos visuais aponta para uma distorção da idéia da estética arquitetônica, já que ela fica restrita à visualidade.

Embora, como aponta Cabral, este modelo de ensino represente um avanço em relação ao modelo anterior, as Escolas de Belas-Artes do século XIX, por enfatizar o exercício criativo ao invés do treino estético dos estudantes⁴¹, há de se reconhecer que se trata de um modelo baseado principalmente em um tipo de pensamento arquitetônico do início do século XX, defasado em relação ao momento atual e que possui uma abordagem empobrecedora da experiência arquitetônica.

Pois, se a experiência arquitetônica é uma experiência totalizante, e se queremos que a arquitetura seja a *obra de arte total* da qual nos fala Stéphane Huchet⁴², o ensino de *Acústica* não deveria possuir também uma abordagem investigativa? E o ensino de *Plástica* não deveria também contemplar outros aspectos da experiência arquitetônica que não só os visuais? E o desdobramento

⁴¹ CABRAL FILHO, José dos Santos. *Digital Art. A field of inquiry for contemporary architecture*.

⁴² HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo plástico...* P. 178.

disto não seria também uma abordagem pluri-sensorial no ensino de projeto?

Contemplação e interação

A convergência entre arquitetura e tecnologia da informação já não é uma especulação, mas um dado que pode ser constatado. Pode ser banalmente constatado nas mansões dos milionários, onde mecanismos de automatização se fazem cada vez mais presentes, da garagem à geladeira. Ou pode ser constatado de maneira mais perspicaz, o que demonstrará que esta confluência não se restringe aos milionários: se a arquitetura cumpre historicamente a função de articular a relação entre as pessoas, atualmente tal articulação sofre interferência radical das novas tecnologias. As televisões, computadores, telefones celulares, etc., deixam as paredes das casas com tantos buracos quanto um queijo suíço, já apontava Vilém Flusser na década de 1980.⁴³ Pois as paredes deixam de cumprir seu papel de isolamento e separação, ou seja, deixam de articular eticamente. A articulação ética passa a ser feita pela tecnologia da Informação, é ela quem me conecta e me distancia do outro. Também desenvolve este argumento Cabral Filho, apontando mesmo a possibilidade do 'fim da arquitetura' como conhecemos, a partir da predominância da tecnologia da informação como articuladora das relações sociais.⁴⁴

Urge, portanto, que os arquitetos comecem a investigar esta confluência de maneira mais próxima, já que ela interfere na dinâmica da arquitetura de maneira incisiva. No entanto, nossa ênfase na arquitetura como objeto a ser contemplado pelo olhar não considera esta convergência. Pois, além de ser enfaticamente visual, nosso enfoque na questão estética arquitetônica tende também à contemplação, à não-interação. Tal questão salta aos olhos quando observamos os exercícios artísticos desenvolvidos por arquitetos: em sua maioria objetos a serem apreciados pelo olhar. A abordagem contemplativa de objetos fechados, como ocorre em algumas categorias das artes plásticas, apresenta problemas graves quando transposta para a arquitetura, devido à dinâmica cotidiana singular do espaço arquitetônico. Se com a arte nos dispomos a uma relação muitas vezes de observação, com a arquitetura

⁴³ VER: FLUSSER, Vilém. *Towards a philosophy of design*. Cap.: *With as many holes as a swiss cheese*.

⁴⁴ CABRAL FILHO, José dos Santos. *Arquitetura como instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo*.

nossa atitude é muito mais ativa, sendo a contemplação apenas um aspecto desta relação.

Nesse contexto, questões como a apropriação e transformação do espaço pelas pessoas e a interação e automação mediadas tecnologicamente ficam muitas vezes negligenciadas em prol de uma ênfase contemplativa no projeto arquitetônico. Além de banalizar a experiência arquitetônica, muitas vezes tal ênfase banaliza a própria arte que serve como 'inspiração', já que a fruição dos observadores no espaço cotidiano nem sempre acontece de forma concentrada sobre questões visuais do objeto arquitetônico. Uma 'forma' que poderia ser expressiva na escala e no espaço institucional da arte pode ser irrelevante na apreensão da arquitetura pelo usuário.

Na nossa prática projetual, nossas ferramentas nos induzem muitas vezes a uma abordagem contemplativa: realizar objetos a serem observados. Desenhos, maquetes, colagens, etc., tendem a nos fazer focar as questões visuais de um certo ponto de vista, como se aquele fosse mais adequado. Em nossa prática artística complementar, o mesmo acontece quando lidamos, quase sempre, com objetos a serem contemplados por observadores, e poucas vezes com dispositivos de interação. Deve-se ter consciência que o tipo de exercício criativo realizado induz a um tipo de prática, e que questões não abordadas no ensino acabam por aparecer menos na prática dos arquitetos.

Embora desconectados de um procedimento ancorado no ensino, alguns arquitetos têm tido visões mais ricas da experiência arquitetônica, e poderíamos enumerar rapidamente alguns trabalhos que escapam à abordagem restritiva supracitada. Curiosamente é justamente Le Corbusier que faz um primeiro ensaio de um ambiente arquitetônico imersivo, no fim dos anos 50. Trabalhando em parceria com os músicos Yanne Xenakis e Edgar Varèse e com o cineasta Philippe Agostini, Corbusier realizou o projeto do Pavilhão da Philipps para a ocasião da Feira Mundial de Bruxelas, em 1958.

O pavilhão foi construído através de um sistema estrutural de casca hiperbólica, tornando-se um espaço sonoro extremamente complexo. No interior ocorrem projeções de filmes de Agostini e do Poème Electronique, multimídia desenvolvida por Edgar Varèse para o pavilhão. Talvez ele tenha sido o primeiro ambiente eletrônico-espacial combinando arquitetura, cinema, música e luzes,

tornando-se uma multimídia espacial. Os sons percorriam o espaço através dos vários alto-falantes, podendo começar em uma ponta do pavilhão, subir, descer e terminar em outra ponta. As imagens eram projetadas no interior curvilíneo, sem 'tela plana', o que dava à arquitetura o duplo caráter de: |1| suportar a imagem, transformando-a através de sua superfície; e |2| se complementar pela imagem projetada, o que faz do pavilhão um espaço constantemente atualizado.

O que Le Corbusier e os demais fazem é perceber a arquitetura como o instrumento multi-mídia que esta sempre foi, ou como a "obra-de-arte-total" que ela sempre foi, como coloca Huchet, confluindo diferentes campos artísticos e técnicos.⁴⁵ No Renascimento os campos que a compunham eram, dentre outros, a técnica de construção em pedra, em madeira, pintura e escultura. No movimento moderno, surge a técnica do concreto armado, e embora se tenha mudado radicalmente a relação da arquitetura com a industrialização, a participação dos campos artísticos não se amplia, e continua sendo principalmente focada na pintura e na escultura. As pinturas nos tetos das Igrejas e os ornamentos das fachadas são substituídos pelos painéis de artistas modernistas em composições abstratas de volumes e planos.

A inovação que este projeto traz, em 1958, é justamente assumir esta vocação multimídia e experimentar a inserção das outras mídias - música, luzes e cinema - como elementos participantes da arquitetura. Ora, som, luz e imagem sempre estiveram presentes na arquitetura, desde o tempo das cavernas, que tinham acústica e iluminação próprias e desenhos nas paredes. O que este projeto traz de novo é o entendimento que sonorização, iluminação e projeção de imagens não são mais do que som, luz e imagens, elementos tradicionais da arquitetura, e portanto podem e devem ser pensados juntamente com a dinâmica espacial.

Talvez o pavilhão da Philipps seja um exemplo precoce de uma estratégia que fica cada vez mais presente na produção da arquitetura contemporânea: a confluência entre arquitetura e mídias tecnológicas, lançando mão de estratégias como automação e interação aplicadas na dinâmica da arquitetura. Cabral Filho aponta a relevância destes conceitos na arquitetura e artes plásticas contemporâneas e aponta o fato de as duas estratégias tocarem questões

⁴⁵ HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo plástico...* P. 178.

fundamentais da nossa relação com o mundo e com o outro.⁴⁶ A automação enquanto possibilidade de lidarmos com os processo vitais e a interação enquanto possibilidade de lidarmos com a alteridade, aliadas às tecnologias da informação apresentam um enorme potencial de desenvolvimento de questões artísticas e arquitetônicas.

A partir da década de 80 alguns arquitetos começam a trabalhar a interação mediada de forma mais propositiva. Poderia-se destacar uma tendência inicial de interação do edifício com elementos naturais, ou automação, como por exemplo na Wind Tower de Toyo Ito e o Instituto do Mundo Árabe, de Jean Nouvel. A Torre de vento foi construída em 1986, em Yokohama, no Japão. Toda em metal perfurado, funciona para ventilação e armazenamento de água de um shopping center subterrâneo. Tendo a forma de um cilindro, de dia ela é uma escultura cinza e neutra. No entanto, a noite a torre sofre modificações nas suas cores de iluminação a partir de parâmetros relativos ao vento naquele lugar. Funciona como um marcador das condições do vento na cidade, uma espécie de 'monumento utilitário' conjugando as funções informacional e estética.



Fig. 1 – Toyo Ito: *Wind Tower*, 1986. fonte: <http://web.tisca.it>

Fig. 2 – Jean Nouvel: *Instituto do Mundo Árabe*, 1988. Fonte: <http://www.e-architect.co.uk>

Em 1988, constrói-se em Paris o Instituto do Mundo Árabe, projeto do Atelier Jean Nouvel em parceria com Architecture Studio. Os arquitetos desenvolvem na fachada sul do edifício – a que recebe mais insolação - um sistema mecânico/computadorizado que reconhece a insolação na fachada e modifica a abertura dos brises-diafragma. Este sistema híbrido utiliza tecnologias computadorizadas de sensores e processadores de informações que geram os dados para fazer movimentar um sistema mecânico semelhante ao de uma câmera fotográfica. A luminosidade e a insolação direta no edifício são controladas por

⁴⁶ CABRAL FILHO, José dos Santos. *Um futuro além da transgressão*.

este sistema, visando mantê-las em um grau adequado para o uso interno. Ao mesmo tempo, trata-se de um efeito estético refinado, que, remetendo à cultura árabe, dá uma característica particular ao edifício.

Em ambos os casos, trata-se de sistemas de automação onde o *Input* é dado pela própria natureza. No entanto, o *Input* pode ser dado pelas pessoas, conformando o que chamamos interação. É a partir da década de 90 que a interação entra de maneira mais enfática na 'pauta' dos arquitetos. Sem dúvida, um exemplo emblemático desta confluência foi o *H2O Pavillion* (pavilhão das águas), projeto do escritório holandês Nox, desenvolvido de 1994 a 97. O edifício tinha forma amebóide, sem linhas retas de paredes ou tetos, mas com uma grande superfície que forma piso, vedações laterais e superiores. No interior, ocorriam interações em tempo real com projeções, luzes e sons, além de artifícios temáticos, como chuva artificial, jatos de vapor d'água etc. As interações foram desenvolvidas em conjunto com o prédio e sua forma contribui e altera os artefatos tecnológicos ali inseridos, assim como os efeitos atualizam constantemente o edifício.⁴⁷ Neste pavilhão, encontramos novamente a integração espacializada entre arquitetura e multimídia que havia no pavilhão de Le Corbusier e Xenakis, onde espaço e mídia se complementam e fica difícil definir qual prepondera.

Estas experiências abordam, de maneira incipiente, a confluência que já ocorre entre os dois campos. Se, atualmente, a articulação entre as pessoas e delas com o mundo começa a ser feita pela Tecnologia da Informação, estes arquitetos começam a investigar como tal articulação pode se dar de maneira mais rica. Fato é que muitos passos precisam ser dados para que os arquitetos comecem a interferir positivamente nesta confluência, qualificando a experiência do usuário comum em sua relação com o mundo e com seus outros, mediada pela arquitetura e pela tecnologia da informação.

É importante frisar que os arquitetos citados neste tópico têm procedimentos diferentes no desenvolvimento destes projetos, e que eles não utilizam, necessariamente, a arte digital como exercício investigativo. No entanto, tratam de questões que permeiam as da arte digital, como estratégias de interação

⁴⁷ Não tivemos acesso ao edifício, sendo este um relato que se pode encontrar em livros e na Internet.

e automação, e que não podem ser investigadas utilizando os meios artísticos consolidados nas escolas de arquitetura. Nos parece que a arte digital é um instrumento potente para investigação destas possibilidades, por colocar no horizonte dos arquitetos questões que não poderiam surgir utilizando outras ferramentas. Não por acaso, diversos artistas contemporâneos trabalhando com meios digitais são arquitetos, sendo o suporte artístico a possibilidade que têm encontrado para investigar questões arquitetônicas.

Apesar da presença destas estratégias se fazer cada vez mais relevante na produção arquitetônica contemporânea, geralmente elas não são incorporadas à nossa investigação artística nos cursos de arquitetura no Brasil. As disciplinas de 'plástica' não levam em conta questões digitais e as disciplinas de 'informática' têm, em sua maioria, abordagens instrumentais, enfocando o treino e aprendizado de softwares para representação arquitetônica. A confluência que já existe entre os dois campos e que começa a ser explorada de maneira incipiente pelos arquitetos só se desenvolverá plenamente quando a questão digital adentrar na 'pauta criativa' dos arquitetos. O que, a nosso ver, só pode ser feito no lugar onde se constrói esta 'pauta criativa': as disciplinas de experimentação e investigação mais livre, lugar tradicionalmente ocupado pelas 'artes visuais'.

1.4.2 A ênfase objetual

Visto que a ênfase das disciplinas artísticas nos cursos de arquitetura e na prática profissional é sobre os aspectos visuais, aproximando-se de alguns movimentos da arte moderna, surge-nos uma outra observação a respeito dos suportes utilizados. Seja em pintura, desenho, escultura ou colagem, trata-se invariavelmente de composições bi ou tri-dimensionais de objetos a serem contemplados de fora. Apesar de a arquitetura ser um suporte de dupla face (dentro e fora, espaço e objeto), a aproximação artística que temos consolidada se debruça principalmente sobre a questão objetual.

Simplificando, poderíamos dizer que de dentro a arquitetura é espaço, e de fora objeto. Obviamente, a simplificação tem caráter esquemático, porque raramente um edifício possui esta dicotomia tão claramente marcada, e as marquises, pátios e varandas complexificam a questão. Fato é que, ao fazermos arquitetura, lidamos em diferentes gradações com estas duas instâncias, a espacial e a objetual.

Percebe-se, na nossa produção arquitetônica, prática e acadêmica, uma ênfase muito grande na conformação do objeto, a ser visto de fora, muitas vezes em detrimento da espacialidade interna do edifício. Não faltariam 'explicações' para esta postura enfaticamente objetiva, sejam elas teológicas, psicológicas ou sociológicas – o mito do deus escultor, o falocentrismo de nossa sociedade e utilização da arquitetura como ícone representativo de determinadas instâncias sociais, por exemplo. A nosso ver, estas disciplinas captam apenas uma parte do fenômeno, pois são elas mesmas derivadas do processo de objetivação do mundo pela ciência. Flusser argumenta ser a postura 'objetiva' advinda do procedimento científico burguês, iniciado no século XVII, que foi se ampliando durante cinco séculos na medida da ampliação da 'natureza' a ser abordada pela ciência. Hoje, praticamente tudo pode ser abordado como objeto, incluindo aí seres humanos e sociedade.⁴⁸

A arquitetura não escapa de tal procedimento, e atualmente também vem sendo tomada como objeto. Ana Paula Baltazar aponta o perigo, para a arquitetura,

⁴⁸ Ver: FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 61-80.

da objetificação do mundo: “a redução do caráter do lugar a espaço cartesiano, representável, independente do vivenciamento.”⁴⁹ Ao invés de se tomar a arquitetura enquanto realidade (ou coisa em si, nos termos da autora), tomá-la enquanto objeto faz distorcer sua abordagem pelos arquitetos. A nosso ver, a excessiva ênfase na conformação dos objetos faz com que outras questões, como espacialidade, ambientação, articulação entre pessoas, etc., sejam menos trabalhadas nos projetos arquitetônicos.

Ao tratar do design de ‘objetos de uso’, Flusser⁵⁰ aponta uma contradição intrínseca no desenvolvimento da cultura (se entendemos “como cultura o somatório de todos os objetos de uso”)⁵¹, na qual cada objeto é criado para superar um obstáculo, e em seguida torna-se um obstáculo a ser superado. A pergunta colocada pelo autor para tentar escapar deste círculo vicioso é: como fazer para criar objetos que removam um obstáculo existente e ao mesmo tempo obstruam o mínimo possível o caminho da pessoa que for utilizá-lo?

Flusser contrapõe dois aspectos dos objetos de uso: o objetivo e o inter-subjetivo, ou o problemático e o dialogal. Nos encontramos focados na cultura objetual desde o renascimento, o que permitiu todo o progresso técnico, científico e tecnológico, já que dominamos cada vez mais a complexidade dos objetos. No entanto, é somente através de uma virada para a questão dialogal, inter-subjetiva, que se poderia fazer um design responsável, ou seja, que lida com o outro. É somente voltando a nossa atenção para a relação do objeto com a pessoa que irá utilizá-lo que podemos sair da situação de idolatria.

Aplicando este pensamento na arquitetura - objeto de uso, *media* por excelência - conseguimos clarear alguns contornos do problema levantado há pouco. A ênfase objetual na arquitetura leva a uma distorção da equivalência de suas funções na dinâmica social, fazendo preponderar a questão objetual sobre a dialogal. A arquitetura enquanto articuladora de relações sociais perde importância em prol da arquitetura como objeto (a ser visto). Ao tentar superar algum obstáculo existente através da construção de um edifício, acaba-se criando uma série de novos obstáculos advindos da abordagem objetual dada ao projeto. Mas, como vimos no

⁴⁹ SANTOS, Ana Paula Baltazar dos. *Multimídia interativa e registro de arquitetura*. P. 24.

⁵⁰ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. P. 193-198.

⁵¹ *Ibidem*, P. 194.

tópico 1.3, a função principal da arquitetura é mediar nossa relação com o mundo, articulá-la. Certamente, ela o faz através de sua conformação estética. Mas a estética não deve ter fim em si mesma ou em um objeto: deve ter por meta articular a relação entre as pessoas e delas com o mundo. Não estaríamos precisando inverter o vetor da nossa abordagem objetual em direção a uma abordagem que potencialize o diálogo sujeito-objeto?

Como já foi dito, os suportes pintura, desenho e escultura são predominantemente objetuais, induzindo um tipo de ênfase na constituição formal do objeto, seja ele bi ou tri-dimensional. Claro que temos exceções na história da arte, como as pinturas/*happenings* de Jackson Pollock e as esculturas/*bichos* de Lygia Clark, onde o evento e a interação com o observador ganham, respectivamente, proeminência na constituição da obra. No entanto, a abordagem que enfatiza o 'objeto a ser observado' é a que prevalece, inclusive na formação e prática complementares dos arquitetos. Certamente, esta abordagem tem repercussão significativa na dos arquitetos, quando passam da arte para a arquitetura, do exercício para a prática efetiva.

A maneira de se expor pintura e escultura em sua relação específica com o espaço 'neutro' da galeria enfatizam esta abordagem distanciada e objetual. Brian O'Doherty, ao questionar a hegemonia do 'cubo branco' (a galeria homogênea toda pintada de branco) nas exposições artísticas durante o século XX, problematiza questões como o isolamento da obra de arte em relação à vida e sua objetificação distanciada. Em suas palavras, a obra de arte é colocada "entre aspas, ao ser inserida na galeria ou vitrine."⁵² Este isolamento do objeto de seu contexto e a tentativa de inseri-lo em espaço 'neutro' é advinda dos procedimentos científicos, e parece se espalhar por todas as disciplinas na contemporaneidade: seja nos cubos brancos que visam isolar cada vez mais idealmente as obras de arte, ou na representação (e posteriormente nas fotografias) de arquitetura, que a distancia das contingências da realidade concreta.

No entanto, o espaço da galeria não é 'neutro' (ou, como veremos mais adiante, a neutralidade é uma alienação do pensamento científico), e suas características específicas interferem nos objetos que ali estão expostos. Daniel

⁵² O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco*. P. 105.

Buren aponta que

O Museu/Galeria não é o lugar neutro que gostaríamos de crer, mas o ponto de vista único onde uma obra é observada e de onde se origina. Para não o levarmos em consideração, ou para interpretarmos o Museu/Galeria como algo natural, com sentido próprio, este torna-se o limite mítico/deformante de tudo o que nele se inscreve.⁵³

Mas esta idéia de ‘neutralidade’ da galeria se faz bastante presente e tem conseqüências relevantes quando transposta para a prática da arquitetura: pois o entorno (terreno, vizinhança, cidade, etc.) da obra arquitetônica pode ser qualquer coisa menos ‘neutra’. E o exercício desgastado de se produzir desenhos e pinturas (para serem colocadas na parede branca) ou esculturas (para serem colocadas sobre pedestais) nos induz a pensar a obra arquitetônica também como ‘objeto’ sobre um fundo neutro.

Resumindo: nossos procedimentos tradicionais de experimentação artística (pintura, desenho, escultura) constituem-se da produção de objetos para serem contemplados de fora que devem ser expostos em contextos arquitetônicos idealmente neutros. Não podemos deixar de pensar que a abordagem destes exercícios influencia diretamente nossa abordagem da arquitetura, transformando-a na produção de objetos arquitetônicos que devem ser contemplados isolados de seu contexto, ou seja, da realidade concreta. Todas as contingências (clientes e suas interferências, usuários, mobiliários, especificidades construtivas, erros) devem ser eliminadas para se poder visualizar o objeto ‘puro’, isolado de seu contexto.

Nossa hipótese para sanar esta alienação nos objetos e buscar realizar aquilo que articulamos no tópico 1.3 – uma arquitetura dialógica, que potencialize e expanda as relações entre as pessoas – é que, mudando-se a forma de investigar e experimentar dos arquitetos, poderia-se induzir uma mudança de abordagem no projeto arquitetônico. O vício constituído pela abordagem objetual nas disciplinas artísticas e em seguida nas de projeto consolida a mesma abordagem na prática arquitetônica e este vício só poderia ser sanado por uma mudança de postura no nosso processo de criação de arquitetura.

Como veremos mais adiante, alguns trabalhos de arte a partir dos anos 60 utilizam outros suportes que reduzem a ênfase na constituição dos objetos,

⁵³ BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos*. P. 70.

expandindo-a para o campo das relações. Outros buscam desestabilizar a suposta neutralidade do espaço da galeria e acabam por se aproximar da escala da arquitetura. Tentaremos responder à pergunta: como os suportes artísticos não-objetuais – por exemplo os *Environments*, ambientes tropicalistas, ambientes de imersão, práticas *In Situ* – poderiam subsidiar uma experimentação e prática arquitetônicas que promovessem o deslocamento da ênfase objetual para uma abordagem dialogal?

1.4.3 Os procedimentos de produção de arquitetura.

Nossos procedimentos de produção de arquitetura se referenciam nos nossos procedimentos de produção de arte, quando dela nos servirmos como prática complementar. No entanto, ao longo deste tópico, pudemos perceber como esta questão se complexifica dadas as diferenças epistemológicas entre os dois campos. Se, nas artes 'plásticas' (pintura, desenho, escultura) ocorre um procedimento de criação no qual a representação é o próprio fim, tal não ocorre na arquitetura. Nela, a representação visual é um meio, e exerce uma influência fundamental na constituição do seu 'fim', da arquitetura efetivamente produzida.

No entanto, a aproximação com pintura, desenho e escultura continua a se fazer a despeito desta diferença abismal entre as duas práticas. Investigaremos em que medida estes procedimentos influenciam o processo de criação da arquitetura e quais são suas repercussões na sua produção contemporânea. Devemos deixar como fundo da discussão a possibilidade de nos apoiarmos em práticas artísticas que não se baseiam na representação visual, a fim de verificar em que medida elas podem contribuir para a produção de arquitetura.

O gesto do pintor e o do arquiteto

Para tal empreitada, tentaremos inicialmente analisar os procedimentos do pintor e do arquiteto em sua prática de realização de obras. Tal análise pode ser feita através dos gestos de cada um deles, e aqui nos referenciaremos nos procedimentos de análise fenomenológica desenvolvidos por Vilém Flusser na análise dos gestos humanos. O Autor propõe, através de tal análise, realizar uma análise do nosso estar no mundo, sob a hipótese de que "a observação dos gestos permite ler a forma como nos situamos no mundo."⁵⁴ No entanto, nossa empreitada é de menos fôlego que a dele, já que mais focada na comparação de gestos com aspectos bastante semelhantes, e com uma busca de resultados restrita aos campos da arquitetura e da arte.

⁵⁴ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 143. "L'observation des gestes permet de 'lire' la façon dont nous sommes dans le monde."

Toda análise do gesto do pintor se complexifica por uma questão principal: de que tipo de pintura se trata? O gesto assume posições distintas se o pintor realiza pintura figurativa ou abstrata, de composição geométrica ou 'livre', só para citar alguns exemplos. O gesto daquele que realiza pintura de 'observação' tem características diferentes daquele que realiza pintura de 'criação'. Esta sentença se mostra problemática, e traz a tona questões do tipo: quanto de 'criação' há na pintura de observação e quanto do feedback da nossa observação do mundo há na pintura de criação? Seria possível criar sem vivências específicas de fenômenos do mundo? Seria possível representar sem um esforço de criação no processo de tradução realidade>pintura?

O gesto de pintar é múltiplo, possui diversas fases que se relacionam de forma não-linear: uma circularidade contínua entre pensar, agir, avaliar e reagir. Criação e observação são processos de contínua interpenetração, e o feedback dado pela ação modifica a observação anterior. Uma questão nos interessa especialmente, quando nos propomos a pensar as semelhanças do gesto do pintor e do arquiteto: os instrumentos e o suporte com os quais trabalha o pintor lhe dão *feedbacks* específicos que tem relação direta com o produto realizado. Ao pintar, exerce sobre a superfície da tela (parede ou teto) uma ação, que lhe permite feedback imediato acerca do produto que está sendo gerado, e lhe permite, assim, ir construindo a pintura em um processo contínuo de ação e avaliação.

Abordemos, rapidamente, a pintura 'gestual' de Maria Helena Andrés, a fim de nos aproximarmos mais concretamente deste processo esboçado acima. Dentre diversos exemplos abordáveis, este parece ser especialmente interessante pela exploração deliberada do gesto na conformação do quadro. Defronte da tela branca, os instrumentos da artista são esponja, pincel e tintas de diversas cores, podendo ocorrer também a mistura de tintas de cores diferentes, para gerar outras específicas. Utiliza, ainda, água e tecido para limpeza, eventuais correções e diluições. Este é, grosso modo, o arcabouço material do qual se serve a artista, e que inevitavelmente molda sua ação específica de pintura.

Inicia sua ação com a esponja, em gestos energéticos que conformam o núcleo principal da obra. Não há pois, pré-determinação, mas intenção que só se atualiza no momento do gesto. Embora muitos o chamem de 'livre', seu gesto é fruto de um esforço deliberado, e isto pode ser percebido pela tensão muscular

que o sustenta. A cada gesto, a artista olha o quadro, avalia rapidamente, e continua sua ação. A gradual transformação dos materiais em 'obra', ocorrida pelos gestos da artista, vão informando seu feedback e induzindo o desenvolvimento da obra. Em poucos minutos interrompe a ação, deixando o quadro por alguns dias inacabado. Este primeiro momento é caracterizado por uma grande quantidade de ação guiada por uma reflexão muito rápida, também chamada intuição.

Em um segundo momento, a artista retoma o trabalho, com uma postura diferente da primeira. Vivencia o quadro, analisa-o atentamente e atua com gestos mais precisos. Finaliza, pois, em um trabalho de reflexão mais delongada e ação de fundo mais 'intelectual'. Eis a obra pronta, e aí está uma das principais diferenças em relação ao gesto do arquiteto. A obra foi gerada em um processo de encontro dos gestos da artista com as especificidades dos materiais. Seu gesto é pois constituído por uma seqüência considerável de ação > resultado > avaliação > reação, e as características dos instrumentos e materiais empregados moldam esta seqüência. A artista penetra o objeto com o qual lida, e o 'entende' no sentido colocado por Flusser.⁵⁵

Flusser aponta a diferença entre *comprendre* e *entendre*, aqui traduzidos por compreender e entender, fases do gesto de fazer. A compreensão acontece na esfera do pensamento teórico, enquanto o entendimento só é alcançado quando se penetra o objeto, lidando com suas características específicas. Entender, é, pois, uma fase precedida pela compreensão e pela ação.

Entender é a tentativa de fazer coincidir a teoria com a prática no interior do objeto. [...] A manipulação mecânica dos objetos, sem uma teoria, não nos faz entendê-los, assim como não podemos entendê-los a partir de uma teoria 'pura' que não seja colocada em prática.⁵⁶

Evidencia-se a alienação provocada pela divisão do trabalho industrial, pois tanto o operário fabril quanto o teórico 'puro' estão distantes do entendimento dos objetos com os quais lidam.

Esta concepção do termo 'entendimento' induz a uma mudança de concepção do termo 'criação'. Flusser aponta que

⁵⁵ Ver: Flusser, Vilém. *Les Gestes*. P. 172.

⁵⁶ FLUSSER, Vilém *Les Gestes*. P. 173. "Entendre est la tentative de faire coincider la théorie avec la praxis à l'intérieur de l'objet. [...] La manipulation mécanique des objets, sans une théorie, ne nous fait pas entendre les objets, comme nous ne pouvons pas les entendre à l'aide d'une théorie 'pure' qui ne soit pas mise en praxis."

Ter idéias originais, não é ser criativo. A criação é 'a elaboração da idéias durante o gesto de fazer'. As mãos não são criativas se impõem formas pré-concebidas, estereótipos, aos materiais preparados 'ad hoc'[...] mas se são obrigadas a elaborar novas idéias, protótipos, durante sua luta contra um material bruto que elas acabam de entender.⁵⁷

Embora isto seja evidente, nossa tradição nos impede de assumi-lo, pois um preconceito que remete a Platão nos faz crer que existe um mundo das idéias puras, imutáveis, em contraposição a um mundo de objetos plásticos e fluidos. Para Platão, o mundo das idéias deve servir de fôrma para o mundo das formas, e a metáfora do padeiro é a mais banal para ilustrar esta idéia. Por isso Platão despreza a arte (*techné*), já que o encontro com a realidade do material transforma, necessariamente, a idéia original, o que é, para ele, uma traição do mundo ideal. "Este preconceito contra o gesto de fazer, que é no fundo um preconceito contra a criação, nos acompanha sempre."⁵⁸

A rigor, qualquer um que atue no mundo criativamente terá que enfrentar este abismo entre o que imagina e o que realiza. Os melhores pintores se dão conta disto, e agem deliberadamente no sentido de superar ou enfatizar o abismo. Mas não se iludem achando que podem transpor uma idéia da cabeça diretamente para o mundo, sem interferências. James Lord narra o processo de pintura de um retrato seu por Giacometti, descrevendo a angústia do renomado artista, aos 60 anos de idade, em nunca ter conseguido transpor o que vê para a tela. Para Giacometti, se trata de um dilema vital: sempre tentar aproximar a pintura de uma imagem que tem na cabeça, mesmo sabendo que não há a menor esperança de consegui-lo.⁵⁹

Não importa o quão díspares sejam os procedimentos e abordagens na pintura, haverá sempre este ponto em comum: a obra é fruto do 'entendimento' que o artista adquire penetrando o universo dos materiais empregados através de um processo cíclico de ação, avaliação e reação. Sua ação criativa não parte de estereótipos, mas desenvolve protótipos durante sua luta contra os materiais utilizados.

⁵⁷ Ibidem. P. 176-177. "Avoir des idées originales, ce n'est pas être créatif. La création, c'est l'élaboration des idées pendant le geste de faire. Les mains ne sont pas créatives non plus si elles imposent, violemment, des idées déjà faites, des stéréotypes, sur un matériau 'ad hoc' préparé [...] Les mains sont créatives seulement si elles sont obligées d'élaborer des nouvelles idées, des prototypes, pendant leur lutte contre un matériau brut qu'elles viennent d'entendre."

⁵⁸ Ibidem. P. 177. "Et ce préjugé contre le geste de faire, qui est au fond un préjugé contre la création, nous accompagne toujours."

⁵⁹ Ver: LORD, James. *Um retrato de Giacometti*.

Quando abordamos o gesto do arquiteto, ao projetar um edifício, podemos perceber uma série de semelhanças. Sua relação com os materiais utilizados (papel e lápis ou softwares de desenho e modelamento) vai moldando o desenvolvimento do trabalho. Sua ação, por exemplo alguns traços que conformam um croqui, gera um resultado que possibilita uma reflexão e uma posterior reação no desenvolvimento do projeto. Assim como o pintor, seu 'projeto' é fruto do 'entendimento' que ele adquire penetrando o universo dos materiais empregados, em um processo cíclico de ação, avaliação e reflexão.

Ora, há aqui uma esquizofrenia: os materiais da arquitetura não são papel e lápis ou modelos 3d. Seus materiais são os construtivos: tijolo, cimento, ferro e madeira, mas também tecidos, lâmpadas, etc. Acrescenta-se a eles a passagem do tempo e a apropriação pelas pessoas, o que, para Ana Paula Baltazar, institui uma quarta dimensão 'temporal' e uma quinta 'comportamental',⁶⁰ que são fundamentais na constituição da arquitetura pelas pessoas. O arquiteto não penetra o universo dos materiais da arquitetura ao projetar, não chegando a 'entender' suas características específicas, no sentido de Flusser. Não lida com elas no processo de projeto, mas com sua representação.

O lápis e o papel ou a representação computadorizada oferecem pouca resistência ao mundo das idéias. Ou: seu material oferece resistência bastante diferente daquela oferecida pelos materiais da arquitetura. A primeira sentença nos levaria a pensar que o arquiteto projeta 'teoricamente' ou 'platonicamente', já que poderia desenvolver livremente seu mundo ideal na representação arquitetônica. Ao corrigir o texto, a segunda sentença nos esclarece que a alienação do arquiteto é a de lidar com especificidades materiais bastante diferentes das arquitetônicas. Não projetamos no mundo das idéias, embora uma abordagem romantizada do desenho possa levar a crer que ele seja 'neutro' e que nos permita desenvolver nossas idéias sem influência do 'mundo real'. A representação visual é parte do 'mundo real', e oferece um tipo de resistência bastante específica às nossas idéias pré-concebidas. A nossa alienação é a de lidarmos com as especificidades materiais dos instrumentos (a representação visual) crendo que estamos lidando ou com o mundo das idéias ou com o próprio universo material da arquitetura. Não é que não

⁶⁰ SANTOS, Ana Paula Baltazar. *Multimídia Interativa e registro de arquitetura*. P. 15.

sejamos 'criativos', no sentido de Flusser, mas é que nossa criatividade é moldada por materiais alheios aos arquitetônicos. Fazemos fôrmas pensando que estamos fazendo pães (ou idéias de pães).

Este raciocínio é falso, dirão alguns, já que, após o projeto, a obra arquitetônica é efetivamente construída e o arquiteto toma contato com suas especificidades materiais, podendo não só interferir no desenvolvimento da obra, como utilizar este feedback nos próximos projetos que realizar. Tal afirmação, embora pareça verdadeira, esconde alguns contornos da questão que devem ser esclarecidos. O arquiteto toma, certamente, contato com a arquitetura enquanto realização, e pode utilizá-la como parâmetro no seu processo de projeto. No entanto, não pode fazê-lo durante seu processo de projeto. Não pode, pois, ter um processo de criação de contínua ação e avaliação a partir das especificidades dos materiais, ou *da materialidade específica*, para usar os termos de Fayga Ostrower.

Fayga argumenta ser a imaginação criativa uma imaginação específica, "um pensar específico sobre um fazer concreto".⁶¹ Não é possível, pois, desvincular a imaginação criativa de uma materialidade específica com a qual ela lida e que limita e conforma sua ação. Seja em música, pintura, literatura ou arquitetura, o processo de criação é moldado pela materialidade de cada área, no caso sons e formas de tempo; tinta, pincéis e tela; linguagem escrita; e os materiais da arquitetura.

A nosso ver, a relação entre a materialidade específica e a ação criativa aponta duas questões a serem consideradas: |1| a ação criativa é de certa forma limitada pela materialidade específica com a qual lida; |2| a materialidade se modifica continuamente a cada ação realizada (por exemplo, ao realizar um quadro utilizando tiras de jornal, os cubistas inserem este material na materialidade específica da pintura). Ou seja, ao mesmo tempo que a *materialidade* molda um fazer, ela é expandida pelas contínuas ações dos sujeitos que com ela lidam. Apropriando-nos do conceito de materialidade de Fayga, redefinimo-lo assim: a materialidade específica molda as ações das pessoas e ao mesmo tempo se altera continuamente por estas ações, incorporando as transgressões em seu repertório.

Embora tal processo ocorra também na arquitetura, ocorre de forma menos

⁶¹ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. P. 32.

rica, já que o arquiteto não lida com a materialidade específica da arquitetura no processo de criação. Lida com ela no processo de execução, mas neste momento, pouco resta de criação, não sendo possível um processo de ação e avaliação criativo moldado pela materialidade específica da arquitetura. Sérgio Ferro aponta o problema do excesso de 'liberdade' dado ao desenho como pólo de criação (ativo) em detrimento da liberdade no canteiro de obras (passivo), subordinando este às determinações do desenho.⁶² Ou seja, ao concentrarmos a liberdade criativa no desenho (representação) estamos deslocando nossa imaginação específica para a materialidade do lápis e do papel, afastando-a da *materialidade específica* da arquitetura. Por isto é o 'gesto livre' do arquiteto um pseudo-gesto, que tem sua força no suporte de representação e não no espaço arquitetônico. O 'gesto livre' do arquiteto no papel deve ser transposto para uma representação técnica para poder se construir, por gestos mecânicos, um correspondente no espaço. Neste processo, o único gesto criativo é aquele que está mais distante da materialidade específica da arquitetura. Não se trata de uma alienação?

Imaginário: libertação ou prisão?

A dúvida que surge é: como e por quê acontece esta alienação? O que fez com que o processo de produção de arquitetura se focasse na representação visual, se alienando da realidade concreta? Embora seja tentador responder a tais perguntas politicamente (ou seja, transformá-la em: *quem manipula a cena?*) tomaremos uma reflexão mais delongada sobre elas.

Em artigo que trata da moda, Vilém Flusser chega a uma dúvida semelhante. Após evidenciar um processo de programação do modo de vestir, no qual todos se vestem igual parecendo que se vestem diferente, o autor pergunta: "Quem é que programa as calças de hippie e os capacetes de motocicleta? Aonde estão escondidos os protótipos desses estereótipos todos?"⁶³ E sua resposta, diferente de 'indústria da moda' ou 'capital' ou 'mídia' ou 'todos estes juntos', merece ser analisada com cuidado, pois nos parece tão lúcida quanto fora de moda:

⁶² FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. P. 363.

⁶³ FLUSSER, Vilém. *Pós-história: 20 instantâneos e 1 modo de usar*. P. 92.

Os protótipos da nossa roupa não estão escondidos em parte alguma. [...] Embora numerosas pessoas tirem proveito do uso da roupa, não são eles que programam a cena. Pelo contrário: são programados para tirarem proveito. Por detrás do programa não se esconde interesse humano qualquer. Todos esses protótipos surgiram graças ao jogo estúpido e absurdo do acaso que vira necessidade. [...] A questão política é respondida ciberneticamente.⁶⁴

Quanto às nossas perguntas, a resposta marxista (política, nos termos do autor) diria respeito a um certo processo de extração de mais valia pelo capital, que utiliza o desenho como ferramenta de controle da obra e de fácil substituição do corpo produtivo. Esta é a resposta dada por Sérgio Ferro⁶⁵ e repetida por uma série de 'teóricos críticos' nas Escolas de Arquitetura e Sociologia. Mas, neste momento, concordamos com Flusser que "a resposta dada pelo fenômeno decepcionará os 'críticos da cultura'."⁶⁶ Não há dúvidas de que uma série de pessoas se apropriam do processo produtivo de arquitetura utilizando os procedimentos de representação visual para controle dos trabalhadores e redução de sua importância enquanto indivíduo no processo produtivo. Mas quando olhamos atentamente para o fenômeno, não nos parece que estas pessoas programam e controlam toda a cena, desde o surgimento da representação até sua imensa ampliação em diversas disciplinas. Diversos desejos, necessidades, sonhos e fantasias se *co-implicam* na construção que a humanidade faz da cultura. Uma parte disto pode ser a tentativa de controle pelos 'capitalistas'. Mas parece bastante restritivo imaginar que toda ação na cultura é fruto de manipulação e engodo, como coloca Pérez-Gomez.⁶⁷

Abordemos a questão por um outro lado. O próprio Flusser, em texto que trata da escrita como crítica das imagens, nos aponta uma característica paradoxal das imagens:

O propósito das imagens é dar significado ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo. Podem constituir um universo imaginário que não faz mais mediação entre o homem e o mundo, mas, ao contrário, aprisiona o homem. [...] Essas imagens não são mais ferramentas, mas o próprio homem se torna ferramenta de suas próprias ferramentas, 'adora' as imagens que ele mesmo havia produzido.⁶⁸

Para o autor, esta era a situação da sociedade ocidental antes do surgimento

⁶⁴ Ibidem. P. 92.

⁶⁵ Ver: FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre*.

⁶⁶ FLUSSER, Vilém. *Pós-história: 20 instantâneos e 1 modo de usar*. P. 94.

⁶⁷ PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Palestra na escola de arquitetura da UFMG*. Belo Horizonte, 2007.

⁶⁸ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. P. 143.

da escrita, e os primeiros escritores da nossa tradição – por exemplo os profetas, se engajaram justamente contra a idolatria.

O mesmo pode ocorrer com as imagens de representação da arquitetura: seu propósito é o de auxiliarem, mediarem nossa abordagem da arquitetura enquanto projeto, mas podem encobrir a arquitetura e até mesmo substituí-la. Ao invés de fazerem a mediação entre o arquiteto e a realidade concreta da arquitetura, podem aprisioná-lo no universo imaginístico. O arquiteto passa a adorar as imagens e a atuar em função delas, a despeito da sua ‘intenção’ inicial de fazer arquitetura. Se observarmos a cena da produção de arquitetura, veremos o quanto se tem trabalhado para produzir imagens no lugar de arquiteturas. Isto vem à tona tanto pela enorme quantidade de projetos não-construídos, criando quase uma categoria autônoma da arquitetura, quanto pela forma de registrar e apresentar as arquiteturas efetivamente construídas, normalmente fotografias virtuosas de espaços inabitados. Generalizada, esta é a situação atual: o arquiteto se tornou prisioneiro das imagens de representação, que passam a preponderar em relação à arquitetura. Alienação generalizada.

Ora, clamarão alguns exaltados, o que se propõe aqui é um engajamento contra a idolatria, uma proibição das imagens nas escolas de arquitetura?

Certamente não. É o mesmo Flusser quem aponta que

[...] não é possível se orientar no mundo sem que se faça antes uma imagem dele (a imaginação é imprescindível para nossas ações e compreensão do mundo). Mas os argumentos contra as imagens são corretos. Portanto não é oportuno que se proíba a criação de imagens mas certamente é oportuno que as imagens produzidas sejam submetidas à crítica.⁶⁹

Ou seja, será preciso se recuar em relação às imagens para criticá-las, dar mais um passo atrás, se distanciando duplamente do mundo dos objetos. Tal empreitada foi feita no ocidente há 3.500 anos, aponta o autor, quando da invenção da escrita. “A cultura ocidental como um todo pode ser considerada como uma tentativa progressiva de explicar a imaginação (de explicar as imagens).”⁷⁰

Ou seja, não podemos nos situar no mundo sem a imaginação mas precisamos evitar que as imagens nos aprisionem. A saída para isto seria a crítica das imagens pela escrita. A crítica do pensamento mágico pelo pensamento linear. No

⁶⁹ Ibidem. P. 167.

⁷⁰ Ibidem. P. 167.

entanto, a escrita possui a mesma dialética interna das imagens, como coloca o autor:

O propósito de escrever é dar significado, explicar as imagens, mas os textos podem se tornar opacos, inimagináveis, e então constituir barreiras entre o homem e o mundo. [...] Essa inversão na escrita pode ser observada muito cedo no curso da história, mas durante o século XIX ela se tornou óbvia: os textos científicos tendem a se tornar explicitamente inimagináveis, e a pesquisa científica 'descobre' as regras que ordenam seus próprios textos 'por trás' do fenômeno que está explicando. [...] . É diante da loucura ameaçadora do racionalismo formal, de uma existência sem significado entre explicações opacas e especulativas, que se deve mirar o surgimento da nova cultura de imagens.⁷¹

Tentemos desfazer o nó. |1| A imaginação surge como uma maneira de nos situarmos no mundo. No entanto, as imagens podem encobrir o mundo, aprisionando o homem em seu universo. |2| Contra isto os homens inventam a escrita, uma forma de crítica das imagens através do seu desdobramento linear. A escrita poderia, assim, conceber o universo das imagens, permitindo ao homem libertar-se da situação de idolatria. No entanto, também o universo da escrita pode se constituir em uma barreira entre o homem e o mundo, ao invés de ajudar a entendê-lo. |3| As imagens técnicas (imagens produzidas através de textos) surgiriam como tentativa de se superar a 'textolatria', ou seja, a alienação na escrita. Este é, grosso modo, o argumento de Flusser, que chama os três períodos de |1| pré-história, |2| história e |3| pós-história.

