Bruno Schiavo

Autonomia e Campo Ampliado:

Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies
(1964-1984)

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração:

História e Fundamentos da Arquitetura e
do Urbanismo

Orientador:

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail do autor: schiavobruno@gmail.com

S329a Schiavo, Bruno
Autonomia e campo ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e
The Institute for Architecture and Urban Studies / Bruno Schiavo. -- São
Paulo, 2016.
135 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.Artes 2.História da arte 3.Arte moderna 4.Arte contemporânea
5.Modernismo 6.Pós-modernismo 7.Formalismo (Arte) 8.Forma (Estética)
9.Minimalismo 10.Arquitetura 11.História da arquitetura 12.Arquitetura
moderna 13.Arquitetura pós-moderna 14.Campo ampliado 15.Autonomia
estética 16.Eisenman, Peter 1932- 17.Krauss, Rosalind Epstein 1941-
18.The Institute for Architecture and Urban Studies I.Título

CDU 7.036

Nome: SCHIAVO, Bruno

Título: Autonomia e Campo Ampliado. Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies (1964-1984).

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

A Marcella Aquila, pelas conversas, pela cooperação. A Fabiana Faleiros, pela leitura. A Rafael Urano e Tiago Mestre, pelos materiais fundamentais que encontraram. À banca do Trabalho Final de Graduação da FAU, em 2012, composta por Sônia Salzstein, Luiz Recamán e José Lira, pelas contribuições que permitiram a continuidade do estudo. À banca de qualificação deste mestrado, pela oportunidade de suas considerações: a Igor Guatelli, quem trouxe a ideia de rastro, que permeia o texto; a Guilherme Wisnik, pelo nevoeiro, por trazer em aulas e conversas referências imprescindíveis ao trabalho; a Agnaldo Farias, o orientador desta pesquisa, pela precisão de suas observações, e pelo olhar para a arte que estimula à vida. À minha família, Silvia, Sandro e Leonardo, pelo apoio. Para o meu avô Sylvio, que me levou primeiro na banca de jornal.

Nome: SCHIAVO, Bruno

Título: Autonomia e Campo Ampliado. Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies (1964-1984).

Resumo:

A atualidade é marcada pela descoberta contínua dos interstícios disciplinares como catalisadores de toda sorte de práticas; expressões como “Campo ampliado” e “Complexo arte-arquitetura” são chamadas para refletir como tais arranjos acontecem especialmente na confluência entre a arquitetura e as artes. A pesquisa busca localizar, na passagem dos anos 1960 aos 1980, um debate que solicitou desses campos a reconfiguração de seus instrumentos de análise, de crítica, de abordagem à forma, e mesmo uma nova inscrição de seus significados e abrangências: o cruzamento das trajetórias intelectuais da teórica e crítica de arte Rosalind Krauss e do arquiteto e teórico Peter Eisenman no The Institute for Architecture and Urban Studies – IAUS, sediado em Nova York de 1967 a 1985. O instituto colocou-se como núcleo da pesquisa interdisciplinar de seu tempo ao promover cursos, conferências, mostras, publicações, e ao legar dois periódicos especializados que encaminhariam as agendas da arquitetura e das artes nas décadas seguintes, respectivamente, *Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism in Architecture* (1973-1984) e *October* (1976 até o presente). O estudo passa pelas proposições questionadoras da primazia do suporte artístico no minimalismo até a cristalização dessas dinâmicas no ensaio “A escultura no campo ampliado”, de Krauss; e pela verificação, no início dos anos 1960, da necessidade pela reelaboração das questões de relevância para a arquitetura e para o urbanismo, que levariam ao sentido autocrítico investido na noção de autonomia disciplinar, e ao sentido autorreferencial da autonomia da forma arquitetônica, como engendrado por Eisenman. As experiências que assumiriam o espaço físico como constitutivo do trabalho artístico contrastam em diversos níveis com a modalidade conceitual perscrutada por essa arquitetura. Alguns dos pontos de apoio compartilhados pelos movimentos teóricos em questão são as noções de objeto, ambiente, formalismo, linguagem, modernismo e pós-modernismo. Mantendo entre si relações de complementaridade, de reciprocidade, de contradição, o empréstimo a tais categorias entre disciplinas é compreendido em vista de um segundo plano institucional.

Palavras-chave: 1.Artes 2.História da arte 3.Arte moderna 4.Arte contemporânea

5.Modernismo 6.Pós-modernismo 7.Formalismo (Arte) 8.Forma (Estética)

9.Minimalismo 10.Arquitetura 11.História da arquitetura 12.Arquitetura

moderna 13.Arquitetura pós-moderna 14.Campo ampliado 15.Autonomia

estética 16.Eisenman, Peter 1932- 17.Krauss, Rosalind Epstein 1941-

18.The Institute for Architecture and Urban Studies

Name: SCHIAVO, Bruno

Title: Autonomy and the Expanded Field. Peter Eisenman, Rosalind Krauss and The Institute for Architecture and Urban Studies (1964-1984).

Summary:

The present time is marked by the continuous discovery of disciplinary interstices as catalysts of all kinds of practices; expressions such as "expanded field" and "art-architecture complex" are called in to reflect how such arrangements happen especially at the confluence between architecture and the arts. The research aims to locate, in the passage of the 1960s to the 1980s, a debate that requested these fields the reconfiguring of their analysis instruments, their critical approach to form, and even a new description of their meanings and scopes: the crossing of paths intellectual theoretical and art critic Rosalind Krauss and architect and theorist Peter Eisenman at the Institute for Architecture and Urban Studies - IAUS, based in New York from 1967 to 1985. the institute was placed as the core of interdisciplinary research of their time to promote courses, conferences, exhibitions, publications, and bequeath two specialized journals thereafter forward the agendas of architecture and art in the following decades, respectively *Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism in architecture* (1973-1984) and *October* (1976 to the gift). The study goes through questioning propositions of the primacy of artistic support in minimalism to the crystallization of these dynamics in the essay "Sculpture in the field expanded," Krauss; and checking in the early 1960s, the need for reworking of issues of relevance to architecture and urbanism, that would lead to self-critical sense invested in the notion of disciplinary autonomy and self-referential sense of architectural form autonomy as engendered by Eisenman. The experiences that would take the physical space as a constituent of the artwork contrast at various levels with the conceptual mode scrutinized by this architecture. Some of the support points shared by theoretical movements in question are the subject of notions, environment, formalism, language, modernism and postmodernism. Keeping together complementary relations, reciprocity, contradiction, the loan to such categories among disciplines is understood in view of a second institutional level.

Keywords: 1.Art 2.Art History 3.Modern Art 4.Contemporary Art

5.Modernism 6.Post-modernism 7.Formalism 8.Form (Aesthetics)

9.Minimalism 10.Architecture 11.History of Architecture 12.Modern

Architecture 13.Post-modern Architecture 14.Expanded Field 15.Autonomy

16.Eisenman, Peter 1932- 17.Krauss, Rosalind Epstein 1941-

18.The Institute for Architecture and Urban Studies

INTRODUÇÃO	1
CASE	4
A base formal da arquitetura moderna	4
Conferência dos arquitetos para o estudo do ambiente	15
MINIMALISMO	23
Objetos específicos	25
O monolito	29
ARQUITETURA CONCEITUAL	35
Frontalidade vs. rotação	37
Artefato vs. Processo	43
UMA VISÃO DO MODERNISMO	51
Artforum	51
Uma visão do modernismo	54
CATIVOS DO INFINITO	62
OPPOSITIONS	64
Uma nova arena para o discurso arquitetônico	65
Autonomia	71
OCTOBER	79
October	82
OS FINS DO IAUS	87
Academicismo: modernismo	88
Arquitetura como instituição	94
CAMPO AMPLIADO	97
O índice	97
Escultura no campo ampliado	101
O oxímoro	108
O fantasma hermenêutico	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
BIBLIOGRAFIA	124

INTRODUÇÃO

Quando li “O campo ampliado da arquitetura”, de Anthony Vidler, saí desanimado. Minha expectativa era alta, o título, sugestivo de uma atualização para o campo da arquitetura do clássico ensaio de Rosalind Krauss “Escultura no campo ampliado”, de 1979.¹ Vidler revia em sentido literal o diagrama proposto pelo texto original.

O Campo ampliado “original” era um balanço da produção artística de fins dos anos 1960 ao longo dos anos 1970, em que parte da produção derivada do minimalismo apontava para a necessidade de reavaliação da categoria de escultura. Configurava-se assim um diagrama, com novos termos para classificação, a meio caminho entre seu aspecto de sistema e uma representação do espaço equivalente a um mapa. A memória que eu guardava do texto era próxima à de um sentimento espacial, ainda que mediado pela reflexão da autora. Esse era afinal o seu próprio assunto, a transição paradigmática na escultura: inicialmente, sob a lógica do monumento, ainda estava vinculada a um campo simbólico de representação; depois, em sua condição moderna autônoma, livre da base e do pedestal, alienava-se do lugar; e então, na produção recente, o lugar passava a ser diretamente engajado, envolvendo o observador e seu corpo em relações significativas com o espaço.

Mas o texto de Vidler não deixava qualquer impressão espacial. Ele também tratava de paradigma: o próprio diagrama, entendido como dispositivo conceitual de investigação e prática de projeto, aparecendo como o unificador da produção arquitetônica recente (a publicação original é de 2008). Ele permitiria à arquitetura realizar pontes com o não-arquitetônico (a paisagem, a biologia, o programa) e, na modalidade específica da exploração das fontes formais encontradas na própria arquitetura, ele se colocava como “o princípio unificador dos princípios unificadores”. Por algum motivo, li essa abordagem pelo efeito de homogeneização. O próprio autor reconhecia que aquela era “a dança do momento”: “Todos, mas todos mesmo, estão fazendo o diagrama”. Sua advertência por uma utilização crítica não bastava. Lembro que, na época, considerava o diagrama um condutor de parâmetros deterministas, um portador de falsos aspectos de funcionalidade e objetividade, que dava forma a abstrações de diversos tipos, inclusive as poéticas. Mesmo enquanto lidasse com matrizes reais de informação, com dados da sociedade incorporados no projeto mitigando a exploração formal sem sentido, aí também tendia a vê-lo associado à engenharia, às grandes corporações, o que apenas intensificava o seu sentido instrumental. O mais importante é que, em relação ao texto Krauss, o de Vidler havia me passado uma sensação de fechamento.

O destino seria talvez esquecê-lo, caso não o tivesse reencontrado em uma publicação mais recente (cujo tema é o ensaio de Krauss).² Perceptivelmente mais curto, em nota está apontado que se trata, sim, do mesmo texto, mas em outra versão. Já no fim da leitura, percebo que aquela questão envolvendo o diagrama não está mais lá. Mantinha-se a assertividade, mas ela não estava mais apoiada em uma consideração positiva do diagrama. A argumentação era

¹ Anthony Vidler, “Architecture’s Expanded Field” in Sykes, A. Krista, *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* (Kindle Locations 5056-5058). Princeton Architectural Press. Kindle Edition.;

² Spyros Papapetros, Julian Rose (orgs.) *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2014.

construída chegando à chamada final por uma “estética verdadeiramente ecológica”. Tive que voltar à primeira versão para me certificar que ela também concluía com o mesmo ponto. A conclusão havia simplesmente ficado de escanteio em minha leitura. Seria ela contraditória com o argumento high-tech do diagrama, e assim, motivo de revisão para o autor? De qualquer modo, somente nessa segunda versão, que parece até um pequeno manifesto, encontrei vazios para alojar e relacionar inquietações. Por algum motivo, a busca de Vidler por “respostas críticas em termos políticos ou arquitetônicos” para problemas como “a questão da densidade levantada pelas explosões de população; a crise ecológica dos recursos e modos de conservação, as mudanças climáticas radicais e a escassez das fontes de energia” pôde ser equalizada à minha. Como não atribuir essa conexão com o autor a uma dimensão ambiental melhor adequada ao texto, que só pôde revelar-se quando retirada aquela ideia tão tecnologicamente caracterizada de diagrama?

O que nenhuma das versões trazia, entretanto, e que frustrava parte de minha expectativa inicial gerada pela referência a “Escultura no campo ampliado”, eram pistas quaisquer que levassem ao contexto em que o ensaio fora concebido, o espaço do Institute for Architecture and Urban Studies – IAUS, existente em Nova York de 1967 a 1985. Afinal, Vidler, Kenneth Frampton, Peter Eisenman e Mario Gandelsonas editaram *Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism in Architecture* (1973 a 1984), periódico publicado pelo instituto, que também abrigou a publicação de *October*, dedicada à arte e editada por Rosalind Krauss junto a Annette Michelson (1976 até o presente). As duas revistas concentram significativas investigações críticas, teóricas e históricas em seus respectivos âmbitos.

Esta pesquisa busca localizar, nesse meio específico e na passagem dos anos 1960 aos 1980, um debate que solicitou dos campos da arte e da arquitetura a reconfiguração de seus instrumentos de análise, de crítica, de abordagem à forma, e mesmo uma nova inscrição de seus significados e abrangências. O estudo passa pelas proposições questionadoras da primazia do suporte artístico no minimalismo até a cristalização dessas dinâmicas no ensaio “A escultura no campo ampliado”, de Krauss; e pela verificação, no início dos anos 1960, da necessidade pela reelaboração das questões de relevância para a arquitetura e para o urbanismo, que levariam ao sentido autocrítico investido na noção de autonomia disciplinar, e ao sentido autorreferencial da autonomia da forma arquitetônica, como engendrado por Eisenman. As experiências que assumiriam o espaço físico como constitutivo do trabalho artístico contrastam em diversos níveis com a modalidade conceitual perscrutada por essa arquitetura.

Assim, circunscreve-se o cruzamento das trajetórias intelectuais de Rosalind Krauss e Peter Eisenman. Do período em que Eisenman organizava *Conference of the Architects for the Study of The Environment – CASE* e Krauss trabalhava como corresponde da revista *Artforum*, à formação do IAUS e às fundações de *Oppositions* e *October*. A partir de 1969, quando se conhecem, passam a significar pontos mútuos de referência. Naquele momento, os dois travavam processos de rupturas com seus mentores – ele, com Colin Rowe; ela, com Clement Greenberg e Michael Fried. No projeto intelectual de Krauss, a arquitetura desempenharia papel fundamental à sua teoria da escultura; para Eisenman, era necessário especificar e

diferenciar entre quais tendências da arte valeria a pena se aproximar para afiar o seu projeto de autonomia.

O IAUS colocou-se como núcleo da pesquisa interdisciplinar de seu tempo ao promover cursos, conferências, mostras, publicações, tendo nascido com o intuito de diminuir a distância acadêmica entre teoria e prática e de elevar o pensamento arquitetônico produzido no país. Foi um núcleo internacional empenhado em receber e elaborar a transição das questões de relevância para a disciplina. Ao longo de sua existência, Peter Eisenman teve ali reconhecido protagonismo. Rem Koolhaas, Colin Rowe, Denise Scott-Brown, Robert Venturi, Manfredo Tafuri, Bernard Tschumi, Fredric Jameson, entre outros pesquisadores e arquitetos, passaram por ali.

A estrutura da pesquisa divide-se em nove capítulos ordenados cronologicamente. Intercalam-se os desenvolvimentos de Krauss e Eisenman.

O trabalho trata, de maneira geral, dos espaços entre a arte e arquitetura. Ele compreende que o espaço é o que não pode ser exclusivamente nem de uma, nem de outra disciplina. Além disso, a experiência é entendida como um horizonte comum a ambos os campos. No entanto, seu objeto é constituído por textos. À experiência de cada texto são atribuídos coeficientes de abertura e de fechamento.

CASE

Na mesma década do assassinato de John Kennedy, da morte de Le Corbusier, dos livros “A arquitetura da cidade”, de Aldo Rossi, e “Complexidade e contradição em arquitetura”, de Robert Venturi, da Operação Condor, e do lançamento de Space Oddity, arquitetos reuniam-se na Conference of Architects for the Study of the Environment, com o objetivo de colocar a disciplina em questão. O ambiente urbano, a mobilidade das populações, a cibernética, as relações do arquiteto com a política, a psicologia, a história, sua responsabilidade social, novos materiais e processos construtivos, a percepção do espaço, e ainda outros temas configuravam um conjunto abrangente ao extremo do que era considerado imprescindível à atualização da teoria, da pedagogia e da prática pertencentes ao campo. Passaremos pela formação teórica de Peter Eisenman junto a Colin Rowe em Cambridge, Inglaterra, de 1960 a 1963; e veremos os esforços coletivos que levarão à fundação, em 1967, do Institute for Architecture and Urban Studies, embrionários também de um âmbito cultural acadêmico norte-americano que se pode mapear até os nossos dias.

A base formal da arquitetura moderna

“Eu via slides, mas não desenhava. Aprender a ver requer algo além de slides ou desenhos. Minha lição mais importante em arquitetura foi na primeira vez em que vi uma villa palladiana. Não me lembro qual, em algum lugar do Vêneto. Estava calor, provavelmente uns 35 ou 36 graus, e úmido, e Colin disse: ‘Sente-se na frente daquela fachada até que você possa me dizer algo que você não consiga ver. Em outras palavras, eu não quero saber da rusticação, eu não quero saber da proporção das janelas, eu não quero saber das simetrias A-B-A, ou de qualquer uma dessas coisas de que fala Wittkower. Eu quero que você me diga algo que esteja implícito na fachada.’”¹

Desiludido com o trabalho no escritório de Walter Gropius, em Boston, Peter Eisenman decide por continuar os estudos em outro contexto, candidatando-se a bolsas em faculdades de arquitetura na França e na Inglaterra. É aceito na Universidade de Cambridge, onde dará aulas, fará a sua dissertação de Ph.D., e passará por um período de três anos de “choque cultural”. O arquiteto norte-americano percebe as condições do novo lugar como totalmente diversas daquelas de seu país, deslumbrado com a importância conferida às discussões sobre arquitetura. Além dos mais recentes e significativos desenvolvimentos oriundos ali, como a formação do Team X e o Novo Brutalismo, o contraste se dava principalmente porque nos Estados Unidos, para Eisenman, a falta de um ambiente fomentador de polêmica impedia o avanço das ideias; apenas o conhecimento adquirido por um ou outro intelectual isolado era o

¹ “I remember this moment as if it were yesterday. This is how Colin began to teach me to see as an architect. Anyone can look at window-to-wall relationships, but can anyone see edge stress, the fact that the Venetian windows are moved outboard from the center to create a blank space – a void between the windows – which acts as a negative energy? Such ideas are not found in any books. They are found in seeing architecture.” Peter Eisenman, Colin Rowe. “Interview with Peter Eisenman. The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe” in *Perspecta*, n. 41, Grand Tour (2008), p. 133.

que ganhava evidência, o que abatia a produção arquitetônica como um todo.² Na Inglaterra, configurava-se um estimulante campo de debate cujos centros eram a Architectural Association, em Londres, e a própria faculdade de arquitetura de Cambridge,³ em grande medida, as posições se definiam pelas divergências de avaliações e opiniões a respeito do movimento moderno. O arquiteto ficará próximo de um de seus alunos, Anthony Vidler, e do editor de Architectural Design, Kenneth Frampton.

Nesse momento, Eisenman conhece Colin Rowe, tomando-o como tutor em duas viagens realizadas pelo Continente, a primeira na passagem de 1960 para 1961, a segunda um ano depois. Os preparativos dessas excursões consistiam na apreciação da arquitetura renascentista através dos projetos, na observação da “essência do arquitetônico” revelada através de plantas e elevações. Passam por França, Holanda, Suíça, Itália e, em Como, visitam a Casa del Fascio (1932-1936), de Giuseppe Terragni, obra influente desenvolvimento futuro de Eisenman como arquiteto e, já durante a expedição, um estímulo para que começasse uma coleção de revistas de vanguarda dos anos 1910, 1920 e 1930.⁴ As doze horas diárias de imersão de Eisenman no pensamento de Rowe durante as jornadas – enquanto aquele dirigia, este lia em voz alta –, são momentos mais condensados de uma influência prolongada, estendida ao longo dos três anos em que escrevia “The Formal Basis of Modern Architecture”,

² “To an english architect in the late ‘50s and early ‘60s, American architecture was considered with polite embarrassment and an irony about the financial resources americans had available to implement their technology. On the other hand, to American architects, England was a place of debate, of ideas – a kind of intellectual refuge of the Modern Movement”. Peter Eisenman, “Building in Meaning: Review of Meaning in Architecture”, Architectural Forum 133, julho/agosto 1970, p. 88, apud Louis Martin, “Notes on the Origins of ‘Oppositions’” in Alexis Sornin, Helene Janniere, France Vanlaethem (orgs). Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970: Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle. Montreal: Institut de Recherche en Histoire de l'Architecture, 2008, p. 148; ver também Joan Ockman, “Venice and New York”, Casabella 59, n. 619-620, 1995, p. 59. Em análise breve da produção acadêmica norte-americana em arquitetura durante os anos 60, a autora cita algumas exceções que receberam atenção internacionalmente, como as polêmicas de Jane Jacobs, as de Robert Venturi e as pesquisas metodológicas de Christopher Alexander e Kevin Lynch; ver também Mitchell Schwarzer, “Modern Architectural Ideology in cold war America” in Martha Pollack (org.), “The Education of the Architect”, Cambridge: MIT Press, 1997. O estudo traz um olhar amplo sobre o debate arquitetônico norte-americano, e aponta a relativa centralidade de discussões em torno do funcionalismo, desde as primeiras resistências a ele – já logo após “Modern Architecture: International Exhibition” no MoMA, Nova York, em 1932 –, passando pelo debate entre “modernos” e “regionalistas” no pós-guerra, até a “síntese profissional exemplar” na atuação e na figura de Philip Johnson.

³ “The Architectural Association and Cambridge were two centers of intellectual debate in England. Characteristic of these two places was a phenomenon peculiar to England - the polemical group. In a general perspective, these groups must be seen as exiles both in time and space from continental Europe of the 1930s. (...) While these various enclaves were tiny and even marginal when compared to the number of architects in England, they were somehow effective in a way in which similar groups have not been in the U.S.”. Peter Eisenman, “Building in Meaning: Review of Meaning in Architecture,” Architectural Forum 133, julho/agosto 1970, p. 90. apud Louis Martin, op. cit., p. 148.

⁴ Eisenman lembra que mesmo a sua ida à Inglaterra havia sido influenciada por uma publicação: um número da revista inglesa Architectural Design trazido por James Stirling a um jantar em Princeton em 1959. Na mesma noite, Stirling sugeriu a Eisenman que procurasse por Colin Rowe quando estivesse em Cambridge. Peter Eisenman, “Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas and Anthony Vidler discuss Oppositions, Lotus, and Arquitecturas Bis” in Beatriz Colomina e Craig Buckley (orgs.), Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X-197X. Barcelona/New York: Actar, Media and Modernity Program, 2010, p. 60.

tese finalizada em agosto de 1963.⁵ Tanto o embasamento nas teorias do mentor quanto as mudanças de rota do discípulo são perceptíveis ali.

Os principais alvos da crítica de Colin Rowe e sua pedagogia da forma estavam de modo geral caracterizados na abordagem tecnológica de Siegfried Giedion em “Espaço, tempo e arquitetura” e no currículo funcionalista de Walter Gropius instituído na faculdade de arquitetura de Harvard, ambos do início dos anos 1940. O problema estaria sempre na tradução das inovações da arquitetura moderna em termos de uma “estética tecnológica”, um argumento sobreposto a outros fatores também responsáveis pela geração da forma. Nota-se em Rowe um desenvolvimento que dará cada vez mais importância à pintura e à colagem cubistas como mediadoras em seu método de interpretação da arquitetura.⁶ Se em “Mathematics of the Ideal Villa” (1947) a geometria é ainda o principal ponto de referência para a aproximação entre Le Corbusier e Andrea Palladio, em “Mannerism and Modern Architecture” (1950) a ênfase no pictorialismo servirá cada vez mais à afirmação da relação entre a visualidade e o conceito, privilegiando o último, e compreendendo o projeto, “o objeto da percepção”, do ponto de vista de um “sujeito da concepção”: termos da “dialética entre fato e implicação” demonstrada em “Transparency: Literal and Phenomenal” (1955/1956, escrito com Robert Slutzky).⁷ O seu processo de análise, exposto no adendo de 1973 a “Mathematics”, é uma “crítica que começa com configurações aproximadas e que então passa a identificar diferenças, que busca estabelecer como um mesmo motivo geral pode ser transformado de acordo com a lógica (ou a compulsão) de estratégias analíticas (ou estilísticas) específicas (...) Se a intuição normal é capaz de sugerir tantas coisas, um estilo wölffliniano de exercício crítico (ainda que dolorosamente pertencendo ao período de cerca de 1900) poderá ainda possuir o mérito de apelar primeiramente ao que é visível e, com isso, conferir o mínimo de pretensões à erudição e o menor número de referências exteriores a si mesmo.”⁸

Em “Mathematics of the Ideal Villa”, Rowe considera a divisão entre duas belezas: a natural, universal, imutável da geometria (“o teste verdadeiro”), e a contingente, ligada aos costumes, ao pitoresco, ao familiar, ao uso. Ele demonstra como os traços reguladores das proporções de Le Corbusier na Ville Stein em Garches (1927) são capazes de conectá-lo, curiosamente, a Andrea Palladio e sua Villa Foscari (Malcontenta, 1550-1560), buscando com isso questionar as leituras que enfatizavam o sentido de ruptura da arquitetura moderna, derivado, por sua vez, do entendimento do maquinismo como seu aspecto fundamental – as interpretações da Ville Savoye enquanto “máquina de viver”, “emanação do espaço-tempo”, “arranjo de volumes

⁵ Peter Eisenman, “The Formal Basis of Modern Architecture: Dissertation 1963”, Facsimile Baden: Lars Müller Publishers, 2006. Também utilizaremos uma versão retrabalhada da introdução à tese, de outubro de 1963, publicada originalmente em *Architectural Design*: Peter Eisenman, “Toward an Understanding of Form in Architecture” in *Eisenman Inside-Out: Selected Writings 1963-1988*. New Haven, London: Yale University Press, 2004, pp. 3-9.

⁶ Mark Linder designa o método de Colin Rowe pela expressão “impropriedade pictórica” entendida como um modo de “transgressão da especificidade do suporte” da pintura a reconfigurar os parâmetros da disciplina da arquitetura. Mark Linder, “Nothing Less than Literal. Architecture after Minimalism”. Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 6.

⁷ Colin Rowe, “The Mathematics of the Ideal Villa” in *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge: MIT, 1973, pp. 2-27; “Mannerism and Modern Architecture” in *Architectural Review*, maio 1950, pp. 289-299; e “Transparency: Literal and Phenomenal” (com Robert Slutzky), Part I e II escritas em 1955-56, mas publicadas, respectivamente, em 1963 e 1971 em *Perspecta*.

⁸ Colin Rowe, “The Mathematics of the Ideal Villa”, p. 16.

*Andrea Palladio, Villa Capra-Rotonda, Vicenza. c. 1550.
Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1929-31.
Le Corbusier, Villa Stein, Garches, 1927, elevações.*

interpenetrantes".⁹ Rowe argumenta que a geometria e a matemática não são explicitamente visíveis, mas são dispositivos que sustentam a organização espacial e estrutural que produz os efeitos perceptíveis (pictóricos) da arquitetura. Rowe procede a um exame comparativo das proporções nos segmentos, nas malhas, nas simetrias. Em Palladio, como a geometria está difusa pelos volumes internos, o valor dos sistemas clássicos é demonstrado e exposto principalmente na planta, e em sua fachada os elementos pitorescos dificultariam essa verificação; em Corbusier, os sistemas são comprováveis principalmente na elevação, enquanto a planta tem uma configuração livre. Assim como Palladio, Corbusier recorre à matemática mas ela vem quase como uma citação eclética “com asas invertidas”: demonstra sua artificialidade e sua historicidade, tanto pela articulação da fachada quanto pela “obscuridade planejada” do interior intrincado.¹⁰ Simplesmente por sua localização na história, Corbusier pode encontrar conforto na matemática, mas a própria matemática não pode mais ter o mesmo sentido de síntese entre ciência e religião que tivera, funcionando agora como um índice do que foi perdido.¹¹ A divisão platônica do início justifica-se: cada arquiteto havia explicitado por escrito a complementaridade entre suas respectivas obras e o entorno bucólico.¹² Rowe tirará mais consequências disso ao relacionar o sentimento nostálgico de Le Corbusier com o sonho por

⁹ Id., p. 4.

¹⁰ Id., p. 15.

¹¹ "Functionalism was, perhaps, a highly positivistic attempt to reassert a scientific aesthetic which might possess the objective value of the old, and the ultimately Platonic-Aristotelic critique. But its interpretation was crude. Results may be measured in terms of process, proportions are apparently accidental and gratuitous; and it is in contradiction to this theory that Le Corbusier imposes mathematical patterns upon his buildings." Id., p. 9.

¹² "When the mind is prepared for the one by the other (...)" Id., p. 2.

uma “ordenação harmoniosa da vida com a natureza”, com as evocações do “paraíso na terra” e das “virtudes uma raça mais simples”.¹³

The Architectural Review, maio 1950, pp. 290-291. Colin Rowe, “Mannerism and Modern Architecture”.

É em “Mannerism and Modern Architecture” que Colin Rowe iniciará sua abordagem dos problemas formais da arquitetura com subsídio da pintura. As tendências pictóricas que emergiram nas fachadas do século 16 e a já bastante percebida influência do cubismo na arquitetura moderna apontavam para um traço em comum entre maneiristas e modernistas: a condição plana, frontal, enquadrada como ponto de partida do projeto. O exemplo por excelência dessa convergência seria um caso negligenciado pela tradição tecnicista do moderno, a Villa Schwob de Le Corbusier; mais especificamente, o painel vazio, em branco, evidente em sua fachada. Ao mesmo tempo “perturbador e extasiante”, os olhos são levados até ele, onde se tem uma “atividade do vazio que o intelecto é solicitado a apreciar.”¹⁴ É ele quem dá significado ao fechamento do edifício, e os termos do problema que está posto: o da significação ambígua entre o que é e o que aparece. Essa fachada não tem um conteúdo aparente, é ao mesmo tempo “o centro e a periferia de uma série de perturbações”. A tradição estrutural do século 19, repleta dos revivalismos gótico e grego, seria responsável por ter forjado uma “forma falaciosa”, a força mais “crua, indiscriminada e magnificamente efetiva” que herdamos para a arquitetura.¹⁵ A justificativas puramente física e visual da forma, característica que se estendia do século 18 até os modernos, era incapaz de representar as ideias públicas, de carregar a dimensão filosófica, de tipificar um estado moral, como havia conseguido a produção arquitetônica do Renascimento. Para Rowe, uma obra de arte vive de acordo com as leis da mente, e alguma forma de abstração sempre deverá formar a base de toda conquista

¹³ “The spatial audacities of the Garches plan continue to thrill; but it may be sometimes to be an interior which is acceptable to the intellect alone – to the intellect operating from a stage vacuum. Thus there is at Garches a permanent tension between the organized and the apparently fortuitous. Conceptually, all is clear; but, sensuously, all is deeply perplexing. There are statements of a hierarchical ideal; there are counter statements of an egalitarian one.” Id., p. 12.

¹⁴ Colin Rowe, “Mannerism and Modern Architecture”, p. 289.

¹⁵ “But it remains apparent that a system of architecture cannot enjoy a purely material basis, and that some conception of form must play an equal and opposite role.” Id., p. 291.

artística. Acima deste mínimo está o cubismo, que não deve ser visto como uma ruptura arbitrária com a tradição, mas como o desenvolvimento necessário de uma situação existente. O evento artístico “mais surpreendente do século 20” não estava sendo compreendido de modo adequado por quem propunha analogias meramente visuais com a arquitetura, “pois a abstração pressupõe uma ordem mental da qual é representativa”.¹⁶ É preciso, porém, diferenciar entre a abstração do Renascimento e a de seu tempo. A abstração na arte contemporânea faz referência a um mundo pessoal da sensação, e não a um significado universal; ela “tipifica os trabalhos privados da mente do artista”.¹⁷ É o drama em que Corbusier está envolvido e que ele reflete de modo exemplar: a contradição inerente a convocar sólidos platônicos por seu apelo sensorial.¹⁸

Perspecta, vol. 8, 1963, pp. 49-50. Colin Rowe, Robert Slutzky, “Transparency: Literal and Phenomenal”.

A importância do cubismo para a arquitetura moderna será aprofundada de fato em “Transparency: Literal and Phenomenal”. Assim como “espaço-tempo”, “simultaneidade”, “superposição”, “ambivalência”, termos correntes para o tratamento de trabalhos artísticos e arquitetônicos, o uso de “transparência” não contemplava todas as significações que as obras poderiam trazer, limitando-se ao sentido literal da possibilidade do olhar atravessar um material translúcido. De modo diverso, a noção de transparência fenomenal, “uma nova qualidade óptica”, contempla a interpenetração de duas figuras sem ocasionar a “destruição mútua” entre

¹⁶ “Its influence and that of abstract painting in general upon the modern movement in architecture has been consistently emphasized, and its effects are obvious – simplification and intersection, plane as opposed to mass, the realization of prism-like geometrical forms, in fact the developed manner of the modern movement in the twenties. But it is clear too, that though working with a visual medium, the abstract art of today is working with a not wholly visual purpose, for abstraction presupposes a mental order of which it is the representative.” Id., p. 292.

¹⁷ Id., p. 295.

¹⁸ “If Towards a New Architecture is read from time to time, and the reader can avoid being absorbed by its legitimate excitement, a fundamental dilemma becomes evident as an incapacity to define an attitude to sensation. An absolute value is consistently imputed to mathematics, which are ‘sure and certain,’ and order is established as an intellectual concept affirmative of universal and comforting truths; but perhaps even with the word ‘comforting’ the senses are involved, and it becomes apparent that cubes, spheres, cylinders, cones and their products are demanded as objects governed by and intensifying sensuous appreciation.” Id., p. 297.

si, cria uma ambivalência quanto à proximidades dos planos, e implica em uma ordem espacial mais ampla e na relativização das fixações de espaço e tempo.¹⁹ Rowe e Slutzky associam a transparência literal à estética da máquina, e a fenomenal, ao cubismo.²⁰ Como os dispositivos do cubismo são externos à arquitetura, eles podem desempenhar um papel crítico à sua dimensão tecnológica e com isso ajudá-la a produzir a transparência fenomenal, conceitual. Um quadro tardio de Monet é usado como exemplo: as formas mais curvas sugerem um vínculo com o espaço de representação naturalista, enquanto outras, semiopacas, apontam para o próprio plano da tela, articulando objetos exibidos frontalmente, um espaço raso, abstrato. Mas ao considerar as transparências na arquitetura, outras dificuldades aparecem: enquanto a pintura pode apenas sugerir a terceira dimensão, a arquitetura não tem como suprimi-la. Novamente, o exemplo será Le Corbusier da Villa em Garches. Pela similaridade entre as alturas das faixas horizontais da parede e do caixilho contínuo, e pela tensão que isso gera na superfície da fachada, deduz-se que Le Corbusier trabalhe o vidro enquanto plano, e não a partir de seus atributos translúcidos, como Gropius. Para o edifício da Bauhaus, “funcionam melhor” as fotos no ângulo oblíquo, em perspectivas de dois pontos-de-fuga; o espaço de Le Corbusier, por sua vez, é inferido pela contradição entre os planos vistos perpendicularmente à fachada. Fundem-se em um só: o plano horizontal do piso do terraço, o plano vertical da parede lateral e o também vertical (mas não paralelo a quaisquer dos anteriores), plano do guarda-corpo do segundo andar, ao fundo. A continuidade de cada plano é inferida e a profundidade do espaço é completada na mente do observador. A Villa em Garches apresenta múltiplos planos geométricos que se alternam em espaços positivos e negativos na fachada; Le Corbusier confunde as camadas por adição e subtração, abrindo e tornando opacas as superfícies. Cria-se uma estratificação de planos verticais e horizontais que cortam o interior da casa e que se combinam solicitando leitura após leitura.²¹ A afirmação dos autores de que Corbusier teria alcançado o feito de alienar a arquitetura de sua condição tridimensional por uma fruição mental contém uma ideia de condensação do espaço.

A dissertação de 1963 de Peter Eisenman deve bastante a Colin Rowe mas vai em uma direção irreconciliável com as teorias originais. Principalmente pelo escopo pragmático – para não dizer programático – a partir do qual pesquisará “As bases formais da arquitetura moderna”, o arquiteto revelará um entendimento diverso da forma enquanto dispositivo de projeção conceitual. Se há convergência, por exemplo, no questionamento das prerrogativas técnicas e

¹⁹ "The figures are endowed with transparency; that is they are able to interpenetrate without an optical destruction of each other. Transparency however implies more than an optical characteristic, it implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity. The position of the transparent figures has equivocal meaning as one sees each figure now as the closer now as the further one'." Gyorgy Kepes apud Colin Rowe, Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal" in *Perspecta*, vol. 8, 1963, p. 45.

²⁰ "Our feeling for literal transparency seems to derive from two sources: from cubist painting and from what is usually designated as the machine aesthetic. Our feeling for phenomenal transparency probably derives from cubist painting alone; and a cubist canvas of around 1911 or 1912 would serve to illustrate the presence of both orders, or levels, of the transparent." Colin Rowe, Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal", p. 46.

²¹ "Throughout this house, there is that contradiction of spatial dimensions which Kepes recognizes as characteristic of transparency (...) The five layers of space which, vertically, divide the building's volume and the four layers which cut it horizontally will all, from time to time, claim attention; and this gridding of space will then result in continuous fluctuations of interpretation." *Id.*, p. 51.

funcionais na arquitetura moderna, e em Rowe isso terá desdobramentos principalmente analíticos, em Eisenman ganhará um sentido instrumental que parece contrariar suas próprias intenções. A estrutura dualista do pensamento é replicada em outros termos ou pares de oposição. Uma oposição básica, com que inicia sua discussão, é entre história e lógica. O pensamento histórico sobre a arquitetura de seu tempo estaria atrapalhando a identificação das “bases teóricas do movimento moderno”.²² Em geral, nota Eisenman, em oposição às “atitudes históricas”, as atitudes críticas tendiam a ser ou iconográficas (referenciadas no Instituto Warburg), ou perceptivas (derivadas da Gestalt), ou conceituais. Ele alerta que a Gestalt servirá ao seu trabalho apenas para garantir uma “base para o reconhecimento da forma, e não para validar qualquer interpretação subjetiva da mesma”; assim, de uma só vez, afasta-se de Colin Rowe e se coloca na perspectiva de uma “lógica pura”.²³ Investigará ideias sobre a forma que possam esclarecer sobre suas relações com qualquer arquitetura. As formas arquitetônicas são as bases para qualquer arquitetura independentemente do estilo, e somente elas podem contribuir para um acordo de linguagem comum à crítica e ao projeto. Para isso, trará estudos de caso (acompanhados por seus próprios desenhos esquemáticos de estudo da forma) sobre Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Giuseppe Terragni e Le Corbusier; deste último deriva a premissa de seu argumento: nas “Quatro composições”, ilustradas em suas Obras completas, estão “o vocabulário, a gramática e a sintaxe de uma linguagem formal”, que buscará explicitar.²⁴

“The Formal Basis of Modern Architecture”, 1963, de Peter Eisenman.

