

ALÉM DA FORMA: arquitetura no âmbito das artes

Jorge Bassani

Carnavais – as expressões de fim de século

Em 1994 a extensão da M11¹ impõe a demolição de um conjunto de casas em *Claremont Road*, na zona Leste de Londres, um grupo de artistas e ativistas a ocupa para impedir a remoção e permanece lá por quase um ano. As *ocupações* predominantemente culturais estão cada vez mais frequentes por toda a Europa desde os *punks*. Os eventos em *Claremont Road* já são de natureza conhecida: seu ativismo é o desenvolvimento de facções dos movimentos por direitos sociais, pacifistas e feministas, sua

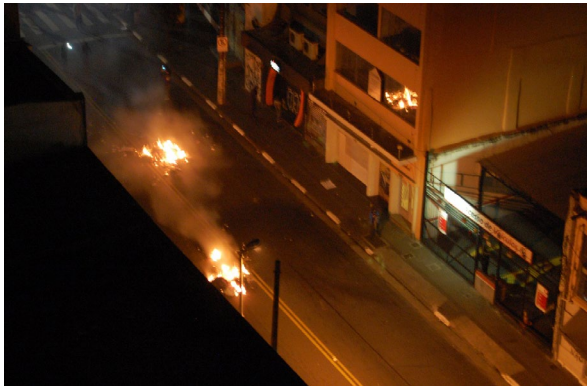
ação direta está nas táticas do *Greenpeace* nos últimos vinte anos, sua expressão produzindo *slogans* e símbolos como nas barricadas de Maio de 68; porém, passaram a ser vistos como ponto de inflexão nos processos urbanos, artísticos e políticos na virada de século (BLANCO, 2015).

Na onda de *Claremont*, antes do final da década, o mundo assiste às manifestações do *Stop the City Protests*, durante o encontro do G8, em Birmigham; *Carnival Against Capital*, G8 de 1999 em Colônia, Alemanha; além da emblemática, por trazer à tona a atuação dos *black blocs*, manifestação contra a reunião da

1 A M11 é uma expressa de ligação do centro de Londres com o sistema rodoviário no leste da cidade, situa-se entre as *Docklands* e o Parque Olímpico de 2012, região de maior impacto das renovações urbanas na cidade.

OMC conhecida como *batalha de Seattle*². Todos estes eventos têm em comum a multiplicidade de matilhas urbanas arrebanhadas pela Internet se movimentando em *ação direta* fora do sistema representativo, também têm em comum a festa nas ruas. Todo o subterrâneo (cultura e política) emergiu às ruas, com a sociedade *formal* assistindo pela tv e atônita por saber que este submundo é mais numeroso que o dela.

Figura 1 – São Paulo, resíduos das Manifestações de junho de 2013



Fonte: J. Bassani

2 *Batalha de Seattle* foi como ficou chamada pela mídia a manifestação contra o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC) em novembro de 1999, meses depois do primeiro dos *canival against capital* em Colônia. Mais de 50 mil manifestantes tomaram as ruas da cidade e os choques com as forças policiais foram intensos.

1ª PARTE: A ponte 1960>2000

Em 2013 a Fundação Prada de Veneza, na 55ª Bienal, apresentou *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* sob curadoria de Germano Celant (1940-2020), com colaboração de Rem Koolhaas (1944) e Thomas Demand (1964). É um trio bastante significativo, Celant é historiador e crítico de arte italiano, criador em 1967 do manifesto “Notes for a guerrilla” com o conceito de *Arte Povera*³; Koolhaas, arquiteto que apesar de fazer parte do *star system*, preserva a pose (convincente) de *out-sider*, inserido no circuito intelectual desde *Delirious New York* (1978) com o seu “Manifesto retroativo”; e Demand, mais jovem que os outros, escultor alemão, mas que opera principalmente com a fotografia para criar ambientes, respeitado no meio pelo acentuado tom político em seu trabalho. No entanto, apesar da época, logo

3 *Arte Povera*, uma tradução é “arte pobre”, movimento italiano da década de 1970 nas artes visuais que questionava o valor do objeto artístico com a utilização de materiais mundanos e estética agressiva. Vejam: *Arte Povera. Notes on a guerrilla war*. Disponível em: <https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>. Acesso em: 2 mar. 2021.

após a combustão das *primaveras árabes* e dos *occupys*⁴ pela Europa e EUA, o trio não expõe representações e interações de artistas alinhados a este momento. A curadoria é a “reencenação” da lendária exposição de 1969, *Live in your head. When attitude become form* no Bern Kunsthalle que teve como curador, o mítico⁵ Harald Szeemann.

Lembro esse evento para fazer dele um *acontecimento* e evidenciá-lo para uma *arqueologia* das ideias nas artes e na cultura que circulam no

4 A *primavera árabe* foi uma onda de protestos que teve início na Tunísia, em dezembro de 2010, e se alastrou pelo norte da África no ano seguinte, com pauta democrática em países de regimes extremamente fechados. Também em 2011, com outra pauta, originários da profunda crise econômica, os protestos se multiplicam pela Europa e EUA, os eventos mais notórios foram: na Espanha o 15 M, *Movimiento Indignados*; em Portugal, a *Geração à rasca*; e *Occupy Wall Street* em NYC.

5 Harald Szeemann (1933-2005) é considerado o curador que revolucionou o conceito tradicional de exposições, redefinindo o entendimento de curadoria. Em 1961 é nomeado, com 28 anos, diretor do Kunsthalle em Berna. Se retirou do museu suíço logo após *When attitude become form* em 1969 e tornou-se “curador independente”, realizou muitas exposições, entre elas, a *Documenta 5* (Kassel), em 1972, foi a primeira com tema, *Questioning reality – Pictural worlds today*, e alavancou o evento alemão à categoria dos mais importantes do mundo.

início do novo século. Nesse sentido, a exposição em Veneza traz três questões que merecem destaques aqui: 1) a ponte com a década de 1960, ponte literalmente, liga um ponto a outro sem porosidade com as cinco décadas entre eles; 2) dentre as diversas possibilidades de revisitação aos 60’s, poderia ser com a *Pop Art*, ou a cultura psicodélica, mas a opção pela *Arte Conceitual*; e 3) o título das duas exposições não faz menção a “conceito” ou a “ideia”, aderentes aos propósitos da *Conceitual*, em seu lugar traz “atitudes que se tornam formas”, enunciando predomínio da ação sobre o conceito.

Os enunciados da década de 1960, que são postos nos debates e ações artístico-culturais no século XXI, estão em processo desde a década de 1990. Um breve panorama da retomada de discursos (das teorias às palavras de ordem) dos anos 1960 nos 1990, deve considerar, além das expressões abrigadas sob o nome de “contracultura”, em especial, o ambiente nietzscheniano

de “vontade de poder”, “além-homem”⁶, na filosofia e pensamento político. Este panorama nos tomaria um tempo imenso, portanto, vamos nos reportar a duas personagens de modo icônico para uma possível noção geral.

Em 1991 morre Henri Lefebvre e Gui Debord em 1994. Sem relação direta com homenagens a figuras tão marcantes, a década será caracterizada, não só por voltar a lê-los, mas por reinterpretar e esgarçar ao nível dos discursos, portanto, da linguagem, seus escritos. Lefebvre, autor de uma obra monumental e revista atentamente por muitos desde David Harvey⁷, entrou

fortemente na cultura e na política *pops* por meio de seu livro mais memorável⁸, *O direito à cidade*. O título do livro, às vezes, independentemente de seu conteúdo, tornou-se, como bem sabemos, um dos mais notáveis *slogans*, tema curatorial de exposições, simpósios, livros, nas diversas áreas das humanidades, das artes e dos movimentos socioculturais.

O caso de Debord é bem diferente, mas os resultados, do ponto de vista da operação que processa conceitos dos 60’s em práticas discursivas nas artes e política dos 90’s, são os mesmos. Se Lefebvre permaneceu entre os dois períodos assunto constante na academia, Debord permaneceu o tempo todo como “marginal”, portanto, sua redescoberta se deu em todos os níveis, institucionais e “alternativos”, ao mesmo tempo. E se a ideia-chave para ilustrar a dimensão lefebvrea na última década

6 Friedrich Nietzsche (1844-1900) é seguramente o filósofo histórico mais importante para a geração dos 60’s, Deleuze e Foucault estavam no grupo que reeditaram sua obra e produziram livros a seu respeito. É de Nietzsche a epígrafe de *O direito à cidade* de Lefebvre. “Vontade de poder” (ou de *potência*, depende da tradução) e “além-homem” são elementos-chave para seu pensamento de libertação do homem das amarras morais e religiosas.

7 David Harvey (1935), geógrafo inglês, é um dos principais autores a recolocar, e apresentar para as novas gerações, Lefebvre, antes quase que uma especialidade de cursos de filosofia. Mas, a maioria dos geógrafos empenhados na renovação da disciplina na linha do “materialismo geográfico”, a partir da década de 1960, se alinha ao pensamento marxista de Lefebvre.

8 Lefebvre publicou em torno de 70 livros, sua obra é dividida em quatro períodos: 1) anos 1930 e 1940, com o estudo da *obra de Marx*; 2) anos 1940 e 1950, dedicado à *crítica da vida cotidiana*; 3) nas décadas de 1960 e 1970, em que analisa a produção do *espaço urbano*, onde está *O direito à cidade*; e 4) dos anos 1970 até sua morte, com as reflexões sobre o Estado.

é “direito à cidade”, a dimensão debordiana pode ser quantificada e qualificada reportando à *Teoria da deriva*⁹, outros temas de Debord estão nas pautas da década, mas a teleologia da *deriva* naqueles anos a interpreta no viés metodológico o que era, de origem, absolutamente crítica ao pensamento metodológico.

Estes dois nomes trazem à tona duas noções fundamentais na retomada de conceitos dos anos 1960. Digo duas noções e não termos ou conceitos, porque são esgarçados multiconceitualmente assumindo contornos muito distintos de acordo como são problematizados, como são agenciados como linguagem e discursos nas práticas artísticas, culturais e políticas. Elas são “cotidiano” e “urbano”.

Outra questão sobre a reconstrução de “*When Attitudes...*”, diz respeito à Arte Conceitual. Lippard fala em “desmaterialização” (LIPPARD; CHANDLER, 2013) na arte, indicando uma arte “intelectual” que abdica ao objeto para operar ao nível do conceito, algo etéreo e que se encerra na

9 Teoria da deriva. DEBORD, Guy. Texto publicado no nº 2 da revista *Internacional Situacionista*, em dezembro de 1958.

assimilação pelo fruidor. A escritora e curadora deseja evidenciar a “ideia” da arte, no entanto, a fruição se dá por meios sensíveis, alguma espécie de objeto ou lugar físico da fruição. A exposição de 1969 em Berna era repleta de objetos, de coisas sensíveis para propor os conceitos em jogo, claro, muito diferentes de objeto artístico tradicional. A questão é a associação desses objetos à sua condição de signo, talvez o dado fundamental para adentrar nos propósitos da Conceitual. Joseph Kosuth (1945) – que participa da exposição – deixa isso explícito em suas instalações com o objeto real, a foto em 1:1 (da exposição) do próprio e a ampliação do verbete de dicionário que o contém, caso da clássica “Uma e três cadeiras”¹⁰.