Estes três períodos poderiam ser discutidos em contra-posição às *três idades do olhar*, estrutura proposta por Régis Debray: |1| logosfera; |2| grafosfera e |3| videosfera.

À logosfera corresponderia a era dos ídolos no sentido mais amplo (do grego eidolon, imagem). Ela se estende da invenção da escrita à da imprensa. À grafosfera, a era da arte. Cujo período se estende da imprensa à TV em cores. [...]. À videosfera, a era do visual. Cá estamos.⁷²

Uma dissertação de mestrado poderia ser feita abordando as diferenças nas estruturas propostas pelos dois autores. Por exemplo, Flusser situa a pré-história antes da invenção da escrita e Debray situa a logosfera a partir da invenção da

⁷¹ Ibidem. P. 145.

⁷² DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Un histoire du regard en Occident*. P. 287. "À la logosphère, correspondrait l'ère des idoles au sens large (du grec eidolon, image). Elle s'étend de l'invention de l'écriture à celle de l'imprimerie. À la graphosphère, l'ère de l'art. Dont l'époque s'étend de l'imprimerie à la télé couleurs (autrement pertinente, verrons-nous, que la photo ou le cinéma). À la vidéosphère, l'ère du visuel (selon le terme proposé par Serge Daney)".

escrita. No entanto, as duas nomenclaturas parecem dizer respeito a uma mesma abordagem, a de olhar imagens como ídolos. Uma pista para este anacronismo parece ser que a escrita foi privilégio de uma elite até a invenção da imprensa, e a grande maioria das pessoas viviam 'magicamente', isto é, pré-historicamente. Ou seja, grande parte do período que Flusser chama 'história', Debray chama ainda 'logosfera', pois a maioria das pessoas vivia idolatricamente. Parece ser uma hipótese. No entanto, aqui não é o lugar de esmiuçar estas diferenças, e deixaremos esta tarefa para outros. Nos deteremos no que as duas estruturas se assemelham: a consecução de três períodos distintos na história da relação dos homens com as imagens. No primeiro, as imagens são ídolos e os homens vivem 'magicamente' em sua circularidade. No segundo, as imagens são explicadas por textos, o que Debray chama de período da 'grafosfera' e Flusser de 'história'. No terceiro, textos servem para produzir imagens, 'videosfera' para um, 'pós-história' para o outro. Cá estamos.

Certamente, as três 'fases' co-existem na cena contemporânea e isto fica evidente quando analisamos a cena específica da arquitetura. Arquitetos alienados nas imagens, em situação de idolatria, pode-se ver por todo lugar, basta abrir as revistas de arquitetura e olhar as fotografias. Na grande maioria das imagens perceber-se-á que elas encobrem e substituem a realidade concreta da arquitetura, ao invés de mediar nossa relação com ela. Os Iconoclastas também existem, aqueles que conseguem, com o auxílio de textos (da razão), explicar a imaginação, utilizá-la a seu favor. No entanto, há também os que de Iconoclastas se transformaram em 'textólatras'. Alienados na concepção da arquitetura, encobrem sua realidade concreta com textos que pouco lhe dizem respeito. Estes textos 'colam' na superfície dos edifícios 'significados' diversos, mas que não são traduzidos em percepção através da vivência. Já a utilização das imagens técnicas para abordar arquitetura tem aumentado consideravelmente, seja utilizando softwares de computação gráfica ou de modelagem. Também elas se tornarão obstáculos, ao invés de nos ajudarem a abordar a realidade concreta?

Eis uma pista: Ana Paula Baltazar utiliza a diferenciação entre conceito *absoluto* e *relativo* de Deleuze e Guattari para empreender uma discussão acerca da aplicação das imagens *absoluta* e *relativa* na 'apresentação' de arquitetura. Para a autora, "a imagem é absoluta se considerada em seu instante, fora do tempo e do espaço e é relativa se observada a partir do ângulo de sua constituição, seus

componentes”.⁷³ A imagem absoluta guarda uma relação de fidelidade com o espaço/tempo da ‘coisa’, sendo, portanto, um momento congelado, não vivenciável. Já a imagem relativa não se restringe ao espaço/tempo real, mas guarda uma imagem dele, constituindo um espaço/tempo virtual no qual o observador pode se envolver.

Quando olhamos uma imagem, não estamos no mesmo contexto espaço/temporal do seu original, mesmo que muito próximos, tanto espacial quanto temporalmente, jamais estaremos no mesmo contexto. Assumir a anulação conceitual deste espaço/tempo, nos dará mais liberdade de conquistar a possibilidade de fruição mais próxima da apreensão da arquitetura à qual a imagem se refere.⁷⁴

Sendo nossa intenção utilizar o imaginário para abordar o mundo (e evitar nos tornarmos prisioneiros dele, idólatras) parece-nos que as imagens *absoluta* e *relativa* nos induzem para os dois pólos da questão: a imagem absoluta, com seu congelamento espaço-temporal, nos encobre a realidade concreta para a qual aquela imagem deveria apontar, pois a congela, impossibilita sua experiência; a imagem relativa, que permite a fruição de um espaço-tempo virtual pelo observador, pode ser um instrumento de ‘imaginação do mundo’, que nos auxilie a abordá-lo criativamente. No entanto, parece-nos que, mais do que o propósito com os quais as imagens foram criadas (absoluta ou relativa), devemos verificar também como se dá seu entendimento, como as pessoas as decifram.

Certo é que as imagens possuem diferentes funções:

O propósito das pinturas rupestres era permitir a caçada de cavalos; o propósito dos vitrais das catedrais era permitir a oração a Deus; o dos mapas rodoviários era orientar o transporte de veículos; e o das projeções estatísticas era tomar decisões. [...] Seria um erro decifrar mapas rodoviários como se fossem pinturas rupestres (mágicas para turistas caçadores) ou como se fossem projeções (propostas de construir estradas).⁷⁵

Quais funções ocupam as imagens para a arquitetura? A primeira que vem à mente é a função de projeção: permitir que o edifício seja construído, antevê-lo. Projetar: usar as imagens para antecipar a atuação no mundo. Embora tal imaginação projetiva seja fundamental para a arquitetura, podemos perceber as suas limitações e a necessidade de se buscarmos outras ferramentas que complementem nosso

⁷³ SANTOS, Ana Paula Baltazar. *Multimídia Interativa e registro de Arquitetura*. P. 25

⁷⁴ *Ibidem*. P. 26.

⁷⁵ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. P. 142-143.

processo criativo. Discutiremos no próximo tópico a problemática de se abordarem as imagens como transcrição da realidade, de se alienar nelas e se esquecer da realidade concreta.

No entanto, as imagens podem ocupar outras funções para a arquitetura. Huchet aponta, por exemplo, como no grupo Archigram, “o desenho desempenha uma função de liberação da energia formal e estrutural.”⁷⁶ Neste sentido, podemos intuir que o Archigram não via os desenhos como *projeção*, ou seja, como antecipação de um edifício alucinante inviável de ser construído. Mas os viam como instância crítica e de investigação, onde se poderia ampliar criticamente o horizonte arquitetônico. Seus desenhos permitem vislumbrar uma arquitetura mutante, onde o evento tomaria proeminência na configuração do edifício. A cada evento o edifício se transformaria, e iria se *con-formando* durante o habitar: “A arquitetura como gerúndio. Não a arquitetura como aquilo que é, mas como aquilo que acontece, agindo, estando. [...] *Action Architecture*, como se fala em *Action Painting* para os Drippings de Jackson Pollock.”⁷⁷

Ora, estas são idéias articuladas pelo Archigram, através de imagens e textos. Estas imagens têm muito mais um sentido prospectivo do que exatamente projetivo. Não são antecipações de um edifício, mas ferramentas para a imaginação e para a concepção de novos paradigmas. Interpretar estas imagens como *projetos* seria tão equivocado quanto interpretar uma pintura de Pollock como *mapa rodoviário*: ficaríamos todos perdidos.

E então traçamos uma hipótese de onde está nosso deslize que leva à alienação na imagem: trata-se de interpretá-las de maneira equivocada. As imagens de arquitetura podem ter diversas funções: ser *projeto* de um edifício; ajudar a *imaginar e conceber* o edifício; ajudar a *vislumbrar* novos paradigmas arquitetônicos. No entanto, elas não são jamais a ‘transcrição’ ou a ‘reprodução’ do edifício. Idolatria, em arquitetura, é interpretar as imagens como se elas fossem a transcrição da realidade concreta, ao invés de *projetos, conceitos ou sonhos*. E isto leva à alienação: decifrar *projetos, conceitos ou sonhos* como se eles fossem a própria realidade. Isto é viver magicamente na sedução das imagens.

Mas, como dissemos, não estamos aqui em uma empreitada contra as

⁷⁶ HUCHET, Stéphane. *Explosiva Fixa*.

⁷⁷ Idem. *Horizonte tectônico...* P. 219.

imagens ou contra a representação. Certamente ela tem um papel importante na produção da arquitetura, já que como nos lembra Sérgio Ferro,

[...] o que ela permite como antecipação do objetivo, como esboço do resultado, como economia do fim – e, ao contrário, como formatação do programa, como correção e complementação da demanda é mais que respeitável.⁷⁸

O próprio Ferro, um crítico severo da excessiva importância que tem sido dada ao desenho, destaca este papel da representação como um instrumento de auxílio ao projeto. No entanto, o modelo atual aliena os arquitetos na representação visual, estrangula as possibilidades de ação criativa no canteiro e de experimentação da materialidade específica da arquitetura fora dele. Faz com que a lógica de criação das formas seja qualquer uma (contexto, tipologia, simbolismo) menos a lógica construtiva que regerá a obra, como nos lembra Ferro.⁷⁹

Resumindo, não será difícil encontrar diversas funções importantes que a representação desempenha na produção de arquitetura, seja como antecipação, como auxílio à imaginação, como quebra de paradigmas. Também não será difícil encontrar arquitetos que sabem aliar a representação a um alto grau de imaginação abstrata, e assim produzem uma arquitetura impactante e sensível. No entanto, é preciso não confundi-la com a própria arquitetura, não tomá-la pela sua reprodução fiel. Ou seja, sair da situação de alienação. Isto levará a re-equacionar a liberdade criativa entre desenho e canteiro, entre representação e realidade. Pois se perceberá que focar toda a liberdade criativa na representação visual distancia os arquitetos da materialidade específica da arquitetura, da sua tarefa de articulação ética e da sua experiência estética. Se perceberá que a representação visual pode ser extremamente útil, mas que pode deformar nossa abordagem se for a única ferramenta de investigação, já que privilegia apenas alguns aspectos da arquitetura. A nosso ver, urge pensar outras ferramentas de investigação e experimentação que, associadas à representação visual, nos permitam um imaginário construtivo que lide de forma mais próxima com a *materialidade específica* da arquitetura no processo de criação, e que nos permita articular de maneira rica a estética arquitetônica em seu objetivo de articulação ética.

⁷⁸ FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. P. 363.

⁷⁹ *Ibidem*. P. 301.

A questão da tradução entre dois universos

Curiosamente, desde o início do processo de criação até a preparação para a construção, desenhos e maquetes são as principais ferramentas de trabalho dos arquitetos, servindo para concepção, desenvolvimento do projeto e construção. Este processo que possui suporte de lógica tão distante da construtiva acaba por gerar uma distância entre concepção e realização, como coloca Sérgio Ferro, provocando a exclusão do imaginário construtivo eficaz e uma dependência exagerada do desenho em relação aos meios de projeção.⁸⁰

Diversos autores⁸¹ que discutem o papel da representação visual nos procedimentos de projeção concordam que o *projeto de arquitetura* começa a operar com a importância que conhecemos a partir do séc. XIV, sendo que na idade média se trabalhava com um número muito menor de desenhos para a construção. Na construção das catedrais, por exemplo, uma certa liberdade para os construtores definirem alguns aspectos do edifício durante a obra aliada a uma lógica em princípios matemáticos possibilitava a construção não ancorada na representação gráfica.

A partir do renascimento e do surgimento da perspectiva, nossa relação com a representação visual se intensifica, também no campo da arquitetura, possibilitando, como coloca Flusser, todo o progresso técnico e científico alcançado neste período.⁸² No entanto, em alguns campos, tal ênfase na representação começa a gerar distorções que precisam ser reavaliadas. Aquela apontada por Ferro, da distância entre concepção e realização provocar a exclusão do imaginário construtivo eficaz, nos parece ser um ponto problemático na experimentação e projeção arquitetônicas.

A distância entre concepção e realização, entre projeto e construção se faz, paradoxalmente, pela ferramenta da representação. Se, por um lado, a representação visual permite aproximar o desenho ou maquete do objeto construído, através de seus elementos visuais, por outro, a diferença de materiais, de

⁸⁰ Ibidem. P. 224.

⁸¹ Ver: CABRAL, José dos Santos. *Formal Games and Interactive Design*. SANTOS, Ana Paula Baltazar. *Multimídia interativa e registro de arquitetura*. PEREZ-GOMEZ, Alberto & PELLETIER, Louise. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*.

⁸² FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. P. 196.

lógica espacial, construtiva e de escala fazem dela um instrumento pouco potente para uma experimentação arquitetônica que vá além da visualidade. Cabe ainda ressaltar a diferença entre a visualidade da imagem e a percepção visual do espaço, como coloca Ana Paula Baltazar: “Sempre usa-se a metáfora da câmera para explicar o funcionamento dos olhos, porém, a câmera não permite que vejamos o mundo como realmente vemos, seu limite é o papel ou a película onde a imagem será impressa.”⁸³ Ou seja, nossa maneira de ver o mundo em muito se diferencia da maneira de ver pela representação. Pois ela reproduz a imagem formada na retina. Mas a imagem formada na retina é apenas parte do nosso processo de ver e perceber, como coloca Pérez-Gomez,⁸⁴ apontando o fato de que mesmo Kepler admitia tal diferença entre a imagem formada na retina e nossa percepção (física e misteriosa).

Dada a diferença entre a visualização de uma imagem e a percepção visual do espaço, cabe ainda apontar que, na realidade concreta, nossa percepção é sensorial, ou seja, envolve a relação entre a visão estereoscópica e os demais sentidos. Maria Lúcia Malard nos lembra a diferença entre espaço vivido e espaço geométrico. Partindo da discussão da *espacialidade das coisas* em Heidegger e do pensamento de Bollnow sobre a especificidade do espaço concreto no qual o homem vive, a autora aponta a diferença entre *espaço vivido* e *espaço geométrico*:

O primeiro é experienciado, logo é relacionado ao ambiente construído (arquitetura) onde os eventos ocorrem; o segundo é um ‘construto’ abstrato da ciência. A distância vivida e a distância geométrica também são categorias diferentes, pelas mesmas razões.⁸⁵

Para a autora, o espaço vivido, da experiência humana, com o qual me relaciono no meu *estar-no-mundo*, possui especificidades diversas que o diferenciam radicalmente do espaço abstrato da representação visual. Parece ser o que aponta Merleau-Ponty, quando coloca que

O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha da minha visão, ou um geômetra que a reconstrói e sobrevoa; é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está

⁸³ SANTOS, Ana Paula Baltazar. *Multimídia interativa e registro de arquitetura*. P. 34.

⁸⁴ PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Palestra na Escola de Arquitetura da UFMG*. Belo Horizonte, 2007.

⁸⁵ MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. P. 35.

em torno de mim, e não adiante de mim.⁸⁶

Ou seja, o espaço da realidade concreta não é o mesmo espaço da geometria, da matemática. O universo abstrato conformado pela representação visual não é a reprodução da realidade concreta. Embora isto pareça evidente, nossa análise dos gestos dos arquitetos nos mostrou que esta idéia da representação como instância fiel, ou como *transcrição* da realidade ainda se faz bastante presente em teoria e prática. Pérez-Gomez e Pelletier colocam a diferença entre as idéias de *transcrição* e *tradução* para se pensar a ferramenta da representação visual. Para os autores, a passagem da representação para a construção deve ser realizada em um processo de *tradução poética*, embora a idéia mais difundida seja de que a representação permite uma transcrição literal do espaço:

O processo de criação prevalente na arquitetura atualmente assume que um grupo de projeções, em várias escalas, nos faz chegar a uma idéia completa e objetiva do edifício. [...] Estas representações projetivas estabelecem conexões sintáticas redutivas; cada projeção constitui uma parte do todo dissecado. Espera-se que elas funcionem sem qualquer ambigüidade para evitar possíveis interpretações (equivocadas), e funcionem como instrumentos neutros e eficientes sem outro valor que sua capacidade de transcrição precisa.⁸⁷

A nosso ver, se assumimos que se trata de dois universos diferentes, como nos lembra Malard, a única abordagem possível é a tradução. A transcrição não se apresenta como possibilidade. Qualquer tentativa de transcrever conteúdos de universos diferentes é restritiva, pois ignora que estes dois universos não se recobrem completamente. Quem nos lembra isto é Vilém Flusser, quando discute a relação entre os universos lingüísticos e a urgência de se criar pontes entre eles:

Com que direito traduzo 'há' por 'there is', ou 'il y a' ou 'es gibt'? [...] Os universos do discurso do português, inglês, francês e alemão acima aludidos [1] se recobrem parcialmente (formam zonas cinzentas), [2] se penetram mutuamente (são 'fuzzy sets'), [3] mas seus respectivos núcleos são separados entre si por abismos.

Para o autor, estas três zonas estabelecem relações diferentes com a tradução: nas zonas cinzentas, traduções se justificam (basta usar o dicionário); nas

⁸⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. P. 274.

⁸⁷ . PEREZ-GOMEZ, Alberto & PELLETIER, Louise. *Architectural representation and the perspective hinge*. P. 4. "The process of creation prevalent in architecture today assumes that a conventional set of projections, at various scales from site do detail, adds up to a complete, objective "idea" of a building. [...] These projective representations rely on reductive syntactic connections; each projection constitutes part of a dissected whole. They are expected to be absolutely unambiguous to avoid possible (mis)interpretations, as well as functioning as efficient neutral instruments devoid of inherent value other than their capacity for accurate transcription."

zonas de interpenetração traduções são redundantes (não carecemos traduzir uma série de termos do inglês para o português). “Mas o que justifica o salto de núcleo para núcleo, como no exemplo do ‘há’ mencionado?”⁸⁸

Se pensarmos os dois universos apontados por Malard (o espaço vivido e o espaço geométrico), estas reflexões vêm à tona com especial interesse: quais são as ‘zonas cinzentas’ que recobrem o universo da representação visual e o da arquitetura? Ou seja, onde as traduções se justificam nestes dois universos? E existiriam as zonas de interpenetração, onde as traduções são redundantes? Quanto aos núcleos, estariam eles realmente separados por abismos? E como criar as pontes para vencer estes abismos?

Vasculhemos as pistas no texto de Flusser. O autor nos fala de monoglotas, para quem tudo seria articulável em seu idioma e que para além deste universo estaria o ‘inefável’.

Wittgenstein é um tal monoglota, ao dizer que o que não pode ser falado (entenda-se em inglês) deve ser calado. Muito do não falável pode ser perfeitamente articulado por outro discurso, por exemplo cifras, ou por cifras transcodificadas em imagens.⁸⁹

Imaginemos agora os universos da representação e da arquitetura representados em um horrendo gráfico em formato de pizza: por uma série de razões que apontamos nos capítulos anteriores, o universo da arquitetura parece ser muito mais amplo que o da representação. Ou seja, o universo da representação forma uma mancha cinzenta com apenas uma fatia do universo da arquitetura (nesta fatia participam principalmente os aspectos visuais monoculares). Na vasta parte do universo da arquitetura que não é recoberta pelo universo da representação, estão a experiência sensorial do espaço, a função ética de articulação, sua materialidade específica, etc. Pois, os ‘monoglotas da representação’, aqueles que acreditam que o que não pode ser representado deve ser calado, conseguem atuar sobre somente uma parcela do universo da arquitetura. O que escapa ao universo da representação visual perde relevância, e é traduzido para a arquitetura sem interferência criativa. Ou seja, aleatoriamente.

Obviamente, a figura do ‘monoglota da representação’ é uma caricatura. Não obstante, é uma caricatura da produção de arquitetura contemporânea, um

⁸⁸ FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. P. 197.

⁸⁹ *Ibidem*. P. 198.

estereótipo de protótipos que existem e constroem nossas cidades. Todos nós tendemos a este isolamento no universo da representação, e a nos esquecermos das idéias que não cabem neste universo. O que não pode ser articulado no universo da representação visual tende a não ser articulado no universo da arquitetura.⁹⁰

Se voltarmos a imaginar o gráfico que sobrepõe os dois universos, perceberemos um outro fato: há fatias no universo da representação que não cobrem o universo da arquitetura. O que quer dizer que a linguagem da representação visual não se restringe a uma parte da linguagem da arquitetura, mas também possui áreas que não lhe dizem respeito, de difícil tradução. Ou seja, embora a representação tenha surgido para remeter à realidade concreta, ela se desenvolveu autonomamente, possuindo elementos que não se traduzem em realidade. Resumindo, poderíamos dizer que a sobreposição dos universos da representação e da arquitetura criam três áreas: as 'manchas cinzentas', onde a tradução é possível e fácil; as áreas da arquitetura que o universo da representação não alcança; e as áreas da representação que não dizem respeito à realidade concreta da arquitetura.

Vamos a elas. As 'manchas cinzentas' são as mais fáceis: arquitetos falam de linhas, planos e volumes. Embora não existam na realidade concreta, eles são facilmente traduzíveis em, por exemplo, linha de cumeeira, paredes e conjuntos de paredes. Claro está que 'plano' e 'parede' não equivalem (por isso é absurda a idéia de transcrição), mas é possível se traduzir um conceito de um universo para o outro.

No entanto, existem conceitos articuláveis na arquitetura que são dificilmente traduzíveis para a representação. Como por exemplo a percepção espacial no interior de um pátio. Toda tentativa de articulá-la no universo da representação visual restará incompleta, pois este universo é incapaz de tal empreitada, devido a suas restrições que discutimos nos tópicos anteriores. Assim, a percepção espacial (como diversos outros elementos do universo da arquitetura) restam inarticuladas por nós, monoglotas da representação.

Ao longo dos cinco séculos em que a representação visual tem sido a principal ferramenta para produção de arquitetura, seu universo lingüístico foi se

⁹⁰ Em minha experiência pessoal, tenho percebido este fato de que muitas idéias são deixadas de lado no processo de projeto por não serem representáveis. Seja no ensino ou na prática profissional, este processo de restrição gerado pelos limites da representação acontece em maior ou menor grau.

ampliando. Esforços diversos foram empreendidos neste sentido, a fim de permitir que ela articule proposições arquitetônicas a princípio impossíveis em seu universo. Se criaram então fórmulas, regras de composição, proporções entre cheios e vazados, etc., como tentativas de traduzir proposições do universo arquitetônico para o da representação. O arquiteto poderia então, articular questões como a percepção espacial no interior de um pátio através de regras de composição entre os planos, linhas e volumes que o compõem. A partir do Renascimento, onde se passa a pensar os edifícios a partir das “leis científicas da Geometria”,⁹¹ chegando ao ápice no modernismo (Le Corbusier desenvolve um modelo geométrico específico chamado *Modulor*), a idéia de que se poderiam traduzir proposições arquitetônicas em leis científicas esteve presente.

Atualmente vemos que este modelo é ineficiente e insustentável. Começamos a perceber que o universo da ciência não abarca todos os demais universos lingüísticos, mas que se trata de um universo específico com seus limites. E percebemos também que diversas proposições articuláveis no universo da ciência não dizem respeito à realidade concreta. Por exemplo, as relações geométricas entre partes do edifício a partir de regras abstratas (sejam as proporções áureas ou do modulor) são, na maioria das vezes, ineficientes para se traduzir em percepção espacial qualificada. Este é a terceira fatia do gráfico, um lugar onde o universo da representação se desenvolveu autonomamente e que pouco diz respeito à realidade concreta.

No entanto, não nos parece interessante abandonar o universo da representação para antecipação da arquitetura, pelas vantagens que ele apresenta. Mas devemos perceber que este universo tem seus limites, e que a questão da tradução é fundamental para articular sua relação com a arquitetura. Vejamos como Flusser trata a sua situação de aporia:

Como pontificar, quando a relação entre universos é tão confusa? Não é melhor deixar cair o problema, os braços? Isto não é viável, porque a rigor pensar e traduzir são sinônimos, e não apenas para políglotas. Kuhn, por exemplo mostrou que todo pensamento é metafórico, a não ser que seja tautologia: leva de um contexto para outro. De maneira que, embora pontificar [traduzir] seja talvez impossível, é imprescindível. [...] Há saída (embora curiosa) para tal aporia. Na escola, aprendemos que traduções devem ser ‘tão fiéis quanto possíveis, e tão

⁹¹ MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. P. 65.

livres quanto necessárias' [...] Considerem tal receita para o pontificado.⁹²

O exercício dado pelo autor é a tradução do latim para o português do título do livro *Ab Urbe Condita*, de Tito Lívio. Se quiséssemos ser fiéis ao original, a tradução seria 'a partir da cidade aterrissada'. No entanto, ele aponta ser tal fidelidade excessiva, e uma tradução mais adequada seria 'desde a fundação de Roma'. "Tito Lívio, se pudesse saltar do túmulo para o universo do português estaria de acordo? Pouco importa. A competência da língua portuguesa limita a fidelidade (a fé) e impõe liberdade."⁹³

Será que esta saída apresentada por Flusser se mostra viável para a nossa aporia? Ora, re-equacionar fidelidade e liberdade no processo de tradução da representação para a arquitetura parece ser o que diz Sérgio Ferro, quando aponta a importância de se balancear a liberdade criativa entre os pólos desenho e canteiro. No entanto, como fazer esta empreitada? Ou seja, que ferramentas usar para permitir que este processo de tradução aconteça com liberdade criativa, elemento fundamental para a articulação das proposições arquitetônicas de maneira rica?

A nosso ver, a forma de fazê-lo é utilizando outras ferramentas que, aliadas à representação visual, nos permitam articular proposições do universo da arquitetura durante o processo de projeto e construção. Ou seja, que nos auxiliem a traduzir idéias de um universo para outro com a finalidade de produzir arquitetura.

Neste momento, a idéia de simulação se apresenta promissora. Tentemos esboçar seus contornos: a estratégia da simulação enfatiza a prototipia, enquanto a representação enfatiza a modelagem. Ao simular ou prototipar, não se realiza um modelo visual do objeto a ser construído, mas uma simulação de algumas partes componentes de sua arquitetura. Ana Paula Baltazar entende por "[...] representação e simulação os dois extremos de um intervalo onde se localizam as diversas técnicas e métodos de 'presentação' artística e arquitetônica."⁹⁴ Para a autora, nas pontas deste intervalo estariam a representação 2d e a realidade virtual, polarizações das idéias de representação e simulação. Entre elas estariam as imagens 3d e as animações virtuais 3d. A gradação de uma ponta para a outra pode ser medida em dimensões: 2d>3d>tempo>comportamento. Ou seja, quanto mais próximo ao pólo

⁹² FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. P. 200.

⁹³ *Ibidem*. P. 200.

⁹⁴ SANTOS, Ana Paula Baltazar. *Multimídia interativa e registro de arquitetura*. P. 79.

simulação, mais a 'apresentação' da arquitetura possuiria elementos próximos ao da realidade concreta. Aí, a 'zona cinzenta' entre estes dois universos aumenta.

Deslocar nossa ênfase do pólo representação para o pólo simulação parece trazer um ganho significativo no sentido de permitir a articulação de questões arquitetônicas de maneira mais rica. Simulando, podemos lidar no processo de projeto com questões construtivas, termo-acústicas, táteis, e ainda da relação das pessoas com o objeto, já que se pode trabalhar protótipos usáveis ou experimentáveis, na escala 1:1.

Como tal abordagem poderia ser pensada nas disciplinas de investigação mais livre, ou artísticas? Nossa hipótese é que alguns meios da arte contemporânea, como a instalação no espaço arquitetônico e o *site specific*, nos possibilitam experimentações prototípicas em relação à arquitetura. Pelo fato de, nesses meios, se trabalhar muitas vezes na escala do espaço arquitetônico e se realizarem interações reais com as pessoas, os exercícios construtivos, espaciais e de interação podem ser realizados de forma a simular tais aspectos da arquitetura. Investigaremos estas hipóteses no terceiro capítulo, através da análise de trabalhos artísticos que se deslocam do suporte da representação.

1.5 A distância objetiva do sujeito transcendental pela representação visual

A análise do trabalho de Lygia Clark, apresentada no próximo capítulo, sob a luz do pensamento do filósofo Vilém Flusser, nos ajudou a re-estruturar os três pontos abordados anteriormente: A excessiva ênfase visual na nossa cultura é efeito da postura do sujeito transcendental que se distancia do mundo para objetificá-lo (observá-lo isolado de seu contexto), utilizando-se para isto da visualização científica, calcada na perspectiva e no desenho projetivo. Excessiva ênfase visual, abordagem objetual e distância da representação se articulam como um só problema, o da distância sujeito > objeto através da visualização objetificante.

Para Flusser,⁹⁵ atualmente todos os nossos gestos se modelam pela gesto da pesquisa dita 'pura'. No entanto, o gesto da pesquisa, que se origina na ação do burguês revolucionário do século XVI, se encontra em crise. Tentemos resumir o argumento do autor: o início da ciência moderna e da pesquisa tal qual a conhecemos se dá quando o burguês do século XVI volta seu interesse para os objetos inanimados. Em relação a tais objetos, o homem pode ter 'distância transcendental', ou seja, isolá-los de seu contexto para entendê-los 'objetivamente'. Assim, o burguês revolucionário abandona as questões interessantes (doenças, guerras, injustiça) e se volta para questões 'sem interesse' (mecânica e astronomia). Esta abordagem permitiu o acontecimento da revolução industrial, 200 anos mais tarde, demonstrando que a distância objetiva funciona admiravelmente bem para a manipulação dos objetos inanimados.

No entanto, ao longo dos séculos, a 'natureza' da pesquisa e da ciência foi se ampliando, incorporando os seres vivos, os seres humanos e a sociedade (biologia, psicologia e sociologia), chegando ao ponto no qual aplicamos o procedimento científico para uma gama cada vez maior de situações. Mas tal procedimento é absurdo, epistemológica, ética e esteticamente. Se tornou falso (por manipular o mundo como se dele não participássemos), criminoso (por objetivar e manipular tudo quanto há) e pouco interessante (por apontar um mundo enfadonho de manipulação completa de tudo por todos).

Merleau-Ponty também aborda este 'distanciamento manipulador' da

⁹⁵ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 61-80.

ciência, em um momento que aponta a importância de uma nova ciência:

A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Fabrica para si modelos internos delas e, [...] só de longe em longe se defronta com o mundo atual. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse *parti pris* de tratar todo ser como 'objeto em geral', isto é, a um tempo como se ele nada fosse para nós, e, no entanto, se achasse predestinado aos nossos artifícios.⁹⁶

Ou seja, é justamente este "tratar todo ser como 'objeto em geral'" que gera o problema apontado por Flusser quando a natureza científica se expande: passa-se a tratar tudo quanto há (inclusive pessoas e sociedade) como objeto, que pode ser manipulado, mas não pode ser 'habitado', no sentido colocado por Merleau-Ponty.

Cabral Filho aponta ser a perspectiva a ferramenta principal para a postura científica de distância e objetivação do mundo:

A perspectiva não influenciou apenas a arquitetura e as disciplinas artísticas, mas também deu origem ao pensamento científico moderno. A técnica perspectivica foi um instrumento conceitual para abordar o mundo. O aparato perspectivico estrutura o mundo e torna-o um ambiente passivo, de uma descrição precisa, uma representação verdadeira e portanto aberta à análise científica. A perspectiva torna-se um paradigma para a certeza, racionalidade e conhecimento objetivo.⁹⁷

Esta relação específica da ferramenta da representação visual com o procedimento de objetivação tem consequência direta no nosso modo de abordar a arquitetura, já que a perspectiva se torna a principal maneira de concebê-la, visualizá-la, imaginá-la. O arquiteto começa a assumir esta postura 'objetiva' a partir do renascimento, com as possibilidades abertas pelo surgimento da perspectiva, e a vai expandindo durante cinco séculos, na medida da ampliação da 'natureza' a ser manipulada pela ciência. Esta abordagem atinge seu ápice no Movimento Moderno, como nos lembra Ana Paula Baltazar:

O Movimento Moderno, pregando racionalização e objetividade, leva ao limite a utilização da representação arquitetônica, racionalizando os espaços, resolvendo em projeto as possibilidades de otimização da arquitetura.⁹⁸

Assim como os cientistas fazem com os objetos inanimados, cada vez mais os

⁹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. P. 257.

⁹⁷ CABRAL FILHO, José dos Santos. *Formal games and interactive design*. "Perspective not only influenced architecture and the artistic disciplines, but also gave rise to modern scientific thinking. The perspective technique was a conceptual tool to approach the world. The perspective apparatus frames the world and renders it as an environment passive, of an accurate description, a truthful representation and therefore open to scientific analysis. Perspective becomes a paradigm for certainty, rationality and objective knowledge."

⁹⁸ SANTOS, Ana Paula Baltazar. *Multimídia interativa e registro de arquitetura*. P. 86.

arquitetos se utilizam da representação como meio de distanciamento objetivo para manipulação da arquitetura. “Para coisas como pedras ou astros, o homem é como um Deus”,⁹⁹ já que pode manipulá-las ‘de fora’, coloca Flusser. A abordagem da arquitetura moderna acentua ao máximo esta divindade do arquiteto, o que fica explícito pela definição do termo *Arquitetura* por Le Corbusier: “o jogo claro, correto e magnífico de volumes sob a luz.” O arquiteto, além de poder olhar os tais volumes a partir de fora, para poder articulá-los de forma clara, correta e magnífica, deve fornecer os juízos morais de o que seria ‘claro’, ‘correto’ ou ‘magnífico’.¹⁰⁰

Fica evidente que tal procedimento é absurdo (epistemológica, ética e esteticamente), já que a arquitetura não se restringe a um ‘objeto inanimado’. Embora possamos objetivar seus elementos construtivos e manipulá-los a partir de métodos científicos, a arquitetura não se resume a eles. As funções de articulação social e simbólica e a experiência estética da arquitetura não podem ser ‘objetivadas’, a não ser que queiramos objetivar homens e sociedade (criar ‘necessidades universais’, homens padronizados nas medidas do modulator, etc.).

Se o progresso técnico e tecnológico, conquistado a partir do procedimento científico de objetivação progressiva da natureza, nos permite controlar cada vez mais o ‘mundo dos objetos’, atualmente duvida-se que ele aponte o mundo que nos interessa:

Este contexto de objetos separados da realidade concreta [...] é o mundo que desejamos conhecer e transformar? Não se trata de um mundo fantástico, inimaginável? O pesquisador não teria perdido tudo ao invés de ter encontrado algo? Não é uma loucura, todo este ‘progresso’?¹⁰¹

No campo da arquitetura, esta dúvida se explicita, já que a arquitetura como ‘objeto’ controlado por um arquiteto aponta: |1| ou a sua irrelevância como objeto e conseqüente empobrecimento da experiência arquitetônica (um problema estético); |2| ou a objetificação e manipulação das pessoas que nela se encontram (um crime ético). Nenhum dos dois horizontes parece promissor.

⁹⁹ FLUSSER, Vilém. *Les gestes*. P. 64. “Par rapport à des choses comme les pierres et les astres, l’homme est comme un dieu.”

¹⁰⁰ Le Corbusier, por exemplo, fornece seu juízo pessoal de que a bela arquitetura se faz por “formas primárias”, e acredita que seu juízo pessoal deve se tornar um paradigma. Ver: Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. P. 13.

¹⁰¹ FLUSSER, Vilém. *Les gestes*. P. 64. “Et ce contexte d’objets séparés de la réalité concrète dont le chercheur parle, est-ce le monde que nous désirons connaître et changer? N’est ce pas un monde fantastique, inimaginable? Le chercheur n’a-t-il pas perdu tout au lieu d’avoir trouvé quelque chose? N’est-ce pas une folie, tout ce ‘progress’?”

A mudança do gesto de pesquisar nos sugere, segundo Flusser, outras possibilidades de relação com o mundo e com o conhecimento em todos os nossos gestos. Assumir o gesto de pesquisar como o gesto de um ser imerso na realidade concreta e integrante dela, que sofre, ama, deseja e sonha, e somente a partir de sua existência pode atuar no mundo, é abandonar a 'objetividade', a atitude 'eticamente neutra', e a distância entre ciência, técnica e arte. O pesquisador volta a ser 'humano', e "sua pesquisa se torna um diálogo cuja meta utópica é o conhecimento cada vez mais inter-subjetivo de nossa circunstância."¹⁰²

Neste momento, quando Flusser anuncia a crise e transformação do gesto do pesquisador 'puro', começamos a vislumbrar novas características deste gesto. O novo "pesquisador gesticula como o artista durante sua pesquisa e elimina assim a distinção nefasta, burguesa, entre ciência, técnica e arte."¹⁰³ Elimina, pois, a distinção entre pesquisa, aplicação e criação, sendo que todo artista deve ser pesquisador e técnico, assim como todo pesquisador se torna técnico e artista. O gesto de pesquisar só faz sentido se estiver conectado a um engajamento ético e estético, e o pesquisador 'puro' (este especialista ou Frankenstein, para usar as palavras de Flusser) deixa de existir. Da mesma forma, os técnicos deixam o lugar alienado da submissão à ciência e assumem seu engajamento na realidade na qual se inserem. Também o faz o artista. "O pesquisador [o técnico e o artista] deixa de ser um sujeito 'puro' para voltar a ser humano: um ser engajado epistemológica, estética e eticamente."¹⁰⁴

O arquiteto passa também a assumir seu engajamento na realidade concreta, não podendo mais se abrigar nas máscaras de técnico (como os funcionalistas), de artista (como Oscar Niemeyer) ou de pesquisador. Se ele se assume como um ser imerso na realidade concreta, não pode mais ser um destes sem ser os três ao mesmo tempo. Não pode, pois, conceber a arquitetura como um 'objeto a ser manipulado', nem como 'objeto a ser contemplado', tampouco como 'campo de pesquisa'. A arquitetura volta a ser parte da sua realidade não sendo possível uma postura de 'especialista' em relação a ela.

¹⁰² Ibidem. P. 76. "La recherche devient un dialogue dont le but utopique est la connaissance de plus en plus inter-subjective de notre circonstance."

¹⁰³ Ibidem. P. 73. "Le chercheur gesticule comme l'artiste pendant sa recherche et abolit ainsi la distinction néfaste, bourgeoise, entre la science, la technique et l'art."

¹⁰⁴ Ibidem. P. 74. "Le chercheur cesse d'être un sujet 'pur', pour redevenir un être humain vivant: c'est-à-dire un être à la fois engagé épistémologiquement, esthétiquement et éthiquement."

Este arquiteto, que concebe a arquitetura como um elemento de articulação das pessoas (e não como um objeto) e que vivencia a singularidade da sua experiência (e não somente de sua visualidade), deve se posicionar criticamente frente à representação visual. Ela não deve ser a única ferramenta de investigação e desenvolvimento de projetos, e tampouco deve ser pensada como transcrição da realidade. Pois, embora ela nos permita antecipar questões objetivas, a representação visual tende a nos distanciar da *materialidade específica da arquitetura*, da experiência arquitetônica concreta e da sua função ética de articulação. Também se tornou duvidosa epistemológica, estética e eticamente. Quando assumimos a arquitetura como parte da realidade concreta, a representação visual passa a ser um dos instrumentos que nos ajudam a desenvolvê-la. Se trata, no entanto, de tarefa árdua, pois precisamos desenvolver outras ferramentas de projeto que nos auxiliem a abordar a arquitetura em sua totalidade.

Nos próximos capítulos, nossa empreitada será a de tentar vislumbrar momentos artísticos que, de alguma forma, desestabilizem esta posição consolidada do sujeito transcendental que lida com o conhecimento de forma 'objetiva'. Ou seja, buscar nas experiências artísticas durante o século XX pistas de suportes, abordagens e procedimentos que apontem outros modos de relação com o conhecimento e, quem sabe, outras formas de experimentar e investigar questões arquitetônicas que nos aproximem de suas especificidades concretas.

1.6 Algumas conclusões

Algumas questões foram levantadas ao longo do texto, todas elas ancoradas em uma hipótese principal: o nosso processo de investigação e experimentação da arquitetura tem influência determinante sobre as características da arquitetura que produzimos, e mudanças neste processo podem induzir a superação de alguns vícios e o melhoramento da arquitetura contemporânea.

Como forma de diminuir a excessiva ênfase visual, priorizando uma abordagem da estética arquitetônica como uma experiência poli-sensual, levanta-se a hipótese da aplicação de exercícios investigativos que trabalhem também sobre esta experiência. Os *Environments* de Allan Kaprow, os ambientes tropicalistas de Hélio Oiticica, as experiências rituais de Lygia Clark, além de algumas vertentes da arte contemporânea, surgem como pistas de experimentos plásticos que poderiam nos ajudar a superar a excessiva ênfase visual em prol de um entendimento da estética arquitetônica de forma mais rica.

Em conjunto com a ênfase visual, destaca-se uma abordagem principalmente contemplativa do objeto arquitetônico, a nosso ver derivada também das nossas ferramentas de experimentação e representação, que se focam sobre as questões visuais em pontos de vista muitas vezes estáticos. A apropriação do espaço pelo usuário, a interação mediada por alta ou baixa tecnologia, a automação como dispositivo arquitetônico, ficam muitas vezes negligenciados em prol de uma ênfase na contemplação do objeto arquitetônico. A hipótese levantada é de que uma aproximação com a arte interativa (*low e high tech*), poderia induzir a um foco nas possibilidades da interação das pessoas com o edifício em diversos níveis, inclusive o contemplativo.

Então, tratou-se da abordagem principalmente objetual da arquitetura, que retira a importância de seus aspectos 'ambientais', como ambiência e articulação entre as pessoas. Apesar das questões de cunho mais geral que dizem respeito a uma ênfase objetual na nossa cultura, apontada por Vilém Flusser, pudemos relacionar diretamente a distorção de abordagem dos arquitetos (com a ênfase excessiva no objeto) com o tipo de suporte de investigação e experimentação utilizados, todos eles objetuais. Diversas categorias da arte contemporânea utilizam como suporte plástico o espaço – muitas vezes o espaço arquitetônico. Surge a

hipótese de que elas poderiam ser instrumentos potentes para investigarmos questões arquitetônicas, ajudando a deslocarmos nosso foco do campo dos objetos para o campo das relações intra-espaciais.

Finalmente, abordou-se a questão dos procedimentos de projeção distinguindo os aspectos da representação e da simulação que podem potencializar a qualificação da arquitetura. A representação gráfica, ferramenta focada nos aspectos visuais do edifício, tem sua utilidade como forma de lidar com estes aspectos buscando uma relação fidedigna - nunca alcançada - entre edifício e projeto. A ferramenta da simulação através de prototipias nos aponta outras possibilidades de experimentação de aspectos da arquitetura que não os visuais, como por exemplo aspectos construtivos, táteis, térmicos, acústicos e de interação e nos permitiriam desenvolver melhor estas questões em nossos projetos arquitetônicos. Algumas características da instalação espacial e da arte digital fazem destes meios ferramentas possíveis para a abordagem simulativa no processo de investigação arquitetônica: a escala similar à da arquitetura faz com que questões construtivas e de interação possam ser prototipias de arquiteturas menos efêmeras; as possibilidades de processamento de dados faz dos meios digitais instrumentos de simulação possíveis de serem aplicados a diversas situações arquitetônicas, da estrutura ao fluxo de vento,

Nos dois próximos capítulos, abordaremos estas hipóteses focando mais diretamente as categorias da instalação e da arte digital, a fim de esmiuçar suas potencialidades para investigação de questões que possam qualificar a produção da arquitetura contemporânea.

2 Pistas

dos anos 60 à instalação contemporânea: levantamento de possibilidades de qualificação da prática arquitetônica pelas experiências artísticas.

2.1 Introdução

Levantar pistas de qualificação da prática de arquitetura a partir da análise de trabalhos de artistas contemporâneos, esta a proposta deste capítulo. É dividido em duas partes: a primeira traça os antecessores históricos da Instalação e analisa suas propostas, enquanto a segunda tenta proceder uma análise de algumas vertentes da arte contemporânea. Mais do que uma divisão temporal, ela pretende averiguar as diferenças entre as proposições radicais dos anos 60 e 70 e suas derivações na contemporaneidade. E levantar as conseqüências destas diferenças quando da aproximação com a prática arquitetônica.

A linha condutora dos diferentes ensaios é a análise da cena atual de produção de arquitetura em sua relação com os suportes, abordagens e procedimentos dos arquitetos, empreendida no capítulo anterior. No entanto, o leitor perspicaz perceberá que em cada um dos seis ensaios há um método de abordagem diferente. Tal ocorre porque assumimos esta característica do ensaio: ser uma estrutura aberta que se conforma durante a escrita. E a conformação de cada ensaio ocorrerá como uma sobreposição do trabalho artístico analisado com as questões arquitetônicas que ele nos suscita. O embate entre estas duas instâncias dará o 'tom' dos ensaios.

Em Lygia Clark, o ponto principal abordado é a expansão do trabalho artístico para os diversos sentidos, e uma desenfatisação progressiva da visão. Eis uma abordagem que pode nos ajudar a retirar a excessiva ênfase visual na prática de arquitetura, onde os demais sentidos ficam desprivilegiados. Em Hélio Oiticica, trata-se do deslocamento provocado pela atuação no espaço em uma abordagem sensorial, apontando a possibilidade de articulação, nas artes plásticas, de questões referentes à espacialidade interna. Aborda-se ainda a possibilidade de se abrir o processo de montagem para a ação criativa.