A arquitetura pode contar com vários elementos para transmitir o seu “significado total” e produzir o resultado final, que pode ser um edifício, um grupo de edifícios, ou um “ambiente total”.²⁵ Todos esses elementos contribuem para a “equação arquitetônica”, mas Eisenman percebe que a referência descoordenada ou não-racional a este ou àquele elemento está na raiz de abordagens que “sempre nos confundem”. Assim, é preciso hierarquizar entre cinco

²² Peter Eisenman, “The Formal Basis of Modern Architecture: Dissertation 1963”, p. 11.

²³ Id., p. 13.

²⁴ Id., p. 21.

²⁵ Peter Eisenman, “Toward an Understanding of Form in Architecture”, p. 4.

elementos: conceito (ou intenção), função, estrutura, técnica, e forma, e esta terá prioridade para a evolução da “dialética entre fins relativos e fins absolutos”.²⁶ Ter-se uma prioridade é fundamental, pois “hoje, nosso ambiente social, econômico e tecnológico se tornou tão opressivamente extenso que nenhuma ordem significativa pode ser percebida pelo indivíduo.”²⁷ Além disso, a proliferação de novos meios tecnológicos evoluiu além da habilidade que o arquiteto tem para utilizar racionalmente todo o seu potencial. A arquitetura teria se refugiado no maneirismo e no culto da autoexpressão com uma ênfase compulsiva na criação isolada sem considerar uma “ordem total”; “fins absolutos” devem ser priorizados em relação a “fins relativos”, temporais.²⁸ As “situações específicas” são responsáveis por condicionarem aos fins relativos, como a delimitação de um edifício individual em relação ao ambiente; a forma é entendida como modo de conferir compreensibilidade somente se contribuir para “a ordem, a escala, a harmonia e o padrão do ambiente total”; assim, ela só pode assumir a condição de transição no “estabelecimento do todo” se compreendida também em relação a uma “ordem futura prevista”.²⁹

Eisenman procederá à diferenciação entre o que chama de “formas genéricas” e “formas específicas”: as primeiras, entidades definidas a partir de suas próprias leis inerentes, têm um sentido platônico e são divididas entre lineares e centroidais; as segundas correspondem a configurações físicas, resultantes de intenções e funções específicas e possuem menor importância em relação às anteriores pois são de natureza relativa, e não absoluta.³⁰ Cada um dos “cinco elementos” será especificado, a seguir, em relação às suas naturezas relativas ou absolutas, refletidas em sucessivas subdivisões determinadas ou pela forma específica ou pela forma genérica. Assim, a forma será definida em relação à estrutura e à técnica: a estrutura está hierarquicamente acima da técnica porque as decisões estruturais são derivadas, em última instância, da forma genérica. Eisenman reconhece que as definições correntes para a palavra “forma”, em arquitetura, são insuficientes. Definições como “configuração” ou “relação entre as partes e o todo”, derivadas da psicologia da Gestalt, são insuficientes justamente pela ênfase visual ou pictórica.³¹ Para a compreensão da forma da arquitetura, portanto, deve-se introduzir a noção de movimento e postular que a experiência da arquitetura é a soma de um grande número de experiências, cada uma delas apreendida visualmente (“e também através de outros sentidos”), mas acumuladas em um intervalo de tempo muito maior do que o necessário para a apreciação de uma obra pictórica, o que configurará um todo conceitual, não perceptivo. A necessidade de uma clareza formal e uma referência inequívoca a um sólido

²⁶ Id., pp. 3-4.

²⁷ Id.

²⁸ Id.

²⁹ “If we postulate the general situation, that is to say, the total external order, as our absolute, then it follows that a specific situation by its very nature limits us to relative ends; that is to say, we now see the individual building as a relative end with regard to its environment. The individual building cannot now be regarded as an isolated entity, as an end in itself, but merely as a transitional in the establishment of the whole. It may still assume an integral condition ‘ideal’ state in itself, but only within the limitations imposed by an envisaged future order.” Id.

³⁰ “Specific form demands personal responses of an aesthetic or subjective nature, i.e., to such factors as its proportion, quality of surface, structure, symbolism.” Id., p. 6.

³¹ Id., p. 8.

arquetípico compreensível torna-se mais urgente, já que a pessoa que experiencia deve guardar em sua memória visual e somática, ao fim do processo, tudo o que lhe foi conduzido desde o começo.³² Nesse sentido, a forma é ao mesmo tempo específica e geral; é o modo particular da arquitetura expressar sua intenção e acomodar a função, e é o modo geral para a criação de um “ambiente ordenado”.³³ A condição dinâmica do espaço, como compreende Eisenman, leva à consideração da arquitetura em termos de volume, e não de espaço. O volume é “espaço particularizado, definido e contido”, e é a propriedade geradora de toda forma arquitetônica, pois entre os meios plásticos de expressão, apenas a arquitetura demanda compreensão tanto interna quanto externamente.³⁴

“The Formal Basis of Modern Architecture”, pp. 246-247.

A “ordem volumétrica contínua”, por ser de caráter ou estático ou dinâmico, é entendida como uma espécie de mediadora entre a configuração de um “ambiente totalmente ordenado” e concepções teóricas da arquitetura.³⁵ Na conclusão do trabalho, Eisenman aponta a existência de teorias de “fim aberto” e de “fim fechado”; às últimas correspondem os tratados de Vitruvius, Alberti, Durand, Guadet. Os manifestos modernos seriam como um misto de ambas e, justamente por tal caráter, são permeados pelo “metafísico e histórico”, e ignoram o “racional e lógico”.³⁶ Isso pode ser verificado na contradição inerente à propagação de uma “ideia externa de caráter estático” simultânea ao uso de uma “organização interna de natureza contínua”.³⁷ Como o moderno teria mantido uma noção estática de exterior? Nos exemplos escolhidos por

³² Id.

³³ “This clearly demonstrates that the giving of form is far more than making shapes, or the creation of beautiful or aesthetically pleasing objects in themselves. But rather it is the presentation of an order, whether it be directed toward the clarity of concept and function of a specific building, or toward the clarity of the relationship between the individual building and the total environment.” Id., p. 9.

³⁴ Peter Eisenman, “The Formal Basis of Modern Architecture: Dissertation 1963”, p. 59.

³⁵ “But if the idea of a total ordered environment is accepted then an investigation of the possibilities inherent respectively in continuous and static organizations must be attempted, and this in turn raises the question of why modern architecture has tended to propagate the idea of an external static entity while using an internal organization of a continuous nature.” Id., p. 347.

³⁶ Id., p. 345.

³⁷ Id.

Eisenman – o manifesto de De Stijl de 1918 e um texto de Gropius em uma publicação de 1923 da Bauhaus –, qualquer referência a um sistema contínuo, dinâmico entre interior e exterior, demonstra a arbitrariedade de seus fundamentos “incontestavelmente morais, filosóficos, e humanistas; e como tais, fora da esfera de considerações estritamente racionais e formais.”³⁸ À parte as semelhanças com a crítica de Colin Rowe à suposta confusão entre critérios morais e formais no moderno, Eisenman utilizará o exemplo do edifício da Bauhaus não com referência à diferenciação entre as transparências literal e fenomenal – às quais correspondem, respectivamente, a estética da máquina como justificativa moral e o cubismo como modelo formal/conceitual –, mas a partir das relações entre volumes positivos e negativos que, por possuírem no conjunto diferentes ordem e magnitude entre si, dificultam a leitura em termos de interrelação figura-fundo: “a sugestão de continuidade com o ambiente é, nesse sentido, comprometida”.³⁹

Eisenman confere um sentido propositivo ao que em Rowe era predominantemente analítico. Ele também opera a partir de oposições entre o conceitual e o perceptivo, mas as transfere a um outro nível: o que em Rowe aparecia como um humanismo confiante no julgamento subjetivo a transcender a forma e alcançar valores culturais compartilhados, em Eisenman deve carregar um potencial ordenador da realidade. As camadas de leituras alternativas possibilitadas pela transparência fenomenal adquirem um sentido de emanção das formas arquitetônicas em direção ao ambiente. Ao identificar a dimensão subjetiva pressuposta por Rowe, o arquiteto buscará, ao contrário, uma compreensão que leve à efetividade das ideias gerais. Em sua discussão da forma, Eisenman pretere o recurso ao pictórico pela afirmação de uma estrutura formal básica, pura. Enquanto Rowe partia dos planos da planta e da elevação para diferenciar entre as concepções de interior e exterior, e dessa relação desdobrava o argumento, em Eisenman a relação formal entre volumes positivos e negativos é o que permitirá determinar a comunicação entre interior e exterior. É uma noção de ambiente frequentemente colocada como “total” que desempenhará o papel mediador, na mesma medida em que oscila da constatação de uma desorganização completa a um horizonte de ordenação irrestrita. Analogamente à sua noção de estrutura como discurso lógico, a ideia de ambiente pretende contemplar ao mesmo tempo a dimensão física e uma outra que corresponde, possivelmente, a outros sistemas simbólicos, de produção, de linguagem, mas que não são definidos em momento algum. Quando critica a confusão entre questões morais e formais dos manifestos modernos, por pouco não se torna o próprio alvo, apoiado que está na ambiguidade da proposição de uma “ordem futura prevista”. O discurso de aparência sóbria, científica, objetiva, não é capaz de neutralizar completamente a semântica potencial de suas ideias.

Qualquer definição positiva de espaço é ausente em “The Formal Basis of Modern Architecture”. Quando não é o espaço uniforme e vazio onde flutuam formas genéricas, é definido negativamente pela interação entre volumes. Ao contrário, mesmo com a ênfase na passagem direta do plano para o conceito, Rowe e Slutzky haviam chegado, ao fim de

³⁸ “This however does not explain the apparent contradiction involved in the use of continuous systems, which imply abstract and therefore personal and perceptual references, rather than the conceptual references consistent with the idea of a ‘universal society’. It is also pertinent to ask whether the continuous volumetric order of the ‘open plan’ was in fact a true representation of an internal-external continuum.” Id., p. 349.

³⁹ Id., p. 351.

“Transparency”, se não a uma definição clara de como entendem o espaço, pelo menos a uma metáfora que o conferirá substância, que o condensará como materialidade distinta: “Sem dúvida, no Palácio da Liga das Nações buscaríamos em vão essa ‘dissolução’. Nele não há nenhuma evidência de que se queira obliterar as afiadas distinções. Os planos de Le Corbusier são como facas que fatiam porções de espaço. Se pudéssemos atribuir ao espaço as qualidades da água, então seu edifício seria como uma represa em que o espaço é contido, aterrado, socavado, jorrado e, finalmente, regado nos jardins informais ao longo do lago. Ao contrário, a Bauhaus, insulada em um oceano de contorno amorfo, é como um recife suavemente lavado por uma maré plácida.”⁴⁰

Le Corbusier, Villa Stein, Garches, 1927.

Conferência dos arquitetos para o estudo do ambiente

Quando retorna aos Estados Unidos, Peter Eisenman é contratado como professor na Universidade de Princeton ao lado do arquiteto Michael Graves. Em 1964, os dois mais o graduando Emilio Ambasz, organizam, junto ao Massachusetts Institute of Technology, a primeira CASE – Conference of Architects for the Study of the Environment – com a intenção de gerarem um ambiente crítico sobre arquitetura no país. A ideia era “resgatar o ímpeto ideológico do Movimento Moderno (a boa sociedade) que havia escoado da arquitetura norte-americana pela invenção do International Style (a boa vida) nos anos 1930 pelo MoMA [Museum of Modern Art]”.⁴¹ Os convidados eram uma nova geração de professores: Kenneth Frampton, que havia se mudado para os Estados Unidos para lecionar em Princeton; Richard Meier, arquiteto e professor da Cooper Union; Colin Rowe, que organizava desde 1963 um estúdio de desenho urbano na Universidade de Cornell; Stanford Anderson e Hank Millon, ambos do MIT; e Robert

⁴⁰ “It shows no evidence of any desire to obliterate sharp distinction. Le Corbusier’s planes are like knives for the apportionate slicing of space. If we could attribute to space the qualities of Water, then his building is like a dam by means of which space is contained, embanked, tunneled, sluiced, and finally spilled into the informal gardens alongside the lake. By contrast, the Bauhaus, insulated in a sea of amorphous outline, is like a reef gently washed by a placid tide.” Colin Rowe, Robert Slutzky, “Transparency. Part I”, p. 43.

⁴¹ Peter Eisenman em entrevista a Louis Martin em 16 de agosto de 2000, in Louis Martin, op. cit., p. 149.

Venturi e Vincent Scully, ligados ao eixo das Universidades da Pensilvânia e de Yale.⁴² Estes separam-se do grupo antes de o encontro chegar ao fim, refletindo uma polarização mais geral: em um extremo, a orientação europeia/modernista de Cornell e Princeton e, no outro, a norte-americana/regionalista de Penn e Yale.⁴³

Em carta a Stanford Anderson, Peter Eisenman, Michael Graves e Thomas Vreeland denunciam a “falta de aparato crítico” para lidar com os problemas da arquitetura nos Estados Unidos, que se tornavam “cada vez mais agudos”; colocam-se como os “jovens arquitetos e professores do país” a tomarem um papel ativo além “das atitudes e interesses pessoais como uma força nova e positiva para essa arquitetura futura.”⁴⁴ Naquele momento, o departamento de arquitetura do MIT via-se dominado pela matemática e iniciava um esforço pela “humanização” de seus quadros. A partir de 1964, começará um processo de aprofundamento nas questões históricas da arquitetura através da conferência “The History, Theory and Criticism of Architecture”, contando com Reyner Banham, Sibyl Moholy-Nagy, Bruno Zevi e Colin Rowe. Com a criação de novos postos profissionais na escola, são conduzidos também programas de exposições de arte contemporânea e contratações de professores de história da arte. Em 1966, a teórica e crítica de arte Rosalind Krauss será incorporada ao departamento de História, Teoria e Crítica da Arquitetura, nome legado da conferência de 1964.

O primeiros encontros entre os arquitetos revelaram divergências: Frampton argumentava pela reformulação do problema da aproximação às massas, recapitulando que a Bauhaus havia sido fechada pelo nazismo, e o construtivismo, pelo stalinismo; Colin Rowe posicionava-se contra qualquer tipo de tom messiânico por parte do arquiteto, e contra posições unânimes, em bloco ou “massificantes”; Peter Eisenman queria um manifesto; Venturi colocava que o arquiteto é um fazedor, não um especulador, e a real dificuldade é a falta de oportunidades para construir; Vincent Scully colocava ênfase na defesa do arquiteto contra o planejador.⁴⁵ A proposta mais

⁴² Outros acadêmicos e arquitetos que, pela assiduidade nos encontros subsequentes, são considerados membros de CASE são: Michael McKinnell (Columbia), Thomas R. Vreeland, (Penn), Jaquelin T. Robertson (Yale e Columbia), Richard Weinstein (Columbia), John Hejduk (Cooper Union), Robert Kliment (Penn), Giovanni Pasanella (Yale e Columbia). A maioria dos membros de CASE são nascidos do começo para meados dos anos 1930, com exceção de Colin Rowe, dez a quinze anos mais velho.

⁴³ Detalhes da disputa entre “Whites” e “Grays”, respectivamente, os “modernos” e os “regionalistas” – bem como dos fatos que a acentuaram a ponto de mitificá-la –, podem ser encontrados em Nadia Watson, “The Whites vs The Grays: re-examining the 1970s avant-garde”, *Fabrications*, Melbourne: University of Melbourne, vol. 15, n. 1, julho 2005, pp. 55-69.

⁴⁴ Stanford Anderson, ex-secretário de CASE, levantou documentos e gravações dos encontros em seu arquivo pessoal, o que resultou na organização inicial do material histórico e em um ensaio redigido pelo próprio; grupos de pesquisadores da Universidade de Columbia e do MIT aprofundaram o estudo e promoveram, em novembro de 2014, a conferência *Revisiting CASE (1964-1974)* com mesas compostas por vários dos membros originais. Ver Stanford Anderson, “CASE and MIT: Engagement” in Arindam Dutta (org.), *A Second Modernism: MIT, Architecture, and the 'Techno-Social' Moment*, Cambridge: MIT Press, 2013, p. 578-651; e os vídeos da conferência no Youtube: <<https://youtu.be/2VwLZLp6Dsg?list=FLzHhLQ-lbvHkM6UXF1avXPA>>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

⁴⁵ Stanford Anderson, “CASE and MIT”, pp. 587-588.

concreta seria a da criação de uma revista.⁴⁶ Rowe, Eisenman, Frampton, Anderson e Millon começam a redação de um editorial, cuja versão final é de 9 de maio de 1965. No primeiro rascunho, datado apenas com o ano de 1964, são denunciados “o desentendimento público do que são as disciplinas da arquitetura e do planejamento urbano e a desconfiança mútua entre arquitetos e planejadores”.⁴⁷ Afirmam que a arquitetura, o paisagismo, o desenho urbano e o planejamento urbano e regional deveriam ser, todos, parte de uma única disciplina “preocupada com a provisão de ambientes saudáveis, estimulantes para a humanidade”; a separação havia sido causada pela divisão do trabalho na sociedade industrial moderna. A redação do editorial reconhece a importância da herança do movimento moderno e a “grandeza de suas falíveis proposições intelectuais”, e busca estabelecer um sentido de direcionamento em suas propostas finais.⁴⁸

Notas de Stanford Anderson da organização do Comitê Cental de CASE, 4 de abril de 1965.

Como percebe Louis Martin, a versão final do editorial funciona como uma revisão da primeira. Partindo ainda da crise do movimento moderno, são agora enfatizados os princípios da “arquitetura nova e revolucionária” dos anos 1920; defendem a necessidade do juízo de valor na arquitetura, contra a tradição funcionalista que o teria neutralizado, e tendem ao exame do problema da forma “mais preocupados com a reconstrução racional [do processo criativo] e com a fenomenologia” do que com conceitos tais quais a “emoção estética” e a “empatia”; compreendem as questões urbanas como um “contexto em que argumentos gerais podem ser colocados em favor de certos cursos de ação e em oposição a outros”, sendo responsabilidade

⁴⁶ Como demonstra a listagem dessa espécie de carta de princípios: “1. Magazine; 2. Architect’s role vis à vis the public and power structure – critique of the practicing architect’s role; 3. Reduction of the mystical aspects of the creative perceptual process to a minimum so as to establish architecture as a rigorous intellectual discipline; 4. Architect’s responsibility for the entire physical environment; 5. Investigation of principles of the beginning of the modern movement – positive critique of the principles of the Bauhaus. Function as opposed to form; 6. Organization of the group as a forum for the exposure of ideas; 7. Role of utopian ideas. The image issue – a generator of ideas and as a necessary first step. Need the generator be a utopian scheme [...] can a changeful or change-allowing image be a Utopian scheme?; 8. Study of history to provide a greater understanding of architectural forms within their historical situation. Relationship to practice and to education of architect.” Id., p. 590.

⁴⁷ Louis Martin, op. cit. pp. 150-151.

⁴⁸ “The text concludes with three proposals. The first called for a critical testing of the verbal and visual speculations of designers; the second stressed the need for multidisciplinary interaction ‘to stimulate new hypotheses and the development of criteria for testing’; the third pointed to the need for a similar reflection on architectural education for the architect and the layman.” Louis Martin, op. cit. pp. 150-151.

do arquiteto se posicionar; enfatizam a multidisciplinaridade como elemento indispensável à reelaboração de uma “teoria geral do projeto ambiental não apenas para a educação profissional dos arquitetos mas também para a educação da sociedade como um todo”.⁴⁹ Louis Martin nota esse caráter transdisciplinar através da lista de nomes desejáveis a contribuírem com a publicação; além disso, suspeita da influência do livro “Intentions in Architecture”, de 1963, de Christian Norberg-Schulz, para aquela redação.⁵⁰ Não foram encontrados outros documentos que indicassem qualquer continuidade direta entre esses editoriais e as tentativas futuras.

O documento de fundação de CASE, datado de 1965, lista seus interesses alertando previamente que as “áreas de estudo descritas abaixo começam com um olhar abertamente para fora, para a cidade, para problemas de massa, indústria, tecnologia e para outras disciplinas e a estrutura política. Nenhum deles será visto estaticamente, como objetos independentes do homem. Procuraremos por oportunidades e ferramentas, por condições limitantes, e por muito mais que for dado a nós pelo ambiente; mas também olharemos para o que o arquiteto pode oferecer à situação e quais podem ser seus efeitos sobre o ambiente (...) Consequentemente, nossas áreas de estudo incluem: motivações, criatividade, forma, história, crítica, e educação”.⁵¹ Colin Rowe será incisivamente crítico à abrangência abstrata do programa, associando-o aos manifestos dos anos 1920 pelo “tom sentimental-ativista-vitalista”.⁵²

No ano de 1966, acontecerá o terceiro encontro de CASE, no MIT, desta vez um simpósio sobre Percepção/Criatividade, tema abordado a partir de disciplinas diversas, como filosofia, psicologia, neurofisiologia e computação. A introdução da sessão “Percepção” contou com uma crítica de Anderson ao livro “Intenções em Arquitetura” (1966), de Christian Norberg-Schulz, intitulada “Formulações teóricas sobre as relações entre percepção e o ambiente controlado

⁴⁹ Rascunho do editorial de 9 de maio de 1965. Id., p. 154.

⁵⁰ Entre as contribuições de pessoas de campos diretamente relacionados estão: Giulio Carlo Argan, Rudolf Arnheim, Alan Colquhoun, Vittorio Gregotti, Tomás Maldonado, Joseph Rykwert, Christian Norberg-Schulz, Bruno Zevi. Outros nomes viriam de outras disciplinas como Estrutura e Antropologia Estrutural (Allport), Estrutura e sua relação com a Antropologia Estrutural (Claude Lévi-Strauss), Psicologia Experimental (F. Allport), o chefe do departamento de Cultura e Ciência (D. Maestri) e o chefe do Centro de Estudos Populacionais de Harvard (R. Revelle) e os matemáticos da “Escola de Wiener”, MIT (Rosenblith, Murray Eden, Sheridan e Arnold). Id., p. 155, fig. 2.

⁵¹ Id., p. 599. A lista compreende os seguintes temas: “A cidade e os fenômenos de massa: todos os problemas respectivos às populações densas, móveis e em expansão, incluindo suas necessidades em habitação, transporte etc., problemas étnicos, raciais, econômicos; Técnicas industriais e construção; Inovação tecnológica: teorias, processos e técnicas operativas fora (apesar de não necessariamente exclusivamente fora) do processo de construção, por exemplo, técnicas de computador e aplicação, cibernética, teoria estrutural, etc.; Arquitetura e outras disciplinas; Arquitetura e estrutura política; Psicologia do arquiteto: motivações, responsabilidade social e culpa, utopia e imagens utópicas; Criatividade; Forma; História e Crítica.” Stanford Anderson, “CASE and MIT”, p. 535.

⁵² “In mid-June, Rowe wrote to me with a devastating critique: ‘I am not very impressed by the editorial statement that was put out from Princeton. It doesn’t know whether it wishes to be a continuous piece of writing or an old fashioned nineteen twentyish manifesto. It also has a sentimental activist vitalistic tone. It uses the word ‘total’ – ‘total environment’, ‘total architecture’, etc – God knows how many times. What is meant by ‘total arch.’? (...) But, honestly, I think that already there is a note of too great sobriety and liberalistic tolerance about our group. (...)’” Id., p. 603.

pelo homem”. Colin Rowe apresentou “Definição física e fenomenal do espaço na arte e na arquitetura”.⁵³

O quarto encontro também foi um simpósio: “A Critical Approach to Urban Form”. Peter Eisenman apresentou o projeto (desenvolvido junto a Michael Graves e Anthony Eardley) de uma cidade linear conectando a Filadélfia a Nova York. O partido era justificado pela conveniência do transporte através de um “taxi-trem eletrônico” recém-desenvolvido pela General Motors. No mesmo ano, o MIT também patrocinaria a conferência “Inventing the Future Environment: Possible Futures and Their Relations to the Man-Controlled Environment”, reunindo think-tanks governamentais e a academia.

Mostra “The New City: Architecture and Urban Renewal,” no MoMA em 1966-67. As quatro áreas de projeto, de lesta para oeste: Princeton, Cornell, Columbia, MIT; Projeto de Princeton; Projeto de Columbia; Proposta do MIT.

A exposição “The New City: Architecture and Urban Renewal”, ocorre em janeiro de 1967, no MoMA. Graças à amizade entre Eisenman e Arthur Drexler, chefe do departamento de arquitetura do museu, foram assegurados fundos da prefeitura de Nova York para membros de quatro faculdades de arquitetura desenvolverem e exibirem projetos urbanos para quatro áreas do Harlem. Eisenman seleciona os membros de cada time: ele próprio e Graves, representando Princeton; Rowe, Cornell; Jaque Robertson e Richard Weinstein, Columbia; e Anderson, MIT. Em balanço recente, Anderson adverte que “1967 não era 1968”: mesmo com o direcionamento estético “imposto sobre o ambiente de uma das áreas mais desfavorecidas da cidade”, a mostra não sofreria qualquer tipo de resistência ativista, já existente quanto às questões urbanas em um sentido amplo (em grande parte como consequência da atuação de Jane Jacobs e de seu livro “Morte e vida das grandes cidades americanas”, de 1961), e nos casos específicos de uma via expressa interestadual cortando Boston e de uma ocupação chamada “Tent City”, em um terreno visado pelo mercado imobiliário, na mesma cidade.⁵⁴ De qualquer modo, o projeto do MIT seria o único a se aproximar de problemas dessa natureza: um projeto com foco na habitação de porte médio sem interferência no tecido urbano, atento à vitalidade da escala da rua, incorporando as áreas ociosas e reabilitando as degradadas. Partindo de abordagens

⁵³ Id., p. 611.

⁵⁴ Id., p. 628.

diversas, as outras equipes exibiriam megalomania já na escala de intervenção: o time de Princeton apostava em uma megaestrutura provedora de parques, instituições metropolitanas e de pesquisa; o de Cornell reformava radicalmente todo o Harlem central com base no urbanismo figura/fundo de Rowe; o de Columbia propunha outra megaestrutura, elevada sobre os trilhos do trem, destinada à habitação.

Seria também através de Drexler que Eisenman proporia ao museu, naquele mesmo ano, a criação de uma “organização independente dedicada ao estudo de problemas reais de desenho urbano (...), que conectaria estudos teóricos a questões empíricas”, transpondo a “distância entre o mundo teórico da universidade e o mundo pragmático das agências de planejamento”.⁵⁵ Não somente através de patrocinadores individuais e de fundações privadas, uma das ideias para o novo instituto era a de organizar cursos alternativos com a duração de um ano a graduandos de outras universidades, de outros estados e de outros países, o que em seguida lhe garantiu financiamento pela secretaria da educação de Nova York. O Institute for Architecture and Urban Studies nasce, portanto, em meio às discussões trazidas em CASE relativas aos papéis do arquiteto e do planejador, aos problemas colocados para a disciplina pela sociedade e por outros campos do conhecimento, e ao comprometimento com instâncias dos poderes administrativos; está envolto de um sentimento de insegurança por levantes urbanos e das narrativas de crise que reorganizavam as leituras da cidade e traziam as noções de comunidade, preservação e ambientalismo para o centro do debate público. As políticas públicas e códigos regulatórios logo se preocupariam em integrar essas questões como modo de garantir o gerenciamento das posições de projeto.

Procurando estabelecer-se como uma rede de ação extra-acadêmica, um formato pouco comum para a época, o IAUS envolveu jovens arquitetos buscando alternativas às formas tradicionais de educação e prática. A própria exposição “The New City” é uma consolidação desses esforços. Porém, afora esse acontecimento mais efetivo, ainda demonstrará um posicionamento vacilante até 1971; nesse intervalo, a CASE terá continuidade e será mais ativa que o próprio instituto.

No primeiro semestre de 1968, Eisenman organiza a sua coleção de revistas de vanguarda para uma exposição intitulada “Modern Architecture: 1919-1939: Polemics”, na biblioteca da Universidade de Princeton. Sua intenção era demonstrar o valor teórico daquelas publicações – e não simplesmente histórico e polêmico –, o que permitiria contrapor às imagens idealizadas sobre a arquitetura moderna que a literatura secundária construía a partir dos anos 1940. É nesse contexto que ele propõe a Robert Slutzky e a Colin Rowe um projeto para uma nova revista, “RE:FORM, a Magazine toward Rational Architecture”. Percebe-se o tom muito mais assertivo que RE:FORM propunha se comparada àquele presente no projeto editorial oriundo nas CASE: “agressiva intelectualmente”, a nova revista solicitava “contribuições provocativas”, tendo descrito o contexto como sendo “de crescentes brutalidade e desespero, de qualidade e de esperança em naufrágio, de sofisticação de meios e confusão de fins”. Entendia-se que o problema estava na “coordenação, integração e associação entre pensamento e emoção”.⁵⁶ A

⁵⁵ IAUS announcement, 1967-1968, pasta C3-1, IAUS archive, CCA, Montreal *in* Louis Martin, op. cit., p. 157.

⁵⁶ Louis Martin, op. cit., p. 160, fig. 3.

revista buscava uma visão não idealizada da história, não a descartando e nem mantendo um respeito à tradição por si; seria dada ênfase ao julgamento crítico individual em primeiro lugar. Esse projeto não foi levado a cabo possivelmente devido a atritos entre Eisenman e Rowe no ano acadêmico de 1968-1969.⁵⁷

Peter Eisenman como diretor do IAUS e estudantes. Foto Cameron Armstrong.

O quinto encontro de CASE, em 1969, foi realizado em Boston e tensionou a unidade do grupo. Uma oficina para a construção de uma estrutura experimental (que abrigou performances e dança), é conduzida por Stanford Anderson. Os eventos aconteciam paralelamente à discussão da conferência “Form and Use” e estavam ligados às questões trazidas ali por Rowe e Slutzky em sua apresentação “Physical and Phenomenal Definition of Space in Art and Architecture”. No ano seguinte, o IAUS ganhará um financiamento público, desta vez do departamento de Habitação e Desenvolvimento Urbano, para conduzir a pesquisa “The Streets Project”, compreendendo a rua como elemento físico chave para a cidade e para a sociabilidade. No mesmo período em que consegue esse importante provento ao instituto, Peter Eisenman avalia o passado de CASE como uma “criança feia, mal-formada e sem direção”.⁵⁸

Em 1971, CASE será realizada no MoMA como “Pictorial and Literal Space: Architecture and Painting”, tomando como tópico o ensaio “Transparency”, de Rowe e Slutzky. Esse encontro será importante para a organização da exposição “Five Architects”. Rosalind Krauss esteve presente desde o encontro de 1969 e desta vez participava da mesa “Pictorial and Literal Space: Painting”, ao lado do pintor Frank Stella.⁵⁹ A proximidade se dava por sua “colaboração ativa e crucial” na reformulação do curso arquitetura do MIT desde 1966; em 1969, pretendia incluir um programa de cinema na grade curricular da escola.⁶⁰ Sua presença será importante para a criação do programa de Ph.D. do departamento de História, Teoria e Crítica da Arquitetura do MIT, onde permanecerá até 1972 e então partirá para assumir uma cadeira em

⁵⁷ Segundo Louis Martin, Eisenman teria interpretado os atritos pessoais entre ele e o grupo de desenho urbano liderado por Rowe – bem como a subsequente revolta dos estudantes – como um complô deste para apoderar-se do IAUS. Id., p. 168, nota 26.

⁵⁸ Stanford Anderson, “CASE and MIT”, p. 648.

⁵⁹ Id., p. 633.

⁶⁰ Amy Newman, “Challenging Art: Artforum 1962-1974”, p. 231.

História da Arte na Universidade de Princeton. É na passagem de 1968 para 1969 que Anderson a apresenta ao círculo de arquitetos, em um encontro informal no instituto. Krauss foi logo reconhecida como “uma mente notável, rompendo aquele mundo exclusivamente masculino, e engajando-se rapidamente no âmbito do IAUS”.⁶¹

Programa de CASE 8, 21 e 22 de maio de 1971, com painel de Rosalind Krauss.

⁶¹ Anderson, “CASE and MIT”, p. 634.

MINIMALISMO

A maior dificuldade em se caracterizar o minimalismo deriva dele ser ponto simultâneo de culminância e de ruptura do modernismo, como analisado por Hal Foster em “The Crux of Minimalism”.¹ Nos Estados Unidos de meados dos anos 1960, práticas artísticas de diversas naturezas, paralelas ou diretamente relacionadas ao seu surgimento, confrontaram o que se compreendia como o espaço seguro, soberano e formal da arte. Atividades comumente associadas à arte conceitual, à performance, à documentação, de 1966 a 1972, são coligidas por Lucy Lippard refletindo esse processo, entendido pela autora como o de “desmaterialização do objeto de arte”.² Apesar disso, sabemos que o aspecto fundamental inaugurado com o minimalismo pode ser definido pela reorientação do objeto artístico não mais como arte pura pictórica ou escultórica, mas a partir de seu posicionamento específico no espaço físico; o observador passa a explorar as consequências perceptivas de intervenções particulares em determinados lugares através de seu percurso. Segundo Foster, o minimalismo apenas inicia uma crítica do sujeito porque, na mesma medida em que questiona o idealismo e situa o conhecimento como constituído na experiência, considera o corpo e a percepção de um ponto de vista fenomenológico, “de algum modo fora da história, da linguagem, da sexualidade e do poder”.³ Ele abre para as modalidades da arte e da teoria que aprofundariam a crítica nessas direções, mas vê-lo do ponto de vista de uma produção que só subsequentemente se firmaria seria um anacronismo, ainda que ela tenha apontado para as aquelas limitações. Tal é a dificuldade, afirma Foster, “para fazer uma genealogia desse legado”.⁴ É possível evidenciar os temas e debates centrais (em uma abordagem algo ortodoxa) envolvidos no surgimento do minimalismo, e identificar pontos de contato com a formação de Rosalind Krauss, que em 1966 já era correspondente da revista *Artforum* e, em 1969, terminava sua dissertação de Ph.D., “Terminal Iron Works”, uma monografia sobre o escultor norte-americano David Smith.⁵

*Catálogo da exposição
“Primary Structures”, 1966,
por Elaine Lustig Cohen;*

*Dan Flavin, “Monument 4
those who have been killed
in ambush (to P.K. who
reminded me about death)”,
1966. Luz fluorescente
vermelha, 244 x 244 cm.*

¹ Hal Foster, “The Crux of Minimalism” in *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 34-70.

² Lucy Lippard, “Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972”. Nova York: Praeger Publishers, 1973.

³ Hal Foster, “The Crux of Minimalism”, p. 36.

⁴ Id.

⁵ Rosalind Krauss, “Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith”, Cambridge: The MIT Press, 1971.

Em meados dos anos 1960, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd e Sol LeWitt tornavam-se os expoentes arte minimalista. Reuniam-se em torno de Frank Stella, à época pintor de telas em formatos variados, não-retangulares. A primeira mostra significativa do grupo, “Primary Structures”, ocorreu em 1966 no Museu Judaico de Nova York, incluindo também Anthony Caro, Tony Smith, Walter de Maria e Larry Bell. Mesmo tratando-se de um conjunto diversificado de obras, posições comuns em relação à arte ficavam atestadas através da influência da escultura moderna, em especial do Construtivismo Russo, de Marcel Duchamp e de Constantin Brancusi, e também através de um posicionamento questionador do chamado “modernismo tardio”. Aquele conjunto parecia o oposto do expressionismo abstrato no que claramente rejeitava do alarde subjetivo; utilizava materiais industriais mas, comparado à Pop Art, era notadamente silencioso. Percebiam-se grandes rupturas nos modos convencionais de apresentação dos trabalhos, dos processos artísticos, do espaço.⁶

Outra exposição marcante, por sua abrangência (166 obras de 80 artistas) e por seu catálogo correspondentemente ambicioso, contendo ensaios dos próprios artistas e de dez proeminentes críticos do período, é “American Sculpture of the Sixties”, montada em 1967 no County Museum of Art de Los Angeles; os artistas demonstram forte associação e unidade crítica, ao contrário da tradição individualista da escultura recente norte-americana.⁷ No mesmo ano, a revista Artforum, então sediada também em Los Angeles, lança um número especial com interpretações alternativas às daquele catálogo: “American Sculpture” incluiu textos antológicos de Robert Smithson, Robert Morris, Sol LeWitt e do crítico Michael Fried, e foi considerado o seu número mais importante por captar e manifestar a atualidade de um debate abrasivo, polarizado entre “modernistas” e “literalistas”.⁸ Já em 1968, é lançada a coletânea “Minimal Art:

*Edição especial de Artforum
“American Sculpture”. Larry
Bell, “Memories of Mike”,
1966-1967. Metal e vidro.*

⁶ Carl Andre, por exemplo, vinha formulando um sentido espacial para a sua escultura já há alguns anos, perceptível na sequência do enunciado “forma, estrutura, lugar” (“Form = Structure = Place”), que dá conta da passagem de “Pirâmide (Planta Quadrada)” de 1959, montada em encaixes de madeira, a “Equivalente VIII”, de 1966, em que tijolos queimados dispostos no chão demarcam uma área retangular. Ver Barbara Rose, “ABC Art”, in Gregory Battcock (org), “Minimal Art: A Critical Anthology, Londres: Studio Vista”, 1968, pp. 274-297; e David Bourdon, “The Razed Sites of Carl Andre” in Gregory Battcock (org), op. cit., pp. 103-108.

⁷ Mark Linder, “Nothing Less than Literal. Architecture after Minimalism”, Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 62.

⁸ Robert Smithson, “Development of an Air Terminal Site”; Sol LeWitt, “Notes on Conceptual Art”; Robert Morris, “Notes on Sculpture. Part III”; Michael Fried, “Art and Objecthood” in Artforum, verão 1967.

A Critical Anthology”, editada por Gregory Battcock, com os principais textos que, desde 1963, de modo similar, evidenciavam a forte presença da crítica contrária ao minimalismo e de um conjunto de artistas igualmente (ou até mais) preparados para defender seus próprios pontos de vista.⁹

Objetos específicos

Se há um texto que durante o período foi considerado algo próximo de um manifesto minimalista, e que possibilitou a partir daí a demarcação mais clara das posições favoráveis ou contrárias, este é “Specific Objects”, do artista e crítico Donald Judd, escrito em 1964 e lançado no ano seguinte.¹⁰ Os objetos específicos já vinham sendo elaborados principalmente a partir da pintura: os problemas da composição e do equilíbrio, como vistos na pintura europeia e associados à aplicação prévia de sistemas de pensamento sobre o suporte, seriam questionados em favor da simetria e de características formais que chamassem a atenção para a sua apreensão como forma unitária.¹¹ Assim, “o novo trabalho lembra a escultura mais do que a pintura, mas é mais próximo da pintura”.¹² O formato da tela, sua borda, sua cor, sua superfície, todos eram elementos importantes para a definição de um objeto que não tivesse o seu todo subordinado às suas partes, o que já era visto na pintura abstrata após 1946. A ordem a que se refere Judd não é racionalista, “mas simplesmente ordem, como aquela da continuidade, uma coisa depois da outra”.¹³ A ênfase em propriedades físicas, objetivas, literais tinha o claro intuito de questionar o ilusionismo gerado na superfície do quadro, mesmo abstrato, que pressupunha um observador a passar os olhos por sua superfície e a identificar suas qualidades pictóricas relacionais, as transições entre as cores, os efeitos de profundidade etc. Por isso, o próximo passo seria assumir o “espaço real”, tridimensional, e a qualidade da

Frank Stella, “Nunca Pasa Nada”, 1964. Pólvora metálica e emulsão em polímero sobre tela, 279,4 x 560.1 cm.