A relação signo-objeto configura um dado importante no contexto da reconstrução de 2013 em Veneza, não na exposição em si, mas no contexto sociocultural e político do início do século. A relação significante-significado foi

10 Ver: SILVA, Marcelo de Souza. *Reflexões sobre Uma e Três Cadeiras*, de Joseph Kosuth. HACER: Estudos e Reflexões, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://www.hacer.com.br/kosuth>. Acesso em: 12 fev. 2021.

explodida pela *revolução digital*, a recuperação da vida real se dá em meio aos enunciados do neoliberalismo de reafirmação da imagem como signos do consumo. A realidade vivida não é uma questão para a Arte Conceitual dos anos 60's, mas é uma das mais notáveis na reação dos artistas e ativistas dos 2000 à estetização do mundo para o consumo.

Associada, tanto à reunião de objetos desprovidos de aura artística, quanto à própria ideia de desmaterialização, surge uma perspectiva para as artes própria da conceituação, o *dialogismo* na criação. Sem o objeto caligráfico autoral, o objeto conceitual pode ser debatido, transformado pela discussão dos conceitos sem afetar sua condição de “arte”, ou seja, de algo que tem como propósito ampliar as capacidades humanas de percepção e de reflexão, e talvez, de emoção. Esta associação tem dois desdobramentos importantes para nossa sequência aqui, um é a *criação coletiva*. A fundamental Rede *Fluxus*, apesar das parcerias nos *happenings*, em geral artista visual e músico, eles formavam campos de cooperação, mas cada um em sua

disciplina. Os grupos de artistas a partir da virada de século, seguindo as lições das cênicas, cinema e música, investem na *criação coletiva*. O outro desdobramento é a função comunicativa e discursiva do objeto-signo, ela é conduzida além dos postulados de Duchamp nos *ready-mades*, objetos unos em design e “prontos” transpostos para contexto insólito. A reunião de objetos objetivando conceitos propõe expressões além da arte, propõe uma fruição também ampliada ao corpo social como fruidor, claramente política. Uma ilustração seria a *performance* de Joseph Beuys (1921-1986) na *Documenta 5* (1972), discutindo *democracia direta* com os visitantes¹¹, sem objeto algum, só o seu corpo.

Finalmente, o terceiro tópico sobre a exposição em Veneza a ressaltar está presente em seu título, “atitudes”. “Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em

11 *100 dias com Beuys* – A quinta mostra de Kassel confrontou os visitantes com *kitsch*, propaganda, *science fiction*, incluindo a performance como parte significativa do programa. O artista Joseph Beuys discutiu sobre democracia direta com os visitantes da *documenta* durante 100 dias. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/kassel-e-a-documenta-um-hist%C3%B3rico/a-571335>. Acesso em: 5 fev. 2021.

uma frente unida de ação”, conclama o Manifesto Fluxus de 1963. A “arte de ação” surge com os *happenings*, criados inicialmente por Allan Kaprow e John Cage¹², no ambiente Fluxus e Conceitual, mais do que se alinhar ao apelo pela “anti-arte” do manifesto, eles são expressões do além-arte postulado no Manifesto na unidade *arte-vida*. A arte de ação está presente na exposição de Szeemann nas *performances*, uma via mais “artística” e cooptável pelos circuitos especializados, porém, com o mesmo efeito dos *happenings*, possibilitam duas dimensões fortemente presentes a partir dos anos 90’s, a do transitório, seja como objeto-signo, seja na

sua desmaterialização, só existe na experiência e na experiencização do *acontecimento*. A outra dimensão, muito potente como discurso, é a do artista-corpo. Nada é mais poderoso para o pensamento da ação artística, o entrelaçamento arte e vida do corpo em atrito com o mundo físico e outros corpos, tanto um quanto os outros passam a “ser” arte, mais que artista e espectador.

A partir da virada de século se multiplicam os movimentos políticos e sociais autodenominados “ativistas”, a diversidade de discursos que produzem também. Nessa diversidade, há alguns pontos comuns à maioria, dois deles se destacam, a *organização horizontal* e a *ação direta*. Ambos têm vínculos notáveis com as propostas artísticas dos 60’s, porém, mais importante do que estes vínculos por analogia, é atentar para como se dá a transposição dos discursos artísticos para as práticas ativistas. Em outras palavras, o entendimento da *ação direta* está amparado pela recusa da representação e, principalmente, por trazer para o campo da experiência real a atitude política. Não por acaso os movimentos dos anos 90’s se cercam das

12 “Em 1958 Kaprow procurou John Cage para pedir ajuda em relação ao som de seus Environments – peças sonoras que precederam os happenings – e acabou tornando-se seu aluno na New School of Social Research, no curso chamado Experimental Composition, com Dick Higgins e outros que, como Kaprow e Cage, também integrariam o grupo Fluxus. Os trabalhos realizados no curso de Cage são o que Kaprow denominou de ‘protótipos para os happenings’, pois ainda que houvesse muita experimentação sonora aliada a componentes visuais, ainda não existia um nome que abarcasse aquela nova forma artística que questionava o sistema da arte, aspirava à integração do binômio ‘arte-vida’, e convidava o público a fazer parte da obra.” Disponível em: <http://www.bienal.org.br/arquivo>. Acesso em: 18 fev. 2021.

expressões artísticas nos discursos políticos, distantes da estetização promovida pelo pós-moderno, próximos de uma estética da vida, promovem uma congestão de objetos-signos, *happenings*, músicas, coreografias, e a cenografia fica por conta da própria cidade.

A utilização da exposição “When Attitudes Become Form” foi motivada exclusivamente para demarcar um *acontecimento* (nem mais nem menos que outros no século nascente) e abordar os temas da discussão aqui proposta. A intenção foi propor um enquadramento cultural para comentar teorias sobre as artes no novo século.

Figura 2 – Richard Serra, Jardin des Tuileries, Paris



Foto: J. Bassani

Arte para o novo século

Falar sobre *teoria da arte* como um campo em si, compreensível e delimitável, é sempre difuso. Em geral agrupamos nele muitos campos e saberes distintos, ou seja, identificamos como tal, trabalhos em *história da arte*, de *crítica*, de *estudos culturais*, de *antropologia*, *teoria da comunicação*, nem sempre formuladores de teorias, às vezes, descrevem processos, ou os inserem em outros contextos, ou utilizam a arte como instrumental para a compreensão de fenômenos sociais. Possivelmente, os filósofos sejam os que mais se aproximam do caráter teórico em relação às artes, e estão num campo específico, a filosofia. E tampouco, me refiro à Estética como ramo delimitador da teoria da arte, na origem kantiana¹³ ela faz parte da teoria sobre o conhecimento e juízo, sua compreensão depende de confrontá-la com o conhecimento

13 Imanuel Kant (1724–1804), imerso no ambiente Iluminista, delimitou a experiência estética em vários momentos de sua imensa obra, em especial em *Crítica da razão pura*, na qual a coloca em oposição ao conhecimento objetivo (teleológico), uma forma de conhecimento subjetivo (estético). Em *Crítica do juízo*, a última das três “Críticas”, aborda a capacidade de juízo do *Belo*.

teleológico, aquele que tem finalidade. Portanto, não me atrevo a fazer, mesmo sucintamente, um panorama das teorias sobre as artes para este século. Proponho sim um recorte específico sobre esse panorama.

Em uma generalização, podemos identificar que a reflexão e teorias sobre as artes na filosofia estão focadas no sujeito (“emissor” ou “receptor”) ou no objeto (a obra). Todos os que seguem a tradição kantiana, enunciam a estética absolutamente vinculada ao “conhecimento” e encerra a “lógica” artística no sujeito, seja o artista, seja o *fruidor*; Erwin Panofsky (1892-1968) com seu “método iconológico”¹⁴, antes Konrad Fiedler (1841-1895) com a “teoria da pura visualidade”¹⁵, se debruçam sobre as estruturas internas da obra e seus valores sensíveis para, além de atribuir

14 Panofsky parte da distinção entre iconografia e iconologia, a primeira é a informação sensível em si, a descrição, o “método iconológico” se apresenta como o estudo dos significados que a informação, especialmente a imagem, possui em uma dimensão analítica.

15 Fiedler com a “teoria da pura visualidade” introduz mecanismos de análise da obra artística a partir de suas características formais e semânticas, sua principal requisição é a autonomia da arte em relação aos fatos sociais e políticos e, especialmente, às biografias de artista.

qualidade artística, vasculhar pensamentos complexos sintetizados nas propriedades formais. Os filósofos “pós-estruturalistas”¹⁶ na segunda metade do século XX deram uma importância fundamental às artes na construção filosófica, grosso modo, atribuíram a elas a possibilidade de materialidade (e “realidade” sociocultural) à filosofia. Jacques Derrida (1930-2004) com a arquitetura é notório, Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), provavelmente, os que mais avançaram nesta direção.

Existe uma notável diferença entre os métodos e as estruturas do pensamento em relação à história da filosofia com o viés nas artes para estes filósofos do pós-60’s, a substância artística não está nem no sujeito 1, nem no sujeito 2, nem no objeto, está no processo de *subjetivação*. Não se trata de colocar os três no mesmo balaio e, sim, vê-los conectados em redes complexas com outros *platôs*. Claramente, ao apontar para a subjetivação, com agenciamentos e dispositivos

16 Adoto esta denominação por pura conveniência de certo uso comum, ciente de que os principais nomes abrigados sob o rótulo “pós-estruturalista” (ou “pós-moderna”), Foucault especialmente, não concordam ou se identificam com ele.

muito distintos, indicam processos elásticos, dinâmicos, instáveis. Guattari em *Caosmose – um novo paradigma estético* (2012) vai profundo à análise da “subjetividade coletiva” na cultura contemporânea. Mas antes, com Deleuze em *O que é a filosofia* (1992), dedicaram toda a segunda parte à “Filosofia, ciência lógica e arte” e apresentam uma série de blocos conceituais para a arte a partir de *perceptos* e *afectos*:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

A questão específica que formula o quadro das teorias da arte no século XXI proposto aqui coloca em perspectiva a arte em seus *processos de subjetivação* que extravasam a condição de sujeito criador, de sujeito afetado e de objeto. Enquanto processo, sempre *devenir*, a forma

sensível é um dado que corrobora enunciados que destitui de posição fixa enunciador e leitor, portanto, processos de subjetivação que geram novas subjetividades. Na teoria dos signos de Charles Sanders Peirce¹⁷ (1839-1914), a leitura de um signo gera sempre um novo signo, as múltiplas subjetividades de D&G (Deleuze e Guattari) se reproduzem da mesma forma, no entanto, o signo é algo que está fora, não altera a natureza da relação sujeito objeto. No conceito de D&G, *perceptos* e *afectos* estão dentro, fazem parte dos sujeitos e dos objetos e, mais ainda, dos atravessamentos deles, as relações entre sujeito e objeto são entranhadas ao ponto de um ser *devenir* do outro.