Em Allan Kaprow, aborda-se também a questão 'ambiental', e a participação ativa do 'espectador' na conformação estética do trabalho. Em Jim Dine e Claes Oldenburg, trata-se da expansão da obra para a fase de construção, ou seja, assumir o processo de construção como parte da obra. Nos três artistas, trata-se ainda da questão da montagem *In loco*. A sobreposição destas três questões derivou na pista de se pensar a arquitetura como um processo aberto, que vai desde a construção

até a apropriação pelas pessoas.

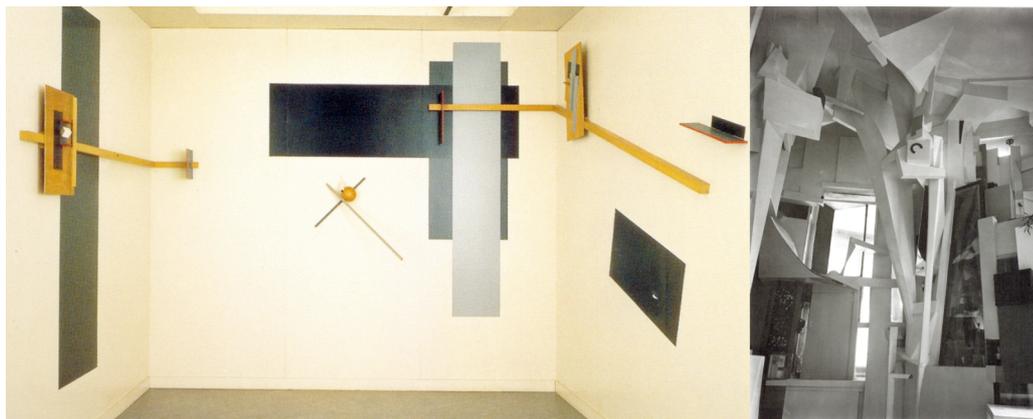
Em Daniel Buren, trata-se das características do trabalho *In situ*, que considera o lugar a ser ocupado como suporte dialogal com a obra a ser instalada. Aponta-se a importância retomada pela análise do lugar, que deixa de ser um procedimento anterior ao projeto, para voltar a fazer parte do processo criativo. Analisa-se como esta abordagem poderia qualificar a prática de arquitetura, na medida em que esta é caracterizada pela inserção em um contexto específico (terreno, contexto cultural, social, etc.) e não em uma 'base neutra' ou 'passiva'.

Em Regina Silveira, aborda-se os limites da perspectiva enquanto técnica que induz a uma visão bastante específica da realidade. Analisando os trabalhos da artista que se valem da Anamorfose, evidencia-se que a perspectiva não é a transcrição da realidade, mas uma maneira muito específica de vê-la. Utilizando um projeto de Zaha Hadid, tenta comparar duas maneiras de lidar com a técnica da perspectiva, uma submissa e outra crítica. Ao final, passamos ainda pela questão da especificidade do lugar onde o trabalho se instala, traçando um caminho diferente daquele visto em Buren.

Em Rivane Neuenschwander, a análise foca em dois de seus trabalhos recentes, ambos ocupações do forro da galeria. Trata-se, pois, desta abordagem 'ambiental' por excelência, enfocando duas questões: primeiro tenta-se evidenciar o preconceito que temos com o tema 'ornamento', através de uma breve análise histórica; em seguida, estuda-se os procedimentos da artista para efetivar seus trabalhos, apontando a importância da simulação no processo criativo.

Em Rafael Lozano-Hemmer, inicia-se tratando a questão da interação mediada tecnologicamente como elemento de transformação e apreensão da obra. Passa-se por uma discussão acerca dos conceitos de manipulação e liberdade, a fim de esclarecer alguns preconceitos. Discute-se então, a importância de se confluir Arquitetura e Tecnologia da Informação, o que só pode ser iniciado pela aproximação com a arte digital. Complementa-se a discussão, abordando os temas *Vontade e Representação*, a partir de Schopenhauer.

2.2 Antecessores históricos da Instalação



Figs. 3 e 4 – El Lissitzky: *Proun Space*, 1923; Kurt Schwitters: *Merzbau*, 1923.

Fonte: BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*.

A Instalação artística que surge nos anos 80 possui origens nas proposições radicais das décadas de 60 e 70, como os *Environments*, *Ambientes*, *Site specific* e *In Situ*, como nos lembra Stéphane Huchet, embora se deva lembrar que trabalhos anteriores, como *Proun Space*, de El Lissitzky, e *Merzbau*, de Kurt Schwitters, na década de 20, e as exposições de arte surrealista na década de 30 “inventaram seus primeiros passos”.¹⁰⁵ Nos anos 80, a contaminação pela Arte Conceitual acrescenta à Instalação uma abordagem de cunho ‘intelectual’, fazendo desta categoria um termo bastante genérico que abarca abordagens distintas. Na cena contemporânea, convivem sob o rótulo ‘Instalação’ trabalhos bastante diversos, alguns remetendo à ambientação poli-sensual dos *Environments*, outros ao rigor intelectual da Arte Conceitual, outros à apropriação espacial e contextual do *Site Specific*.

Embora este trabalho não trate questões de categorização de propostas artísticas, fica claro que as categorias se mostram generalizações muitas vezes imprecisas, e que o gênero atualmente chamado ‘Instalação’ reúne uma série de distintas abordagens. Não poderemos, pois, tratá-lo em sua generalidade e sentenças do tipo ‘Como a Instalação pode ser uma ferramenta de experimentação arquitetônica?’ devem dar lugar a outras mais específicas, do tipo: ‘Como a Instalação de abordagem espacial e poli-sensual, derivada dos *Environments* dos anos 60, pode ser uma ferramenta de experimentação arquitetônica?’. Esmiuçar os antecedentes históricos presentes na prática de Instalação é o primeiro passo para clarear nossa análise.

¹⁰⁵ HUCHET, Stéphane. *A instalação em situação*. P. 65.

Em 1991 Allan Kaprow apontava as diferenças dos *Environments* dos anos 60 e a Instalação dos anos 80 e 90, já imbuída de uma carga conceitual: “[...] a Instalação está para o Environment, assim como a Performance está para o Happening: formas defasadas de protótipos radicais.”¹⁰⁶ Para ele, a Instalação teria perdido a radicalidade dos *Environments* quando retorna aos lugares expositivos tradicionais e recoloca os espectadores no lugar contemplativo de ‘olhar e pensar’. As principais questões abordadas pelos Environmentistas – “o acaso, a mudança, o efêmero, a participação (do espectador) no desenvolvimento (da obra), a mudança de propósito, e, sobretudo, o senso de um ambiente dinâmico que entorna e engaja o visitante”¹⁰⁷ – são deixadas de lado pelo Instalador. A Instalação teria abandonado a abertura, o engajamento corporal e a experiência física do fenômeno artístico em prol de um distanciamento intelectual de produtos acabados.

No entanto, quinze anos após a crítica de Kaprow, o gênero Instalação abarca, como dissemos, diversas abordagens artísticas, inclusive algumas derivadas dos *Environments* e Ambientes Tropicalistas. Stéphane Huchet nos lembra que “muitas Instalações atuais mereceriam ser chamadas de *Environments*.” Ele dá como exemplo o trabalho *Fontes* (1992), de Cildo Meireles, que “pelo acúmulo matérico das réguas desenhando uma espiral, revela ser particularmente próximo da estética do envolvimento corpóreo e sensorial dos *environments*.”¹⁰⁸

Embora alguns críticos, como o próprio Huchet, enfatizem algumas diferenças de abordagem entre *Environments*, *Site Specific* e Instalação, nos parece que, atualmente, diferentes proposições aparecem indiscriminadamente sob diferentes nomenclaturas, fazendo confundir as categorias. Para fins deste trabalho, chamaremos de *Instalação* os trabalhos contemporâneos que lidem com o espaço, tomando sempre o cuidado de diferenciar as várias abordagens. Feito este preâmbulo para clarear a questão ‘categórica’, passaremos para a análise das experiências radicais que introduziram questões centrais da arte contemporânea.

Curiosamente, os trabalhos de alguns artistas do Brasil e Estados Unidos no início dos anos 60 possuem deslocamentos radicais bastante semelhantes que vão

¹⁰⁶ KAPROW, Allan. *Introduction to a theory*. “L’Installation est à l’Environnement ce que la Performance est au Happening: des formes retardataires de prototypes radicaux”.

¹⁰⁷ Ibidem. “Le hasard, le changement, le temporaire, la participation dans le développement, les déplacements de propos, e par dessus tout, le sens d’un espace environnant dynamique qui entoure et engage le visiteur sont, pour une installation, inappropriés ou secondaires.”

¹⁰⁸ HUCHET, Stéphane. *A instalação em situação*. P. 77-78.

ter conseqüências fundamentais na produção artística até os dias de hoje. O ganho do espaço como suporte da obra, a inclusão da participação do espectador e a ênfase na experiência sensorial da arte são alguns exemplos, formalizados de maneiras diferentes na produção brasileira e americana. No Brasil, a abordagem espacial, sensorial e participativa ganha força nos trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Wesley Duke Lee, a partir de um processo de espacialização pictórica como conseqüência do esgarçamento dos limites bi-dimensionais da pintura. Nos Estados Unidos, os *Environments* desenvolvidos por artistas como Jim Dine, Allan Kaprow e Claes Oldenburg não surgem da mesma matriz abstrato-geométrica onde brotam os *Ambientes* brasileiros. Os *Environments* (que talvez não possam ser entendidos sem os *Happenings*, fortalecendo a idéia de que o espaço não tem sentido sem o evento) têm sua origem na pintura de Jackson Pollock e nos expressionistas abstratos, e sua valorização do ato de pintar, como aponta Claude Marks¹⁰⁹.

Um contra-ponto curioso à relação apresentada entre os dois 'movimentos' é o trabalho de alguns artistas americanos chamados 'Minimalistas', como Donald Judd, Carl Andre, Sol Le Witt, Dan Flavin e Robert Morris. O deslocamento feito por eles, também na década de 60, poderia ser descrito por um ganho consecutivo do espaço como suporte expositivo em uma abordagem geométrica e racional. Embora suas origens formais abstrato-geométricas possuam semelhanças imagéticas com o movimento brasileiro, seu rigor na abordagem racional e sua manutenção do espectador como aquele que 'olha e pensa', deixa um abismo conceitual entre estes 'Minimalistas' e os colegas 'Neoconcretos'¹¹⁰. O 'Concretismo' e 'Neoconcretismo' brasileiro se relacionam muito proximamente com as vanguardas européias do início do século XX, exemplificada por artistas como Mondrian, Malevitch e Kandinsky, mantendo um sentido de composição e um certo lirismo abstrato, este especialmente nas vertentes carioca e mineira.

A preocupação dos 'Minimalistas' em evitarem o ilusionismo, fazendo da

¹⁰⁹ MARKS, Claude. Deconstructing Installation Art. Disponível em: <http://www.installationart.net/Menultems/contents.html> (acesso out 2007).

¹¹⁰ A opção por manter as aspas nas generalizações se deve à imprecisão de qualquer classificação e à nossa descrença de sua aplicabilidade universal. Entre aspas, as generalizações se referem aos artistas citados neste trabalho específico, sem adentrarmos discussões de catalogação e classificação histórica. Sobre a imprecisão e aleatoriedade das classificações, nos foi instrutivo ler: BORGES, Jorge Luiz. *O idioma analítico de John Wilkins*.

superfície do 'objeto'¹¹¹ a própria coisa em si, sem profundidade, deriva especialmente do trabalho e pensamento de Frank Stella. Stella criticava abertamente a exploração da tela como um suporte ilusionista, profundo, onde diversas partes compunham organicamente a obra. Sobre os abstracionistas europeus, seu comentário irônico ilustra esta distância: "Você faz uma coisa num canto e equilibra com alguma coisa noutra canto". Na vertente contrária, Stella buscava a literalidade em seu trabalho: "Minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto ali está ali. Ela é realmente um objeto."¹¹² Tal proposta, aplicada nas esculturas de Judd, Morris e outros, se revelava ainda mais radical, derivando em objetos que buscavam não apontar para nada além deles mesmos e da sua relação com o espaço circundante.

De alguma forma, nos três 'movimentos' pode-se perceber um ganho consecutivo do espaço como suporte da obra, mas as diferenças de resultados revelam a distância entre as abordagens e proposições dos artistas. Para ilustração das diferenças, analisaremos alguns trabalhos expressivos destas três vertentes, todos já frutos de ruptura com os suportes da 'pintura' e 'escultura'.

¹¹¹ Também a ser mantido entre aspas, devido às divergências de denominação dos trabalhos pelos próprios artistas. A sentença de Judd: "Mais da metade dos melhores trabalhos novos dos últimos anos não são nem pintura nem escultura", com a qual inicia o texto *Specific Objects*, ilustra a dificuldade de nominar propostas não convencionais. Carl Andre chamava seus trabalhos de "estruturas", Dan Flavin de "propostas" e Roberto Morris chegou a oscilar, tentando manter o termo escultura, mas já em 1967 falava de "novos trabalhos tri-dimensionais". Dos cinco expoentes do que poderia se chamar Minimalismo, somente Carl Andre continuava a chamar seus trabalhos "esculturas", como coloca David Batchelor (1999:15). Ver também: JUDD, Donald. *Complete writings*. Halifax, Nova Scotia. 1975.

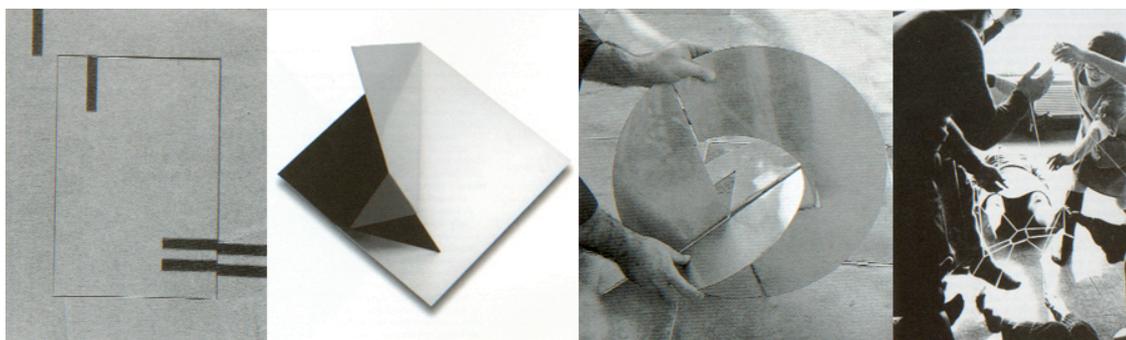
¹¹² Trecho de entrevista de Frank Stella a Bruce Glaser em 1964. Citado BATCHELOR, David. *Minimalismo*. P. 16.

2.2.1 Hélio Oiticica e Ligia Clark (Robert Morris e Dan Flavin)

Desenfaturação visual, Geometria sensível, Abordagem intelectual x sensorial, Abertura do processo de montagem.

Hélio Oiticica e Ligia Clark têm origem comum no movimento concretista brasileiro, se relacionando diretamente com as vanguardas abstracionistas européias do início do século XX. A ruptura com os limites da pintura, em Oiticica e Clark, pode ser lida como um esgotamento deste suporte quando se chega à simplificação e abstração em seu 'estágio final'. O artista russo Kasimir Malevitch atinge este grau absoluto de abstração quando pinta o quadro *Branco sobre branco*, em 1918. "Um passo adiante e seria o fim da pintura: a tela em branco," como nos lembra Ferreira Gullar¹¹³. Curiosamente, os 'Neoconcretistas' brasileiros chegam ao mesmo impasse no final da década de 50, o que, neste caso, resultou em uma série de quebras de paradigmas artísticos com desdobramentos significativos na história da arte.

Guy Brett narra a trajetória artística de Lygia de forma cronológica e muito clara, que poderíamos resumir a uma passagem gradativa da pintura para uma relação maior com o espaço, então para a interação com os usuários, até chegar a trabalhos nos quais a essência está na interação das pessoas e não nos objetos, que chegam a desaparecer.¹¹⁴



Figs. 5, 6, 7 e 8 – Lygia Clark: Quebra da moldura, 1954; Casulo, 1959; Projeto para um Planeta, 1963; Estruturas vivas, 1969. Fonte: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.

Estes quatro trabalhos ilustram didaticamente as subseqüentes rupturas de Lygia nas artes plásticas, retirando gradativamente a distância transcendental sujeito/objeto, e chegando a propostas que são ritos puros. Sua extrema radicalidade nestes trabalhos desenvolvidos especialmente na década de 70 lhe

113 Ver GULLAR, Ferreira. *A trajetória de Lygia Clark*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.

114 Ver BRETT, Guy. *Lygia Clark: seis células*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. P. 19.

renderam severas críticas, inclusive por Gullar, acusando-a de sair do campo da arte a partir do momento que não lida mais com uma linguagem artística.¹¹⁵ A nosso ver, tal análise merece ser problematizada, já que o trabalho de Lygia não se insere nas linguagens artísticas a que estamos acostumados, mas expande o campo da arte para possibilidades novas ou redescobertas.¹¹⁶

O que carece a Gullar perceber é que o que ele chama de saída do campo 'linguagem artística' não passa de uma expansão deste conceito, da mesma forma que a própria autora rompe com (expande) a linguagem da pintura quando cria os *Bichos*. Um deles aqui apresentado, *Projeto para um planeta*, pode ilustrar este deslocamento rumo a uma outra linguagem. Embora se assemelhe a uma escultura, *Projeto para um Planeta* é derivado do processo de quebra da moldura na pintura neoconcreta de Lygia, como coloca também Gullar: "O Bicho nasceu do Casulo. Estava nele em estado larvar. Assim como o Casulo surgiu da superfície vazia cuja placa se levantou..."¹¹⁷ Curiosamente, Gullar criou o termo *não-objeto* para trabalhos que não são nem pintura nem escultura, mas não percebe que este deslocamento (pintura>não-objeto) é semelhante àquele (não-objeto>ausência de objeto), não se tratando de saída, mas de ampliação da linguagem artística.

Nesta ampliação, um dos primeiros paradigmas a ruir é o da visão como meio predominante de apreensão da arte, como coloca Guy Brett, apontando "...uma desenfatização progressiva do sentido visual. Os primeiros relevos tinham sido objetos para os olhos. Com os Bichos, foi introduzido o sentido do tato. As máscaras sensoriais nivelaram visão, audição e olfato num grupo pluri-sensorial."¹¹⁸ No capítulo anterior, estávamos em busca de exercícios artísticos que pudessem nos retirar a excessiva ênfase visual na cultura de produção de arquitetura. Exercícios que dessem aos arquitetos a possibilidade de uma investigação estética poli-sensual, visto que a experiência arquitetônica é de todos os sentidos, escapando à simplificação em visualidade.

115 GULLAR, Ferreira. Entrevista disponível em <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/gullar.asp> . Acesso ago/2007.

116 Ao mesmo tempo, sempre devemos lembrar que a arte como ritual é um procedimento antigo da civilização, seja no paganismo ou nas manifestações artísticas "primitivas", como a arte africana. Neste sentido, a inovação feita por Lygia pode ser lida como uma retomada de valores que estavam esquecidos em nossa cultura. Uma análise esclarecedora dos procedimentos artísticos ocidentais é feita por Vilém Flusser, no Livro *Les Gestes*, no capítulo *Le geste de fumer la pipe*.

117 GULLAR, Ferreira. *A trajetória de Lygia Clark*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.

118 Ver BRETT, Guy. *Lygia Clark: seis células*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. P. 19.

O trabalho de Lygia chega ao máximo de radicalidade nesta desenfaturação visual quando elimina completamente o objeto, não restando nada a ser 'observado a distância' pelo *sujeito transcendental* (para usar as palavras de Flusser), aquele que aborda o mundo com olhar distanciado, científico. Curiosamente, Claire Bishop diferencia a Instalação (*Installation Art*) dos meios tradicionais (pintura, escultura, fotografia, vídeo) pela presença literal e corporal do espectador no espaço artístico:

Ao invés de imaginar o espectador como um par de olhos descorporificados que observam o trabalho de forma distanciada, a Instalação pressupõe um observador corporal no qual sentidos como tato, olfato e audição são tão importantes como o da visão.¹¹⁹

Não nos restam dúvidas de que a Instalação contemporânea citada por Bishop é derivada desta matriz radical extremamente presente nos trabalhos de Lygia Clark. Brett aponta este pioneirismo de Lygia em tentar, nos anos 60, "reintegrar a percepção visual com o corpo como um todo, o interior e exterior, o conhecedor e conhecido."¹²⁰ Esta tentativa pode ser vista, de maneira mais ampla, como uma tentativa de ir contra a tradição ocidental de separação corpo/cérebro, que remete a Descartes, como coloca Pérez-Gomez: "O corpo vivo tem desaparecido da consciência coletiva ocidental desde que Descartes o considerou um obstáculo para o verdadeiro conhecimento e o concebeu como um mecanismo separado da lógica cerebral"¹²¹.

Reintegrar a percepção visual com o corpo e equacionar a relação entre os diversos sentidos querem dizer a mesma coisa: pensar a experiência artística como uma experiência corpórea e sensorial, no qual a visão é um dos integrantes e o intelecto é seu principal articulador. Pois não é esta abordagem que estamos buscando para a arquitetura? E não é ela a única abordagem possível para a arquitetura, cuja experiência é totalizante, ou como nos lembra Pérez-Gomez, está

¹¹⁹ BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical History*. P. 6. "Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art."

¹²⁰ BRETT, Guy. *Lygia Clark: seis células*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. P. 22.

¹²¹ PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Built Upon Love. Architecture Longing After Ethics and Aesthetics*. P. 212. "The living body has been disappearing from the Western collective consciousness ever since Descartes first considered it as an obstacle to true knowledge and conceived it as a mechanism apart from the logical brain."

para além dos cinco sentidos^{122?} No entanto, o atual modelo de projeto nos distancia desta abordagem. A radical ruptura realizada por Lygia, que chega à ausência de qualquer objeto, pode nos servir especialmente bem para fomentar mudanças na abordagem da arquitetura, dando proeminência à experiência estética poli-sensual e à articulação entre as pessoas.

Se observamos o caminho de Oiticica, quando da ruptura com o suporte bi-dimensional, podemos perceber uma ênfase maior na espacialização pictórica, fazendo do espaço o suporte de seu trabalho em uma abordagem sensorial e ambiental. Especialmente na série que vai dos *Relevos espaciais* aos *Penetráveis*, pode-se perceber uma relação singular entre uma abordagem geométrica e monocromática com o espaço sensorial. Na contra-mão da vertente 'Minimalista' americana, estes trabalhos de Oiticica deslocam o espectador da posição de 'ver e pensar' para inseri-lo em um espaço de experimentação corporal. As semelhanças formais entre o 'Minimalismo' e o 'Neoconcretismo' escondem uma distância de abordagem que deve ser esclarecida. Tal diferença se deve, historicamente, à aproximação dos brasileiros com os abstracionistas europeus, e à distância conceitual que os minimalistas mantinham em relação a eles.¹²³

Mais do que isso, devemos lembrar que o movimento brasileiro é uma releitura do abstracionismo europeu e do movimento concretista internacional, e que, neste contexto, adquiriu características singulares atribuídas pelos artistas daqui. Roberto Pontual, ao comparar a vertente 'Construtivista' de São Paulo, com a 'Neoconcreta' do Rio de Janeiro, aponta as diferenças entre a abordagem racionalista da primeira e a abordagem sensível da segunda. Na primeira, racionalidade, rigor, matemática e ciência são os temas preponderantes em um universo positivista. Na segunda, o calor, o afeto e a expressão dialogam com a racionalidade criando uma estrutura sensível, que, para o autor, "tem conosco [brasileiros] uma relação de congenialidade muitíssimo mais profunda e compulsável do que a do projeto concretista, com o seu racionalismo e mecanicismo só aqui e ali, e sem grande convicção..."¹²⁴ Esta abordagem que alia

¹²² Pérez-Gomez, Alberto. Palestra na Casa do Baile. Belo Horizonte, 2007.

¹²³ Ver citação de Frank Stella, pág. 77.

¹²⁴ PONTUAL, Roberto. *Brasil: Geometrias possíveis*. In: PONTUAL, Roberto. [Org.] *América Latina, Geometrias possíveis*. P. 71.

geometria a sensibilidade, racionalidade a intuição, é fundamental para o desenvolvimento dos trabalhos de Oiticica e Clark, o que se evidencia pelo fato de que posteriormente abandonam a pintura e a geometria, chegando a trabalhos nos quais a sensibilidade (do público) é explorada enfaticamente.

Brett percebe a singularidade da apropriação que os dois artistas fazem do universo da geometria, quando coloca que “Lygia e Hélio compreenderam as realizações dos pioneiros da abstração não só como uma tendência formal e conceitual, mas também fenomenologicamente: que o novo espaço podia ser sensualmente ‘vivido’.”¹²⁵ No oposto da abordagem principalmente racional dos colegas americanos, os brasileiros compreenderam a abstração como uma possibilidade de abertura para a vivência do espectador. Este posicionamento é ilustrado pela descrição quase inebriante que Oiticica faz da obra *Branco sobre Branco*, de Kasimir Malevitch:

um estado necessário em que as artes plásticas se despojam dos seus privilégios e branqueiam-se em pele/corpo/ar: a tendência para a plasticidade absoluta e o suprematismo são tendências na direção da vida e levam-nos a tomar o nosso corpo (para o descobrir) como a primeira sonda da vida.¹²⁶

Assim compreendendo, a ruptura com o suporte bidimensional ganha em Oiticica, mais do que um processo de espacialização, uma abertura para a vivência da obra de arte por parte do espectador de uma maneira sensorial. O deslocamento realizado, quando passa das *Invenções* para os *Grandes Núcleos*, é muito mais do que uma simples multiplicação e repetição do objeto, embora seja também isto. Diferentemente de um Sol Le Witt, por exemplo, cuja força e essência do trabalho estão na multiplicação e repetição de uma só forma, a força e a essência dos *Núcleos* estão no deslocamento conceitual ‘da arte para ser vista’ para a ‘arte a ser vivenciada’. Em última instância, esta mudança pode ser lida como a retirada do *olhar objetificante*: o espectador não consegue dominar o objeto através de um olhar externo, mas tem que adentrá-lo e vivenciá-lo corporalmente, perdendo a *distância objetiva* em relação a ele.

¹²⁵ BRETT, Guy. *Lygia Clark: seis células*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. P. 22.

¹²⁶ OITICICA, Hélio. Carta a Edward Pope, 17 de agosto de 1974. Inédito. Citado por: BRETT, Guy. *Lygia Clark: seis células*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.



Figs. 9 e 10 – Hélio Oiticica: *Invenções*, 1962; *Grand Nucleus*, 1960-66. Fonte: OITICICA, Hélio. *The body of colour*.

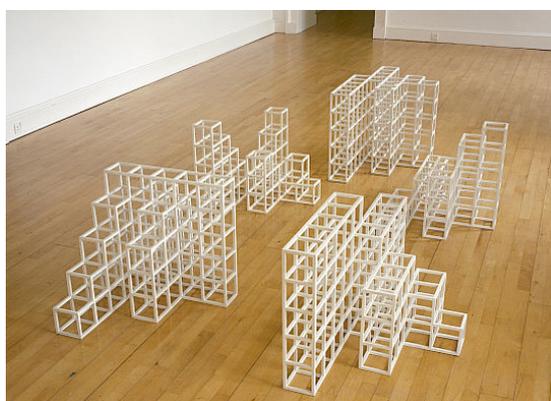
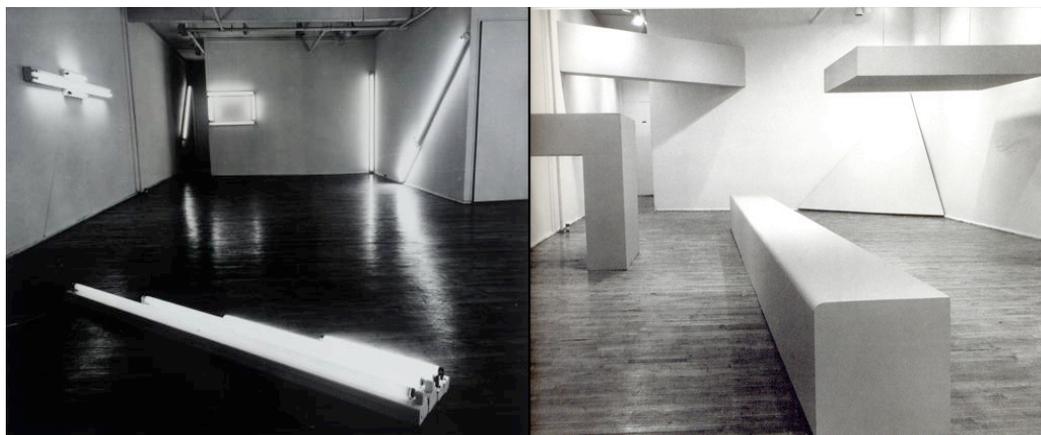


Fig. 11 – Sol LeWitt: *Cinco estruturas modulares*, 1972. Fonte: <http://www.nationalgallery.org>
Esta análise clareia uma questão que abordamos anteriormente: a passagem

do bi para o tridimensional não implica, necessariamente, o deslocamento para uma abordagem 'ambiental', tampouco garante uma aproximação maior com o corpo. Tanto pintura (2d) quanto escultura (3d) são suportes essencialmente objetuais e de contemplação visual, embora, como tenhamos dito, existam 'Action Painting' e 'Esculturas-Bicho'. A comparação dos *Penetráveis* de Oiticica com alguns trabalhos de Flavin, Le Witt e Morris ilustram a questão.

Em 1964, Dan Flavin e Robert Morris chegam a trabalhos instalacionais onde o suporte espacial é expandido, apontando a idéia de que a obra pode ser adentrada pelo espectador, ao invés de observada de fora. Curiosamente, os dois artistas realizaram instalações na Green Gallery, em Nova York, que possuem semelhanças significativas, apesar da diferença dos materiais (lâmpadas fluorescentes, de Flavin e compensado pintado, de Morris). Os dois trabalhos geram, pela disposição, tamanho e quantidade de peças, um estado intermediário entre a idéia de 'Uma obra a ser adentrada' e a de 'Vários objetos a serem observados'. Se,

por um lado, uma certa sensação de interioridade da obra de arte surge da relação entre as partes e o próprio espaço da galeria, por outro, as partes têm autonomia e distância suficiente para serem lidas como objetos independentes.



Figs. 12 e 13 – Instalações na Green Gallery, 1964. Dan Flavin e Robert Morris.

Fonte: BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical History*.

Este paradoxo é de certa forma explorado por estes artistas, mantendo a obra no limiar entre a idéia de objetos e a de um ambiente. A relação entre as diversas partes é completada quase que racionalmente, como se o espectador tivesse que traçar as linhas de ligação que conformam um todo ambiental. Diferentemente de Oiticica, que criava um ambiente imersivo onde o espectador não o dominava, nestes trabalhos de Flavin e Morris somente através do pensamento abstrato o espectador pode estabelecer uma noção do todo da obra. Se, em Oiticica, a relação entre as partes é extremamente complexa (devido à quantidade de partes e suas relações de posição e rotação), gerando infinitas conformações espaciais a partir da posição do observador, nos trabalhos de Flavin e Morris as relações entre as partes são racionalmente determinadas, gerando um tipo de composição bastante controlada pelo artista. Deve-se reconhecer que uma gama quase infinita de posições do espectador na sala pode gerar infinitas combinações visuais entre as partes. No entanto, tais possibilidades de abertura tendem a ficar reduzidas em prol de uma composição esquemática abstrata pré-construída mentalmente quando se observa o trabalho.

Estes dois modos de se pensar e produzir espaços 'artísticos' apontam duas abordagens distintas de produção de espaços 'arquitetônicos'. Obviamente, esta polarização tem caráter esquemático, pois é possível ver 'espaço sensorial' no trabalho de Flavin e Morris e 'abstração intelectual' no trabalho de Oiticica. Os dois pólos aqui forjados nos ajudam a evidenciar os extremos de um gráfico que

contempla uma gradação de abordagens. Certamente, Oiticica não se encontra no pólo 'sensorial' e Morris e Flavin no pólo 'racional'. Pois a geometria e o projeto são fundamentais no trabalho de Oiticica e a presença do corpo do espectador no espaço fundamental na apreensão dos trabalhos de Morris e Flavin.

Mas a polarização nos ajuda a melhor delinear e trazer a tona questões que ficam muitas vezes escondidas. Portanto, assumiremos que estamos a forjar uma polarização acentuada a fim de clarear nossa discussão, como se aumentássemos o contraste de uma imagem para melhor verificar sua essência de cores. Deveremos, ao final, lembrar de retirar o excessivo contraste, para voltar a ver as nuances de cor, os detalhes, as sutilezas. Poderíamos, pois, dizer que as instalações de Morris e Flavin constroem espaços onde o ponto de contato com o espectador é através do intelecto, em uma espacialidade composta de modo que o observador a domina e tece suas relações pela imaginação abstrata. Muito do que será percebido foi imaginado pelo artista e a força do trabalho reside no entendimento esquemático abstrato, fazendo com que as situações não previstas sejam pouco relevantes na sua apreensão.

Já em Oiticica, o ponto de contato com o espectador é através do corpo, em um ambiente onde ele se perde e se confunde com o trabalho. A distância objetiva e o entendimento esquemático-abstrato não se tornam a principal maneira de lidar com o trabalho. Através da vivência, a força do trabalho se encontra nas situações não previstas, re-conformadas infinitamente na relação entre espectador e obra. O artista, ao invés de pré-determinar ou antever a apreensão da obra, utiliza sua articulação formal para gerar situações múltiplas de percepção. Ao invés de comunicar um conteúdo (ou a ausência de conteúdo, no caso de Morris, por exemplo) Oiticica cria uma estrutura que possibilita a construção de significados diversos pelos participantes, através da experiência corporal.

Eis a polarização aqui proposta: de um lado uma arquitetura que pode ser compreendida formalmente, através do olhar distanciado, e de outro uma arquitetura que carece ser vivenciada para ser apreendida. No primeiro caso, trata-se de um mesmo conteúdo lido pelo espectador e pelo artista; no segundo, trata-se de uma estrutura criada pelo artista que possibilita ao espectador a construção de significados diversos. No primeiro caso, ocorre 'leitura' através da visão/intelecto. No segundo, ocorre 'vivência' através da exploração corporal da qual fazem parte visão

e intelecto.

Se passarmos rapidamente pelos procedimentos destes artistas, podemos tentar vislumbrar em que medida eles modelam estas duas abordagens. Batchelor nos diz que os trabalhos de Morris daquela época eram executados por terceiros, utilizando-se de desenhos técnicos para representá-los. Quanto a Flavin, este “adquire um conjunto de componentes para serem depois instalados por técnicos.”¹²⁷ No caso dos dois artistas, parece-nos clara a distância entre concepção e realização, sendo que a maioria dos detalhes importantes da obra estão resolvidos no ‘projeto’. Como na maioria dos projetos de arquitetura feitos por arquitetos, toda a criação acontece no ‘projeto’, a partir da representação gráfica e da imaginação abstrata, deixando o momento da execução como um pólo passivo, para usarmos as palavras de Ferro.

Nos ambientes de Oiticica, a questão da representação se apresenta de forma complexa: nos trabalhos de suporte espacial, ele utiliza desenhos e maquetes para representar e antever a obra, mas raramente se aproximando da precisão e determinismo dos desenhos técnicos. Embora o desenho tenha importância na concepção do trabalho, este não se resume a seu projeto, possuindo características significativas que não estavam representadas. O projeto opera como um esquema aberto que será transformado durante a montagem. A presença e participação do artista na montagem é fundamental, dada a incompletude proposital do esquema representativo.

Nos Núcleos e nos primeiros Penetráveis, a transposição da pintura monocromática para o espaço acontece através da imaginação abstrata utilizando uma série de desenhos, inclusive plantas com especificações dos tamanhos e posições das placas. Ora, parece que há aqui uma contradição. Se, como podemos verificar pelos registros¹²⁸, Oiticica se valia da representação gráfica para concepção e realização, como podemos dizer que sua montagem é realizada com liberdade criativa? Algumas pistas nos aparecem. Embora seu projeto esquemático dê bastante informação sobre a obra, ele não é preciso o suficiente para antevê-la completamente. “Hélio se referia ao arranjo dos painéis como ortogonal [...] Este

¹²⁷ BATCHELOR, David. *Minimalismo*. P. 37.

¹²⁸ O *Projeto Hélio Oiticica* possui um número enorme de desenhos e estudos dos “Núcleos”. Tivemos acesso a alguns deles na publicação *Hélio Oiticica, The body of colour*. Catálogo da exposição na Tate Gallery, 2007.

arranjo ortogonal não é imediatamente claro nos diagramas. Somente instalando e estudando a posição seqüencial dos painéis é que uma relação ortogonal pode ser detectada”¹²⁹, coloca Wynne Phelan. O autor também aponta que no Núcleo 6, o desenho não corresponde à obra executada, tendo sido refeita uma nova planta a partir das fotografias da obra. Uma outra pista nos parece mais interessante: um *grid* de madeira é suspenso horizontalmente sobre o espaço, servindo para a fácil fixação das placas verticais. Esta estrutura permite ao artista um processo contínuo de montagem > avaliação > modificação do trabalho. Embora não tenhamos claro o quão fiel Oiticica era a seus estudos, parece-nos que seu processo de montagem ia além da pré-concepção, e que uma parte importante da qualidade dos trabalhos se deve a uma extrema sensibilidade na conformação das partes no espaço, tarefa difícil de ser realizada através da representação bidimensional.

Nos termos de Flusser¹³⁰: se Oiticica pudesse saltar do túmulo diretamente para esta dissertação, estaria de acordo? Pouco importa. Pois se trata aqui muito mais de traçar pistas que nos ajudem a vislumbrar novos procedimentos e abordagens para a prática da arquitetura do que estabelecer verdades definitivas sobre estes artistas. E a pista que a utilização do *grid* de madeira nos dá de abrir o processo de montagem para uma intervenção criativa é mais importante do que afirmar se tal abertura ocorreu ou não quando da primeira montagem do trabalho por Oiticica.

Preconceber uma estrutura que permite certa liberdade de criação durante a montagem – não seria uma estratégia interessante se aplicada na prática arquitetônica? Esta pista aponta uma das possibilidades de enfrentar o problema, colocado por Ferro, de “a distância entre concepção e realização provocar a exclusão do imaginário construtivo eficaz.”¹³¹ Pois, esta estratégia aponta uma possibilidade de equacionamento da liberdade criativa entre os pólos desenho e canteiro, não esgotando a obra no projeto, mas pensando a concepção como um *desenho do processo*. Inspirados em Oiticica, poderíamos antever uma base estrutural modular sobre a qual diversos elementos poderiam se conformar de diferentes maneiras,

¹²⁹ PHELAN, Wynne H. *To Bestow a Sense of Light: Hélio Oiticica's Experimental Process*. In: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica, The body of colour*. “Hélio referred to the arrangement of the panels as orthogonal [...] This orthogonal arrangement is not immediately obvious in the diagrams. Only by installing and studying the placement of the sequentially numbered panels can an orthogonal relationship be detected.

¹³⁰ Ver: FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. P. 200.

¹³¹ FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. P. 224.

permitindo uma ação criativa no canteiro de obras e na utilização do edifício. Além de re-equacionar a relação de liberdade criativa em projeto e canteiro, vislumbra-se também fomentar a liberdade criativa no uso da arquitetura. Esta abertura, presente na dinâmica arquitetônica, retira a excessiva abordagem objetual de cena, para pensar a arquitetura como um objeto aberto, em contínua transformação. A nosso ver, esta deveria ser a única abordagem possível, pois a “Arquitetura remete à obra inacabada”, como aponta Monique Marques,¹³² já que ela se articula a partir do desejo, que é sempre faltante.

Certamente, há muito mais em Oiticica do que abordamos nesta passagem. A radicalidade de seus trabalhos posteriores (os *Núcleos* que analisamos remetem à primeira metade da década de 60) poderia trazer diversas questões à discussão. A articulação com o corpo feita nos *Parangolés* ou a apropriação de elementos urbanos feita em alguns *Bólides* são exemplos instigantes. Se nos focamos nos *Núcleos*, é porque neles encontramos uma conjunção de geometria e liberdade, de racionalidade e sensorialidade bastante singular. E esta conjunção se apresentou especialmente interessante, pois aponta possibilidades enriquecedoras de abordagem da arquitetura. Quanto aos ‘minimalistas’, a opção por mantê-los como um contraponto para a análise não desmerece ou retira importância de seus trabalhos. Diversas análises destes artistas já foram empreendidas na história da arte (a algumas das quais nos reportamos nas citações) e a abordagem aqui realizada tem o único intento de ajudar a refletir sobre questões concernentes a esta pesquisa.

O mesmo ocorre na análise do trabalho de Lygia Clark. A leitura ampla aqui empreendida, sem se demorar na análise das obras individuais, visa estabelecer ligações e ajudar a esclarecer questões surgidas na análise da situação atual da arquitetura. São questões filosóficas? Talvez sim, mas pouco importa. Certamente são questões que alcançam amplo campo na cultura, e que surgem através da discussão do campo artístico. Finalmente: as análises aqui empreendidas não pretendem explicar o trabalho dos artistas, mas implicá-los na discussão acerca da situação atual de produção de arquitetura, que, generalizada, pode servir para esboçar a situação atual em outros campos da cultura.

¹³² MARQUES, Monique S. *Do espaço geométrico das construções...* P. 73.

2.2.2 Allan Kaprow, Jim Dine e Claes Oldenburg

Participação do espectador, Exploração deliberada do processo, Montagem in-loco



Figs. 14 e 15 – Allan Kaprow: *Words*. Claes Oldenburg: *The Store*.
Fonte: Bishop, Claire. *Installation Art. A critical history*.

Se nos 'Neoconcretistas' brasileiros a ruptura com o suporte bidimensional é realizada como uma seqüência dos movimentos abstracionistas do início do século, remetendo ao impasse atingido por Malevitch em 1917 ou às tentativas incipientes de Mondrian de atuar no espaço, nos *Environments* e *Happenings* a base histórica pode ser lida de outra maneira. Em um texto de 1959, Allan Kaprow destaca a importância do trabalho de Jackson Pollock como um precursor importante da aproximação da arte com a vida. Seja pela escala, que absorve artista e espectadores para o 'interior' da obra, ou pela exploração deliberada do gesto ritualístico no processo da pintura, Pollock revelaria o despertar de uma 'nova arte'.

Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de 'partes', Pollock podia verdadeiramente dizer que estava 'dentro' de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais.¹³³

Esta leitura feita por Kaprow em 1959 coloca o trabalho de Pollock como um importante precursor de rupturas radicais que acontecerão desde os anos 60 até a contemporaneidade. A escala das pinturas faria com que elas deixassem de ser

¹³³ KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas Anos 60/70*. P. 40

'obras' para juntas conformarem um 'ambiente' onde o espectador passaria a ser 'participante'. A exploração do processo como um ritual deslocaria a ênfase da composição da obra para o acontecimento em si. De forma incipiente e não explícita, Pollock antecipa os principais deslocamentos realizados por artistas nos anos 60, desde os americanos sobre os quais sua influência é mais direta, como o próprio Allan Kaprow, Claes Oldenburg e Jim Dine, até os brasileiros como Oiticica e Clark, que, embora não se referenciem diretamente em seu trabalho, abordam questões semelhantes.

Em texto de 1958, o crítico de arte E. Goossen apontava, ainda sem o saber, questões presentes no trabalho de Pollock e de Barnett Newman que despontariam na abordagem 'ambiental' dos anos posteriores. Para ele, nas grandes pinturas (algumas tão grandes que ocupavam toda a parede da galeria) destes artistas o elemento representação dá lugar ao quadro como *coisa própria*, capaz de causar emoção por si só:

A pintura em si é agora uma *coisa*, e como tal refere-se menos a 'temas' estranhos a ela e às suas ilusões. Quase tanto como as Pirâmides, fala dela mesma, e somente dela mesma. Não é mais uma janela aberta para o mundo, mas o mundo, imanente e autônomo.¹³⁴

Como não poderíamos pensar nos *Environments*, nos *Minimalistas*, nos *Ambientes*? A grande escala da tela em uma abordagem não-temática faz do espaço pictórico a própria coisa, e, como nestes trabalhos de artistas posteriores, cria um 'ambiente' onde a presença do corpo com ele dialoga.

Kaprow, ao final do seu texto, anuncia a chegada da 'nova arte', que "não satisfeita com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, passará a lidar com a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato".¹³⁵ Anuncia, pois, o deslocamento que fará em seu próprio trabalho, deixando o campo restrito da pintura para lidar como elementos da vida cotidiana. E traça o perfil deste 'novo artista': "Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles são simplesmente 'artistas'. Tudo na vida estará aberto para eles."¹³⁶

Assim o próprio Kaprow e outros artistas americanos encaram a arte no final

¹³⁴ GOOSSEN, E. *A Tela Grande*. P. 93.

¹³⁵ *Ibidem*. P. 44.

¹³⁶ *Ibidem*. P. 44.

da década de 50. Em espaços alternativos, como galerias não-comerciais ou lojas, seus trabalhos incorporam elementos da vida cotidiana, desde objetos diversos até os próprios visitantes da exposição. Saem do campo da pintura e passam a trabalhar com materiais de todo tipo, e especialmente com dejetos, abordando o espaço como um campo plástico de expressão. Convém lembrar que estes elementos foram sendo inseridos pouco a pouco. Um importante precursor dos *Environments* foram as *Assemblages* – este híbrido da colagem com a escultura que remete a trabalhos de Picasso, Duchamp e Kurt Schwitters, ganhando grande ênfase entre artistas americanos da década de 50. Pois as *Assemblages* já se apropriavam do universo do *junk material* para a realização das obras, saindo do campo restrito da pintura e da escultura em direção a uma aproximação com a vida.