⁹ Gregory Battcock (org). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Londres: Studio Vista, 1969.

¹⁰ Donald Judd, “Specific Objects” in *Complete Writings 1959-1975*, Nova York: New York University Press, pp. 181-189.

¹¹ Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd” in Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Londres: Studio Vista, 1968, pp. 148-164.

¹² Donald Judd, “Specific Objects”, p. 182.

¹³ Id., p. 189.

coisa como ela é, como o todo que ela é, pois as coisas mais interessantes são aquelas que estão sozinhas e assim “são mais intensas, claras e poderosas”.¹⁴

Até então, o expressionismo abstrato era a principal manifestação artística nos Estados Unidos do pós-guerra; através dele assegurava-se, provavelmente, o próprio sentido de convenção do modernismo, que tinha como principal teórico um expoente da crítica de arte, por muitos considerado o mais importante do século XX no país. Clement Greenberg, desde seus primeiros escritos na passagem dos anos 1930 aos 1940, formulava uma teoria do modernismo baseada em correspondências e diferenças entre as artes, fundamentado principalmente na estética. Em um texto de 1940, Greenberg remete à sistematização hierárquica das artes presente no “Laocoonte”, de Gotthold Lessing, de 1766, e examina o assunto da diferenciação do ponto de vista da pintura abstrata.¹⁵ Em sua produção teórica dessa fase, o problema da vanguarda em relação à cultura em sentido mais amplo já havia sido colocado; a autonomia da forma preservaria a arte das ideologias, tanto do chamado revolucionário, quanto do gosto burguês.¹⁶ A música moderna fornecera o modelo purificador para as artes plásticas por ter demonstrado pioneiramente a independência da busca por afetar o espectador, sem entretanto deixar de atingi-lo sensivelmente.¹⁷ Na passagem dos anos 1950 para 1960, ocorre uma mudança importante no pensamento de Greenberg. A pintura passa a ser preponderante entre as artes, e suas propriedades particulares adquirem um sentido normativo inclusive para refletir sobre outros suportes, como a escultura.¹⁸

Esse caminho, da sua concepção de pureza dos suportes até a decisão pela lógica do plano e pela “redução óptica” como elementos primordiais da análise, é um caminho tortuoso, que revela confusões e dilemas justamente quanto às correspondências entre as propriedades literais do quadro ou da escultura enquanto objetos e o espaço físico. Mark Linder demonstra como tais aporias podem ser verificadas através das diferentes versões de seus textos e das revisões do autor para a publicação da coletânea “Arte e Cultura”, de 1961.¹⁹ Em “Por um mais novo Laocoonte”, Greenberg manifesta sua posição modernista, mas em termos literalistas que depois iria rejeitar: “As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e

¹⁴ Id.

¹⁵ Gotthold E. Lessing, “Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia”. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹⁶ Clement Greenberg, “Vanguarda e Kitsch” in Arte e Cultura, São Paulo: Editora Ática, 1996.

¹⁷ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocöon,” in Charles Harrison & Wood, Paul (org). Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell, 1992, pp. 554-563.

¹⁸ Esse passo é decisivo para o que ficou conhecido por formalismo norte-americano. Até então suas definições de suporte teriam permanecido relativamente abertas. Os textos “Modernist Painting” e “After Abstract Expressionism” são exemplares nesse sentido. Ver Clement Greenberg, “Art and Culture”, Boston: Beacon Press, 1989.

¹⁹ Mark Linder, op. cit.; Clement Greenberg, “Arte e Cultura”, São Paulo: Editora Ática, 1996.

a escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente.”²⁰ Em 1954, em “Picasso aos 75 anos”, Greenberg diz: “‘Objeto’ é exatamente a palavra. A arte pictórica moderna, com seu decorativismo mais explícito, chama mais atenção para as qualidades físicas imediatas da pintura. Mas, como qualquer outro tipo de pintura, a pintura moderna ainda supõe que sua identidade enquanto pintura exclua a consciência de sua identidade enquanto objeto. De outro modo ela se torna, no melhor dos casos, escultura; e no pior, um mero objeto”.²¹ Até que, em 1958, em “Abstrato, figurativo e assim por diante” aproxima-se da ideia de redução óptica: “A pintura agora se tornou uma entidade que pertence à mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos; não é mais o veículo de um equivalente imaginado dessa ordem. O espaço pictórico perdeu seu ‘interior’ e tornou-se inteiramente ‘exterior’ (...) Se, como creio, a escultura abstrata encontra menos resistência do que a pintura abstrata, é porque ela não precisou mudar sua linguagem tão radicalmente. Seja abstrata ou figurativa, sua linguagem permanece tridimensional – literal.”²² Porém, na versão de 1961 presente na edição norte-americana de “Arte e Cultura”, a pintura não é mais caracterizada como um objeto, mas como uma “entidade”: seu papel não é mais o de trazer o observador de volta ao espaço literal, mas o de negar a ele a possibilidade da “ilusão do espaço em que ele mesmo está”.²³

Assim, afirma Linder, “Greenberg muda de uma compreensão da abstração como uma força positiva (que nos retorna ao ‘espaço em toda a sua literalidade bruta’) para uma estratégia defensiva (que previne nosso ‘escape’ a um ‘equivalente imaginário do espaço literal e corporal’)”.²⁴ É esta rejeição do literalismo que o permite aplicar a análise pictórica da pintura à escultura, que caracterizará a sua noção definitiva de “redução modernista”, ou seja, a conversão da literalidade do espaço físico a um fenômeno puramente óptico, como uma miragem.

A planaridade é, assim, entendida como condição para a abstração, e a redução óptica opera em suas análises da escultura. Greenberg irá tratar do minimalismo, em 1967. Os minimalistas teriam se apossado daquela “região encolhida em que se pode fazer não-arte com segurança”.²⁵ O termo não-arte (assim como “far-out”) é usado basicamente para designar os elementos exteriores incorporados pela arte moderna sempre quando do surgimento de um novo estilo original. Tratar-se-ia de algo buscado pelos próprios artistas. Assim, o modo como teriam partido para o tridimensional seria especialmente problemático (a não-arte como um fim em si mesmo), e ali Greenberg vê um excesso de conceitualismo: “Este é o problema, precisamente. A Minimal Art permanece demasiado uma festa da ideiação, e nada suficientemente além disso. A sua ideia permanece uma ideia, algo deduzido ao invés de

²⁰ Clement Greenberg, “Por um mais novo Laocoonte” in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello, “Clement Greenberg e o debate crítico”, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p. 44.

²¹ Id., “Picasso aos 75 anos” in Arte e Cultura, p. 80. As versões da edição brasileira de Arte e Cultura parecem ser as originais, não as revisadas como na edição norte-americana.

²² Id., “Abstrato, figurativo e assim por diante” in Arte e Cultura, p. 146.

²³ Mark Linder, op. cit., p. 73.

²⁴ Id.

²⁵ Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture” in Gregory Battcock, “Minimal Art: A Critical Anthology”, Londres: Studio Vista, 1968, p. 182.

sentido e descoberto”.²⁶ O ponto principal deste ensaio é: Greenberg percebe a estratégia, a engenhosidade do passo vanguardista de Judd (que já havia percebido as dimensões normativas, convencionais e institucionais como que instaladas na defesa de Greenberg): em “Specific Objects”, a objetividade perseguida pela pintura é alcançada e excedida; Judd compreende muito literalmente as coordenadas do modernismo de Greenberg, e transforma o suposto ilusionismo do espaço tridimensional no único lugar onde um objeto pode existir de fato.²⁷ Seria essa artimanha a própria “festa da ideação”?

As interpretações que apontam o minimalismo como idealista parecem esconder suas principais conquistas. Não seria unicamente através da pintura que elas se firmariam. Para Robert Morris, em “Notes on Sculpture. Part II”, a escultura nunca esteve envolvida com ilusionismo, e o minimalismo, para ele, não vem da pintura. O minimalismo realizava o sentido mais literal da escultura deslocando-se da ênfase no objeto para as “condições em que certos tipos de objetos são vistos”. O objeto é só mais um dos termos dentro dessa “situação ampliada”.²⁸

Se em Greenberg, ao longo tempo, as ideias de literalidade e de objeto receberam ênfases diversas e sentidos que oscilariam entre algo buscado ou evitado pela obra de arte, o crítico Michael Fried, em “Arte e Objetividade” fará uma decisão definitiva a esse respeito.²⁹ De modo análogo às noções de transparência e opacidade, a literalidade, assim como a definição do que é um objeto, são fundamentais para responder à pergunta “o que é arte?” no modernismo. Fried é aquele que mais considerará o minimalismo o principal inimigo do modernismo. Enquanto a obra de arte aspirava a derrotar ou a suspender a objetividade, o minimalismo buscava “descobrir e projetá-la”.³⁰ Desde Manet, a objetividade precisou ser derrotada pintura após pintura, e é por aí que vão Frank Stella e seus quadros não-retangulares. Este é o único pintor analisado por Fried que não está também entre os escolhidos de Greenberg, como Jackson Pollock, Jules Olitski, Kenneth Noland. Um dos problemas mais críticos da arte nos últimos anos seria o conflito entre o formato da tela como uma propriedade dos objetos e como um meio da pintura. Nesse sentido, as boas pinturas e esculturas modernas não são objetos. Fried afirma que o uso literalista da objetividade configura “um novo gênero de teatro, e o teatro é a negação da arte.”³¹ A arte moderna teria se firmado no suporte principalmente como um modo se afastar da temporalidade ordinária do teatro. Fried define categoricamente que o teatro é tudo que está entre as artes, mas não é ela mesma; nesse sentido, a ruptura minimalista é antitética à arte: a presença do objeto minimalista assemelha-se à presença ordinária dos objetos do mundo

²⁶ Id.

²⁷ “O que me parece definitivo é que eles se comprometem com a terceira dimensão porque ela é, entre outras coisas, a coordenada que a arte tem a compartilhar com a não-arte (como Dada, Duchamp, e outros já viram).” Id., p. 183.

²⁸ Robert Morris, “Notes on Sculpture. Part II”, in Gregory Battcock, p. 233.

²⁹ Michael Fried, “Art and Objecthood” in Gregory Battcock, “Minimal Art: A Critical Anthology”, Londres: Studio Vista, 1968, pp. 116-147. Objetividade e outros termos de Fried vêm da tradução por Milton Machado, “Arte e Objetividade” in Arte e Ensaios, número 9, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, 130-147.

³⁰ Michael Fried, “Art and Objecthood”, p.120.

³¹ Id., p. 125.

cotidiano e à presença de uma pessoa, dada a sua escala antropomórfica. Dificilmente algo como uma superação dialética da arte na vida, a infantil transgressão minimalista obtém apenas o literalismo de uma situação “sem quadro”, “como ela acontece”, ou de objeto, “como ele meramente é”.³² O teatral é caracterizado como aquilo que acontece no tempo, que tem uma duração. Derrotar o teatro significa derrotar tanto a objetividade quanto a temporalidade. Fried reconhece que “a história do literalismo pertence à história da sensibilidade”, portanto não fala de um episódio isolado, mas daquilo que nos anos 1960 chegava a um ponto exorbitante, a uma situação de guerra. Uma guerra não apenas ideológica, mas da sensibilidade e da experiência. Nada pode ser mais distante da fruição da arte moderna do que o sentido indefinido e infinito proposto pela literalismo. Na arte verdadeira, na pintura modernista em especial, é como se a experiência não tivesse duração, “não porque alguém experencia um quadro de Noland ou Olitski ou uma escultura de Smith ou Caro em nenhum tempo, fora do tempo, mas porque em todo momento a própria obra está completamente manifesta.”³³ A esse estado de imersão completa na obra, a essa instantaneidade correspondente à “perpétua criação de si mesmo”, Fried chama de presentidade. E termina seu ensaio com um ato de fé: “Presentidade é graça.”³⁴

Segundo Hal Foster, esse argumento moral, quase religioso, em torno de uma noção específica de convicção, mal consegue o disfarçar o propósito de proteger a autonomia institucional da arte, não inteiramente abalável pelo minimalismo como seria a própria “ordem iluminista” dos pressupostos da estética (envolvidos na separação entre artes espaciais e temporais).³⁵

O monolito

Apenas David Smith, no campo da escultura, poderia chegar ao nível de Jackson Pollock, Barnett Newman e Mark Rothko. O primeiro a trazer à América a “arte do desenho aéreo em metal”, a soldar materiais como o aço, o artista era a última das esperanças que Greenberg depositava no futuro da escultura em 1956. Dez anos antes, “novos modos, quase pictóricos, nascidos da colagem cubista e da construção em baixo-relevo” pareciam levar a escultura a uma situação de liderança no desenvolvimento do modernismo, ela seria o “novo veículo das artes visuais”, mas isso não se cumpriu.³⁶ Greenberg não via potencial para a escultura monolítica no modernismo. Quem havia seguido por esse caminho até as últimas consequências havia sido Brancusi, “até o ponto em que a escultura se viu de repente outra vez nos braços da arquitetura.”³⁷ Por isso, David Smith, com o tratamento pictórico que dava

³² Id., p. 123.

³³ Id., p. 145.

³⁴ Id., p. 147.

³⁵ Hal Foster, op. cit., p. 68.

³⁶ Clement Greenberg, “David Smith” in *Arte e Cultura*, p. 209.

³⁷ “Desta vez, entretanto, não era a escultura enquanto ornamento, mas como um tipo de arte que se aproximava da condição da arquitetura em si – como arquitetura pura ou como monumento. E nesta condição a escultura se tornava mais uma vez acessível ao tratamento plano e linear.” Id., “A escultura moderna e seu passado pictórico” in *Arte e Cultura*, p. 172.

aos seus trabalhos, conseguia fazer com que se confinassem em duas dimensões sem infringir os limites de seu meio, alcançando assim o desejado sentido de miragem, de redução óptica.³⁸

Esse seria um dos pólos no qual a escultura se encontrava e de onde poderia avançar, na visão de Greenberg; o outro, estaria num modo de enfrentamento da espacialidade literal, um caminho aberto pela “Guitarra” de 1912, de Pablo Picasso. Essa escultura dava o salto da planaridade para a tridimensionalidade através de uma “sequência de superfícies planas no espaço real e escultural às quais se prendia somente o vestígio de um plano de pintura.”³⁹ O que não deixaria de trazer mais confusões entre o espaço pictórico e o espaço literal. Tais contradições são compreendidas por Greenberg como ilusões. Ou então, “partindo da ilusão [Picasso e Braque] haviam chegado e um tipo transfigurado, quase abstrato de literalidade”.⁴⁰ O que não deixava de ser um fato novo para a arte pictórica, que alcançava assim “a autonomia auto-evidente da arquitetura”,⁴¹ e também o ilusionismo como um fato literal e espacial.⁴²

Rosalind Krauss está influenciada por tais critérios em seus primeiros trabalhos, seja como crítica de arte, parte do corpo editorial de Artforum ao lado de Michael Fried, ou durante a redação de sua dissertação, realizada com o apoio de Clement Greenberg, na época proprietário do patrimônio artístico de David Smith. Em “Allusion and Illusion in Donald Judd”, seu primeiro artigo em Artforum, de 1966, Krauss questiona tanto a linha de argumentação (endossada pelo próprio Judd) que entende seus trabalhos como “vazios”, “negativos”, que asseveram unicamente sua existência, que não evocam nenhum significado além de si, quanto aquela que atribui à presença desses objetos um sentido de transcendência.⁴³ Os termos com que trabalha são os mais comuns ligados ao debate do minimalismo – ou ao menos comuns a quem se dispunha a entrar na arena de literalistas e modernistas: presença, objeto, literalidade. Para Krauss, mesmo que Judd buscasse posicionar seus objetos junto aos ordinários “objetos reais transparentes”, a beleza de suas esculturas não permitiria. Essa beleza não se encontra descrita em “nenhuma das polêmicas da ‘object-art’”. Krauss percebe ali um aspecto ilusionista que associará à possibilidade de significação. Se, para Merleau-Ponty, “a linguagem e o comportamento adquirem sentido para aqueles que falam e agem”,⁴⁴ não é possível captar o sentido da obra apenas através de uma lista descritiva de seu aspecto físico e nem recorrendo

³⁸ “É significativo, além do mais, que a sensibilidade modernista, embora rejeite qualquer tipo de pintura escultural, permita que a escultura seja tão pictórica quanto lhe aprouver. Aqui a proibição de que uma arte penetre no domínio da outra é suspensa, graças à concretude e literalidade únicas do meio escultural.” Clement Greenberg, “A nova escultura” in *Arte e Cultura*, p. 154.

³⁹ Clement Greenberg, “Colagem” in *Arte e Cultura*, p. 93.

⁴⁰ Id., p. 97.

⁴¹ Id.

⁴² “Guitar, Picasso’s first construction sculpture, initiates an entirely new kind of art that possesses an unprecedented literal autonomy. Assembled from found objects and materials – cardboard, wire, wood, fabric, metal – construction sculpture renders easel painting obsolete. The new sculpture no longer needs to represent ‘reality’ because it is real itself. Illusion becomes emphatically literal and spatial.” Mark Linder, op. cit., p. 44.

⁴³ Encontrado em <<https://www.scribd.com/doc/93666686/Krauss-Allusion-Illusion>>. Não é possível saber de qual reedição ele foi retirado, mas com certeza não é da publicação original em Artforum. Considero que pelo tema, pela abordagem, pela argumentação e pela linguagem, são muito altas as chances de se tratar mesmo de “Allusion and Illusion in Donald Judd”, de Rosalind Krauss.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty apud Rosalind Krauss, “Allusion and Illusion in Donald Judd”.

a teoremas generalizantes, pois elas são concebidas como objetos da percepção, que devem ser compreendidos na experiência. No entanto, negar as possibilidades de ilusão engendradas pelo trabalho e a sua própria artisticidade tampouco permitirá compreendê-lo. O ilusionismo conecta dois momentos de fruição da peça: da vista frontal, nos movemos para a oblíqua, e percebemos que as relações de sustentação entre seus elementos na verdade não são as que havíamos suposto no primeiro olhar. Por sua vez, na visão oblíqua, a construção da perspectiva também parece nos ludibriar, não corresponde às mesmas medidas de proporção entre os sólidos vistos de frente.

Donald Judd,
"Untitled", 1966.

A autora sabe das polêmicas envolvidas na recepção do minimalismo. Não se posiciona de modo definitivo em nenhum dos lados, mas busca expor seus respectivos pontos críticos. Se a escultura não pode ser entendida racionalmente, recorrendo-se a leis geométricas, ela só pode ser sentida em sua presença, inteira, completa, na “plenitude insuperável que é para nós a definição do real”, citando novamente Merleau-Ponty.⁴⁵ A escultura é um “irritante” da experiência do observador, ela intensifica sua atenção, permite que ele se relacione mais significativamente com os objetos, e aqui Krauss fala de objetos em geral, não apenas dos objetos artísticos. É claro o seu interesse por contrastar as visões de mundo correspondentes às posições insolúveis quanto ao minimalismo: logo em seguida, evocará as principais referências para ela mesma, seus colegas Clement Greenberg e Michael Fried (“que insistem na importância do empenho artístico envolvido no confronto com os trabalhos mais vitais do passado recente”), para associar Donald Judd a David Smith. Isso, tanto para Judd, o literalista, quanto para Greenberg e Fried, os modernistas, àquela altura, poderia ser um ultraje; astuto, porém. A relação é oportuna porque Judd havia se referido às “Cubis” de Smith (obras tardias do escultor, daqueles meados dos anos 1960) como portadoras de possibilidades escultóricas que até então não haviam sido exploradas. E justamente daqui, o argumento de Krauss irá na direção da imaterialidade produzida pelas peças, que trazem a sensação óptica do “areamento caligráfico” do metal que nega a massa que as apoia, observação trazida por Greenberg. Assim, é por esse recurso a uma modalidade ilusionista que essas peças são significativas, algo que Judd refutaria com veemência. Se a própria obra de Judd se diferencia de “Cubis”, é pela recusa do equilíbrio e do “ajuste idealista” entre suas partes. Em ainda mais uma aproximação ousada, Krauss afirmará que Fried era o responsável por ter demonstrado, através da análise da obra de Kenneth Noland, que os modos tradicionais de composição haviam sido descartados pela “estrutura dedutiva”, definida pelo autor como “a derivação das

⁴⁵ Id.

fronteiras internas ao campo pictórico para aquela fronteira absoluta dada pelo fato físico da própria pintura – a sua borda.”

Na dissertação “Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith”, é perceptível a mesma postura a um só tempo indecisa (na media em que é influenciada por modelos conflitantes para o pensamento artístico), mediadora (pois os conflitos entre tais modelos não são considerados indissolúveis de antemão), e desafiadora (porque a produtividade das suas formulação advém justamente da fricção entre tais modelos). Nessa monografia, Krauss refere-se às peças do escultor como objetos, termo que designa, simultaneamente, aquilo que é postulado por Judd como avanço, e a própria não-arte, na terminologia de Fried. Mas isso não significa exatamente que tenha tomado um partido. Fried é fundamental em diversos momentos de sua análise, inclusive na noção de temporalidade com que trabalha, sendo alguns princípios de “Arte e Objetividade” explicitados e retomados recorrentemente.⁴⁶ Ela buscará demonstrar a “continuidade da arte mais avançada” na produção de Smith e ao mesmo tempo reconhecer os motivos pelos quais “certos objetos se descolam” dessa linha evolutiva e chamam mais a atenção.⁴⁷ Por contraditório que seja, ela afirma também que suspenderá por um momento concepções históricas prévias para se deixar guiar pelo método. A aplicação prévia de estilos para a compreensão da arte é questionada. Krauss se baseará em “três tipos de evidência”: o impulso formal do escultor; o conteúdo das imagens trazidas pelos trabalhos; e a biografia de Smith, entendida como um modo de comprovação das instâncias anteriores.⁴⁸ O trabalho traz referências da psicologia e, de modo mais episódico e com pouco desenvolvimento, da fenomenologia de Merleau-Ponty.

“Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith”, de Rosalind Krauss, pp. 63-64, e pp. 181-182.

⁴⁶ Apenas como um exemplo ilustrativo dessa influência, logo na primeira página, Krauss faz alusão a um palco de teatro, mas quanto ao âmbito da crítica, referindo-se aos autores que refutavam o método do formalismo: “While this study was taking form, a rash of attacks on the critical procedures of formal analysis broke out in magazines of contemporary art criticism. After describing how, for various reasons, formalist criticism was unable to cope with the great profusion of styles that characterizes the artistic present, the authors of these articles all felt obliged to present an alternative. At that point, each in succession stepped up to the podium, bowed to the audience, and, gesturing proudly toward the wings, welcomed onto the critical stage... art history.” Id., p. 1.

⁴⁷ Id., p. 2.

⁴⁸ Id., p. 3.

Seu objetivo é demonstrar como a obra de Smith é uma ponte entre o imaginário e uma nova linguagem formal. Para tanto, o artista opera pela “disjunção entre o objeto escultural e o observador, apesar de eles estarem inevitavelmente presentes no mesmo espaço”.⁴⁹ Em “Zig IV”, de 1961, já é possível perceber esse “paradoxo aparente”: sua escultura é um novo tipo de objeto porque não permite ser compreendida “nem figurativamente, nem literalmente”.⁵⁰ Em sua conclusão, Krauss convoca Donald Judd. A visão do artista a respeito da série “Cubis” estava correta, pois aqueles objetos de fato assemelham-se mais ao aspecto massivo e monolítico presente em cada uma de suas partes individuais, como uma “corporificação das geometrias sólidas” (o que está em contraste com a interpretação anterior presente em “Allusion and Illusion em Donald Judd”, derivada de Greenberg).⁵¹ Mas há um sentido de ilusão que se interpõe entre essas peças e o sujeito. Para explicá-lo, é feita uma diferenciação entre dois aspectos da noção de frontalidade: um deles é tido como uma propriedade física (literal) dos objetos; o outro contempla o seu sentido de convenção. O sentido convencional da frontalidade de cada “Cubi” interessa mais, pois é a partir dele que se pode chegar à experiência do conhecimento.⁵² É aí que se encontra a disjunção entre o objeto escultural e o observador que Krauss explorará em analogia com as noções de opacidade e transparência. Sua pesquisa conclui com uma interpretação de Jean-Paul Sartre do poema “Brisa Marinha”, de Stéphane Mallarmé, em que se demonstra como o tratamento das palavras por um poeta é capaz de transformá-las em objetos. Para Sartre, algumas palavras erguem-se “qual monólito”, são capazes de conferir “os sabores irritantes da objeção, da reserva, da disjunção” internamente a uma frase.⁵³ O monólito, “como um dólmen, permanece fixado em um ponto no espaço, inerte, imóvel”, e existe no espaço das ideias, “um fulcro em que os fenômenos

⁴⁹ Id., p. 13.

⁵⁰ Id.

⁵¹ Id., p. 177-178.

⁵² “To speak of the front face of a cube is simply to differentiate among its surfaces relative to our position; nothing about it gives preeminence to one or another of its sides. But in certain objects, like buildings, there does seem to be a hierarchy both of perspectives on them and of facades that they expose to view. In some instances, the front may be established by function, in others by structural determinants, in still others by a ritually assigned meaning. It is this last that begins to differentiate the object according to convention. As a convention, frontality becomes a way of delimiting or defining a discrete mode of experience. Within painting, it operates to set definite limits on the way one can approach the canvas; by ruling out the relevance of the fact that the painting, like any object, has a back or sides, it sets the conditions that are normative for experiencing pictures. And by doing so it inhibits other means one might have of knowing an object – such as moving around it, walking through it, exploring it by touch, dissecting it, picking it up – making sight the only appropriate mode of apprehension. In sculpture frontality does not have to act as a guide to relevant attitudes toward the art object. As long as sculpture involves itself with frontality as one of many aspects of an object and therefore as a physical condition of objects, frontality is tied to the question of knowledge, knowledge for which any kind of information might be relevant.” Id., p. 182.

⁵³ Jean Paul-Sartre, “What is literature”, Nova York: Harper & Row, 1965, p. 11, apud Rosalind Krauss, “Terminal Iron Works”, p. 11.

naturais são equilibrados contra um sistema abstrato de significado”: “o monolito encarna a ideia de relação.”⁵⁴

Rosalind Krauss. Foto Ann Gabhart.

⁵⁴ A monografia de Krauss é publicada em duas partes como “The Essential David Smith” nas edições de fevereiro e abril de 1969 de Artforum. A primeira parte está no mesmo número em que Annette Michelson (colega de Rosalind Krauss na redação da revista) publica “Stanley Kubrick’s Space 2001”. Annette Michelson em depoimento a Amy Newman, “Challenging Art: Artforum 1962-1974”, Nova York: Soho Press, 2000, p. 244.

ARQUITETURA CONCEITUAL

1971 é um ano importante para o Institute for Architecture and Urban Studies. A partir daí, ele exercerá influência comparável à da AA – London Architectural Association –, e do IUAV – Istituto Universitario di Architettura di Venezia para a cultura arquitetônica.¹ Naquele momento, sua efetividade enquanto rede de pesquisadores e organização em busca de inserção no debate público é determinada por duas conexões que lhe trazem consequências políticas e econômicas singulares: a maturação das questões urbanas e estéticas levantadas e discutidas em CASE ligariam o IAUS tanto às instâncias administrativas da cidade quanto ao âmbito artístico, principalmente através do MoMA – Museum of Modern Art de Nova York.

O IAUS tem aparecido em algumas pesquisas recentes, algumas tomando-o diretamente como objeto, outras trazendo informações parciais, porém diretamente relacionadas. Cabe listá-las aqui: o primeiro estudo aprofundado sobre o periódico *Oppositions*, editado no IAUS, já em 1988, de Joan Ockman²; a reconstituição, pela mesma autora, do intercâmbio entre Nova York e a Escola de Veneza, uma das matrizes teóricas do instituto³; a apresentação sobre seu percurso, ainda por Ockman, na conferência *Revisting CASE*⁴; as entrevistas dadas pelos editores de *Oppositions* Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler, por ocasião exposição *Clip/Stamp/Fold*, de 2007, cujo tema foram as “pequenas revistas radicais” de arquitetura dos anos 1960 e 1970, e a transcrição deste encontro, em que relembram como se dera a participação de outros teóricos naquele contexto⁵; as memórias de Suzanne Frank, membro desde jovem do IAUS, onde realizara diversas atividades ao longo de quase toda a existência do instituto.⁶ Em andamento, as pesquisas de Sylvia Lavin e Kim

¹ “[The Institute for Architecture and Urban Studies] was an institution of fundamental and profound significance and impact, probably of the order of the Bauhaus, but one the repercussions of which have not yet been fully understood, tracked, put together, and so forth.” Sylvia Lavin, depoimento de 4 de fevereiro de 2010, por ocasião da abertura da exposição “Take Note”, no Canadian Centre for Architecture, vídeo disponível em <http://www.cca.qc.ca/en/collection/416-institute-for-architecture-and-urban-studies-archive>. Acesso em 22 de outubro de 2015.

² Joan Ockman, “Resurrecting the Avant-garde: The History and Program of *Oppositions*” in Beatriz Colomina e Joan Ockman (orgs.), *Architectureproduction*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 180-199. A autora frequentava o instituto a partir do fim da década de 1970, e passou a coeditar o periódico em seus últimos números.

³ Id., “Venice and New York”, *Casabella* 59, n. 619-620, 1995, pp. 57-73.

⁴ Ver o painel “From CASE to IAUS”: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLb7kpKlk9FUSkHQYT1xaTXhCDOEnyu1u8>. Acesso em 15 de novembro de 2015.

⁵ Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler, “Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas and Anthony Vidler discuss *Oppositions*, *Lotus*, and *Arquitecturas Bis*” in Beatriz Colomina e Craig Buckley (orgs.), *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X-197X*. Barcelona/New York: Actar, Media and Modernity Program, 2010, pp. 58-69.

⁶ Suzanne Frank, *IAUS: An Insider’s Memoir*. Nova York: AuthorHouse, 2011.

Förster baseadas em documentos e entrevistas permitirão um aprofundamento inédito no tema.⁷ Os arquivos do IAUS são hoje mantidos no Canadian Centre for Architecture – CCA.⁸

Em 1971, o IAUS é impulsionado como produtor de ideias no contexto norte-americano através de duas revistas que lhe concederam espaço. A edição 13-14 de *Perspecta* – revista estudantil-acadêmica de Yale – contou com muitos textos de membros do instituto (Emilio Ambasz, Anthony Vidler,⁹ Peter Rowe, Joseph Rykwert, Robert Slutzky e Colin Rowe); ainda de maior importância foi a edição de dezembro de 1971 de *Casabella*, que veremos abaixo. Este número da revista italiana é entendido como “o precursor imediato de *Oppositions*”.¹⁰ Outra publicação que bem expressa esse momento é o catálogo *Five Architects*, resultado da exposição no MoMA em 1971 que reuniu os cinco “Whites” Peter Eisenman, John Hejduk, Richard Meier, Charles Gwathmey e Michael Graves.¹¹ Nesta parte, veremos algumas das questões em debate durante o período, como Peter Eisenman buscava qualificar, nesses anos, uma “arquitetura conceitual”, e como isso pode refletir a organização do IAUS.

Porta giratória do instituto: de um lado, o homem vitruviano; do outro, o Modulor de Le Corbusier; Almoço no IAUS, 1974. No sentido anti-horário: Bill Ellis, Rick Wolkowitz, Peter Eisenman, Liz Eisenman, Mario Gandelsonas, Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Julia Bloomfield, Randall Korman, Stuart Wrede, Andrew MacNair, Anthony Vidler, Richard Meier, mulher não-identificada, Kenneth Frampton, Diana Agrest, Caroline ‘Coty’ Sidnam, Jane Ellis, Suzanne Frank, e

⁷ Id., p. 6. Um resumo do trabalho de Kim Förster pode ser encontrado em: Kim Förster, "Die Netzwerke des Peter Eisenman Produktion von Wissen und Kultur am 'Institute for Architecture and Urban Studies' in New York (1967–1985)" in *ARCH+ 19 Features*, 2013, pp. 1-15.

⁸ O arquivo possui material impresso, fotográfico e datilografado, mas não disponível na rede. Aqui, algumas informações pode ser encontradas: <http://www.cca.qc.ca/en/collection/416-institute-for-architecture-and-urban-studies-archive>. Acesso em 22 de outubro de 2015.

⁹ Vidler, que estudara com Rowe e Eisenman de 1960 a 1965 em Cambridge, vem aos Estados Unidos em 1966, também para dar aulas em Princeton. Louis Martin, op. cit., p. 168, nota 20.

¹⁰ Id., p. 163. O mesmo material formatado pelo IAUS para *Casabella* fora enviado a *Architectural Design* e rejeitado. Esse também foi um motivo que reanimou Eisenman a tentar organizar mais um periódico. Peter Eisenman, *Clip/Stamp/Fold*, p. 60. Outra importante cobertura sobre o IAUS – do ponto de vista de sua produção no contexto norte-americano e propondo uma avaliação crítica de suas atividades –, já em meados dos anos 1970, é *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 186, agosto 1976.

¹¹ Peter Eisenman et al. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975. A primeira edição é de 1972. Segundo Kate Nesbitt, tanto a exposição quanto o livro tiveram enorme influência sobre arquitetos, tendo a mostra alcançado a “credibilidade imediata dos patronos da arquitetura”. Kate Nesbitt, “Introdução”, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*, São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 28.

Frontalidade vs. rotação

Como nota Joan Ockman,¹² paralelamente ao esforço intelectual que investia no IAUS, Peter Eisenman era também intensamente envolvido com a prática arquitetônica. Isso faria com que ele e outros arquitetos reunidos tivessem trabalhos exibidos no MoMA sob a alcunha de “Five Architects”. Essa exposição foi um resultado direto da CASE daquele mesmo ano no museu, “Pictorial and Literal Space: Architecture and Painting”, que teve como tópico o ensaio “Transparency”, de Colin Rowe e Robert Slutzky, e contou com Rosalind Krauss em uma das mesas. As casas, todas às imediações de Nova York, traziam uma unidade demonstrativa de um programa de renovação arquitetônica baseado na exploração da forma. Procedimentos de desconstrução e deslocamento geométricos evocavam simultaneamente sentidos de continuidade e de ruptura com a arquitetura moderna e posicionavam os arquitetos em relação ao contexto internacional de crítica àquele projeto. As particularidades de cada arquiteto são compreendidas por Colin Rowe e por Philip Johnson, respectivamente, na introdução e no posfácio do catálogo que cobre a mostra.¹³

O livro Five Architects”, 1972.

Em introdução à sua “Cardboard Architecture - House I”, de 1967, Peter Eisenman parte da distinção entre os elementos programáticos, técnicos da casa, daqueles derivados da lógica intrínseca da forma.¹⁴ Ele busca anular os primeiros para que fiquem em evidência uma série de “marcas primitivas”, os rastros de seus procedimentos sobre a forma da arquitetura; o raciocínio a partir do programa, uma contingência social, significaria a indesejável submissão do projeto a “julgamentos de valor exteriores”.¹⁵ Eisenman aproxima seu método a um sentido de crueza e primitivismo, a ser superado na própria experiência do espaço, quando deixará de ser simplesmente sentido pelo sujeito e passará a ser compreendido em sua “estrutura

¹² Joan Ockman, “Venice and New York”, *Casabella* 59, n. 619-620, 1995, pp. 58-59.

¹³ Além desse caso, acompanhando os projetos de Michael Graves, William La Riche explora as dimensões da metáfora e da geometria presentes em Le Corbusier, e traça paralelos com as obras em questão.

¹⁴ Peter Eisenman, “Cardboard Architecture. House I”, in *Five Architects*, pp. 15-17.

¹⁵ *Id.* p. 15.

profunda”.¹⁶ A diferença entre o que é sensível e o que é compreensível a partir da forma configura uma relação potencial capaz de “mudar ou elevar o nível de consciência pela proposição de uma crítica da situação atual da arquitetura”.¹⁷ Sua justificativa apela, em última instância, para a dimensão mental, conceitual, lógica. Seu discurso está aparentemente em contradição com um dos principais argumentos de Colin Rowe, no mesmo catálogo, em defesa da forma enquanto exclusivamente enquanto “carne-física”.

*“Five Architects”, pp. 32-33.
Peter Eisenman, Casa II. I*

O argumento de Colin Rowe parte da cisão na suposta unidade entre o aspecto formal e o componente ideológico da arquitetura moderna, “estabilizada e institucionalizada desde o fim dos anos 1940”.¹⁸ A isso estaria relacionado o problema da perda de seu significado que, se investigado mais de perto, para o autor, ela nunca deveria mesmo possuir, dadas as suas aspirações à fusão com elementos tecnológicos, meramente funcionais. A proposição subversiva do edifício quanto a um futuro utópico possível teria se tornado, ao invés, “a decoração aceitável de um presente certamente não utópico”.¹⁹ Além disso, a arquitetura moderna seria uma combinação dogmática de duas fortes correntes do pensamento do século XIX: uma associação do positivismo científico com a teoria hegeliana da história; ela teria buscado sua justificativa através de um *Zeitgeist* inexorável deduzido dos fatos científicos e da técnica. Mas, nessa posição de passividade que aceitaria sua determinação pelo espírito da época, pela história, a arquitetura moderna teria rejeitado a repetição das formas do passado, e isso teria trazido problemas à sua inteligibilidade: “Como ser inteligível sem envolver retrospectção?”, pergunta Rowe.²⁰

O sentido ambíguo da “atualização” proposta pelos Five Architects - a introdução do código estético moderno em termos negativos - é uma abertura para que Colin Rowe desfira o que

¹⁶ “Such a conception of design attempts to change the primary intentions of architectural form from the perception of space to understanding the relationship of marks in that space to what is called here a deep structure. The capacity to understand, as opposed to experience this intention does not depend entirely on the observer’s particular cultural background, his subjective perceptions, or his particular mood at any given time, all of which condition his usual experience of an actual environment, but rather it depends on his innate capacity to understand formal structures”. Id., p. 17.

¹⁷ Id.

¹⁸ Colin Rowe, “Introduction” in Five Architects, p. 3.

¹⁹ Id., p. 4.