Para essa questão na imensidão de teorias da arte, destaco duas obras porque suscitaram muitos debates e repercutiram nos dois extremos da produção artística do início do século, tanto na esfera culta e acadêmica, quanto nas artes de

¹⁷ Segundo a *Semiótica* criada pelo matemático e filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), os signos se dividem em três categorias de acordo com a relação que estabelecem com o objeto: *ícone*, por similaridade, *índice*, por analogia e *símbolo*, por convenção.

rua e periféricas ao sistema das artes: *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (2008) e *A partilha do sensível: estética e política* de Rancière (2009). Além delas, *Micropolíticas – Cartografia do desejo* de Guattari e Sueli Rolnik (1996), não para a discussão específica, mas como um farol nas questões da produção de subjetividades.

O sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um “être-là”, algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida.

As máquinas de produção da subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de urna etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 25).

Figura 3 – Arquitetura pós-moderna na IBA, Berlim, Rob Krier (1982)



Fonte: J. Bassani (2002)

Estética relacional

Estética relacional e arte relacional, termos que entraram para o vocabulário artístico e político e, mais ainda, no lugar de intersecção entre os dois, a partir do início do século. A noção tem paternidade, o filósofo e curador Nicolas Bourriaud (1965) publicou o livro *Esthétique relationnelle* em 1998, após exposições que organizou nos três anos anteriores. Mais do que substanciar e qualificar suas exposições e a cena de artistas que frequentava, Bourriaud se

incumbe de formular uma teoria para a conceituação de “estética relacional”. É o que coloca a partir das primeiras linhas do livro:

De onde vêm os mal-entendidos em torno da arte dos anos 1990, senão da ausência de discurso teórico? A maioria dos críticos e filósofos se negam pensar as práticas contemporâneas em sua totalidade, que então permanecem ilegíveis, uma vez que sua originalidade e relevância não podem ser percebidas se forem analisadas a partir de problemas já colocados ou resolvidos por gerações precedentes (BOURRIAUD, 2008, p. 5).

Desse início se depreende, primeiro a elevação da “arte dos anos noventa” ao patamar de novidade que necessita de um aporte teórico para ter “legibilidade”; segundo, mais do que a ausência dessa teoria, uma crítica aos críticos e filósofos coetâneos por analisarem-na “a partir de problemas propostos pelas gerações precedentes”. Vejo com estranheza esse segundo ponto por desconsiderar, talvez, a principal característica daquela década, a leitura teleológica dos complexos conceitos da filosofia “pós-estruturalista” e, também, por

recuperar procedimentos das gerações anteriores em uma perspectiva nova. Bourriaud, ele próprio, é um exemplo disso, pois, tanto a filosofia “pós-moderna”, quanto Debord, quanto a arte conceitual, povoam em densidade toda sua obra, para alinhar ideias ou para contrapô-las às artes dos 90’s.

Não é uma interpretação negativa da obra, ao contrário, ela tem grande importância, entretanto, considero, também, importante observar esta retomada+releitura+efetivação de ideias+reconceituação dos anos 90’s sobre as experiências e pensamentos dos anos 60’s, para entender e ler suas práticas e ideias e, também, para ler a própria obra de Bourriaud. Se arte sempre definiu relações entre sujeitos individuais e coletivos, neste momento é uma nova capacitação, pois o relacional não está a partir da obra, mas sim nela própria, em seu fazer e na sua experiencização.

Ao final o livro traz um “Glossário”, nele encontramos as definições para:

Relacional (arte) Conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico-prático o conjunto das

relações humanas e seu contexto social, ao invés de um espaço autônomo e privado.

Relacional (estética) Teoria estética que consiste em julgar obras de arte a partir das relações humanas que figuram, produzem ou suscitam (BOURRIAUD, 2008, p. 143).

Entre as primeiras linhas e o glossário se perfila uma enorme lista de filósofos e artistas para dar musculatura a um texto denso em busca de uma arte em atrito e atravessamentos com o corpo social. Bourriaud (2008, p. 18) evita explicitar a palavra política, mas obviamente é a dimensão que a arte que lhe interessa ambiciona. Ele se refere a um “materialismo aleatório” e se aproxima de Marx, o faz prioritariamente por meio de Althusser, um filósofo marxista polêmico e, por vezes, taxado de “revisionista”¹⁸.

18 Louis Althusser (1918-1990), foi professor na *École Normale Supérieure* e teve discípulos importantes, muitos romperam com ele ao chegarem à maturidade intelectual, Rancière foi um deles. Sobre seu “corte epistemológico” ver: *Louis Althusser e o marxismo: polêmicas e contribuições* de Marcos Cassin. Disponível em: <https://marxismo21.org/wp-content/uploads/6colocio/GT%202%20-%20OS%20MARXISMOS/ mesa%203%20-%20Pensamento%20marxista%20no%20 s%E9culo%20XX/Louis%20Althusser%20e%20o%20marxismo..%20pol%EAmicas%20e%20contribui%E7%F5es.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2021.

Mas, sua opção é principalmente pelas referências nas artes, se afasta da produção teórica, que já desqualificou no início do livro, para pôr em movimento artistas e resultados materiais:

Uma prateleira de metal com um aquecedor a gás funcionando, que mantém uma grande fonte de água fervente. Ao redor, há elementos de acampamento espalhados. Contra a parede, caixas de papelão, abertas na sua maioria, com sopas chinesas desidratadas que o espectador pode preparar, acrescentando a água quente à sua disposição.

Esta obra de Rirkrit Tiravanija, apresentada no Aperto 93 da Bienal de Veneza, está além de qualquer definição. Escultura? Instalação? Performance? Ativismo social? Nos últimos anos, trabalhos desse tipo vêm sendo desenvolvidos.

A “participação” do espectador, teorizada pelos happenings e performances do Fluxus, tornou-se uma constante na prática artística (BOURRIAUD, 2008, p. 27).

Encontramos muito, trechos como esse no livro. Algumas questões a este respeito merecem

destaque: a opção pela descrição de obras e artistas, por um lado pode sugerir a busca por uma fisicalidade para superar lacunas teóricas, mas por outro, pode também indicar uma teoria que não abre mão da experimentação com a materialidade do fazer artístico; a materialidade difusa da obra descrita, embora sua sintática já esteja assimilada pelas audiências de exposições, é de uma materialidade longe dos parâmetros objetuais da arte, mesmo considerando a abstração e o idealismo moderno, não por que não seja pintura ou escultura, mesmo considerando as instalações ou performances, ela é de uma banalidade inquietante, uma exploração do cotidiano que abole a representação, mas iconiciza a reprodução da realidade; a obra foi exposta na Bienal de Veneza, neste ambiente e com este público como é possível pensar o quantum *relacional* *ela é de fato*, numa reconstrução do cotidiano muito distante do cotidiano, qual produção de subjetividades promove?; e finalmente, só para constar, a referência ao *Fluxus*, voltando aos ciclos das gerações anteriores abertos e fechados pelas artes dos noventa.

De todas elas, uma se eleva neste ensaio, o lugar da arte, o ambiente específico e protegido para as obras e para a audiência. Parece-me contrassenso um conceito de *arte relacional* que coloque num prisma absolutamente seletivo seus *afectos*. Bourriaud propõe uma discussão da arte inserida nas estruturas e materialidades sociais, mas se remete constantemente aos ambientes controlados, há um capítulo denominado *Como ocupar uma galeria* (BOURRIAUD, 2008, p. 43). Porém, não lhe escapa a dimensão pública do espaço social para que seu conceito se sustente. A cidade com seus fluxos, que indubitavelmente coloca o conceito de arte relacional no âmago de todas as relações sociais, não está circunscrita em um capítulo ou em observação mais atenta, mas comparece pontualmente, apesar de ser considerada um agente externo e não articuladora de subjetivação. “A obra apresenta-se agora como uma duração para se experimentar, como uma abertura possível para uma troca ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência de proximidade: é o

símbolo tangível e o quadro histórico do estado da sociedade” (BOURRIAUD, 2008, p. 14).

A produção de subjetividades, como a concebeu Guattari, está na base de todo o pensamento que dá suporte à *estética relacional*. Como também está a instituição de territórios de *coabitação* para que as práticas artísticas configurem *relações humanas*. Há uma extensa parte da obra dedicada ao psicanalista francês, *El paradigma estético (Felix Guattari y el arte)* (BOURRIAUD, 2008, p. 107-131). Nela, Bourriaud fixa a assimilação de seu conceito principalmente a partir de *Caosmose – um novo paradigma estético* de Guattari.

No universo “esquizoanalítico” de Guattari, a estética goza de um status separado. Constitui um “paradigma”, um dispositivo flexível, capaz de funcionar em diferentes níveis, em diferentes planos de conhecimento. Em primeiro lugar, como base que lhe permite articular a sua “ecossófia”; como modelo de produção de subjetividade (BOURRIAUD, 2008, p. 120).

Para abordar o território construído para efetivação dos laços de *afectos* que potencializam o relacional da arte, o autor elege um artista para um olhar mais atento, *Copresencia y disponibilidad: la herencia teórica de Félix González-Torres* (BOURRIAUD, 2008, p. 59-78). González-Torres (1957-1996), além da obra de reconhecida importância, é uma persona emblemática no fogo de inclusão/exclusão do mundo neoliberal e, especialmente, de como sujeitos de grupos minoritários (na verdade, minorizados) constroem territórios subjetivos de coexistência, primeiro com a configuração do *comum* entre iguais (ou próximos por contiguidade), depois com a definição de canais de visibilidade perante os códigos dominantes que os estigmatiza. Além de cubano criado nos EUA, ele era gay assumido e fazia desta opção massa artística de produção de subjetividade, isso numa época marcada por uma aglutinação de forças culturais com biológicas na repressão às condutas desviantes, época em que a AIDS surgiu e ainda matava, ele próprio foi uma das vítimas.

A obra de González-Torres reserva sem dúvida um lugar central para a negociação, para a construção de uma coabitação. Também contém uma ética “de quem olha”. E isso se inscreve na história específica das obras que levam o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra (os happenings, os “ambientes” dos anos sessenta, as instalações in situ) (BOURRIAUD, 2008, p. 68).

Figura 4 – Hong Kong



Foto: J. Bassani (2011)

Arte participativa – colaborativa

Uma das mais notáveis “palavras-chave” das artes no século XXI é “arte colaborativa” (e seu complementar “arte participativa”). Não é

um conceito, não é uma ideologia, talvez, e só em certa medida, aproxime-se de um *slogan*, por isso “palavra-chave”. Ela invariavelmente compõe enunciados, estratégias, codificação, materialidades e difusão discursiva, é um *devoir* discurso. Em grande parte, ela advém da leitura atravessada e/ou flutuante do complexo conceito de “partilha do sensível” do filósofo francês-argelino Jacques Rancière (1940).