Em um primeiro momento, a única diferença dos *Environments* em relação às *Assemblages* é a possibilidade de se entrar na obra, como coloca Kaprow:

Assemblages devem ser manipuladas ou se caminhar em volta, enquanto Environments devem ser adentrados. Embora a escala obviamente faça toda a diferença no que diz respeito à experiência, um princípio formal similar controla cada uma destas abordagens, e alguns artistas atuam em ambas com grande facilidade.¹³⁷

Os *Environments* seriam, pois, as *Assemblages* ampliadas e em negativo, onde se pode entrar. A simples mudança de escala gera aquele radical deslocamento na relação espectador/obra apontado no trabalho de Oiticica: o espectador não pode mais dominar o objeto através de um olhar distanciado, mas deve se envolver corporalmente para apreendê-lo. Ao invés da apreensão através de “um par de olhos descorporificados”¹³⁸, ela só pode ocorrer pela percepção espacial na qual a inserção do corpo e dos diversos sentidos é elemento constituinte fundamental. Brian O’Doherty enxerga os *Environments* como uma espécie de inversão da escultura: “Tudo isto é baseado em uma premissa perfeitamente razoável – que o escultor pode conformar o ambiente para a escala humana, e então nos inserir dentro disto para caminharmos e adicionarmos à nossa experiência”¹³⁹. A

¹³⁷ KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*. Citado por: REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. “Assemblages may be handled or walked around, while Environments must be walked into. Though scale obviously makes all the experiential difference in the world, a similar form principle controls each of these approaches, and some artists work in both with great ease.”

¹³⁸ Termo usado por Claire Bishop. Ver BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical history*. P. 6.

¹³⁹ O’DOERTHY, Brian. Citado por REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. “All of this is based on a perfectly reasonable premise – that the sculptor can shape the environment to the human scale, and then release us inside it to walk around and add to our experience.”

possibilidade de se caminhar dentro de uma 'escultura' traz para ela um caráter experiencial e encerra qualquer tentativa de distância objetiva.

No entanto, alguns *Environments* vão além da idéia de uma *Assemblage* ampliada, especialmente os de Allan Kaprow. A partir de sua proposta de diluir a fronteira entre a arte e a vida, ele insere em seu trabalho outros elementos de articulação com o espectador e de abertura da obra. Mais do que uma 'pintura ou escultura onde se pode entrar' os *Environments* de Kaprow abriam possibilidades de transformação da obra pelos visitantes, o que ele começou a explorar deliberadamente em seu trabalho. O próprio artista comenta ter percebido que o espectador fazia parte do trabalho observando um Environment montado:

Imediatamente vi que cada visitante do Environment fazia parte dele. Eu realmente não tinha pensado nisto antes. Então eu os dei ocupações como mover algo, acender lâmpadas – somente poucas coisas. Isto foi crescendo durante 1957 e 1958, e sugeria uma responsabilidade cada vez maior para os visitantes. Eu os ofereci mais e mais a fazer, até desenvolver os Happenings.¹⁴⁰

A articulação deliberada da participação do visitante na obra, através de regras estabelecidas pelo artista, insere um elemento bastante novo nas artes plásticas naquele momento: a abertura para a contingência da vida. O artista deixa de ter controle do resultado final da obra, mas cria uma estrutura flexível que dará resultados indeterminados a partir da participação das pessoas. Trata-se de uma obra aberta em um sentido muito mais radical do que aquele apontado por Eco,¹⁴¹ onde ele diferencia entre 'fato comunicativo' e 'fato estético'. Para o autor, o 'fato comunicativo' é unívoco, como uma placa de trânsito, já o 'fato estético' acrescenta a este possibilidades de abertura para a interpretação do espectador. No entanto, estão para além da *interpretação* as aberturas propostas por Kaprow e também por Lygia Clark, que permitem que as pessoas tenham *ações* que interferem no resultado da obra. Não se trata, como em Eco, de abertura para a *interpretação*, mas de abertura para a *ação*.

Ora, não é justamente esta a dinâmica da arquitetura? Uma dinâmica na qual o arquiteto cria uma estrutura que será necessariamente transformada pelo

¹⁴⁰ KAPROW, Allan. Citado por KIRBY, Michael. *Happenings*. Nova Iorque: E. P. Dutton and Co. 1965. P. 46. "I immediately saw that every visitor to the Environment was part of it. I had not really thought of it before. And so I gave him occupations like moving something, turning switches on – just a few things. Increasingly during 1957 and 1958, this suggested a more "scored" responsibility for that visitor. I offered him more and more to do, until there developed the Happening."

¹⁴¹ ECO, Humberto. *Obra aberta*. P. 149-177.

habitante. Se entendemos a arquitetura como o evento, como argumenta David Sperling¹⁴², ela só acontece no encontro com o habitante. O edifício sem apropriação não é arquitetura, por isto as fotografias feitas antes da apropriação da obra demonstram a alienação na imagem que toma os arquitetos. Neste sentido, a abordagem da participação realizada por Kaprow em seus *Environments* os aproxima especialmente da dinâmica da arquitetura. Ao entender que sua 'obra' será continuamente transformada e ao provocar isto deliberadamente, Kaprow estabelece uma relação entre habitante e espaço que geralmente é pouco explorada pelos arquitetos. Pergunta-se: se os arquitetos se valessem desta abordagem para investigação e experimentação, isto não nos ajudaria a contrabalancear a abordagem equivocada da arquitetura como objeto, distanciado da vida? E, ainda mais, não poderia ser uma maneira de enriquecer e qualificar a arquitetura, através da exploração deliberada da relação habitante/espaço em sua dinâmica?

Obviamente, arte e arquitetura estabelecem relações distintas com as pessoas. Nos *Environments* de Kaprow, como por exemplo no trabalho *Words*, o artista estabelece um conjunto de regras (as pessoas pegam papel em branco em uma sala, escrevem palavras e o fixam em outra sala) que estrutura a participação do espectador na obra. Na arquitetura, tais regras ditadas pelo arquiteto seriam absurdas ou irrisórias.¹⁴³ Na arquitetura, as regras de sua dinâmica são estabelecidas por convenção social e estão em alçada muito além da ação dos arquitetos. Qualquer tentativa de controle das regras sociais pelo arquiteto é absurda - resulta em manipulação ou simples ineficiência. No entanto, a arquitetura é uma importante articuladora das relações sociais entre as pessoas. Não dita as regras, mas opera como um facilitador e articulador das pessoas e suas convenções de convivência.¹⁴⁴ E é continuamente transformada por esta dinâmica.

¹⁴² SPERLING, David. *Event: Architecture and Art in the Era of Mediatized Experience*.

¹⁴³ O que pode ser notado quando observamos edifícios onde arquitetos tentam exercer autoridade através do projeto. O resultado pode ser "autoridade e controle", como por exemplo, no projeto da residência de sua família, onde Paulo Mendes da Rocha coloca as divisórias dos quartos a meia altura, sob o argumento de que as pessoas deveriam saber conviver sem incomodar os vizinhos. Ou pode ser simples desprezo pela regra, o que ocorre na maioria dos casos em que o arquiteto não possui outra relação de proximidade com o edifício. Abundam exemplos, especialmente na vertente tardo-modernista de São Paulo.

¹⁴⁴ Sobre o papel ético da arquitetura, ver: CABRAL FILHO, José dos Santos. *Arquitetura como instrumento ético frente as tecnologias de disjunção espaço-tempo*. In: MALARD, Maria Lucia. *Cinco textos sobre arquitetura*, que articula o papel ético da arquitetura com as novas tecnologias da informação; e WILSON, Peter J. *The domestication of human species*, que faz uma análise antropológica do surgimento da arquitetura –

Além de seu papel ético, a experiência estética da arquitetura é também de suma importância. Se entendemos estética (*aisthethon*) como experiência de vida, como coloca Flusser,¹⁴⁵ a estética arquitetônica diz respeito a nossa experiência individual deste instrumento de articulação social. Ou seja, além de articular minha relação com os outros, a arquitetura é um anteparo estético que interfere na minha experiência do mundo. Curiosamente, como tratamos no tópico 1.3, estas duas funções têm sido dissociadas na teoria e prática da arquitetura em duas abordagens: uma privilegia seu papel ético (cunhada principalmente por teóricos e poucas aplicações práticas, enfatizando a função de articulação social) e outra se foca sobre seu papel estético (incluindo-se aí toda a problemática discutida no tópico 1.4.1, sobre confusão de estética com visualidade).

A pista que o *Environment 'Words'* de Allan Kaprow nos dá é que a dinâmica da arquitetura como instrumento ético pode e deve ser explorada pelos arquitetos na constituição da sua experiência estética. Tal possibilidade, vislumbrada a partir da análise do trabalho de Kaprow, aponta uma saída possível para a atual dissociação entre ética e estética nas abordagens da arquitetura. O arquiteto pode explorar deliberadamente a dinâmica de articulação social da arquitetura como constituinte de seus aspectos estéticos. Estes deixarão de ser formas prontas para passarem a ser estruturas abertas que são continuamente transformadas pelas pessoas. Como colocamos no tópico 1.5, o arquiteto passa a atuar como um ser imerso na realidade concreta, engajado epistemológica, estética e eticamente.

Interrompemos aqui esta passagem pelo campo da ética e estética arquitetônica para tratar um pouco mais dos *Environments*. A participação ativa do espectador, como por exemplo no trabalho *Words*, era uma estratégia bastante desenvolvida (teórica e praticamente) por Kaprow, mas não necessariamente por seus colegas, como aponta Julie Reiss: "Participação do espectador fazia parte da agenda de Oldenburg e Dine nos anos que eles faziam *Environments*, mas de uma maneira diferente e muito menos explícita do que em Kaprow."¹⁴⁶ Assim, uma das formas de participação engendrada por Dine e Oldenburg foi fazer com que as

desmitificando idéias estabelecidas como da arquitetura como abrigo ou de seu aparecimento ligado a uma crise da agricultura.

¹⁴⁵ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 73.

¹⁴⁶ REISS, Julie H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. P. 17. "Spectator participation was part of the agenda for Oldenburg and Dine in the years that they were creating *Environments*, but in a different way and to a far less explicit degree than for Kaprow."

pessoas visitassem a exposição durante a construção do trabalho, “a fim de encorajar a participação,” como colocam os próprios artistas.¹⁴⁷ Estes artistas não trabalhavam com a experiência ativa do visitante, mas com outras questões como a exploração deliberada do processo como parte do trabalho.¹⁴⁸

Esta abordagem específica de Jim Dine e Claes Oldenburg também nos aponta uma possibilidade de modelização da prática da arquitetura: a exploração deliberada do processo de construção como parte da arquitetura poderia deslocar nosso foco da ‘produção de objetos fechados’ para a ‘produção de estruturas abertas’. Podemos deixar de pensar a arquitetura como um produto acabado para pensá-la como um produto em processo, continuamente em transformação a partir das demandas dos envolvidos com ela. Pois não é assim que realmente ocorre a dinâmica da arquitetura? E não seria esta dinâmica o que ela tem de mais rico e singular? Nos parece que sim, embora a produção de arquitetura desconsidere este caráter dinâmico, e opere principalmente como se tratássemos de objetos fechados.

Ao incorporar o processo de construção como parte da arquitetura, estamos imediatamente aceitando sua dinâmica de contínua transformação. Neste sentido, a construção não se encerra quando o edifício é pintado e os materiais de revestimento são assentados. Pelo contrário, a arquitetura se assume como processo contínuo, sendo o canteiro de obras uma parte dele. A proposta de se ‘ocupar’ o canteiro de obras, aqui levantada a partir da análise do trabalho de Dine e Oldenburg, é o primeiro passo no sentido de se abordar a arquitetura como um processo incompleto, ao invés de um objeto fechado. Se analisarmos o fenômeno mais de perto, perceberemos que uma arquitetura nunca fica ‘pronta’. Pelo contrário, a arquitetura se revela um processo de contínua transformação, que se inicia na construção e se desenvolve durante a apropriação das pessoas que nela habitam. Assim, a abordagem de Dine e Oldenburg se complementa àquela de Kaprow, trazendo à tona a idéia de que a obra é um processo aberto que vai desde a construção até a sua transformação pelas pessoas que com ela se relacionam.

Há ainda uma outra característica destes trabalhos que nos interessa: ao invés

¹⁴⁷ *Spring Calendar at the Judson Gallery*, January-March 1960. Judson Memorial Church Archive, New York. Citado por: REISS, Julie H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. P. 17

¹⁴⁸ Embora algumas idéias generalizadas sobre os *Environments* possam fazer pensar que se trata de uma categoria homogênea, mais uma vez vem à tona a arbitrariedade da categorização, e seu prejuízo à compreensão dos trabalhos na medida em que abafa as diferenças.

de transportarem um trabalho pronto para a galeria, os artistas, na maioria das vezes, construíam o trabalho no próprio espaço expositivo. Assim, abrem o trabalho para o diálogo com a especificidade do lugar e as contingências. Ao invés de criarem uma obra 'autônoma' sobre um suporte supostamente 'neutro', e após transportá-la para um local expositivo também supostamente 'neutro', assumem o lugar da galeria e suas características específicas, se servindo delas para criação e construção dos trabalhos. Negam assim as premissas científicas de isolamento, neutralidade e objetificação, e passam a pensar a arte como parte da vida, se aproximando das idéias de Kaprow sobre dissolução dos limites entre arte e vida.

Na arquitetura, o processo de construção acontece *in loco*, e mesmo a pequena parte dos elementos pré-fabricados acaba sendo montada no local da obra. No entanto, nossa crença na representação visual e no isolamento do objeto arquitetônico nos faz conceber a arquitetura no escritório e depois 'transcrevê-la' diretamente para o canteiro de obras, para usar os termos de Pérez-Gomez e Pelletier¹⁴⁹. A isto Sérgio Ferro chama "distância excessiva entre concepção e realização," oferecendo toda liberdade ao pólo desenho e nenhuma ao pólo canteiro.¹⁵⁰ Atuamos como os pintores, que criam suas obras no atelier, finalizam, emolduram, e as transportam prontas para serem expostas na galeria (este espaço idealmente neutro, mas realmente bastante específico). No entanto, ao fazermos isto na arquitetura o problema se complexifica, pois o contexto onde a obra será construída (as características do lugar, do terreno, da vizinhança, do clima, as especificidades da construção, etc.) é extremamente complexo e interfere de maneira incisiva na arquitetura.

É absurdo pensar a arquitetura isolada de seu contexto, no entanto o 'espaço' idealmente neutro da representação nos induz a isso. E nossos exercícios artísticos de desenho ou pintura nos estimulam a trabalhar neste 'espaço neutro' isolado do mundo. Para recuperar um *imaginário construtivo eficaz*, nos termos de Sérgio Ferro, ou uma relação próxima com a materialidade específica da arquitetura, urge abandonar esta crença na representação como correspondência ou *transcrição* da realidade. Os procedimentos de montagem e criação *in loco* de Kaprow, Dine e Oldenburg nos apontam esta possibilidade. Pois articulam uma relação específica

¹⁴⁹ Ver PEREZ-GOMEZ, Alberto & PELLETIER, Louise. *Architectural representation and the perspective hinge*.

¹⁵⁰ Ver: FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. P. 225.

entre projeto e construção que re-equilibra a liberdade criativa entre os dois pólos. O canteiro deixa de ser passivo ao desenho, e volta a ser um lugar de criação por excelência, onde se pode experimentar e transformar o trabalho preconcebido.

Tais considerações foram levantadas a partir de uma rápida análise do trabalho de alguns artistas americanos e suas produções na década de 60. As possibilidades de transformação da produção de arquitetura que estes trabalhos abrem certamente vão além do que foi aqui levantado. Mas a única forma de efetivá-las é através da aplicação em ensino, e conseqüentemente, em prática de arquitetura. O que aconteceria se os arquitetos, ao invés de projetarem à distância (ou exercitarem sua criatividade no espaço neutro da representação) criassem ambientes a partir da montagem no próprio lugar, lidando diretamente com as especificidades dos materiais, do contexto, do clima, etc.? Poderia-se vislumbrar novas formas de se abordar a arquitetura, escapando à desgastada relação unilateral projeto/canteiro? Estas hipóteses, assim como outras levantadas nos capítulos anteriores, ficarão em suspenso, devendo algumas ser respondidas no capítulo que tratará dos estudos de caso e das conclusões.

2.2.3 Daniel Buren

Intervenção *In Situ*, Suporte dialogal, Análise do lugar.



Fig. 17 - Daniel Buren: *Within and beyond the Frame*, 1973.

A abordagem contemporânea que pensa o objeto de arte em relação estreita e específica com o lugar expositivo possui origens, primordialmente, nos *Proun Spaces* de El Lissitzky e no *Merzbau* de Kurt Schwitters, e, enfaticamente, nos trabalhos dos 'minimalistas' americanos, na *Land Art* e em Daniel Buren. Se nas proposições de Lissitzky e Schwitters, ambas remetendo a 1923, a questão da especificidade do lugar expositivo vem à tona de maneira incipiente e radical, é nos meados dos anos 60 e 70 que ela encontrará solo fértil para se desenvolver e fazer transformar as categorias artísticas. Pode-se dizer que, nos trabalhos de Lissitzky e Schwitters, o espaço é apropriado como um suporte ampliado da pintura, e os resultados dos trabalhos são como suas pinturas espacializadas, sejam elas construtivistas (no caso de Lissitzky) ou expressionistas (no caso de Schwitters). Esta abordagem, que desloca a ênfase do objeto para o espaço, foi tratada em capítulos anteriores e apresenta uma série de possibilidades de qualificação da prática arquitetônica, a partir de uma sutil e radical ampliação do suporte artístico.

No entanto, a relação específica com o espaço nos trabalhos de Daniel Buren (ou de seus contemporâneos americanos) parece apontar outras questões que vão além de uma mudança de suporte: em dosagens diferentes, o espaço é abordado menos como suporte passivo e mais como suporte dialogal nos trabalhos destes artistas. Ou seja, além de atuarem no 'suporte' espaço, assumem o espaço e suas especificidades como elementos constituintes da obra. Não só a obra transforma o espaço, como também o espaço transforma a obra. Embora esta dupla interferência acontecesse necessariamente nos trabalhos de Schwitters e Lissitzky (pois não há suporte 'neutro', e mesmo a tomada da tela branca como 'neutra' se mostra

fantasiosa) ela não era tão deliberadamente enfatizada naquele momento.

Daniel Buren utiliza o termo “trabalho *In Situ*” para denominar toda sua atuação artística a partir de 1965. Para ele, “‘In Situ’ quer dizer [...] uma ligação voluntariamente aceita entre o local de recepção e o ‘trabalho’ que aí se desenvolve, apresenta e expõe”¹⁵¹. Ou seja, é justamente o fato de assumir uma relação dialógica com o espaço que caracteriza sua proposição artística, prática e teórica. Em 1973, ele realiza em Nova Iorque o trabalho *In Situ Within and Beyond the Frame*, que consistia de retângulos em tecido listrado (sua invariável ‘logomarca visual’) que possuíam as mesmas dimensões das janelas da galeria, e espaçados também na mesma distância existente entre as janelas. Esta superfície ritmada foi colocada perpendicularmente às janelas, saindo do interior da galeria e terminando no edifício do outro lado da rua.

Várias questões se apresentam ricas para nossa discussão. Em primeiro lugar, o artista assume o ‘lugar’ como suporte dialógico da obra. Comparar com a pintura pode ser ilustrativo. O pintor tem a tela como suporte idealmente passivo e neutro de seu trabalho. No entanto, a tela exerce interferências bastante específicas no trabalho a ser desenvolvido, e alguns bons pintores se dão conta disso. Quando pinta, seu universo se limita e se molda pela materialidade específica do suporte ‘tela’ e dos materiais que utiliza, como discutimos no cap. 2.4. Este conjunto constitui um universo específico que o pintor deve conhecer muito bem. Quando realiza seu trabalho *In Situ*, Buren utiliza o espaço da galeria e seu entorno como suporte da obra. No entanto, devido à complexidade deste espaço, qualquer fantasia de ‘neutralidade’ ou ‘passividade’ é absurda, devendo o artista assumir a interferência do lugar como parte constituinte da obra.

Assim, seu trabalho começa pela análise do lugar onde ele será feito, e esta análise marcará os passos de seu desenvolvimento. No exemplo citado, uma análise formal das características do edifício aliada a outras mais complexas que dizem respeito a inserção social da instituição guiam a abordagem do artista. O trabalho surgirá atuando contra este suporte dialógico, do qual fazem parte as análises realizadas. O tipo de intervenção realizada pelo artista, no caso os planos em tecido com as mesmas dimensões e o mesmo ritmo das janelas, mas em sentido

¹⁵¹ BUREN, Daniel. Trecho de *Do Volume e da cor*.

perpendicular a elas, surge a partir da análise das especificidades do lugar. Ao invés de dominar o conhecimento sobre a tela branca e as tintas, o artista deve se voltar para o espaço e suas especificidades: suas características estéticas, éticas e epistemológicas. Ao invés de ‘dominar’ o universo material da pintura, o artista deve dialogar com a realidade concreta do lugar.

Na arquitetura, esta mudança de postura parece ser bastante promissora. Se assumimos nossa interferência na realidade concreta como um diálogo com o suporte (no caso da arquitetura, o lugar e o contexto onde ela será realizada), e não como um domínio de um suporte idealmente passivo e neutro, poderemos vislumbrar uma série de qualificações na sua produção. Pois o que ocorre de fato é que é impossível (e indesejável) dominar completamente o universo dos materiais para construir uma forma ‘ideal’. Esta abordagem platônica considera a realidade concreta um mundo de materiais amorfos que pode espelhar fielmente o mundo das idéias¹⁵². Quando tal idéia se mostra fantasiosa, ou seja, quando os materiais resistem a serem moldados tal e qual nossa fantasia, há duas possibilidades: a primeira é assumir a resistência oferecida pelo mundo e pensar a arte como um diálogo com a materialidade trabalhada (como fez, por exemplo, Buren); a segunda é abandonar os trabalhos manuais a disciplinas menores, pois são uma traição ao mundo das idéias (como fez Platão). No entanto, parece-nos que a produção de arquitetura escolheu uma terceira via. Não abandona a transformação material do mundo, pois em última instância realiza efetivamente construções, mas opera como se atuasse no mundo das idéias. O instrumento utilizado para operar desta maneira é a representação visual, com seu universo idealmente neutro e passivo, mas concretamente bastante específico. A representação consegue dar a fantasia de que se trabalha livremente no mundo ideal, neutro, onde os eixos x, y e z se encontram em um ponto e seguem paralelos até o infinito.

No entanto, tal alienação é insustentável, pois os vícios constituídos por esta abordagem nos distanciam da *materialidade específica* da arquitetura, da efetivação da sua estética como uma experiência corporal e de sua função ética. E, quando realizamos o procedimento de transpor esta ‘dominação’ da representação para a realidade concreta, dois desfechos são possíveis. O primeiro é a ineficiência.

¹⁵² Ver no tópico 1.4.3, *O gesto do pintor e o do arquiteto*.

Incapazes de modelar os materiais tal e qual nossa vontade, nossas idéias ficam irrealizadas, e toda a lamúria dos arquitetos em relação ao dinheiro, aos trabalhadores e ao cliente pode ser vista como um uma negação da realidade concreta. É portanto um discurso platônico: o mundo das formas trai o mundo das idéias. Mas, como os arquitetos não deixam de atuar no mundo das formas, o que ocorre é a realização de arquiteturas que ficam aquém de seus projetos. Esta é a ineficiência do raciocínio transcrito, no qual a obra e sua representação devem se corresponder fielmente¹⁵³. Tal tarefa é não só impossível como indesejável (pois uma manipulação tão completa da arquitetura teria que necessariamente manipular as pessoas que com ela se relacionam).

E é justamente este o segundo desfecho. O arquiteto consegue vencer a luta contra a realidade concreta e manipula toda a arquitetura para que ela seja a cópia fiel das suas idéias. E aí manipula, conseqüentemente, o comportamento das pessoas, seus hábitos, modos de vestir, de comer, etc. É famoso o texto de Adolf Loos ironizando a atuação do arquiteto que controla toda a obra e tudo dentro do edifício deve combinar, desde a ornamentação da fachada até as pantufas do proprietário. O final é trágico e cômico: o proprietário da casa entra em depressão, pois não pode mais viver, não pode comprar coisas, ganhar presentes, tudo foi desenhado pelo arquiteto.¹⁵⁴ Embora pareça uma comédia *nonsense*, este é necessariamente o desfecho final de se levar ao limite a postura de controle da arquitetura pelo arquiteto. A manipulação e objetivação de tudo quanto há, da qual não se excluem as pessoas e a sociedade.

Retornemos a Daniel Buren. O fato de assumir o suporte como constituinte dialogal do trabalho faz ruir a abordagem platônica idealista. O que não acontece na pintura ou desenho, devido a seu suporte idealmente neutro. Ainda que muitos pintores tenham consciência e explorem deliberadamente a interferência do suporte e dos materiais na constituição da obra, esta interferência fica relativamente velada. Nas intervenções de Buren, desvela-se o processo de diálogo com o suporte (ou seja, com a realidade concreta) e o artista assume que ser criativo não é ter idéias originais, mas elaborar idéias durante o gesto de fazer, para usar os termos

¹⁵³ Ver no tópico 1.4.3, *O problema da tradução entre dois universos*.

¹⁵⁴ LOSS, Adolf. *Von einem armen, reichen Manne*. Citado por FRAMPTON, Kenneth. *Historia Critica de la arquitectura moderna*. P. 93. Loos se refere à postura identificadas em arquitetos como Henry Van de Velde e Joseph Maria Olbrich.

de Flusser.¹⁵⁵ Os procedimentos de Buren se mostram extremamente profícuos para qualificarem a produção de arquitetura, se os arquitetos se valerem deles como exercícios investigativos.

Em segundo lugar, assumir a realidade concreta como suporte dialogal com o trabalho obriga o artista (e o arquiteto) a analisar cuidadosamente o lugar no qual atuará. Ou seja, realiza um exercício de análise arquitetônica que não acontece quando atua na pintura, desenho ou escultura. A análise que Buren faz da arquitetura é um exercício semelhante à análise de um terreno no qual o arquiteto deve projetar: é a partir da análise realizada que as primeiras idéias sobre o projeto devem surgir. Realizar trabalhos *In Situ* obriga a esta análise e a qualidade do trabalho se relaciona diretamente com a qualidade da análise. Nas disciplinas de 'suporte neutro', há uma idéia de que a qualidade do trabalho se relaciona com a 'criatividade' do artista, no sentido de ter idéias originais. Nas intervenções *In Situ*, a criatividade é assumida como uma capacidade de lidar com um contexto específico e ter idéias singulares: idéias que surgem a partir da análise realizada. A análise passa a ser instrumento fundamental da criatividade e o arquiteto passa a incorporá-la de maneira mais enfática em seu procedimento criativo.

Pode-se objetar este argumento, dizendo que os arquitetos realizam este exercício de análise, e que aprendemos inclusive na escola a analisar as características do terreno, como insolação, ventilação, tipo de solo, contexto urbano, etc., logo no início do processo de projeto. No entanto, muitas vezes estas especificidades vão sendo deixadas de lado durante este processo. Analisando minha experiência pessoal, na graduação e prática profissional, ou acompanhando trabalhos de estudantes e colegas, fica evidente que uma série de questões pensadas quando da análise do terreno ficam negligenciadas no desenvolvimento do projeto. Descuido dos arquitetos? Talvez sim, mas induzida principalmente pelos vícios constituídos no procedimento de projeção utilizando o universo idealmente neutro da representação visual. Nesse universo, criatividade é ter 'idéias originais', pois ele sustenta uma fantasia de que podemos impor nossas vontades sobre o mundo de maneira unilateral. E a realização de exercícios artísticos que atuam sobre o suporte da representação reforçam esta abordagem da criatividade.

¹⁵⁵ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 176.

Já a realização de trabalhos *In Situ* obriga a se abordar a criatividade como capacidade de lidar com o universo dado e intervir nele de maneira específica. Esta abordagem recoloca a análise como parte importante do processo criativo, e não como uma etapa anterior ao projeto.

2.2.4 Alguns pontos em comum

Escala da arquitetura, materialidade específica da arquitetura.

Em todos os artistas analisados nesta sessão há duas questões importantes que perspassam os diferentes trabalhos e que merecem ser pensadas em suas potencialidades arquitetônicas: a questão do espaço e a da escala. Embora sejam as mais elementares, não foram abordadas diretamente na análise de cada artista, porque, em maior ou menor grau, dizem respeito ao trabalho de todos eles: Oiticica, Clark, Morris, Flavin, Kaprow, Oldenburg, Dine e Buren. Optamos por tratar em cada análise questões que fossem mais específicas, e dedicar este tópico a uma investigação de como o ganho do espaço e o trabalhar 'na escala da arquitetura' se apresentam como potencialidades para qualificar a sua prática.

O deslocamento primordial de todos os trabalhos que analisamos pode ser descrito como sair da superfície da pintura e do objeto da escultura para passar a atuar no espaço. O espaço se torna o suporte e algumas vezes o tema do trabalho de arte. Claro está que os artistas possuem diferenças na maneira de realizar este deslocamento. Nos *Núcleos* de Oiticica, por exemplo, não está presente a postura dialogal com o suporte 'espaço' assumida por Buren. Os *Núcleos*, apesar de apontarem questões significativas para a produção de arquitetura, como a ambientação sensorial e a abertura do processo de montagem, se colocam em relação ao ambiente de maneira não dialogal, aceitando a hegemonia do cubo branco como um suporte neutro. Por outro lado, os trabalhos de Buren não promovem uma ambientação sensorial onde o corpo é ativado na apreensão do trabalho de arte. Ou seja: fica claro que as escolhas feitas pelos artistas privilegiam algumas questões em detrimento de outras, e nosso trabalho nos tópicos anteriores foi tentar levantar algumas potencialidades arquitetônicas abertas por estas diferentes abordagens.

Quando seu suporte se torna o espaço, os artistas passam a atuar em um universo muito mais próximo do universo da arquitetura. A discussão que fizemos sobre tradução entre a representação visual e a arquitetura vem à tona. Como vimos, o universo da representação não é capaz de articular uma série de questões presentes no universo da arquitetura, fazendo com que elas fiquem negligenciadas no processo de projeto. Quem atua preferencialmente no universo da representação se habitua a trabalhar questões articuláveis neste universo. Quando o

artista (e o arquiteto) passa a atuar sobre o suporte do espaço, abrem-se para ele uma série de questões que não apareceriam no universo da representação visual. Torna-se, pois, capaz de exercitar algumas questões arquitetônicas que dizem respeito à sua experiência estética, à sua função ética de articulação das pessoas e à sua materialidade específica.

Qualquer um dos trabalhos que analisamos possibilita a quem o faz investigar questões que são arquitetônicas por excelência. Por exemplo, a percepção espacial no interior de um ambiente, difícil de ser articulada utilizando o universo da representação, pôde ser trabalhada tanto por Oiticica quanto por Kaprow, tanto por Buren quanto por Oldenburg. Ao atuar no suporte do espaço, estes artistas se tornam capazes de 'entender', no sentido colocado por Flusser¹⁵⁶, uma série de questões presentes na prática da arquitetura, como, por exemplo, a percepção espacial no interior de um ambiente, a relação de interação com as pessoas, os mecanismos mais refinados de articulação, questões construtivas, etc.

Eis aí o segundo ponto a ser colocado: ao se 'construírem' trabalhos na mesma escala da arquitetura, lida-se, de alguma forma, com questões construtivas análogas às arquitetônicas. Certamente, quase todos os trabalhos analisados têm uma característica de fragilidade e efemeridade bastante diferente da tectônica da arquitetura. Ora, esta sentença se mostra problemática, pois parte do pressuposto que a arquitetura tem necessariamente uma dimensão de duração e permanência. Podemos ver como este pressuposto se articula pela etimologia da palavra Arquitetura. Um dos vários teóricos que a abordam é Brandão: "Assim, precedendo ao termo 'tektonicos' (carpinteiro, fabricante, ação de construir, construção), acrescentou-se o radical 'arché' (origem, começo, princípio, autoridade)." Arquitetura (*Arché+Tektonico*) seria, pois, diferente da simples construção, pois "reenvia-nos às origens, aos princípios fundamentais e às leis originais e éticas que atravessam uma sociedade."¹⁵⁷ Esta acepção bastante difundida da arquitetura assemelha a questão tectônica muitas vezes a permanência e resistência. No entanto, esta tectônica pode ser efêmera ou frágil, pois são também arquiteturas as

¹⁵⁶ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 171. Ver a diferença entre entender e compreender, questão abordada no tópico 1.4.3, em *O gesto do pintor e o do arquiteto*.

¹⁵⁷ BRANDÃO, Carlos Antônio. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. P. 27.

tendas árabes, as ocas indígenas e a *casa-cortina* de Shigeru Ban.¹⁵⁸ Ou seja, a tectônica da arquitetura não está tão distante daquela trabalhada pelos artistas que analisamos.

Finalmente: percebemos que os artistas aqui analisados puderam trabalhar questões construtivas em alguns aspectos semelhantes às arquitetônicas, valendo-se de materiais e lógicas construtivas presentes na arquitetura, em especial nas menos perenes. Fazer isto os permite lidar com este universo construtivo de maneira direta. Podem assim *entendê-lo*,¹⁵⁹ no sentido colocado por Flusser: a partir da resistência específica que este universo construtivo oferece, a criatividade vai se exercendo e a obra acontece neste diálogo. Lidam com a *materialidade específica* da arquitetura¹⁶⁰ durante a montagem e podem exercer sua liberdade criativa em relação estreita com esta especificidade material. As dificuldades que surgem durante o processo, os problemas construtivos, de execução, etc., são próximos aos do universo da arquitetura. E são eles que moldam a criatividade e o fazer.

Arquitetos que atuam em modalidades artísticas que se valem do espaço como suporte têm esta possibilidade de exercitar e investigar questões arquitetônicas lidando de maneira direta com algumas de suas especificidades construtivas. E, através dessa aproximação do fazer criativo com a materialidade específica da arquitetura podem desenvolver “um imaginário construtivo eficaz,” nas palavras de Ferro.¹⁶¹ Ou, nas palavras de Ostrower, podem ter “um pensar específico sobre um fazer concreto,” e este universo concreto é o da arquitetura.¹⁶² No último capítulo, discorreremos sobre como estas possibilidades se apresentaram nos trabalhos de estudantes e na nossa prática artística.

¹⁵⁸http://www.shigerubanarchitects.com/SBA_WORKS/SBA_HOUSES/SBA_HOUSES_15/SBA_Houses_15.html

¹⁵⁹ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 170. Ver no tópico 1.4.3, *O gesto do pintor e o do arquiteto*.

¹⁶⁰ Ver tópico 1.4.3, onde se esclarece o conceito de materialidade específica, a partir de Ostrower.

¹⁶¹ FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. P. 363.

¹⁶² OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. P. 32.

2.3 A instalação contemporânea em algumas abordagens

2.3.1 Regina Silveira

Limites da Perspectiva, Anamorfose, Intervenção *In Situ*, *Site Specific*.



Figs. 18 e 19 – Regina Silveira: *Desaparências* e *Mundus Admirabilis*.

Fonte: <http://reginasilveira.uol.com.br>

Alguns artistas que aparecerão neste capítulo não estavam previstos desde o início do trabalho. Surgiram no decorrer da discussão e a partir de questões que foram suscitadas. Este é o caso de Regina Silveira. Pois, em um dos principais pontos do nosso argumento inicial, buscávamos vislumbrar práticas artísticas de abordagem pluri-sensorial, que pudessem contra-balancear a excessiva ênfase visual detectada na prática contemporânea de arquitetura. Certamente, seu trabalho não possui essa dimensão pluri-sensorial. No entanto, ao longo do texto, pudemos perceber que a excessiva ênfase visual detectada na prática de arquitetura diz respeito a uma alienação na visualidade da representação, que não se traduz de maneira rica e potente para a arquitetura. Tentamos abordar as diferenças entre a visualidade da representação e a percepção da arquitetura (envolve a visão estereoscópica, a situação do corpo e os diversos sentidos) e pudemos perceber que o problema detectado diz respeito a uma certa crença (fé) na representação visual (e na ciência) como transcrição do mundo. O que nos aliena neste universo, nos torna 'sujeitos à ferramenta' ao invés de 'sujeitos da ferramenta'. Esta 'fé na ciência', demonstrada por Flusser¹⁶³, que na arquitetura aparece como 'fé na representação' como universo infinito, nos aliena e nos impede de articular uma série de questões do universo da arquitetura.¹⁶⁴

O trabalho de Regina Silveira surge com um potencial fascinante de fazer ruir tal crença. Pois assume a representação como um conjunto de códigos específicos, que

¹⁶³ Ver: FLUSSER, Vilém. *Da Religiosidade*.

¹⁶⁴ Argumentação desenvolvida no tópico 1.4.3.

devemos saber ler para compreender¹⁶⁵. E o assume como um universo que possui seus limites. Mais do que isto, explora estes limites, como que para mostrar que eles existem e que aspecto têm. E também o faz por contraste: ao sobrepor o código da representação à própria arquitetura, evidencia a absurda diferença entre os dois universos. Estas questões vêm à tona quando analisamos sua série de *Desaparências*.¹⁶⁶

As *Desaparências* se constituem de desenhos em perspectivas distorcidas que a artista sobrepõe ao espaço físico. São construídos por linhas pontilhadas – convenção da representação visual para elementos que não ‘apareceriam’ no desenho, porque estão ‘depois’ de algum objeto ou ‘antes’ do ponto de vista do observador. Utiliza vinil adesivo preto para construir estas linhas coladas ao piso e à parede da galeria. Valendo-se destes dois ‘planos’, produz uma perspectiva que pode ser reconstruída pelo espectador somente a partir de um ponto. Nos demais, a distorção adquire maior ou menor grau de acordo com a posição do espectador no espaço. O uso do piso e parede como suporte da perspectiva é, além de um avanço genial na história da aplicação da anamorfose nas artes plásticas, um elemento que gera ilusões variadíssimas, chegando a conformar um todo espacial enlouquecedor¹⁶⁷ e envolvente. Isto se deve, também, à escala que a artista escolhe meticulosamente para suas projeções¹⁶⁸, e que faz com que elas fiquem algumas vezes monstruosas e dificulte a postura distanciada pelo observador. Especialmente na *Desaparência Taller*, de 2004, trata-se de um trabalho onde a escala e a quantidade dos desenhos faz com que o espectador fique imerso em um todo ambiental. Somente de um ponto de vista específico poderia reconstruir aquela imagem ali representada: um amontoado de cavaletes, banquetas e materiais de pintura.

Eis que tema e procedimento dialogam: a artista está falando do universo da representação, e seu tema (o atelier de pintura) diz respeito a seu método (a exploração do universo da perspectiva, ‘conteúdo’ da pintura). Sem dúvida, é um trabalho fino, no qual as relações entre título, tema, procedimento e forma estabelecem diversos níveis de atuação estética.¹⁶⁹ Há um nível meta-artístico: seu trabalho fala da arte, enfocando a perspectiva, seus códigos, seus limites e as aberrações que dela podem surgir. Em suas palavras:

¹⁶⁵ Ver texto de Mario Ramiro em <http://reginasilveira.uol.com.br/desaparencias.php>. Acesso nov 2007.

¹⁶⁶ Ver: <http://reginasilveira.uol.com.br/desaparencias.php>. Acesso nov 2007.

¹⁶⁷ Ver HUCHET, Stéphane. *Explosiva Fixa*.

¹⁶⁸ Em palestra no Museu de Arte da Pampulha, a artista descreveu seu processo minucioso de escolha da escala das imagens, tentando encontrar o ponto de equilíbrio entre o impacto e a possibilidade de leitura.

¹⁶⁹ Ver: COELHO NETTO, José Teixeira. *Espelho do Céu*.

O que mais me interessava da conjunção entre perspectiva e fotografia era especular sobre a artificialidade e a forte codificação de ambos os sistemas e, particularmente, as distorções laterais provocadas pelo uso inadequado das normas que esses sistemas propõem para construir imagens.¹⁷⁰

Ela fala da arte através da arte, e o faz com muita propriedade. E fala deste código de representação que muitas vezes não se mostra em suas especificidades e na influência que exerce sobre nosso modo de abordar o mundo. Se evocarmos a figura do 'monoglota da representação', aquele que não articula proposições que estão além de tal universo¹⁷¹, o trabalho tem muito a lhe dizer. Diz que este universo tem limites, não é universo infinito. Então mostra estes limites, como levam a distorções e alucinações. E em um gesto que traz à tona ao monoglota o quão ridícula é sua crença, sobrepõe os dois universos: representação e arquitetura, ciência e realidade concreta, não são a mesma coisa. Óbvio, não? A questão sim, o trabalho não. Com um trabalho que explora os limites de um universo lingüístico, a artista traz à tona algo que deveria ser uma obviedade: que este universo não é a transcrição do mundo, mas uma maneira muito específica de abordá-lo.

No entanto, as *Desaparências* não se limitam a um discurso sobre a arte. Outros níveis de atuação estética se interpõem. Pois, especialmente a *Desaparência Taller*, constitui um ambiente de imersão onde o espectador se envolve e perde o domínio do todo. Como o dissemos, ela consegue esta dupla percepção do trabalho através da escala. Uma escala tal que faz com que, de um certo ponto, o espectador tenha o distanciamento para reconstruir 'o todo visual', mas, ao se mover pela sala, se envolva em fragmentos de um ambiente de base austera (o cubo branco), mas confuso, enlouquecido. Este nível de fruição do trabalho pelo deslocamento do corpo no espaço o faz ser também uma ferramenta rica para se investigar questões concernentes à experiência estética da arquitetura, como pudemos analisar nos *Núcleos* de Oiticica.

Estas considerações nos remetem a uma visita ao edifício projetado por Zaha Hadid para o Vitra Design Museum, em Basileia, na Suíça. O edifício não tem uso (seria o corpo de bombeiros, mas eles não suportaram o banheiro com piso inclinado)¹⁷² a não ser o da visita pelos turistas. É portanto uma arquitetura pela arquitetura, que existe para

¹⁷⁰ SILVEIRA, Regina. *Entrevista a Kevin Power*.

¹⁷¹ Ver no tópico 1.4.3, *O problema da tradução entre dois universos*.

¹⁷² Informação dada pelo Guia da visita.

propiciar uma 'experiência estética', desvinculada de qualquer função ética.¹⁷³ Não se trata, como discutimos no tópico 1.3, de um anteparo estético cuja função é articular homens e mundo, mas de um anteparo estético que tem fim em si mesmo. Malard parece o prenunciar quando discute o deconstrutivismo: "Essa radical autonomia da forma é a estetização da arquitetura levada ao extremo. Tudo é aparência e é pensado para ser visto, em primeira instância."¹⁷⁴ Adquire portanto a pretensão de alcançar o lugar ontológico da arte: atividade que possibilita uma experiência estética que tem fim em si mesma.¹⁷⁵



Fig. 20 – Zaha Hadid: *Vitra Design Museum*. Vista da sala de reuniões. Foto do autor.
 Fig. 21 – Regina Silveira: *Desaparência*. Fonte: <http://reginasilveira.uol.com.br>

Retornemos à visita: em certo momento o guia pede aos visitantes que se coloquem na cabeceira da mesa de reunião e, olhando para frente, reparem na confluência de diversas 'linhas construtivas'¹⁷⁶ no ponto final do prédio. Todos olham extasiados (se empurrando para tentarem alcançar o ponto correto de visada) e o guia ressalta a genialidade da arquiteta ao conceber este espaço onde quem senta na cabeceira da mesa pode contemplar uma visada maravilhosa de linhas que apontam para o mesmo ponto. A situação é tão *nonsense* que as objeções surgem de todo lado: O que teria de mais em ver linhas que se juntam em um ponto? Tal não acontece no interior de qualquer cômodo? Ainda que ela tenha construído este ponto no espaço físico, um visitante desavisado seria tocado por tal artifício? Mesmo se a visada fosse linda, será que a arquiteta não deveria pensar também nos demais integrantes da mesa? Ou a pessoa da cabeceira faria uma reunião sozinha? Depois de sair daquele lugar, o que mais a pessoa

¹⁷³ No tópico 1.3 discutimos a falácia dos discursos segregacionistas entre ética e estética, e este projeto de Hadid remete, certamente, ao pólo 'formalista'.

¹⁷⁴ MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. P. 114.

¹⁷⁵ Ver: Flusser, Vilém. *Les Gestes*. Cap.: *Le geste de fumer la pipe*.

¹⁷⁶ Linhas dos encontros entre os planos: piso-parede, parede-teto, teto-outra parede, parede-mureta, etc.

teria a fazer no edifício? E se arredassem a mesa para o lado?

Trouxemos este exemplo para discussão porque uma análise descuidada do trabalho de Regina Silveira poderia concluir que se trata da mesma estratégia de Zaha Hadid. Ou, pior, poderia concluir que estamos aqui a propor uma transposição da arte para a arquitetura de maneira que as *Desaparências* levariam ao Edifício de Hadid. Pois, argumentariam, a estratégia de Silveira (construir uma perspectiva distorcida que só pode ser ‘reconstruída’ a partir de um ponto no espaço) não seria a mesma de Hadid (construir uma arquitetura onde somente a partir de um ponto no espaço pode-se reconstruir um desenho imaginado pela arquiteta)? Certamente não. Este é o problema de se realizarem ligeiras analogias formais entre dois campos, como apontamos no tópico 1.2, pois qualquer coisa começa a se parecer com qualquer outra. Ou, no caso, abordagens opostas podem se tornar as mesmas, pela tomada de algumas semelhanças. Torna-se urgente diferenciá-las em uma análise mais cuidadosa.