²⁰ Id., p. 6.

define como “um ataque a um ataque em potencial”; coloca-se em defesa daqueles em quem enxerga um papel “herético” importante, cujo principal inimigo seria a própria ideologia da arquitetura moderna.²¹ O autor aponta tanto os paradoxos de princípio que explicam sua “falibilidade programada” – paixão revolucionária ancorada em positivismo; abertura empírica ao concreto e ao particular que resulta em produtos genéricos; profecias ininteligíveis porque sem memória; imposição de ordem e exigência de experimentação e mudança; necessidade do sempre-novo –, quanto os seus problemas mais óbvios – maquinismo; urbanismo utópico; anulação da arte e da individualidade; a sua institucionalização; o seu funcionalismo. A arquitetura moderna falhara no seu ímpeto de síntese entre forma e conteúdo, entre forma e função, tendo caído no império da função. Na dicotomia instaurada entre “carne-física” e “palavra-moral”, tem-se que escolher por um dos termos. Se a arquitetura moderna estabelecera as linhas gerais das grandes esperanças da humanidade em sua doutrina – através apenas da palavra-moral, porém, que parecia condenada a ficar para sempre ali enclausurada –, resta escolher pela forma, pela carne-física. Principalmente na América, onde chegara despojada de seu componente ideológico socialista.²²

O catálogo da exposição traz também o texto “Frontality vs. Rotation” (1969), de Kenneth Frampton.²³ Frampton analisa aspectos formais dos projetos, notando a presença comum de um espaço “pós-corbusiano”, e descreve os “procedimentos de prancheta”, as distorções operadas por cada um dos arquitetos sobre um mesmo código moderno. É interessante notar como o seu texto se aproxima de um formalismo; Colin Rowe, em sua apresentação, situara a obra dos Five Architects em um sentido histórico, em relação aos precedentes ideológicos da arquitetura moderna e ao contexto da cultura arquitetônica norte-americana. Considerando-se os modos predominantes das abordagens desses autores, é como se desempenhassem aqui papéis invertidos.

Esse espaço pós-corbusiano de que fala Frampton seria alcançado principalmente através de uma tensão formal sempre presente, e que em ponto algum se permitirá resolver: o jogo entre a frontalização e a rotação é visível em todos aqueles trabalhos, de um modo ou de outro. No de Eisenman, especificamente, apesar de o edifício ser abordado de frente, o modo como é trazido esse conflito é o que faz com que não haja predomínio algum entre o interior e o exterior; assim, sua casa é erodida, o que não evoca um sentido literal de decadência, mas permite que seja compreendida como ruína, que seja “explorada de um ponto de vista mítico”.²⁴ Em nota, o autor lembra que seu texto é uma versão revisada de uma apresentação no encontro de 1969 do CASE no MoMA. Ele também fala da importância de Colin Rowe para a ocasião, além da de uma mostra conjunta, na Architectural League de Nova York em 1967, de John Hejduk e Robert

²¹ Id.

²² Id., p. 4.

²³ Kenneth Frampton, “Frontality vs. Rotation” in Five Architects, pp. 9-11.

²⁴ Id., p. 9.

Slutzky sobre o tema do diamante e do quadrado.²⁵ Frampton associa a rotação à promenade arquitetônica.

"Five Architects", p. 10. Kenneth Frampton, "Frontality vs. Rotation".

Em seu primeiro texto em Artforum, "Allusion and Illusion in Donal Judd", Rosalind Krauss apontara como a relação entre vistas frontal e oblíqua poderia ser compreendida como um tipo de ilusionismo: ao se aproximar da vista em perspectiva, deslinda-se que a primeira configuração iludia o observador quanto a aspectos de sua construção; o meio-giro da experiência do observador era capaz de sentidos arquitetônicos da obra, como a sua construção. Em dois outros textos, Krauss irá aprofundar as relações entre visões frontais e oblíquas do objeto artístico.²⁶ Em "On Frontality", de 1968, ela afirma que as pinturas de Frank Stella começavam a ficar "literalmente sensíveis" às mesmas condições de tempo e espaço do observador, mas as distinções entre pontos de vista decorrem de articulações contidas nas próprias pinturas e esculturas.²⁷ Ao jogarem com a frontalidade, sempre pressuporiam a copresença de um observador posicionado ou em frente ou obliquamente ao trabalho. Do mesmo modo que em "Allusion and Illusion", a ilusão só pode ser definida pela comparação entre as vistas frontais e oblíquas, o que tende a uma compreensão principalmente óptica do espaço. É impossível ter as duas experiências ao mesmo tempo, mas elas coexistem. Krauss afirma que "a própria palavra 'frontal' já implica em um objeto tridimensional: as únicas coisas que caracterizamos como frontais são aquelas que, como edifícios ou esculturas, possuem

²⁵ "The diamond is a result of a rotated square whose diagonals, formerly tending to be read as vectors inducing recession perspective, now become an ideal right-angle armature stiffening that plane and investing the points, rather than the edges, with the capacity to act as terminals to the scanning eye. In this performance, a "gravity-free" buoyant, and thoroughly frontalized plane is established exerting pressure from behind to any chromatic figuration placed upon it." Colin Rowe, Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal. Part II" in *Perspecta*, Vol. 13/14, 1971, p. 301, nota 6.

²⁶ Rosalind Krauss, "On Frontality" in *Artforum* (maio 1968) e "Léger, Le Corbusier, and Purism", *Artforum* (abril 1972), pp. 50–3. Infelizmente não tive acesso aos textos; aproveito as citações de Krauss nesses ensaios incluídas nos seguintes trabalhos: Charles Rice, "The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity." Nova York: Routledge, 2007; Ashley Paine, "Striped effects: The articulation of materiality and directionality in striped architecture" in *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* (Immaterial Materialities – novembro 2013), Auckland: enigma, pp. 68-80.; Colin Brent Epp, "The Education of Rosalind Krauss, Peter Eisenman, and Other Americans: Why the Fantasy of Postmodernism Still Remains", Tese parcial para doutoramento em filosofia pela University of British Columbia, agosto de 2007.

²⁷ Rosalind Krauss apud Charles Rice, op. cit., p. 70.

partes de trás e lados.”²⁸ Esse argumento pode ser entendido como um questionamento da preponderância da lógica do plano, que chegava a propor os parâmetros para a escultura; a sua preocupação com a frontalidade, tanto na pintura quanto na escultura, tinha referência em Clement Greenberg. Esse espaço através do qual se desenreda a visão oblíqua ainda está como que conectado à ilusão da frontalidade, seu contraponto. A ênfase no observador e em seu poder de decisão para agenciar a fruição (mas sempre em relação ao que propõe a obra) é importante para mantê-lo fora da “lógica do lugar”.²⁹

Em 1971, Peter Eisenman interpreta a obra de Giuseppe Terragni com recurso aos mesmos termos.³⁰ Ele afirma que desde 1966 vem se aproximando das noções da linguística de Noam Chomsky, com atenção especial à sintaxe, no que elas contribuem para compreender os procedimentos, os métodos de transformação no projeto.³¹ Nesse artigo sobre as casas del Fascio e Giuliani Frigerio, Eisenman iniciará por uma diferenciação entre a arquitetura da pintura: a pintura é compreendida principalmente através da percepção, e possui o plano do quadro como referência para que possa ser desdobrada qualquer estrutura abstrata ou conceitual que possua; o modo de recepção da arquitetura é a “apercepção, ou a soma de várias percepções”, e como o ponto de visão está constantemente mudando, não é dado um quadro fixo de referência para se delinear a estrutura abstrata.³² Além disso, a mera presença de qualquer concepção de construção sempre “irá definir, sugerir e implicar em espaço”; o problema de encontrar novos significados através de relações formais deve considerar que

Perspecta, n. 13/14. pp. 54-55. Peter Eisenman, “From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio”.

²⁸ Rosalind Krauss (“On Frontality”, p. 42) apud Colin Brent Epp, op. cit.

²⁹ Rosalind Krauss (“On Frontality”, p. 43) apud Colin Brent Epp, op. cit.

³⁰ Peter Eisenman, “From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio” in *Perspecta*, Vol. 13/14 (1971), pp. 36-65.

³¹ “The proposition that a surface and deep aspect exist as a simultaneous condition in any architecture, and the corresponding need to provide a syntax capable of distinguishing between the physical relationships of real space and the implied relationships of conceptual space – between what is empirical and what is abstract – becomes central to the following discussion. It is here that the analogy to language and more specifically to the work of Noam Chomsky is important.” Id., p. 39.

³² Id., p. 38.

essa presença física solicita um método através do qual “relações abstratas sejam concebíveis como independentes das relações reais.”³³ As relações abstratas de que ele fala são atributos que não dizem respeito à presença física, mas a relações entre objetos: “frontalidade, obliquidade, recessão, alongação, compressão, e corte”.³⁴ A frontalidade, para Eisenman, não é uma característica empírica como a planaridade, mas refere-se às coordenadas abstratas que localizam o objeto em um contexto qualquer.

Eisenman adverte que não serão buscadas leituras ligadas ao efeito estético na obra de Terragni; as relações entre as formas serão investigadas como “notações do que poderá ser chamado de uma estrutura profunda.”³⁵ A vista oblíqua é fundamental nesse sentido, pois ela permite diferenciar entre as estruturas profundas das duas casas. Na casa Giuliani Frigerio, apenas a leitura oblíqua dá a leitura da estratificação implícita dos planos, a sua estrutura conceitual. Ao visualizar o encontro entre as duas fachadas, o observador vê que a solidez de uma delas é quebrada pelos vazios e desencontros que compõem a outra; as marcações inferidas da leitura frontal da primeira não correspondem às verificadas na segunda. Através dessa visão oblíqua e simultânea, um sentido de erosão é atingido através da articulação ambígua das formas. A ambiguidade é aceita como um método singular de transformação sintática entre volumes e planos.

Rosalind Krauss investigará, em 1972, relações entre o espaço da Ville La Roche de Le Corbusier e as pinturas penduradas em suas paredes utilizando, desta vez, o termo rotação como par de oposição à frontalidade. Aqui, a visão frontal já é associada a uma instância principalmente contemplativa. Assim como para uma pintura, as visões frontais das partes tanto exteriores quanto interiores da casa levam o observador à pausa, a uma fruição pictórica ideal, ilusionista. O conhecimento do real só pode se dar pela inferência; um tipo de conhecimento separado deste seria o associado ao engajamento no mover-se, no explorar do espaço da casa pelo observador, o que se associa ao movimento de rotação. O ilusionismo cabe agora unicamente à lógica do plano. Quando olhados não de frente, os quadros também suscitam uma presença literal a partir das suas superfícies de espaço comprimido. Em Corbusier, “o contraponto entre a frontalidade e a rotação igualam o contraste entre a ideação e a experiência”.³⁶ A contraposição será agora fonte de tensões espaciais e de diferenciação entre modalidades temporais. O percurso do corpo não carregará mais consigo o caráter do ilusionismo gerado pela sua necessária referência na frontalidade. Le Corbusier demonstra a dependência entre os dois modos de fruição, “dando ordem à sensação”; ordem esta manifesta inicialmente na relação entre a arquitetura e a pintura, mas potencialmente expansível: “Objeto representado, pintura, sala, edifício: todos eles eram círculos concêntricos ampliados na matriz

³³ Id.

³⁴ Id., p. 39.

³⁵ Id.

³⁶ Rosalind Krauss (“Leger, Le Corbusier, and Purism”, p. 52) apud Charles Rice, op. cit.

da sensação; todos eles aninhavam-se como parênteses em uma equação cujo resultado era a coerência.”³⁷

Vemos como os sentidos de frontalidade e rotação compartilhados por Krauss e Eisenman servem a abordagens discrepantes nesse período entre 1971 e 1972. Em Krauss, enquanto o contraponto à frontalidade ainda é a obliquidade, entende-se que a referência para a fruição é ainda o objeto, o trabalho artístico, cuja função principal é manter a atenção do observador dissociada da “lógica do lugar”; mas quando passa a conceber a rotação como um modo de experiência associado ao movimento do corpo pelo espaço, aquela preponderância óptica é deslocada para a dinâmica e fenomenológica “matriz da sensação”. Em Eisenman, a obliquidade é um dos dispositivos para infiltrar nas relações abstratas entre os objetos, é o que permite atravessar a presença física de um edifício em direção à estrutura profunda de sua arquitetura conceitual.

Artefato vs. Processo

O instituto reforçou o intercâmbio entre as culturas arquitetônica norte-americana e européia, incorporando referências intelectuais estrangeiras como matrizes principais de seu pensamento. Principalmente a partir de 1971, ele passa a ser lido também na Europa. Em dezembro daquele ano é publicada a primeira edição bilingüe da revista *Casabella*, de Milão, em que a atualidade da discussão urbanística do IAUS era apresentada como um necessário contraponto ao “monstro metodológico de uma arquitetura ‘nostálgica’, que nos aliena na escuridão de uma ‘racionalidade’ tomada como fim em si mesmo”.³⁸ De sua parte, o IAUS mostrava a quais correntes da arquitetura contemporânea se contrapunha e apresentava os resultados da conferência “Architectural Education/U.S.A.: Ideas, Issues and People” – realizada no início daquele ano junto ao MoMA –, em que era proposto um olhar abrangente sobre o tema da educação através da crítica aos modelos de crescimento urbano predominantes no território norte-americano.

Tendo aparecido com o subtítulo “The City as Artifact”, aquela edição de *Casabella* vinha com um chamado à participação em concurso internacional de projeto, “La Città come Ambiente Significante”, promovido pela Associazione per il Disegno Industriale. Nesse anúncio, encorajava-se atentar para os termos que os norte-americanos colocavam para a problemática urbana: “‘ambiente como artefato’ – significando o oposto exato do planejamento autoritário – e ‘arquitetura conceitual’ – significando a co-presença das dimensões mental e física”³⁹. De fato, afora a irreduzível discordância entre Denise Scott-Brown e Kenneth Frampton quanto ao sentido da incorporação pop - ou kitsch -, pela arquitetura, e apesar disso, os textos trazidos naquela edição exploravam em diferentes direções o problema do significado na arquitetura e na cidade de modo coordenado.

³⁷ “Depicted object, painting, room, building: all of them were widening concentric circles in the matrix of sensation; all of them were nested brackets in an equation which was to equal coherence.” Rosalind Krauss, (“Leger, Le Corbusier, and Purism”, p. 53) apud Charles Rice, op. cit.

³⁸ Alessandro Mendini, “Questo numero”, *Casabella* 35, n. 359-360 (The City as Artifact), dezembro 1971, p. 9.

³⁹ Idem, ibidem.

Casabella, n. 35, "The City as an Artifact".

O diretor de redação da revista à época, Alessandro Mendini, aceitara o conteúdo formatado pelo IAUS em três seções principais: a primeira, intitulada "Cultural Debate: Existing Situation" concentra-se na disputa entre Denise Scott-Brown e Kenneth Frampton, e abre para a exposição das ideias do grupo, afirmando-a já em contraposição à corrente populista dominante nos Estados Unidos; a segunda parte, "A Dialectical Aspect: The City as an Artifact", concentra os argumentos de Peter Eisenman, Joseph Rykwert, William Ellis, Stanford Anderson e Tom Schumacher, em relativa unidade pela utilização dos termos "processos" e "artefatos" como ferramentas conceituais para o tratamento de questões urbanas; e a terceira, "Institutes and Artifacts for a Post-technological Society", reflete sobre o ensino de arquitetura à luz da problemática contemporânea, tratando-se dos resultados da conferência "Architectural Education/U.S.A", resumidos em três artigos de Emilio Ambasz.⁴⁰

O panorama norte-americano das questões disciplinares é introduzido, portanto, através de um embate. Representando uma das posições, Denise Scott-Brown apontava que a progressiva exclusão do arquiteto das esferas de planejamento urbano teria ocasionado, por um lado, a operação em métodos científicos pretensamente "neutros" para o desenho da cidade e, por outro, a perda de relevância do debate arquitetônico no seio da sociedade e mesmo entre os arquitetos. A saída para a situação encontrava-se na aproximação da alta cultura arquitetônica com o código simbólico popular presente nas áreas mais periféricas ou na estética dos postos de gasolina. Em contraposição, o foco mais amplo de Kenneth Frampton sobre as razões históricas do desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo nos Estados Unidos não permitia propor soluções imediatas, exceto denunciar a própria urgência de reformulação geral da teoria

⁴⁰ Denise Scott Brown, "Learning from Pop", *Casabella* 35, n. 359-360 (The City as Artifact), dezembro 1971, pp. 15-23. Kenneth Frampton, "America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory", pp. 24-38. Denise Scott Brown, "Reply to Frampton", pp. 39-46; Peter Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition", pp. 48-58; Joseph Rykwert, "The Necessity of Artifice", pp. 59-61; William Ellis, "The Natural Town and the Spaceless Milieu", pp. 62-70; Stanford Anderson, "Environment as Artifact: Methodological Implications", pp. 71-77; Thomas Schumacher, "Contextualism: Urban Ideals + Deformations", pp. 78-86; Emilio Ambasz, "I. The University of Design and Development", pp. 88-91. Emilio Ambasz, "II. Manhattan: Capital of the Twentieth Century", pp. 92-93. Emilio Ambasz, "III. The Designs of Freedom", pp. 94-99.

e de sua relação com a prática. Para ambas as posições, os interesses das instâncias públicas ou privadas responsáveis pela cidade manifestavam-se numa reprodução acrítica do código modernista.

O debate entre Denise Scott-Brown e Kenneth Frampton em Casabella, n. 35, pp. 14-15.

Scott-Brown propõe um acesso ao problema urbano que considera, principalmente, as dadas condições ambientais e enfatiza, assim, questões em torno do método de análise de tais configurações. A dimensão histórica que é levada em conta diz respeito apenas àquela que constitui o passado disciplinar, a servir como referência e a complementar o trabalho com as novas formas da cultura de massa.⁴¹ Além disso, não somente o repertório da arquitetura deveria incorporar esses novos signos, mas também ferramentas mais dinâmicas, como o vídeo e o computador, seriam fundamentais na renovação dos processos analíticos e projetuais.⁴² Sobre este aspecto, em resposta, Frampton critica o uso que o planejamento urbano, desde o pós-guerra, fazia das imagens nos mapas e o significado das abstrações nas notações gráficas, nos diagramas; baseados na teoria da Gestalt e com ênfase em elementos cinéticos, tudo ficava reduzido a estudos viários direcionados a facilitar o trânsito dos automóveis.⁴³ Frampton reconhece o significado útil e operacional da coleta de dados, mas aprofunda com exemplos históricos sua crítica ao paradigma informacional aplicado ao desenho da cidade. O autor traça um percurso da teoria urbana norte-americana principalmente através da figura de Melvin Webber que, segundo o autor, teria reconhecido tarde demais a não

⁴¹ "Formal analysis should be comparative, linking the new forms, by comparison, to the rest of the formal tradition of architecture thereby incorporating them into the architectural discipline and helping us to understand our new experience in the light of our formal training". Denise Scott Brown, "Learning from Pop", Casabella 35, p.17.

⁴² "New analytic techniques must use film and video tape to convey the dynamism of sign architecture and the sequential experience of vast landscapes; and computers are needed to aggregate mass repeated data into comprehensible patterns". Id.

⁴³ "This work, appearing in retrospect as a pioneering piece of populist urbanism, (almost in anticipation of advocacy planning), largely had the intended effect of rationalising the post-war erosion of the American city by the automobile. Of the ruthless superimposition of federally subsidized highways and of the sporadic speculative urban renewal, contingent upon the displacement of the urban poor that followed predictably in their wake, it passed no comment". Kenneth Frampton, "America 1960-1970", Casabella 35, p. 27.

neutralidade da objetividade científica. Frampton compreende ameaça à noção de lugar como ameaça à própria experiência humana, e enfatiza o caráter político de sua exposição.⁴⁴

Na segunda seção da revista, outras discussões também refletiriam a mesma problemática. Segundo William Ellis, em um estudo urbano de fevereiro de 1970 pelo IAUS – “New Urban Settlements: Analytical Phase”, não publicado e tendo permanecido na fase analítica –,⁴⁵ há a sugestão de duas categorias para as cidades analisadas: aquelas concebidas como “artefatos”, enfatizando as relações físicas no espaço, e aquelas que pareciam ter sido concebidas em termos de “processo”, enfatizando relações operacionais no tempo, como a comunicação e o transporte.⁴⁶ A necessidade de um modelo que considerasse a relação entre esses dois aspectos da cidade configura o centro de seu argumento e o da maioria dos outros artigos no número de Casabella.

Na introdução de um dos editores de Casabella, Francesco Alberti, fora afirmada a correspondência entre o ambiente construído, o *environment* – qualquer que seja a sua forma, de ordem ou de desordem –, e as ideias que o produzem. Reconhecendo dificuldades na organização das instâncias transdisciplinares para solucionar os problemas urbanos, Alberti vê a noção de artefato como “manifestações físicas de procedimentos amplamente compartilhados com modelos normativos precisos, como acontecia no Renascimento e na Idade Média”.⁴⁷ O aspecto físico, especificamente arquitetônico do artefato, é contraposto à abstração dos dados e percentagens, estes entendidos como denominadores comuns instrumentalizados por “tecnocracias transdisciplinares” atuantes sobre o ambiente urbano. Joseph Rykwert é outro que argumenta pela importância da particularidade da disciplina arquitetônica e, conseqüentemente, pela reavaliação da posição do arquiteto como artífice, possuidor de consciência e intenções específicas em meio a outros profissionais, como engenheiros e sociólogos.⁴⁸ Desacreditado de qualquer tipo de “solução total” ilusória para as cidades, Rykwert reconhece que as “patologias” da arquitetura – também específicas, não necessariamente parte da patologia social –, devem ser tratadas dentro da própria disciplina.

Naquele momento, a contribuição que mais se aproxima de uma possibilidade metodológica para o tratamento de tais problemas circunscritos, portanto, à arquitetura, é a de Stanford Anderson. Almejando à passagem de uma cultura do “design do objeto” para uma do “artefato”,

⁴⁴ Id., p. 33. Outro aspecto explorado pelo autor é a diferença entre a arquitetura que se pretendia pop e a pop art – por exemplo a de Andy Warhol –, ou seja, a diferença abismal entre a aceitação populista e a crítica corrosiva da realidade.

⁴⁵ Um dos principais modelos estudados foi o “New Town” como aplicado na Inglaterra, com início no pós-guerra que, de acordo com a leitura do IAUS, refletiu ao longo do tempo duas abordagens opostas: enfatizando inicialmente as construções e os espaços de permanência e, em seguida, as conexões viárias.

⁴⁶ William Ellis, op. cit., pp. 62-70.

⁴⁷ Francesco Alberti, “Introduction”, Casabella 35, n. 359-360 (The City as Artifact), dezembro 1971, p. 12.

⁴⁸ “[Architects and planners,] Seeing the culturally unfettered engineer and the quasi-scientific sociologist as their superiors, they have deliberately blurred the parameters of their competence so as to arrogate themselves some of the esteem enjoyed by their apparently so near-colleagues. (...) To speak of informal architecture, design - let alone urbanism - is to contradict oneself. In design there must always be the intention, conscious or semi-conscious, to present the actor with a legible set to act with within or against. (...) and it follows, if since intention is a voluntary function, that there cannot be design without artifice.” Joseph Rykwert, op. cit., pp. 60-61.

o autor aponta a necessidade de uma crítica histórica da cultura do “design do ambiente” como desenvolvido principalmente por Buckminster Fuller e Archigram. Anderson questiona se aquelas imagens futuristas não seriam em si contraditórias demais tendo em vista os problemas que consideravam e as soluções que propunham.⁴⁹ Também William Ellis nota a pulverização disciplinar que constitui as formas mesmas da obra dessas proeminentes figuras, incluindo a de Cedric Price, como uma tendência em ascensão desde o início dos anos 1960. Em todos, haveria uma noção específica de environment: “Eles sugerem um ambiente em que as coisas poderiam estar ou em todo lugar ou em lugar nenhum, mas não em ‘algum lugar’”.⁵⁰ O foco nos problemas do transporte, da tecnologia da comunicação, da mobilidade, da flexibilidade – ou seja, todos ligados a processos –, não refletiria apenas um aspecto do todo, mas teria substituído a própria ideia de artefato como paradigma geral para os padrões de ocupação, gerando uma condição ambiental chamada por Ellis de “spacelessness”. A naturalização da ideia de processo estaria ligada à autorrealização do ideal de movimento, ao qual o autor relaciona as “formas dinâmicas do modernismo”; o ideal de um progresso técnico infinito incorporado em alguns exemplos da arte dos anos 1960 teria um paralelo no planejamento urbano pela concepção quase mcluhaniana do “ambiente como extensão do homem”. Não será o desenvolvimento tecnológico inevitável que trará a solução para as já existentes cidades sem espaço, mas a artificialidade dos aspectos físicos da existência, “propriamente representados por massa, configuração e dimensão”.⁵¹ Mesmo quando compreendidas como respostas aos problemas da transformação e da indeterminação no desenvolvimento das cidades, a generalização das noções processuais não deveria sobrepujar a mediação do “como” arquitetônico, a quantidade não deveria ser sobreposta de tal maneira à qualidade; um equilíbrio entre as noções opostas de “processo” e “artefato” deveria ser perseguido. A arquitetura é um artifício, seus produtos são artefatos. O ambiente da cidade é uma questão de valor e de intenção do artífice, o arquiteto.

Informado sobre os debates no minimalismo, Peter Eisenman investiga a possibilidade de uma arquitetura conceitual em “Notes on Conceptual Architecture”, título em referência a “Notes on Sculpture”, de Robert Morris, e a “Notes on Conceptual Art”, de Sol LeWitt. Para seu objetivo, ele aponta a necessidade de diferenciação entre a arte e a arquitetura; a categoria de processo não serviria para isso, sendo, portanto, a de objeto o seu foco no ensaio. “O que está em questão é que, quando comparado com um ‘objeto’ de arte, a arquitetura sempre vai assumir aspectos de contexto. Questões de objeto são diferentes das questões de contexto; no primeiro desenha-se a semântica, no segundo, a sintaxe.”⁵² Para isso, é proposta “uma mudança do foco estético para um foco conceitual na arquitetura”, este o único capaz de lidar

⁴⁹ “Is the complete subjectivism of Archigram’s mentalistic environment the end of man’s intersubjective scientific exploration that has yielded the technologies Archigram celebrates? Is Archigram’s program, contrary to its occasional revolutionary rumblings, contributive to the stupefaction of man in the interests of big business and government, purveyors of all the kits and robot services? Is Archigram’s insistence on disposability and physical re-emergence – the impatience with long-term physical environment even if it be open to changing use – the most advantageous organization of human energy, physical resources, and pollution control?” Stanford Anderson, op. cit., p. 73.

⁵⁰ William Ellis, “The Natural Town and the Spaceless Milieu”, Casabella 35, p. 63.

⁵¹ Id., p. 68.

⁵² Peter Eisenman, “Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition”, Casabella 35, p. 49.

simultaneamente com as questões postas pelas categorias de processo e de objeto, e com as gradações qualitativas entre elas. Essa mudança consistia em se distanciar dos parâmetros dos anos 1920 e 1930 de comunicação entre a arquitetura e as artes – a pintura e a escultura – em ir direção às ideias das vanguardas artísticas norte americanas, notadamente o expressionismo abstrato, a pop art e a arte conceitual. Destas, porém, apenas a última permitiria a necessária distinção entre “a ideia ou intenção de se fazer uma arquitetura ou de pintar um quadro e a ideia na própria coisa, que é a sua estrutura conceitual”.⁵³ Essa estrutura conceitual seria apreensível apenas na presença do objeto de arquitetura, enquanto, na arte, essa presença não é necessariamente uma condição. Para se aproximar de uma intenção conceitual, as formas percebidas teriam que conter uma estrutura, dentro de sua presença física, que tivesse a capacidade de levar o observador da percepção imediata para uma “atitude conceitual”, o que requer, ao mesmo tempo, que essa estrutura suprima a possível primazia da resposta sensorial. De qualquer modo, na arquitetura, a presença física sempre existe, ela é um pressuposto “que existiria mesmo se como uma ideia”.⁵⁴

Apesar de se aproximar de Sol LeWitt – que colocava, em “Notes on Conceptual Art”, a fisicalidade do trabalho como espécie de transição para a ideia, sem correr o risco de apelar para os sentidos e para as emoções –, o interesse de Eisenman está no modo como essa dimensão física é capaz de criar sentido não recorrendo a sistemas de signos já codificados. Comparando trabalhos de LeWitt a de Kenneth Noland, Eisenman notará que este lida com relações abstratas, ou “atributos universais das relações entre as formas”, como as que vimos anteriormente, de tensão, compressão, frontalidade etc., e que são conceituais por serem implícitas, e não reais, literais; em LeWitt, as relações entre sólidos e vazios poderiam receber notações “de código puro, como + e - ou x e y” e, com isso poderiam até ser classificadas como a-espaciais, pois ali “a presença física é uma mera representação geral em uma forma de sistema de signos.”⁵⁵ “É esta distinção entre conceitual sintático a-espacial e conceitual sintático espacial que poderá provar-se útil em um contexto arquitetônico.”⁵⁶ Peter Eisenman conclui que um “problema central para uma arquitetura conceitual” é saber se é possível desenvolver métodos de transformação e, ao mesmo tempo, “reduzir os contextos semânticos e culturais existentes” para que seja possível produzir novos significados, mas sem desenvolver um novo sistema de signos. Em uma versão deste texto lançada anteriormente, o argumento da

⁵³ Id., p. 51.

⁵⁴ “There is no conceptual aspect in architecture which can be thought of without the concept of pragmatic and functional objects, otherwise it is not an architectural conception. To make these conceptual and still remains architecture is quite another matter. Even if it were possible to disregard all of the semantic impositions on form in architecture, lines which are columns, planes which are walls, must always because of the fact of gravity, hold something up; thus a physical presence would exist even as an idea.” Id., p. 51.

⁵⁵ Id., p. 52.

⁵⁶ “From this, two conceptual aspects can be distinguished in the syntactic realm. (One additional conceptual aspect having been specified earlier for the semantic domain.) In LeWitt, the form is a code in a literal or explicit sense, the code being known culturally, i.e., through existing sign systems and expressed as a generalized form of notational system. In the Noland, the form is a code in an implicit sense, the code being known through formal universals, i. e., through a potential, but not yet existing sign system. The former in an architectonic sense could be called a-spatial or coded, the latter spatial and non-coded. It is this distinction between conceptual syntactic a-spatial or notational and conceptual syntactic spatial which may prove useful in an architectural context.” Id., p. 52.

relação entre espacialização e criação de sistemas de código sem referentes é “literalizada” nas notas, que aparecem como pontos soltos no espaço da página, sem o texto.⁵⁷

Design Quarterly, n. 78/79, p.
1. Peter Eisenman. “Notes on
Conceptual Architecture:
Towards a Definition”.

O recurso de Eisenman a Chomsky é especificado quando ele justifica sua eleição por um dos termos daquela taxonomia linguística: entre a pragmática, a semântica, e a sintaxe, a última é privilegiada porque é através dela que uma ideia é conceitualmente formada enquanto relação entre objetos em um dado contexto, e é ela que clarifica a estrutura da forma dentro daquele contexto. No texto que vimos sobre Terragni, Eisenman havia definido sua noção de ambiente: a própria linguagem é considerada “como um tipo de ambiente, pode-se dizer, que possui uma estrutura.” Para ele, “a estrutura de um ambiente linguístico, ou mais explicitamente, uma linguagem, exibem características similares a um ambiente físico – e, nesse caso, a uma arquitetura.”⁵⁸

O número de Casabella termina com o esboço de uma instituição hipotética para a atualização e para a formulação de novas propostas diretamente relacionadas às questões urbanas contemporâneas. Trata-se, portanto, da reorganização dos conhecimentos de cada disciplina – sejam eles das ciências humanas, técnicas ou das artes – a partir das necessidades do ambiente construído pelo homem e do desenvolvimento socioeconômico. Com seu advento, é imaginada uma Manhattan renovada, tendo resolvidos os seus problemas infra-estruturais;⁵⁹ um projeto de “univercidade” substituiria as concepções responsáveis pelo isolamento

⁵⁷ Peter Eisenman, “Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition” in *Design Quarterly*, No. 78/79, *Conceptual Architecture* (1970), pp. 1-5.

⁵⁸ “The structure of a linguistic environment, or more explicitly a language, can be said to exhibit similar characteristics to a physical environment – and in this case to an architecture.” Peter Eisenman, “From Object to Relationship”, p. 39.

⁵⁹ Emilio Ambasz, “II. Manhattan: Capital of the Twentieth Century”, *Casabella* 35, pp. 92-93.

acadêmico; na “cidade dos presentes abertos”, a forma física do ambiente urbano e os sistemas de pensamento que o desenhariam, sempre em harmonia, seriam isomórficos.⁶⁰

Por fim, são trazidos uma ficha técnica do Institute for Architecture and Urban Studies, dados sobre sua formação recente, descrições de seus objetivos, e resumos das atividades de seus membros.

Toda a discussão “The City as Artifact” busca correspondências entre a configuração da cidade e as ideias que a produzem. Compreende-se que tais relações chegam a propor uma isomorfia – utilizando o termo de Ambasz – entre a “desmaterialização” da forma arquitetônica na cidade – a predominância de espaços de passagem, ligados ao transporte (processo), que não chegam a configurar lugares suficientemente concretos ou significativos (artefatos) – e a dissolução disciplinar da arquitetura – tomada por métodos tecnocráticos, baseados em “neutro” processamento de dados (processo), e esvaziada de qualquer especificidade, de qualquer consideração profunda quanto aos seus aspectos qualitativos (artefato). Tal sobreposição indica que nesse seu período inicial, o IAUS compreendia as noções de *autonomia da disciplina arquitetônica* e de *autonomia estética da forma arquitetônica* como uma única e mesma questão, talvez a de maior relevância para a solução dos problemas da cidade.

O time vitruviano e o homem vitruviano do IAUS, c. 1970.

⁶⁰ “Then, we may see that the changing configurations of the emerging city and those of the constantly renewed systems of thought which are developed to design it, are always isomorphic. It may also become evident that such structural transformations will only take place after new institutions, concerned with developing such design systems of thought and capable of designing the man-made milieu physically and socio-economically, have been established. Perhaps, then, after these specific conditions have been satisfied, but not before the unfolded meanings of remembered and of invented superstructures have begun to expand the realm of our valued qualities, will the Universitas become the University, and the City of Open Presents come into being”. Emilio Ambasz, “III. The Designs of Freedom”, Casabella 35, p. 94.

UMA VISÃO DO MODERNISMO

“A história que víamos de Manet aos impressionistas, a Cézanne, e então a Picasso, era como uma série de salas enfileiradas. Dentro de cada sala, o artista individual explorava, até os limites de sua experiência e de sua inteligência formal, os componentes delimitados de seu suporte. O efeito desse ato pictórico simultaneamente abria a porta para o próximo espaço e fechava o acesso ao que ficara atrás. O formato e as dimensões do novo espaço seriam descobertas pelo próximo ato pictórico; a única coisa claramente determinada de antemão sobre essa instável posição era o seu ponto de entrada.”¹

Através da analogia entre os espaços de um palácio barroco e uma concepção da história, Rosalind Krauss quer demonstrar as limitações do sentido progressivo atribuído à pintura modernista, e a dimensão restritiva que a lógica do plano, tornada absoluta, trazia: se houvesse, qualquer significação só poderia ser deduzida das portas fechadas do passado, axiomáticamente engendrado.

Durante o período em que trabalhou para a revista Artforum, Krauss refletiu de modo singular os antagonismos do período, principalmente por estar em passagem de um pólo ao outro, de uma posição que levava adiante o legado de Clement Greenberg, a outra, que prescindiria do recurso direto ao formalismo para a análise da obra de arte contemporânea. De fim anos 1960 até meados dos anos 1970, veremos como os termos do espaço e do tempo, do significado e da materialidade, são relevantes a essa transição.

Artforum

Em janeiro de 1963, Rosalind Krauss começa a cursar a faculdade de artes da Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusetts.² Sua vontade era estudar arte moderna. Havia terminado um trabalho sobre de Kooning, e era especialmente atenta ao expressionismo abstrato e como ele era debatido nas revistas de arte. Para Krauss, poucos autores conseguiam ir além da mera opinião a respeito das obras; apenas Clement Greenberg conseguia desenvolver uma argumentação a partir do que era visível e podia ser objetivamente apontado em uma pintura. Essa qualidade percebida em Greenberg era compartilhada e discutida com Michael Fried, estudante na mesma faculdade, um ano acima, e já atuante na crítica de arte.³ Ele indicará Krauss inicialmente para a revista Art International e então, para Artforum, sediada na costa oeste, da qual Krauss passará a ser a correspondente de Nova York em 1966.

¹ Rosalind Krauss, “A View of Modernism” in Artforum, vol. XI, n. 1 (setembro 1972), p. 49.

² O trajeto de Rosalind Krauss é feito com base em seus depoimentos a Amy Newman, “Challenging Art: Artforum 1962-1974”, Nova York: Soho Press, 2000.

³ “And when I read Greenberg, particularly his stuff about ‘all-over painting,’ I found it extraordinary. Mainly what was important for my understanding of de Kooning was Greenberg’s argument about the way Abstract Expressionism smuggles Cubism into its system – this was a term of praise of course, not of censure – so that the closer Abstract Expressionism gets to Analytic Cubism, the greater it gets, as it makes a break from the kind of international style of late Synthetic Cubist ‘truing and fairing’ – as Greenberg said – of flat planes, and moves back into a system of Analytic Cubism. Thus when I met up with Michael Fried at Harvard, what we had to talk about was the greatness of Clement Greenberg.” Rosalind Krauss in Amy Newman, “Challenging Art: Artforum 1962-1974”, p. 72.

Capa da edição especial de Artforum com cobertura sobre a Bienal de São Paulo, verão de 1965. Barnett Newman, "The Third", 1962.

Artforum havia sido fundada em 1962 em São Francisco, na Califórnia, mudando-se em 1965 para Los Angeles, ano em que começa a ganhar projeção nacional em grande parte por suas edições especiais: sobre a Bienal de São Paulo de 1965 (junho), sobre a "Escola de Nova York" (setembro), e no ano seguinte, sobre o Surrealismo (setembro). A edição da "Escola de Nova York" foi decisiva porque indicava uma conversão do pop ao formalismo na revista, então dirigida por Philip Leider. Assumia-se os legados de Harold Rosenberg e Clement Greenberg e os pontos controversos de um debate sobre a natureza da arte, trazido pela exposição "Three American Painters" organizada por Michael Fried naquele ano. Esse período culminaria na edição "American Sculpture" (verão de 1967), imediatamente seguida pela transferência de seu escritório para Nova York. Em relação a 1963, a duplicação de sua tiragem para aproximadamente 11.000 exemplares coincide com aproximação ao estilo do "modernismo tardio", o dominante na nova cidade-sede, e com a incorporação da linguagem da "crítica pop" (a revista Rolling Stone é fundada em 1967). Philip Leider deixará o cargo de editor-chefe em 1971, passando-o para John Coplans, o que por sua vez trará uma outra transição: o foco passará a ser o minimalismo e a arte conceitual. A revista será uma das primeiras a servir como plataforma para peças compostas pelos próprios artistas, como os ensaios gráficos de Robert Smithson.