É um conceito construído nos moldes da (contra)tradição da filosofia complexa do pós 60’s. Alguns tópicos que compõem esta caracterização deveriam passar pela oralidade multidimensional e labiríntica de Jacques Lacan (1901-1981); a “metodologia” filosófica de Nietzsche redescoberta nos anos 60’s por Deleuze e Michel Foucault (1926-1984), este último a principal referência, até influência, de Rancière; os processos de incisão e descação de Jean-François Lyotard (1924-1998). Considero esta caracterização importante por três motivos: 1) Não é um conceito estanque, é formulado e problematizado durante tempos e em diferentes obras do autor, iniciando em *O desentendimento – Política e filosofia* (1995) e

aprofundado em *A partilha do sensível* (2000); 2) Não permite a passividade ao leitor, sua linguagem e permanentes atravessamentos “genealógicos” impõem uma postura questionadora do leitor; 3) Não é uma unidade conceitual, opera em uma rede, numa “constelação de conceitos”, a *partilha do sensível* emerge de uma rigorosa cartografia dos conceitos acerca de *estética* e de *política*. Rancière desenha esta cartografia e assim reconceitua as duas para a articulação com a *partilha do sensível*. Em síntese, ela é uma conceituação e não se coloca como uma teoria da arte, mas sim como uma “filosofia política”. “A palavra ‘filosofia política’ não designa nenhum gênero, nenhum território ou especificação da filosofia. [...] É o nome de um encontro — e de um encontro polêmico — no qual se expõe o paradoxo ou o escândalo da política: sua ausência de fundamento próprio” (RANCIÈRE, 1996, p. 70).

O trecho é do livro *O desentendimento*, nele aparece a ideia de *partilha do sensível* nesta perspectiva: compor fundamentos próprios da política, pensar a política a partir dela mesma, praticar a filosofia política.

Pois a ideia de que seres falantes são iguais por sua capacidade comum de falar é uma ideia razoável/desarrazoada, desarrozoada em relação à maneira como se estruturam as sociedades, [...] A afirmação de um mundo comum efetua-se assim numa encenação paradoxal que coloca juntas a comunidade e a não-comunidade. E uma tal conjunção remete sempre ao paradoxo e ao escândalo que perturba as situações legítimas de comunicação, as divisões legítimas dos mundos e das linguagens, e redistribui a maneira como os corpos falantes estão distribuídos numa articulação entre a ordem do dizer, a ordem do fazer e a ordem do ser. A demonstração do direito ou manifestação do justo é refiguração da divisão do sensível (RANCIÈRE, 1996, p. 66).

Usando as ferramentas de Guattari, podemos entender a *partilha do sensível* como a nomeação de Rancière para um tipo específico de *agenciamento* de finalidade política (se bem que todos o são), pois opera na afirmação de um mundo *comum*, define *comunidades* por meio do sensível, das manifestações e expressões, reconfigura os códigos do território, portanto, é um *agenciamento* intraterritorial. Porém, dada a

flexibilidade topológica, tanto da política quanto dos territórios, sua mobilidade no espaço e nos tempos resulta na *encenação paradoxal que junta comunidade e não comunidade*, enunciado(s) internos e externos ao território.

Sob o mesmo prisma, Rancière vê como incontornável a abordagem da estética na sua *filosofia política*, para ele, o termo deve passar por um ajuste conceitual, exatamente para colocá-lo na perspectiva política. O filósofo centra sua conceituação, primeiro, na crítica à *autonomização* da ideia de estética, “é falso identificar a ‘estética’ ao campo da ‘auto-referencialidade’ que desconcertaria a lógica da interlocução. A ‘estética’ é, ao contrário, o que coloca em comunicação regimes separados de expressão” (RANCIÈRE, 1996, p. 68). A estética não pode ser um referencial de convenções autônomas e simbólicas, deve ser entendida como ente ativo na conjugação de saberes e expressões do *comum*, sem esse entendimento da estética não há o que ser partilhado, uma vez que continentes e conteúdos de expressão se dissipam em si próprios, no objeto sensível, não nas subjetivações sucessivas e processuais

que a partilha exige. Se a estética originalmente era uma derivação da ética ao nível do sensível, e que este laço se perdeu na modernidade com a estética obedecendo um regime particular de valoração da forma, Rancière se propõe restabelecê-lo para, assim, restabelecer a dimensão política da noção de estética.

Em *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, um livro em que Rancière responde questões de “dois jovens filósofos”¹⁹ sobre “as consequências das análises dedicadas à partilha do sensível enquanto cerne da política, e portanto a uma certa estética da política” (RANCIÈRE, 2009, p. 11) em *O desentendimento* (1996). São cinco questões que Rancière responde sem explicitar, descrever ou simplificar o conceito, ao contrário ele aproveita as inquietações dos perguntadores (leitores), não para pacificá-las com explicações, mas sim para aprofundar mais a complexidade do conceito. A ideia de *partilha do sensível* está colocada como conceito articulado na teia estética <partilha-do-sensível>política. Não existe o conceito de partilha do sensível sem a tríade articulada.

19 Muriel Combes e Bernard Aspe

São conceitos filosóficos que transbordaram para a teoria da arte, e também para o próprio fazer artístico, seja em enunciados, seja na formatividade discursiva, mas não se referem à materialidade artística, não descreve produção de artistas para lhes proporcionar fisicalidade, eles se referem ao fluxo de relações e trocas. Em especial, a estética é identificada por Rancière com aderência e propriedade da arte, no entanto sempre associada à palavra *pensamento*, uma das mais repetidas no livro todo. Pensamento, mesmo no senso ordinário, é o último grau da fisicalidade sem materialidade, transcende a matéria e a própria expressão. Na lógica do fazer, a estética de Rancière precede e procede à materialidade, está aquém e além da forma sensível.

Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e

modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia efetiva do pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

No interior deste regime específico, a *partilha do sensível* se posiciona como questão (ou agenciamento) da estética-ética, diferente de outros regimes e de outros fazeres, mas que tem como finalidade articular todos na sacração de um *comum* que só existe com a permanência das partes exclusivas. A partilha do sensível dá forma à comunidade na medida em que concebe o *comum* sem conceber dispositivos de sua manutenção, a reprodução dos fluxos do *comum* partilhado depende das partes de subjetivações para manter o fluxo da sensibilidade partilhada.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que

determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

A *partilha do sensível* institui e qualifica visibilidades, a dimensão “social”, ou o canal para a compreensão do que se institui como *comum* no corpo social exposto aos enunciados não comunitários, é a articulação entre *dissensos e consensos* própria da política, uma ação que institui e qualifica visibilidade e invisibilidades. Com efeito, Rancière define um campo alargado no qual a *política é uma experiência* (RANCIÈRE, 2009, p. 16), muito além da reportação do exercício do poder, ela é em si um exercício contínuo de delimitação de lugares e suas visibilidades. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Numa síntese do residual que a teoria de Rancière evoca no pensamento e práticas artísticas do início do século, não para simplificá-la,

mas para colocá-la em direcionamento teleológico, *estética e política* são entes filosóficos distintos, mas que não se opera em um sem adentrar no outro, um funciona como portal para o outro. Em decorrência disso, o pensamento estético está em todas as coisas e ações, pois todas compõem do que a política se *ocupa*.

No cotidiano ordinário das expressões das comunidades, estas ideias compõem um “ideário” artístico proposto a partir da questão do trabalho na arte, da ação diária do ser social, tornar visíveis *partilhas do sensível*.

Figura 5: Mapa da Ilha do Bororé/Coletivos GeMAP, Imagem, Ecoativa com estudantes da E.E. Prof. Adrião Bernardes (2018)



Fonte: J. Bassani

Relacional e colaborativa – a “caixa de ferramentas” (de novo!)

As ideias de *arte relacional* e *partilha do sensível* constituem um duplo olhar sobre a nova condição das artes, um prospectivo e outro perspectivo, se referem a fenômenos em processo na arte, mas também se posicionam como indicativos de reflexões para novo posicionamento de artistas. De maneiras diferentes, ambos constroem esses olhares em conjunção, uma simbiose conceitual, de estética e política, na qual prospectivamente e perspectivamente a arte do século XXI se oferece como *ação política*, ou pelo menos, se propõe a fazer parte do jogo político (o mundo real).

Três temas são de importância fundamental para evidenciar e clarificar o novo estatuto das artes do novo século, as três abordadas por diferentes vieses nas teorias citadas: 1) A questão urbana ou da *urbanidade*, na perspectiva política das artes atuais, a cidade se transforma em, mais que cenário ou tema artístico, em massa de enunciado para as artes, também a se considerar que, tanto o “relacional” de Bourriaud quanto

o “compartilhado” e o “comum” de Rancière, exigem pensar a arte extrapolando seus espaços e públicos controlados. 2) O *corpo* como instrumental e expressão artísticos; além das bases intrínsecas ao pensamento relacional e partilhado, um e outro pressupõem corpos em atrito para que os conceitos se sustentem, cabe apontar em toda a teoria de Guattari (e na sua aliança com Deleuze) que o ponto de partida para todas as suas interpretações do mundo, das artes à psicanálise, é a *produção de subjetividade*. Não existe subjetivação sem corpos, sem *máquinas desejanças*; e 3) *Ação direta e coletivos*, são temas estratégicos que geram fenômenos particulares e particularizantes deste nosso contexto. A *ação direta* é estratégia e enunciado para todas as manifestações do ativismo contemporâneo, evidentemente incidirá também nas manifestações artísticas. Os *coletivos*, além de adotarem outro nome para os *grupos* que frequentam o ambiente das artes desde a modernidade, se propõem outras atuações e outras ressonâncias na sociedade e na política, a mudança de nome faz parte dessa nova configuração, além de estratégico também, coletivamente se alcançam objetivos e

visibilidade impossíveis para a ação individual, passou também a ser semântica e sintática dos fenômenos da cultura urbana contemporânea.

Finalmente, devemos nos ater por um momento na questão da forma (da componente sintática da linguagem) artística. A estética sempre foi o embasamento para o estudo da forma, por estar relacionada à percepção, ao sensível e à sensibilidade. Os três filósofos tratados aqui definem, entre alternativas nas mesmas obras, estética assim: Bourriaud (2008, p. 139), “uma noção que distingue a humanidade de outras espécies animais. Enterrar os mortos, rir, suicidar-se, nada mais são do que os corolários de uma instituição fundamental, a da vida como forma estética, marcada por rituais, concretizados”; Guattari (2012, p. 15) “a estética goza de um estatuto. Constitui um ‘paradigma’, um dispositivo flexível, capaz de funcionar em diferentes níveis, em diferentes planos de conhecimento.”; e Rancière (2009, p. 31), “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto não produto.”.

Todos indicam, ou nos sugerem, *afetações* nada aderente ao objeto artístico acabado e pronto para a fruição, em verdade todos apontam para a subjetividade da afetação, nunca para o objeto que a promove. Faço esta consideração para expor um dos aspectos da formatividade em uso, ela tem alguma aproximação com os objetos/não objetos e as instalações da *Arte Conceitual*, mas as supera muito no quesito banalidade e ordinaridade. Este caráter ordinário e mundano é a principal característica da nova arte, às vezes, pelo quanto comove e sensibiliza, outras vezes, pela simples ilustração direta e acrítica de partes das teorias recentes.

Figura 6 – Barcelona



Fonte: J. Bassani (2007)

2ª PARTE: A arquitetura no âmbito das artes do século XXI

Na última década do século XX se multiplicam exemplares de arquitetura que levam a extremos a questão da (ou sedução pela) linguagem, muito além do horizonte do pós-modernismo. Esses extremos se caracterizam tanto pelo aprofundamento de algumas tendências, como também, de suas divergências conceituais e práticas, mas todos com grande difusão mediática. Essa produção goza de contexto muito favorável, os altos investimentos resultantes do interesse do capital nas transformações funcionais e sociais das cidades (ARANTES, 2009). Barcelona surge como marco de um novo urbanismo em 1992, quando se apresenta ao mundo totalmente reformulada para receber os jogos olímpicos a partir de uma plataforma teórica, o “planejamento estratégico”²⁰. Seus preceitos espalham-se pelo mundo, sempre contemplando o *star system* para a criação dos novos ambientes urbanos.