A estratégia de Silveira é utilizar a técnica da anamorfose para projetar uma imagem plana no espaço. Seu procedimento poderia ser como Lacan descreve a Anamorfose¹⁷⁷: |1| pegar uma folha de papel transparente com a imagem do cavalete; |2| colocá-la no espaço da galeria, em sentido oblíquo a parede e piso; |3| puxar linhas de todos os pontos que compõem esta imagem a partir de um ponto (o olho do observador) até elas tocarem a parede e o piso; |4| reconstruir a imagem utilizando estes pontos.

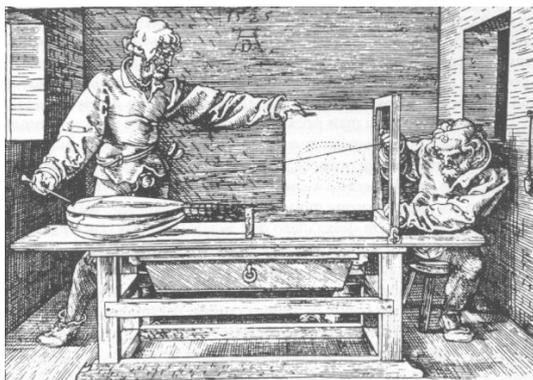


Fig. 22 – Albrecht Dürer: *Artista pintando um alaúde*.
Fonte: <http://www.intexto.ufrgs.br/n11/a-n11a6.html>

Este procedimento é justamente o inverso do procedimento do ‘desenho de perspectiva’, ilustrado por Dürer na gravura *Artista pintando um Alaúde*. Ali, o pintor coloca um anteparo com uma malha ortogonal entre ele e a ‘cena’ e puxa linhas que saem da

¹⁷⁷ Jacques Lacan narra este procedimento quando trata da implicação da anamorfose na teoria da psicanálise. Ver: LACAN, Jacques. *Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. P. 86.

'cena' e vão ao encontro de um ponto fixo (seu olho), passando pelo anteparo. Cada uma destas linhas estabelece a posição de um ponto do desenho no anteparo. Desta maneira, conseguiu-se simplificar as três dimensões em duas, e esta técnica apresentada por Alberti e ilustrada por Dürer é bastante presente na fundação do paradigma da perspectiva no Renascimento.¹⁷⁸ Este paradigma nos acompanha desde então, chegando a seu auge no movimento moderno, e a crença na perspectiva como 'reprodução' do mundo ainda se faz bastante presente.

A anamorfose como inversão do procedimento de representação perspectívica evidencia seu método. Pois, ao invés de copiar o mundo em um anteparo para conformar uma imagem, projeta a imagem do anteparo sobre o mundo, gerando uma série de imagens deformadas que variam conforme a posição da pessoa no espaço. Assim são feitas as *Desaparências*, e uma de suas características é trazer à tona a deformação que, necessariamente, a técnica da perspectiva produz. Pois, na perspectiva, sempre se tratará de uma abstração (já que não percebemos o mundo monocularmente), de olhar o mundo por um dos olhos de outrem, como coloca Ana Paula Baltazar.¹⁷⁹ Ao obrigar o espectador a ocupar somente uma posição no espaço para poder 'reconstruir' a imagem original, pode-se lhe ocorrer o quão artificial e arbitrário é o método da representação perspectívica, e como ele induz a pontos de vista específicos da realidade. Nas demais posições do espaço, o espectador pode se envolver em uma obra que produz tensões visuais inimagináveis.

Vejamos agora o que faz Hadid em seu projeto para o Vitra Design Museum. Concebe, através da ajuda de softwares e desenhos, um espaço de reuniões onde quem senta à cabeceira da mesa tem uma visão privilegiada: as 'linhas' do ambiente confluem para o ponto final do edifício. Se este diretor privilegiado tivesse à sua frente o anteparo de Dürer, poderia puxar os pontos do espaço até seu olho e construir uma imagem do que vê. Esta imagem deverá se assemelhar ao desenho (à mão ou digital) feito no escritório de Hadid para conceber tal espaço. Ou seja, ela utiliza a mesma técnica do pintor de Dürer, mas para construir um edifício que propicie uma imagem específica a partir de um ponto. Como se ela projetasse a imagem do anteparo no mundo (como faz Silveira), mas através da sua efetiva construção, seguindo estritamente as normas de visualização que a perspectiva induz. Constrói um edifício para que ele conforme uma

¹⁷⁸ Ver: SANTOS, Ana Paula Baltazar dos. *Multimídia interativa e registro de arquitetura*. P. 84.

¹⁷⁹ *Ibidem*. P. 87.

imagem monocular estática, que a técnica lhe permitiu vislumbrar. E eis que o mundo se torna um motivo para a visada de perspectivas monoculares. Malard sugere que “as representações de alguns desenhos deconstrutivistas bem que poderiam trazer a inscrição: ‘Isto é um edifício’.”¹⁸⁰ Neste projeto de Hadid, poderíamos fazer o inverso: inserir o anteparo de Dürer entre a cabeceira da mesa e o ponto de visada, com a inscrição ‘isto é um desenho.’ Talvez assim poderiam dispensar o guia.

Se, nas *Desaparências*, Regina Silveira se apropria criticamente do universo da perspectiva para produzir uma obra poética que explora os limites deste universo, no projeto de Hadid não ocorre o mesmo. Pelo contrário, a técnica da perspectiva é que domina a cena, e a arquiteta age em função dela. Constrói um edifício para que ele se assemelhe a uma imagem específica que a representação lhe permitiu imaginar. A sua atuação estética se restringe ao que lhe permite a técnica, e ela não ousa questioná-la. Fé na técnica e alienação da realidade concreta nos parece ser exatamente o que demonstra Flusser quando aponta nossa fé na ciência.¹⁸¹ Ora, uma obra que tem a pretensão de ser ‘arte’ e que é construída de maneira a-crítica pela crença na ciência, é disto que se trata.

As considerações que fizemos não pretendem estabelecer uma avaliação generalizada do trabalho de Hadid, tampouco de Silveira. Pelo contrário, os exemplos específicos que tomamos nos serviram como base para diferenciarmos entre duas maneiras de lidar com a representação visual. Em um pólo está assumi-la, explorar suas especificidades, lidar com ela de maneira consciente e crítica. No outro está se deixar induzir, alienar-se na técnica. Não sugerimos que Silveira ocupe um pólo e Hadid o outro, mas que os trabalhos analisados podem ser vistos como exemplos destas polarizações.

Há ainda outras questões no trabalho de Regina Silveira que nos interessam. Neste momento, abordaremos sua ocupação *In Situ* no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte. Certamente, muito do que dissemos sobre os procedimentos de Buren valerão também para este trabalho de Regina Silveira (e para diversas outras instalações que consideram a especificidade do lugar onde se inserem): 1) a questão de se assumir que não se trata de um suporte neutro e de ter que lidar com as contingências da realidade concreta no desenvolvimento do trabalho; 2) o papel fundamental que a análise toma no trabalho, devendo fazer parte do processo de criação, e não anteceder-lo;

¹⁸⁰ MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. P. 115.

¹⁸¹ FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. Cap.: *Coincidência Incrível*.

3) o deslocamento do termo *criatividade*, que deixa de ser ‘ter idéias originais’ e passa a ser ‘ter idéias singulares: idéias que surgem a partir da atuação em um contexto específico’. Aí estão alguns pontos coincidentes.

No entanto, as instalações *In Situ* de Regina Silveira estabelecem um caminho próprio que as diferenciam da matriz original de Buren. Esta que analisaremos, intitulada *Mundus Admirabilis*, que integrou a exposição da artista no Museu de Arte da Pampulha, é um destes casos.

O trabalho consiste em estampar imagens de insetos nas superfícies de parede e teto do edifício - esta obra arquitetônica singular projetada por Oscar Niemeyer na década de 1940 para ser um cassino. O ‘pano de vidro’ da fachada, assim como a face inferior da laje de cobertura e do mezanino são ocupados pela silhueta de insetos de diversas espécies, em vinil adesivo preto. A escala é escolhida minuciosamente, para entrar em um diálogo preciso com a escala do edifício e com a das pessoas. Na escala do edifício, este se torna uma gaiola ou uma “enorme prisão de vidro”¹⁸². Na escala das pessoas, os insetos se tornam monstruosos, enormes, e quem adentra o prédio parece se inserir em um mundo (admirável) pouco conhecido.

A primeira objeção que vem à mente do leitor perspicaz é a seguinte: se a artista realizou uma intervenção bastante semelhante na ‘caixa de vidro’ do Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, em Brasília, como poderia se tratar de um trabalho *In Situ*, ou *site specific*? Onde estariam os elementos que apontamos, como análise do lugar, diálogo com o suporte, etc., se o trabalho de lá pôde ser transposto para cá? Avaliemos com cuidado as duas intervenções.

Na caixa de vidro do CCBB de Brasília, os insetos ‘daninhos’ ocupam as quatro paredes de vidro e o piso. No Museu da Pampulha ocupam as fachadas de vidro e o forro. A escala é bastante semelhante, embora tenhamos a impressão de que ela tenha sido sutilmente ajustada para melhor dialogar com a escala dos edifícios. Estas são as principais diferenças entre as duas instalações, o que a primeira vista pode parecer muito pouco para um trabalho que lida com as especificidades do lugar. No entanto, não o é.

Embora seja uma operação aparentemente simples, mudar a intervenção do piso para o teto traz alterações significativas na conformação do trabalho e na sua apreensão. Quando traz a instalação da caixa de vidro do CCBB para o Museu da Pampulha, a artista

¹⁸² MACHADO, Angêlo. *Exposição Mundus Admirabilis de Regina Silveira*.

tem que entrar em um diálogo cuidadoso com este edifício. Não pôde intervir nos mármore, deixando intocados piso, paredes internas e a parte opaca da fachada. Escolhe, assim, atuar sobre as fachadas de vidro e o forro, sabendo que o grande espelho lateral ampliará o trabalho. E isto faz com que sua 'versão' do *Mundus Admirabilis* no Museu da Pampulha seja bastante diferente da do CCBB, o que foi moldado pelas especificidades do edifício e do contexto. Tendo assumido este diálogo, a artista não pôde negar o edifício, mas teve que aceitar os limites que ele oferecia, e tentar atuar a partir deles. Eis o que chamamos atuar sobre suporte assumidamente 'não neutro', exercício investigativo que pode qualificar abordagem e procedimentos dos arquitetos.

Certamente, uma parte importante do seu trabalho não surge a partir da análise do edifício. Ela traz outras idéias como elementos externos para enlouquecer a função de regulação da arquitetura, como coloca Huchet:

[os jogos de linguagem] Não se contentam em tomar emprestado à arquitetura um caminho que lhe é própria. Não apresentam apenas os passos e compassos de uma encenação artística seguindo os rumos da intervenção *In Situ*, para ajustar a inserção de um dispositivo espacial num dado lugar, tentando fazer com que a intervenção condissesse com ele. Não. Cor Cordis, Mais Pesado que o Ar, Vortex, Monudentro etc. são sobretudo modalidades de proliferação visual, de desencadeamento da gramática ponto-linha-plano, uma forma de submissão dos modos tradicionais de configurar o espaço na sua previsibilidade a uma pulsão explosiva.¹⁸³

O mesmo se pode dizer deste *Mundus Admirabilis*. Seu tema não se submete ao espaço, não parte de suas especificidades, mas entra em diálogo e explora suas especificidades na conformação do trabalho. Seu ponto de partida não é o edifício do Museu da Pampulha, mas seu ponto de chegada é fruto de um diálogo das suas idéias 'externas' com as especificidades do lugar.

Diferente de Buren, que faz da análise do lugar o principal elemento na conformação do trabalho, esta intervenção de Silveira pode ser vista como um diálogo bastante equilibrado entre suas idéias 'preconcebidas' e a realidade concreta. Embora em alguns momentos suas idéias preponderem, ela não o faz pelo método de ignorar, negar a realidade concreta. Pelo contrário, ela a assume enquanto fator determinante na conformação da obra, o que pode ser percebido quando comparamos as intervenções no CCBB e no Museu da Pampulha.

¹⁸³ HUCHET, Stéphane. *Explosiva Fixa*.

Este trabalho de Silveira e aqueles que analisamos de Buren podem ser vistos como diferentes gradações da maneira de lidar com as especificidades do lugar na conformação da obra. Seja fazendo delas o tema do trabalho, como em Buren, ou parte dele, como em Silveira, nos dois casos assume-se que a interferência da realidade concreta é parte constituinte da obra. Em nenhum dos dois casos, sustenta-se a idéia platônica de que uma forma ideal pode ser transposta sem interferência diretamente da cabeça para o mundo. No entanto, quando se lida com a representação, tal fantasia ainda pode ocorrer, derivada da crença na suposta neutralidade deste suporte.

2.3.2 Rivane Neuenschwander

Abordagem ambiental, Ornamento, necessidade e desejo, Simulação e representação.



Figs. 23 e 24 – Rivane Neuenschwander: *Secondary Stories* e *Continente-nuvem*.

Fonte: arquivo da artista.

Muito se poderia falar do trabalho de Neuenschwander. Poderíamos, por exemplo, tentar dissecar sua estratégia de apropriação e re-semantização de elementos cotidianos em obras como *Still-life Calendar* (construção de um calendário com os números representados pela quantidade de frutas em pinturas de natureza-mortas), *Indo e Vindo* (apropriação de marinhas adquiridas em feiras de rua e intervenção que deixa apenas a paisagem), *Deadline Calendar* (construção de um calendário com datas de validade cortadas de embalagens de produtos perecíveis) ou *Alfabeto comestível* (construção do alfabeto latino a partir da primeira letra dos temperos utilizados nos painéis). Ou então poderíamos abordar a abertura que a artista promove em diversas obras, criando espaços de interferência pelos espectadores - deliberadamente (*Eu desejo o seu desejo*) ou espontaneamente (*Andando em círculos*) - ou mesmo por lesmas (*Carta faminta*).¹⁸⁴ Para nosso trabalho de aproximação com a arquitetura, a segunda questão parece acrescentar mais que a primeira, pois segue a pista que levantamos na obra de Kaprow de explorar a dinâmica de transformação da arquitetura pelas pessoas como um elemento estético. No entanto, deixaremos estas duas (e outras mais questões que seu trabalho suscita) como fundo da discussão, que terá como foco duas de suas obras recentes: *Secondary Stories* e *Continente-nuvem*. O motivo para tal escolha é que se trata de trabalhos onde a artista constrói elementos 'arquitetônicos' bastante complexos e pode ser profícuo investigar como se dá seu processo de trabalho. Por termos nele colaborado, abre-se a possibilidade de abordá-lo de maneira mais próxima.

Ambas são construções de um forro rebaixado em material translúcido no espaço da galeria, com um sistema de ventilação entre o forro e o teto. Em *Secondary Stories*,

¹⁸⁴ Ver NEUENSCHWANDER, Rivane. *Rivane Neuenschwander. Ici Lá bas Aqui Acolá*.

montado na Bonakdar Gallery em Nova York, em 2006, confetes coloridos são colocados sobre o forro, fazendo com que eles se movimentem aleatoriamente pelo fluxo do vento sobre a sala. Recortes circulares no forro fazem com que alguns caiam eventualmente, povoando também de confetes o chão da galeria. O espectador, além de ter sobre a cabeça um espaço mágico, pode ter ainda um contato mais próximo com o trabalho: pegar um confete no chão, fazê-lo voar ao passar perto... Em *Continente-Nuvem*, pequenas bolinhas de isopor é que estão sobre o forro. Se movem aleatoriamente conformando imagens de nuvens (ou cartografias) que se modificam todo o tempo. Remete tanto à rápida transformação das nuvens nos céus, quanto às simulações científicas do movimento dos continentes na superfície da terra em milhões de anos. Neste não há recorte no forro, as nuvens não se precipitam em chuva.

O deslocamento no olhar, enviando-o para cima, remete à *Exposição Internacional Surrealista* de 1938, quando Duchamp ocupa o teto da galeria com *1.200 sacos de carvão*: “O teto, até o momento em que Duchamp ‘pisou’ nele, em 1938, parecia estar relativamente a salvo dos artistas,” coloca O’Doherty.¹⁸⁵ O autor aponta o descaso com o teto que surge a partir do modernismo e nos lembra como o ‘olhar para cima’ esteve presente na conformação estética da arquitetura em diferentes períodos da história, de Pompéia ao Rococó. Os modernistas, ao pregarem o fim do ornamento aplicado à arquitetura, e se esquecendo de que quem primeiro o fez voltava seu interesse para a plasticidade do interior (Adolf Loos), fazem dos interiores ambientes homogêneos, esquemáticos, que integram um volume expressivo. A arquitetura passa a valer mais como objeto, como forma esquemática,¹⁸⁶ do que como instância sensível com a qual me relaciono corporalmente e intelectualmente. O gesto de Duchamp é para a arquitetura uma retomada (da tradição do ‘olhar para cima’ e do ‘ambiental’) e para a arte uma inauguração: realizar uma obra cujo suporte é o todo da galeria e que ao mesmo tempo expunha outras ‘obras’ (nas paredes seus colegas “rebeldes [estavam] acomodados em molduras ortodoxas”¹⁸⁷). No entanto, como em várias outras propostas de Duchamp, esta não tem uma seqüência histórica imediata, continuando o teto um lugar desprivilegiado nas exposições de arte e na arquitetura contemporânea, salvo raras excessões. Talvez a primeira contribuição destes trabalhos de Neuenschwander seja

¹⁸⁵ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. P. 71

¹⁸⁶ Isto fica evidente quando se analisa projetos como o Guggenheim de Bilbao, onde o exterior distorcido e rico em detalhes se contrapõe ao interior homogêneo. David Sperling o chamou de *Cubo Branco decorado*.

¹⁸⁷ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. P. 72.

recolocar em cena o 'em cima' e o 'ambiental' arquitetônico, insuflando-lhes ar novo.

"O teto barroco está sempre nos empurrando alguma coisa que não o teto, como se a idéia de abrigo devesse ser esquecida."¹⁸⁸ Também o faz *Continente-nuvem*. Põe sobre nossas cabeças não o teto, mas o céu, como em uma pintura de Ataíde.

Certamente é um céu assumidamente feito, um artifício, e não vem ao caso a discussão sobre ilusionismo (nem em *Continente-Nuvem*, nem nas igrejas barrocas). Pois não se pretende enganar, simular uma realidade. Ninguém acredita que vá mesmo chover, e não faz sentido abrir o guarda-chuva na galeria. Também não se acreditava que no teto das igrejas estava o céu cristão, as pessoas não tentavam ascender aos céus por uma escada no interior da igreja. Nos dois casos, trata-se de construir um artifício que articula simbolicamente homens e mundo.

Ora, comparar o trabalho de Neuenschwander com uma pintura de teto é reduzi-lo à ornamentação, à arte colada nas superfícies da arquitetura. Eis uma afirmativa problemática, que parte de dois pressupostos: |1| que toda pintura de teto é um ornamento; e |2| que todo ornamento é ruim (crime). Empreender uma longa discussão acerca da presença do ornamento na arquitetura seria fascinante, mas inviável neste trabalho. Faremo-la sinteticamente.

Os primeiros arquitetos modernos, ao pregarem a eliminação do ornamento, atacavam a má integração entre arte e arquitetura. Loos, quando o fez, propunha que os arquitetos se voltassem para os valores materiais e do ambiente, eliminando a decoração exterior, os desenhos rebuscados de fachada, etc., como coloca Huchet.¹⁸⁹ Sullivan, quando o fez, propunha que os 'ornamentos' fossem tomados criativamente em conjunto com o edifício, ao invés de serem inseridos arbitrariamente depois da estrutura pronta.¹⁹⁰ Do complexo pensamento destes dois arquitetos (lembrando que nenhum dos dois rejeitou a questão 'estética') o movimento moderno guardou duas sentenças: 'Ornamento é crime' e 'A forma segue a função'. E as transformou em uma ideologia: a ideologia do não-ornamento. Esta ideologia sustenta uma fantasia de que seria possível se construir uma arquitetura com somente o necessário, eliminando-se tudo o que é adereço. O único elemento estético seria a forma, que seguiria a função. O que fica explícito pela afirmativa do arquiteto e escultor Max Bill quando veio ao Brasil em 1954: "uma boa

¹⁸⁸ Ibidem. P. 71.

¹⁸⁹ HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo plástico...* P. 189.

¹⁹⁰ PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. P. 54.

arquitetura é aquela na qual todas as coisas funcionam e na qual não há nada que seja supérfluo”.¹⁹¹

Podemos ensaiar as causas desta confusão: para Loos, combater o ornamento significava combater a má integração arte/arquitetura, o mau gosto dos *revivals*. Era portanto uma questão estética. No entanto, a fim de dar mais força à sua argumentação, Loos a colocou também como uma questão moral (os tatuados são criminosos), o que complicou seu entendimento.¹⁹² Assim, o movimento moderno guarda os ensinamentos de Loos quase como um tabu: entre os arquitetos, ornamento passou a ser crime. E o conceito de ornamento se ampliou: tudo que é acessório, que não é estritamente necessário. Tornou-se crime para os arquitetos realizar o que não fosse necessário, e todas as formas deveriam seguir a função com materiais ‘neutros’. Le Corbusier foi um dos principais responsáveis por difundir esta ideologia, quando sugere a imposição da ‘Lei da Tinta Esmalte’ e do ‘Leite de Cal’, como aponta Wellington Cançado¹⁹³. Contra a impureza dos ornamentos, a tinta branca. Esta postura anti-ornamental de Le Corbusier e sua difusão no pós-guerra contribuíram para “eclipsar uma produção artística e intelectual [sobre o ornamento] riquíssima”.¹⁹⁴ Ora, eclipsar os demais pontos de vista é justamente construir uma ideologia. Esta ideologia se difundiu com o movimento moderno, o que não quer dizer, certamente, que não tenha havido diversos arquitetos modernistas que souberam trabalhar a qualidade ambiental e dos materiais.¹⁹⁵ Mas fato é que esta ideologia ainda ecoa em nós, o que pode ser percebido ao se analisar a produção contemporânea de arquitetura.

Atualmente, vemos que esta ideologia do não-ornamento não mais se sustenta, principalmente depois de Venturi¹⁹⁶, mas também depois do desenvolvimento da Psicanálise¹⁹⁷. Hoje, fica evidente para nós que é impossível e indesejável se fazer

¹⁹¹ BILL, Max. Citado por FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura e Concretismo*.

¹⁹² Gilberto Paim demonstra que os ataques de Loos à tatuagem podem ser vistos para além da questão criminal: tatuar a pele é ferir o ‘princípio do revestimento’, onde a própria pele se apresenta bela. Este princípio Semperiano é estético por excelência. Ver: PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. P. 74.

¹⁹³ CANÇADO, Wellington. *Lugares Comuns – CLASSIFICADOS: arquitetura e consumo*. P. 129.

¹⁹⁴ PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. P. 10.

¹⁹⁵ Como, por exemplo, Alvar Aalto ou mesmo Le Corbusier, no *Convento de La Tourette*.

¹⁹⁶ Venturi demonstra como a forma modernista se constitui no próprio ornamento, gerando que ele chama da *Pato*. Ver: VENTURI, Robert. *Aprendendo com Las Vegas*.

¹⁹⁷ Com a difusão e o desenvolvimento da Psicanálise, os conceitos de Necessidade, Desejo, Pulsão e Demanda passam a ser articulados também por arquitetos e teóricos da arquitetura. Fica evidente que não é possível se fazer arquitetura para ‘satisfazer necessidades’. Pois, dentro da cultura, toda necessidade vem acrescida de uma carga de desejo, que é sempre deslizante, não podendo ser satisfeito. Exemplos de alguns autores que tratam o assunto: Malard aponta como o desejo se encontra na ‘genêse’ do espaço arquitetônico. MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. P. 37. Pérez-Gomez aponta que é através

arquitetura para contemplar necessidades. Fica evidente também que qualquer construção se constitui em uma opção estética, e que seria absurdo se imaginar uma construção com o mínimo 'necessário'. Pintar uma parede não é necessário. Seria portanto ornamento? Todas as paredes brancas do movimento internacional e das arquiteturas minimalistas que ainda povoam nossas cidades podem ser vistas como superfícies ornamentais que contaminam toda a arquitetura, indiscriminadamente. Desfazem-se, assim, os pressupostos da idéia de que são ornamentais as pinturas de teto das igrejas: pintar o teto com anjos distorcidos pode ser tão ornamental quanto pintar as paredes de branco, nenhum dos dois é 'necessário'.

As ideologias do não-ornamento e da necessidade não mais se impõem. Interessa-se muito mais saber como um elemento articula, corpórea e intelectualmente, minha relação com os outros e com o mundo, do que se ele seria 'necessário' ou não no edifício. A rigor, nem mesmo a arquitetura seria 'necessária' ao homem, pois, como demonstra Peter Wilson, ela é um fenômeno muito recente na história da humanidade, nascendo de uma demanda advinda do próprio desenvolvimento da sociedade humana.¹⁹⁸ Assim, saímos do campo da necessidade para entrarmos no da pulsão, onde necessidade e desejo co-implicam, como coloca Everardo de Oliveira.¹⁹⁹ Nada é 'necessário', mas toda necessidade é acompanhada de uma carga deslizante de desejo, o que gera uma demanda. A demanda não pode ser satisfeita, pois o desejo se volta para outro objeto quando encontra o seu.²⁰⁰

Fechamos esta digressão para retornar à comparação do teto de Neuenschwander com o de uma igreja barroca: nenhum dos dois é 'necessário', mas são ambos artifícios que me articulam, corpórea e intelectualmente, com o mundo e com meus outros. E o fazem de maneira rica. Estão em um lugar híbrido onde arte e arquitetura *co-incidentem*, o que não quer dizer que sejam arte aplicada na arquitetura, nem que sejam arquitetura transformada em arte. São a co-incidência dos dois campos. Na verdade, esta junção sempre existiu: "desde a Mesopotâmia até o Deconstrutivismo",

do desejo que podemos realizar uma arquitetura que concilie ética e estética. PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Built Upon Love. Architectural longing after ethics and aesthetics*. Monique Marques demonstra como a necessidade e desejo, gerando o conceito de demanda, é o que motiva a produção de arquitetura. MARQUES, Monique. *Do espaço geométrico das construções ao espaço vivido da arquitetura*. P. 73.

¹⁹⁸ Ver: Wilson, Peter. *The domestication of the human species*.

¹⁹⁹ OLIVEIRA, Everardo. *Seminário: Conceitos fundamentais da psicanálise em Freud e Lacan*. Belo Horizonte, 2007.

²⁰⁰ Ver: MARQUES, Monique S. *Do espaço geométrico das construções ao espaço vivido da arquitetura*.

generaliza Huchet.²⁰¹ O que houve no movimento moderno não foi o abandono da arte, mas a fantasia do abandono da arte pelo abandono do ornamento figurativo. Os arquitetos modernos tomaram gato por lebre. E nos deixaram uma herança cultural que considera um teto pintado (ou com bolinhas de isopor) um ornamento, e portanto não digno dos arquitetos.

E esta herança é tão enraizada que precisamos argumentar por três páginas para assumir algo que deveria ser óbvio: o teto de Neuenschwander poderia ser um elemento arquitetônico cotidiano, assim como são as pastilhas na fachada, o mármore no piso e a escada sensual do edifício da Escola de Arquitetura da UFMG. São todos elementos que colaboram na construção da experiência estética da arquitetura. E é esta experiência que permite que a arquitetura desempenhe seu papel ético: articular a relação entre homens e mundo.

Pensar que *Secondary Stories* ou *Continente-nuvem* poderiam ser elementos arquitetônicos cotidianos nos traz à tona a infinidade de possibilidades de qualificação da arquitetura para além da prática atual. Pois há uma gama enorme de materiais, de equipamentos, de sistemas construtivos, etc., que poderíamos trabalhar experimentalmente para enriquecer a arquitetura e nossa experiência dela. É isto que faz Neuenschwander, um experimento plástico, que poderia ser arquitetônico. Certamente, se a proposta fosse de se fazer um forro para uso cotidiano, outras questões deveriam ser consideradas. Não estamos propondo a transposição direta da instalação de Neuenschwander para a arquitetura de uso cotidiano (até porque incorreríamos em plágio). Mas pudemos perceber, a partir de seu trabalho montado na galeria, que há uma enormidade de possibilidades de experimentação de artefatos arquitetônicos que poderiam qualificá-la, enriquecê-la como experiência sensível. O que tem sido pouco explorado pelos arquitetos.

Passemos portanto a seu procedimento de trabalho, já que se trata de um elemento bastante complexo e que demanda execução por terceiros (ou seja, construtivamente passa pela manufatura arquitetônica). Seu ponto de partida poderia ser a imaginação do forro com um sistema de ventilação onde confetes ou bolinhas de isopor se movem. Não nos interessa saber qual foi sua 'inspiração'²⁰². Interessa-nos

²⁰¹ HUCHET, Stéphane. *Horizonte Tectônico e Campo plástico...* P. 178.

²⁰² Não nos arriscaremos a pisar os terrenos duvidosos da psicologia ou do misticismo, para verificar as origens de uma imaginação na cabeça de um artista. Na verdade, acreditamos que isto pouco acrescentaria para a discussão, que se foca no processo de tradução <idéia>obra.

investigar como ela caminha desta idéia para a efetiva realização do trabalho. Ora, se ela pretende efetivamente realizar tal obra, sua primeira ação é fazer um protótipo dela: montar em um quarto de seu atelier, um sistema precário para simular o movimento dos confetes. Eis o seu protótipo: um forro em pvc esticado por cabos de aço e quatro ventiladores convencionais que fazem movimentar alguns confetes coloridos. Ele então permite que as dificuldades apareçam e que o trabalho se conforme no diálogo com elas. A primeira que surge diz respeito à ventilação: aparecem 'zonas mortas', onde não há corrente de vento e os confetes lá se estagnam. Em outras zonas, mais perto dos ventiladores, os confetes se movem muito rapidamente. Em algumas regiões o movimento dos confetes se dá de maneira suave e sem mudanças bruscas de ritmo. A artista percebe que este ritmo dá ao trabalho maior impacto, pela leveza e suavidade. Como conseguir com que ele paute o ritmo do movimento em todo o forro?

A outra dificuldade diz respeito à estrutura. Como construir uma estrutura que seja leve, discreta e bem acabada, e que não atrapalhe o movimento dos confetes, devendo ficar completamente sob o forro? Como arquiteto, tive a oportunidade de contribuir com a artista neste processo. A primeira dificuldade, no entanto, escapa completamente ao saber dos arquitetos, embora se trate de um problema 'arquitetônico' (o fluxo de ar). Não pudemos contribuir nesta questão a não ser com palpites, pois não faz parte do nosso repertório ventiladores, fluxos do vento, sistemas de ventilação. Já para a construção da estrutura, pudemos colaborar com dimensionamento e desenho dos perfis, embora tenham sido ajustados pela equipe de montagem em Nova York. Sugerimos à artista produzir um vídeo 3d, utilizando o software Maya, para visualizar o movimento dos confetes sobre o forro. No entanto, isto pouco a ajudaria, e, diferentemente dos arquitetos (que normalmente ficam encantados com estes recursos de visualização), ela se mostrava mais interessada em efetivamente conseguir realizar o trabalho do que criar esta instância de fruição na representação visual.

A primeira dificuldade (o fluxo de vento) foi resolvida diretamente na montagem, com testes e ajustes da posição e velocidade dos ventiladores. A segunda (a estrutura) foi resolvida com o auxílio dos nossos desenhos e o saber-fazer dos profissionais contratados para a montagem. Produzimos ainda algumas imagens, que serviram para a artista apresentar a idéia para a galerista. O vídeo 3d não foi realizado, a artista julgou que ele pouco contribuiria para a efetiva realização.

Vemos que três diferentes maneiras de antecipação no projeto foram utilizadas: a

simulação (do sistema de ventilação para efetivo funcionamento); a representação técnica (cortes e plantas da estrutura para construção do forro); e a representação visual (imagens em perspectiva para 'visualização' do ambiente). Cada uma delas teve seu papel no processo: |1| estudar e controlar o fluxo de vento; |2| construir o forro; |3| apresentar a idéia para a galerista.

Diferentemente de muitos projetos de arquitetura, a representação visual não preponderou em relação às demais, a artista não se alienou na imagem da obra. Na produção de arquitetura, costuma-se dar uma ênfase muito grande à representação visual e à representação técnica, ficando a simulação desprivilegiada no processo. No entanto, em trabalhos como este de Neuenschwander, podemos perceber como a simulação contribui para o equacionamento de diversas questões que a representação não permite. E a simulação foi a estratégia que perspassou todo o trabalho. Antes de desenhar uma perspectiva ou uma planta, a artista montou um protótipo do trabalho. Ou seja, estava mais interessada no próprio objeto do que na representação dele. Seu processo de criação foi moldado pela *materialidade específica* da própria obra, e não pela *materialidade específica* da representação visual.²⁰³ Neste sentido, ela pôde penetrar o universo dos materiais com os quais lidava, e entendê-los, no sentido colocado por Flusser.²⁰⁴ Pôde entendê-lo porque o penetrou com as próprias mãos, porque teve um processo criativo de ação > avaliação > reação moldado pelos próprios materiais.

Se ela se concentrasse em desenhar perspectivas diversas da imagem do trabalho, seu processo criativo seria moldado por outros materiais: o lápis, o papel, o nanquim, etc. Certamente, neste caso, a ventilação no forro não daria o impacto desejado e talvez nem mesmo funcionasse (embora ela poderia ter produzido belos desenhos). Porque a representação não permite articular proposições diversas do universo da arquitetura, como o fluxo de vento.²⁰⁵ Ao privilegiar a simulação, a artista soube escapar da armadilha instrínseca nas imagens: surgem para nos ajudar a abordar o mundo, mas podem nos aprisionar em seu universo, como coloca Flusser.²⁰⁶ Consegue usar as imagens a seu favor (para apresentar a idéia) mas não se aprisiona nelas (não deixa que elas tomem as rédeas do processo).

Agora nos perguntaríamos: como ela faz para conseguir tal proeza? Seria a artista

²⁰³ Ver no tópico 1.4.3: *O gesto do pintor e o do arquiteto*.

²⁰⁴ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. Abordado no tópico 1.4.3, em *O gesto do pintor e o do arquiteto*.

²⁰⁵ Ver no tópico 1.4.3, *O problema da tradução entre dois universos*.

²⁰⁶ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*.

tão mais perspicaz que a maioria dos arquitetos (que se alienam muito mais nas imagens)? Qual sua estratégia para escapar à situação de idolatria? Podemos esboçar uma resposta: ela não frequentou nenhuma Escola de Arquitetura. Embora pareça maldosa, esta é a resposta que o fenômeno nos dá. O ensino de arquitetura, trabalhando enfaticamente sobre a idéia de 'projeto', e pouquíssimo na realização efetiva deles, vicia-nos e nos aliena na representação. Os produtos finais das disciplinas criativas são, na avassaladora maioria, desenhos (técnicos e de visualização). Habitamo-nos a trabalhar para produzir imagens, elas deixam de ser meio e se tornam fim. Na prática profissional, estes procedimentos são consolidados, e os arquitetos trabalham muito mais para produzir imagens do que para produzir efetivamente arquiteturas. De fora deste sistema viciado, a artista conseguiu construir um artefato de fazer inveja aos arquitetos tanto por seu impacto estético quanto pela viabilização técnica. E tanto o impacto estético quanto a viabilização técnica são fruto de uma postura que privilegia a simulação em relação à representação.

Não há dúvidas de que as imagens têm todo um potencial de investigação e experimentação, e que o imaginário é fundamental para que abordemos o mundo (colocamo-lo repetidas vezes). No entanto, como vimos no tópico 1.4.3, há que se tomar cuidado para não se confundir as imagens com a própria realidade. Para que elas não encubram a realidade que deveriam ajudar a abordar. Parece-nos que a abordagem de Neuenschwander consegue este equilíbrio. Utiliza as imagens para 'imaginar como o mundo poderia ser' mas não permite que elas se sobreponham ao mundo e o encubram.

Se a primeira pista que o trabalho de Neuenschwander nos apontou foi de retomar o 'em cima' e o 'ambiental' como parte integrante da estética arquitetônica, a segunda foi de como proceder para efetivar esta abordagem. E tanto sua abordagem quanto seu procedimento nos permitiram vislumbrar qualificações significativas nas abordagens e procedimentos dos arquitetos.

2.3.3 Rafael Lozano-Hemmer

Interação, Manipulação x Liberdade, Arquitetura e TI, Vontade x Representação.



Figs. 25 e 26 - Rafael Lozano-Hemmer: *Almácen de Corazonadas* e *Homografias sub-escultura 7*.
Fonte: <http://www.lozano-hemmer.com>

As lâmpadas não estão mais em seu lugar. Ou lá estão, mas mudam de sentido todo o tempo. Como poderiam as lâmpadas mudarem de sentido? Há duas maneiras: a primeira é simplesmente rotacionarem a partir de seu eixo; a segunda é adquirirem um outro sentido para quem as olha. Lozano-Hemmer faz as duas operações, nas instalações *Homografias sub-escultura 7*²⁰⁷ e *Almácen de Corazonadas*²⁰⁸.

Na primeira, montada na Bienal de Sidnei 2006, o artista trabalha com 144 lâmpadas fluorescentes tubulares dispostas em uma malha ortogonal, cada uma com um motor de rotação no seu eixo. Se uma pessoa entra na sala, todas as lâmpadas apontam para ela. Conforme se movimenta, as lâmpadas giram em sua direção. Se uma outra pessoa adentrar a sala, as lâmpadas traçam a 'linha' que liga as duas pessoas. Ao se movimentarem, as lâmpadas mantêm sua conexão, estabelecendo sempre a reta que ligaria os dois 'pontos' (as duas pessoas). Em *Almácen de Corazonadas*, montada em Puebla, no México, o artista se vale de 100 lâmpadas incandescentes comuns dispostas também em *grid*. Cada uma ocupa o centro de um módulo do *grid* estrutural do edifício. Quando alguém entra na sala, passa por um sensor de pulsação, que capta a freqüência de seu batimento cardíaco. Imediatamente, uma das lâmpadas na sala passa a 'pulsar' nesta freqüência. A cada pessoa que entra, uma nova lâmpada se acende e pulsa na freqüência de seu batimento cardíaco. O resultado é um efeito de luz e sombra alucinante que se reconstrói todo o tempo conforme a freqüência cardíaca dos visitantes.

Na primeira, o sentido de rotação das lâmpadas é constantemente alterado, criando um 'ponto de fuga' conectivo, que se sobrepõe ao ponto de fuga

²⁰⁷ Ver: <http://www.lozano-hemmer.com/video/homograpiesedit2.mov>

²⁰⁸ Ver: <http://www.lozano-hemmer.com/pulseroom.mov>

arquitetônico.²⁰⁹ Na segunda, o vetor do sentido que gira é simbólico: as pessoas não mais vêm as lâmpadas como emissoras de luzes, mas como batidas de coração. A primeira (*Homografias*) traça a relação entre as pessoas presentes na sala pela rotação das lâmpadas. Cria um ponto de fuga de conexão, faz da formalização estética arquitetônica uma manifestação da presença das pessoas no espaço. A segunda (*Almazén de Corazonadas*) explora as diferenças de batimento cardíaco das diversas pessoas, e as manifesta no espaço. Constrói uma iluminação em que cada um participa, criando uma variação de luz que é ao mesmo tempo esplendorosa e delicada, remetendo a histórias infantis: quando alguém morre, vira uma estrela a brilhar no céu.

O interesse pelas lâmpadas fluorescentes tubulares não é recente na história da arte e da arquitetura. A instalação *Homografias* remeterá tanto a Dan Flavin, com suas 'esculturas' e ocupações *site specific* utilizando estas lâmpadas, quanto a projetos de arquitetura bastante recentes, como a *Mediateca de Sendai*, de Toyo Ito e a *KunstHal* em Rotterdam, projeto do escritório OMA. Nos dois projetos, estes elementos bastante banais da arquitetura comercial são apropriados de uma maneira que os enriquece e explora seu potencial estético. Seja os colocando em rotações variadas, como na *Mediateca*, ou paralelos mas em posições variadas, como na *KunstHal*, trata-se de uma exploração deliberada de elementos convencionais para um desenho novo e instigante. Ao compararmos o uso das lâmpadas nas *Homografias* com estes trabalhos, perceberemos que Lozano-Hemmer as aborda de uma maneira completamente nova. Ele não desenha a forma que as lâmpadas comporão, mas um sistema matemático que definirá esta forma a partir da presença das pessoas. Dentre as formas possíveis, poderiam estar as composições de Flavin, as diagonais de Ito, as paralelas de Koolhaas. O artista não desenha o produto, mas programa um sistema. Dentro deste sistema, a formalização estática é somente uma dentre várias, infinitas possibilidades.

Nenhuma das duas obras 'existe' sem a presença dos espectadores, coloca o artista.²¹⁰ Embora esta assertiva possa fazer pensar em uma filosofia barata do tipo 'a floresta existe quando ninguém a olha?', não é o caso. Pois, a essência dos trabalhos de Lozano-Hemmer está na sua alteração pelos visitantes. Sem os visitantes, o trabalho não 'existe': falta-lhe a essência. Nas duas instalações, assim como na grande maioria dos

²⁰⁹ Ver: <http://www.lozano-hemmer.com/proyecto.html>

²¹⁰ LOZANO-HEMMER, Rafael. *Palestra na Tate Gallery, Londres*. Junho 2007. Disponível em: http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/rafael_lozano_hemmer_artists_talk/default.jsp.

trabalhos do artista, a presença das pessoas é um constituinte fundamental da obra. Seriam as pessoas 'instrumentos' para que ele realize suas idéias ou seriam suas instalações articuladores das relações entre as pessoas? Manipulador ou articulador, este artista?

Esta questão deveria surgir também quando da análise de qualquer arquitetura. Pois os arquitetos, construindo um artefato cuja essência está na articulação entre as pessoas e delas com o mundo, produzem uma obra que só se concretiza no evento.²¹¹ Ou seja, só se concretiza com a presença das pessoas. Seria o arquiteto, portanto, manipulador (das pessoas para conformar 'sua obra') ou articulador (das pessoas através do seu trabalho)? A mesma questão pode ser posta nos dois campos. Não diremos aqui que este desejo de 'construir uma idéia' a partir da atuação dos outros esteja ausente dos trabalhos de Lozano-Hemmer. No entanto, parece-nos mais importante o caráter de abertura e transformação que o trabalho articula com os visitantes: eles podem agir livremente (dentro de um conjunto básico de regras) e sua ação transforma a instalação, o espaço. Neste sentido, Lozano-Hemmer é muito menos manipulador que articulador. Ao contrário de algumas arquiteturas cujo significado e resultado já estão impostos pelo arquiteto, e os guias explicam aos visitantes como proceder para fruir tal significado.²¹²

Certamente, algum cínico poderá dizer que Lozano-Hemmer é tão manipulador quanto articulador, pois estabelece as regras que regulam a participação das pessoas no seu trabalho. Este argumento ignora que a nossa liberdade se funda justamente na lei, e que a idéia de 'autonomia' não é mais que uma fantasia, como coloca Everardo de Oliveira, pois não é possível ser livre sem um conjunto de regras pré-estabelecidas pelo nosso contexto cultural.²¹³ Vasculhemos um pouco esta questão da liberdade, a fim de estabelecer um pano de fundo para nossa discussão da arquitetura como articuladora de relações sociais.

Flusser²¹⁴ analisa o gesto de seus dedos durante o momento em que redige o texto que trata do gesto de seus dedos. Elenca os diversos aparelhos da cultura que

²¹¹ Ver tópico 1.3.

²¹² Esta tentativa de 'manipulação' e controle da experiência do visitante acontece, por exemplo, no Museu judaico de Berlim, projeto do escritório de Daniel Libeskind e no projeto de Zaha Hadid para o Vitra Design Museum. Os guias levam os turistas explicando os sentimentos que cada espaço evoca: tristeza do povo judeu, desamparo, etc. Estas 'sensações' já estão pré-estabelecidas no projeto, e também está o campo de ação.

²¹³ OLIVEIRA, Everardo. *Seminário: conceitos fundamentais da psicanálise em Freud e Lacan*. Belo Horizonte, 2007.

²¹⁴ FLUSSER, Vilém. *Natural:mente. Vários acessos ao significado da natureza*. P. 63-70.

moldam e limitam a ação de seus dedos ao escrever: o alfabeto, a escrita linear, a língua portuguesa, a máquina de escrever, a estrutura do pensamento, etc. Seriam portanto os dedos violentados por tais aparelhos? Seriam fruto de manipulação?