Krauss conta que ia com frequência de Cambridge a Nova York para ver as exposições e, no fim do dia, encontrava Greenberg para um drink, "era como um ritual".⁴ A produção artística da segunda metade dos anos 1960 era vista por ela pelas lentes dele e de Fried, e o sistema adotado "promovia a sensação de que havia uma progressão, um tipo de inevitabilidade histórica".⁵ Em termos gerais, o debate do período estava dividido entre aqueles que seguiam o caminho apontado pelo formalismo e aqueles que sentiam que ou o haviam superado e podiam refutá-lo, ou simplesmente eram indiferentes a ele. Essa tensão caracterizaria Artforum até meados dos anos 1970. Ela permitiria que seus colaboradores mantivessem a vitalidade e a urgência da revista. Em 1970, é organizada a série "Problems of Criticism", um fórum destinado a articular essas diferenças, que haviam chegado a um ponto extremo. Nesse momento,

⁴ Id., p. 165.

⁵ "I certainly didn't have a sense of the interest of Smithson's work until much later. I had absolutely no way to connect to Smithson's early writings, like 'The Monuments of Passaic,' which he wrote in '67. I read a great deal of what was being written in 1966 and '67, for instance Morris's 'Notes on Sculpture,' through the optic of Fried's 'Art and Objecthood.'" Id., p. 201.

Krauss mostra-se muito engajada nas discussões, mas compreendendo que o formalismo não consegue mais abarcar as questões que a preocupavam, principalmente aquelas respectivas à escultura.⁶ Leider pensa que é hora de ela assumir um posto no comitê editorial; Fried ameaça deixar a revista caso isso aconteça. A capacidade do modelo formalista de descrever a experiência estética estava se transformando cada vez mais em vício e doutrina, não dava conta da produção recente, como a de Richard Serra – para Krauss, a mais avançada; para Greenberg, uma farsa. Além disso, suas opiniões opostas sobre a Guerra do Vietnã – apoiada por ele (“hawk”), inadmissível para ela (“dove”) –, tornavam a conversa difícil.

É nessa fase que estudos sobre o cinema estruturalista a partir da obra de Michael Snow e Hollis Frampton, feitos por sua colega de redação Annette Michelson, começam a interessá-la também. A identificação vinha da necessidade, sentida por Krauss, por “repensar a presunção modernista da simultaneidade do espaço óptico, e reabrir a questão do ‘tempo’”.⁷

Michelson é quase duas décadas mais velha, tendo retornado em 1966 de uma temporada de doze anos em Paris, onde se aproximara das filosofias de Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, e do estruturalismo de Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes. Em suas visitas periódicas aos Estados Unidos, sempre se via impelida a retornar à França. A dominação do expressionismo abstrato configurava uma cena “monolítica”, desinteressante. Apenas em meados dos anos 1960 é que terá vontade de permanecer: empolga-se com a fragmentação da vida artística e com a energia da atmosfera política, percebe “uma mudança geral de temperamento”.⁸ Surgiam outras práticas na pintura e na escultura, aberturas à performance,

*Annette Michelson, 1966.
Foto Peter Hujar; Rosalind
Krauss, 1970. Foto Ann
Gabbart.*

⁶ “For me the moment came when I was teaching in the summer session at Harvard in 1970. I was talking about the development of Cubism and, needless to say, I was working with a model of that development based on ideas from Greenberg’s essay ‘Collage.’ I was standing in front of the class and behind me was a slide of Picasso’s Horta de Ebro landscape and I had been doing the general rap about the paintings getting flatter and flatter and blah-blah-blah, and I looked around and I saw this huge amount of space in the painting. It was a Friday, I remember, and I turned to the class and said, ‘Everything I said to you in the last twenty minutes is a total lie, and we’re going to start with this again on Monday and I’m going to tell you why everything I’ve said is wrong and how we have to think about this work very differently.’” Id., p. 169.

⁷ Id., p. 40.

⁸ Annette Michelson in Amy Newman, “Challenging Art: Artforum 1962-1974”, p. 447.

ao cinema, à dança.⁹ O que mais lhe seduzia a pensar sobre cinema era a ausência de um modelo teórico para o campo, teria que ser inventado. Michelson e Krauss alinham-se cada vez mais por uma causa comum dentro do círculo polarizado de Artforum.

Artforum, vol. XI, (setembro 1972), p. 48. Rosalind Krauss, "A View of Modernism"

Edição especial de décimo aniversário de Artforum, setembro 1972.

Uma visão do modernismo

A edição de setembro de 1972 de Artforum comemora seu décimo aniversário. Os artigos configuram “uma visão geral sinóptica da ambiência da arte” durante o período de existência da revista.¹⁰ Esse será o motivo para que Rosalind Krauss relembre um momento ao lado de Michael Fried, ambos olhando para uma pintura de Frank Stella na exposição “Three American Painters” (montada em 1965, da qual também faziam parte Jules Olitski e Kenneth Noland, curada por Fried), quando são abordados por um estudante de arte: “o que há de tão bom nisso?” Ao que Fried responde: “É que Stella gostaria de ser Velázquez, mas como ele sabe que esta não é uma opção, então ele pinta essas listras [stripes].”

Em “A View of Modernism”, Krauss diz: “Tenho 31 anos.” Escreve há oito. Quando o então editor de Artforum a conhecera pessoalmente, em 1967, ficara surpreso vendo que não tinha os 40 ou mais que pensava. “O que há de errado com uma mulher jovem escrever sobre arte?”¹¹

Da resposta de Fried, Krauss depreendia a lógica que conectava “séculos de atos pictóricos separados na clareza fluida de um único movimento”.¹² O argumento se fazia tão presente quanto as pinturas penduradas na galeria, “suas superfícies limpas e vagas amarradas à leve poeira das paredes dedicadas à história da arte”.¹³ Que as necessidades que Stella sentia por dizer algo através da arte no século 20 pudessem ser as mesmas de um pintor espanhol do século 17 soava muito estranho. A diferença fundamental era que suas faixas estavam sim envolvidas com algo que ele queria dizer: eram um produto do conteúdo.

⁹ “I was interested also in the kind of long shadows cast by Cage and Duchamp, who were like living icons of precisely that kind of interconnectedness of disciplines/practices/materials and so on. So I thought this was an interesting place to be. I went back to Europe and packed up my things, my books, and came back to New York to settle here. The people I visited straight away were Judd and Morris, so I came to know them both – I came to know Morris very well.” Annette Michelson in Amy Newman, “Challenging Art: Artforum 1962-1974”, p. 450.

¹⁰ Nota editorial, Artforum, vol XI, n. 1 (setembro 1972), p. 5

¹¹ Rosalind Krauss, “A View of Modernism” in Artforum, vol. XI, n. 1 (setembro 1972), p. 48.

¹² Id.

¹³ Id.

Para Krauss, modernismo significava um comprometimento com a descrição tão objetiva quanto possível das suas próprias respostas à experiência dos trabalhos de arte, e do poder que esses trabalhos possuíam de induzir a elas. Quando Greenberg havia se manifestado a respeito do sentido vulgar do termo “formalismo”, Krauss achava o mesmo. Greenberg dizia que o julgamento pautado exclusivamente pelas relações formais está mais relacionado ao design, ao “good design”, ao design de produtos, do que à arte. A experiência da arte sempre traz “os pensamentos e sentimentos” envolvidos no fazer da obra. Se uma obra não é “veículo para essas emoções”, então o que se tem não é arte, mas design.¹⁴ No texto do catálogo de “Three American Painters”, Fried afirmava que naqueles artistas, somente a estrutura poderia ser objetivamente descrita e analisada, pois não era arbitrária como a cor. Não que ele tivesse deixado de confrontar a obra como um todo, pensa Krauss, mas ela discorda que esse seja um pretexto para afirmar que a mistura entre racionalidade e arbitrariedade fosse expressão da “crise do significado”, como queria Fried.¹⁵

A voz de Krauss no pretérito justifica-se tanto pela ocasião do balanço dos dez anos de Artforum quanto pela sua superação do modernismo. Ela diz, “o modernismo era importante como metodologia para quem havia começado a escrever sobre arte no começo dos anos 1960”.¹⁶ Demandava que não se falasse nada sobre um trabalho que não pudesse ser apontado, mostrado nele mesmo, e envolvia ligar a arte do presente à do passado. A linguagem do modernismo às vezes parecia aberta como se evocasse um sentido de teste, mas também permitia que as pessoas se escondessem por trás dela. Krauss assume ter se balizado por um bom tempo na certeza histórica que autorizava esse tom. Não era tão estranho assim que as pessoas que a liam achassem, então, que ela tivesse quase o dobro da idade que tinha de fato.

Krauss vai sutilmente tocando nas contradições do modernismo. Se durante a década de 1950 o estilo existencialista da crítica “deprimia” por seu psicologismo, contra essa “subjetividade impenetrável” o método progressivo do modernismo propunha o silogismo: “se x, então y.”¹⁷ Seguia-se logicamente que, para estar no nível de um Velázquez, Stella tinha que pintar listras. Ou então, que do plano mudo de uma tela se depreendesse, por um lado, um tipo de história “telescopicamente acessada”, e por outro, “um registro dos sentimentos gerados por aquela condição histórica”. Ligado à história pela prova objetiva da emoção do artista, o modernismo não tinha nada a ver com sensibilidade, ela pensava.¹⁸ Agora, entretanto, ela sabe que “o modernismo é obviamente uma sensibilidade”, que passa longe, inclusive, daquela “panelinha de críticos” da qual fazia parte.¹⁹ Uma parte dessa sensibilidade, diz Krauss, “considera a análise como um ato de humildade”, tentando flagrar-se no próprio ato de julgamento, vendo

¹⁴ Id., p. 49.

¹⁵ Id.

¹⁶ Id.

¹⁷ Id., p. 50.

¹⁸ “We saw the aching beauty of those works in their constant invention of formats that collapsed into one instantly perceived chord the sounds of all those doors to the past closing at once, managing in the space that was left to lodge powerful evidence of the feeling of their makers.” Id.

¹⁹ Id.

“lampejos do desconhecido no espelho da consciência.”²⁰ Essa é uma das características mais gerais da sensibilidade modernista, a atenção à autorreflexividade, “ou o que os estruturalistas chamam de ‘*dédoublement*’”, e por isso essa sensibilidade também tem um conhecimento profundo sobre o problema da perspectiva.²¹

A perspectiva serve como uma analogia ao sentido da história no modernismo, tratando-se do “correlato visual da causalidade envolvida em uma coisa seguir à outra no espaço de acordo com uma regra”.²² Ela aproxima-se da tradição literária do narrador onisciente. Dentro dessa sucessão temporal dada por um análogo espacial, é “secretado o significado tanto do espaço quanto dos eventos, e é essa assunção prévia do significado que a sensibilidade do modernismo abomina”, a projeção de um significado histórico sobre o plano de uma tela.²³ “A View of Modernism” explora analogias entre o espaço histórico do modernismo, o espaço ilusório da perspectiva, e também o espaço literal. Em um momento, a parede empoeirada do museu em que Krauss está acompanhada de Fried é metáfora da história da arte; depois, a sequência de salas *enfilade* (característica tanto em palácios barrocos como em museus) é a progressão na concepção histórica do modernismo; em outro momento, ela está olhando para uma pintura (e se é abstrata ou figurativa, tanto faz) quando uma paisagem se abre à sua frente.²⁴ Tais analogias através do espaço não são meramente ilustrativas ou secundárias, mas constituem a própria razão de seu questionamento dos modos de cognição e compreensão do modernismo, ainda que no primeiro plano esteja a discussão sobre continuidades e rupturas históricas.

Por recorrer a uma temporalidade que estrutura a arte como a malha de uma perspectiva, Krauss dirá, “o modernismo é inocente”.²⁵ Sua inteligência crítica parou de questionar como o passado constrói o presente. Krauss nota uma incoerência no que Fried falara sobre a importância da série para os três pintores, no catálogo da exposição. Fried apontava uma função linguística, o sentido sintático presente nessas sequências, que poderiam significar uma “presentidade contínua e inteira, somando para a criação perpétua de si mesma, em que se experimenta a instantaneidade.”²⁶ No entanto, essas noções são mutuamente contraditórias, pois uma série possui um caráter diacrônico, sua experiência é inteiramente temporal, e por isso não corresponde à demanda por presentidade de Fried. A própria experiência de Krauss

²⁰ Id.

²¹ Id.

²² Id.

²³ “The flatness that modernist criticism reveres may have expunged spatial perspective, but it has substituted a temporal one – i.e., history. It is history that the modernist critic contemplates looking into the vortex of, say, Stella’s concentric stripes: a perspective view that opens backward into that receding vista of past doors and rooms, which because they are not re-enterable, can only manifest themselves in the present by means of diagrammatic flatness.” Id.

²⁴ “I look at a painting. The landscape opens out before me in the measurable increments of a systematic perspective. I know what comes next after the closest thing, and how much distance separates it from the thing that comes after that.” Id.

²⁵ “We can no longer fail to notice that if we make up schemas of meaning based on history, we are playing into systems of control and censure. We are no longer innocent.” Id., p. 52.

²⁶ Michael Fried apud Rosalind Krauss, “A View of Modernism”, p. 52.

com trabalhos do fim dos anos 1960 havia demonstrado que eles não apresentavam mais para a percepção o mesmo sentido de necessidade histórica que havia constituído parte de seu conteúdo. A saída para isso seria revelar o caráter inerentemente narrativo daquele significado, como que exagerando a sua qualidade temporal.

*Catálogo da
exposição "Three
American Painters",
1965.*

A teoria modernista também falhara em fazer uma história satisfatória da escultura, pois dependia exclusivamente de desenvolvimentos internos à escultura de construção e ignorava, por exemplo, os trabalhos monolíticos. Se até para os escultores o filme vinha se tornando cada vez mais importante, não era à toa que não sabiam o que fazer com Richard Serra, Michael Heizer e Robert Smithson. Para Krauss, a escultura de Serra é sobre escultura: "sobre o peso, a extensão, a densidade e a opacidade da matéria, e sobre a promessa do projeto escultural de atravessar essa opacidade com sistemas que irão fazer a estrutura do trabalho tanto transparente para si mesma quanto para o observador que olha de fora".²⁷ A estratégia de Serra é criar um lugar do qual o observador possa sentir "a lógica estrutural do trabalho girando para fora de si, como os perímetros estendidos de seu próprio corpo".²⁸ Essa lógica está tensionada com os fatos perceptivos, o que faz o observador perceber que "os significados escondidos que ele lê no corpo do mundo são suas próprias projeções e que a interioridade que ele pensava ser da escultura é na verdade a sua própria interioridade – a manifestação de seu ponto de vista".²⁹

Muitas questões de "A View of Modernism" serão retomadas e aprofundadas em "Sense and Sensibility: Reflection on Post 60's Sculpture", artigo do fim de 1973, principalmente porque a questão do conteúdo da obra de arte será recolocada como busca por um modelo de significação.³⁰ Krauss olha para a produção artística dos últimos dez anos e identifica que "rótulos" como "pós-minimalismo" e "desmaterialização" não eram capazes de fornecer nenhum esclarecimento quanto ao problema da significação colocado por aquele conjunto de obras, mas apenas mantinham a ideia da referência ao contexto histórico como sinônimo do

²⁷ Id., p. 52.

²⁸ Id.

²⁹ "I began as a modernist critic and am still a modernist critic, but only as part of a larger modernist sensibility and not the narrower kind. Which is further to say that what I must acknowledge is not some idea of the world's perspective but simply my own point of view; that it matters who one sounds like when what one is writing about is art. One's own perspective, like one's own age, is the only orientation one will ever have." Id.

³⁰ Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture" in *Artforum*, vol. XII, n. 1 (novembro 1973), pp. 43-53.

significado. Novamente é questionado o sentido da “linhagem estética que faz a história da arte moderna”, cuja descrição do significado é geralmente “entrincheirada na lógica hermética da paternidade”.³¹ De modo parecido, “pós-minimalismo” e “desmaterialização” são incapazes de descreverem “a modalidade particular da consciência, ou da realidade gerada” pelas obras a que se referem. Se considerado o paradigma de significado através do qual operam as obras chamadas de “pós-minimalistas”, descobre-se que na verdade ele é “antitético ao conteúdo de certos tipos desmaterializados de conceitualismo”.³²

Artforum, vol. XII, n. 1
(novembro 1973), pp. 43-53.
Rosalind Krauss, "Sense and
Sensibility: Reflection on Post
'60s Sculpture".

O termo “pós-minimalismo” servia para diferenciar entre a produção de Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella e Carl Andre daquela de uma geração mais jovem em maior evidência no fim dos anos 1960. Mel Bochner, Richard Serra, Robert Smithson, Sol Lewitt (ainda que este venha da geração anterior), levavam adiante as características da repetição, da inexorabilidade, do rigor, presentes no minimalismo. Para o leigo, para o “observador inocente”, essa continuidade entre as gerações é sentida; ele pode não compreender muito bem por quê um grupo é separado do outro, “mas ele tem o bom-senso ao seu lado”.³³ Ele é capaz de apontar para os procedimentos característicos comuns aos dois grupos, mas desconhece que compartilham dos mesmos “pré-requisitos para um modelo de significado”, que Krauss quer desenvolver.³⁴

Em “A View of Modernism”, a inocência era característica atribuída à crença do modernismo em suas próprias justificativas históricas para avaliar o avanço da arte; aqui, transferindo-a diretamente ao outro pólo não-especializado e conferindo sentido positivo a ela, a inocência passa a ser prerrogativa do observador leigo, do “cidadão comum”, mais próximo do modelo de significado que Krauss procura até do que aqueles mais envolvidos no meio da arte, os críticos que disponibilizavam rótulos falsos para abarcar a produção recente. Esse deslocamento ocorre no mesmo eixo do respaldo à produção artística, em que está em jogo a efetividade do pensamento e do discurso sobre a arte. Afastar-se da “panelinha” do formalismo, onde os problemas relativos à experiência do objeto artístico eram preteridos pelo girar em falso em

³¹ Id., p. 44.

³² Id., p. 45.

³³ Id.

³⁴ Id.

torno de uma concepção engessada da história, colocava para Krauss a necessidade e a oportunidade de legitimar a reflexão sobre a arte em outras esferas que não a do círculo de especialização; no caso, a própria esfera pública (ainda que não remetida através dessa expressão) seria a instância que permitiria dar significação à experiência.

Artforum,
vol. XII,
(novembro
1973), pp.
43-53.
Rosalind
Krauss,
"Sense and
Sensibility:
Reflection
on Post
'60s
Sculpture".

Artforum,
vol. XII,
(novembro
1973), pp.
43-53.
Rosalind
Krauss,
"Sense and
Sensibility:
Reflection
on Post
'60s
Sculpture".

A abordagem pelo viés da desmaterialização seria incapaz de discernir entre dois tipos de arte conceitual.³⁵ Para Krauss, há um conceitualismo que carrega um sentido “extremamente tradicional” de significado: aquele que assume que “cada pessoa só pode ter conhecimento de fato sobre aquela parte que está dentro de sua própria cabeça.”³⁶ A verdadeira distinção operativa na arte de seu tempo, a que permitiria identificar de fato cada tendência nos últimos dez anos de produção, seria aquela que diferenciava entre dois modelos de significação, o privado e o público. Krauss abordará a privacidade do sentido, de sua localização “nos confins de um espaço mental”, através da ideia de intenção.³⁷

Em certas interpretações do expressionismo abstrato, a “superfície pública do trabalho” era mapeada como expressão da “pessoa inviolável [inviolable Self] do artista”.³⁸ Até mesmo o ready-made já teria sido interpretado equivocadamente como uma representação ou manifestação da intenção pura. Para Krauss, a intenção (ou expressão) funciona como um modelo no tempo análogo a como ilusionismo é um modelo no espaço: ela também se coloca como uma condição prévia para a visibilidade dos eventos pictóricos.³⁹ Na pintura ilusionista, o espaço serve como “um modelo de consciência que é o fundo contra o qual os objetos são constituídos”.⁴⁰ Talvez o aspecto talvez mais importante da arte dos anos 1960 seja o combate

³⁵ “It is only a kind of criticism addicted to the pendular logic of a history of alternations that turns away from the objections of the naive observer. Insisting upon the importance of the fact that numbers or pencil marks on the wall involve a rejection of the concrete object, that criticism finds itself embracing the notion of ‘dematerialization’ as the operative tool of distinction.” Id., p. 46.

³⁶ Id.

³⁷ Id.

³⁸ Id.

³⁹ “We can think of various kinds of illusionistic spaces: the orthogonal grid of classical perspective; the more nebulous continuum of atmospheric landscape; the undesignated, infinite depth of geometric abstraction.” Id.

⁴⁰ “On its most abstract level, traditional picture-making is an argument about the nature of appearance – suggesting that its very possibility depends on a consciousness that is the ground for all relatedness, for all differentiation, for the constitution of perceptual wholes – and that that consciousness operates within the priorness of a mental space. The ground of western illusionism is an entrenched Cartesianism.” Id., p. 48.

ao ilusionismo pela rejeição da “noção de uma consciência constituinte e dos protocolos de linguagem de um eu privado [private Self]”.⁴¹ Nesse sentido, continuar compreendendo, por exemplo, a tematização do próprio plano nas pinturas de Frank Stella tendo como referência a ideia de superação do ilusionismo não fornecerá elementos para compreender as significações que essa pintura possa trazer além de seu próprio formato literal. Também é preciso compreendê-la como “coisa linguística”, afinal, muitas dessas pinturas têm a configuração de uma cruz, “o signo mais primitivo do posicionamento de um objeto no espaço”.⁴² Mesmo que houvesse ainda uma noção de intenção aí, ela não era particular, privada, mas “emergia naturalmente de um referente no mundo”, vinha de um “repertório comum de signos (...) que pertencem, por assim dizer, ao mundo.”⁴³ A conquista dessas pinturas está no fato de que elas “imersam completamente no significado, mas apenas para fazer desse significado uma função da superfície – do externo, do público, ou de um espaço que não é de modo algum um significante do *a priori* ou da privacidade da intenção.”⁴⁴

É possível destacar como a ideia de intenção trazida por Krauss é contrastante com a presente em Peter Eisenman. Tomemos como exemplo como ela é entendida em “From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio”.⁴⁵ Para ele, se o método de projeto não permite que seja deduzida uma intenção consciente, se a intenção não pode ser reconhecida em suas marcas deixadas ao longo do processo, não é possível explicar o projeto. A intenção aponta para o desenvolvimento sintático da “estrutura profunda” que, por sua vez, é condição para qualquer intenção semântica que o projeto venha a ter.⁴⁶ Enquanto Krauss questiona a privacidade do sentido através de uma crítica da noção de intenção e da centralidade desse argumento para a identificação da obra de arte, para Eisenman ela não só é a condição para que se possa dizer que uma obra é de fato arquitetura, como é o veículo dos procedimentos que permitirão a compreensão da estrutura profunda. Tal diferença chama a atenção para a dependência ou não da intenção como localização do significado, e estabelece

⁴¹ Id.

⁴² Id.

⁴³ “But the three-way relationship that fuses along the striped surface of these pictures is a kind of argument for the logical connection between the cruciform of all pictoriality, of all intention to locate a thing within its world, and the way in which the conventional sign – in this case the Cross – arises naturally from a referent in the world. In canvas after canvas one finds oneself in the presence of a particular emblem, drawn from the common repertory of signs – stars, crosses, ring-interlocks, etc. – part of a language that belongs, so to speak, to the world, rather than to the private, originating capacity of Stella to invent shapes. But what Stella convinces us of is an account of the initial genesis of those signs. Because in these paintings we see how they are given birth through a series of natural and logical operations.” Id., p. 50.

⁴⁴ id.

⁴⁵ Peter Eisenman, “From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio” in *Perspecta*, Vol. 13/14 (1971), pp. 36-65.

⁴⁶ “If, for example, one is taking away from a solid plane producing openings, these openings take on an intentional characteristic – a positive one – different from openings left over when a void has positive solid elements added to it. Thus in an analysis of space every marking in an additive process is a positive gesture, and becomes significant when compared to a range of other markings possible in a specific situation. Equally, every void in a subtractive process takes on this same intentional characteristic and can be understood through a similar process. Each mark, while obviously having a surface or perceptual character, also can be considered as being intentional to the development of a deep syntactic structure, which in turn may provide clarification of the building’s semantic intention.” Id., p. 41.

funções opostas para interioridade e exterioridade. De qualquer modo, para ambos, interioridade e exterioridade são instâncias físicas (ou topológicas) de coincidência (ou analogia) com o pensamento.

Krauss fala sobre a realidade de um “espaço do mundo”, em que é possível o mapeamento do “fato linguístico sobre o perceptivo”, não para mostrar a falta de materialidade de um relação ou outro, mas para demonstrar que são necessariamente experimentados em uma fruição mútua. A exterioridade da linguagem e do significado pode ser compreendida apenas no “espaço da experiência”, exemplificada pelas vigas em L de Robert Morris.⁴⁷ Segundo Krauss, o projeto de Morris é “vencer o diagramático”, “formular uma noção do eu que existe apenas no momento da exterioridade daquela experiência”.⁴⁸

Em “Rauschenberg and The Materialized Image”, texto de 1974, também em Artforum, Krauss estuda a materialidade na obra de Robert Rauschenberg do ponto de vista da colagem, e percebe que o tratamento pelo artista difere substancialmente daquele visto no cubismo e em Kurt Schwitters.⁴⁹ A urgência da obra de Rauschenberg para aquele momento em que Kraus escreve é dada pelo sentido de resistência à transformação do objeto de arte em mercadoria. Assim como Duchamp espremia uma imagem entre dois planos de vidro e alcançava assim um efeito de “coisa corpórea”, Rauschenberg também trata as imagens como espécies de materialização.⁵⁰ Mas diferentemente da colagem cubista, que envolvia um processo de absorção e transformação (seja do recorte de jornal ou qualquer outro elemento “do mundo real”) “paradoxalmente mágica” em uma imagem de “natureza a-física”, o artista opera pela transferência de um objeto vindo do “espaço do mundo” para a superfície da pintura sem sacrificar a sua densidade como material.⁵¹ Pelo contrário, Rauschenberg insiste que também as imagens são tipos de material: são materializações da cultura de onde vieram, “não a cultura com C maiúsculo, mas uma profusão de fatos, alguns extraordinários mas a maioria banal, cada um dos quais deixa a sua impressão na medida em que escava e forma a experiência.”⁵² A instalação dos objetos do espaço do mundo para o campo convencional da pintura não compromete a resistência física desses objetos. Em Rauschenberg, a imagem materializada não tem mais a natureza de projeção, não é mais transcendente à realidade; ao invés, ela situa o espaço pictórico “em um novo ângulo em relação ao espaço real”.⁵³

⁴⁷ Situating themselves within the space of experience, the space to which one's own body appears, if it is to appear at all, the L-Beams suspend the axiomatic coordinates of an ideal space. We explain space in terms of these coordinates when we think of it as absolute grid which seems however to converge in depth because we are badly placed to see it. We imagine clarity to come from thinking ourselves suspended above it in order to defray the distortions of our perspective, in order to recapture the absoluteness of its total parallelism. But the meaning of depth is nowhere to be found in the diagrammatic assumptions of this suspension.” Id., p. 52.

⁴⁸ Id., p. 53.

⁴⁹ Rosalind Krauss, “Rauschenberg and The Materialized Image” in Artforum 13 (dezembro 1974), pp. 36-43.

⁵⁰ Id., p. 38.

⁵¹ Id., p. 39.

⁵² Id., p. 40.

⁵³ Id., p. 37.

CATIVOS DO INFINITO

“Há muito pouco dessas coisas nos novos trabalhos tridimensionais. Até agora a diferença mais óbvia dentre os diversos trabalhos desse conjunto é entre aquilo que é de certa forma um objeto, uma coisa só, e aquilo que é aberto e estendido, mais ou menos ambiental. No entanto, não há uma diferença tão grande entre suas naturezas quanto há entre suas aparências.”¹

“Mas qual foi a experiência de Smith na autoestrada? Ou, colocando a pergunta em outros termos, se uma autoestrada, pistas de pouso e campos de treinamento não são obras de arte, então o que são? O que são, realmente, senão situações vazias, ‘abandonadas’? E qual foi a experiência de Smith senão a experiência daquilo que venho chamando de teatro? É como se a autoestrada, pistas de pouso, campos de treinamento revelassem o caráter teatral da arte literalista, só que sem o objeto, isto é, sem a arte propriamente – como se o objeto só fosse necessário estando no interior de uma sala (ou, talvez, em quaisquer circunstâncias menos extremas do que essas). Em qualquer um desses casos o objeto é, por assim dizer, substituído por alguma coisa: na autoestrada, por exemplo, pelo curso constante que se mantém sobre ela, pela fuga simultânea de novos trechos de asfalto escuro iluminado pelos faróis dianteiros, pela sensação de que a estrada é ela mesma alguma coisa enorme, abandonada, esquecida, existindo tão somente para Smith e seus companheiros de viagem... Aquilo que toma o lugar do objeto – aquilo que desempenha o mesmo papel de distanciar ou isolar o observador, de fazer dele um sujeito, o que o objeto fazia na sala fechada – é sobretudo a infinitude, ou a ausência de um caráter de objeto, da aproximação, curso ou perspectiva. É a clareza, vale dizer, a pura persistência com a qual a experiência se apresenta como se dirigida a ele do exterior (na autoestrada, do exterior do carro), que simultaneamente faz dele um sujeito – sujeita-o – e estabelece a própria experiência como sendo a de um objeto ou, antes, da objetividade.”²

“De qualquer forma, a eternidade traz a dissolução da crença em histórias temporais, impérios, revoluções, e contra-revoluções – tudo se torna efêmero e em certo sentido irreal, até o universo perde a sua realidade. A natureza dá lugar aos incalculáveis ciclos da não-duração. O tempo eterno é o resultado do ceticismo, não da crença. Toda refutação é um espelho da coisa que ela refuta – ad infinitum. Toda guerra é uma batalha com as reflexões. O que Michael Fried ataca é o que ele é. Ele é um naturalista que ataca o tempo natural. Poderia haver um duplo Michael Fried – o Michael Fried

¹ Donald Judd, “Specific Objects” in Complete Writings 1959-1975, Nova York: New York University Press, p. 183.

² Michael Fried, “Arte e Objetividade”, (tradução Milton Machado) in Arte e Ensaios, número 9, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, p. 139.

atemporal e o Michael Fried temporal? Suponha uma progressão de Frieds subdividida em milhões de cenas.”³

³ Robert Smithson, “Letter to the Editor” in *Artforum*, outubro 1967.

OPPOSITIONS

O periódico *Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, é editado no IAUS de 1973 até 1984. *Oppositions* em particular manifesta transformações importantes no pensamento sobre a arquitetura, tanto por refletir a posição do instituto frente a outras tendências que se desenvolviam contemporâneas a ele, quanto por revelar divergências teóricas entre os pesquisadores envolvidos naquele âmbito. Buscaremos compreender como a revista expressa a passagem de um momento inicial de ênfase na dimensão pública, urbana da arquitetura, até a elaboração de um marco teórico destinado a especificar a finalidade da arquitetura em um contexto interdisciplinar, a ideia de autonomia.

Alguns trabalhos contribuem para este aprofundamento¹: o primeiro estudo sobre *Oppositions*, de Joan Ockman, passa pela gênese da revista no IAUS, pelos principais aspectos de sua organização interna, pelo seu conteúdo, e põe em questão o caráter de seu programa vanguardista;² o prefácio de K. Michael Hays à compilação de artigos da revista;³ e a transcrição do encontro dos ex-editores Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler, na exposição *Clip/Stamp/Fold*, de 2007, cujo tema foram as “pequenas revistas radicais” de arquitetura dos anos 1960 e 1970.⁴

Pode-se dizer que, de modo geral, *Oppositions* deu continuidade a um processo de ampliação dos parâmetros da arquitetura moderna iniciado nas décadas anteriores, que buscava superar o ethos funcionalista da arquitetura moderna. Na revista, são muito presentes os seguintes assuntos: o significado na arquitetura; a pesquisa interdisciplinar que atualizaria o conteúdo da arquitetura em relação aos desenvolvimentos nas artes, nas ciências humanas, na filosofia; a reavaliação do legado arquitetônico, clássico e modernista, e de sua pertinência para o presente; a localização da disciplina em relação às esferas culturais e produtivas no capitalismo; a definição de uma legalidade própria para a arquitetura, entre a possibilidade crítica através da forma autônoma e a autocrítica disciplinar; a crítica ao papel ideológico, institucional da forma arquitetônica; a procura pela renovação das ferramentas teóricas, interpretativas e históricas da disciplina; a reflexão sobre os posicionamentos em relação à história e sobre o papel da disciplina histórica para a arquitetura.

Seus 26 números apresentam a mesma capa vermelha, com ilustração quando se trata de um especial. O título nos números iniciais trazem o primeiro “P” vazado, o que permite as

¹ Iniciei o estudo de *Oppositions* como tema do Trabalho Final de Graduação apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Seu título é *Autonomia e História: Uma Leitura de Oppositions*, tendo sido orientado por José Tavares Correia de Lira e defendido frente a banca composta por Sônia Salzstein (ECA USP) e Luiz Recamán (FAU USP).

² Joan Ockman, “Resurrecting the Avant-garde: The History and Program of *Oppositions*” in Beatriz Colomina e Joan Ockman (orgs.), *Architectureproduction*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 180-199.

³ K. Michael Hays, “The *Oppositions* of Autonomy and History” in K. Michael Hays (org.), *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal of Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. ix-xv.

⁴ Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler, “Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas and Anthony Vidler discuss *Oppositions*, Lotus, and *Arquitecturas Bis*” in Beatriz Colomina e Craig Buckley (orgs.), *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X-197X*. Barcelona/New York: Actar, Media and Modernity Program, 2010, pp. 58-69.

leituras de “POSITIONS” e também de “ZERO POSITIONS”. Joan Ockman nota que, apesar da “ambiguidade óbvia” da segunda leitura, “não era a intenção significar uma não posição ou uma falta de posição, mas, ao invés, uma intenção de ser novo, de começar do rascunho, do ‘grau zero’, um projeto polêmico acenando a Roland Barthes e às revistas típicas de vanguarda no apogeu do modernismo”.⁵ Múltiplos sentidos ao nome de *Oppositions* podem ser explorados: desde a posição combativa que a revista buscava no campo de editorial em arquitetura, à alusão à estrutura dualista como desenvolvida na linguística partindo de Ferdinand de Saussure, ou como referência ao pensamento dialético. Pode-se considerar inclusive a estratégia editorial de colocar o leitor em um campo de oposições multidirecionais, de variadas dimensões e profundidades críticas.

A revista é dividida em cinco seções: “Oppositions”, “Theory”, “History”, “Documents” e “Reviews, Letters and Forum”. É perceptível a intenção de se concatenar oportunamente os textos presentes em cada seção. Frequentemente, porém, as pontes temáticas entre as seções presentes em um determinado número não são tão claras. Podem ser construídas pela menção comum a um autor, a uma ideia, a um conjunto de problemas, a um arquiteto, a um edifício; podem ou não estar relacionadas aos argumentos principais dos textos. Podem ser encontrados ganchos entre textos e seções a partir de pequenas passagens. Cria-se com isso um campo de indeterminação em que os temas encontram ecos pouco óbvios e, por isso, sugestivos; a margem do risco interpretativo é compreendida como a margem da especulação produtiva do pensamento. A referência a momentos históricos muito diversos – como ao classicismo e ao modernismo –, pelo acesso através de alguma noção teórica em comum – por exemplo a noção de tipo –, evocam comparações às vezes vagas, às vezes oportunas, em possíveis relações de complementaridade, de oposição, ou mesmo de indiferença.⁶ Tem-se a sensação que os modos através dos quais os debates e questões são introduzidos expressam um desejo de que permaneçam em aberto.

Uma nova arena para o discurso arquitetônico

O número de Casabella de 1971 dedicado ao IAUS é entendido como o precursor imediato de *Oppositions*. Mario Gandelsonas nota que a força do instituto investida no material indicou a possibilidade de se criar uma publicação própria.⁷ Uma proposta editorial, redigida ainda naquele ano, rejeita os tópicos históricos das revistas acadêmicas e o caráter publicitário das comerciais, e propõe um fórum transdisciplinar “em sentido literal” para a discussão, a polêmica, e a crítica.⁸ Seria construído um tipo abrangente de discurso, visando a todo profissional e ao público leigo; a revista não é concebida exatamente como um órgão difusor

⁵ Joan Ockman, op. cit., p. 182.

⁶ Uma estratégia semelhante é desenhada através do trabalho com as imagens no periódico. Considerando a possibilidade de um desenvolvimento “autônomo” de seu discurso, relativo àquele do texto, paralelo e complementar a ele, tal atitude é expressa em Editorial. Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler, “Editorial”, *Oppositions* 9, verão 1977, sem página.

⁷ Mario Gandelsonas, *Clip/Stamp/Fold*, p. 60.

⁸ “These articles would be both intra- and interdisciplinary: architects and physical planners would examine their own fields in new ways; contributors from other fields would look across their boundaries and raise new issues about the physical environment”. Proposta editorial de 27 de outubro de 1971. Louis Martin, op. cit., p. 165.

das ideias e atividades do instituto, nem como um lugar de aprofundamento nas questões específicas da disciplina da arquitetura, mas como um veículo de comunicação entre vários segmentos da sociedade. O comitê original era composto por Stanford Anderson, Anthony Vidler, Peter Eisenman, Emilio Ambasz, William Ellis e Kenneth Frampton. O documento contém ainda várias páginas do conteúdo proposto para as seis primeiras edições, e uma lista com 31 temas possíveis para as subsequentes.

Oppositions, n. 1.

O primeiro número de *Oppositions* será lançado apenas em setembro de 1973, com Eisenman, Frampton e Gandelsonas como editores. O editorial redigido conjuntamente apresenta as intenções do periódico dentro do panorama da produção crítica e teórica em geral, colocando-se como “uma nova arena para o discurso arquitetônico”.⁹ Insiste-se na discussão e no desenvolvimento de “noções específicas quanto à natureza da arquitetura e do projeto em relação ao mundo construído pelo homem”.¹⁰ Espera-se que os diálogos resultantes ocasionem uma troca de visões não apenas entre os editores, mas também entre leitores e colaboradores, criando-se para isso fóruns abertos de discussão a serem realizados no instituto. Os editores colocam que suas respectivas preocupações, “como indivíduos, pelo discurso formal, sociocultural e político” serão percebidas na edição articulada da revista: “A oposição a que o título alude começará principalmente em casa.”¹¹ Chama a atenção a abordagem incomum de Peter Eisenman para um problema urbano: em “From Golden Lane to Robin Hood Gardens; or If You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golders Green”, ele distingue duas fases da obra de Alison e Peter Smithson do ponto de vista da relação entre edifício e via: no primeiro momento, o edifício é tratado como a própria rua, privilegiando conexões horizontais; no segundo, a tentativa de tais conexões é abandonada, e é assumida como predominante a circulação vertical do edifício, mais delimitado na quadra pela rua.¹² Trata-se de uma contingência vinda do desenvolvimento da própria cidade que permite (ou torna imprescindíveis) novas soluções formais que expressem tais transformações nas relações entre espaço público e espaço privado.