20 Sobre *planejamento estratégico*, ver: Vainer (2013) e Brandão (s/d).

A qualidade do espetacular, tanto quanto a noção de artisticidade para além da mera construção, é um atributo dessa arquitetura conferido pelas linguagens que lhes são próprias, mas também, as que podem ser apropriadas em expansão disciplinar. A maior parte dos grandes eventos arquitetônicos de final do século resulta dessa expansão. A finalidade da linguagem não é a forma, certamente, em última instância, sua operação consiste em produzir relação significante-significado em código específico de comum acesso a todos os envolvidos. No entanto, a forma é a componente sensível desse processo, é materialidade significante e suporte dos significados, aquilo que pode ser lido/interpretado/descodificado. Disso resulta que muitas das obras espetaculares de arquitetura, que se atribuem o trabalho cuidadoso com a linguagem, são exercícios formalistas e rasos na exploração das linguagens.

O formalismo nada mais é que aplinar as espessuras da linguagem, é a diluição das relações entre forma e construção com semântica e pragmática. A estetização não é uma questão

estética, ela é contrária à estética kantiana, pois tem um caráter finalista. Porém, a invenção no âmbito da forma foi a questão fundamental para a arquitetura depois do advento do Pós-moderno, em um primeiro momento, como reação aos dogmas da forma pura modernista e para atrair o público amplo e as mídias, mas, nos anos 90 ela se propõe alargar os debates e também demonstrar adesão aos novos paradigmas da contemporaneidade. A experiência formal foi capturada pela arquitetura do espetáculo fundamentalmente neste viés, as grandes novidades tecnológicas e as transformações socioculturais deveriam ter correspondência na experiência sensível proporcionada pela arquitetura.

No entanto, somente insights formais ou extravagâncias tecnológicas não fornecem a visibilidade da complexidade da contemporaneidade globalizada. Esse é o desafio para muitos arquitetos na virada de século, ultrapassar a condição de construtor, segundo o ofício, para a de ser pensante e atuante na construção dos discursos da vida urbana potencializada da virada de século. Isso demanda um trabalho

profundo com a linguagem, além de forma, de suas outras dimensões discursivas, a semântica e a pragmática. Um trabalho que é estimulado e mais desafiador na medida em que muitas outras áreas, principalmente da filosofia e das artes, focam a cidade e a vida urbana como tema central para entender a sociedade atual, o que, certamente, coloca a arquitetura em outro patamar de interesse.

O “espaço” é um dos temas mais presente nas ciências humanas de fim de século, nas artes dos happenings e performances (Matta-Clark, Fluxus), mas também, na recontextualização de Marx pelos geógrafos (Harvey, Soja), na filosofia, na sociologia e na política com a entrada contundente de Lefebvre nos debates. Duas escalas distintas, mas complementares, são evidentes, o “espaço urbano” com suas disputas cotidianas e o “espaço arquitetônico” como discurso unitário e estruturado da materialização sensível do espaço.

Alguns arquitetos, e curadores de arquitetura, irão investir no diálogo com a filosofia, como em vários momentos da história. Mas,

não se trata de um mero diálogo, se anseia por uma relação muito particular de atravessamento disciplinar, colocando vulgarmente, uma relação na qual a arquitetura pode ser entendida como produção filosófica e vice-versa. Em um leque amplo destacam-se nomes que colocam elementos do espaço habitado em seus questionamentos filosóficos, Foucault, por exemplo, com o panóptico²¹, ou Deleuze e Guattari com a territorialização (geo-filosofia) das expressões humanas²², no entanto, quem se aproxima dessas reflexões são urbanistas e geógrafos dedicados às questões do espaço urbano. Os arquitetos ficaram mais identificados com Derrida e sua filosofia “desconstrutivista”. A curiosidade fica por conta de que é um dos filósofos que mais

21 **Panóptico**, inventado por Jeremy Bentham no século XIX é um dispositivo arquitetônico para prisões que garante que todos os prisioneiros possam ser vistos a partir de uma torre central. Foucault o utilizou como paradigma da sociedade de controle.

22 Geo-filosofia é o título de um capítulo de *O que é a filosofia* (*op. cit.*), p. 111-150. “Os Estados e as Cidades têm frequentemente sido definidos como territoriais, substituindo o princípio das linhagens pelo princípio territorial. Mas não é exato: os grupos de linhagens podem mudar de território, só se determinam efetivamente desposando um território ou uma residência numa ‘linhagem local’”. (p. 111).

se afasta do espaço físico em sua reflexão, especialmente ao reinterpretar o termo platônico “khôra”²³ como lugar e não lugar, ou o entre-lugares, ou ainda o lugar de todos os devires, mas que, também, aborda a arquitetura como pensamento estruturador do texto escrito.

A obra exponencial de Derrida é “Gramatologia”, publicada em 1967. Em linhas gerais trata-se de um longo ensaio sobre a escritura como uma ciência em si e autônoma em relação à fala, em seu processo único e diversificado em experiências, não o livro, produto, mas a escritura, processo do ensaio escritura, mas também, como uma arquitetura:

Eis-nos aqui naturalmente conduzido ao problema da composição do Essai: não mais apenas do tempo de sua redação mas do espaço de sua estrutura. [...] A arquitetura deve encontrar sua razão na intenção profunda do Essai. É sob este título que ela nos

23 Sobre *khôra* em Platão e Derrida ver: PEREIRA, Marcelo A.; ICLE, Gilberto. Pedagogia performativa e seus não-lugares: reverberações da *khôra* a partir de Platão, Derrida e Agamben. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 67, p. 121-137, jan./fev. 2018.

interessa. Contudo, é preciso não confundir o sentido da arquitetura com o declarado da intenção (DERRIDA, 1973, p. 238).

Nenhum arquiteto ou crítico interpreta este tipo de comentário como sendo dirigido ao fazer da arquitetura, claramente vai além da troca de procedimentos, mas sim de disciplinas diferentes pensadas a partir da estrutura e do processual. Porém, muitos o leram invertendo os polos, pensando o fazer arquitetura como um ensaio, um profundo exercício intelectual e criativo. Ou seja, pensar profundamente a questão da linguagem para a transformação radical da arquitetura, não da construção, mas de seus signos e sua remontagem processual, instável como a contemporaneidade, mas rigoroso como gesto interpretativo. Se o pós-modernismo se apegou ao alegórico para explicitar a superação do modernismo, os arquitetos “deconstrutivistas” lançaram mão das metáforas, enquanto linguagem crítica e inventiva, para reinaugurar outra razão sobre a obsolescência do funcionalismo dogmático e, também, sobre o historicismo caricato do pós-moderno.

Figura 7 – Parque La Villette, Paris, B. Tschumi (1982)



Fonte: J. Bassani (1997)

São mais que ideias, já apresentam materialidade e chegam aos debates por meio de dois curadores, Philip Johnson e Mark Wigley, e uma instituição de grande porte para atestar a importância cultural desta nova arquitetura. A exposição *Deconstructivist Architecture*, no Museu de Arte Moderna (MoMA), NYC em 1988, contou com projetos de sete autores: Peter Eisenman (1932), Frank O Gehry (1929), Zaha Hadid (1950-2016), Rem Koolhaas (1944), Daniel Libeskind (1946), Bernard Tschumi (1944) e o estúdio Coop Himmelblau (1968).

Philip Johnson, na época com 82 anos, apresenta a exposição de uma forma, para dizer o mínimo, extemporânea, não consegue avançar para as discussões colocadas pela pós-modernidade, ou pelo “pós-estruturalismo”, circunscreve-se absolutamente no disciplinar e no histórico da arquitetura. Inicia o texto remetendo à clássica International style de 1932 no mesmo MoMA, organizada por ele e Henry-Russel Hitchcock e que apresentou aos EUA a arquitetura moderna funcionalista europeia. Quem está incumbido de teorizar e definir a arquitetura desconstrutivista é o “curador associado”, Mark Wigley. Sua conceituação desde o início a afasta da filosofia e a alinha às experiências da vanguarda soviética:

Os projetos desta exposição marcam uma sensibilidade diferente, aquela em que o sonho da forma pura foi perturbado. A forma tornou-se uma espécie de pesadelo. É a capacidade de perturbar nosso pensamento sobre a forma que torna esses projetos desconstrutivos. Não é que derivem do modo de filosofia contemporânea conhecido como “desconstrução” (WIGLEY, 1988, p. 10).

Tschumi e Eisenman mantêm ligação com Derrida desde meados dos anos 80's, o filósofo foi, a pedido de Tschumi, colaborador de projeto de Eisenman para um jardim no Parque de La Villette²⁴. Os dois arquitetos são os principais representantes do atravessamento com a filosofia contemporânea e fazem esforço significativo para que o elo não seja simplesmente retórico, mas metodológico, não para o projeto de arquitetura, mas para o pensamento por trás dele. Mas, a leitura do texto de Wigley nos induz ao foco na forma, e na estrutura, termo abundantemente usado como organizadora e determinadora da forma, e que a arquitetura exposta conseguia desestabilizar. Para tanto, recorre às experiências russas, mas produz uma discussão um tanto dispersa ao propô-la a partir dos desenvolvimentos das vanguardas pré-revolucionárias em direção ao Construtivismo revolucionário, evitando entrar no debate político e ideológico. Isso faz de suas premissas sobre a arquitetura desconstrutivista, um discurso sobre a forma disjuntiva.

24 Parque de La Villette em Paris foi fruto de concurso realizado em 1982, vencido por Tschumi e presente na exposição Deconstructivist Architecture.

[...] tentando transformar os primeiros experimentos formais em estruturas arquitetônicas contornadas, Tatlin, Rodchenko e Krinskii transformaram o dinamismo em instabilidade. Seus projetos, portanto, constituem uma aberração, uma possibilidade extrema além do espírito dos primeiros trabalhos (WIGLEY, 1988, p. 15).

Foi o que a exposição apresentou, aberrações com a forma, profundas e incondicionais, mas não necessariamente espessas em linguagem, algum vínculo com as realizadas pelo Construtivismo formal, mas sem a intensidade que este promoveu no trabalho conjunto com as teorias coetâneas sobre a linguagem²⁵. Os projetos expostos, no conjunto, apresentam o que Wigley qualifica como “dinamismo” e, também, “instabilidade”, mas, em muitos projetos observados isoladamente, uma ou outra restrita à desenvoltura plástica da linguagem,

25 *Escola do método formal* é como se designa genericamente os dois grupos de estudos da linguagem na Rússia soviética, OPOYAZ (Leningrado) e *Círculo Linguístico de Moscou*, compostos por teóricos como Viktor Chklovsky, Roman Jacobson, Boris Eichbaum.

promovendo uma arquitetura do estranhamento e da sedução imediata, o que Eisenman passou a designar como arquitetura do sublime²⁶. Podemos identificar dois grupos, o primeiro, com Eisenman, Koolhaas, Tschumi e Libeskind que experimentam colocar questões existenciais da arquitetura na dimensão sensível do projeto, tencionam os limites do programa e da poética operando na linguagem. O segundo grupo, com Hadid, Coop Himmelblau e Gehry que se rende à sedução das geometrias complexas, do desregramento da estrutura e da imaterialidade do mundo digital, ou seja, das formas impossíveis viabilizadas pelas novas tecnologias projetivas e construtivas.