Não se movimentam maquinalmente, embora se movimentem dentro e sobre várias 'máquinas' (a de escrever, o alfabeto, a língua portuguesa). O seu movimento é deliberado, isto é, articula minha liberdade. Os dedos escolhem determinadas teclas e recusam outras, e escolhem tais teclas criteriosamente. É verdade que os critérios são impostos sobre os dedos (pela organização do teclado, pelas regras da língua e pela estrutura do pensamento). Mas tais critérios tornam possíveis e dão sentido aos movimentos dos dedos, isto é, abrem um campo de escolha.²¹⁵

Eis que a liberdade surge a partir da restrição: todos os critérios impostos sobre os dedos abrem para eles um campo de escolha. No entanto, o que diferencia o gesto do autor ao datilografar o texto, do gesto de um macaco ao digitar aleatoriamente, e do gesto do datilógrafo, ao digitar o que lhe encomendam? Vista de fora (por um marciano) nada os diferencia: todos eles parecem ser determinados pelos aparelhos culturais. No entanto, ao transcender o próprio gesto, quem escreve sabe que está a articular sua liberdade a partir dos limites que aqueles aparelhos lhe oferecem. E esta "liberdade surge por salto dialético acima do acaso e da necessidade, salto este possibilitado pelo conhecimento."²¹⁶ Conhecer o aparelho e seus processos e agir deliberadamente dentro dele, é esta a liberdade para o autor. Uma liberdade que só pode ser percebida pela transcendência de quem age. Mas não se trata de uma transcendência distanciada, como a do marciano, mas engajada:

Engajo-me na situação por meus dedos, e transcendo-a observando dedos que são meus. Sei, graças a tal transcendência, que estou escrevendo o que quero, e não, como os macacos, o que der o acaso, nem, como a datilógrafa, o que foi encomendado a ela. Tal saber da minha livre vontade é inofismável, embora saiba também da total determinação do meu ato de escrever, e da minha decisão de fazê-lo.

No entanto, ao explicar um gesto, é muito fácil dizer que se trata de um gesto determinado pelos aparelhos, um gesto alienado:

Toda explicação revelará que a situação cultural e natural na qual me encontro por mediação dos meus dedos me determina totalmente, ao determinar o movimento dos dedos. Toda explicação é, portanto, desculpa para os defensores das

²¹⁵ Ibidem. P. 65

²¹⁶ Ibidem. P. 66

situações alienantes.²¹⁷

Quem defende a alienação dirá que todo gesto é alienado, e que liberdade é papo furado. Somos sempre condicionados. Este é o cínico que diria ser o trabalho de Lozano-Hemmer manipulação. No entanto, quem contesta a alienação também acredita nisto, coloca Flusser, e quer portanto libertar as pessoas pela destruição dos aparelhos: “Querem libertar as datilógrafas ao transformá-las em macacos.”²¹⁸ Quem defende a alienação na cultura diz ser toda mediação cultural alienante e o mesmo faz quem a contesta. No entanto, é somente dentro da cultura, e dos aparelhos culturais, que os dedos podem ser livres, podem realizar suas virtualidades. A dialética entre direita (que quer nos manter datilógrafos) e esquerda (que quer nos libertar transformando em macacos) deve ser superada por salto através do conhecimento (que utilizemos os aparelhos para realizar nossas virtualidades).

Resumindo: a cultura me liberta da natureza, mas através de uma série de determinações. Minha liberdade só pode se articular em diálogo com estas determinações. E o salto para articular minha liberdade dentro destas determinações se dá pelo conhecimento: conhecer as determinações dos aparelhos culturais e escolher agir sob elas. Aí está a liberdade proposta pelo autor. No entanto, sem o conhecimento das regras e a decisão deliberada de agir sob elas, a cultura gera alienação.

São, portanto, ‘livres’ os visitantes das instalações de Lozano-Hemmer? Certamente sim, no sentido de que agem deliberadamente dentro de um conjunto de regras determinadas, conhecidas por eles. Conhecem as regras e optam por agir livremente dentro delas. As regras possuem um grau de abertura para que os visitantes articulem sua liberdade. E é o conhecimento das regras que permite que os visitantes realizem esta articulação, e saiam da situação de alienação. Para isto, o artista faz com que as regras fiquem claras para os visitantes. No caso da *Homografias*, deixa televisores nas paredes, mostrando o sistema de monitoramento por câmeras e o sistema de programação que faz as lâmpadas girarem. Na grande maioria de seus trabalhos, pode-se ver esta preocupação em evidenciar o funcionamento do sistema para os visitantes.

Poderíamos chamar sua estética de *Endoestética*, conceito cunhado por Cláudia Gianetti²¹⁹, no sentido de que o observador é parte integrante do sistema. Não é alguém que dá o *input* e vê o *output*, como em um videogame, mas um *iterator* em um sistema

²¹⁷ Ibidem. P. 68.

²¹⁸ Ibidem. P. 68-69

²¹⁹ Ver: GIANETTI, Cláudia. *Estética digital. Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. P. 175-189.

onde *input* e *output* se co-implicam e se estabelecem de uma maneira rica. Gianetti tece este conceito a partir da *Endofísica*, que considera que o observador altera os fenômenos do mundo ao observá-los. Assim, o observador faz parte da equação. A solução proposta pela *Endofísica* é a produção de modelos computadorizados onde o observador possa efetivamente vê-los de fora. A nosso ver, embora tal procedimento possa ser eficiente, ele não supera a problemática apontada por Flusser sobre ser este processo de objetivação progressiva da realidade duvidoso ética e esteticamente. A *Endofísica* parece resolver o problema epistemológico, mas utilizar este procedimento como modelo para as ciências humanas ou a arte somente levará aos limites os procedimentos de objetivação de toda a realidade, incluindo pessoas e sociedade.²²⁰ Portanto, embora a idéia de *Endoestética* articule o observador como integrante da obra, deve-se tomar cuidado para que ela não tome o mesmo procedimento da *Endofísica*: simular o mundo virtualmente para poder controlá-lo de fora. Embora na Física tal procedimento possa ser eficiente, na arte e na arquitetura ele é inadmissível estético e eticamente.

Pois a arquitetura opera da mesma maneira que os trabalhos de Lozano-Hemmer: estabelece um conjunto de regras conhecidas pelos usuários, a partir das quais eles podem articular sua liberdade e conformar a estética arquitetônica. Ou seja, os usuários fazem parte da conformação estética, e a transformam.

Para o artista, um aspecto importante do seu trabalho é de ser um *relationship specific*, ao invés de *site specific*.²²¹ Não enfoca as especificidades do lugar, mas das relações tecidas pelo trabalho. Seu foco está nas relações entre as pessoas, e o artista manifesta o interesse em deixar as plataformas o mais abertas possível para a interação.²²² Assim, quem visita as instalações pode articular sua liberdade pelo conhecimento e aceitação de determinadas regras que o permitem agir livremente e reconstruir a instalação. O mesmo deveria ocorrer com o usuário da arquitetura. No entanto, parece-nos que este papel nem sempre fica claro para os arquitetos. E, quando se voltam para a pintura, desenho ou escultura como exercícios investigativos, arquitetos tendem a se distanciar desta abordagem da *arquitetura como um aparato estético de articulação ética*. Pois, em pintura, desenho e escultura, a ênfase no olhar, no estático, na obra fechada, etc., coloca

²²⁰ Ver tópico 1.5 & FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. Cap.: *Le geste de chercher*.

²²¹ LOZANO-HEMMER, Rafael. *Palestra na Tate Gallery, Londres*. Junho 2007. Disponível em: http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/rafael_lozano_hemmer_artists_talk/default.jsp. Acesso dez 2007.

²²² *Ibidem*.

em primeiro plano outras questões que não as de articulação. Analisando diversos projetos de arquitetura contemporâneos, poderemos perceber que a ênfase na conformação de objetos estáticos criados através da representação gráfica é que prevalece. O que empobrece a experiência da arquitetura e sua função de articulação ética.

Mas, se arquitetos realizassem exercícios artísticos como estes de Lozano-Hemmer, não poderiam investigar a estética arquitetônica em relação estreita com sua função de articulação das pessoas? E questões como estas que aqui traçamos, não viriam à tona de maneira mais enfática, contribuindo também no campo teórico? Vejamos agora estas questões a partir da ótica de quem faz o trabalho.

É também Flusser²²³ quem esboça as alterações que ocorrem quando a 'arte' (ou modelo de vivência concreta, nos termos do autor) passa a ser realizada através da programação em computadores. O autor compara o 'programador de imagens' com o escritor, o pintor e o compositor. A primeira diferença de procedimento constatada é que o programador de imagens desmitifica os conceitos de 'intuição', 'inspiração' e 'musa'. Ele não mais age empiricamente, mas recorre a teorias. Sua escolha certamente contará com uma dose de 'intuição', mas ela tem como base os cálculos de extrema complexidade que o computador permite sintetizar. Os processos nebulosos de intuição e inspiração na cabeça do artista são divididos em duas partes: toda a parte que demanda 'processamento de dados' é feita pelo aparelho, deixando ao artista a função de dar o *input* e escolher a partir do *output*. "O programador já não precisa de 'musa', tem aparelho."²²⁴

A segunda é que o programador não está engajado no seu código. Escritor, compositor e pintor estão engajados nos seus códigos (o alfabeto, as oitavas e as nuances de cor). O código do programador é a linguagem de programação, mas seu engajamento está nas imagens e sons sintetizados, que 'nascem' da ação neste código. "Não está ele na 'tradição', mas na análise da tradição, a fim de programar modelos novos. Eis a razão por que os modelos sintetizados são de difícil decifração, mas, uma vez decifrados, de poder modelador muito grande."²²⁵ Esta posição do programador o permitiria sintetizar modelos inteiramente inesperados.

²²³ FLUSSER, Vilém. *Sintetizar Imagens*. P. 322.

²²⁴ *Ibidem*. P. 322.

²²⁵ *Ibidem*. P. 322.

A terceira é que pintor, escritor e compositor visam a um modelo específico. Certamente não o atingem, pois seu diálogo com a perfídia da matéria (ou com a materialidade específica) molda seu fazer, e transforma o produto realizado. A diferença entre o modelo visado e o atingido é o que Duchamp chamou de “coeficiente artístico”²²⁶. “O programador, no entanto, não visa a modelo específico nenhum, mas espera [...] que o aparelho lhe proponha modelo em sucessão precipitada.”²²⁷ O programador vai descobrindo o que criou conforme o *output* do aparelho vai se dando, ou seja, vai se descobrindo. O autor nos propõe imaginar o que Bach ou Mozart teriam criado se tivessem um computador para variar automaticamente suas notas.

A primeira diferença traz à tona a questão da inspiração, já abordada neste trabalho. E evidencia, através do aparelho, que uma série de resultados creditados à inspiração são fruto de um trabalho enorme de transpiração e processamento. A segunda diferença nos coloca frente à discussão da materialidade específica: se o programador não está engajado no seu código, qual seria a diferença dele em relação ao arquiteto? Não estariam ambos distantes da sua materialidade específica, através da programação e da representação visual? Na terceira, parece haver um certo exagero ou fantasia do autor, ao dizer que *o programador não visa a modelo específico nenhum*. Por certo: o programador visa a modelo específico, mas um modelo mais aberto ao imprevisto e que acaba por ser bastante alterado conforme sua vivência vai se modelando pelo processo *input / output*.

Imaginemos o procedimento de Lozano-Hemmer, ao programar suas ‘arquiteturas relacionais’, como denomina o próprio artista. Certamente, ele visa a um modelo específico: no caso das *Homografias*, criar um ambiente onde as lâmpadas interajam com as pessoas, por rotação. Ao programar o trabalho, pode perceber uma série de diferentes resultados que surgem com a mudança, por exemplo, de uma linha da programação. O aparelho lhe permite com velocidade enorme ir vivenciando seu modelo, e escolher o resultado mais apropriado. Embora seu engajamento esteja no código da programação, ele nunca perde de vista o ‘produto’, o trabalho realizado. Se utiliza do código da programação para atuar no mundo, não se aliena no código. No entanto, não será difícil encontrar programadores alienados no seu código: virtuosos da programação, mais interessados no código em si do que no modelo de vivência criado. O que nos sugere que a alienação no meio ocorre em diversos campos da cultura, não se

²²⁶ Ver: DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. P. 73.

²²⁷ *Ibidem*. P. 73.

trata de um privilégio da representação arquitetônica.

Este é, grosso modo, o procedimento de Lozano-Hemmer. Mas, em que ele interessa aos arquitetos? Porque arquitetos deveriam exercitar uma prática artística cujo engajamento está no código de programação? Isto não os distanciaria mais da tal *materialidade específica* da arquitetura? Não haveria aqui uma incoerência neste trabalho, ao se falar em materialidade específica da arquitetura e depois em meios digitais como exercícios investigativos? Parece-nos que não, pois a convergência entre arquitetura e tecnologia da informação já não é uma especulação, mas um dado que pode ser constatado, como apontamos no tópico 1.4.1. Ao arquiteto contemporâneo cabe lidar com a tecnologia da informação como parte da arquitetura. Pois esta confluência ocorrerá, caso ele queira ou não. A tecnologia digital cumpre, atualmente, diversas funções arquitetônicas por excelência (mediação entre as pessoas e delas com o mundo), e deixam as paredes das casas com tantos buracos quanto um queijo suíço. Urge, portanto, que os arquitetos a incorporem em seu repertório, para que estas relações possam ser estabelecidas de maneira mais rica.

Há ainda um outro argumento, menos pragmático do que promissor, para se assumir esta convergência: começar a programar arquiteturas nos permitiria dar saltos inimagináveis na sua qualificação como experiência e como articulação social. Vasculharemos este, a partir da diferenciação de *vontade* e *representação* por Schopenhauer. Flusser coloca a diferença entre o *modelo sintético* (imagens programadas por computador) e o filme sonoro (confluência entre imagem em movimento e som). "Filme e vídeo são filhos do teatro casado com a fotografia. E o modelo sintético é filho do cálculo casado com a escrita. De maneira que o modelo sintético não é simulação de filme sonoro, mas fenômeno estético novo".²²⁸ Para o autor, os *modelos sintéticos* permitiriam superar o abismo entre *vontade* e *representação*, "considerado por Schopenhauer base de toda a filosofia do Ser e do Entendimento."²²⁹ Pois, tradicionalmente a música se articula enquanto *vontade* e imagens e textos enquanto *representação*, o que Schopenhauer relaciona com as características dos sentidos:

Pois a visão não é, como afecção dos outros sentidos, em si, imediatamente, e por meio de seu efeito sensorial, capaz de um bem ou mal-estar da 'sensação' no órgão, isto é, não possui uma relação imediata com a vontade. [...] Já com a audição, a situação é diferente: sons podem causar dor de modo imediato, e ser

²²⁸ FLUSSER, Vilém. *Sintetizar imagens*. P. 324.

²²⁹ *Ibidem*. P. 324.

agradáveis aos sentidos de modo imediato, sem referência à harmonia ou melodia.²³⁰

A nosso ver, é preciso relativizar a imposição pelos sentidos à *vontade* e à *representação*, pois sempre houve *representação* na música (como nas canções temáticas) e *vontade* nas imagens e nos textos (como na arte abstrata e na poesia concreta), como aponta Flusser. A *vontade* se assemelha à definição que Mallarmé faz da poesia: “a palavra que por definição não ‘reflete’ o mundo”, como colocam Pérez-Gomez e Pelletier.²³¹ Ou seja, mesmo a palavra (que parece ser *representação* pura) pode se articular como *vontade*. Mas o que Flusser aponta ser mais novo, é que, diferentemente do *filme sonoro*, os *modelos sintéticos* permitem superar o abismo entre *vontade* e *representação* de maneira antes desconhecida. Pois, nos *filmes sonoros* é ainda a *representação* quem prevalece, e a *vontade* é submetida à sua dimensão semântica. A música serve para compor a cena pretendida:

A representação reprime a vontade neles. Já nos modelos sintéticos, estamos articulando a vontade representativamente. E aí redescobrimos [...] o que os antigos já sabiam: que matemática (cálculo) e música estão intimamente ligados. [...] as imagens que estamos programando já não significam o mundo objetivo, mas um mundo novo (objetos ‘interiores’ impossíveis lá fora); os sons que estamos programando já não significam sons do mundo objetivo (sons de vozes humanas ou de instrumentos musicais), mas são sons compostos, calculados. Os modelos sintéticos já não significam o que significava a ‘arte’. Significam a ‘vontade’ do programador para dar significado à vida. Os modelos sintéticos já não são significados, mas significantes.²³²

A arquitetura tradicionalmente é articulada como *representação*. Sua predominância visual a aproxima das artes plásticas. No entanto, como vimos, a experiência da arquitetura envolve todos os sentidos, o que problematiza esta abordagem. O movimento moderno, ao pretender articular a arquitetura como *vontade*, faz o mesmo que faz a arte moderna: imagens abstratas, desvinculadas da representação. Mas podemos ir muito além do movimento moderno. Podemos também, na arquitetura, *articular a vontade representativamente*. E podemos fazê-lo através dos diversos sentidos, pois a arquitetura os abarca em sua experiência.

Os dois principais movimentos ‘pós modernos’ tentaram direcionar a arquitetura

²³⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. Trechos de *O mundo como vontade e representação*. In: DUARTE, Rodrigo. *O Belo Autônomo*. P. 177.

²³¹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto & PELLETIER, Louise. *Architectural representation and the perspective hinge*. P. 322. “We may recall Mallarmé’s definition of the poetic as the word that by definition does not ‘reflect’ the world.”

²³² FLUSSER, Vilém. *Sintetizar imagens*. P. 324.

para um dos pólos, *vontade* e *representação*. Se o movimento *pós-modernista* quis articular a arquitetura principalmente como *representação*, o movimento *deconstrutivista* tentou articulá-la como *vontade* pura. A nosso ver, nenhuma das duas posturas se sustenta, e a fácil banalização dos dois movimentos o demonstra. A confluência entre arquitetura e tecnologia da informação aponta uma possibilidade de superação deste abismo: podemos articular a *vontade representativamente*. O que pode nos propiciar arquiteturas por ora inimagináveis, pois surgirão do embate da *vontade* do programador-arquiteto com os computadores. Flusser já apontava este futuro desconhecido, e nos propunha a maneira de abordá-lo: “Para podermos imaginar tal poder, nada nos resta a não ser programar imagens” [e arquiteturas].²³³

Ora, mais de 20 anos se passaram desde que seu texto foi publicado. Hoje, podemos esboçar de maneira muito mais próxima as possibilidades de qualificação da arquitetura pela confluência com a tecnologia da informação. Podemos ver como a *vontade pode se articular representativamente* e como esta articulação nos traz mundos novos, desconhecidos. E podemos o fazer, justamente, analisando trabalhos de artistas como Rafael Lozano-Hemmer. É na arte que esta transformação se inicia. A questão que se coloca é como faremos para dar o salto da arte para a arquitetura. Não há outra maneira: devemos inserir na ‘pauta criativa’ dos arquitetos este universo. Pois, para se lidar com este universo tecnológico e com as possibilidades que ele apresenta, é fundamental *entendê-lo*, no sentido colocado por Flusser²³⁴, o que só ocorre através do fazer. Só entendemos aquilo que fazemos, colocará Pérez-Gomez a partir da análise do pensamento de Vico.²³⁵ Se engajar portanto no código de programação e lidar criativamente com ele. Escrever no código e escolher o *output* mais apropriado. Eis a maneira de os arquitetos começarem a abordar esta confluência de modo criativo, incorporá-la no seu processo de projeto.

²³³ Ibidem. P. 326.

²³⁴ Ver no tópico 1.4.3: *O gesto do pintor e o do arquiteto*.

²³⁵ Pérez-Gomez, Alberto. *Built upon love*. P. 145.

2.4 Os artistas ausentes e algumas conclusões

Janet Cardiff, Acústica arquitetônica, Rachel Whiteread, *Site Specific*.

Aqui se interrompe este capítulo que buscou levantar pistas de qualificação da prática arquitetônica através da análise dos trabalhos de alguns artistas desde a década de 60. Foi dividido em duas partes: a primeira abordou as experiências pioneiras das décadas de 60 e 70 e a segunda abordou alguns artistas contemporâneos. A primeira parte pode sugerir ao leitor que houve um rigor maior na escolha dos artistas, pois trabalhou-se com nomes que são bastante representativos de sua prática em âmbito mundial: Hélio Oiticica e Ligia Clark; Alan Kaprow, Jim Dine e Claes Oldenburg; Daniel Buren. Não seria difícil encontrar um certo grupo de críticos que se referenciasse neles como pioneiros radicais de proposições bastante presentes na arte contemporânea. Embora também não seria difícil os mesmos críticos nos lembrarem outros nomes que não foram sequer mencionados. Mas, como colocamos, a escolha dos artistas e das obras analisadas foi feita no interesse de levantar pistas de qualificação da prática arquitetônica, e não se tem a pretensão de fazer um tratado apontando quais os artistas mais importantes.

Mas, quanto à segunda parte do capítulo, o problema se complexifica, pois não temos o crivo dos historiadores. Escolher os artistas contemporâneos a serem analisados pode ser visto como uma escolha às cegas, aleatória. Pois não temos uma base crítica suficiente para nos ajudar a balizar tal escolha. Sem balizas, como proceder? Só há uma maneira: fazer a escolha segundo nossos critérios. Contribuir para criar as balizas. E aqui revelamos que nossos critérios não antecederam o texto, mas que foram se construindo ao longo dele. Agora, ao final, vemos que a escolha de Silveira, Neuenschwander e Lozano-Hemmer teve alguns acertos. Pois com eles pudemos trabalhar três questões para nós fundamentais, todas desdobramentos das experiências dos anos 60: a intervenção *site-specific*; a abordagem ambiental e a interação da obra com as pessoas através da tecnologia. Mas, principalmente, pudemos também trabalhar outras questões que surgiram ao decorrer da escrita. Assim é o ensaio, vale mais o que se mostra ao longo da experiência da escrita do que a confirmação ou refutação de uma hipótese, como aponta Flusser.²³⁶ Neste

²³⁶ FLUSSER, Vilém. *Natural:Mente. Vários acessos ao significado de natureza*. P. 138.

sentido, este capítulo teve uma estrutura pouco comum na academia: diferentes ensaios (com métodos de abordagem diferentes) que muitas vezes não confirmam a hipótese inicial, mas a transformam.

Certamente, muitos outros trabalhos de artistas poderiam ser analisados, caso tivéssemos espaço/tempo. Rachel Whiteread e seus procedimentos de moldagem da arquitetura, fazendo positivo o espaço negativo. Olafur Eliasson e sua atuação na escala arquitetônica, chegando a projetar e construir edifícios. A arquitetura sonora de Janet Cardiff. Os ambientes de Cildo Meirelles. Rikrit Tiravanija e sua construção de eventos. As últimas atuações no espaço, por Anish Kapoor. As arquiteturas alternativas de Marjerita Potrc. Os espaços infláveis de Tomas Sarraceno. Os objetos híbridos de Allan Wexler. Eis alguns exemplos.

É tentador fazer um ensaio sobre cada um deles a fim de levantar novas pistas. Certamente, ao decorrer da escrita surgiriam diversas, que por ora nem sequer pudemos supor. Tarefa fascinante, seria. No entanto, neste curto espaço conclusivo contentaremos-nos em passar rapidamente por alguns deles, aqueles que parecem ter conexões mais diretas com algumas questões colocadas.



Fig. 27 - Janet Cardiff: *40 party motet*, 2001. Fonte: <http://www.tate.org.uk>

No tópico 1.4.1, discutimos a abordagem problemática da estética arquitetônica como 'visualidade', que exclui os demais sentidos da 'pauta criativa' dos arquitetos. Nesta abordagem, o ensino de acústica, por exemplo, é ensinado como uma questão técnica, e não é explorado criativamente. Alguns trabalhos de Janet Cardiff poderiam contribuir para inverter esta abordagem, caso servissem de modelo para a prática complementar de arquitetos. Em *40 party motet*, a artista dispõe 40 caixas de som circularmente na galeria. Divididas em 8 grupos (da mesma maneira que se organizava o coro na peça original) cada caixa de som emite

a voz de um dos integrantes cantando a peça *Spem in alium*, de Thomas Tallis. Ao centro da sala, escuta-se o coro. No entanto, o espectador pode caminhar por entre as caixas e ouvir em diferentes intensidades cada voz, cada elemento que compõe o todo. A expressividade de cada voz do coro pode ser sentida *tête-à-tête* com cada integrante, no caso caixas de som. Os cantores são ao mesmo tempo personalizados (pois pode-se escutar cada um individualmente) e mecanizados (pois suas vozes são reproduzidas por uma caixa de som). O resultado é emocionante, o que fica estatisticamente evidente ao se passar algum tempo na saída da galeria e reparar no semblante dos visitantes.

Visualmente, o trabalho é seco e simples. Articula toda sua expressividade pela sonoridade. Mas não se trata de um trabalho musical, a artista não compõe uma peça. Ela se apropria de uma peça existente e a espacializa, e aí está sua entrada no domínio das artes plásticas. Ao mesmo tempo ela expande este domínio, o que faz com que a generalização *artes plásticas* fique aquém do seu trabalho. Pois *40 party motet* articula sonoramente e espacialmente a sua fruição pelo visitante. É portanto uma arquitetura sonora: estabelece diferenciações espaciais pela sonoridade. Se, tradicionalmente, a arquitetura estabelece diferenciações espaciais pelos elementos construídos no espaço, Cardiff o faz somente pelo som. Podemos vislumbrar como a sonoridade pode ser uma articuladora das pessoas no espaço e como os arquitetos poderiam se apropriar deste recurso. Pois, a experiência estética da arquitetura diz respeito também à sonoridade. Deve ser, portanto, trabalhada criativamente, e não só tecnicamente. E a maneira de introduzir a sonoridade na 'pauta criativa' dos arquitetos é através dos exercícios artísticos complementares, a nossa prática experimental e investigativa.



Fig. 28 – Rachel Whiteread: *House*, 2001.

Fonte: <http://naturalfrequency.com/articles/thermalelements>

Já o procedimento de Rachel Whiteread, em seu trabalho *Casas*,²³⁷ aponta uma possibilidade de atuação crítica em relação à arquitetura, além de retratar uma das diversas veredas abertas pelo trabalho *In Situ* ou *Site Specific*. Whiteread intervém em residências de periferia, com o seguinte procedimento: preenche, com gesso, todo o espaço interior da casa. Então retira as paredes, deixando apenas a massa de gesso que corresponde ao que era espaço vazio. O que era vazio fica cheio e o que era cheio fica vazio. As paredes não mais estão, mas serviram de molde para a massa sólida que lá resta. Sua ‘escultura’ faz remissão à ‘fôrma’ que lhe deu origem, o que faz com que ela continue presente enquanto virtualidade. Mas não a virtualidade do porvir, mas do que já pode ter sido.

Por um lado, este trabalho recoloca questões vistas quando da análise dos trabalhos de Daniel Buren e Regina Silveira, sobre lidar de maneira deliberada com a especificidade do lugar. Mas possui sua diferença em relação a eles: se, em Buren, o espaço expositivo era trabalhado como um suporte dialogal a partir de suas especificidades arquitetônicas e culturais, e em Silveira, ela se apropria do espaço expositivo para inxertar-lhe algumas doses de ‘enlouquecimento’, trazendo para o embate com ele outras idéias, em Whiteread existe uma estratégia clara (um ponto de partida) de apropriação do lugar para se criar uma outra obra. Não é tanto o *diálogo* (como em Buren) nem tanto o *embate* (como em Silveira), mas a *estratégia* o ponto principal desta apropriação de Whiteread. A artista estabelece as regras de apropriação e a executa. O resultado será o confronto destas regras com as especificidades do lugar. Trata-se de uma prática *In Situ* que contempla todas as questões que colocamos, mas que o faz de uma maneira distinta: cria um jogo no qual o embate das regras com a realidade concreta gera o produto.

Mas seu trabalho é também um comentário sobre a arquitetura: traz à tona uma série de questões sobre as especificidades da nossa maneira de construir. Para Pérez-Gomez e Pelletier, o trabalho “afirma a absurdo das construções arbitrárias e das abstrações referenciadas em si mesmas, se referindo explicitamente a um universo de discurso reconhecível.”²³⁸ Se, em Regina Silveira, pode-se evidenciar os limites da aplicação da perspectiva como ‘transcrição’ do mundo, em Whiteread

²³⁷ Ver: http://www.artistsineastlondon.org/08_house/01text.htm

²³⁸ PÉREZ-GOMEZ, Alberto & PELLETIER, Louise. *Architectural representation and the perspective hinge*. P. 326. “Yet at the same time, it affirms the absurdity of arbitrary constructions and self-referential abstractions, explicitly referring back to a recognizable universe of discourse”

evidencia-se o absurdo da produção geral de arquitetura, que tem em sua base esta idéia de 'transcrição'. O interior da casa, mudo e sólido, testemunha como ela foi construída, e traz à tona o quão arbitrário ou mesmo irracional pode ser este processo. Certamente, é um trabalho potente para qualificar teórica e praticamente a produção de arquitetura. A tarefa de analisá-lo com mais fôlego (e também o de Janet Cardiff) será deixada para ocasiões posteriores.

As poucas pistas levantadas neste tópico já nos apontam questões importantes para a qualificação da produção de arquitetura. O que percebemos é como o embate dos trabalhos dos artistas com as nossas questões sobre arquitetura pode ser rico, permitindo-nos levantar idéias que só surgem neste contexto específico. Pois, tendo a arte o papel de órgão sensorial da cultura, como coloca Flusser,²³⁹ é nela que a cultura se renova. Na arte ocorre a publicação do privado, a codificação do concreto e do imediato, trazendo para o campo cultural informações novas. Como, atualmente, diversos artistas têm se dedicado ao espaço como suporte ou tema de seus trabalhos, as informações novas aí produzidas dizem respeito inevitavelmente à arquitetura. Assim, a arte contemporânea como órgão sensorial da cultura tem uma relação estreita com a arquitetura, e pode ser um lugar potente para renová-la, qualificá-la, contribuir para a superação de seus vícios. A arte contemporânea é precisamente o órgão sensorial da arquitetura.

²³⁹ FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar. Cap. Nossa embriaguez*. P. 143

3 Hipótese

A intervenção espacial híbrida como exercício de questões arquitetônicas.

3.1 Introdução

Este capítulo faz um delineamento das hipóteses levantadas e parcialmente desenvolvidas nos dois capítulos precedentes. Inicia analisando as transformações na hipótese inicial, ocorridas pela experiência da escrita e da análise dos artistas no segundo capítulo. Nossa hipótese era de que a conjunção de alguns elementos da arte contemporânea poderia ser um meio rico de experimentação de arquitetura. A primeira transformação foi perceber que estes elementos poderiam ser trabalhados em separado, e que a conjunção deles não deveria ser, necessariamente, um pressuposto do trabalho. A segunda transformação foi incluir a possibilidade destes meios artísticos servirem também para a investigação teórica da arquitetura, evidenciando a alienação gerada pela atual separação teoria/prática.

Em seguida, apresenta, analisa e discute alguns estudos de caso desenvolvidos em ensino e prática: experiências de aproximação com categorias da arte contemporânea, realizadas em disciplinas na Escola de Arquitetura da UFMG e na nossa prática artística complementar. Se utiliza delas para verificar algumas pistas levantadas no capítulo anterior, analisando como elas se comportam nos casos estudados. Elenca as principais pistas que se concretizaram em hipóteses de qualificação da prática arquitetônica pela aproximação com modalidades da arte contemporânea. Aponta ainda a importância de se continuar a aplicar estas pistas em ensino e prática de arquitetura, visto que uma série delas não puderam ser aqui desenvolvidas, pelas próprias limitações de tempo destas experiências.

3.2 Transformações na hipótese

No início deste trabalho, nossa hipótese era de que a conjunção de algumas vertentes da arte contemporânea em uma prática de investigação específica poderia ser um campo de experimentação de arquitetura que ajudasse a qualificá-la. O que chamamos de *conjunção de algumas vertentes da arte contemporânea em uma prática de investigação específica* tem um significado preciso, e pode ser melhor entendido pelo título da disciplina optativa que ofertamos no programa de graduação desta escola: *Intervenções espaciais híbridas*. Nossa hipótese era que recolher em uma prática específica diferentes elementos da arte contemporânea, poderia oferecer um lugar de investigação rico para os arquitetos. Estes elementos eram: lidar com as especificidades do lugar; trabalhar em abordagem pluri-sensorial; atuar sob suporte espacial; utilizar estratégias de interação mediada tecnologicamente, possibilitar procedimentos de simulação. Reunir estes elementos em uma prática específica, esta a nossa hipótese inicial.

Não podemos dizer que, neste sentido, nossa empreitada tenha sido um sucesso. Pois, ao decorrer da escrita, tão fascinante foi cada assunto abordado que nos adentramos neles com força e entusiasmo. E talvez não tenhamos feito o recorte específico a que nos propusemos: pensar a *conjunção* dos diversos elementos. Debulhamos cada elemento em suas especificidades e potencialidades de aproximação com a arquitetura, mas não enfatizamos a conjunção entre eles.

Mas, após esta experiência de escrita e de ensino, percebemos que nossa hipótese era um pouco excludente. Pois pudemos perceber que, ao se trabalhar apenas um destes elementos (por exemplo a questão da especificidade do lugar), os arquitetos já se submetem a suportes, procedimentos e abordagens que modelam de maneira potente sua prática de arquitetura e que apontam saídas para problemas apontados no 2º capítulo. Um outro trabalho de intervenção, que enfatize a abordagem ambiental, propicia aos arquitetos uma experimentação de questões concernentes à experiência estética arquitetônica. E por aí em diante. Cada abordagem, mesmo se tomada desvinculada das outras, apresentou seu potencial de qualificação da prática de arquitetura. Pudemos perceber isto ao longo da escrita e da experiência de ensino.

Embora nosso plano inicial para a disciplina *Intervenções espaciais híbridas*

propusesse que os estudantes desenvolveriam trabalhos que confluíssem os diversos elementos (diálogo com a especificidade do lugar, abordagem pluri-sensorial, abertura da obra, interação com o espectador, etc., utilizando de procedimentos de simulação), percebemos que os trabalhos poderiam se focar em algum deles, para melhor desenvolvê-los. Permitimos que cada grupo de estudantes desenvolvesse seu trabalho com abordagens específicas que não contemplavam todas as questões aqui levantadas. O que parece ter tido suas vantagens. Pois, talvez tenham tido a chance de melhor desenvolver as questões, e dar-lhes força.

Eis a nossa hipótese, depois de transformada pelas experiências de ensino e de escrita: que algumas vertentes da arte contemporânea (como a intervenção *In Situ*, a abordagem pluri-sensorial, a interação mediada tecnologicamente) se apresentam extremamente ricas para a experimentação e investigação por arquitetos. E que esta aproximação poderia qualificar a produção de arquitetura e contribuir para que alguns vícios sejam superados. Uma disciplina que se propusesse a realizar intervenções *In Situ*, ainda que não contemplasse enfaticamente outras questões, já seria um lugar potente para experimentação por arquitetos.

Há ainda uma outra hipótese que merece ser destacada, tendo ela também surgido ao longo da escrita: além de servir como um campo de experimentação prática, a arte contemporânea se constitui em um campo de investigação teórica para a arquitetura. Nosso propósito inicial era esboçar que mudanças poderia-se suscitar na produção de arquitetura se os arquitetos se valessem da arte contemporânea como lugar de experimentação prática. Mas, ao decorrer da escrita, não pudemos resistir a empreender discussões teóricas que foram suscitadas pela análise dos trabalhos artísticos. O que nos desviou um pouco da nossa hipótese inicial, mas ao mesmo tempo nos abriu uma outra: que a arte contemporânea pode ser um campo potente para a reflexão sobre a arquitetura, podendo insuflar ar novo também no campo teórico.

Na verdade, o que fica evidente é que a atual separação entre teoria e prática não se sustenta. Leva à alienação, tanto do 'teórico puro' quanto do 'técnico', como aponta Flusser:

Para 'entender', há que se fazer, e isto implica uma teoria e uma prática. A manipulação mecânica dos objetos, sem uma teoria, não nos faz entendê-los, como também não podemos entendê-los com uma teoria 'pura' que não seja

colocada em prática.²⁴⁰

Para entender, é preciso fazer confluir no interior do objeto teoria e prática. Desta maneira, vemos que a dimensão *teórica* da produção de arquitetura deveria estar presente na nossa hipótese sobre ser a arte seu campo de experimentação *prático*. Mas um preconceito que remete a Platão nos promove esta dissociação entre teoria e prática, entre pensar e fazer. E a divisão do trabalho a reforça, coloca os 'teóricos' (pesquisadores, cientistas, professores) alienados da prática e da aplicação de sua teoria, e coloca os 'técnicos' submissos a teorias que nem mesmo imaginam.

Mas, atualmente, começamos a vislumbrar a superação deste abismo entre teoria e prática. Começamos a ver teóricos engajados na *praxis*, e pesquisadores interessados na aplicação da pesquisa. Começamos também a ver artistas e arquitetos que estendem seus trabalhos para o campo teórico. Só conhecemos aquilo que fazemos, colocará Pérez-Gomez,²⁴¹ este teórico de fôlego que não se esquiva da prática (ainda que a sua não seja construir edifícios). Esta mudança de postura frente à teoria e à prática pode ser vista também neste trabalho, onde todo um desenvolvimento teórico foi acompanhado de experiências práticas, desenvolvidas no ensino e na nossa atuação profissional. As experiências práticas tiveram papel fundamental no desenvolvimento teórico, e vice-versa.

A superação do abismo teoria/prática passou também a fazer parte da nossa hipótese, que deve ser aqui reformulada: a arte contemporânea pode ser um campo profícuo para experimentação e investigação de questões arquitetônicas, em âmbito teórico e prático. Ao longo do nosso texto, esta possibilidade se concretiza, nos dois âmbitos. O arquiteto que se vale da arte contemporânea como campo experimental tem aí um lugar rico para o exercício prático e para a reflexão, desde que não dissocie as duas questões. Pois a arte como campo de investigação só ajudará a qualificar a produção de arquitetura se soubermos que arquitetura queremos. Ou seja, não podemos perder de vista o horizonte teórico. Mais do que isto, ele deve ser constantemente checado no decorrer da prática, a fim de evitar desvios pela indução da ferramenta.

²⁴⁰ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 173. "Pour entendre, il faut faire, et cela implique et une théorie et une praxis. La manipulation mécanique des objets, sans une théorie, ne nous fait pas entendre les objets, comme nous ne pouvons pas les entendre à l'aide d'une théorie 'pure' qui ne soit pas mise en praxis."

²⁴¹ PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Built Upon Love. Architectural Longing After Ethics and Esthetics*. P. 145.

Podemos agora perceber que diversas práticas que criticamos e que tentamos superar (as analogias formais entre arte e arquitetura, de Le Corbusier a Zaha Hadid; a alienação na imagem; o vício na constituição de objetos) têm em sua base uma experimentação prática que perde de vista o horizonte teórico. O que gera alienação: os arquitetos se esquecem de pensar as repercussões de suas escolhas, e a aproximação com a arte passa a ser uma justificativa para as escolhas, ao invés de um lugar crítico de qualificação. Se a arte for apropriada para a experimentação de arquitetura de maneira a-crítica, em nada contribuirá para a sua qualificação. Pelo contrário, poderá ser utilizada como justificativa para soluções gratuitas ou até mesmo irresponsáveis.

Estas transformações na hipótese puderam ocorrer graças às estruturas dos ensaios: eles se abrem para o que a experiência da escrita nos traz, ao invés de se fecharem obstinadamente na confirmação ou refutação de uma hipótese inicial. Não sabemos se a hipótese inicial foi refutada ou confirmada, por termos nos desviado ao decorrer da escrita. Mas este desvio nos permitiu traçar uma outra hipótese mais potente e mais madura, já que fruto de trabalho e reflexão delongados. E, ao longo do texto, pudemos averiguá-la, conforme ela se construía. Fecharemos-la com a análise dos *Estudos de caso* e com a *Conclusão*.

3.3 Estudos de caso

Um problema metodológico se impõe ao início deste tópico. Pois, tradicionalmente na academia, importa-se os métodos das ciências naturais para realizar análises de estudos de caso. Ensina-se na escola diversas ‘estruturas’ para proceder na análise de um experimento, e uma delas se chama *IMRAD* (Introdução, Método, Resultado, Análise, Discussão).²⁴² Esta estrutura advém dos procedimentos das ciências naturais em sua tentativa de isolar fenômenos de seu contexto para analisá-los ‘objetivamente’, de maneira distanciada: não se deve confundir o método (por exemplo, *misturar óleo e água*) com o resultado (*formam duas fases*), nem este com a análise (*porque não se misturam?*), nem esta com a discussão (*os compostos heterogêneos líquidos*). Assim, tendo água e óleo isolados de seu contexto, pode-se entender as relações específicas entre os dois, e este experimento deve ser narrado na maneira *IMRAD*, a fim de isolar também as partes do raciocínio e do procedimento.

No entanto, mesmo nas ciências naturais, este procedimento pode ser restritivo. Imaginemos por exemplo como Alexander Fleming poderia narrar sua descoberta da Penicilina utilizando o método *IMRAD*. Pois o cientista a descobriu por acaso, quando ocorreu um erro em seu laboratório: as bactérias que pesquisava não haviam sido adequadamente ‘isoladas’ de seu contexto, havendo a contaminação por um fungo.²⁴³ Este erro foi o que possibilitou a sua descoberta, e seu experimento ficaria risível se apresentado na estrutura *IMRAD* ou em outra do tipo (método: esquecer de limpar duas lâminas e sair de férias). Neste caso, a única maneira honesta de narrar o fenômeno é construir uma estrutura a partir de suas especificidades, ao invés de seguir a receita sugerida pelo professor.

Fato é que a estrutura que escolhemos para tratar um assunto altera o assunto. Podemos perceber como pode ser deformante importar os métodos das ciências naturais para a arquitetura ou outras áreas ‘humanas’: tenderemos a ver os objetos isolados de seu contexto, o resultado isolado da análise, e assim por diante. Tenderemos a ver as coisas como fragmentações objetificadas, o que parece bastante problemático para se empreender análises de experiências dentro das

²⁴² Esta estrutura (IMRAD) me foi ensinado pelo Prof. José Cabral Filho, em orientação para um artigo.

²⁴³ Ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Penicilina>

Humanas. Pois, ao olharmos para o fenômeno que iremos analisar, perceberemos que nossa análise dos resultados ao decorrer do processo de ensino fez mudar nosso método de trabalho. Ou seja, estas 'etapas' se co-implicam e separá-las objetivamente parece ser, antes de tudo, um desvio epistemológico.

Ao mesmo tempo, não estamos a propor a anarquia, a ausência de estrutura. Estruturar é ajudar a pensar, e um texto sem estrutura não se sustenta de pé. Portanto, como proceder? Devemos buscar outra estrutura, mais adequada para o nosso caso. O que fica evidente é que as estruturas advindas das ciências naturais não devem ser aplicadas a torto e a direito, com vem sendo feito em diversas áreas do conhecimento. No tópico 1.5 discutimos como a ampliação da 'natureza científica' pode levar à objetivação de tudo quanto há, apontando um horizonte enfadonho onde prevalece a relação sujeito/objeto, fazendo desaparecer a relação entre sujeitos.

Mas a dificuldade em escolher outra estrutura é que temos muitos modelos advindos das ciências naturais e poucos modelos advindos das outras ciências. A *Física* se espalhou como o modelo para as outras ciências modernas, como aponta Flusser,²⁴⁴ e os demais campos se constituíram a partir deste modelo. Atualmente, mesmo as ciências humanas se valem de procedimentos importados da *Física*. O que faz com que |1| estes modelos sejam inadequados e até mesmo perigosos quando aplicados em outras áreas²⁴⁵ e |2| que não tenhamos muitos modelos disponíveis construídos dentro das especificidades das outras áreas, como por exemplo das *Humanas*.

Se por um lado, a ausência de modelos apropriados é uma dificuldade, por outro ela nos permite ousar: podemos experimentar novos modelos. Quando assumimos que as *Ciências naturais* não são mais o modelo para os nossos procedimentos nas *Humanas*, e que as *Humanas* estão começando a construir seus próprios modelos epistemológicos, podemos então ajudar a inventar estes modelos, aponta também Flusser:

Somos todos pioneiros. E, como tais, podemos ousar tudo. Por exemplo, podemos ousar empreender catálogos das coisas que nos cercam. Já que somos os primeiros a penetrar o campo, o critério da escolha para a catalogação é nosso.

²⁴⁴ FLUSSER, Vilém. *Natural:Mente. Vários acessos ao significado de natureza*. P. 142.

²⁴⁵ Ver tópico 1.5.

Que outros venham depois criticar-nos, serão bem-vindos.²⁴⁶

Agora vemos que o terceiro capítulo desta dissertação teve este caráter. Na ausência de modelos para a empreitada (confrontar trabalhos artísticos a questões sobre a produção de arquitetura), nos pusemos a experimentar maneiras de realizá-la. A estrutura do capítulo (diversos ensaios com estruturas diferentes, que se conformaram ao decorrer da escrita) é experimento e proposta: buscou ver em que esta estrutura poderia dar. E se coloca para ser criticada enquanto estrutura e também para ser desenvolvida enquanto modelo para outras análises.

Assim será também a estrutura destes *Estudos de caso*. Será uma experimentação. Espera-se que ela seja uma pequena contribuição na conformação desta nova Ciência, que não terá mais a *Física* como modelo único. Pois é também este o papel dos trabalhos 'científicos': devem ser meta-científicos. Ou seja, devem assumir uma postura crítica frente aos métodos dos modelos estabelecidos, pois eles influenciam de maneira direta o conteúdo dos textos. Ser submisso aos métodos estabelecidos é limitar sua atuação crítica ao que estes métodos permitem e induzem.

²⁴⁶ FLUSSER, Vilém. *Natural:Mente. Vários acessos ao significado de natureza*. P. 144.