⁹ Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, “Editorial”, *Oppositions* 1, setembro 1973, sem página.

¹⁰ Id.

¹¹ Id.

¹² Peter Eisenman, “From Golden Lane to Robin Hood Gardens; or If You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golders Green” in *Oppositions* 1 (setembro 1973), pp. 27-56.

No segundo número, lançado em janeiro de 1974, os editores são incisivos: “Nós deploramos a absorção sutil da arquitetura em processos cíclicos de relevância e obsolescência. Nos próximos números, devemos certamente dar aos realistas a sua parte, mas não sem os expor à reação crítica. Concluindo, acreditamos que, se a cultura não pode transformar as relações de produção, ela certamente pode fazer sentir a necessidade.”¹³ Alguns dos textos tratam tanto do lugar da forma física quanto de sua relevância sociopolítica como um e mesmo tópico, e é mais perceptível a permeabilidade a assuntos contemporâneos: uma crítica de Stuart Cohen da habitação norte-americana recente; a resenha de William Ellis da ecologia de Los Angeles de Reyner Banham; a preocupação de Colin Rowe pelas vicissitudes dos conceitos de caráter e composição e por sua relevância para as tarefas atuais; e a investigação de Rosalind Krauss pelo sentido da escultura contemporânea em “The Fountainhead”.¹⁴

Neste texto, Krauss retomará temas desenvolvidos em “Sense and Sensibility”, mas colocando o problema da intenção em primeiro plano. Argumenta contra a ideia de que o minimalismo é uma “empreitada cujo significado é inteiramente circunscrito pela negação.”¹⁵ O ato de rotação de 90° em “A Fonte” (1917), por Marcel Duchamp, originaria duas interpretações opostas: para uma das leituras, a obra de arte é índice de um ato de criação, que tem em suas raízes a intenção do artista de fazer o trabalho, noção ainda ligada à ideia de expressão. A segunda leitura aponta para o fato de que não há conexão necessária entre o objeto de arte e uma matriz psicológica de onde ele teria vindo, questão que já estaria colocada desde o começo do ready-made. Krauss toca nos problemas relativos ao conhecimento e o seu assentamento sobre uma “verdade pública”.¹⁶ O conteúdo do minimalismo, visto principalmente através de Robert Morris, é entendido, portanto, através da superação do conceito de intenção em direção a um modelo público de linguagem. Sem qualquer menção explícita, “The Fountainhead” questiona a possibilidade do sentido público na arquitetura de Peter Eisenman, uma vez que ele parte de uma concepção da forma justificada principalmente pela ideia de intenção.

É significativo que, assim como Rosalind Krauss, Rem Koolhaas tenha publicado em *Oppositions* apenas em seus números iniciais. Em pouco tempo, não haverá mais espaço na revista nem para abordagens sobre a arte contemporânea mais imediata, e nem para algo que se aproximasse do método jornalístico-realista-fantástico de Koolhaas para as questões da cidade. Nesse número, o arquiteto recém-chegado da Holanda escreve junto a Gerrit Oorthuys a respeito de um projeto descoberto há pouco, de Ivan Leonidov, revendo a sua trajetória política: pela descrição do edifício Dom Narkomtjajzprom (Moscou, 1933), é possível perceber a transição de sua primeira fase construtivista para a incorporação, em seguida, de elementos da cultura russa medieval e do contexto físico da Praça Vermelha, na qual o projeto se insere em diálogo com os incidentes simbólicos dos edifícios institucionais e religiosos circundantes.¹⁷ Em *Oppositions* 3, aparecerá um texto já expressivo do modo peculiar de Koolhaas de teorizar e

¹³ Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, “Editorial”, *Oppositions* 2, janeiro 1974, sem página.

¹⁴ Rosalind Krauss, “The Fountainhead” in *Oppositions*, n. 2, janeiro 1974, pp. 61-69.

¹⁵ Id., p. 61.

¹⁶ Id., p. 65.

¹⁷ Rem Koolhaas, Gerrit Oorthuys, “Ivan Leonidov's Dom Narkomtjajzprom, Moscow” in *Oppositions* 2, pp. 95-104.

compreender a sociedade (como visto em “Delirious New York”, de 1976). Será reconstituído o ambiente de um baile a fantasias ocorrido em Nova York em 1931 e que, excepcionalmente naquele ano, não fora organizado sobre um tema “passadista”, mas buscara o “espírito da época”. Na festa, em meio à decoração modernista e à música dissonante, os convidados figuravam fantasiados de edifícios famosos de Manhattan. Koolhaas vê o “sonho imagético da cidade projetado no inconsciente coletivo” em forma de “individualidade e originalidade extremas”.¹⁸

*Peter Eisenman e
Kenneth Frampton, 1970.*

Em *Oppositions 3*, os editores falam da impossibilidade de redigirem um editorial conjunto, e decidem que aquele será “o último esforço comum”.¹⁹ Acertam que a partir dos próximos números os editoriais serão escritos e assinados individualmente, e expõem os assuntos que cada um assumirá. Apresentam uma divergência de opinião “unida apenas na convicção comum a respeito do valor da arquitetura como agente crítico a mitigar a influência dominante do empirismo.”²⁰ Subentende-se que essa declaração (não desenvolvida porém definitiva) contrária ao empirismo tenha alvo na arquitetura dos chamados “Grays”, encabeçada por Robert Venturi com “Aprendendo com Las Vegas” (1972). Todo o programa de *Oppositions* constitui um modo de responder a tal vertente através de uma crítica imanente dos objetivos sociais e estéticos do moderno – um crítica muitas vezes igualmente preocupada com estudar e dar novo ímpeto ao programa modernista e absorvendo as críticas de seus oponentes (nesse terceiro número é publicada a primeira tradução de um texto de Manfredo Tafuri nos Estados Unidos, em que o autor critica o “círculo mágico” da linguagem autorreferencial da arquitetura de Peter Eisenman, Aldo Rossi e James Stirling²¹). Os Grays são em geral colocados como conservadores que, adotando atitudes e métodos empíricos, reiteram leituras dúbias da continuidade e da mudança ligadas a um ideal populista e a uma cultura de massas estetizada. A rejeição do empirismo, colocada talvez como o único elemento unificador entre os editores, está ligada a isso. Mas é ao mesmo tempo contraditória, pois é provável que eles tivessem diferentes compreensões de seu significado naquele momento. A partir daqui, o campo de problemas da revista será configurado com ênfase crescente na teoria, e seus editores aprofundarão seus interesses em sentidos próprios; Kenneth Frampton, especialmente, buscará associar a valorização da dimensão sensível e concreta do lugar à consideração dos

¹⁸ Rem Koolhaas, “The Architects’ Ball. A Vignette, 1931” in *Oppositions 3*, pp. 90-96.

¹⁹ Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, “Editorial”, *Oppositions 3*, maio 1974, sem página.

²⁰ *Id.*

²¹ Manfredo Tafuri, “L’Architecture dans le Boudoir”, *Oppositions 3*, maio 1974, pp. 37-62.

fatores estruturais, produtivos no capitalismo em uma crítica do projeto de autonomia que se formava. Contradições que também se revelarão no nível da estratégia editorial.

Frampton é o primeiro a escrever um editorial individual, “Sobre a leitura de Heidegger”.²² Constatado “o triunfo universal do ‘não-lugar urbano’”, a tarefa do arquiteto depende do aprofundamento da sua consciência histórica e de uma rigorosa análise sociopolítica do presente. É necessária a determinação das ligações entre lugar e produção, ou da “produção do lugar”.²³ O lugar, como demonstra o termo germânico “Raum”, opõe-se às conotações abstratas de “espaço”, e significa a sua natureza socialmente experimentada; as forças produtivas estruturais, que têm suas próprias leis, são passíveis entretanto de nossa escolha por modificá-las, no sentido de redirecionar “o ambiente construído como elemento de uma economia geral de nossas relações com a natureza”. É assim proposta uma “dialética ambiental da produção”,²⁴ entendida como a contraposição ao “impulso compensatório da arte autônoma” que tende a afastar a arquitetura da realização concreta no mundo até o ponto de ela “apropriar-se de toda cultura”.²⁵ É re-proposta a distinção entre arquitetura e construção, de modo que não se coloque mais o ideal da arquitetura (“o monumento, público ou privado, a obra maior”) em substituição a situações que demandam simplesmente o construir.²⁶ Os objetivos do projeto só podem ser legitimados através da atuação na esfera pública, “um âmbito político que, por sua vez, é reciprocamente dependente do corpo representativo e físico do coletivo”. Frampton termina com a famosa definição de Loos: “Apenas uma pequena parte da arquitetura pertence à arte: o túmulo e o monumento.”²⁷

Oppositions, n. 4.

²² Kenneth Frampton, “On Reading Heidegger” (Editorial), *Oppositions* 4, outubro 1974, sem página.

²³ Id.

²⁴ “E aqui, neste confronto hipotético entre o *desejo ambiental na macroescala* da contenção urbana e a *repulsa ambiental na microescala* da construção de arranha-céus, talvez tenhamos um exemplo conveniente, ainda que altamente esquemático, do que se poderia chamar uma *dialética ambiental da produção*, ou seja, um estado de coisas em que os ganhos quantitativos e qualitativos de um lado devem ser confrontados com as perdas quantitativas e qualitativas do outro.” Id., grifos de Frampton.

²⁵ Id.

²⁶ Id.

²⁷ Adolf Loos apud Kenneth Frampton, op. cit., sem página.

Esse número de *Oppositions* é crucial porque marca o momento específico em que o enfrentamento da “arquitetura autônoma” é simultâneo à criação de uma instância de autotélica dentro da própria revista. O número de Frampton contempla uma dimensão metalinguística que ainda reflete sobre o próprio caráter da produção, da pesquisa e da publicização de *Oppositions*. Após o seu texto, é trazida a história da livraria e casa de publicações Wittenborn & Co., Nova York, importante para o intercâmbio entre artistas e escritores norte-americanos e europeus e, a partir daquele momento, também editora e distribuidora de *Oppositions*; a leitura seguinte, de Eisenman sobre o brutalismo de Stirling, afirma a importância do precedente europeu da vanguarda arquitetônica dos anos 1920, e enfatiza a importância da ponte que se buscava fazer em contraposição ao isolamento e ao “provincianismo” da academia e dos arquitetos norte-americanos; o contexto acadêmico de 1950 a 1965 da arquitetura norte-americana é colocado por Robert Stern em relação à educação no país no presente; a espacialidade rarefeita da urbanização norte-americana é trazida de forma poética por Alison e Peter Smithson. A escolha da publicação do debate de 1927 entre Karel Teige e Le Corbusier é um eco da polarização entre as posições “funcionalistas” e “autônomas”, uma questão importante para a cultura arquitetônica dos anos 1970 nos Estados Unidos, e explicitamente criticada no editorial do número. Não por acaso, o número seguinte, *Oppositions* 5, será dedicado em grande parte à produção italiana – à arquitetônica de Aldo Rossi e à teórica de Manfredo Tafuri –, confirmando-a como influência principal ao incremento da cultura arquitetônica naquele momento através do IAUS.

Os editores já haviam assumido suas indissolúveis discordâncias; a partir daqui, a revista começará a demonstrar algo como uma consciência sobre si, e abrirá uma dimensão autorreferencial para a qual são mobilizados signos específicos. Adolf Loos e as imagens do túmulo e do monumento trazidas em seu texto “Architektur”, de onde Frampton havia retirado sua citação, são exemplos disso. É como se os editores tivessem transferido para outra instância as contradições que tornavam a atividade editorial conjunta um desafio, um outro nível que solicita maior cuidado (e gera mais ambiguidade) no entrelaçamento dos artigos selecionados em relação a um campo interno.

Em 1976, o IAUS organiza a exposição “Idea as Model”, convidando arquitetos e artistas a exporem maquetes que tornassem transparentes os processos envolvidos no projeto. Eisenman leva um modelo em Plexiglass de sua Casa II. A exposição ficaria mais conhecida entretanto pela participação de Gordon Matta-Clark, que na noite anterior à mostra, ao invés de fazer um corte no vidro da janela, decidiu dar-lhe um tiro de arma de pressão, performance conhecida como Window Blow-Out. Matta-Clark teria também pendurado nos postes em frente ao instituto fotografias de habitações sociais no Bronx como crítica à suposta posição apolítica e apolínea dos arquitetos. Antes da abertura, Eisenman mandaria retirar. Segundo Kim Föörster, o IAUS começava a seguir os passos das galerias nova-iorquinas Leo Castelli e Max Protetch, que expunham “cada vez mais os instrumentos de projeto como fetiche e a arquitetura como objeto de arte.”²⁸ Naquele mesmo ano, a Bienal de

²⁸ Kim Föörster, “Die Netzwerke des Peter Eisenman. Produktion von Wissen und Kultur am 'Institute for Architecture and Urban Studies' in New York” in *ARCH+ 19 features*, começo de 2013, p. 12.

Veneza criava um departamento de arquitetura, e o seu curador, Vittorio Gregotti, convidava o IAUS para a concepção do setor norte-americano.

Catálogo da exposição
“Idea as Model”, 1976.

No começo de 1976, é lançada a revista *October*, editada por Annette Michelson e Rosalind Krauss, um fruto da relação amigável entre esta e Peter Eisenman. Durante esse período, *Oppositions* passará por um longo hiato, e seu quinto número sairá apenas no fim daquele ano. É nele que a ideia de autonomia da arquitetura será colocada de modo programático.

Autonomia

*“Não há dúvidas para os editores de *Oppositions* de que a face da arquitetura de 1975 é radicalmente outra em relação àquela de 1965. Igualmente, é difícil discordar de que uma importante contribuição a essa diferença é o conceito de arquitetura autônoma. Esta pode ser vista agora como uma das poucas ideias capazes de articulação internacional que chegou a este país desde a Segunda Guerra Mundial, e talvez tenha tanta consequência quanto as doutrinas funcionalistas do início do Movimento Moderno. Que o seu potencial seja relevante aqui é talvez dado pelo fato de que dificilmente há, em qualquer uma das escolas ou em nosso programa de construção atual, o que alguém possa chamar de direção”.*²⁹

A obra de Aldo Rossi parece ser a indutora a uma ideia de autonomia da arquitetura em *Oppositions*. Ainda que seu modelo não tenha colocado os únicos parâmetros para esse debate, o trabalho realizado em seu livro “*L’architettura della Città*”, de 1966, é o que motiva muito dos pensamentos desenvolvidos na década seguinte, dentro da revista, nas tentativas diversas de autocritica disciplinar.³⁰ Rafael Moneo apresenta as principais ideias do arquiteto italiano ao público norte-americano em *Oppositions* 5, analisando também o seu projeto para o cemitério de Modena, de 1971, que consolidou o movimento neorracionalista “*La Tendenza*”.³¹ Este é o ponto de partida das pesquisas na revista pelas noções de tipologia e autonomia arquitetônicas enquanto mutuamente implicadas. Essa frente instigará diversas pesquisas sobre a história da tipologia, que se desenvolvem não mais somente em relação a como fora retomada pelo arquiteto italiano, mas como um raciocínio a ser revelado também na arquitetura moderna. A possibilidade crítica do tipo é perseguida em muitos textos daí em diante, tanto em

²⁹ Peter Eisenman, introdução a Rafael Moneo, “Aldo Rossi: The Idea of Architecture and The Modena Cemetery”, *Oppositions* 5, verão 1976, p. 1.

³⁰ Título publicado como “The Architecture of The City” pela *Oppositions* Books, em 1981.

³¹ Rafael Moneo, “Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery”, *Oppositions* 5, verão 1976, pp. 1-30.

apresentações de métodos de projeto quanto em estudos históricos. Um editorial que se aprofunda nessas questões é “A terceira tipologia”, de Anthony Vidler, em *Oppositions* 7.

Oppositions, n. 5, pp. 24-25.
Rafael Moneo, “Aldo Rossi”.

Os desenvolvimentos de Rossi trazem um sentido particular de crítica ao movimento moderno: este, e especialmente a sua historiografia, “podem ser entendidos como insistentes nos aspectos visuais da arquitetura, em uma tentativa de estabelecer uma continuidade entre a arquitetura e as outras artes, reduzindo assim o valor específico da própria arquitetura”.³² A ênfase nos princípios visuais da Gestalt e em valores socioculturais animados pela indústria teriam encoberto a reflexão através da tipologia na maioria dos arquitetos modernos. Rossi também é compreendido em contraposição mais imediata ao grupo Archigram e a Robert Venturi. Ambos teriam proposto de modos diferentes um sentido de dissolução disciplinar, de “morte da arquitetura”, nos anos 1960: o primeiro, pela valorização da inovação tecnológica como condicionante da “automatização” dos procedimentos da arquitetura; o segundo, pela incorporação de mecanismos não arquitetônicos para a transmissão de significado, principalmente aqueles ligados aos meios de comunicação de massa. À noção dispersiva, virtualizada de “ambiente” como meio tecnológico ou de comunicação, Rossi contrapõe o estudo dos elementos tipológicos da cidade como acúmulo no tempo, acessíveis à memória como “fatos urbanos” especificamente arquitetônicos.

Para Rossi, a cidade é uma formalização particular dos feitos humanos de todas as épocas que ganha, assim, a importância de ponto de partida em seu pensamento arquitetônico.³³ Tanto para a análise desse objeto quanto para a atuação sobre ele, a ferramenta mais adequada é a arquitetura, sendo os seus princípios os únicos capazes de expressarem, explicarem e interferirem sobre os fatos urbanos. A experiência rica em significados da cidade está ligada a um sentimento familiar de descoberta, que demanda algo como uma “suspensão analítica extrema”.³⁴ Nessa suspensão de qualquer preconcepção tipológica imutável, o tipo é imprescindível como uma espécie de mediador entre a sensação indeterminada de um lugar e uma forma fixada na memória. Assim, o tipo é tornado também um mediador no tempo: a

³² Id., p. 4.

³³ Como nota Peter Eisenman: “O que parece relevante nessas ideias é a justaposição particular de uma autonomia que se desenvolve a partir de uma análise da estrutura da cidade. Ou seja, entende-se o que arquitetura é a partir da análise daquelas coisas do tecido urbano que a arquitetura não é”. Peter Eisenman, op. cit., p. 1.

³⁴ Rafael Moneo, op. cit., p. 4.

memória que ele carrega não remete apenas ao passado, mas é preche de suas recorrências no futuro. Por isso ganha tanta importância no processo ideativo do arquiteto.

Oppositions, n. 5, pp. 26-27.
Rafael Moneo, "Aldo Rossi".

Os tipos desempenham assim um papel mediador também entre valores, significados, símbolos, e a materialização destes em arquitetura. Como tais, não são entidades com formas acabadas. Da mesma forma que os significados relevantes à arquitetura devem ter uma dimensão coletiva, os tipos derivam de suas próprias ocorrências variadas na história das cidades. Com essa formulação, Rossi legitima a qualidade essencialmente cívica do uso da tipologia, correspondente aos valores simbólicos cultivados pela sociedade e que transcendem tanto a aparência visual quanto a funcionalidade de um objeto arquitetônico. Por isso, "as próprias formas, em sua materialização, separam-se da função; elas se colocam como a própria cidade".³⁵ Essa utilização racional da tipologia é o que Rossi chama de construção, distinguindo-a, portanto, da acepção mais literal ligada ao momento técnico ou tectônico da materialização de um edifício. Fica estabelecida assim a sua referência à arquitetura neoclássica, ao problema da transmissão de conteúdo como formulado durante o Iluminismo e, conseqüentemente, a uma razão que deriva da lógica interna ao campo autônomo da disciplina da arquitetura.³⁶

O conjunto de obras, arquitetos e artistas modernos é certamente o que é visitado com maior frequência em *Oppositions*. Suas experiências das primeiras décadas do século 20 são objetos de múltiplas pesquisas históricas e de diversas reavaliações. O reconhecimento da posição que a arquitetura desfrutara em meio às artes e às transformações na sociedade deveria contribuir e dar segurança para novas criações; ao mesmo tempo, esperava-se que as criações mais relevantes pudessem ser julgadas em relação àqueles desenvolvimentos. Em diversas análises e proposições, há a comum necessidade de demarcar, implícita ou explicitamente, quais características ou formulações modernistas deveriam ser levadas adiante e com quais se deveria romper.

Além da publicação de desenhos e textos originais, de estudos sobre revistas promovidas pelas vanguardas, as fontes modernas são investigadas também quanto a seus métodos e procedimentos geradores do projeto. Em casos específicos, análises são conduzidas do ponto de vista formal, sendo frequentes as tentativas de se transpor os limites entre a forma da

³⁵ Aldo Rossi, *L'architettura della Città*, apud Rafael Moneo, op. cit., p. 8.

³⁶ Rafael Moneo, op. cit., p. 11.

arquitetura e as de outras práticas artísticas, entre a prática da arquitetura e as de outros campos de especialização, e de se relacionar um debate arquitetônico a seu lugar e momento histórico. São examinados desenvolvimentos que têm como ponto de partida o sentido de autonomia que a arquitetura ganha em relação às transformações econômicas e culturais e à reestruturação do sistema das artes durante o período compreendido pelo modernismo.

Oppositions, n. 5, pp. 114-115.
Kestutis Paul Zygas, “Veshch,
Gegenstand, Objet”.

Em “The Graves of Modernism”, Peter Eisenman analisa a obra de Michael Graves e mostra que, em seu período inicial, o arquiteto utilizava a abstração, a “colagem cubista”, e articulava “elementos mudos” na planta e no corte, além de imagens referenciadas em Matisse e em Le Corbusier.³⁷ No período posterior, as imagens trazidas preservam o apelo arquetípico, mas partem de modelos pré-modernos e clássicos, e expressam assim uma ambivalência indesejável entre o modernismo e a mimesis clássica.

Eisenman aponta que, no classicismo, a relação homem-natureza encobria a relação mais direta entre homem e objeto; o modernismo se distanciou do antropocentrismo ao propor ao homem, com intensidade cada vez maior, a percepção dos objetos em si, válidos em si mesmos, prescindindo da mediação simbólica. Quando utiliza a metáfora e a alusão através do simbolismo arquitetônico, Graves abandona os “princípios filosóficos mais amplos do modernismo”, e reduz a sua obra ao plano relativista do “gosto e da erudição”.³⁸ Eisenman critica com isso uma interpretação de Alan Colquhoun – discípulo de Colin Rowe – que desconsidera o aspecto ideológico dessa transição na obra de Graves. Rowe, ao ter postulado aos Five Architects a escolha pela “carne-física” da forma da arquitetura moderna em detrimento da “palavra-moral” da suposta ideologia que a embasava, teria esvaziado toda forma de qualquer conteúdo; e, ao ignorar a visão modernista que revolucionara a relação entre homem e objeto, “deu um passo decisivo à época pós-moderna em que nos encontramos”, o que permite que Graves não se preocupe em aprofundar a “linguagem filosófica” do modernismo.³⁹ Por mais que uma parte de sua obra tenha demonstrado afinidade com o

³⁷ Peter Eisenman, “The Graves of Modernism”, *Oppositions* 12, primavera 1978, pp. 20-27. P. 23.

³⁸ Id., p. 21.

³⁹ Peter Eisenman, op. cit. p. 21.

moderno, este nunca fora incorporado além do “comentário”, do ecletismo inconsistente. Comprometer-se com a ideia de modernismo é uma coisa; com a sua prática, é outra.⁴⁰

A ideia de modernismo em Eisenman é aprofundada em seu editorial “O Pós-Funcionalismo”, publicado em *Oppositions* 6.⁴¹ Para Eisenman, é inválida toda crítica ao funcionalismo que não compreenda que ele obedece a um “imperativo moral não mais operativo na experiência contemporânea”, ou desde a transição do humanismo para o modernismo.⁴² O modernismo é compreendido por ele principalmente como “uma nova atitude mental” que não tem mais o homem como o centro do mundo: o homem não é mais um “agente originante”, é apenas uma “função discursiva entre sistemas de linguagem complexos e já formados, que ele testemunha mas não constitui”.⁴³ Os artefatos do mundo físico, somente se vistos como ideias independentes do homem, autônomas, podem funcionar como novos modelos de ordenamento da percepção. Eles fazem assim a “mediação entre sistemas preexistentes de signos”,⁴⁴ e desempenham o papel de dispositivos críticos contra modos cognitivos naturalizados. Essa nova relação proposta entre homem e objeto (“a natureza essencial do modernismo”) havia se manifestado na arte de vanguarda, por exemplo, na música não-tonal de Schönberg, na pintura não-objetiva de Malievitch e Mondrian e na escrita não-narrativa de Joyce.⁴⁵ Por sua aderência rasteira aos princípios do funcionalismo, a arquitetura não pôde se aprofundar nessa “sensibilidade distinta” inaugurada pelo modernismo. O funcionalismo não passa de uma fase tardia do humanismo e ainda carrega, por isso, a oposição entre forma e função. Eisenman propõe para a arquitetura uma base teórica de superação “que se preocupa com o que pode ser chamado de uma dialética modernista”.⁴⁶

⁴⁰ “Whether or not Graves himself was fully prepared to accept its ideological implications, his work on the Corbusian language certainly had the appearance of a commentary. Its authenticity was sustained as much by the ideology inherent in the polemic and implicit in its use as by the forms themselves. Even though systematic work on the language was never evident in Graves’s early work, his general commitment to a modernist position was clear. A belief in the idea of modernism, after all, does not necessarily commit one to modernist practice.” Id., p. 25.

⁴¹ Peter Eisenman, “Post-Functionalism” (Editorial), *Oppositions* 6, outono 1976, sem página. Tradução incluída no anexo deste trabalho.

⁴² “É a diferença potencial entre a natureza das teorias modernista e humanista que parece ter passado despercebida por aqueles que falam hoje de ecletismo, pós-modernismo, ou neofuncionalismo. E isso eles fracassaram em perceber precisamente por conceberem o modernismo como uma manifestação meramente estilística do funcionalismo, e o próprio funcionalismo como uma proposição teórica básica em arquitetura. Na verdade, a ideia de modernismo rasgou com uma cunha essas atitudes. Ela revelou que a dialética entre forma e função tem bases culturais.” Id.

⁴³ Id.

⁴⁴ Id.

⁴⁵ “É essa condição de deslocamento que faz surgir o projeto em que a autoria não pode mais dar conta como um desenvolvimento linear que tem um ‘começo’ e um ‘fim’ – por isso o surgimento do atemporal – e nem dar conta da invenção da forma – por isso a abstração como uma mediação entre sistemas preexistentes de signos.” Id.

⁴⁶ Id.

O “equilíbrio humanista entre forma e função” é o que sua teoria quer transformar em “uma relação dialética interna à evolução da própria forma”.⁴⁷ O que Eisenman busca é a definição da “natureza intrínseca do objeto em si e para si e a sua capacidade de ser representado”.⁴⁸

Essa elaboração de Eisenman deve muito às leituras que ele mesmo desenvolve de obras de arquitetura. Na obra inicial de Graves, por exemplo, ele notara o trabalho sobre a planta e o corte que o permitia investigar a “natureza potencial do espaço” antes que começasse a se perder em um “maneirismo dedutivo”.⁴⁹ Eisenman coloca que essa tendência da obra tardia de Graves é também o que transportará a linguagem modernista do espaço para as superfícies verticais, onde podem apenas funcionar como “trocadilhos históricos”. A crença em uma “natureza essencial” do modernismo faz com que Eisenman busque no proceder sobre a forma as “energias seccionais e volumétricas [que] não se transformam tão facilmente em ideologia”.⁵⁰ Veremos rapidamente dois projetos pela interpretação do arquiteto. Não são trazidas aqui todas as intrincadas relações que Eisenman persegue no signo arquitetônico. Cumpre dizer que, nas duas leituras, existe a intenção comum de se afastar do modo tradicional de notação do projeto arquitetônico em planta, corte e elevação. O arquiteto acredita que tais modos de representação possuem um lastro no humanismo, e apontam invariavelmente para o passado renascentista. A ênfase colocada por Colin Rowe na elevação em seus estudos paradigmáticos sobre Le Corbusier reflete, do ponto de vista do modernismo de Eisenman, uma posição antimoderna: atentam simplesmente à referência à composição e à “matemática da villa ideal” de Palladio.⁵¹ Essa abordagem é considerada insuficiente pois impede a compreensão da gênese da arquitetura através de seus signos autorreferentes; baseia-se em elementos exteriores ao próprio procedimento. A “subversão” do suposto humanismo de Rowe por Eisenman aparece mais claramente em dois momentos na revista. Um deles toma o “diagrama espacial canônico do modernismo”, a casa Dom-ino de Le Corbusier, pela ênfase no plano horizontal;⁵² o outro, uma análise do Leicester Engineering Building de James Stirling, demonstra a “erosão” do plano vertical pela volumetria.⁵³

Para que Le Corbusier, “talvez o mais moderno dos arquitetos modernos”, seja visto em termos propriamente modernos, são necessárias “novas ferramentas conceituais” que permitam ler na forma o seu emprego autorreferencial.⁵⁴ Ao invés de compreendê-lo tendo como ponto de

⁴⁷ Id.

⁴⁸ Id.

⁴⁹ Peter Eisenman, “The Graves of Modernism”, *Oppositions* 12, primavera 1978, p. 23.

⁵⁰ Id.

⁵¹ “‘Modern’ in Rowe’s context seems merely to indicate the new style of supposed abstraction and the symbology of the machine rather than to signal changes apparent in the notations of plan and section which might suggest a fundamental change between man and object.” Peter Eisenman, “Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign”, *Oppositions* 15/16, inverno/primavera 1979, p. 121.

⁵² Peter Eisenman, “Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign”, *Oppositions* 15/16, inverno/primavera 1979, pp. 118-128.

⁵³ Peter Eisenman, “Real and English: The Destruction of the Box. I”, *Oppositions* 4, outubro 1974, pp. 6-34.

⁵⁴ Peter Eisenman, “Aspects of Modernism”, pp. 119-120.

partida a planta e a elevação, Eisenman isola os elementos que constituem o diagrama originalmente representado em perspectiva por Corbusier: as lajes, as colunas, a escada e as bases. Ele afirma que o estudo da seleção, das dimensões, do número, e da localização desses objetos em Dom-ino podem manifestar a “presença incipiente do signo autorreferente”.⁵⁵ Pela análise da laje, o plano horizontal, nota-se que, como um de seus lados é maior do que o outro, isso já demonstra um primeiro grau de intenção. Afinal, “a presença de um signo intencional deve ser a qualidade mais importante que distingue a arquitetura da geometria, que distingue uma intenção que será algo além do que a notação que representa a presença física de fatos de existência literal”.⁵⁶ Em seguida, pela localização precisa das sequências de colunas, mais afastadas de um dos lados do laje do que do outro, é percebida outra marca de intenção, que reitera a primeira, pois o lado do qual mais se distanciam é o mesmo lado maior da laje, o que enfatiza um dos eixos do projeto. A relação coluna-laje é o signo da primeira evidência mais sólida de uma autorreferencialidade que se desenvolverá de maneira semelhante em outros momentos do projeto. O signo autorreferente é uma marca de intencionalidade, uma marca primitiva do modernismo na arquitetura, cujo desígnio final é um objeto que fale sobre si mesmo, sobre sua própria existência no mundo. Exatamente pela necessidade de superação do mero uso é que a intencionalidade na arquitetura se diferencia da intencionalidade investida numa escultura, onde não há o fator de utilidade a ser superado. Tais vestígios, rastros, são perseguidos em direção a uma arquitetura entendida, simultaneamente, como “substância e ato”.⁵⁷

Na interpretação do edifício de Stirling, Eisenman procura a dinâmica projetual cristalizada no volume. Assim como em Dom-ino, o plano vertical pode ser apenas inferido: naquele caso pelo signo da relação entre laje e coluna, que sugere um afastamento da sequência de colunas para acomodar a parede; aqui, pelo trabalho com a volumetria dos planos oblíquos. Para isso, Stirling realiza uma inversão do modo como geralmente são empregados o vidro e o tijolo: o primeiro, cuja disposição oblíqua toma o primeiro plano, recebe um tratamento de sólido; o segundo, “erodido” pelos planos oblíquos, é entendido como uma subtração do primeiro, e vira apenas uma “pele superficial, conceitualmente um plano”.⁵⁸ Eisenman compreende aí um jogo entre o opaco e o transparente, já realizado na arquitetura moderna, mas aqui recolocado em termos invertidos: o vidro, material transparente, é o opaco; o plano sólido do tijolo é esvaziado, deslocado como apenas uma parte do “processo conceitual de revelação” através das múltiplas reversões que ocorrem entre materiais e formas.⁵⁹ Deste modo, nunca se configura um plano real na elevação, o que questiona a notação tradicional. Além disso, Stirling toma do construtivismo russo a atitude de composição (não o seu vocabulário) e a inverte, substituindo adição por subtração. Portanto, há uma “estrutura iconográfica” mas não um conteúdo iconográfico que carregue um significado exterior; pelo modo como aparecem as referências

⁵⁵ Id., p. 122.

⁵⁶ Id., p. 123.

⁵⁷ Id.

⁵⁸ Peter Eisenman, “Real and English”, p. 12.

⁵⁹ Id., p. 19.

arquitetônicas, o edifício é caracterizado como um “Gesamtmonument”.⁶⁰ A sua posição contraditória em relação ao moderno é o que lhe confere potencial crítico.

A missão teórica de *Oppositions* era a de contrastar e sintetizar as complexas condições históricas da cultura e da produção arquitetônicas. Percebe-se que ali, a ideia de autonomia da arquitetura, ainda que tomada em sentidos diferentes por cada autor, permitiu a formação um campo de debate, mediando entre discursos de matizes ideológicos variados. Na década de 1970, a ampliação dos parâmetros culturais da arquitetura moderna era implicada por um entrelaçamento produtivo entre a teoria, a história e a crítica da arquitetura, chamado por Michael Hays de um “momento althusseriano” do pensamento disciplinar: a crítica do determinismo econômico marxista propunha à arquitetura o conceito de autonomia correspondente aos “níveis”, “instâncias” ou regiões dentro de um campo ideológico – o econômico, o político, o jurídico, o cultural, o estético – tomado como a totalidade estrutural de uma formação social.⁶¹ Cada entidade é, nesse modelo, o produto da interação de todas as regiões de uma só vez; a diferença entre cada uma delas é tomada como um conceito relacional, e não como um inventário de instâncias. No entanto, o projeto teórico de *Oppositions*, bem como a desejada operatividade do conceito de autonomia pelos seus editores teria sucumbido progressivamente, “pois a dialética entre semiautonomia e totalidade estrutural provaram-se complexas ou problemáticas demais para serem sustentadas.”⁶² O mesmo autor apontaria a rejeição, até por parte dos “mais teoricamente conscientes dos arquitetos contemporâneos”, da dialética da autonomia como modelo de atuação crítica.⁶³ Ela teria começado a degenerar em um argumento pela autonomia absoluta da forma e do discurso arquitetônicos. Em introdução à compilação de artigos da revista, Hays diz:

*“Eu não historicizarei aqui esta pequena revista de maior importância (...), mas, ao invés, considerarei apenas um dos temas – e acredito que este seja o dominante – que reúne muitos dos trabalhos dos editores e o que eles publicaram. Pois a contradição essencial entre a autonomia da arquitetura – a sua auto-organização em um corpo de elementos formais e de operações que a separam de quaisquer lugar e tempo particulares – e sua contingência, ou mesmo determinação por forças históricas além de seu controle, supera todas as ‘questões formais, socioculturais e políticas’ em uma dialética que tudo abrange”.*⁶⁴

⁶⁰ Id., p. 7.

⁶¹ K. Michael Hays, “Architecture Theory, Media, and the Question of Audience”. *Assemblage*, n. 27, Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse, agosto 1995, p. 42.

⁶² Id., p. 43.

⁶³ K. Michael Hays, “Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to That of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification”.

Perspecta, vol. 32, Resurfacing Modernism, 2001, p. 100.: “The most theoretically aware of contemporary architects have rejected what was the most important operative concept of architecture theory at the moment of its re-foundation in the 1970s: namely, the aspiration toward autonomous forms and techniques to create and measure the distance between a resistant, critical practice and the degraded languages and ideologies of consumer culture that surround it. Over and against resistance and autonomy - or better, resistance through autonomy - recent design theories of various stripes have tended to affirm their cultural sponsors and accept a certain determination by cultural forces outside architecture (information and entertainment technologies, in particular), over which, it is assumed, architecture has no control, and about which it has no reason to fret”

⁶⁴ Hays, Michael. “The Oppositions of Autonomy and History”, in *Oppositions Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998, p. IX.

OCTOBER

No fim de 1974, a artista Lynda Benglis consegue veicular nas páginas de Artforum uma foto em que está nua, com óculos gatinho e um consolo. Ela havia comprado a página dupla central do miolo para intervir com um misto de anúncio publicitário e obra de arte que levaria a um extremo as tensões internas ao corpo editorial da revista. A foto podia ser compreendida como resposta a uma imagem publicada em edição anterior, um poster chamando para exposição de Robert Morris, em que ele aparecia nu da cintura para cima, preso por correntes e vestindo um capacete militar alemão, foto tirada pela própria Rosalind Krauss, que morava com o artista. Tratava-se de um jogo entre Benglis e Morris, que faziam vários ensaios fotográficos um do outro, trazê-los à tona publicamente na badalada Artforum.

Poster para exposição de Robert Morris, 1974. Foto Rosalind Krauss.; página dupla do anúncio de Lyda Benglis em Artforum, novembro de 1974. Lynda Benglis. Foto: Arthur Gordon.

O acontecimento teve recepções diversas pela síntese polêmica e crítica que fazia de questões de gênero, relações de poder no âmbito da arte, na mídia, e quanto à própria relação entre artista e crítico refletida no fazer editorial. Rompia qualquer resquício de unidade que houvesse entre os editores de Artforum, além ter manifestado energias do mundo da arte que não eram contempladas pela revista, como a performance, as artes do corpo, e a arte que não fosse “alta cultura”. Cinco de seus editores viram no ato a “extrema vulgaridade” da venda dos espaço da revista para a autopromoção de artistas e da abordagem equivocada aos temas do feminismo.¹ Entre os que publicaram uma carta ao editor repudiando a propaganda, estavam Rosalind Krauss e Annette Michelson. Para elas, a revista havia ridicularizado o movimento feminista e contribuído para a mesma exploração visível em toda cadeia de produção e distribuição da arte. De modo geral, ambas estavam descontentes com a dominação do espaço publicitário das

Edição especial de Artforum sobre cinema, organizada por Annette Michelson, janeiro de 1973. Serguei Eisenstein, Outubro, 1928.

¹ Amy Newman, “Challenging Art: Artforum 1962-1974”, Nova York: Soho Press, 2000, p. 525.

galerias que, além de limitar as seções dedicadas à crítica em Artforum, mostrava as razões comerciais para o desinteresse dos outros editores pelo cinema, pelo vídeo, pela performance, assuntos com os quais elas se viam cada vez mais comprometidas.