A exposição no MoMA abriu frentes no debate disciplinar da arquitetura, sua relação com os campos ampliados das artes e da filosofia, também, da expressão globalizada da arquitetura livre de contextos culturais; porém, para o recorte efetivado aqui, ela tem o papel

26 EISENMAN, Peter. *Em terror firma: na trilha dos grotescos*. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 611.

de explicitar o enorme impacto midiático que a arquitetura de grande fatura plástica provoca nas massas urbanas com poder de consumo. Não é, em absoluto, a matriz da arquitetura espetacular de fim de século, esta tem várias origens, mas colabora de maneira fundamental para promover a definição da arquitetura enquanto imagem.

No entanto, nem só de forma, é certo, conforma-se o espetáculo arquitetônico neoliberal. Soma-se a ela, a linguagem do próprio capital agora voltado à mais valia do chão urbano (ARANTES, 2009), assim como, a condição “pós-industrial” que reconfigura cenários decadentes e em ruínas, apropriados à cultura da pós-modernidade, como também, a flexibilidade e a transitoriedade dos programas de arquitetura sem a lógica produtivista e seriada moderna. Contudo, o mais relevante para o fenômeno do espetáculo arquitetônico é a ação discursiva que reúne todos os demais, as “renovações urbanas” ou “grandes projetos urbanos – GPU”. Não só porque o viabiliza técnica e financeiramente, mas, principalmente, porque lhe atribui um

papel predominante no marketing urbano, na sedução consumista, na atração turística e cultural da cidade-imagem.

A derrocada desse discurso arquitetônico aderente ao discurso do *capital flexível* e reproduzido a partir da transformação urbana, em geral, é atribuída à crise de 2008. Ela foi impactante, entretanto, outras forças implicam em sua saturação, um deles é o próprio vazio artístico criado pela replicação à exaustão de singularidades forçadas e acontecimentos que se anulam, enquanto tal, na medida em que perdem totalmente seu principal atributo, o estranhamento inicial. O *Ninho de Pássaro*, do escritório Herzog & De Meuron, é do mesmo ano de 2008, atesta francamente, a surpresa sem graça que se tornou o edifício de forma exagerada, ainda mais naquele contexto, China, Jogos Olímpicos, construção criada para restrita fruição física, mas infinita na imagem mediática.

Figura 8 – Centro Georges Pompidou, Beaubourg, R. Rogers e R. Piano (1977)

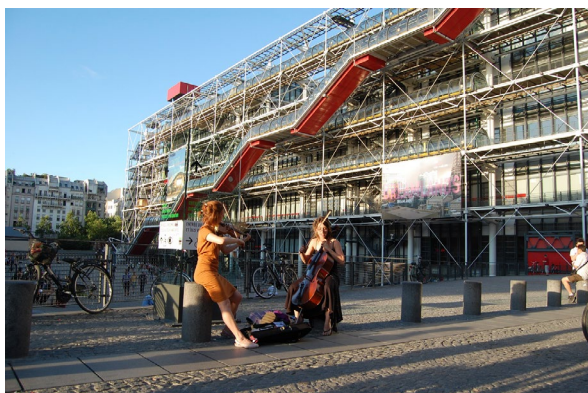


Foto: J. Bassani (2010)

O além da forma

E o que vem depois da ascensão e declínio da *arquitetura do espetáculo*? Quais respostas os arquitetos podem oferecer para o século que começou com a “queda espetacular” do *World Trade Center* em NYC e, ao final da primeira década, enfrenta nova onda de protestos contra o capitalismo globalizado e o empobrecimento galopante da maioria?

As perguntas se dirigem à Arquitetura, historicamente o artefato de maior visibilidade

e permanência da civilização e, também, da imagem materializada dos poderes instituídos e dos transversais. A mirada tem esta abrangência, para podemos entender e, se possível, parametrizar a inserção da arquitetura enquanto expressão e produção de discursos na cultura do século XXI. Um universo inalcançável obviamente, portanto, são questões ou pontuais ou genéricas, mas consciente de que é o que posso para o momento.

Primeiro uma advertência necessária, ao me referir à expressão, o que inclui a artisticidade, da arquitetura neste recorte temporal, depois do ciclo dos “GPUs”, corremos o perigo de estreitar o campo de observações sem contemplar um grande número de continuidades que, como sempre, ocorrem. E, pior, de desconsiderar mudanças profundas proporcionadas pelos debates disciplinares em torno da arquitetura e da sua relação com o capital e com os contextos urbanos. Por isso, devemos destacar, a partir da permanência da cidade neoliberal, a flexibilidade dos programas, o entre-escalas que operam os complexos multifuncionais, a arquitetura infraestrutural

que abrange grandes equipamentos e intermodais de transportes, por exemplo. Desses itens, um dos mais relevantes, tanto para os resultados espetaculares, como o seu oposto, é a relação cada vez mais simultânea, próxima sempre foi, da arquitetura com o urbanismo. Falo em simultaneidade mirando as grandes reformas urbanas e o tipo de relação, projetual em metodologias e linguagens, entre estrutura e superestrutura, em que as duas são resultados desenhados a partir de um princípio disciplinador que é o “planejamento estratégico”. Essa simultaneidade tem um aspecto positivo que é o entendimento que as novas gerações fazem dela e aplicam nas ideias de “urbanismo alternativo” (ou “insurgente”, ou “contra-hegemônico” [...])²⁷.

Feita a advertência, passamos a algumas questões sobre a arquitetura deste século em relação à linguagem, a partir do alinhamento com vertentes filosóficas. O diálogo sempre existiu historicamente, porém, com intensidade muito distinta a partir da década de 1990. Diálogo pressupõe cada polo falando de seu

27 Ver: Miraftab (2016).

lugar, esta intensidade fez com que os polos alternassem seus lugares. Se observarmos esta questão na passagem da primeira para a segunda década, nota-se um desvio na continuidade desta intensidade. Desvio que a aumenta e a diminui no próprio desenvolvimento da teleologia dos conceitos filosóficos.

Para ser mais claro, adoto situações ilustrativas, alguns arquitetos dos anos 90’s, movidos pelo desejo de renovação integral de seu fazer, embarcaram em uma aventura de ler e coescrever com os filósofos “desconstrutivistas” ou “pós-estruturalistas”. Uma aventura profunda por conceitos de grande complexidade que foram metaforizados em complexas formas arquitetônicas, mas também de grande produção, projetual e, também, escrita²⁸. A aventura da geração seguinte é outra, desejam mais que o simples, sua busca é pelo banal, pelo real, o que está incorporado aos modos de vida do cotidiano.

Contudo nada é assim simples: a geração dos 90’s se interessou pela filosofia e a seguinte

28 Koolhaas, Tschumi, Eisenman e muitos outros publicaram livros, muitas vezes em linguagens híbridas verbal+gráfica.

pela vida cotidiana. Não é isso que se observa. A geração da primeira década se enxerga muito mais engajada aos conceitos filosóficos, só tateados no final do século XX. De início, porque estes conceitos estão imensamente mais propagados do que quando manuseados por um pequeno grupo vanguardista de arquitetos, agora são quase fenômeno de massa entre jovens arquitetos e artistas. Mas, vejo como traço mais marcante, uma “naturalização” ou “vernacularização” dos conceitos. Nos novos ambientes arquitetônicos, termos como “panóptico”, “rizoma”, “desconstrução”, “corpos sem órgãos”, “produção de subjetividade” são usados no dia a dia, com enorme desenvoltura. Muito provavelmente poucos desses jovens tinham lido em profundidade Foucault, Deleuze, Derrida ou Guattari, porém tinham clareza sobre os usos da terminologia.

Outro dado importante é a permanência das referências para as duas gerações, a filosofia heterodoxa de autores que surgiram para o mundo na década de 1960, ela foi reinterpretada e operacionalizada ao nível da matéria nos

90’s, e chegou ao final dos 2000 na categoria de *enunciado*. Isto não é diminuir a potência, ao contrário, pode ser visto como a condição mais evoluída da filosofia como “caixa de ferramentas” (enunciação deleuzeana), pois partiram exatamente da complexidade e, por meio de processos de usabilidade, chegaram ao sintético e prático. Do ponto de vista da linguagem, a geração dos 2000, acessou códigos (o verbal e o filosófico) de chave restrita e saqueou seus signos primordiais, inclusive para a produção de formas sensíveis, da mesma maneira, viu o festival das formas nos *carnavais contra o capitalismo* e seguiram em busca de arquiteturas que expressassem o mesmo nível de tensões.

Neste ponto está a questão da “artisticidade”. Arquitetura é uma modalidade artística, está em qualquer manual. Portanto, a artisticidade evocada desde os primeiros pós-modernos e que persiste nos discursos da e sobre a arquitetura desde então, possui, pelo menos, duas relativizações, a primeira em oposição à padronização da forma na Arquitetura Moderna. Mais do que uma questão de repetição de modelo ou redução

da experiência artística, trata-se de uma questão conceitual, a forma regrada e modélica moderna é a resposta pronta, não admite relativizações, regionalismos e, acima de tudo, não diferencia diversidade cultural. A “esquizofrenia”, as instabilidades, a transitoriedade contemporâneas exigem a pesquisa com a linguagem para a diversidade de problemas, não se concebe mais a resposta pronta.

A segunda relativização é “de que arte estamos falando?” Do ponto de vista da sintaxe, as que tratam da criação de objetos e de espaços sensíveis, o grande leque das “artes visuais” que abarca *happenings* e *performances* trazendo para o leque, coreografia, sonoridade e cenografia. É fácil encontrarmos, no mundo “caosmótico” em que vivemos, estudos sobre as relações com a música, com o cinema e com a literatura, no entanto difícil evidenciar suas relações sintáticas com a arquitetura. Porém, a arte que estamos falando é emoldurada por razões mais de aproximação semântica do que sintática, ou seja, a artisticidade que se busca é a enunciação *comum*, o alinhamento de ideias

e das estratégias para formulação de discursos. Neste encaminhamento, o *pós-modernismo*, com todo o apego historicista, emula enunciados e estratégias da *Pop Art*; por outro lado, os *desconstrutivistas* com todo apego ao novo, escavam as referências na história em busca das experiências dos *construtivistas*.