3.3.1 Ensino

São duas as experiências que serão analisadas neste tópico. A primeira ocorreu durante o ano de 2006, quando participei como Monitor de Pós-graduação do *Atelier Integrado de Arquitetura*, nas disciplinas *Plástica e Expressão gráfica e Informática Aplicada à Arquitetura*. A segunda ocorreu no segundo semestre de 2007, quando ofertei, junto com o Prof. Stéphane Huchet, a disciplina *Intervenções espaciais híbridas*, construída a partir das hipóteses então em desenvolvimento na dissertação.

Ambas as disciplinas tinham como objetivo que estudantes de arquitetura pudessem experimentar questões arquitetônicas diretamente no espaço. Eram, pois, de alguma maneira, possibilidades de experimentação de algumas hipóteses aqui postas. Mas, certamente, cumpriram funções diferentes na estruturação deste trabalho. A primeira experiência, no ano de 2006, foi o que impulsionou e motivou o desenvolvimento deste trabalho. Esta experiência prática no ensino, que se utilizava do espaço como suporte dialogal dos trabalhos, nos abriu pistas que puderam ser aqui desenvolvidas com mais fôlego e rigor. Já a segunda experiência, no ano de 2007, foi uma tentativa de aplicar estas hipóteses já em desenvolvimento, e acabou por ajudar a transformá-las.

Atelier Integrado de Arquitetura, 1º e 2º semestres de 2006

O Atelier Integrado de Arquitetura é constituído pelas disciplinas *Plástica e Expressão gráfica, Informática Aplicada à Arquitetura e Desenho Projetivo*. Foi fruto de um esforço de se integrar as disciplinas 'instrumentais' e de 'criação' do 1º período do curso de Arquitetura e Urbanismo, a fim de concentrar os trabalhos dos estudantes e possibilitar maior desenvolvimento. Embora o Atelier tenha operado com êxito no ano de 2006, ele não foi formalizado em uma reforma curricular, tendo sido a integração uma atitude extra-formal pelos professores. Não discutiremos aqui os aspectos didáticos da modalidade *Atelier*, embora tal discussão seja fundamental no atual momento de reforma curricular da Escola de Arquitetura da UFMG. Os objetivos do Atelier Integrado, conforme o plano de curso, são:

O objetivo geral do Atelier Integrado é permitir aos alunos recém ingressos no Curso de Arquitetura uma abordagem inicial e panorâmica das questões fundamentais inerentes à prática da arquitetura. Juntamente a uma instrumentação básica nas áreas de representação gráfica, serão enfatizados também os processos criativos no uso destes instrumentos. Da mesma forma, os alunos serão solicitados a abordar criticamente os elementos estruturantes do espaço arquitetônico em seus aspectos **simbólicos, corporais, formais e técnicos**.²⁴⁷

O Atelier era dividido em quatro etapas consecutivas, assim chamadas: 01 – Percepção; 02 – Proposição; 03 – Produção; e 04 – Representação. Na primeira, focava-se no deslocamento da percepção da arquitetura pelos estudantes, buscando que saíssem da percepção do leigo para atingirem um olhar mais aguçado. Na segunda, buscava-se aguçar a imaginação dos estudantes, através da realização de uma proposição de intervenção física a ser executada em algum espaço da escola. Na terceira, os alunos deveriam efetivamente realizar a intervenção proposta, assumindo criativamente as modificações que ocorreriam na proposição realizada, quando do contato com os materiais, as dificuldades construtivas, etc. Na quarta, deveriam representar a intervenção realizada, a fim de que ela pudesse ser, hipoteticamente, re-construída em outro momento.²⁴⁸

Esta estrutura, construída a diversas mãos pelos professores da disciplina, sob coordenação dos professores Alexandre Menezes e José Cabral Filho, já continha alguns deslocamentos importantes em relação ao sistema tradicional de ensino. Dois que nos interessam especialmente são: |1| se assumir que durante a execução da intervenção a proposta deve ser criativamente modificada, já que o contato com o processo de produção abre novas portas antes inimagináveis; e |2| se retirar a excessiva ênfase do pólo 'representação', jogando-a para depois do trabalho realizado. A representação visual assim fica restrita a um instrumento técnico (importantíssimo) para a reprodução do trabalho, e deixa de moldar tão insistentemente o processo criativo.

Participando na orientação dos trabalhos, em contato direto com os estudantes, nos foram suscitadas diversas questões que depois puderam ser melhor desenvolvidas. Tais questões surgiam por comparação: comparávamos as experiências desenvolvidas na disciplina com as práticas mais convencionais de

²⁴⁷ Atelier Integrado de Arquitetura, Plano de Curso. Escola de Arquitetura da UFMG, 2º semestre de 2006.

²⁴⁸ Ver Plano de curso do Atelier Integrado de Arquitetura, 2º semestre de 2006. Disponível em: <http://www.superficie.org/atelier>

ensino de *Plástica*, onde prevalece a experimentação em suportes objetuais, de ênfase visual, como escultura e pintura, e de *Informática*, onde prevalece a instrumentação técnica para a representação de arquitetura.

Percebemos que, executando uma intervenção direta no espaço arquitetônico, aos estudantes se abriam possibilidades que não eram possíveis quando se valiam da pintura e da escultura, como: |1| o contato com a materialidade específica da arquitetura no processo criativo permitia aos estudantes lidar com este universo construtivo de maneira mais potente, e articular sua criatividade em relação direta com este universo; |2| que a maioria dos trabalhos realizados era articulado enquanto *espacialidade*, o que permitia aos estudantes exercitarem criativamente questões referentes à espacialidade arquitetônica; |3| para se conseguir chegar a um resultado expressivo muitas vezes tinha que se realizar prototipias, simulações do sistema desejado, o que trazia à tona os limites da representação visual enquanto ferramenta criativa; |4| Os trabalhos realizados tinham, muitas vezes, dinâmica semelhante à arquitetônica: não se resumiam ao contemplar dos espectadores, mas se inseriam enquanto aparato estético de articulação das pessoas, o que possibilitava aos estudantes exercitarem a estética arquitetônica em relação estreita com a sua função de articulação.

Percebemos que nenhuma destas possibilidades são abertas quando se foca nos suportes *pintura* ou *escultura*, ou quando se aborda a informática como instrumentação para a representação visual. Percebemos, pois, quantos deslocamentos qualitativos poderia-se realizar na produção de arquitetura a partir da aproximação com categorias da arte contemporânea, que são, de alguma maneira, 'modelos' para as propostas de intervenção do Atelier. Por certo: estas questões não estavam tão claras naquele momento como estão agora, e neste sentido a dissertação serviu para desenvolver com maior fôlego e expandir propostas desenvolvidas por aquele grupo de professores.

Os resultados dos trabalhos, embora bastante interessantes, não serão aqui discutidos. Tomaremos uma análise mais longa dos trabalhos desenvolvidos na disciplina *Intervenções Espaciais Híbridas*, por estarem mais conectados teórica e praticamente com as nossas hipóteses. O que gostaríamos de destacar, na experiência do *Atelier Integrado de Arquitetura*, foi a importância dele como motivador para o desenvolvimento da dissertação. Sem dúvida, uma série de idéias

aqui desenvolvidas se originam naquela experiência.

Intervenções espaciais híbridas, 2º semestre de 2007

Disciplina optativa ofertada no 2º semestre de 2007, na EA UFMG, contou com 30 alunos. Ministrada em 11 sessões, cada uma contemplando 3 horas/aula. Dividida em 3 etapas: |1| teórica, durante 3 aulas; |2| desenvolvimento, durante 5 aulas; |3| finalização, durante 3 aulas. Na primeira etapa, foi feita uma contextualização da atuação no espaço pela Instalação contemporânea. Partindo da arte moderna, demonstrou-se como diferentes artistas lidaram com esta passagem do objeto para o espaço.²⁴⁹ Discutiu-se também as hipóteses em formulação neste trabalho, a fim de colocar os estudantes a par da pesquisa que estava sendo feita. Na segunda etapa, as aulas eram divididas em duas partes: nos 30 minutos iniciais trazíamos alguns exemplos de artistas que atuavam no suporte *espaço*, contrapondo diferentes abordagens; nas 2 horas restantes, procedíamos na orientação dos trabalhos, atendendo individualmente a cada grupo. Na terceira etapa, discutimos especialmente questões referentes à execução do trabalho, enfatizando as alterações no 'projeto' que deveriam ser assumidas criativamente, quando do contato com o processo de produção.²⁵⁰

Na ementa, tinha-se como objetivos:

Experimental dispositivos da arte contemporânea para exercício de questões arquitetônicas. Esboçar os contornos da categoria Instalação comparando com seus antecessores das décadas de 60 e 70: Environments / Ambientes, Site Specific / In Situ. Discutir como as diferentes modalidades da Instalação, levantadas a partir de seus antecessores históricos, podem subsidiar o desenvolvimento de uma prática arquitetônica contemporânea. Analisar a arte digital como instrumento de pesquisa para arquitetos, enfatizando a interação mediada como elemento arquitetônico. Desenvolver intervenções espaciais híbridas (físico-digitais) em espaços da escola de arquitetura, numa tentativa de conjugar elementos diversos da arte contemporânea como meio de investigação de questões arquitetônicas.²⁵¹

Formaram-se 10 grupos de 3 estudantes, e cada grupo deveria escolher um

²⁴⁹ Esta contextualização foi realizada pelo Prof. Stéphane Huchet, em 2 aulas.

²⁵⁰ Nesta etapa, contamos com a colaboração das artistas Cinthia Marcelle e Lais Myrrha, que participaram das orientações sobre a finalização e execução do trabalho.

²⁵¹ Ementa da disciplina *Intervenções espaciais híbridas*. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007.

lugar da Escola para realizar sua intervenção. As intervenções deveriam atuar em diálogo com as especificidades daquele lugar, sendo esta uma premissa que mantivemos para todos os grupos. Para tal, a análise do lugar era fundamental, não como um procedimento anterior, mas como uma parte importante do processo criativo. Houve 7 grupos que escolheram espaços internos (corredores, escadas, elevador) e 3 grupos que escolheram espaços externos (jardim, lago em reforma e casa abandonada). Durante o desenvolvimento dos trabalhos, em processo de orientação, colocamos aos estudantes a importância de se realizar protótipos das propostas, estudando-as com seus próprios materiais e especificidades construtivas. Foram estas as duas obrigatoriedades que mantivemos a partir da ementa original: que a intervenção deveria ser construída em diálogo com o lugar que ocupa e que durante todo processo de trabalho deveria-se utilizar procedimentos de simulação, como auxílio e complementação da representação visual. Na apresentação intermediária das propostas, frente a uma banca, os estudantes deveriam apresentar tanto representações visuais quanto simulações dos aspectos mais importantes do trabalho.

O desenvolvimento dos trabalhos nas aulas ocorreu no sistema de orientação, já tradicional nas disciplinas de projeto, onde cada grupo é atendido individualmente e discute-se as propostas que trazem.²⁵² No sentido de enriquecer a conversa e ampliar o horizonte dos estudantes, sempre que possível trouxemos exemplos de trabalhos de artistas ou arquitetos que se relacionavam com as propostas apresentadas. Procuramos, no entanto, não colocar tais trabalhos como 'exemplos a serem seguidos', mas como um horizonte crítico com o qual se deve dialogar.

Ao final dos dois meses de curso as dez intervenções foram realizadas e expostas ao público. Cada grupo optou por uma abordagem diferente para construir sua intervenção. Se, em alguns casos, houve a construção de ambientes cuja experiência é corpórea e pluri-sensorial, em outros houve a predominância de apenas um sentido de percepção, como audição ou visão. Se, em alguns, houve

²⁵² Malard aponta que este método de ensino de projeto (as orientações com atendimento individual) ocorre na maioria das escolas de arquitetura do Brasil e do Mundo, e discute as suas especificidades. Aponta o fato que sua maior qualidade (o atendimento pessoal) gera também a sua maior dificuldade (a avaliação em um sistema de relações pessoais). No entanto, parece ser ainda o método mais presente, e suas qualidades não foram superadas pelas dificuldades que gera. Ver: MALARD, Maria Lúcia. *Alguns problemas de projeto ou de ensino de arquitetura*. P. 103-106.

uma ênfase crítica da arquitetura existente, em outros houve a tentativa de se adicionar novas idéias àquele lugar. Como dissemos, o único pressuposto que colocamos para todos os grupos é que a intervenção deveria se construir em diálogo com as especificidades do lugar. Sob quais aspectos cada grupo iria construir este diálogo, deixamos que eles mesmos escolhessem.

Apresentaremos, brevemente, quatro intervenções realizadas pelos alunos da disciplina. As análises dos artistas empreendidas no capítulo anterior servirão de base para estas, no sentido de verificar *se* e *como* as questões levantadas se inseriram na prática dos alunos. O critério para a escolha dos quatro trabalhos apresentados é *qualidade e diversidade*, no intuito de apresentar os resultados mais interessantes e, ao mesmo tempo, ilustrar as diferentes abordagens.

Grupo 1: Casa abandonada²⁵³



Fig. 29 – *Intervenção na casa abandonada*. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007.
Fonte: arquivo do autor.

O grupo que escolheu como local de intervenção uma casa abandonada vizinha à Escola de Arquitetura teve um processo de trabalho peculiar: por atuarem em um imóvel que não pertencia à Escola, mas a terceiros, tiveram que lidar com esta questão na construção da proposta. Tiveram que entrar em diálogo com o proprietário a fim de que ele autorizasse a realização do trabalho, e o resultado disto conformou de maneira significativa a intervenção realizada.

Trata-se de uma casa sem ocupação, onde todas as janelas foram fechadas com alvenaria. Segundo o grupo, há um interesse do proprietário em demoli-la, mas é impedido pela legislação de Patrimônio. Fruto deste impasse, resta a casa abandonada, com as janelas cegas, testemunha muda do processo de destruição do patrimônio arquitetônico advindo do crescimento imobiliário naquela região da cidade. Foi esta situação que chamou a atenção do grupo para a casa. Sua proposta de intervenção era cobrir todas as paredes externas com fitas de tecido colorido, deixando apenas as janelas 'intocadas'. Dariam, assim, um aspecto carnavalesco ao conjunto, fazendo ressaltar, por contraste, as janelas que estão vedadas. Chegaram a comprar um quilo de fitas, desenvolver os protótipos, resolver problemas técnicos, etc. No entanto, não obtiveram êxito na negociação com o proprietário, que os desautorizou a realizar qualquer intervenção física no imóvel.

Esta dificuldade os colocou em uma situação de redefinição. Poderiam abandonar o espaço escolhido e realizar a intervenção das tiras coloridas em outro lugar, como o *container* onde se guarda material de limpeza, próximo à Escola. Ou poderiam buscar outras estratégias para intervir na casa. Em discussão com o grupo,

²⁵³ Grupo composto pelos estudantes Gabriel, Luiz e Ivie.

avaliamos as duas possibilidades, mas solicitei a eles que enfrentassem o problema surgido, inserindo-o como um dado a mais na proposta a ser conformada. Ou seja, ao invés de mudarem o local da intervenção quando do surgimento da primeira dificuldade, poderiam adicionar esta dificuldade ao trabalho e atuar a partir dela.

O grupo optou, então, por realizar uma intervenção na casa sem tocá-la fisicamente, pois isto não constituiria em uma transgressão à lei e à determinação do proprietário. Propuseram realizar uma projeção sobre uma das janelas cegas, a fim de sugerir acontecimentos dentro da casa. Produziram um vídeo com as mesmas proporções da janela, de maneira que se encaixava milimetricamente no vão. No primeiro plano do vídeo, uma cortina translúcida balançava levemente. Atrás, silhuetas de pessoas realizando ações diversas, cotidianas. No fundo do ambiente, projetado em tamanho grande, cenas do filme *O anjo exterminador*, de Luis Buñuel. Os personagens no quarto começam a ter ações menos previsíveis, caem cadeiras, e a cortina pega fogo. Após o incêndio, em um lote vazio, um homem com a cabeça coberta por um lençol transporta um manequim sobre um carrinho de mão. Assim termina o vídeo, sob aplausos do público, que foi acrescido de alguns passantes.

Toda esta narrativa acontece dentro da janela. Por alguns minutos, a casa voltou a ter vida, e a ocupação das pessoas de frente para a janela lembraria uma serenata ou uma reunião informal, no tempo em que Belo Horizonte ainda comportava esta escala de acontecimento. A narrativa construída, por outro lado, remete a um certo *voyeurismo*, onde todos estão a espiar o que acontece por detrás da cortina. Já o filme de Buñuel, ao fundo da cena, cria um diálogo rico em interpretações: neste filme um grupo de pessoas fica preso dentro de uma casa. Sem saber porquê, ninguém consegue passar de uma porta (que está aberta) graças ao *anjo exterminador*. O que nos faz pensar que a vedação de todas as aberturas é a concretização física do *anjo exterminador*, que nos prende do lado de fora da casa.

Quando um carro passa na rua, a luz do farol sobre as pessoas gera sombras que se acrescentam às silhuetas do vídeo, construindo uma relação da projeção com a sombra que confunde o vídeo e a platéia. No momento do fogo, a cena é ardente, fazendo parar os veículos e passantes. Tudo isto pôde ser feito sem 'tocar' a casa, a não ser com luz, o que evitou qualquer possibilidade de conflito com o proprietário. Todos podemos enviar luz sobre uma casa, e os faróis dos carros o

fazem todo o tempo.

Mais do que um trabalho construído a partir das especificidades do lugar, ele o foi em diálogo com as especificidades do contexto social e político daquele lugar. A narrativa construída surge das questões suscitadas pela casa: as possibilidades de uso, as ocupações que poderiam ter ali ocorrido, as pessoas que ali poderiam viver, o incêndio (instrumento de demolição ilegal), o terreno vazio pronto para se construir um novo prédio. Todas as questões aqui apontadas sobre a intervenção *In Situ* (análise do lugar, não neutralidade do suporte, lidar com a realidade concreta) fizeram parte do processo de trabalho dos estudantes, em uma abordagem singular: ao invés de intervirem na 'forma' da casa, interviram no seu 'conteúdo'. Ou seja, fizeram um trabalho de exploração das virtualidades da casa enquanto lugar a ser vivido, a ser apropriado. Interviram na casa sem tocá-la, apenas explorando possibilidades de acontecimentos, como se injetassem na *construção* uma dose de *arquitetura*: ela deixa de ser um amontoado de tijolos e volta a ser, por alguns minutos, o lugar da vida na cultura, que articula a relação entre as pessoas.

Grupo 2: lago do jardim²⁵⁴



Fig. 30 – *Intervenção no lago*. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007. Fonte: arquivo do autor.

Escolheram intervir no lago do jardim externo da Escola de Arquitetura.

Durante muitos anos abandonado, o lago se tornou um lugar de depósito de folhas, galhos e dejetos diversos. A proposta do grupo, uma crítica a este abandono, era desdobrar estes dejetos do lago até a fachada do edifício, como se aquele descuido de anos começasse a se proliferar pela Escola. Também chegaram a desenvolver a proposta, construir protótipos, etc. Mas, como o grupo anterior, tiveram um imprevisto que interferiu radicalmente na proposta. Quando faltavam 20 dias para a montagem do trabalho, a Diretoria reinicia as obras no lago, prometendo terminá-la em cerca de dois meses. A crítica sobre o descuido não mais procede e os dejetos são retirados. Se deparam com a mesma questão que o grupo 1: mudam o local de intervenção, procurando outro lugar abandonado nas redondezas? Ou lidam com o próprio local, inserindo o fator *reforma* na sua proposta de intervenção? Mais uma vez, solicitei ao grupo que não mudasse de local, e que assumisse as dificuldades e as inserisse no trabalho.

Que trabalhassem, pois, com as especificidades daquele lugar naquele momento. Muito se fala de *especificidade do lugar*, mas pouco se pensa na especificidade do tempo, aponta o artista espanhol Antoni Muntadas.²⁵⁵ Aqueles alunos deveriam trabalhar aquele espaço na especificidade daquele momento. E então redefiniram a proposta: gravar os sons da obra, de dia, e reproduzi-los à noite, quando a obra estivesse interrompida. Espacializar este som, dando a impressão da presença de alguns operários no lugar.

²⁵⁴ Grupo composto pelos estudantes Lídia Onara, Marcos e Núria.

²⁵⁵ MUNTADAS, Antoni. *Palestra no sala Humberto Mauro, em Belo Horizonte*. 2006.

Os sons gravados foram, principalmente, de martelos e furadeiras. Colocou-se cerca de oito caixas de som escondidas em lugares diferentes da obra. Colocou-se uma única luz, que varria uma vala longitudinal. Abriu-se parcialmente a tela de isolamento, para que os visitantes pudessem chegar à beirada do lago em obras. E assim ele ficou por uma noite, habitado por sons da obra, fantasmas auditivos. A iluminação na vala dramatizava a cena e ao mesmo tempo incitava a curiosidade: estariam os trabalhadores lá dentro desta vala?

O trabalho é uma operação muito simples: transferir um dos aspectos da obra diurna para a noite. Esta simples operação suscita, em diferentes gradações, questões diversas: se por um lado traz à tona a sensação de perenidade da obra, como se ela estivesse sempre acontecendo, por outro isto não gera nenhuma transformação física no espaço. Ouve-se marteladas de todos os lados, mas nada muda. O grupo consegue expressar, muito poeticamente, sua angústia com esta obra que durou anos e que nunca foi terminada, através das marteladas invisíveis e sem resultado.

Também este grupo teve um processo de trabalho com todas as especificidades da abordagem *In Situ*. Como se tratou de um tema comum nos diversos trabalhos, o discutiremos ao final. Mas a abordagem deles também aponta algumas especificidades. Sua intervenção é invisível, exceto por uma única luz. Se trata, como em Janet Cardiff, de uma arquitetura sonora das mais potentes, que articula sonoramente nossa relação com o espaço. Aponta como o som pode ser um elemento arquitetônico potente, como articulação e como experiência estética. Por certo: tanto aqui quanto em Cardiff se está no campo da arte, estes trabalhos não se sustentam em uma inserção cotidiana. No entanto, não é a transposição direta de um campo para outro que se está a propor, como colocamos anteriormente. Estas atuações no campo da arte são possibilidades de experimentação prática e investigação teórica, que podem abrir horizontes.

Grupo 3: corredor²⁵⁶

²⁵⁶ Grupo composto pelos alunos Luisy, Thiago e Eduardo.

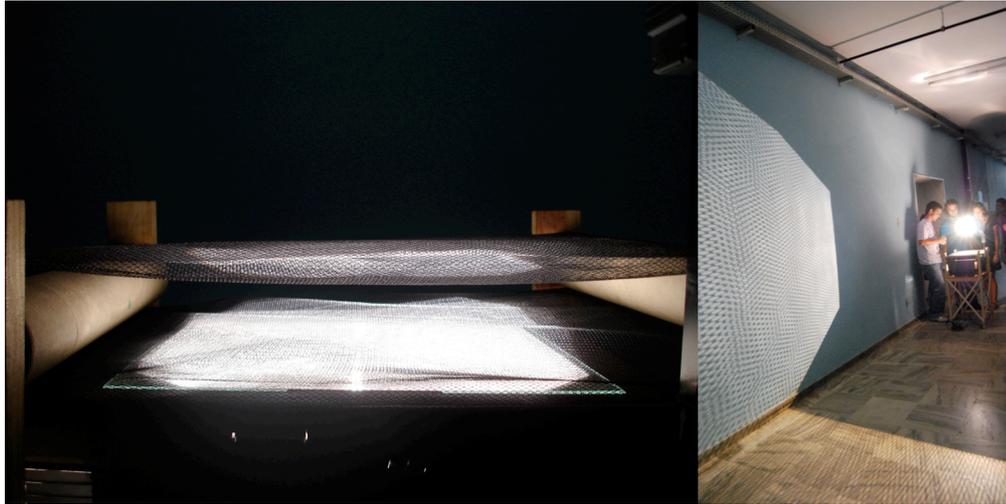


Fig. 31 – *Intervenção no lago*. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007. Fonte: arquivo do autor.

O espaço escolhido pelo grupo foi o corredor do primeiro andar da Escola. Todo pintado de azul, este corredor de cerca de 30m dá acesso a salas de aula, laboratórios e ao Diretório Acadêmico. O grupo iniciou investigando possibilidades de uso de plástico-bolha, a partir de uma idéia de injetar tintas coloridas dentro das bolhas. Experimentando, descobriram que o plástico-bolha dava uma sombra curiosíssima se colocado sobre o retro-projetor – especialmente as diferenças de escala quando a projeção era feita longitudinalmente no corredor. Perto da projeção, a sombra das bolhas tinha uma escala pequena, que ia aumentando gradativamente, até formarem bolas enormes no fundo do corredor. Perceberam, ainda, que o movimento do plástico sobre o retro-projetor gerava um efeito de perspectiva alucinante, as sombras das bolas se movendo continuamente.

Foi esta, então, a proposta do grupo: criar um mecanismo sobre o retro-projetor que movimentasse um plástico-bolha, com a projeção ocupando todo o corredor em sentido longitudinal. O grande desafio seria viabilizar o mecanismo que movimentava o plástico, já que teriam que construí-lo. Como o grupo resolveu o trabalho com certa antecedência e sua proposta não teve muitas alterações, tiveram bastante tempo para dedicar à própria construção do mecanismo. E o viabilizaram assim: um motor de microondas faz girar um tubo de papelão que se encontra em uma extremidade do retro-projetor. Na outra extremidade há outro tubo, e o plástico-bolha se movimenta por estes dois tubos, como uma esteira rolante. Ao final, optaram por substituir o plástico bolha pelo voal (tecido preto com furos pequenos), que, pela escala das sombras, deu um acabamento mais fino para o trabalho.

Tratou-se de um trabalho cuja idéia é extremamente simples e que, antes de ser experimentada, não parecia muito promissora. No entanto, o suave movimento deste emaranhado de luz e sombra, conformando escalas variadas ao longo dos cerca de 30 metros de corredor, sobrepondo-se ao azul da pintura das paredes, gerou um 'ambiente' impressionante – como se estivéssemos dentro de uma teia de aranha de luz em movimento. Eis uma particularidade da intervenção: gerar um 'ambiente' sem tocar as paredes, apenas explorando os efeitos da projeção ao longo da perspectiva.

O processo de trabalho deste grupo em muito diferiu dos dois anteriores. Pois a sua experimentação criativa se iniciou um pouco desvinculada das especificidades do lugar escolhido. Estavam mais engajados criativamente nos materiais do que no próprio lugar. Não obstante, no desenvolver do trabalho, puderam realizar um encontro entre os seus experimentos e as características do corredor: sua longitudinalidade, a prevalência do azul (que dá à projeção um caráter de ondas). Neste sentido, trata-se de uma postura semelhante àquela de Regina Silveira, para o seu *Mundus Admirabilis*: o tema do trabalho não é o espaço e suas especificidades, mas outras idéias que entram em diálogo com ele. Trata-se aqui, como em Silveira, de se apropriar do espaço para inxertar-lhe uma dose de 'enlouquecimento', para usar os termos de Huchet.²⁵⁷ Mas, assim como em Silveira, o lugar tem papel importante, sendo o ponto de chegada fruto do diálogo entre as idéias trazidas e as especificidades do lugar.

²⁵⁷ HUCHET, Stéphane. *Explosiva Fixa*.

Grupo 4: elevador²⁵⁸



Fig. 32 – *Intervenção no elevador*. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007.
Fonte: arquivo do autor. Fotografia: Flora Rajão.

A proposta do grupo foi intervir nos dois elevadores da escola, trabalhando uma certa oposição entre eles. No da esquerda, trabalhariam com escuridão e amplitude, e, no da direita, excesso de luz e enclausuramento. Se tratava de uma experimentação de como estas características poderiam alterar as qualidades dos ambientes, aplicada neste espaço tão normatizado que é o elevador. Para o da esquerda, a proposta foi cobrir as paredes com espelhos, apagar as luzes e colocar alguns LEDs pendurados, que se acendiam somente quando a porta se fechava. Para o elevador da direita, a proposta foi construir uma parede curva de copinhos de plástico, reduzindo o espaço do elevador para uma pessoa. Por trás desta parede de copos, seriam adicionadas novas lâmpadas, fazendo ofuscar a superfície de copos.

Assim, trabalhariam com as sensações de enclausuramento e amplidão, de escuro e claro, que estão, de alguma maneira, presentes no tema 'elevador' (esta pequena cabine que pode fazer o homem ascender até os céus, nas palavras do grupo). Podemos destacar algumas transformações que ocorreram no executar do trabalho: na dificuldade de se cobrir todas as paredes de um elevador de espelhos, o grupo acabou optando por colocar uma faixa de espelho nas três paredes, entre 1,5m e 1,8m; o trabalho com os copos de plástico os fez perceber que eles funcionariam melhor do lado inverso ao que estavam pensando, fazendo com que os fundos dos copos ficassem virados para quem entra no elevador. Pode-se ver que

²⁵⁸ Grupo composto pelos alunos Paulo Marcelo, Sofia e Stephanie.

estas transformações foram mais voltadas para as especificidades dos materiais do que do espaço.

Ao final, conseguiram executar a intervenção de modo a trabalhar os conceitos pretendidos. Ao se entrar no elevador da esquerda, a reflexão dos leds nos três espelhos dava àquele ambiente escuro uma profundidade nova. Ao se entrar no elevador da direita, tendo que se espremer contra a parede de copos, o excesso de luz dava àquele espaço mínimo uma claridade ofuscante. Mas, o aspecto mais importante a ser destacado no trabalho deste grupo é o fato de terem construído efetivamente ‘ambientes’, tendo que lidar com aspectos construtivos semelhantes aos da arquitetura. Sua criatividade teve de ser moldada por esta *materialidade*, e as transformações na proposta ocorreram em diálogo com este universo material.

Algumas conclusões

De alguma maneira, as principais questões presentes nos dez trabalhos montados pelos alunos podem ser discutidas a partir destes quatro. Vamos a elas: em primeiro lugar, é importante colocar a interferência da realidade concreta no processo criativo, que teve de ser assumida pelos estudantes. Quando se realiza ‘projetos’ desvinculados da execução, ou pintura, ou escultura, não ocorre esta interferência. Nestes meios os estudantes se habituariam a não ter que enfrentar as dificuldades advindas da realidade concreta: dificuldades financeiras, do contato com os diversos agentes da dinâmica da construção, etc. Nos trabalhos aqui apresentados, em maior ou menor grau esta interferência ocorre e os estudantes se vêem obrigados a enfrentá-la. Por isso ter sido importante que os dois primeiros grupos (*casa abandonada* e *lago*) não trocassem o lugar da intervenção frente às dificuldades. Assim, tiveram que exercitar sua criatividade em diálogo com estas dificuldades. Ao final, pudemos verificar que o trabalho modificado ficou melhor do que a proposta inicial, e isto vale para os dois grupos. Parece que o fato de terem enfrentado dificuldades inimaginadas os permitiu dar um salto de qualidade na proposta. Pode-se perceber que este tipo de atuação experimental que considera as interferências da realidade concreta tem um enorme potencial para a formação

criativa dos arquitetos, colocando em seu horizonte uma atuação criativa também frente às dificuldades inerentes ao universo da arquitetura.

Em segundo lugar, o fato de todos trabalharem, em maior ou menor grau, o espaço como suporte dialogal da intervenção retira qualquer possibilidade de fantasia de neutralidade ou passividade do suporte. Ao contrário da tela branca e do espaço homogêneo da representação visual, a atuação sobre o suporte do espaço 'vivo' obriga os estudantes a trabalharem a criatividade em diálogo com este suporte. Pois é assim que opera a arquitetura. Ela está imersa na realidade concreta, e deve ser concebida em diálogo com o contexto (físico, cultural, social, etc.) onde ela se insere. Também é assim o procedimento das *Intervenções espaciais híbridas*: não partem de um espaço homogêneo, mas de um lugar específico, e consideram as características deste lugar no desenvolvimento do trabalho. Por certo: há lugares que interferem mais e outros que interferem menos nas propostas desenvolvidas, mas em nenhum deles se pode partir de um pressuposto de 'neutralidade' ou 'passividade'. Em todos eles a proposta teve que ser desenvolvida em diálogo com as especificidades do lugar. Criatividade não pôde ser "ter idéias originais",²⁵⁹ mas teve de ser 'ter idéias singulares': idéias surgidas em diálogo com o contexto específico. E o trabalho se inicia pela análise do lugar. No entanto, a análise não ocupa somente este momento anterior, mas é continuamente verificada ao longo do processo criativo.

Em terceiro lugar, o fato de construírem intervenções que se inserem na escala da arquitetura os obriga, em maior ou menor grau, a lidar com questões construtivas análogas às da arquitetura. Certamente, o grupo do *elevador* teve um trabalho construtivo mais próximo da arquitetura que o grupo da *casa abandonada*, já que construiu efetivamente um ambiente. Mas, de alguma maneira, todos os grupos tiveram que lidar minimamente com questões construtivas próximas às arquitetônicas, e mesmo o grupo da *casa abandonada* teve que construir uma estrutura para apoiar o projetor, colocando-o no local exato para projeção na janela da casa. Embora não sejam exercícios de 'técnicas construtivas' (concreto, alvenaria, ferro, etc.), são exercícios construtivos paralelos, com materiais mais efêmeros (madeiras, tecido, espelhos, etc.). Ainda assim, permitem aos estudantes

²⁵⁹ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 172.

exercitem sua criatividade em contato com uma materialidade específica que é bastante próxima da arquitetura (especialmente se comparada à materialidade da representação visual, esta sim, separada por um abismo da arquitetônica).

Em quarto lugar, na maioria dos trabalhos se sai da situação de 'contemplação visual distanciada'. Ou seja, a estética dos trabalhos é explorada adicionando sempre outras questões à visão, como a imersão do corpo, a sonoridade, a interação, etc. Em cada um dos trabalhos, a experiência estética é constituída diferentemente: na intervenção do *elevador*, é a inserção do corpo em um ambiente 'plástico'; na do *corredor*, é a inserção do corpo em um ambiente de luz; na do *lago*, é a sonoridade espacializada; na da *casa abandonada*, é a contemplação visual em relação estreita com o espaço e suas especificidades. Ou seja, os estudantes têm a oportunidade de se exercitarem criativamente enfocando diversos aspectos da arquitetura, e não somente a contemplação visual.

Justamente por se inserirem na 'escala da arquitetura', as intervenções têm que lidar com as pessoas enquanto 'integrantes' da obra. Esclarecendo: na pintura ou escultura, as pessoas estão assumidamente 'isoladas' da obra, e as convenções destes meios já garantem este isolamento. Nenhum pintor precisa se preocupar se o trabalho suportará a interação com as pessoas, se será destruído ao ser tocado, ou seja, como ele dialogará com a ação dos visitantes. Não precisam se preocupar porque seus trabalhos são 'isolados' deste campo de ação por convenção (tocar uma obra de arte é 'falta de educação'). As *Intervenções* não se inserem desta maneira. Ao interferirem diretamente no espaço, sem isolamento por molduras ou pedestais, estes trabalhos assumem o risco de estar em contato com as pessoas em suas ações cotidianas. Isto coloca no horizonte dos estudantes a questão da inserção do trabalho em relação às pessoas, o que é extremamente importante na formação de arquitetos. Porque a arquitetura também opera desta maneira: é apropriada em diversos níveis pelas pessoas e raramente é tratada como objeto isolado.

Nos trabalhos da *casa abandonada* e do *lago* houve uma atuação crítica em relação à arquitetura. Ou seja, além de ser um lugar de experimentação prática, as intervenções podem ser um lugar de reflexão e atuação crítica. Além de servir à experimentação, ao exercício estético, elas podem servir à reflexão teórica, ajudar a desenvolver o pensamento sobre arquitetura. Estas duas intervenções citadas, onde os estudantes realizaram um experimento prático calcado em uma reflexão teórica

sobre os lugares, são fruto de uma postura que não dissocia teoria e prática. Pelo contrário, somente a partir da reflexão teórica é que a prática se desenvolve e a partir da prática a reflexão teórica ganha mais fôlego.

Finalmente, todos os grupos tiveram de passar por procedimentos de simulação, a fim de desenvolverem as propostas em relação com a materialidade específica dela. O grupo do elevador teve de realizar protótipos dos elementos construtivos e do sistema de iluminação. O grupo do corredor, protótipos do mecanismo e da projeção. O grupo do lago, protótipos diversos, conforme a proposta se modificava, e, no final, protótipos do sistema sonoro. O grupo da casa abandonada, protótipos das diferentes propostas, e, no final, protótipos da própria projeção, testes de luz, do suporte do projetor, etc. Não nos enganamos: o fato de terem construído os protótipos se deve, em parte, às exigências colocadas na disciplina. A princípio, muitos deles tentariam antecipar todas as questões pela representação visual e pela imaginação. Isto aponta o quanto estamos habituados a trabalhar desta maneira. Mas, o que mais importa é que os exercícios serviram para ver, ao longo do processo, como as prototipias foram importantes para se testar, avaliar e modificar o trabalho, a partir das especificidades do universo material empregado.

Estas são as principais questões que nos foram suscitadas pelos estudos de caso. Vale lembrar que todas elas foram desenvolvidas no capítulo 2, quando analisamos trabalhos de diversos artistas, tendo sido apresentadas resumidamente neste tópico. Houve também questões trabalhadas no capítulo 2 que aqui não surgiram. Seria impossível, na disciplina de um semestre, contemplar todas as questões colocadas, e acabamos por privilegiar algumas. A interferência ativa do espectador (como em Kaprow), o processo de montagem como parte da obra (Dine e Oldenburg), a abertura criativa do processo de montagem (Oiticica), a interação mediada tecnologicamente (Lozano-Hemmer), dentre outras, são questões que não foram trabalhadas nestes estudos de caso, o que aponta a importância de se continuar esta pesquisa e o vasto campo de experimentação que está aberto para ensino e prática.

Como se tratou de uma disciplina criada para investigação prática das hipóteses aqui desenvolvidas, construiu-se uma dupla relação entre o ensino e o texto: se a experiência de ensino foi uma possibilidade de experimentar questões levantadas no

texto, ao mesmo tempo ela as transformou. Ou seja, o ensino não foi só um lugar de averiguação, mas também de redefinição das hipóteses. O que reafirma, mais uma vez, a estreita relação entre teoria e prática, sendo a prática não só um lugar de aplicação, mas também de desenvolvimento da teoria.

3.3.2 Prática

Serão apresentadas, sucintamente, experiências com diferentes modalidades artísticas das quais participei ao longo dos dois anos de mestrado. Tratam-se de trabalhos que poderiam se enquadrar nas modalidades *Intervenção In situ* e *Instalação interativa*, onde investigamos questões colocadas nesta dissertação. Terão uma descrição e análise mais sucintas, a fim de não esgotar o leitor com outras digressões e discussões sobre arquitetura e arte – que, de tão fascinantes, poderiam se prolongar *ad nauseum*.

Projeto Território – Museu Mineiro



Fig. 33 – Reserva 1. Fonte: <http://territoriomuseumineiro.blogspot.com/>

O projeto Território acontece no Museu Mineiro, em Belo Horizonte, desde 2006, tendo tido duas edições.

A sua proposta é a realização de Oficinas nas quais assuntos que se abrigam sob a égide do Museu são trazidos à discussão e, então, partindo das questões tratadas pelo grupo, são sugeridas intervenções de maneira a estabelecer diálogos entre o acervo exibido e o espaço expositivo do Museu Mineiro.²⁶⁰

Na sua segunda edição, em 2007, pude participar do grupo de dez artistas que realizaram o projeto, sob coordenação de Lais Myrrha e Cinthia Marcelle. A proposta feita pelo grupo diz respeito à maneira de se expor as obras de arte: estabelecer filtros entre os objetos expostos e o observador, de modo a interferir na apreensão das obras. Cada uma das quatro salas teria um ‘filtro’ diferente,

²⁶⁰ Texto de apresentação do projeto. In: <http://territoriomuseumineiro.blogspot.com/>

construído a partir das especificidades da sala e de seu acervo. A maioria dos filtros provoca a obstrução de partes da obra, a fim de provocar o imaginário dos visitantes para a obra ali exposta e suas características. Cobrir para melhor ver, criando pontes entre o real e o imaginário pela criatividade dos visitantes.

As intervenções ocorreram seqüencialmente, em quatro etapas, inaugurando uma nova intervenção a cada três semanas. A primeira intervenção, *Reserva 1*, foi realizada na *Sala das Sessões* – ou *Pinacoteca*, onde se expunham pinturas de diferentes artistas de Minas Gerais.

O trabalho [...], aparentemente simples, foi construído com o deslocamento das persianas que foram instaladas em frente aos quadros do acervo exposto nos painéis centrais. O deslocamento permite que a luz exterior, filtrada pelo filme UV das vidraças, invada a Sala dando uma nova coloração ao lugar. Ao mesmo tempo, pelas janelas, o exterior do Museu é revelado. As vidraças, sem as persianas, permitem a visão da rua, dos jardins laterais - o quadro real, a paisagem exterior. Por sua vez, os quadros – objetos de um mundo idealmente reconstruído pela arte – ao serem ocultados pelas persianas, permitem sugerir um diálogo entre o que está visível e o que está oculto.²⁶¹

Ao se transferir as persianas das janelas para a frente dos quadros, a cerca de 40 cm deles, gera-se um duplo resultado: abrir a sala para a cidade e encobrir os quadros, de modo que o visitante tem de 'entrar' no nicho formado entre quadro e persiana para poder visualizá-lo de frente.

Se, por um lado, o trabalho é bastante seco e simples, conformando um paralelepípedo incompleto que fecha o painel dos quadros, por outro ele ativa corporalmente o visitante e o motiva para experiências sensoriais com a arte: ver uma tela de Guignard, Chanina ou Inimá de Paula a 20 cm de distância, sem poder se distanciar para apreender o todo (como um *scanner*), é ter uma percepção completamente inusitada destas pinturas. Elas deixam de ser objetos distanciados e se transformam, apesar de sua pequena escala, em mundos a serem adentrados, investigados. Mas, o ponto mais importante a ser aqui destacado é o processo criativo que se pauta basicamente na análise do lugar, de seus elementos. Trata-se, mais do que em Buren, de um trabalho onde a análise e o diálogo com o lugar tomam papel fundamental. Pois Buren adicionava seu logotipo visual (os tecidos listrados) ao lugar, gerando este embate. Na Reserva I, pode-se dizer que nenhum

²⁶¹ MAGALHÃES, Francisco. *Reserva I*. In: <http://territoriomuseumineiro.blogspot.com/>

elemento foi adicionado à sala: somente com o deslocamento de algumas persianas, conseguiu-se alterar radicalmente a ocupação do ambiente.

A segunda intervenção – *Reserva 2* – foi realizada na *Sala do Colecionador*: uma pequena sala onde convivem seis telas atribuídas ao pintor Ataíde e uma estátua de São Miguel Arcanjo, inserida em um grande paralelepípedo de vidro, do piso ao teto da sala. A intervenção realizada consistiu em cobrir esta vitrine com *post-its* coloridos, e em cada um deles escrever uma informação sobre o São Miguel Arcanjo.²⁶² Em outros termos: cobrir a imagem com a informação sobre a imagem, gerando um paralelepípedo policrômico, que poderia ser visto como o canal RGB da estátua (toda a sua riqueza de cores poderia ser sintetizada nestas três). 6.000 *post-its* foram colados na vitrine, transformando-a em “uma grande lanterna de cor”²⁶³, que escondia parcialmente a estátua. Cada visitante poderia retirar um *post-it*, e, assim, ir revelando partes do São Miguel, enquanto os pequenos textos iam sendo espalhados pela cidade, levados pelos visitantes.



Figs. 34 e 35 - *Reserva 2*. e *Reserva 3*. Fonte: <http://territoriumuseumineiro.blogspot.com/>

A *Reserva 3* foi realizada na *Sala da coleção do arquivo público mineiro*, que abriga objetos diversos – desde moedas e armas até *souvenirs* de viagens dos aristocratas de outrora. A intervenção consistiu em encaixotar cada um dos 93 objetos, deixando somente a legenda que remete a cada um deles. As caixas foram construídas nas medidas dos objetos, de modo que a variação de tamanhos, somada às legendas, incitava a imaginação dos visitantes quanto ao conteúdo de cada caixa. As caixas estavam atrás das vitrines, não se podia tocá-las. Restava aos visitantes ler,

²⁶² Estas informações foram retiradas da dissertação: *São Miguel Arcanjo: Complexidade de uma policromia*, autoria de Raquel Teixeira. Belo Horizonte, UFMG.

²⁶³ MAGALHÃES, Francisco. *Texto de apresentação – Reserva 2*. In: <http://territoriumuseumineiro.blogspot.com/>

olhar e imaginar. Imaginar cédulas, armas de guerra, cachimbos, múmias em pedra sabão, Dom Pedro I, candelabros, etc. E assim reconstruir, pelo imaginário de cada um, aquela *coleção do arquivo público mineiro*.



Fig. 36 – Reserva 4. Fonte: <http://territoriomuseumineiro.blogspot.com/>

A Reserva 4 foi realizada na *Sala Arte Sacra*, que guarda um rico acervo de estátuas e imagens sacras advindas de diversas cidades mineiras e de diversas épocas, desde o século XVIII. A sala é organizada em uma grande vitrine em formato de U, voltada para quem entra. A intervenção consistiu em aplicar película reflexiva sobre toda a vitrine, e controlar a iluminação por um sistema de sensores de presença, fazendo com que as luzes interiores da vitrine se apagassem quando alguém se aproximava. De longe, poderia-se ver as obras. Quando se aproximava para vê-las com mais detalhe, a luz interior se apagava, de maneira que o vidro ficava espelhado. O visitante, ao invés de ver os objetos, via o seu próprio rosto. Foram instalados nove sensores, cada um atuando em uma parte da vitrine. Ao percorrer a sala, o visitante poderia apagar gradativamente as diversas partes, que se reacendiam após 1 minuto. Esta seqüência de acende e apaga provocava uma curiosa reação nas pessoas: testarem os limites do sistema, correndo de um lado para outro, tentando deixar todas as luzes apagadas ao mesmo tempo. Este engajamento corporal, inesperado pelo grupo, dava à sala uma dinâmica nova, deslocando o interesse dos objetos para o jogo que ali se estabelecia.