Ao longo de 1975 e 1976, Krauss irá preparar o livro “Caminhos da escultura moderna”, partindo de seus artigos enquanto coeditora de Artforum e buscando desenvolver um estudo cuja premissa é a não-separação do tempo e do espaço para propósitos de análise.² Trata-se de uma projeção das conquistas minimalistas sobre a história da escultura moderna, que assuma a inseparabilidade entre a organização dos objetos no espaço e a dimensão temporal envolvida em sua experiência. Krauss entende que a história da escultura até então esteve incompleta sem essa discussão, colocada principalmente pela produção recente que tirava seu poder expressivo da tensão entre imobilidade e movimento, definidora da própria condição da escultura. A revisão histórica de Krauss é organizada em estudos de caso de obras contemporâneas que vão se encadeando em um desenvolvimento de conceitos e questões de alcance mais geral, aplicados retrospectivamente a um conjunto de obras que chega a cobrir um século. Krauss aponta que a história da escultura moderna “coincide com o desenvolvimento de dois corpos de pensamento, a fenomenologia e a linguística estrutural”.³ Esse dois corpos têm em comum a ideia que “qualquer forma de ser contém a experiência latente de seu oposto: a simultaneidade sempre contendo uma experiência implícita da sequência”.⁴ A síntese alcançada em “Caminhos” é um fato extraordinário porque, se observada de uma perspectiva histórica mais ampla, a tendência desses “dois corpos de pensamento” é a separação, que o trabalho também não deixa de atestar.

*“Passages in Modern Sculpture”,
de Rosalind Krauss, 1977.*

² Rosalind Krauss, “Caminhos da Escultura Moderna”. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

³ Id., p. 6.

⁴ Id.

Hal Foster, em “The Crux of Minimalism”, dirá que a leitura de Krauss é anacrônica, mas que se justifica.⁵ Isso porque a fenomenologia e o estruturalismo emergiram com o modernismo, mas não estavam em circulação até os anos 1960.⁶ Sendo o estruturalismo crítico da consciência idealista e da história humanista, essas noções foram questionadas como residuais na fenomenologia. Para Foster, o minimalismo e a fenomenologia, enfáticos quanto à percepção, mantiveram o significado alojado no sujeito. Quando Krauss desloca o significado para as superfícies do contexto, como vimos em “Sense and Sensibility”, ela está buscando a dimensão estruturalista em uma conjuntura fenomenológica. A fenomenologia por si só não considerava “o sujeito como um corpo sexuado posicionado em uma ordem simbólica”, mas preparou para uma análise também das condições da percepção: a crítica dos espaços e convenções da arte e de seu status de mercadoria.⁷ Foster compreende a arte feminista dos anos 1970 ao começo dos 1980 como a “crítica sexual-linguística” do minimalismo mais produtiva até o momento em que escreve (fim dos anos 1980).⁸ As consequências dessa mudança para a análise das obras de arte significam a substituição (ou ao menos o contágio) de um modelo normativo baseado na estética por outro baseado na “análise funcional, cujo objeto de investigação seria o efeito social de um trabalho e um público sociologicamente definido dentro de um quadro institucional definido.”⁹ Se “Caminhos da escultura moderna” também expressa essa transição, mas com outros termos a estruturar o seu novo quadro de significação (como a série, o cinema e a fotografia, os suportes tecnológicos em geral, a memória, o espaço público), a revista *October* firmará o novo direcionamento.

October, n. 1.

⁵ Hal Foster, “The Crux of Minimalism” in *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 34-70.

⁶ Foster aponta que a recepção da fenomenologia de Husserl foi mediada por Maurice Merleau-Ponty, em “Fenomenologia da percepção” traduzido para o inglês em 1962; o estruturalismo de Ferdinand de Saussure foi mediado por Lévi-Strauss e Roland Barthes. Id., p. 40.

⁷ Id., pp. 55-59.

⁸ Id.

⁹ Peter Bürger apud Hal Foster, op. cit., p. 57.

October

A aventura intelectual de Rosalind Krauss e Annette Michelson terá apoio institucional e financeiro no IAUS. Mais do que contratuais, as relações entre October e o IAUS apontam para uma conexão intelectual principalmente devida à fundação, três anos antes, de *Oppositions*. “October. Art, Theory, Criticism, Politics” que leva em seu título o nome do filme de Serguei Eisenstein em homenagem ao décimo aniversário da revolução russa, propunha uma nova fusão entre a teoria e a prática. Assim como *Oppositions*, lança seu primeiro editorial como um manifesto, em posição combativa pela recuperação do sentido crítico e propositivo na produção artística, e pela reconsideração do espírito revolucionário do modernismo: “Nomeamos esta revista em celebração àquele momento em nosso século em que a prática revolucionária, a investigação teórica e a inovação artística estavam juntas de uma maneira exemplar e única”.¹⁰ No entanto, deixa claro que seus objetivos não são os de “perpetuar a mitologia ou a hagiografia da revolução, mas reabrir uma investigação sobre as relações entre as várias artes que florescem na cultura nesta época”.¹¹ Dedicando os seus primeiros números ao cinema de vanguarda, às práticas avançadas na arte, à fotografia, à literatura, à dança, e ao teatro experimental, *October* marcou uma posição interdisciplinar em relação à produção cultural contemporânea. Iniciando em 1976, a revista foi publicada pelo IAUS até que ele encerrasse as atividades em 1985, e continua até hoje, pela MIT Press. Colocou-se como um domínio de aprofundamento teórico, tendo como modelo a revista francesa *Tel Quel*, de “Literatura/Filosofia/Ciência/Política”, que existiu de 1960 a 1982 e publicou George Bataille, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Michel Foucault. Assim como *Oppositions*, tem em seu início uma tiragem de aproximadamente 3.000 exemplares.

October, n. 2, pp. 18-19. Sergei Eisenstein, Maciej Sliwowski, Jay Leyda, Annette Michelson, “Notes for a Film of ‘Capital’”.

As duas revistas ocupam o mesmo campo teórico. Mesmo que tenham objetos diversos, estão em situações paralelas, compartilhando ferramentas de análise semelhantes e um mesmo posicionamento no espectro político e ideológico do período. Ambas propõem acessar o legado das vanguardas para afiar os parâmetros críticos do presente. Uma diferença marcante, entretanto, diz respeito à relação com concepções de autonomia, tratadas de modo

¹⁰ Rosalind Krauss, Annette Michelson, Jeremy Gibert-Rolfe. “About October”, *October* 1, primavera 1976, pp. 3-5.

¹¹ “Our aim is not to perpetuate the mythology or hagiography of Revolution. It is rather to reopen an inquiry into the relationships between the several arts which flourish in our culture at this time, and in so doing, to open discussion of their role at this highly problematic juncture. We do not wish to share in that self-authenticating pathos which produces, with monotonous regularity, testimonies to the fact that “things are not as good as they were” in 1967, ‘57- or in 1917.” Id., p. 3.

independente em cada uma delas. Enquanto *Oppositions* compromete-se com um projeto de reflexividade da arquitetura, coincidindo as instâncias da autonomia disciplinar e da forma, *October* questiona a preponderância dos critérios exclusivamente formais, baseados na especificidade do suporte artístico e na originalidade, como garantia da autonomia institucional da arte. Como contraposição ao “modernismo formalista” norte-americano, *October* identifica aspectos das vanguardas européias dos anos 1910 e 1920 – especialmente o construtivismo russo, o dadaísmo e, posteriormente, em sentido mais específico, o surrealismo –, como seus próprios. Em *October* 2, as notas de Eisenstein para um futuro filme que daria sequência a *Outubro*, *O Capital* (não realizado), são incorporadas na revista como se fornecessem as diretrizes para a praxis editorial: “Depois do drama, do poema, do musical, *Outubro* apresenta uma nova forma de cinema: uma coleção de ensaios em uma série de temas que constituem *Outubro*.”¹² É como se fosse um editorial profético escrito 50 anos antes e que se realiza agora.

October trata programaticamente do uso da imagem em uma revista de arte: contra o consumo da imagem e do “desperdício de ilustração” nas revistas comerciais, propõe a “primazia do texto e da liberdade discursiva do escritor” contra o “jornalismo pictórico”.¹³ O primeiro texto de seu primeiro número é uma tradução de “Ceci n'est pas une pipe”, de Michel Foucault sobre o quadro de René Magritte, que reflete a relação entre imagem e texto: chama-se a atenção para o fato de nas mãos do leitor estar a revista para que, logo após, ele volte ao texto.¹⁴

October, n. 1, pp. 6-7. Michel Foucault, “Ceci n’es pas une pipe”.

¹² Sergei Eisenstein, Maciej Sliwowski, Jay Leyda, Annette Michelson, “Notes for a Film of ‘Capital’”, *October* 2, verão 1976, p. 4.

¹³ Rosalind Krauss, Annette Michelson, Jeremy Gibert-Rolfe. “About *October*”, *October* 1, primavera 1976, p. 5.

¹⁴ “We are not accustomed to pay attention to that narrow white space on the page of an illustrated book which runs above the words and under the drawings and which serves them as a common frontier for their incessant transactions: for it is here, on these few millimeters of whiteness, on the calm coast of the page, that all relationships of designation, nomination, description, classification are formed between words and shapes. The calligram has reabsorbed this interstice; but once it is reopened, the calligram does not restore it; the trap has been broken over the void: image and text fall apart, each according to its respective gravitation. They no longer have any common space, any place of intersection, where words can receive a figure and images enter into a lexical order.” Michel Foucault, “Ceci n’es pas une pipe”, *October* 1, primavera 1976, p. 12.

Mesmo com a ênfase teórica de seus artigos, não se percebe uma absorção do leitor a ponto de deslocá-lo do contexto em que a revista é produzida.¹⁵ Talvez por sua abertura à política, em especial às políticas mais imediatas da arte, talvez pela necessidade que suas editoras (principalmente Rosalind Krauss) sentiam por se posicionar quanto às transformações das instituições e espaços da arte, é frequente o encontro com situações concretas, com a reconstituição de fatos públicos recentes, ainda que muitas vezes feita de modo abertamente parcial.¹⁶

No compreender de October de quaisquer modalidades e suportes artísticos, seja o cinema, a dança, a literatura, em quase todo texto, há alguma declaração sobre o espaço. Sejam os espaços das relações sociais, políticas, os espaços alternativos, de atelier, pictóricos, literários, ou literais: algum deles sempre está presente, e é frequente a exploração da passagem de um espaço para outro de diferente natureza. Técnicas e suportes são geralmente mediadores dessas transposições, traduções. A prioridade às qualidades objetivas dos trabalhos – qualidades não necessariamente formais, mas inevitavelmente conectadas a alguma estrutura física, mesmo se esta for base para a reprodutibilidade –, passa uma sensação de ligação genética com Clement Greenberg. Há também a impressão de ser tecida uma “rede de associação” fundada no caráter sincrônico de um campo, como se o espaço pudesse ser de algum modo o arquétipo do pensamento.¹⁷

*October, n. 9. pp. 52-53.
Rosalind Krauss, "Grids".*

Em introdução a sua coletânea de artigos de 1973 a 1983, “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths”, Rosalind Krauss se pergunta “se é possível argumentar que o

¹⁵ Ao menos nos seus primeiros números, lidos para esta pesquisa.

¹⁶ Ver as edições especiais October 5, Photography (verão 1978); October 16, Art World Follies (primavera 1981); e o texto de Rosalind Krauss, “Poststructuralism and the Paraliterary”, October 13 (verão 1980).

¹⁷ “The next step might be to restrict the emotional release man now gets through his encounter with signs, and so see the sign (object) dissolve into a kind of web-of-association awareness. See the signs become nothing more than polarity-traces. That web-consciousness then mediates between man and signs and he no longer sees the ‘signs’ – just as in encountering the tree in the field he no longer really sees the ‘tree’. Instead of the tree he flashes the sign in his head ‘tree’. So in the future – he no longer flashes the sign – but the entire web-of-associations and differences in which tree-sign occurs as an item.” Richard Foreman, “The Carrot and The Stick” in October 1, p. 30.

interesse da crítica esteja quase inteiramente em seu método”.¹⁸ A rejeição do modelo historicista pelo estruturalismo colocava novos modos de compreender a produção do significado que não a própria história de um dado suporte. O estruturalismo concebe o significado como uma “função de um sistema em um dado momento do tempo – o sistema mostrado sincronicamente”.¹⁹ Trabalhadas em um quadro estruturalista, as questões da cópia e da repetição, da reprodutibilidade, da “produção textual do sujeito”, são capazes de questionar os “mitos modernistas” do gênio, da inspiração, do trabalho de arte, do autor, da obra.²⁰

October, n. 9. pp. 60-61.
Rosalind Krauss, “Grids”.

Tomando a noção de mito de Roland Barthes, em “Grids”, Krauss compreende o funcionamento da malha geométrica como mito por sua capacidade de lidar com o paradoxo ou com a contradição sem dissolvê-los, mas encobrindo-os como se tivessem sido superados.²¹ Na malha especificamente, a separação espírito/matéria constitui um dos níveis dessa contradição, pois diferentemente da perspectiva, ela não mapeia um espaço ou um grupo de figuras sobre a superfície da pintura, mas mapeia a própria superfície. As qualidades físicas dessa superfície são mapeadas nas dimensões estéticas da mesma superfície. Assim, são feitos coincidir esses dois planos, o físico e o estético, como se fossem o mesmo. Aí reside seu poder e sua característica antinarrativa, “antinatural, antimimética, antirreal” e de “relação pura” em um “campo estético mostrado pela malha como um mundo à parte”, declarando o “espaço da arte como ao mesmo tempo autônomo e autotético”.²² Um fragmento de um tecido infinitamente maior, a malha pode ser lida de dois modos, significando ou expansão ou retração espacial. Paradoxalmente, o que se associaria ao primeiro caso como uma relação com “o mundo e sua estrutura” e com as visões científicas e materialistas, tende na verdade à desmaterialização, “à

¹⁸ Rosalind Krauss. “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths”. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press., 1997, p. 1.

¹⁹ Id., p. 6.

²⁰ Id.

²¹ Grids. *October*, n. 9 (verão 1979), pp. 50-64.

²² Id., pp. 50-52.

dispersão da matéria em uma tremulação perceptiva”; o que se associaria ao segundo caso como originário no simbólico, no espiritual, no cosmológico, tende, ao contrário, a um caráter materialista.²³ Mondrian teria sintetizado essas duas direções: aquela na qual o quadro é uma continuidade do espaço exterior iguala-se à introjeção dos limites do mundo dentro da própria arte. A malha é uma característica que permanece na arte do tempo de Krauss. Ela vira o anúncio de uma performance conjunta de Phillip Glass, Lucinda Childs e Sol LeWitt, marcada para a próxima temporada: “música, dança, e escultura, projetadas como o espaço mutuamente acessível da malha.”²⁴

*Rosalind Krauss, 1978.
Foto Judy Olausen.*

²³ Id., p. 62.

²⁴ Id., p. 64.

OS FINS DO IAUS

Ao longo dos anos 1970, o IAUS atravessou períodos de crises econômicas e políticas globais, sendo a crise do petróleo de 1973 a mais marcante. Nos mesmos anos em que Nova York é transformada em capital financeira mundial, a cidade vê seus recursos minguando, e enfrenta profundas dificuldades nos setores imobiliários, fiscais e energéticos. Segundo Kim Förster, é nesse contexto que se dá a transição de Nova York como uma cidade industrial para uma “cidade criativa”.¹ O autor faz uma análise sociológica do instituto, e busca relacionar o caráter do trabalho intelectual ali realizado com “diversas outras escalas, por exemplo a das relações sociais, das relações de poder, das microeconomias como a do contexto local de Nova York, relacionando-as também às escalas nacional e internacional”.² O instituto é compreendido como um espaço cultural envolvido em atividades de formação, educação, exposições, editora, projetos de arquitetura, sendo uma das primeiras organizações a promoverem a ideia de “visiting fellow” ao receber pesquisadores estrangeiros para temporadas de residência, indicando sua abertura à mobilidade e à flexibilização do trabalho. Mesmo tendo chegado algumas vezes perto da dissolução, o IAUS demonstraria grande versatilidade ao sobreviver por suas conexões a uma rede complexa composta por museus, faculdades, instituições públicas e privadas de arte e cultura, o que leva Förster a compreendê-lo como “a instituição que mais marcou a arquitetura pós-moderna”.³

Ao ser contratado em 1970 pelo Departamento Municipal de Habitação e Desenvolvimento Urbano para realizar o projeto “On Streets”, dedicado a um estudo para análise e projeto de vias urbanas, o IAUS pode expandir-se. É quando aluga sua sede na 40th Street, em frente à Biblioteca Pública de Nova York no centro de Manhattan, um imóvel com salão de pé-direito duplo e com o aspecto de “instalação ideal para a realização de eventos públicos.”⁴ Desenvolve nesse período pesquisas e projetos coletivos junto a órgãos municipais, sendo um dos principais exemplos o desenho, liderado por Kenneth Frampton, de um protótipo de conjunto residencial para a Corporação de Desenvolvimento Urbano da Secretaria da Habitação da cidade, exibido em 1973 no MoMA na exposição “Another Chance for Housing”.

O estudo “New Urban Settlements”, realizado no IAUS em 1973.

¹ Kim Förster, “Die Netzwerke des Peter Eisenman. Produktion von Wissen und Kultur am ‘Institute for Architecture and Urban Studies’ in New York (1967 — 1985)” in ARCH+ 19 features Frühjahr 2013, pp. 1-15.

² Id., p. 3.

³ Id., p. 3.

⁴ Id. p. 4.

No ano de 1974, os incentivos públicos à habitação diminuem drasticamente, ao que se associa a uma crise dos mercados imobiliário e da construção que leva Nova York próxima do colapso. No momento em que decresce de modo generalizado a oferta de trabalho para arquitetos, o IAUS proporciona oportunidades ligadas à produção de “capital cultural”, gerado através da “sinergia de sua rede e da interação entre profissionais de diferentes campos”, em uma concepção fluida das relações entre professor e estudante, autor e leitor, palestrante e audiência.⁵ O instituto começa a depender de taxas estudantis e outros tipos de financiamento que comprometeriam sua autonomia política e econômica. Para Förster, assim se caracteriza a onda de “culturalização” (“semiotização”, “historização”, “estetização”) em que o instituto entrará definitivamente na passagem de 1974 para 1975.⁶ O IAUS é entendido, portanto, como instrumental na formação da chamada “sociedade pós-industrial” ou “sociedade da informação”.⁷ Em meio à reestruturação neoliberal do Estado norte-americano e às manifestações específicas desse processo na cidade de Nova York, o instituto não teria aberto espaço para a discussão de assuntos como as transformações políticas recentes, o impacto da crise econômica sobre a profissão e as políticas de desenvolvimento urbano, a escassez dos recursos energéticos ou mesmo questões ambientais em um sentido mais amplo.

Para Förster, tais aspectos indicam uma transformação substancial no discurso arquitetônico e na imagem da arquitetura para a sociedade, o que já apontava para as configurações atuais. O processo de burocratização do IAUS é acompanhado por sua caracterização como plataforma de formação de “Starchitects”, como Rem Koolhaas e Bernard Tschumi, começando pelo próprio Peter Eisenman: à medida em que tem de gerenciar atividades paralelas em seu escritório particular, o instituto vira uma ferramenta para a autopromoção do arquiteto. Ao fim dos anos 1970, quem vai ganhando domínio sobre a direção do IAUS é Philip Johnson, seu patrono mais influente, uma “eminência parda” (como o chama Förster) ironicamente emblemática do academicismo modernista. O IAUS é fechado em maio de 1985.

Academicismo: modernismo

Joan Ockman, editora associada de *Oppositions* nos últimos números da revista, apresentou na conferência *Revisting CASE* uma “perspectiva de concretude microhistorica” do IAUS que aponta para aspectos importantes de sua institucionalização.⁸ Ela escolhe a oitava edição de *Oppositions* como prova material do historicismo que a partir daí começaria a dominar a investigação teórica no contexto do instituto. Trata-se do número especial “Paris Under the Academy: City and Ideology”, organizado por Anthony Vidler, um resultado da exposição “École de Beaux-Arts Exhibition”, montada no MoMA em janeiro de 1976. O principal argumento de Ockman funda-se no questionamento quanto à incorporação na revista da

⁵ Id.

⁶ Id., pp. 5-8.

⁷ Id., p. 10.

⁸ Ver o painel “From CASE to IAUS”: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLb7kpKlk9FUSkHQYT1xaTXhCDOEnyu1u8>>. Acesso em 15 de novembro de 2015.

“escandalosa mostra de uma escola acadêmica em um museu de arte moderna”, ao que se soma a menção do termo “pós-modernismo” no editorial de Vidler, até então um tabu nas páginas da revista.⁹ Juntos, esse elementos constituiriam a virada pós-moderna do instituto e as respectivas institucionalização e burocratização. Acredito, porém, que tais indícios são insuficientes se não investigada a estruturação de seus discursos sobre a história, cada vez mais presentes em *Oppositions* daí em diante, entendidos também como busca implícita pela inscrição de uma nova historiografia baseada em relações ambíguas com o cânone moderno e na progressiva exclusão dos espaços da cidade em nome de um espaço histórico autônomo.

Oppositions 8.

Na verdade, o intuito de Vidler em seu editorial do começo de 1977 parece ser justamente o de alertar sobre esse perigo, ainda que esteja diretamente abordando o historicismo na arquitetura moderna como um dos aspectos de sua continuidade em relação ao século XIX. Ele afirma: “A sensibilidade modernista engajou tão profundamente nossos padrões de crítica e modos de percepção a ponto de tornar impossível ver o século XIX com qualquer clareza”, indicando o propósito daquele número especial.¹⁰ Se a arquitetura moderna inventara um inimigo pelo exagero de alguns de seus traços característicos e criara seus próprios princípios através do reforço desse contraste, ainda haveria o risco de se interpretar a “École de Beaux-Arts Exhibition” nos mesmos moldes de oposições fáceis em que haviam sido forjados. Para superar as dicotomias realismo/abstração, academicismo/vanguarda, artesanato/arte da máquina, estilos históricos/“estilo”, o oitavo número de *Oppositions* busca compreender as condições anteriores à arquitetura moderna, as condições de sua produção, “concentrando-se em uma cidade – Paris – e em uma ideologia dominante – o academicismo”, e em objetos que demonstrem “mais claramente a interface entre sociedade burguesa, arquitetura, e urbanismo”.¹¹ Concluindo, o autor diz que “espera encorajar a investigação do passado recente como instrumento para análise e crítica do presente, não mais como realização do ‘espírito da

⁹ Id.

¹⁰ Anthony Vidler, “Academicism: modernism” in *Oppositions 8* (Paris under the Academy: City and Ideology), primavera 1977, sem página.

¹¹ Id.

época', mas como uma contribuição à compreensão das impossíveis contradições de nossa própria prática".¹²

A preocupação com temas e referências históricas, seja por parte do arquiteto ou por parte do teórico ou historiador, constitui o próprio caráter da revista, que contou com três proeminentes historiadores em seu comitê editorial: Kenneth Frampton, Anthony Vidler e, nos últimos números, Kurt Forster. Há inclusive momentos (intensificados nos números mais tardios) em que se percebe a recorrência de temas que refletem de maneiras particulares sobre o próprio recurso à história. Afora o fato de todos os seus textos terem um embasamento histórico bastante aprofundado e até incomum, a revista se coloca de um modo que questiona, indireta e paralelamente, a própria historicidade das teorias e projetos publicados. A revista está sempre avaliando a historicidade de suas próprias intenções e de seu próprio projeto editorial, mas sem explicitar que isso é feito. Isso nos leva a atentar para um tipo de discurso que se aprofunda em determinados temas com o intuito subjacente de encontrar ali elementos tanto para uma possível autocrítica quanto para o estabelecimento de um novo cânone.

Oppositions 25 e 26.

É no penúltimo número, *Oppositions* 25, que o problema do posicionamento da revista em relação à história é enfrentado mais ou menos diretamente. O número vem com o subtítulo “Monument/Memory”, e antecipa o próximo, o último, em que o túmulo será um tema. O editor especial é Kurt Forster, e o número é inspirado no ensaio “Der Moderne Denkmalkultus”, traduzido como “The Modern Cult of Monuments”, de Alois Riegl, da virada do século 19 para o 20. Longe de ser um especial sobre restauro de obras arquitetônicas, partindo da afirmação riegeliana da “contingência histórica de todo valor estético”, diversos autores pensam a relação com a história como central à “ideia de novo”. Ao mesmo tempo, encontramos frases curiosas como: “No limiar da era moderna, a contemplação da morte e da decadência deu lugar a uma atitude ativa e de sondagem em direção às reminiscências do passado”;¹³ ou “alguns edifícios atraem o nosso interesse principalmente porque eles viraram ruínas”;¹⁴ ou

¹² Id.

¹³ Kurt W. Forster, “Monument/Memory and the Mortality of Architecture”, *Oppositions* 25, outono 1982, p. 3.

¹⁴ Id., p. 7.

mesmo o ressurgimento das frequentes leituras metafísicas da obra de Aldo Rossi.¹⁵ Passa-se uma mensagem de dúvida: deixar o tempo consumir a arquitetura, inevitável ruína futura, em contraposição ao preservar como circunscrição, como isolamento do objeto em relação às condições de seu tempo, que o deteriorarão invariavelmente: duas posições opostas frente à história, que conferem à arquitetura noções também opostas de autonomia. No primeiro caso, a autonomia é vista como a autoconsciência da própria finitude; no segundo, como um preservar-se a-histórico. Vemos aqui a arquitetura compreendida como um sujeito; lançamos a hipótese de que, neste momento específico, em seu penúltimo número, a revista revele uma dimensão própria de analogia com a arquitetura e, assim, também dê um sentido mais acabado à dimensão metalinguística e autorreferente até então meramente intuída.

A questão subjacente no número 25 parece ser a seguinte: em face da deterioração inevitável da arquitetura, da morte, do fim do moderno, da ruína, como ficará a relação com a história? “Quando Riegl falou sobre a contingência histórica de todo valor estético, ele não advogava pelo ecletismo. Ao contrário, ele reconhecia que as preocupações contemporâneas, o *Kunstwollen* de nossa época, determinam profundamente nossas percepções do passado: não há um passado objetivo, constante no tempo, mas apenas uma refração contínua do ausente na memória do presente”.¹⁶ O ensaio de Alois Riegl vem em seguida, trazendo a tensão do espírito histórico do “querer da arte” (*Kunstwollen*), e quase deixa a impressão de que não está ali “como se fosse” uma questão contemporânea.¹⁷ Não é só uma questão de relevância para a cultura arquitetônica contemporânea, mas constitui as bases contraditórias da relação mesma de *Oppositions* com a história, cada vez mais evidentes com o passar do tempo.

Oppositions, n. 13, pp. 8-9.
Francesco Dal Co, “Criticism
and Design”.

¹⁵ “Rossi’s darkly shadowed renderings are at once plastic and spectral because their shadows seem more substantial than the buildings themselves whose purpose is negated by utter vacancy. Rather than architectural specters they may be the bones of ghosts.” Id., p. 13. Também Francesco Dal Co, em *Oppositions* 13, apresentara reflexões sobre historiografia e operatividade da crítica desenvolvida sobre estudo da obra de Aldo Rossi, atentando para dimensões parecidas com as que Forster vê. Francesco Dal Co, “Criticism and Design”, *Oppositions* 13, verão 1978, pp. 1-16.

¹⁶ Kurt W. Forster, op. cit., p. 3.

¹⁷ Alois Riegl, “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”, *Oppositions* 25, outono 1982, pp. 20-51.

Oppositions conta a história da arquitetura de um modo particular, o que revela que sua relação com a disciplina histórica não é tão distanciada. A sua historiografia própria busca temas de importância para as tarefas do arquiteto em seu tempo. É comum que transmita dúvida a respeito da relevância ou não de tais temas para a sua atualidade, o que decorre em parte do embasamento histórico buscado em todas as suas seções. Isso implica na criação de relações entre crítica e teoria através de abordagens históricas. Muitas vezes, é um aprofundamento histórico que serve para embasar ou ampliar sentidos presentes em outros artigos.

Oppositions, n. 26, pp. 128-129.
Projects, "Aldo Rossi and the
Modena Cemetery".

É claro que um potencial crítico é inerente a quase todo material histórico. Apesar disso, para além do modo que o historiador trata o seu objeto, é possível deduzir, do posicionamento de um artigo em relação aos outros da revista, outros níveis de significação. Tais deduções guardam um grau de incerteza e permitem tentar interpretações sobre intenções editoriais. *Oppositions* afirma uma dimensão intersticial através da qual se pretende alcançar uma leitura produtiva. Há uma preocupação com o modo pelo qual os artigos – o que inclui temas, ou mesmo palavras, ideias –, são concatenados. Na perspectiva de um uso intenso da disciplina histórica pela revista, isso se acentua, e ocorre aí mais uma sobreposição de significado. Esta sobreposição advém dos deslocamentos históricos que há entre os períodos correspondentes aos assuntos de cada texto. Tais deslocamentos permitem uma reflexão implícita e constante sobre a história durante toda a leitura da revista. Por outro lado, em alguns momentos, por serem tantos e tão violentos esses deslocamentos, a reflexão é atrapalhada e o panorama antes fértil vira um “todo indiferenciado” historicista, carregando o sentido duplo do termo historicismo apontado por Anthony Vidler em editorial.¹⁸ Essa camada implícita de deslocamentos é preservada como um lugar ambíguo entre o olhar crítico sobre discursos do passado e o próprio historicismo; muitas vezes é ela que silenciosamente sugere um sentido de operatividade a guiar o acesso ao material histórico. A crítica do *Zeitgeist*, tão presente na revista, passa a funcionar também como uma autocrítica velada.

Assim, fica estabelecido um discurso que não explicita sua intenção, mas se põe a procurar em diversos pontos de vista posições que possam tornar o debate produtivo, mas não sem

¹⁸ Anthony Vidler, “After Historicism”, *Oppositions* 17, Editorial, verão 1979, p. 1.

trazer uma dose de confusão. *Oppositions* 10 é um exemplo de como uma reflexão indireta sobre a cultura arquitetônica em geral pode contribuir e ao mesmo tempo atrapalhar reformulações programáticas; as referências consideradas indicam a dimensão do arco histórico em que tal reforma pretende se referenciar. No número, o único em que Philip Johnson aparece, as matérias sobre ele são intercaladas com artigos sobre a vanguarda construtivista da União Soviética. As oposições construídas podem ser lidas em diversos níveis. Não é possível atribuir à revista uma definição, um posicionamento quanto a tal polarização; é perceptível apenas a sua intenção de contrastar ainda mais tais contradições quase a ponto de neutralizá-las, e de aprofundá-las também “microcosmicamente”, internamente aos artigos selecionados.

Todo discurso em *Oppositions* preza por seu fundamento na história – talvez esse seja o ponto que mais a diferencie das pequenas revistas das vanguardas históricas. Como se deve interpretar, então, nessa revista, que pretende também um tipo de vanguardismo, a documentação tão rica e elaborada das revistas das vanguardas “originais”? Em que ponto essa visita diferencia entre um olhar crítico e a vontade de refazer um papel heróico na história? Mesmo que a última possibilidade tenha sido refutada expressamente em editorial, em que medida a revista não expressa a nostalgia da posição que a arquitetura perdia na sociedade ao longo do século 20?¹⁹ Em que medida a sua atenção ao debate em termos de autonomia da arquitetura não havia sido influenciado pela própria construção historiográfica da arquitetura moderna? E em que medida ela não expressa em si mesma a sua resistência às transformações do clima, das disposições, da arquitetura no contexto em que nascera até aquele que viu a sua morte? São essas questões que embasam o projeto de autonomia da revista do fim dos anos 1970 em diante.

Autonomia da revista?

Oppositions, n. 26, pp. 26-27.

Nos primeiros estudos e conferências promovidos ainda na segunda metade dos anos 1960 – de CASE aos primeiros anos do IAUS – colocava-se o intuito de gerar um ambiente crítico sobre arquitetura, desvinculado tanto do mercado quanto da academia. Dali até os primeiros anos em que *Oppositions* foi publicada, percebia-se a atenção a dois aspectos principais associados. Um deles, respectivo a análises da cidade e das características mais imediatas do

¹⁹ Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, “Editorial”, *Oppositions* 2, janeiro 1974, sem página.

ambiente físico; o outro, à transmissão de tais sentidos pela esfera pública, englobando problemáticas especificamente arquitetônicas de um ponto de vista interdisciplinar. Na segunda metade dos anos 1970, acentua-se um processo de rejeição das abordagens empíricas, vistas em geral como contaminadas por certo positivismo tecnocrático, o que direcionava as atuações do instituto (e o viés de *Oppositions*) a abordagens que se aprofundavam no objeto arquitetônico mais independente de suas relações com a cidade. A tendência teórica predominante passa a ser de cunho especulativo. Esse movimento, percebido através da revista, é um tipo de anulação do espaço físico – o espaço das questões materiais ambientais urbanas, mais ou menos imediatas, ou mais imediatamente políticas ou de interesse para a esfera pública – pelo espaço histórico da revista.

É como se a relação com a realidade histórica saltasse uma camada de valência e virasse uma relação com a disciplina histórica em si. No caso, o apelo às vanguardas é bem expressivo desse ponto de vista. A arquitetura acaba sendo tratada do ponto de vista de seu desenvolvimento histórico próprio, e só. Percebemos na fase inicial de *Oppositions* uma dimensão da autonomia que, compreendendo-se como um tipo de interface, mais do que como um “objeto autônomo”, ficou como um índice melhor de seu tempo do que a fase posterior; pois ela guarda uma dimensão produtiva de contato com a realidade não tão facilmente verificável nas outras. Talvez ela nem devesse ser chamada de autonomia; mas traz à tona elementos sem quais vai se tornando cada vez mais distante e abstrata a possibilidade de inserção com propósito na sociedade. Nesse sentido, a noção de autonomia como isolamento e a noção de história como historicismo fazem parte de um mesmo movimento. Daí talvez as analogias entre *Oppositions* e a arquitetura num nível que ultrapassa a mera analogia entre arquitetura e linguagem, e que implica uma dimensão mais ideológica: como se a história fosse o novo fardo da arquitetura.

Arquitetura como instituição

Na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, as aparições algo episódicas e isoladas da fenomenologia em *Oppositions* sugerem que tenham sido indicações editoriais feitas exclusivamente por Kenneth Frampton; além disso, tratando-se de abordagens um tanto deslocadas dentro das revistas, estão longe de poderem ser entendidas como coerentemente integradas em qualquer que seja seu projeto editorial. Fora de qualquer relação ou menção explícitas a problemáticas a elas contemporâneas (ao contrário do editorial de Frampton em *Oppositions* 4) funcionam até mais como um sinal da perda do sentido programático de outrora, ou parecem sem propósito, trazendo um tom especulativo bastante abstrato.²⁰ Durante esses anos finais, Peter Eisenman também está afastado da revista, quase não publica. É possível que o desinteresse esteja relacionado ao questionamento que faz, a partir de um momento, de

²⁰ Os textos são (bastante comum é que tais abordagens partam da obra de Louis Kahn): Christian Norberg-Schulz, “Kahn, Heidegger and the Language of Architecture” in *Oppositions* 18 (outono 1979), pp. 28-47; Massimo Cacciari, “Eupalinos or Architecture. Review of Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*”, *Oppositions* 21 (verão 1980); Kenneth Frampton, “Louis Kahn and the French Connection”, *Oppositions* 22 (outono 1980); Francesco Dal Co, “Notes Concerning the Phenomenology of the Limit in Architecture”, *Oppositions* 23 (inverno 1981); Christian Bonnefoi, “Louis Kahn and Minimalism”, *Oppositions* 24 (primavera 1981).

sua concepção de autonomia. Veremos como essa transição também está relacionada à sua identificação da ideia de instituição como inerente à arquitetura.

Aproximando “as mensagens” do arquiteto Louis Kahn às do filósofo Martin Heidegger, o autor Christian Norberg-Schultz fornece elementos para a compreensão da arquitetura como instituição.²¹ Acima de tudo, a arquitetura é uma expressão das instituições do homem que, por sua vez, dizem respeito aos “começos”, quando os homens realizam seus desejos e aspirações. Kahn usa o exemplo da escola como uma dessas materializações do “ser-no-mundo” que atravessam as épocas. Mesmo com a mudança das circunstâncias históricas, as instituições humanas são sempre redescobertas, e por isso dizem respeito a uma “estrutura atemporal do mundo”.²² Os intuitos mais enraizados da existência humana são corporificados na presença silenciosa da arquitetura, revelando-se assim a essência do lugar, um “mundo dentro do mundo”.²³ Como Kahn, Heidegger compreende a realidade como um fenômeno unitário, em que a existência e a essência são aspectos integrais da mesma realidade. Norberg-Schulz aponta que enquanto Husserl investiga fenomenologicamente as experiências, Heidegger analisa as estruturas existenciais básicas. O espaço é definido por Heidegger através de uma relação entre céu e terra, sendo desse modo não um conceito matemático abstrato, mas uma estrutura concreta no mundo, como explicita a frase de Kahn: “um espaço que sabe o que quer ser é um lugar.”²⁴ Se Kahn define o propósito da arquitetura como uma expressão das instituições humanas, Heidegger introduz o conceito mais geral de “habitar”. Essa noção não se refere unicamente à residência em um lugar, mas a uma relação autêntica entre o homem e as estruturas de sua existência. Assim como a arte, a arquitetura ajuda o homem a habitar no sentido verdadeiro da palavra. A natureza da construção é permitir habitar, assim como a da poesia.

Provavelmente, a visão que mais contrasta com esse apelo a um retorno “às coisas como elas são” é a de Eisenman, expressa em um balanço feito sobre sua própria produção, já em 1987.²⁵ O arquiteto reconhecerá que a proposição da autonomia, operativa em sua série de casas, principalmente nas primeiras, do começo dos anos 1970, relacionava-se a uma busca pela “essência do signo” e, na verdade, mesmo que sua vontade fosse a de deslocar a “metafísica antropocêntrica” da arquitetura, era nela que se fundamentava.²⁶ Continha o “resíduo de uma crença acrítica na autoridade do conhecimento” e cultivava “o sonho da

²¹ Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 29.

²² Id., p. 32.

²³ Id.

²⁴ Louis Kahn apud Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 37.

²⁵ Peter Eisenman, “Misreading Peter Eisenman” in *Houses of Cards*, Nova York: Oxford University Press, 1987, pp. 167-186. O texto traz uma epígrafe curiosa com trecho de Adolf Loos em “Architektur”, de 1910: “The work of art aims at shattering man’s comfortable complacency. A house must serve one’s comfort. The work of art is revolutionary, the house conservative. The work of art points man in the direction of new paths and thinks to the future. The house thinks of the present. Man loves everything that serves his comfort. He hates everything that wants to tear him away from his secure and safe position, and is burdensome. And so he loves the house and hates art.”