Para abordarmos a ideia de *artisticidade* na primeira década do século não são suficientes essas relativizações, deve-se incorporar uma nova questão: “o que se entende por relações entre arte e arquitetura?” Primeiro por um eufemismo, as duas estão relacionadas na origem, e as duas estão imersas no mesmo contexto político cultural, portanto, interagem com ele, vivenciam-no. Mas, a noção geral dessa relação diz respeito à assimilação de procedimentos de uma em outra, ou ainda, sobre o vocabulário formal de uma ser apropriado pela outra e vice-versa. Guilherme Wisnik, em sua tese, *Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea* (2012), que trata exatamente dessa relação, descreve a participação do escultor Richard Serra e do arquiteto Frank Gehry com um trabalho em

dupla para a exposição *Collaborations: artists and architects* em 1981, a obra, uma enorme ponte atravessando Manhattan, foi apresentada em desenhos e maquetes. Wisnik (2012, p. 16) chama a atenção para “a curiosa inversão entre o que se esperaria como formalização de um arquiteto e de um escultor. Pois, enquanto o apoio desenhado por Serra é um enorme e abstrato monolito de ferro [...], o correspondente proposto por Gehry é um grande peixe fígado pela boca através dos cabos de aço”. Parece-me que essas respostas eram exatamente as esperadas de um arquiteto e de um escultor em 1981, a narrativa, a figuração e a alegoria são pontos urgentes na pauta da arquitetura no início dos 80’s, especialmente dos arquitetos norte-americanos. Enquanto, que a escultura de Serra registra a ânsia pela escala e pela estrutura, comum a muitos artistas e desprezadas pelos arquitetos naquele momento.

O resultado formal ser figurativo ou abstrato, desde o pós-moderno, não distingue a arquitetura da escultura e nem de qualquer outra modalidade artística. Wisnik sabe perfeitamente

disso e aprofunda muito o debate, mas a observação se adequa para ilustrar certas confusões sobre esta relação, ela não é epidérmica, está no âmago das linguagens, não é arquitetura “parecer” escultura, ou escultura “parecer” arquitetura que define esta relação.

Ela pode ser, a meu ver, melhor entendida quando enquadrarmos cada linguagem artística dentro de seu fazer e como cada uma, em sua prática, responde às questões de seus contextos, e uma jamais parecerá a outra. O apartamento reproduzido como arte por Rirkrit Tiravanija na Bienal de Veneza, não é o próprio e nem se confunde com “arquitetura de interiores”, mesmo sendo um ambiente mobiliado. A representação artística se propõe muitos significados, mas jamais ser confundida com arquitetura. O contrário também vale, o “duck”²⁹ de Venturi só tem graça se o considerarmos uma arquitetura, se não, seria simplesmente propaganda ao ar

²⁹ Robert Venturi em “Aprendendo com Las Vegas” utiliza as figuras do “duck” e do “galpão decorado” para discutir a forma enquanto reprodução de seus significados e uso, o “duck” em questão é um quiosque de *fastfood* na forma literal de um pato (VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003).

livre, um *outdoor* tridimensional. Uma pintura com efeito visual tridimensional nunca será uma escultura, são códigos diferentes, definem territórios diferentes, isso vale para qualquer outra arte. Porém, todas trocam experiências com linguagens e procedimentos para se fortalecerem enquanto tal, e principalmente para intensificar sua *produção de subjetividades*.

A artisticidade da arquitetura contemporânea está incorporada à sua própria linguagem, que a difere de qualquer outro tipo de arte. O tripé semântico-sintático-pragmático que compõe a linguagem é diferente em cada experiência. Mesmo com toda a flexibilização dos programas de uso da arquitetura recente, ainda assim, o pragmático da linguagem-arquitetura tem um peso evidente. A arquitetura Moderna colocou a *função* como definidora de toda a linguagem, absorvendo integralmente a semântica e regravando sua sintática, a função, antes de linguagem passou a ser o *enunciado* da arquitetura funcionalista. Na contemporaneidade se investe no contrário, na diminuição da dimensão pragmática para se valorizar os significados e a forma

da arquitetura, evidenciando o caráter simbólico e, para o senso comum, uma preocupação maior em se colocar como arte.

Contudo, as trocas quanto à formulação de discursos das artes, em especial, com as ideias movimentadas pelas práticas e teorias, sempre foram intensas e nos dias atuais, das simultaneidades e do achatamento espaço-tempo, muito mais. Nesse contexto, dos sintomas e fenômenos do início do século XXI, se coloca a questão: “como a arquitetura se posiciona em simultaneidade com as artes e teorias artísticas que lhes são coetâneas?”

Em hipótese alguma deveria ser, mas é uma questão incômoda para a arquitetura atual, ou melhor, uma questão difícil de ser circunstanciada disciplinarmente em sua produção. A dificuldade é constituída por dois flancos distintos e que invariavelmente se chocam, os dois dizem respeito tanto à criação-produção quanto à fruição-uso da obra. O primeiro é um grupo de ideias e teorias sobre as artes que as colocam na perspectiva de “colaborativa”, “relacional”, “compartilhada”, são adjetivos absolutamente

identificáveis com a arquitetura e com sua condição cultural, com efeito, os edifícios formam as paisagens do *comum*. No entanto, ao confrontar a prática arquitetônica com os conceitos que embasam estes termos, a percepção é de que são totalmente alheios. A arquitetura na cidade neoliberal se dispõe a isolar, selecionar, excluir, mesmo quando elaboram sofisticados discursos formais, de grande qualificação artística.

O segundo diz respeito à exigência, advinda das teorias e dos próprios artistas, pelo posicionamento político da arte contemporânea, conceituando outras adjetivações, “ativista”, “insurgente”, e outra estratégia, a “ação direta”. Não são adjetivos facilmente associados à arquitetura e à ideia de “ação direta” absolutamente contrária ao seu meio de expressão primeiro, o projeto. Na verdade, a arquitetura, diferente de todas as outras artes, se constitui de dois discursos que se complementam, mas atuam em espaços e tempos totalmente isolados, o projeto e a construção, sendo que deste segundo, além da coexistência com uma infinidade de outros

objetos, é afetado em profundidade pelo uso, um *devoir* discurso.

Portanto, para uma observação da arquitetura atual aderente a estes conceitos e teorias é necessário um foco, não puramente na distinção de experiências isoladas, pelo contrário, são muitas, mas na própria inserção da arquitetura no contexto cultural do século. Nesse sentido, deve-se ter em conta:

1. Hoje e sempre quando falamos em Arquitetura estamos nos referindo a uma pequena fração do mar de construções que materializa nossas cidades. Se procurarmos experimentações com a linguagem, formulação discursiva ampla na Arquitetura, olharemos para uma pequena fração em meio a repetições modélicas. Desde final do século passado ficaram muito mais cindidos os campos “experimentais”: de um lado experiências desenvolvidas para e com o “capital”, de outro, aquelas que se alinham ao *ativismo*.

2. Grande parte das discussões teóricas no século se dedicou a colocar lado a lado, ou

sobrepostos, os campos da arquitetura e das artes visuais. O assunto não é novo, mas foi potencializado pelo surgimento de uma cena cultural que implicaram os dois campos em exposições e eventos pluridisciplinares, podemos caracterizar essa cena pela comunhão de pautas, ou seja, a complexidade da convivência nas metrópoles se colocou como questão fundamental para os dois, que se perfilaram para encará-la. Um exemplo desta comunhão pode ser verificado nos títulos de grandes eventos de arte e de arquitetura: a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, teve como tema “Como viver junto”; a 17ª Bienal de Arquitetura de Veneza, a ser inaugurada em maio próximo, tem como tema “How will we live together?”.

3. O tema de convivência surge como questão central por conta dos dramas de viver nas metrópoles, no contexto das críticas à arquitetura moderna, o planejamento mereceu destaque pelos grandes prejuízos que o funcionalismo, aliado à ideia de desenvolvimento econômico, ocasionou à vida humana. No século XXI firmou-se o pensamento de um urbanismo “para

para pessoas”, na escala local e com a participação da população nas decisões, tudo embalado pelo conceito lefebvreano de “direito à cidade”. Resulta disso uma união metodológica, mas, sobretudo, da sintaxe da arquitetura como urbanismo na construção da cidade.

4. A tentativa de confrontar arquitetura com as táticas de “ação direta” pode parecer impertinente, mas é impossível que arquitetos, especialmente os mais jovens, no mundo atual, não estejam sob alguma bandeira *ativista*. Elas são muitas nas condições da política contemporânea, marcada pelo descrédito no sistema representativo e a consciência de que algumas pautas são conduzidas apenas se grupos na sociedade as tomarem em suas mãos. Também é preciso destacar que essas pautas entraram definitivamente nas faculdades de arquitetura, por pressão dos próprios estudantes. Assim, *cidade e arquitetura* sob a percepção e os direitos das mulheres, dos LGBTQ+, dos negros, das crianças, entraram com ênfase nos debates. O engajamento e o debate entre arquitetos não configuram práticas arquitetônicas ativistas,

não evidenciam uma “arquiteturação”, porém, produzem enunciados, portanto, discursos.

A “desmaterialização” pode até ser uma possibilidade para as artes visuais, como experimentou a Arte Conceitual, mas, para a arquitetura jamais, mesmo quando participando de exposições e publicações com desenhos e modelos. A linguagem do discurso arquitetônico exige materialidade do espaço, mesmo que seja só uma demarcação no chão. A relação de uma arquitetura ativista com a arte explicita-se nas dimensões semântica e pragmática. São dimensões que não existem sem a forma sensível, portanto passou-se a adotar uma resposta formal com certo desprezo pela elaboração sofisticada e dispendiosa. O que certamente exige experiências com ela e, mais, para funcionar como linguagem, a forma tem que evidenciar os significados, ou seja, a forma é programaticamente impactante, pois a sintaxe está em relação com o usuário coletivo. No início do século XXI proliferaram-se *coletivos* de arquitetos promotores deste discurso da arquitetura em fricção com o “real” e o “banal”.

Figura 9 – Campo de la Cebada, Madrid – vários coletivos locais ocuparam a área após demolição de um antigo equipamento esportivo em 2010



Fonte: J. Bassani (2017)

A matéria

Para finalizar este ensaio, deve ser feito algum registro de práticas arquitetônicas que definem *afetações* com as teorias da arte recentes. Não é uma tarefa fácil, dada a infinidade de manifestações e a diversidade de fatores e, mais ainda, como se materializam em linguagens. No entanto, o registro, sem pretensão de enumerar práticas e seus métodos de construção de discursos, deve ser feito no sentido de indicar

alguns encaminhamentos verificáveis. O recorte é me ater aos dois pontos comentados aqui: *arte relacional* e *partilha do sensível*. São pequenos comentários dos formatos desta *afetação mútua*. Eles se fixam em três perspectivas, sem separá-las: 1) arquitetura relacional, 2) arquitetura partilhada e 3) programas e tipologias.

Na avenida Faria Lima, em São Paulo, centro terciário globalizado da metrópole, o edifício *Pátio Victor Malzoni* (2011), conhecido como “prédio da Google”, do escritório Botti Rubin Arquitetos, possui um enorme vão (40 metros) no térreo de um grande volume envidraçado. Ele existe para preservar a visibilidade de uma pequena casa histórica preexistente e é aberto ao público com grande generosidade, equipados com pufes confortáveis e lúdicos. Mais uma extensa lista de itens com “preocupações ambientais” rendeu ao edifício certificações Leed e NFPA³⁰. O projeto de Botti Rubin transforma vários itens de programa em enunciado

30 Leed (Leadership in Energy and Environmental Design) e NFPA (National Fire Protection Association) são sistemas internacionais de certificação ambiental e energética para edifícios.

para seu discurso arquitetônico-urbano, seria um bom exemplo para explorarmos como desenvolvimento de linguagem que operasse os conceitos de *relacional* e *partilhado*. Mas, com efeito, por todos os vieses de interpretação e fruição, ele é uma *máquina de captura* destes enunciados para desviá-los para espaço vigiado e controlado. A captura interessa para enunciar seu oposto, especialmente qualificá-lo como inserção cultural na nova estética comportamental de consumo.