Assim como a Reserva 1, esta partiu de uma estratégia onde pouquíssimo é adicionado ao ambiente, mas sua dinâmica é completamente modificada. Se, na primeira, é o simples deslocamento das persianas que altera (física, simbólica e corporalmente) a relação do visitante com o espaço, nesta última é a adição de uma película reflexiva e de um sistema de sensores. À primeira vista, eles não aparecem, a sala parece intocada. No entanto, com a presença das pessoas a intervenção se faz,

sendo construída justamente pelo apagar das luzes. É a ausência de luz o cerne da intervenção. Ausência que só ocorre pela presença das pessoas. Curiosa esta intervenção que, em um espaço quase intocado, se faz por uma presença que gera uma ausência.

Não há que se repetir aqui todas as questões colocadas sobre o trabalho *In Situ* e suas possibilidades de qualificação da prática de arquitetura, mas apenas relembra-las e apontar como ocorrem nestes trabalhos apresentados. O deslocamento da criatividade, que deixa de ser “ter idéias originais” e passa a ser ter idéias singulares: idéias que só poderiam surgir no diálogo com aquele contexto; o papel importante que o ‘suporte’ tem no trabalho, sendo assumido como um suporte específico com o qual se deve dialogar (eliminando-se qualquer fantasia de neutralidade ou passividade); a importância que deve ser dada à análise do lugar, não como etapa anterior ao projeto, mas como parte do processo criativo; estão presentes nestes trabalhos em diferentes gradações. Já discutimos como estas mudanças de postura propiciadas pela abordagem *In Situ* poderiam qualificar a prática de arquitetura. E aqui apontamos como elas ocorreram nestes trabalhos do projeto Território.

Os Dragões – Muriliana

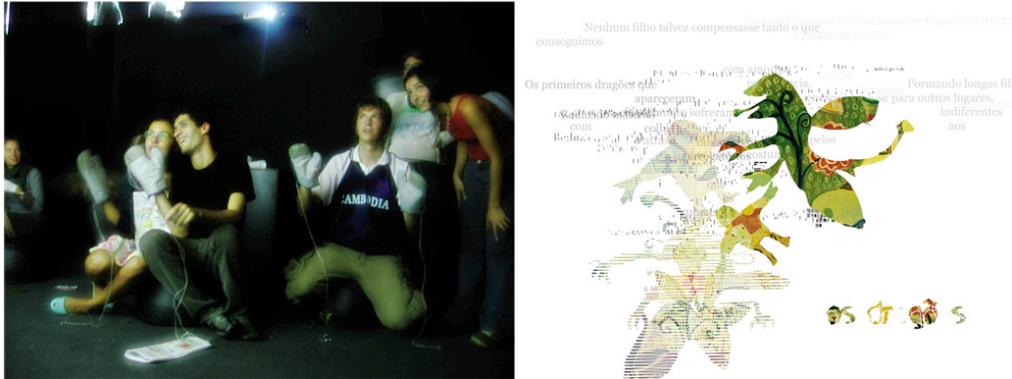


Fig. X – *Os Dragões*. Fonte: foto do autor.

Em 2006, foi realizada a exposição coletiva comemorativa dos 90 anos de nascimento do escritor Murilo Rubião, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Participei, com Leandro Araújo, com a produção de uma instalação interativa sobre o conto *Os Dragões*. A proposta da curadoria foi de se adicionar ao conto imagens da pintura homônima produzida por Nello Nuno na década de 60 – uma homenagem ao universo fantástico de Rubião. O conto narra a chegada de um grupo de dragões a uma cidade no interior do Brasil e sua convivência com os habitantes. Neste tema fantástico, Rubião consegue inserir um clima cotidiano, vivencial, contando os pequenos acontecimentos do dia a dia.

A instalação consistiu de uma projeção interativa, com o nome de cinco personagens e fragmentos do texto original. Havia cinco pufes dispostos na sala, e em frente de cada um estava pendurado um par de luvas metálicas. Quando o visitante se sentava em um dos pufes, um personagem na tela se ativava: ganhava a forma de um dragão. Ao tocar as luvas metálicas, o visitante fazia metamorfosear este personagem, que virava um coqueiro, uma criança, uma flor... Cada personagem poderia passar por todas as formas presentes no quadro de Nello Nuno. Todos estes personagens funcionavam como ‘máscaras’ da imagem do quadro, que estava ao fundo. Ou seja: a cada pessoa que ocupava um pufe aumentava-se a visibilidade do quadro de Nello Nuno. Com cinco pessoas, poderia-se ver grande parte da obra. A cada cinco minutos o sistema revelava por poucos segundos o quadro original completo, e então voltava para o jogo.

Trata-se de um trabalho que se insere obliquamente entre arte digital e instalação no espaço. Pois, ao mesmo tempo que todos os acontecimentos acontecem na projeção, seu *input* é dado por um sistema que está especializado na

sala. Ou seja, existe uma articulação das pessoas no espaço que altera a obra, e é o jogo entre eles que marca seu 'compasso'. A obra é continuamente alterada no ritmo deste jogo que se dá no espaço. É também uma obra aberta naquele sentido que apontamos no trabalho de Lozano-Hemmer: sua essência se dá pela interação das pessoas. Sem elas, a obra não acontece. Pois, assim também deveria ser a arquitetura, se a considerarmos como sede do evento: ela só se constitui com a presença das pessoas. Afora isto, ela é simples amontoado de tijolos.²⁶⁴

Hoje, ao analisar este trabalho, especialmente após esta experiência de escrita e ensino, podemos ver suas qualidades, mas também suas fragilidades. Caberá apontar duas, que se evidenciam especialmente quando comparamos com os trabalhos de Lozano-Hemmer. [1] Embora articule as pessoas no espaço, não o faz por regras explícitas ou fáceis de entender. Muitas vezes, os visitantes não sabem bem qual o fruto de suas ações, e como isto se dá na mídia. Discutimos, em Lozano-Hemmer, a importância de se deixar claras as regras de um artefato interativo, para se evitar situações de alienação. [2] A plataforma tinha um grau de abertura relativamente pequeno, especialmente, mais uma vez, se comparada àqueles trabalhos de Lozano-Hemmer. Ou seja, as regras de participação das ações dos visitantes davam pouca abertura para sua liberdade. Não que eles não tivessem liberdade dentro destas regras, mas ela nos parece agora um pouco restrita.

Isto evidencia um ponto sobre a questão da liberdade, articulada em Lozano-Hemmer: é o grau de abertura que um elemento de articulação propicia que determina a liberdade do usuário. Ou seja, mesmo dentro do sistema mais fechado, tem-se uma liberdade mínima de ação. Mas o que determina o grau e a relevância da liberdade é o quanto o sistema se abre para a ação do sujeito e o quanto significativamente esta ação altera a obra. E agora podemos ver como os trabalhos de Lozano-Hemmer conseguem operar nestas duas instâncias: a abertura para ação é bastante grande, e o resultado desta ação é bastante significativo na conformação da obra. Quanto aos *dragões*, nos parece que a abertura para a ação é mais restrita, embora o resultado desta ação seja bastante significativo na conformação da obra. Amadurecer estas idéias sobre um trabalho desenvolvido há dois anos nos foi possível graças a estas análises e comparações.

²⁶⁴ Ver tópico 1.3, onde se discute a abordagem da arquitetura como aparato estético de articulação ética.

De qualquer maneira, não há dúvidas que se tratou de um exercício rico em experimentações que pôde, inclusive, trazer à tona as questões apontadas no parágrafo anterior. Esta é a vantagem de se assumir esta aproximação com o campo artístico como *exercício*: o erro passa a ser parte do trabalho, e os maiores aprendizados costumam vir justamente dos erros. Sem querer diminuir nosso próprio trabalho, esta comparação com os trabalhos de Lozano-Hemmer nos ajudou a estabelecer seus limites e apontar os possíveis avanços.

Interessa mais o fato de se realizar este experimento e esta discussão, a fim de verificar como questões concernentes à confluência de arquitetura e tecnologia da informação podem se inserir na nossa 'pauta criativa'. Já discutimos nos tópicos 1.4.1 e 2.3.3 a importância desta convergência e sua inevitabilidade. Urge, como dissemos, se inserir na 'pauta criativa' dos arquitetos a interação e automação mediadas tecnologicamente. E a maneira de fazê-lo, como apontamos, é através de experimentações práticas, que podem começar pela aproximação com o campo artístico. Esta instalação aqui apresentada serviu para ilustrar como esta aproximação pode ser feita no nosso contexto específico, e quais podem ser suas implicações enquanto experimentação prática e enquanto reflexão teórica.

Conclusão

Iniciaremos esta apontando um problema metodológico: já que tanto *Introdução* quanto *Conclusão* são feitas ao final do trabalho, quando todo o 'corpo' do texto já está escrito, o que deve diferenciá-las? Tautologicamente, a resposta é simples: *Introdução é Introdução* e *Conclusão é Conclusão*. Uma introduz e a outra conclui. No entanto, para além desta banalidade, veremos que os dois itens se embaralham. Pois, em ambos, trata-se de apresentar o resumo das principais idéias contidas no texto. Quais devem vir no início e quais no final? Caso estivéssemos nas *Ciências Naturais*, a resposta seria fácil: a *Introdução* apresenta os dados do problema e a *Conclusão* discute os resultados obtidos, considerando os dados do problema, o método utilizado, as variáveis, etc. No entanto, já discutimos como pode ser restritivo importar os métodos das *Ciências Naturais* para as *Humanas*, e podemos ver que este modelo não funciona de maneira tão exata para este trabalho. Porque muito do que se poderia chamar 'problema' surgiu ao longo da discussão. Não houve um 'problema' *a priori* que foi solucionado ao final do texto. Pelo contrário, nossas hipóteses foram se redefinindo com o desenvolver do texto e os nossos problemas também. Seriam eles, pois, parte da *Introdução* ou da *Conclusão*?

A coordenação do curso ensinou a seguinte regra: a conclusão não deve ter nenhuma informação nova, que já não tenha sido apresentada no texto.²⁶⁵ Deve ser, pois, uma espécie de resumo crítico do trabalho. No entanto, ao reler o trabalho para escrever esta *Conclusão*, algumas idéias novas surgem, e não vemos motivos para inserí-las nos tópicos que lhe diriam respeito. Porque são idéias conclusivas: surgem em um momento de síntese que só é possível graças à presença dos diversos argumentos. Embora digam respeito a um argumento específico, só puderam surgir da leitura subsequente dos diversos argumentos. Seu lugar mais apropriado é, portanto, o espaço conclusivo (embora assim esteja-se descumprindo a sugestão dada pela coordenação).

Quanto à confusão com a *Introdução*, responderemos pragmaticamente. Como nos utilizamos das *Introduções* (do texto e dos capítulos) para apresentar ao leitor, resumidamente, as principais questões abordadas, deixaremos esta *Conclusão*

²⁶⁵ NPGAU, aula de preparação para o seminário de dissertação. Ministrada por Silke Kapp, novembro de 2006.

para uma discussão mais livre destas questões. Não nos preocuparemos em apresentá-las ordenadamente, conforme foram abordadas no trabalho, visto que isto já foi feito nas *Introduções*. Poderemos, pois, organizar este tópico a partir da importância dos assuntos abordados e tentar retomá-los considerando todo o conjunto da dissertação. Eis a nossa saída para a demarcação das áreas *Introdução* e *Conclusão*: a primeira foi tomada como um guia para o texto, que situa o leitor em cada capítulo, e a segunda será tomada como um espaço de reflexão, que amplia a discussão de cada capítulo. Nos dois tópicos se tratam os mesmos assuntos, mas o primeiro como *resumo* e o segundo como *síntese*. O *resumo* apresenta, indica; a *síntese* discute, problematiza. Não se trata de saída genial, mas que, ao contrário daquelas apontadas anteriormente, funciona razoavelmente bem para o nosso caso.

A primeira questão a ser aqui considerada diz respeito à relação entre a arte como campo experimental e o tipo de arquitetura que se quer produzir. No início do trabalho (1.2) fizemos uma análise crítica da abordagem de Le Corbusier, a partir da sua atuação em pintura e arquitetura. Não recolocaremos em questão o argumento de Sérgio Ferro, para quem a obra de Le Corbusier se orienta por um quiasmo: na arquitetura trabalha como se os materiais fossem moldáveis e na pintura diseca a tela em partes que são sobrepostas. Deixemos esta discussão como fundo. Interessa-nos mais a postura de Le Corbusier frente à sua abordagem de arquitetura que foi bastante difundida: “o jogo sábio, correto e magnífico de volumes sob a luz”. Para esta abordagem, a aproximação com pintura (mas principalmente com escultura) se justifica razoavelmente bem, embora tal abordagem não se justifique bem. Porque tal abordagem considera a arquitetura um objeto, distanciado, restrito a seus aspectos estéticos, onde a estética fica restrita aos aspectos visuais. De toda maneira, a aproximação experimental com pintura e escultura permitiria aos arquitetos exercitar questões arquitetônicas relevantes para esta abordagem.

Le Corbusier defende a aproximação experimental com a atividade da pintura nesses termos. Considera a pintura um lugar de treino, de experimentação, que o permitiria dar o ‘salto mortal’ da arquitetura, na metáfora do trapezista, como apontam Cabral Filho e outros.²⁶⁶ Os autores propõem um deslocamento de postura,

²⁶⁶ CABRAL FILHO, José dos Santos e outros. *A performance enquanto estratégia...*

a partir da abordagem de Corbusier:

[...] na medida em que abandonamos esta idéia da arquitetura como um jogo escultórico (orientada ao objeto), e passamos a considerá-la primordialmente em seus aspectos relacionais e éticos, podemos parafrasear Le Corbusier e argumentar que a arquitetura é 'o jogo correto e magnífico da interação dos corpos imersos na espacialidade'. Com este deslocamento conceitual da definição do que é arquitetura – do objeto para o evento – a arte da performance se torna um instrumento potencial para uma reflexão radical, paralela à prática arquitetônica.²⁶⁷

A proposta dos autores é, então, deslocar a ênfase arquitetônica do objeto para o evento (da estética para a ética) e para isto a Performance ganha o lugar da pintura e escultura enquanto campo de experimentação de questões arquitetônicas. Seria portanto exercitando a performance, "o jogo de corpos imersos na espacialidade", que os arquitetos poderiam experimentar e investigar questões concernentes a esta 'nova' arquitetura, que privilegia as questões relacionais, éticas, e não os objetos.

Ora, vimos no tópico 1.3 como esta polarização entre ética e estética precisa ser superada. Vimo-lo a partir de Pérez-Gomez, mas também a partir da constatação que a arquitetura só pode cumprir seu papel de articulação das pessoas valendo-se dos aspectos 'estéticos', e que estes aspectos alteram a maneira como ela exerce esta articulação. Vimos, pois, como a escolha de qualquer um dos pólos é deformante: escolher a estética faz com que a arquitetura deixe de cumprir sua função mais importante (articular homens e mundo), inserindo-se como objeto com fim em si mesmo; escolher a ética geraria uma arquitetura que não funcionaria enquanto articulação das relações, já que esta articulação se faz pelo aparato arquitetônico, essencialmente estético. Superar esta dualidade se faz fundamental para a produção de uma arquitetura que articule de maneira rica nossa relação com os outros e com o mundo.

E a partir do momento que superamos esta dualidade, não é nem a pintura nem a performance a atividade artística que melhor nos ajudará a experimentar e investigar questões arquitetônicas. Pois se a primeira enfatiza os aspectos estéticos e não é capaz de articular os éticos, a segunda faz o inverso. Enfatiza os aspectos relacionais mas não é capaz de produzir uma formalização arquitetônica que é o

²⁶⁷ Ibidem.

cerne da articulação ética.

Pudemos ver como as modalidades artísticas que investigamos atuam a partir da superação desta dualidade. Pois possuem as características da pintura (constituem-se em alguma formalização estética) mas com a finalidade da performance (articular as pessoas em relação ao espaço). A partir do momento em que superamos a dicotomia 'ética X estética', superamos também a dicotomia 'pintura X performance', e as Instalações, *Environments*, Ambientes e Intervenções se mostram modalidades potentes para a experimentação radical de questões arquitetônicas, já que assumem a construção estética do objeto e consideram a presença das pessoas como elemento final desta construção.

Esclarecer esta questão nos foi possível graças à leitura de todo o texto e à tentativa de síntese, própria ao espaço conclusivo. Mas, ao mesmo tempo, podemos ver que já o sabíamos. Pois, não nos pusemos a investigar os *Happenings* de Allan Kaprow, nem as *Ações* de Hélio Oiticica, nem as *Vivências* de Lygia Clark. Pois, em todos eles, como na Performance, estaria-se a investigar enfaticamente o pólo relacional, abandonando-se a formalização estética que, na arquitetura, é o que efetiva a função relacional. Para evitar mal-entendidos: não estamos a descartar estas práticas performáticas como lugares de experimentação radical, mas apenas apontamos como elas induzem a uma polarização por demais desgastada.

Analisar os diversos artistas e suas diferentes abordagens e, em seguida, experiências em prática e ensino de arquitetura nos permitiu levantar possibilidades concretas de qualificação da arquitetura a partir da aproximação com estas modalidades artísticas que se situam além da polarização 'ética X estética'. Tais possibilidades surgiram tanto em âmbito prático quanto teórico. Ou seja: se surgiram possibilidades de alteração na atuação prática, a fim de qualificá-la, surgiram também possibilidades de enriquecimento do pensamento sobre arquitetura (que deve desembocar em mudanças na prática). Esta foi também uma questão importante que pôde se estabelecer ao decorrer do texto: teoria e prática não podem ser dissociados da maneira que temos visto, pois isto gera alienação, tanto do 'teórico' quanto do 'técnico'.²⁶⁸ Agora vemos como a aproximação com o campo artístico pode potencializar qualificações da arquitetura em âmbito prático

²⁶⁸ Ver tópico 3.2

e teórico, e, principalmente, se eles não forem dissociados. Pudemos ver que, se perdemos de vista o horizonte teórico, a aproximação com as artes pouco contribuirá para a qualificação da arquitetura. Pelo contrário, poderá ser usada para justificar escolhas, ao invés de ajudar a pensá-las.

Superadas estas duas dicotomias ('ética X estética' e 'teoria X prática'), e tendo avaliado as repercussões desta superação na prática de arquitetura e na nossa prática artística complementar, passaremos à tentativa de síntese das questões mais importantes levantadas no trabalho. Para tal, retomaremos a estrutura do primeiro capítulo como base de organização da nossa discussão. Pela seguinte razão: no primeiro capítulo, organizamos a discussão a partir das questões que considerávamos problemáticas na produção atual de arquitetura. Mas, no segundo, não nos pusemos a tentar respondê-las obstinadamente a partir dos trabalhos de artistas, pois preferimos abrir a discussão para o que a análise destes trabalhos poderia nos trazer. Assim, deixamos as questões levantadas no primeiro capítulo como uma complementação da discussão, e não como base estrutural. Retomar a base estrutural do primeiro capítulo pode ser profícuo para esclarecer como as pistas levantadas na análise dos artistas respondem (e expandem) aos problemas apontados sobre nossa prática de arquitetura.

A primeira questão levantada, *a abordagem da estética arquitetônica como visualidade*, poderia ser formulada assim: embora a percepção da arquitetura envolva a inserção do corpo, a visão estereoscópica e os diversos sentidos, existe uma distorção de abordagem (teórica e prática) que considera que a 'estética' arquitetônica está ligada somente aos aspectos visuais. Ao longo do texto, tentamos demonstrar como se trata de uma abordagem restritiva e empobrecedora, na medida em que atrapalha a constituição de uma arquitetura que articule de maneira rica a relação entre as pessoas e delas com o mundo. Pois impede que os arquitetos trabalhem esteticamente questões sonoras, táteis, olfativas, 'ambientais', etc., fundamentais na constituição da estética arquitetônica.

Não chegamos a abordar as origens desta tendência 'oculacêntrica' da nossa cultura, nos termos de Pallasmaa.²⁶⁹ Não o fizemos porque tal empreitada excederia em muito o espaço da dissertação, e também porque suspeitamos que ela pouco

²⁶⁹ PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin. Architecture and the senses*.

ajudaria no trabalho. Procuramos investigar como este 'oculocentrismo' influencia na produção de arquitetura e como se poderia atuar para contrabalançá-lo.

Percebemos, pois, como a utilização paradigmática da representação visual no processo de produção de arquitetura induz à ênfase excessivamente visual. Pois, na representação trata-se de trabalhar questões visuais monoculares: é o que este universo permite. Diversas outras questões do universo da arquitetura não são articuláveis no universo da representação visual,²⁷⁰ que privilegia os aspectos visuais monoculares. Pudemos ver também (com o auxílio de Pérez-Gomez, Baltazar, Rasmussen, Merleau-Ponty, Pallasmaa) como a percepção do espaço envolve a presença do corpo e a visão estereoscópica, e como isto se difere enormemente de olhar uma fotografia ou um desenho.

Assim vendo, são dois os tipos de trabalhos artísticos que podem colaborar para contrabalançar esta ênfase: |1| os que permitem aos arquitetos investigarem questões que vão além da visualidade; e |2| os que ajudam a desestabilizar a crença na perspectiva como transcrição da realidade. No primeiro grupo, estão os trabalhos de Lygia Clark, de Hélio Oiticica, de Allan Kaprow, de Rivane Neuenschwander, de Janet Cardiff. O mais enfático é, sem dúvida, o de Clark. Pois ela passa a explorar deliberadamente os diversos sentidos na apreensão da obra, o que nos faz pensar que uma aproximação experimental com esta prática poderia suscitar arquiteturas inebriantes. Kaprow e Neuenschwander, ao construírem 'ambientes', trabalham necessariamente com a percepção espacial do visitante, já que ele adentra tal 'ambiente'. E, como nenhum deles se vale enfaticamente da representação visual, preferindo construir o próprio ambiente *In loco* (Kaprow) ou simulá-lo pela construção de protótipos (Neuenschwander), ambos conseguem atuar criativamente em diálogo com as especificidades da percepção espacial. Desvinculados da representação visual, têm muito mais condições de criar artefatos qualificados enquanto experiência 'ambiental'. Cardiff, por sua vez, explora enfaticamente a sonoridade na conformação da obra. Permite-nos vislumbrar uma arquitetura onde a sonoridade participa da constituição da sua estética, caso sua prática fosse o modelo da experimentação dos arquitetos.

No segundo grupo está, enfaticamente, Regina Silveira. As suas *desaparências*

²⁷⁰ Ver tópico 1.4.3, *A questão da tradução entre dois universos*.

aqui analisadas, embora sejam essencialmente de apreensão visual, trazem em si um questionamento sobre a perspectiva. Explorando seus limites e mostrando as deformações aí geradas, são trabalhos potentes para questionar a idéia de que a perspectiva é universo infinito ou que é transcrição da realidade. Servem, especialmente, ao campo da reflexão, e nos ajudam a perceber, por processos intrínsecos à arte, os limites de um universo que tem sido utilizado muitas vezes a-criticamente (como pudemos ver na comparação com Zaha Hadid).

Os dois grupos apresentam possibilidades de reverter a ênfase visual monocular da estética da arquitetura, seja inserindo os demais sentidos e a percepção corporal na 'pauta criativa' dos arquitetos, seja apontando criticamente os limites da representação visual enquanto ferramenta de abordar o mundo. Aproximar os arquitetos destas práticas artísticas pode ser um importante passo para superar a desgastada ênfase da arquitetura nos aspectos visuais monoculares.

O segundo ponto levantado, *a ênfase objetual* da arquitetura, diz respeito a se tomar a arquitetura enquanto 'objeto'. Tal abordagem leva a duas distorções: |1| a de se pensar a arquitetura enquanto 'objeto a ser visto de fora'; e |2| a de se pensar a arquitetura enquanto 'objeto fechado'. A primeira faz com que a espacialidade interna e articuladora da arquitetura seja negligenciada. A segunda faz com que a transformação da arquitetura pelas pessoas seja negada. Pudemos ver, a partir da argumentação de Flusser,²⁷¹ como esta ênfase objetual tem origem nos procedimentos da ciência moderna de objetivação do mundo. Pudemos ver também, como ela está intimamente ligada com a representação: é se valendo da representação visual que a ciência moderna se afasta do mundo para manipulá-lo, torná-lo objeto.

Portanto, reverter esta abordagem pode trazer dois benefícios: |1| recolocar em cena a importância da espacialidade interna da arquitetura enquanto articuladora das relações das pessoas; e |2| se assumir que a arquitetura está aberta para a interferência e alteração pelas pessoas, e que esta dinâmica lhe é inerente. Nas práticas artísticas que analisamos, a questão da espacialidade interna é articulada por vários dos artistas. Ao construírem 'ambientes', ao invés de 'esculturas', deslocam a excessiva ênfase dos objetos para os espaços, privilegiando o

²⁷¹ Ver tópico 1.5.

aspecto dialogal, inter-relacional. Pois, atuar no espaço interno é privilegiar a sua característica de articulação das pessoas, de organizar as relações.

Além da questão 'ambiental', há a articulação da arquitetura como 'obra aberta' (em um sentido muito mais radical que em Eco)²⁷² na qual as pessoas interferem ativamente e continuamente na *con-formação da obra*. Esta articulação é feita por Kaprow e também por Lozano-Hemmer, se valendo de técnicas bastante diversas (meios físicos e tecnologia digital associada aos meios físicos). De toda maneira, ambos constroem espaços onde o visitante pode alterá-lo, e a obra vai se *con-formando* pela presença das pessoas.

Mas aqui também o trabalho de Regina Silveira pode ser de grande valia, já que pode desestabilizar a crença na perspectiva como transcrição da realidade, ou como universo sem limites. É a representação arquitetônica, especialmente a técnica da isometria, a ferramenta que possibilita este afastamento do mundo para transformá-lo em objeto.

Quando estas práticas servem à experimentação paralela dos arquitetos, podem ajudar a balancear a excessiva ênfase na produção de objetos fechados a serem contemplados pelo olhar, como pudemos ensaiar nos estudos de caso.

No entanto, das análises dos artistas surgiram também 'soluções' para 'problemas' que não estavam colocados. 'Problemas' que só vieram à tona a partir destas análises, o que aponta os ganhos de se abrir para o que a experiência da escrita nos mostra, ao invés de se fechar na confirmação ou refutação de uma hipótese inicial. Tais 'soluções' surgiram especialmente quando da análise das práticas *In Situ*, que evidenciou como o universo idealmente neutro e passivo da representação visual nos induz a outras distorções da arquitetura. Nos induz a pensar o terreno (o lugar) como espaço homogêneo, passivo, com três eixos que saem de um ponto e vão até o infinito. Nos coloca a fantasia de que este lugar 'neutro' está apto a receber nossas idéias sem interferência. Neste universo neutro, ser criativo é "ter idéias originais",²⁷³ que podem ser impostas sobre o mundo.

As práticas *In Situ* não permitem esta fantasia. Pelo contrário, ao tomarem a análise do lugar como ponto de partida e de verificação durante o trabalho, assumem uma postura dialogal com o suporte, ou seja, com o mundo. Assumem

²⁷² Pois a 'obra aberta' para Eco está aberta para a interpretação, e não para a ação. Ver tópico 2.2.2.

²⁷³ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. P. 172.

que lugares diferentes comportam intervenções diferentes, e assumem o diálogo com as especificidades do lugar como parte importante do processo criativo. Isto permite dar saltos qualitativos nos trabalhos desenvolvidos, frutos de um diálogo entre as idéias do artista e as interferências da realidade concreta. Apontamos como esta abordagem pode ser rica se tomada pelos arquitetos, e pudemos verificar como isto ocorre nos estudos de caso. Vimos como as interferências da realidade concreta são várias e imprevisíveis, e como assumir esta interferência qualificou alguns trabalhos feitos pelos estudantes.

O que podemos perceber é que todas estas 'deformações' na prática de arquitetura (tomá-la como objeto fechado, a ser apreendido visualmente, independente do contexto onde se insere) se relacionam muito proximamente com os procedimentos da ciência moderna de objetivação do mundo pelo espírito transcendente. Os trabalhos artísticos que analisamos são, neste sentido, expressões da vontade de superar alguns destes paradigmas. E eles podem contribuir para a superação destes paradigmas na prática de arquitetura, por isto a aproximação se mostrou tão rica. Pois, na arte, campo de renovação por excelência, as transformações na cultura acontecem primeiro, como apontamos no tópico 2.4. Nela se expressa de diferentes maneiras o desejo de se superar o peso da 'objetividade', da 'transcendência do espírito', manifesto na filosofia por autores como Flusser e Merleau-Ponty, e no pensamento de arquitetura por autores como Pérez-Gomez e Pallasmaa.²⁷⁴ A arte consegue expressar antes da arquitetura transformações importantes do nosso contexto cultural, e serve para inxertar-lhe estas transformações pelo campo experimental. Consegue expressar anseios de uma 'nova filosofia', que busca estabelecer novas maneiras de lidarmos com o mundo e com o conhecimento.

Esta 'nova filosofia', apontada por Merleau-Ponty há quase 50 anos, supera os ideais de 'transcendência do espírito' e de 'objetividade', e considera o "espírito espalhado no corpo"²⁷⁵ (para Descartes um empecilho ao conhecimento verdadeiro). Quando tal superação ocorre, "todas as pesquisas que acreditávamos encerradas

²⁷⁴ Ver: FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. Cap.: *Le geste de chercher*. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Built upon Love. Architectural longing after ethics and esthetics*. PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the skin. Architecture and the senses*.

²⁷⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. P. 274.

reabrem-se”,²⁷⁶ pois há que se pensar de novo todas as coisas, já que não se está distanciado delas por um espírito transcendente, um “par de olhos descorporificados”.²⁷⁷ Estamos imersos na realidade concreta²⁷⁸ e nosso ‘espírito’ está espalhado pelo nosso corpo, e não restrito à visão.²⁷⁹ Se assumimos tal visão do mundo, todas as áreas do conhecimento precisam rever seus modelos de atuação, já que aqueles que temos disponíveis não mais nos servem.

[...] está recomeçando, “ab ovo”, o esforço todo de conhecer cientificamente o mundo que nos cerca. De certa maneira, somos atualmente tão ignorantes e ingênuos quanto o foram os pioneiros da ciência moderna. E como eles estavam obrigados a carregar nas costas o peso do aristotelismo, nós somos obrigados a carregar o fardo muito mais pesado dos ‘conhecimentos objetivos’ acumulados por eles. Não se trata, pois, de peso morto. Mas de peso que deve ser “posto entre aspas para uso futuro” (para falarmos com Husserl), sob pena de continuarmos esbarrando, futilmente, contra a barreira da objetividade.²⁸⁰

Também a arquitetura encontra-se neste momento de revisão, embora com certa defasagem. O que importa é que, atualmente, começa a se projetar um pensamento arquitetônico que considera o ‘espírito espalhado pelo corpo’ do ser ‘imerso na realidade concreta’, e não mais o espírito transcendente que visualiza a arquitetura como objeto.²⁸¹ Eis um deslocamento fundamental para a prática de uma arquitetura que articule de maneira rica homens e mundo.

Por certo: não se trata de abandonar os avanços obtidos pela ciência moderna através dos procedimentos de objetivação, mas de colocá-los ‘entre aspas para uso futuro’, na medida em que seus limites foram evidenciados pelo horizonte enfadonho que apontam de objetivação de tudo quanto há e que só diz respeito a um ‘espírito’ que não existe, isolado do corpo. Trata-se, pois, de revisar os nossos conceitos, nossas abordagens e nossos procedimentos de produção de arquitetura, onde passará a se considerar o homem como um ser imerso na realidade concreta e cuja apreensão do mundo passa por todo o corpo. A partir de então, poderemos nos ‘distanciar’ para melhor compreender certas questões, mas se trata de um

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. P. 6.

²⁷⁸ FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. Cap.: *Le geste de chercher*.

²⁷⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*.

²⁸⁰ FLUSSER, Vilém. *Natural:Mente. Vários acessos ao significado de natureza*. P. 143.

²⁸¹ Tal pensamento se projeta por autores como Pérez-Gomez e Pallasmaa, remete a pioneiros como Rasmussen, e pode ser percebido em nosso contexto em autores como Santos e Huchet. Indicados na Bibliografia.

distanciamento responsável, “que admite o seu profundo empenho no concebível mas procura um ponto de vista amplo e despreconcebido”.²⁸²

Este trabalho se insere como uma pequena contribuição para a constituição desta nova arquitetura, que se ancora em uma nova ciência. Pequena, porque há muito a ser feito. Todo o nosso pensamento e prática de arquitetura devem ser reconsiderados, a partir da superação da ‘objetividade’ e da ‘transcendência’. Realizamos, neste ‘ensaio’²⁸³, três contribuições neste sentido. A primeira foi analisar criticamente o modelo atual de produção de arquitetura, enfaticamente voltado para a representação visual (objetiva e transcendente), e estabelecer seus limites e suas distorções. A segunda foi levantar pistas (algumas bastante imprecisas) de superação deste modelo a partir da aproximação com alguns trabalhos artísticos. A terceira foi realizar e avaliar a aplicação de algumas destas pistas em ensino e prática. (Poderia se considerar, ainda, uma quarta contribuição, feita quase levianamente, que discute a metodologia do texto, questionando a hegemonia e a crença nos métodos advindos das *Ciências Naturais*).

Por certo: em cada uma das três contribuições poderia se encontrar pontos diversos a serem desenvolvidos. Muito há a ser feito, e as sugestões para pesquisas futuras poderiam ser colocadas, mais uma vez, *ad nauseum*. Tentaremos resumí-las e enumerá-las conforme o capítulo ao qual correspondem: |1| realizar outras análises da nossa produção de arquitetura, tendo como base crítica a superação dos paradigmas da ciência moderna; |2| analisar o trabalho de diversos outros artistas, que poderiam trazer diferentes questões à discussão de arquitetura; |2| procurar outros métodos para realizar esta discussão, o que a transformaria; |3| aplicar as pistas aqui levantadas em ensino e prática; |3| aplicar mais profundamente algumas pistas que pudemos investigar nos estudos de caso; etc.

Todas estas possibilidades estão abertas aos arquitetos, aos teóricos, aos pesquisadores, aos professores. E para tal não há receitas, visto o pioneirismo desta nova arquitetura e desta nova ciência. Ou talvez haja uma: que toda abordagem da arquitetura deve considerá-la imersa na realidade concreta, articulando a relação entre pessoas também imersas na realidade concreta e cuja apreensão do mundo se

²⁸² FLUSSER, Vilém. *Natural:Mente. Vários acessos ao significado de natureza*. P. 147.

²⁸³ No sentido oposto ao de ‘tratado’, o ensaio é um lugar que permite o engajamento intelectual e existencial. Ver: FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. P. 93.

faz por todo o corpo. Ora, mas se trata de um 'pressuposto'? Precisamente. Assim como os pressupostos da 'objetividade' e da 'transcendência do espírito' basearam toda a ciência moderna, embora se afirme que ela esteja livre de 'pressupostos'. Nossos pressupostos são exatamente a superação dos pressupostos da ciência moderna, no momento em que eles saem da toca e mostram a sua face de frankenstein.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BISHOP, Claire. *Installation Art*. Nova York: Routledge, 2005.

BRANDÃO, Carlos Antônio. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O Idioma Analítico de John Wilkins*. Obras Completas, Vol II- 1952-1972. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 2001.

BUREN, Daniel. *Do Volume e da cor*. Gironda: Franc Aquitaine, 1985.

_____. *Textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Org. Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

_____. *Buren: Retrospectif/Actif*. Paris: Beaux Arts magazine, juin 2002..

CABRAL FILHO, José dos Santos. *Digital art – A field of inquiry for contemporary architecture*. In: International Journal of Architectural Computing. Londres: Multi-Scene, Vol. 3, Num. 3, Sep 2005. Pp. 355-372.

_____. *Arquitetura como instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo*. In: MALARD, M. L. [org.] *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Computer Graphics representation of architectural subjective knowledge*. Sheffield University, 1993.

_____. *Um futuro além da transgressão*. In: GARCIA, Wilson [org.]. *Corpoe Arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

CABRAL FILHO, José dos Santos e outros. *A Performance enquanto estratégia didática no ensino de informática aplicada à arquitetura*. In: CD-ROM Anais do III Seminário – A Informática Aplicada ao Ensino de Arquitetura. Campinas: Faupuccamp, setembro de 1997.

CANÇADO, Wellington. *Lugares comuns – CLASSIFICADOS: arquitetura e consumo*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de arquitetura da UFMG, 2002..

CHATEAU, Dominique. *Arts plastiques. Archeologie d'une notion*. Nimes: Editions Jacqueline Chambon, 1999.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tapies, 1998.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Espelho do Céu*. In: <http://reginasilveira.uol.com.br/desaparencias.php> . Acesso nov 2007.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Un histoire du regard en Occident*. Paris: Galimard, 1992.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato criador*. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. 2ª ed.

FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura e concretismo*. In: Revista Designio. Ed. Set 2004.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [orgs.]. *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Da Religiosidade: A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escritura Editoras, 2002.

_____. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Les Gestes*. Paris: Cergy, 1999.

_____. *Natural:Mente.Vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Pós-História. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *Sintetizar Imagens*. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A., 1993.

GIANETTI, Cláudia. *Estética digital. Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Tradução: Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.

GOOSSEN, E. *A Tela Grande*. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

GULLAR, Ferreira. *A trajetória de Lygia Clark*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tapies, 1998.

HUCHET, Stéphane. *A instalação em situação*. In: *Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, ano XII, num. 12, 2005. Pp. 65 – 78.

_____. *Explosiva Fixa*. In: <http://reginasilveira.uol.com.br/compendio.php>. Acesso nov 2007.

_____. *Horizonte tectônico e campo plástico – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária*. In: MALARD, M. L. *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

KAPROW, Allan. *Introduction to a theory*. Bull Shit 01. Oct.- Nov. 1991. Communiqué de presse para 7 environments.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. O seminário, livro 11*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

MACHADO, Angêlo. *Exposição Mundus Admirabilis de Regina Silveira*. In: Catálogo da exposição *Compêndio* no Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, junho de 2007.

MALARD, Maria Lúcia. *Alguns problemas de projeto ou do ensino de arquitetura*. In: MALARD, M. L. Cinco textos sobre arquitetura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARQUES, Monique Sanches. *Do espaço geométrico das construções ao espaço vivido da arquitetura: A relação entre necessidade e desejo na criação de lugares arquitetônicos construídos pelo próprio habitante*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos S/A, 1971.

_____. *O olho e o espírito*. Trad. Marilena Chauí. In: DUARTE, Rodrigo [org.]. *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

NEUENSCHWANDER, Rivane. *Rivane Neuenschwander. Ici Lá bas Aqui Acolá*. Catálogo da artista. ISBN: 85-904991-1-1.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica. The body of Colour*. Catálogo da exposição homônima na Tate Gallery e no Houston Fine Arts Museum. Londres, 2007.

_____. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1991

----- . *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: IMAGO Editora, 1977.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2005.

PAPADAKI, Stamo. *Le Corbusier, architect, painter, writer*. New York: The Macmillan Company, 1948.

PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Built upon Love. Architectural longing after ethics and aesthetics*. Londres: The MIT Press, 2006.

PÉREZ-GOMEZ, Alberto; PELLETIER, Louise. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Londres: The MIT Press, 2000.

POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da Arquitetura*. Tradução e notas Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Annablume, 2002.

PONTUAL, Roberto. *Brasil: As possíveis geometrias*. In: PONTUAL, Roberto [org.]. *América latina: Geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978. (livro crítico que acompanhou a mostra ARTE AGORA III / América Latina: Geometria Sensível)

RASMUSSEN, Stehen E. *Arquitetura Vivenciada*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Londres: The MIT Press Cambridge, 2001.

SANTOS, Ana Paula Baltazar dos. *Multimídia Interativa e Registro de Arquitetura. A Imagem da Arquitetura além da Representação*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. Trechos de *O mundo como vontade e representação*. In: DUARTE, Rodrigo [org.]. *O Belo Autônomo. Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SILVEIRA, Regina. *Entrevista a Kevin Power*. In: Catálogo da exposição *Compêndio* no Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, junho de 2007.

SPERLING, David. *Event: Architecture and Art in the Era of Mediatized Experience*. In: X Congresso Iberoamericano de Gráfica Digital. Sigradi 2006.

WILSON, PETER. *The Domestication of the Human Species*. Londres: Yale University Press, 1988.

Índice de figuras

- 31** **Fig. 1** Toyo Ito: *Wind Tower*, 1986. fonte: <http://web.tisca.it>
- Fig. 2** Jean Nouvel: *Instituto do Mundo Árabe*, 1988. Fonte: <http://www.e-architect.co.uk>
- 71** **Fig. 3** El Lissitzky: *Proun Space*, 1923. Fonte: BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*.
- Fig. 4** Kurt Schwitters: *Merzbau*, 1923. Fonte: BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*.
- 75** **Fig. 5** Lygia Clark: *Quebra da moldura*, 1954. Fonte: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.
- Fig. 6** Lygia Clark: *Casulo*, 1959. Fonte: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.
- Fig. 7** Lygia Clark: *Projeto para um Planeta*, 1963. Fonte: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.
- Fig. 8** Lygia Clark: *Estruturas vivas*, 1969. Fonte: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*.
- 80** **Fig. 9** Hélio Oiticica: *Invenções*, 1962; Fonte: OITICICA, Hélio. *The body of colour*.
- Fig. 10** Hélio Oiticica: *Grand Nucleus*, 1960-66. Fonte: OITICICA, Hélio. *The body of colour*.
- Fig. 11** Sol le Witt: *Cinco estruturas modulares*, 1972. Fonte: <http://www.nationalgallery.org>
- 81** **Fig. 12** Dan Flavin: *Instalação*. 1964. Fonte: BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical History*.
- Fig. 13** Roberto Morris: *Instalação*, 1964. Fonte: BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical History*.
- 86** **Fig. 14** Allan Kaprow: *Words*, 1962. Fonte: Bishop, Claire. *Installation Art. A critical history*.
- Fig. 15** Claes Oldenburg: *The Store*, 1961. Fonte: Bishop, Claire. *Installation Art. A critical History*.
- 95** **Fig. 17** Daniel Buren: *Within and beyond the Frame*, 1973.
- 104** **Fig. 18** Regina Silveira: *Desaparências*, 1997. Fonte: <http://reginasilveira.uol.com.br>
- Fig. 19** Regina Silveira: *Mundus Admirabilis*, 2007. Fonte: <http://reginasilveira.uol.com.br>
- 107** **Fig. 20** Zaha Hadid: *Fire Station*, 1993. Vista da sala de reuniões. Foto do autor.
- Fig. 21** Regina Silveira: *Desaparência*, 2007. Fonte: <http://reginasilveira.uol.com.br>
- 108** **Fig. 22** Albrecht Dürer: *Artista pintando um alaúde*.
Fonte: <http://www.intexto.ufrgs.br/n11/a-n11a6.html>
- 114** **Fig. 23** Rivane Neuenschwander: *Secondary Stories*, 2006. Fonte: arquivo da artista.
- Fig. 24** Rivane Neuenschwander: *Continente-nuvem*, 2007. Fonte: arquivo da artista.
- 123** **Fig. 25** Rafael Lozano-Hemmer: *Almácen de Corazonadas*, 2007.
Fonte: <http://www.lozano-hemmer.com>
- Fig. 26** Rafael Lozano-Hemmer: *Homografias sub-escultura 7*, 2006.
Fonte: <http://www.lozano-hemmer.com>
- 135** **Fig. 27** Janet Cardiff: *40 party motet*, 2001. Fonte: <http://www.tate.org.uk>
- 136** **Fig. 28** Rachel Whiteread: *House*, 2001.
Fonte: <http://naturalfrequency.com/articles/thermalelements>
- 154** **Fig. 29** *Intervenção na casa abandonada*. Ivie Zapellini, Luís Santiago e Gabriel Castro. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007. Fonte: arquivo do autor. Fotografia: Flora Rajão.
- 157** **Fig. 30** *Intervenção no lago*. Lídia Onara, Núria Camargos e Marcos Nunes. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007. Fonte: arquivo do autor. Fotografia: Flora Rajão.

- 159** **Fig. 31** *Intervenção no corredor*. Henrique Eduardo, Luisy Isabelle e Tiago Fontes. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007. Fonte: arquivo do autor. Fotografia: Flora Rajão.
- 161** **Fig. 32** *Intervenção no elevador*. Paulo Marcelo, Sofia Lobato e Stephanie Assaf. Escola de Arquitetura da UFMG, 2007. Fonte: arquivo do autor. Fotografia: Flora Rajão.
- 167** **Fig. 33** *Reserva 1*, 2007. Fonte: <http://territoriumuseumineiro.blogspot.com/>
- 169** **Fig. 34** *Reserva 2*, 2007. Fonte: <http://territoriumuseumineiro.blogspot.com/>
- Fig. 35** *Reserva 3*, 2007. Fonte: <http://territoriumuseumineiro.blogspot.com/>
- 170** **Fig. 36** *Reserva 4*, 2007. Fonte: <http://territoriumuseumineiro.blogspot.com/>
- 172** **Fig. 37** *Os Dragões*. 2006. Fonte: arquivo do autor.