Entretanto, não é por isso e nem por ser um prédio de corporação que o coloca para contra-argumentar o registro que proponho aqui. O que chama a atenção é a incongruência da forma com o discurso urbano que ela torna sensível. Ele é um fato urbano marcante, pela presença maciça do volume de vidro, mas nenhuma experimentação das possibilidades que os enunciados oferecem, ele se contenta com o óbvio e usual na arquitetura corporativa, claramente não anseia mais que isso.

Outra situação interessante pode ser ilustrada por meio do arquiteto japonês, vencedor

do Pritzker³¹ de 2014, Shigeru Ban (1957). Ele é conhecido mundialmente por dois motivos, a utilização de materiais, além de heterodoxos, de limitado desempenho estrutural e pouca durabilidade, como papel, papelão plástico, bambu e, também, pela atuação junto a populações em situação vulnerável: “A cidade japonesa de Kobe havia sido atingida por um terremoto em 1995. Eu quis ver se poderia fazer alguma coisa pelas vítimas de desastres naturais. Então comecei a me envolver com o projeto de abrigos de emergência de papel do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados.” (BAN, 2016, s/p)³². Sua arquitetura e os problemas que ela se coloca estão alinhados a muitas das pautas do ativismo atual, contudo, a maior parte de sua produção lembra as especulações formais da geração *desconstrutivista* e, mais ainda, incomodamente confiante nos truques tecnológicos de projeto e modelação 3D. Ele

31 Pritzker, principal premiação internacional para arquitetos.

32 Entrevista para Luan Galani do jornal *Gazeta do Povo*, em 22 jul. 2016. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/shigeru-ban-arquiteto-japones-arquitetura-materiais-construcao-abrigos-humanitarios/>. Acesso em: 3 mar. 2021.

apresenta outras soluções sintáticas em sua arquitetura “provisória”, mas, demonstra um caráter desproporcional com pesquisa, o que é verificável na resposta caricata que dá a este segundo caso.

Entre muitos arquitetos e grupos que podemos citar porque apontam para caminhos diferenciados do “prédio da Google” ou de Shigeru Ban, faço a opção pelo espanhol Santiago Cirugeda (1971). Primeiro porque ele é, em vários sentidos, o marco zero de uma cena de coletivos espanhóis³³ que ficou internacionalmente conhecida na primeira década, muito de sua linguagem, suas estratégias e sua mobilização comunitária vincaram um *modus operandi* dessa geração.

No início do século XXI, jovens arquitetos passaram a adotar um modelo de trabalho já em uso por artistas e ativistas, formam os *coletivos*

33 Em 2014, a revista *Arquitectura Viva (AV)*, n. 145 traz como matéria de capa: “Colectivos españoles - Nuevas formas de trabajo: redes y plataformas”, dedicado à internacionalização dos coletivos espanhóis e reconhecimento alcançado, apresentando um panorama com fontes e dados, prêmios e exposições de 48 coletivos, entre eles, *Zuloark*, *Basurama*, *PKMN*, *Boamistura*.

de arquitetos, o *Recetas Urbanas* de Cirugeda é um deles, mas estão por toda parte, na França, o *EXYZT* (2003-2015, hoje é o *Constructlab*), na Alemanha, o *Raumlabor* (1999), no Brasil, o *Bijari* (1997). Todos operam inseridos em seus ambientes locais, mas com muitos pontos comuns nas estratégias e linguagens. Esses pontos não foram definidos por nenhum em particular e a sua difusão segue a lógica dos *rizomas* de D&G (Deleuze e Guattari). Cirugeda faz parte desta rede.

Alguns tópicos desse *modus operandi*: a auto-demanda pelo arquiteto que vaga pela cidade como os *situacionistas* e reconhece potencialidades; a territorialização com a população local; reutilização de materiais, porém, mais ainda de restos de equipamentos urbanos (caçambas, cones, obstáculos, postes); e a adoção discursiva dos enunciados e práticas das *ocupações* culturais, que precede toda esta cena. Mas, em especial, no caso do *Recetas*, o comportamento político, quase uma insurgência “legalizada”, não por ser cooptada, mas por interagir com os instrumentos da gestão pública. Em suas palavras:

A legislação municipal de Sevilha estabelece que um terreno vazio deve ser protegido por um muro de 2,40 metros de altura, ainda que isso não impeça que o local se transforme, rapidamente, em um depósito de entulho e lixo, insalubre e estigmatizado no bairro. A mesma normativa urbana, entretanto, prevê que a Prefeitura pode desapropriar o terreno se, no período de dois anos, o proprietário não apresentar um projeto a ser construído ali. [...] Em março de 2004 apresentei à Secretaria de Urbanismo uma proposta de abertura ao público de dez imóveis localizados na parte central da cidade, de forma temporária, sinalizando que uma simples modificação na legislação poderia transformar substancialmente o espaço (CIRUGEDA, 2011, p. 60).

A *contraconduta* política faz parte do processo de construção da linguagem e dos processos de subjetivação; por um lado, nos códigos do poder público, por outro, na partilha da ação arquitetônica com a população que habita o lugar, para a construção e para a fruição-uso do objeto arquitetônico, mas, também, com a partilha dos saberes, todo processo e

estratégias são documentados em seu *website* e disponibilizados para serem replicados, um saber que circula pela Internet conhecido como IC, Inteligência Coletivas³⁴:

Este não é um site fácil ou enfadonho. O desenvolvimento e avaliação de qualquer uma das receitas urbanas mostradas é complexo e cheio de inter-relações. Continuamos alternando negociações políticas com exercícios de lealdade urbana e construindo conjuntamente a rede de Arquiteturas Coletivas que oferece informações, protocolos e cerveja para grupos ou indivíduos que desejam assumir responsabilidades.³⁵

A linguagem elaborada por Cirugeda incorpora enunciados como estes, mais o caráter pragmático das ações com a comunidade. Mas, só constitui o todo linguagem, ao se postar no mundo físico, com objeto sensível e, nesta

34 Inteligência coletiva (IC) é uma rede digital internacional formada por coletivos urbanos (com destaque aos países de língua espanhola) coordenado a partir de Madri, em atividade desde 2012, com o objetivo de promover trocas de saberes e estratégias de atuação independente nas cidades.

35 Disponível em: <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/>. Acesso em: 15 jan. 2021.

condição, que pode estabelecer relações com as teorias das artes. Ele incorpora conceitos sem considerá-los para as artes, para a arquitetura ou para a política, são conceitos, *ferramentas*. Pode-se avaliar esta linguagem em duas frentes: comunicabilidade e artisticidade, clareza dos enunciados e experiência sensível. Nas duas, a forma corrobora os significados e usos e, principalmente, se coloca nos códigos do habitante urbano, não o distancia pela extravagância formal, o traz para o mundo cotidiano e seus saberes, daí vem a expansão *participativa e relacional*.

Não que seja uma regra formal, ao contrário, o *Raumlabor* opera a matéria com grande desenvoltura e resultados impactantes; o *EXYST*, também impacta, mas pela provocação. O *Recetas Urbanas*, por isso o utilizo como ilustração, alinha todas as dimensões da linguagem no resultado formal, na intervenção na cidade da mesma forma que seus projetos na *web*, ligeiros *insights* técnicos de baixa tecnologia são tão vibrantes quanto caçambas na rua que viram sala de estar pública, fazem parte do mesmo discurso.

Este ensaio não defendeu esta arquitetura como sendo a via para aproximação com os conceitos das teorias da arte, nem ao menos que ela o faz de maneira íntegra, mas, é uma arquitetura claramente alinhada às perspectivas do *relacional* e *partilhado* em aplicação teleológica. O fundamental é que são ações que procuram efetivar na arquitetura a máxima de Rancière: “É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva”. Também é importante salientar que são experiências no âmbito local, ou seja, não estão vinculadas (infelizmente), até o momento, com os grandes e complexos programas para as metrópoles contemporâneas, mas é inegável que elas colocam temas e métodos que – às vezes, por captura e diluição, mas, às vezes, com avanços na amplitude da linguagem – incidem sensivelmente no conjunto das construções que habitamos hoje em dia.

Referências

- ARANTES, Pedro F. *Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea*. São Paulo, ARS Ano 7 N° 16 SP, 2009, p 84-108.
- BAN, Shigeru. *Conheça o arquiteto japonês que cria casas inusitadas com papel, plástico e papelão*. Entrevista cedida a: Luan Galani. Curitiba/PR: Jornal Gazeta do Povo, 22 jul. 2016. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/shigeru-ban-arquiteto-japones-arquitetura-materiais-construcao-abrigos-humanitarios/>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- BLANCO, Julia. *Utopias artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012: Arte, movimientos sociales y utopia em Europa Occidental*. 2015. Tese (Doutorado História da Arte). Universidade Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2015.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed, 2008.
- BRANDÃO, Zeca (s/d). *O papel do desenho urbano no planejamento estratégico: a nova postura do arquiteto no plano urbano contemporâneo*. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.025/773>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- CIRUGEDA, Santiago. Receitas urbanas. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 03, 2011, p 59-61.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2003. eBooksBrasil.com – Disponível em: www.geocities.com/projetoperiferia. Acesso em: 15 dez. 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia*. São Paulo. Ed 34, 1992.

- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- EISENMAN, Peter. *Em terror firma: na trilha dos grotescos*. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio Ed., 1997.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo. Ed 34, 2012.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, Sueli. *Micropolíticas – Cartografia do desejo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17ª. Ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2008.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ed. Ática, 1996.
- JENKS, Charles. *The Languages of Post-Modern Architecture*. London: Academy, 1977.
- JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. *Deconstructivist architecture*. New York, The Museum of Modern Art / New York: Graphic Society Books, 1988.
- KANT, Imanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy*. Studio International 178, n. 915, 1969, p. 21-45.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2011.
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Arte & ensaios - revista do ppgav/eba/ufrrj*. n. 25, 2013, p. 150-165.
- MIRAFTAB, Faranak. Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano. *Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg.* (on-line), Recife, v.18, n.3, 2016, p. 363-377.
- NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e iconologia*. In: PANOFSKY, Erwin. O significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 47-87.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, Marcelo A.; ICLE, Gilberto. Pedagogia performativa e seus não-lugares: reverberações da khôra a partir de Platão, Derrida e Agamben. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 67, p. 121-137, jan./fev. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Ed 34, 1996.

SILVA, Marcelo de Souza. *Reflexões sobre Uma e Três Cadeiras*, de Joseph Kosuth. HACER: Estudos e Reflexões, Porto Alegre: Portal Hacer, 2019.
Disponível em: <https://www.hacer.com.br/kosuth>.
Acesso em: 29 jun. 2017.

VAINER, Carlos B. *Pátria, Empresa e Mercadoria*. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. 2013. Disponível em: <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/gestao-politicas-programas-saude/files/planejamento%20MARX%203.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2021.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WISNIK, Guilherme. *Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Paulo, FAUUSP, 2012.