²⁶ Id., p. 166.

presença ilusória”.²⁷ Nesse sentido, a arquitetura sob o paradigma da autonomia não teria sido capaz de deslocar suficientemente as instituições do ser no mundo. Para Eisenman, assim como há um deslocamento primordial da caverna para a cabana primitiva, a arquitetura deve ser uma investigação contínua das formas ocupáveis; uma nova metafísica da arquitetura é reconstituída a cada novo deslocamento, que novamente institucionalizará outras formas ocupáveis. A própria história da arquitetura pode ser vista como a de “releituras, e leituras erradas [misreadings]” contínuas de metafísicas reinstituídas.²⁸ O modernismo, ao proclamar a função como essência da arquitetura, estava apenas reafirmando a “institucionalização clássica do habitar”, uma “institucionalização disfarçada de deslocamento”.²⁹ Por isso, seus projetos eram tentativas de questionar esse sentido contingente do modernismo, mas falharam, por exemplo, quando as operações de transformação nas Casas I, II e III evidenciavam que a “relação de escala entre homem e casa” baseava-se ainda em um “significante institucionalizado”.³⁰ O ponto de virada, segundo Eisenman, veio após a Casa VI. A ideia que progressivamente suplantaria a de autonomia seria a de ausência: ao invés de compreender as transformações como um processo lógico de descoberta, suas casas seguintes devem ser vistas como processos de invenção, “ficções construídas em uma tentativa de deslocar a obra da tradição da presença no objeto arquitetônico”.³¹

Eisenman associa a manifestação da presença física à institucionalização. Qualquer ato construtivo será assim um ato de presença. Mas o “ato conceitual” da arquitetura é “a crítica, a transformação e a criação de instituições”.³² O maior desafio para o arquiteto é superar o paradoxo entre a física e a metafísica da arquitetura, e entender a arquitetura como o contrário da construção. O poder centralizador do texto arquitetônico convencional trabalha para suprimir esse paradoxo insolúvel. No entanto, como a condição da textualidade contempla a “presença da ausência”, um texto arquitetônico descentralizador irá evitar “a origem”, “a reificação do objeto funcional”, e “a especificidade quanto a escala, lugar, e tempo.”³³ Essas são as premissas que vem desenvolvendo para seu trabalho desde então, cada vez mais “envolvido na geração de ficções, histórias, arqueologias, e narrativas”. Eisenman afirma que, em retrospecto, pode-se encontrar a inclinação à ficção operando já nos textos explicativos dos processos de suas primeiras casas. Agora, porém, “o texto ficcional, a leitura errada, tornaram-se o próprio projeto.”³⁴

²⁷ “Ironically, therefore, the houses actually reinforce much of what they were attempting to dislocate – namely, the search for center inherent in architecture’s historic anthropocentrism was, in fact, the search for essence indicated in the traditional pursuit of origins and truth.” Id., p. 183.

²⁸ Id., p. 169.

²⁹ “Hence modernism, though proclaiming itself to be the major dislocation in the history of architecture, could be considered as a disguised reinforcement of institutions, a repression of and defense against the anxiety of uncertainty that man now inescapably faced.” Id., p. 172.

³⁰ Id., p. 180.

³¹ Id., p. 184.

³² Id.

³³ Id.

³⁴ Id., p. 186.

CAMPO AMPLIADO

O ensaio “A escultura no campo ampliado”, formulado em 1978 por Rosalind Krauss, estabelece um marco em seu percurso, para onde convergem e sedimentam aspectos importantes de sua reflexão até ali, e expressa também um redirecionamento do que se pode entender por seu projeto intelectual.¹ Passando pela identificação da noção de índice na arte de seu tempo,² pela crítica às interpretações correntes da obra de Sol LeWitt³, pela própria formulação do Campo ampliado, e por um artigo redigido para o catálogo do pavilhão norte-americano na Bienal de Veneza de 1980,⁴ será possível entender como se modifica a caracterização do espaço pela autora através de cada momento. Considera-se a sistematização da produção artística que pretendem e como se relacionam à arquitetura. A leitura dos artigos é entremeada por avaliações posteriores que contribuem para inseri-lo nos âmbitos de sua concepção e de sua recepção.⁵

O índice

Em seus números iniciais, a revista *October* colocou a fotografia no centro de sua abordagem. Era um interesse comum às editoras Rosalind Krauss e Annette Michelson, que apontavam o sentido de urgência por se pensar a técnica fotográfica dos pontos de vista da circulação e da produção, uma vez que os modelos teóricos que acompanhavam sua crescente comercialização demonstravam defasagem; pior, dada a inflação do uso do suporte fotográfico durante o período, a negligência de seu fundamento na reprodutibilidade seria tanto mais problemática quanto mais se procurasse valorar a técnica recorrendo a critérios similares aos utilizados para interpretar a pintura.⁶ A apuração dessa dimensão econômica da fotografia foi precedida por uma elaboração de Krauss quanto ao seu desempenho cognitivo: seu caráter de recorte de uma continuidade espacial e sua disseminação como modo de fruição

¹ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” in *October*, n. 8 (primavera 1979), pp. 30-44. Para as citações, utilizamos a tradução de Elizabeth Carbone Baez, publicada originalmente no primeiro número da revista *Gávea* em 1984 e reeditada como “A escultura no campo ampliado” in *Arte & Ensaios* 15:17, Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008, pp. 128-137.

² O artigo foi publicado em duas partes: Rosalind Krauss, “Notes on the Index. Seventies Art in America. Part I” in *October*, n. 3 (primavera 1977), pp. 68-81, redigido em 1976, e “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part II” in *October*, n. 4 (outono 1977), pp. 59-67, em 1977.

³ Rosalind Krauss, “LeWitt in Progress”. *October*, n. 6 (outono 1978), pp. 46-60. Escrito em 1977.

⁴ Rosalind Krauss, “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings” in *Drawings: The Pluralist Decade*, 39th Venice Biennale, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980, pp. 33-34.

⁵ Spyros Papapetros, Julian Rose (orgs.) *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2014. Resultado de conferência realizada em abril de 2007 na Escola de Arquitetura da Universidade de Princeton, o livro tem o objetivo de mapear as “fontes, impulsos, movimentos e eventos que enquadram a origem do ensaio de Krauss” e, ao mesmo tempo, de avaliar seus argumentos em face dos desenvolvimentos posteriores nas “práticas ampliadas” da arte e da arquitetura nas décadas subsequentes (Spyros Papapetros, Julian Rose, Introduction, p. viii). Coloca-se como o primeiro esforço no sentido de mapear as condições originárias do artigo e suas relações com transformações nos campos de interseção entre a arte e a arquitetura. A conferência contou com a participação de pesquisadores anteriormente vinculados ao IAUS, como os ex-editores de *Oppositions* Kenneth Frampton, Antony Vidler e Kurt Forster, além de artistas e arquitetos que expressam a influência do ensaio em seus trabalhos.

⁶ Annette Michelson, Rosalind Krauss, “Introduction” in *October*, n. 5, *Photography: A Special Issue* (verão 1978), pp. 3-5.

preponderante de parte da produção contemporânea a haviam colocado como objeto de uma investigação teórica indispensável, que encontraria aí uma chave de leitura para um universo de manifestações artísticas nos anos 1970 nos Estados Unidos. Para Krauss, a fotografia poderia ser associada a tal transformação pois sua lógica operaria através da noção semiótica do índice, parâmetro unificador da diversificada produção artística, mas que Krauss considera falsamente celebrada como “pluralista”.⁷

Krauss aponta que a noção linguística do shifter – elaborada por Roman Jakobson como uma classe de signos que podem ser preenchidos por significado apenas por serem vazios, como os pronomes – está vinculada a outra categoria de signos, chamada índice.⁸ A autora observa que, segundo a semiótica de Charles Sanders Peirce, “uma foto é um tipo de ícone, ou similaridade visual, que carrega uma relação indicial com o seu objeto”, e estabelece “o seu significado ao longo do eixo de uma relação física com seus referentes”.⁹ O índice compreende uma relação de causa entre si e seu objeto, como pegadas na areia, rastros e vestígios em geral, assim como o referente de um pronome pessoal, e é, assim, um “documento de presença”.¹⁰ A “gênese física” do índice – a relação indicial entre o ícone (a própria foto) e o objeto capturado pela sensibilidade à luz da superfície do filme fotográfico – seria responsável por um “curto-circuito” nos “processos de esquematização ou intervenção simbólica”, o que lhe confere um sentido de desestabilização dos parâmetros históricos correspondentes às questões de estilo na arte.¹¹ Assim, a principal característica da fotografia está nessa presença indicial do objeto, anterior a qualquer intervenção formal do artista.

*October, n. 4, pp. 61-62.
Rosalind Krauss, "Notes on the
Index. Part II".*

⁷ "Are not all these separate 'individuals' in fact moving in lockstep, only to a rather different drummer from the one called style?" Rosalind Krauss, "Notes on the Index. Seventies Art in America. Part I", p. 68.

⁸ Id., p. 69.

⁹ Id.

¹⁰ Id.

¹¹ Id., p. 75.

A segunda parte de “Notes on the Index” reitera seu argumento anterior, aprofundando as funções da fotografia para a legibilidade da arte dos anos 1970 e da dimensão física do continuum do “próprio mundo” para tanto.¹² A abstração e a arquitetura adquirem aqui mais relevo. Krauss investiga as correlações entre sistemas de signos de natureza não codificada, como percebidas em uma apresentação de dança de Deborah Hay: aos seus movimentos não seria possível encontrar com segurança nenhum código correspondente, seja na dança ou na cultura, configurando-se apenas a manifestação física de uma causa, uma manifestação literal de sua presença. Assim, o sentido indicial inscrito no corpo da artista por seus movimentos no espaço seria suplementado por um texto por ela mesma proferido: “I Am Here”, a repetir a “mensagem de presença pura em uma mensagem articulada.”¹³

Essa relação “quase tautológica” entre significante e significado é, segundo Krauss, como Roland Barthes caracteriza a fotografia.¹⁴ Se vistos (através de fotografias) os trabalhos de intervenção de Lucio Pozzi, Michelle Stuart, Gordon Matta-Clark, Marcia Hafif, o que se percebe é que o “tecido conectivo ligando os objetos contidos na fotografia é aquele do próprio mundo, ao invés daqueles pertencentes a um sistema cultural”.¹⁵ É como se o enquadramento da fotografia promovesse a um só tempo a percepção da continuidade e da descontinuidade entre ela e o mundo, de modo similar à articulação entre os edifícios e as intervenções, que teriam conseguido com isso de modos diversos ressaltar a presença da arquitetura.¹⁶ Ao sentido indicial dado da fotografia, sobrepõe-se uma noção análoga da arquitetura como manifestação literal da presença reafirmada pela inexistência de referenciais simbólicos além de si. Como nas fotografias, os edifícios passam a habitar um tempo passado; as intervenções deixadas são causas físicas, como marcas, pistas, que “reapresentam o edifício através do paradoxo de ele estar fisicamente presente porém temporalmente remoto.”¹⁷ Em alguns casos, segundo Krauss, teríamos algo como a figuração de um fantasma da presença, indicando um desempenho temporal do índice diverso da configuração de um “presente contínuo”.

O índice é compreendido como instância em que coincidem, entram em contato “o próprio mundo” e o suporte artístico, ao mesmo tempo em que media essa relação. A arquitetura parece ser um bom ponto de referência para Krauss nesse momento porque é mais facilmente assimilável a uma experiência de mundo despojada de sentidos simbólicos determinados.

A ideia de duplicação de índice sobre índice apoia o seu argumento nessa segunda parte do texto: o recurso a códigos auxiliares que produzem efeitos de duplicação é como a reiteração do que havia dito na primeira parte. É possível depreender disso um investimento da parte de

¹² Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part II”, p. 60.

¹³ Id., p. 59.

¹⁴ Id., p. 62.

¹⁵ Id., p. 60.

¹⁶ “In each of these works it is the building itself that is taken to be a message which can be presented but not coded. The ambition of the works is to capture the presence of the building, to find strategies to force it to surface into the field of the work.” Id., p. 64.

¹⁷ Id., p. 65.

Krauss em correspondências entre obra e texto? Tal procedimento colocar-se-ia como uma busca por intensificar a experiência do conhecimento das obras, como se tal sobreposição sugerisse a intuição de um plano discursivo paralelo. Em seu próximo artigo publicado em October, “LeWitt in Progress”, o procedimento do artista é exposto no próprio modo de estruturação do texto.¹⁸ A cada parágrafo de Krauss é intercalado um parágrafo de Molloy, de Samuel Beckett: a permutação, o deslocamento sistemático de uma voz a outra, além de evidenciarem a dimensão processual, revelam a relação literal, não-referencial, entre a obra e seu significado ou legenda. O ensaio aparece como um momento de suspensão e questionamento da razão explicativa de um texto sobre a obra, como um modo de relativizar a preponderância (e até a necessidade) do “entendimento” a respeito de um trabalho: nem sempre as elocubrações da mente darão conta. Isso, justamente porque Krauss percebia um exagero, por parte da crítica de seu tempo, na justificativa de um suposto racionalismo em LeWitt. A “literalização” do próprio texto aparece aqui contra a atribuição de um significado em um referente exterior, tratado em geral como transcendental. Provando que o objetivo do artista seria, através de um “nominalismo absurdista”, chegar ao oposto do idealismo, Krauss cita o próprio: “Pensamentos irracionais devem ser seguidos absoluta e logicamente.”¹⁹ O questionamento de uma “racionalidade pia” enquanto “inimiga da arte” era compartilhado por todos da geração minimalista de LeWitt: “Entrar nos sistemas dessas obras, seja de LeWitt, de Judd, de Morris, é precisamente entrar em um mundo sem centro, um mundo de substituições e transposições de modo algum legitimadas pelas revelações de um sujeito transcendental.”²⁰

October, n. 6, pp. 54-55. Rosalind Krauss, “LeWitt in Progress”

¹⁸ Rosalind Krauss, “LeWitt in Progress”.

¹⁹ Sol LeWitt apud Rosalind Krauss, Id., p. 58.

²⁰ Rosalind Krauss, “LeWitt in Progress”, p. 58.

Escultura no campo ampliado

Em “Escultura no campo ampliado”, Krauss identifica um problema na insistente utilização da categoria de escultura para classificar a grande variedade de “coisas realmente surpreendentes” que haviam surgido na arte nos últimos dez anos.²¹ Que a categoria pudesse ter se tornado “quase infinitamente maleável”, revelava o trabalho do historicismo sobre “o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença”.²² Ignorava-se a diferença abissal, por exemplo, entre a “prova visual da lógica imutável e da coerência das geometrias universais” das formas do construtivismo russo e as suas contrapartidas “claramente contingentes” do minimalismo, que “denotam um universo unificado não pela mente, mas por cordas de arame, cola, acidentes da gravidade”;²³ igualmente questionável seria a construção de “genealogias a partir dos dados de milênios e não apenas de décadas”, arrolando Stonehenge e as fileiras de Nazca sob o mesmo termo escultura.²⁴ A historicidade da categoria moderna de escultura seria definida pela dialética entre a progressiva evacuação de suas funções monumentais – sua característica de suporte para conteúdos históricos, simbólicos e comemorativos, vinculada por meio da lógica da base e do pedestal à representação clássica –, para uma condição nômade, autônoma, como que envolvida, a partir daí, na produção de um “sem lugar”.

October, n. 8., 30-31. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”

A abertura do texto havia sido feita com a descrição de um caminhar em aproximação a *Perimeters/Pavillions/Decoys* (1978-1979), de Mary Miss, uma breve jornada fenomenológica abruptamente interrompida: “O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele. A obra propriamente dita fica portanto abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira

²¹Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 30.

²² Id.

²³ Id., p. 32.

²⁴ Id., p. 33.

entre interior e exterior, estrutura delicada de estacas e vigas.”²⁵ O percurso será retomado alguns parágrafos depois em expressão de aporia: “Logo, ao olharmos para o buraco feito no solo, pensamos que sabemos e não sabemos o que seja escultura.”²⁶ Se essa é uma manifestação retórica de dúvida, poderíamos imaginar aí implícito um dilema incidente em outro domínio, talvez aquele em que a autora reflete sobre critérios para observação e interpretação da obra de arte? A imagem remete à definição comemorativa de Adolf Loos para a arquitetura: “Se nos deparássemos com uma elevação no bosque, de cerca de 180 centímetros por noventa de largura, com a terra empilhada formando uma pirâmide, seríamos tomados por um estado sombrio e uma voz dentro de nós diria: ‘Alguém está enterrado aqui’. Isto é arquitetura.”²⁷ Entre as obras escolhidas para acompanhar o texto, muitas apresentam um vazio em seu centro, ou uma configuração centrífuga ou de campo circular. As imagens da obra de Miss são as que melhor refletem a condição de “pura negatividade” da escultura após a exaustão do espaço idealista do modernismo; agora “um buraco negro no espaço da consciência”, uma “terra-de-ninguém categórica”, a escultura só poderá ser definida por uma combinação de exclusões, pela “adição de não-paisagem a não-arquitetura”.²⁸ A segunda foto

October, n. 8.,
36-37. Rosalind
Krauss, "Sculpture
in the Expanded
Field"

²⁵ A tradução é tomada de Elizabeth Carbone Baez, "A escultura no campo ampliado", p. 129.

²⁶ Id., p. 131.

²⁷ A tradução do trecho de "Architektur", de Adolf Loos, publicado originalmente em dezembro de 1910 na revista Der Sturm, foi feita por Célia Euvaldo e vem de citação à nota 6 do prefácio de Hal Foster para o seu livro "O complexo arte-arquitetura", São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 12. Partindo dessa semelhança entre a passagem de Krauss e a de Loos, Foster aponta: "Um mito de origem da arquitetura, este também pode servir para a marca primordial que é a escultura: poderíamos dizer que a arquitetura e a escultura disputam aquele túmulo." Eve Meltzer também busca um significado a esse túmulo: "Thus, from Loos to Krauss, the unanticipatable 'mound' that we come upon in the landscape calls up something more than the idea that death and burial are central to architecture itself; the mound — ponderous in its materiality and its brute presence — wants to say that something buried or otherwise obscured lies beneath the very concept of the expanded field itself." Eve Meltzer, "The Expanded Field and Other, More Fragile, States of Mind" in Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2013, p. 132.

²⁸ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", p. 36.

de Perimeters/Pavillions/Decoys, na mesma página, associa-se à descrição de Krauss (“estrutura delicada de estacas e vigas”) e sugere analogia com a estrutura do mapeamento que será realizado em seguida, a fim de dar conta do impasse categórico em questão: inicialmente, um triângulo em cujo vértice inferior, como que enterrada, está a escultura e, acima, nos vértices direito e esquerdo, respectivamente, os termos não-arquitetura e não-paisagem. O rebatimento destes últimos em seus opostos (paisagem e arquitetura) configura os quatro vértices de um quadrado, e se tem a criação de um primeiro campo, agora em planta. O gráfico pode ser visto quase como uma representação da realidade física. A ambiguidade entre a representação de um espaço real e um espaço teórico é reforçada pela presença de termos não facilmente visualizáveis, como no caso de uma hipotética “não-paisagem”.

Krauss afirma que a ampliação a que se refere chama-se grupo de Klein, na matemática, e que possui outras designações, como grupo de Piaget, “quando usado por estruturalistas envolvidos no mapeamento de operações dentro das ciências humanas”.²⁹ Em “The Interaction of Semiotic Constraints”, estudo de Algirdas Julien Greimas e François Rastier, de 1968, citado por Krauss como referência para o seu modelo, chama a atenção a citação escolhida para a epígrafe: “Deve-se ter cautela ao acreditar que a mente inventiva opera de acordo com o acaso”.³⁰ Greimas foi o primeiro a promover o estruturalismo semiótico, o ramo mais formalizado do estruturalismo e mais próximo da linguagem matemática. O estudo busca compreender a atividade criativa humana através de um processo mediado por categorias que vão do simples ao complexo e do geral ao específico, e que, “através de um número de determinismos, chega a uma exaltação da liberdade”.³¹ Pretende-se fornecer as bases – as estruturas elementares do significado, as “estruturas profundas”³² – para uma abordagem semiótica do texto literário apoiando-se na antropologia de Claude Lévi-Strauss; o status disciplinar da literatura como um dado básico na sociedade é questionado, pois não há “nada de especificamente literário no jogo da mente criativa.”³³ Seguindo Lévi-Strauss, pressupõe-se que “as sociedades humanas dividem seu universo semântico em duas dimensões, Cultura e Natureza, a primeira definida pelos conceitos que elas assumem e com os quais elas se investem, a segunda pelos que elas rejeitam”.³⁴ Consequentemente, na Cultura estariam contempladas as relações sexuais permitidas; a Natureza abarcaria as inaceitáveis. Decorrem dessa estrutura fundamental exemplos de crescente complexidade, através da interação desse modelo com outros, ou baseados em valores econômicos, como lucro e dano material, ou em

²⁹ Id., p. 40.

³⁰ Algirdas Julien Greimas, François Rastier, “The Interaction of Semiotic Constraints” in Yale French Studies, No. 41, Game, Play, Literature (1968), Yale University Press, pp. 86-105. A epígrafe é atribuída a Destutt de Tracy, p. 86

³¹ Id., p. 86. O sentido de restrição com que trabalham é apresentado logo no primeiro parágrafo: “The play in question here is not to be understood as a free activity productive of literary objects, but as a long journey punctuated with compelling choices that leads, through a series of exclusions and of options, manifesting personal and social phobias and euphorias, to the constitution of an original and unique work.”

³² Id., p. 87.

³³ Id., p. 86.

³⁴ Id., p. 93.

valores individuais, tais quais desejo e fobia; a combinação entre os termos dos três sistemas resulta em dezesseis situações possíveis para as relações sexuais permissíveis.³⁵

Krauss chegou ao sistema semiótico de Greimas e Rastier através de Fredric Jameson, que o havia utilizado para analisar a interação entre personagens literários em seu livro “The Political Unconscious”.³⁶ De acordo com Hal Foster, Jameson não o teria feito sem advertir quanto ao caráter ideológico do fechamento do diagrama e de suas oposições conceituais.³⁷ “Jameson que colocar o quadrado semiótico em movimento histórico”, diz Foster, “com a intenção de revelar uma contradição histórica que seria ainda mais fundamental”.³⁸ Segundo esse entendimento, a estrutura é como uma prisão composta por “pontos conceituais além dos quais a consciência não pode ir, e entre os quais ela está condenada a oscilar”: apenas a práxis poderá oferecer uma saída.³⁹

*October, n. 8., 38-39.
Rosalind Krauss,
“Sculpture in the
Expanded Field”*

Rotacionando em 45° seu quadrado inicial, Krauss cria três novos vértices. Um deles corresponde à extremidade oposta à da escultura, e origina um novo termo: “não há razão para não imaginar um termo oposto – um que seria tanto paisagem quanto arquitetura – que, dentro deste esquema, é chamado de complexo”.⁴⁰ Segundo a autora, a arquitetura e a paisagem estiveram excluídas do âmbito da arte desde o fim da arte pós-renascentista, e serviriam a partir daí apenas para definir o escultórico em sua condição neutra ou negativa. Além disso,

³⁵ Id., pp. 93-97. Como percebe Spyros Papapetros: “Perhaps Krauss’s transformation of these patterns of sexual conduct into analogical models between art and architectural practices speaks for the kinship or congenital relation between the terms joined in the art historian’s diagrams, yet always at a distance.” Spyros Papapetros, “The Pit and the Pedestal: Expanding the Historiographic Field” in *Retracing the Expanded Field*, pp. 82-83.

³⁶ Fato apontado pela autora em Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, “The Expanded Field Then: A Roundtable Conversation” in *Retracing the Expanded Field*, p. 2.

³⁷ Hal Foster, “Diagram as Closure” in *Retracing the Expanded Field*, p. 87.

³⁸ Id., “Diagram as Closure (Discussion)”, p. 87.

³⁹ Id.

⁴⁰ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 38.

Krauss percebe na cultura de seu tempo uma impossibilidade de se pensar o complexo, ao contrário de culturas anteriores: labirintos, jardins japoneses, campos de jogos e procissões de civilizações antigas sempre habitaram tal domínio.⁴¹ Krauss não busca com isso demonstrar uma preferência por qualquer um dos casos, afinal, não-paisagem/não-arquitetura corresponde justamente à oposição entre o construído e o não construído, entre a cultura e a natureza, entre as quais a escultura parecia suspender-se. Ao questionar a oposição fundamental entre cultura e natureza presente no trabalho de Greimas, Krauss direciona o Campo ampliado à superação do par originário da civilização e do próprio humanismo. Mas também revela que os conceitos de arquitetura e de paisagem presentes no esquema são compreendidos modo estanque na cultura em que ela mesma está inserida.

A partir dessa contraposição, é possível questionar se não estaria aí implícita uma arquitetura como objeto isolado, edifício ou projeto, ou mais próxima de uma arquitetura como conceito do que como elemento de justaposições e contiguidades que configuram espaços concretos. Do mesmo modo que a historicidade da categoria de escultura fora trazida à tona, como poderíamos compreender ou nos aproximarmos das especificidades históricas da arquitetura e da paisagem trazidas por Krauss? Seriam meros entes abstratos, universais, simples apêndices para o desempenho do diagrama e do argumento? Essa estrutura inicial revela também uma paisagem que não parece ser compreendida em um sentido urbano. Para vários dos artistas dos quais o Campo ampliado trata, aproximar-se da paisagem tivera o sentido de resistir à “musealização” de suas pesquisas; de modo similar, a crítica institucional que faziam muitas vezes se confundia com a crítica à própria arquitetura enquanto edifício, tornando mais difícil a distinção precisa entre a crítica do espaço da arte e o impulso para o espaço físico.⁴² O olhar de Mary Miss, por exemplo, não poderia ser chamado de um olhar rigorosamente arquitetônico, mas procurava “estruturas na paisagem” e imaginava seu corpo “movendo ao redor, subindo, ou entrando” nesses espaços.⁴³ A cidade, “o campo já sempre ampliado da arquitetura”, seria o ponto de interrogação para Beatriz Colomina: se houver, qual poderia ser uma ideia de cidade subjacente ao Campo Ampliado?⁴⁴

A rotação de 45° do quadrado inicial de Krauss conferirá concretude ao seu argumento na medida em que aos novos vértices correspondem também aspectos qualitativos. Os lugares

⁴¹ Id.

⁴² “This notion of closure was much discussed at the time. We know that many artists were thinking and anguishing about this problem of ‘museability’ – they were trying to produce works that would not be museable, and they were gradually facing the fact that this was not possible. For example, if they were making work that could not be put in a museum, then the museum would go to them. So funnily it is a kind of “double negative”—there’s an entire collection of such pieces in museums now. I think that this dream of a type of space that would not be regimented into the history of art was an obsession at that time. Smithson spoke about it; Matta-Clark spoke about it; so I was wondering if in a way the “Expanded Field” essay and the question it raised were not part of this anxiety of that period?” Yve-Alain Bois, “Diagram as closure (Discussion)” in *Retracing the Expanded Field*, pp. 88-89.

⁴³ “As a young artist, I don’t think I would have said I was interested in architecture per se. But I was looking at the structures in the landscape, and I was really interested in how these structures fit into the landscape, whether they were oil refineries, or warehouses, or farm buildings, or any number of things. Still, it was never just about the object; I was always imagining myself moving through space toward the structures I was looking at, and wondering how I might be able to move around it, or climb on it, or get inside it.” Mary Miss in *Retracing the Expanded Field* (Responses), p. 181.

⁴⁴ Beatriz Colomina in *Retracing the Expanded Field* (Responses), p. 213.

criados são exemplificados através de trabalhos: entre não-paisagem e paisagem, tem-se os lugares marcados, como *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson; entre a não arquitetura e a arquitetura, as estruturas axiomáticas, como os espelhos de Robert Morris; e entre arquitetura e paisagem, a construção de lugares, como em *Partially Buried Woodshed* (1970), também de Smithson. Tais categorias não pretendem configurar novos suportes restritivos como no modernismo: com suas práticas, os artistas transitam de um ponto para o outro do diagrama, sem maiores cerimônias. Tal seria a principal prova da mudança paradigmática que trará um nova periodização, pois “internamente à situação do pós-modernismo, a prática não é definida em relação a um dado meio – escultura – mas em relação às operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, para os quais quaisquer suportes – fotografia, livros, linhas sobre paredes, espelhos, ou a própria escultura – podem ser utilizados.”⁴⁵ “O campo ampliado do pós-modernismo” é um evento histórico com uma “estrutura determinante organizada por oposições culturais”; ele pressupõe o abandono das “elaboradas árvores genealógicas” da história da arte e seus critérios exclusivistas, e a aceitação de “rupturas definitivas.”⁴⁶

O ensaio coloca, ao fim, a necessidade de continuidade à pesquisa pela exploração de “um conjunto mais profundo de questões que pertencem a algo além do mapeamento e que envolvem, pelo contrário, o problema da explicação”.⁴⁷ Coloca-se uma abertura a novas interpretações que possibilitariam não apenas a localização de novas obras dentro do esquema construído, mas também à permuta dos termos estabelecidos. Pode-se até visualizar a ampliação de sua autoria para um tipo de construção coletiva. Spyros Papapetros e Julien Rose questionam se tal abordagem não traria consequências contraditórias com a intenção original de Krauss, a de se contrapor ao “pluralismo e à mentalidade ‘anything goes’”.⁴⁸ Eve Meltzer, ao contrário, vê sentidos positivos nas multifárias apropriações: a longevidade do ensaio está relacionada menos a novas operações interpretativas “corretas”, e mais a uma “expressão – devo dizer expansão [expansion] – vívida de afetos: em outras palavras, sentimentos pelo ‘Campo ampliado’, por sua lógica e seus gráficos, e mesmo por suas cenas pedagógicas”.⁴⁹

Acredito que uma das fontes do interesse despertado até hoje pelo Campo ampliado resida em seu aspecto intermediário entre mapa e diagrama, que espelha a condição do corpo no mundo e fornece coordenadas para reconhecer, interpretar tanto objetos quanto contextos com os quais nos deparamos em percurso. Talvez haja aí um senso de guarida na confluência de uma representação de nossa condição perceptiva e de uma chave de leitura para um conjunto em constante crescimento de matérias, assuntos, produtos da cultura; como se o leitor pudesse enfim tomar o lugar do (indesejável e sempre combatido por Krauss) sujeito transcendental do conhecimento, e passasse a investigar significados na comunicação silenciosa, secreta entre as coisas. Ao deixar em aberto termos como “espaço”, “corpo”, “material”, ao esquivar de conferir a eles determinações socioculturais, psicológicas, epistemológicas, o ensaio preserva

⁴⁵ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 42.

⁴⁶ Id., p. 44.

⁴⁷ Id.

⁴⁸ Spyros Papapetros, Julien Rose, “Introduction” in *Retracing the Expanded Field*, p. xvi.

⁴⁹ Eve Meltzer, op. cit., p. 125.

uma porosidade afeita a uma atividade inevitável da intuição. A síntese proposta como (anti)genealógica da complexa sistematização da produção do minimalismo à land art, incluindo, em seguida, do filme ao livro, na mesma medida em que permite (solicita) ao pesquisador que concatene trabalhos de arte a um campo cultural mais amplo, libera o artista de ter sua pesquisa determinada de início a um único suporte.

Considero que sentidos importantes do ensaio estão também relacionados à transição de Rosalind Krauss de um paradigma fenomenológico para um estruturalista. À consolidação desse processo de transição metodológica associa-se uma dimensão historiográfica, não somente respectiva ao balanço e à circunscrição da produção artística recente (o “redesenho das condições topológicas de sua disciplina”), mas também à produção intelectual da própria autora.⁵⁰ De suas elaborações anteriores até a formulação do dispositivo teórico do Campo ampliado, percebemos uma transição em sua interpretação do arquitetônico, ou de seu recurso a ele: da sua presença literal para seu caráter estrutural inerente. A elaboração de um “espaço lógico arquitetônico” permitiu a tradução de uma dimensão espacial física a um campo ocupado por um conjunto “ampliado porém finito” de artefatos culturais.⁵¹ Do ponto de vista do significado, na trajetória de Krauss, trata-se da transição de um modelo teórico em que o significado seria tido na experiência, na superfície e na estrutura do contexto físico, para outro em que ele é definido em relação a um campo cultural mais amplo, o que, em alguns casos, poderá até prescindir da percepção do material.⁵² Cria-se com isso também uma outra temporalidade, que não aquela da fruição ou da percepção do espaço. Acessamos a temporalidade suspensa das rupturas históricas; no lugar da descrição da experiência de eventos específicos, temos uma narrativa histórica de duração mais abrangente. Se pudermos dizer que a fenomenologia havia servido ao aperfeiçoamento das “possibilidades utópicas” do minimalismo, verificamos no Campo ampliado a suspensão do “presente contínuo” entendido como conteúdo e verdade daquele conjunto de obras.⁵³ Se, em “Notes on the Index”, Krauss apontava uma sensação de tempo passado na arquitetura, no Campo ampliado é essa própria sensação como passado, mais ainda estática, congelada, que se manifesta integrando suportes diversos que, tomados por si mesmos, carregam diferentes temporalidades.

Consequentemente, percebe-se que, para a autora, as valências do corporal, do físico, do sensorial, da materialidade, possivelmente não seriam mais significativas em si mesmas. Compreende-se que o corpo fenomenológico é preterido para dar lugar a outros corpos que

⁵⁰ Spyros Papapetros, Julian Rose, Introduction, p. viii. Os autores situam o ensaio em uma tradição historiográfica mais ampla: “Indeed, though informed by the strategies of contemporary conceptual art, the essay could be viewed as part of a long historiographic tradition (from Erwin Panofsky to Hubert Damisch), in which spatial practices (primarily architecture, but also sculpture and painting) are analyzed as general methodological patterns with a unique epistemological value.” Id., p. xv.

⁵¹ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 43.

⁵² “From the structure laid out above, it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material.” Id.

⁵³ “[The essay] highlights a schism between sculpture as a phenomenological project versus sculpture as a structural – or semiological – project (...) And it is focused on the phenomenological model using the very lens that, perhaps, destroyed the utopian sculptural possibilities of the phenomenological itself.” George Baker, “Roundtable 1” in *Retracing the Expanded Field*, p. 31.

começavam a despontar em outras leituras ao longo dos anos 1970, como o corpo político, o ético, o social, o sexual, o psicológico, o corpo como construção social, o corpo expressivo. De um ponto de vista que considere o ensaio em relação às linhas de pesquisa que começavam a ser publicadas em *October*, ele seria um modo de demarcar e legitimar essa transição mesma. Similarmente, o espaço será investido de novas dimensões sociais e políticas.⁵⁴

Se, em “Notes on the Index”, a arquitetura aparece ainda como uma presença – mediada pela fotografia que, por sua vez, media entre o texto e a realidade física –, no Campo ampliado já a temos quase como uma ideia prototípica de sistema semiótico; como se condicionasse a transição a um só tempo epistemológica e metodológica envolvida na afirmação do pós-modernismo. Em nenhum dos casos teríamos qualquer elaboração partindo diretamente de experiências singulares do corpo no espaço. Esse sentido progressivo de alheamento da realidade física será ainda mais marcado e questionado ao considerarmos um próximo ensaio de Krauss, intitulado “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings”, publicado no catálogo do pavilhão norte-americano na Bienal de Veneza de 1980.⁵⁵

O oxímoro

Curada por Paolo Portoghesi, e com comissão formada por nomes como Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz e Charles Jencks, a edição de 1980 da Bienal de Veneza foi a primeira após o departamento de arquitetura tornar-se independente dentro da instituição, e é historicamente reconhecida como marco histórico do pós-modernismo arquitetônico. Sob o lema “A presença do passado”, ali seriam reunidas vertentes ligadas ao historicismo, à citação metafórica, ao recurso às convenções clássicas, dispondo-se cerca de vinte fachadas cenográficas ao longo de uma eclética “rua pós-moderna”, a “Strada Novissima”.⁵⁶ A ênfase na representação arquitetônica era uma característica geral que se fazia notar de modo específico na amostra da produção norte-americana, cujo pavilhão, se não localizado exatamente no setor dedicado à arquitetura, trazia artistas que se aproximavam de questões arquitetônicas e arquitetos que se aproximavam de questões artísticas.

O pavilhão, chamado “Drawings: The Pluralist Decade”, seria um balanço da produção em ambos os campos ao longo dos anos 1970. Krauss diz que esse título pode ser compreendido através da figura de linguagem do oxímoro, dada a justaposição de elementos contraditórios no “antagonismo interno entre a ideia de pluralidade de estilos, modos de expressão, formas, significados, e o status do desenho como um marcador singular de estilo, de moda, de

⁵⁴ Questionada sobre como poderia ser qualificado o espaço no Campo Ampliado, Rosalind Krauss atribui a ele dimensões (geo)políticas: “The idea of some earthworks, or some unmarked sites, has to do really with cutting across separate political – or not political – boundaries. I’m thinking now of Christo’s Running Fence [1976], which had to somehow negotiate with all the owners of the land it crossed. And so that would be an example of some sort of spatial dimension that is already figured into that map.” Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, “The Expanded Field Then: A Roundtable Conversation” in *Retracing the Expanded Field*, p. 37.

⁵⁵ Rosalind Krauss, “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings” in *Drawings: The Pluralist Decade*, 39th Venice Biennale, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980, pp. 33-34.

⁵⁶ Entre os arquitetos participantes, estavam Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Charles Moore, Robert A. M. Stern, Michael Graves, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Franco Purini, Ricardo Bofil, Christian de Portzamparc, Hans Hollein, James Stirling, Philip Johnson.

significado.”⁵⁷ A ressalva de que o desenho já havia sido colocado em posição antagônica antes, mas em relação à pintura, ao ser compreendido como “veículo da experiência conceitual, enquanto a cor, um veículo da imediaticidade sensorial”, mais parece um pretexto para que a autora chegue a uma citação do historiador de arte Heinrich Wölfflin: “Nem tudo é possível em todo período”.⁵⁸ Afinal, a confortável contraposição utilizada para compreender a arte norte-americana recente – de um lado, o minimalismo como “arte linear da ideação” e, de outro, o apelo sensorial atribuído ao expressionismo abstrato – não poderia ser estendida à presente aproximação entre artistas e arquitetos, ao menos como pretendida pela curadoria da exposição; isso levaria a crer que, trocando papéis, “se os arquitetos teriam abandonado esse domínio [da imediaticidade sensorial] para os artistas, os artistas que começaram a ocupar esse território teriam com isso abraçado um meio de imediaticidade física.”⁵⁹

Porém, segundo Krauss, o que os artistas haviam começado a fazer não seria exatamente espaço em sentido “habitável, ocupável”, mas muito mais “a ideia de espaço”, ou ainda sua “ressonância psicológica” ou conceitual.⁶⁰ Jogos com a perspectiva tornariam a realidade em ilusão, em “um simulacro do espaço real”, cuja experiência não seria a de “intensificação da fisicalidade, mas uma sensação do espaço no captar de uma ideia.”⁶¹ Os arquitetos, por sua vez, corriam em paralelo, e não na direção oposta: também rumavam para o conceito. Peter Eisenman e John Hejduk possuem uma “relação altamente conceitualizada com a prática” e investigam, através do desenho, “os temas abstratos da penetração, da rotação, da promenade.”⁶² Eles “flertam com o anti-arquitetônico”, recusam a “arquitetura concebida em termos do espaço real, habitável, concebido primariamente como função ou residência.”⁶³ Em Eisenman, por exemplo, “o cubo interior é tão coagulado de índices da transformação de um plano no próximo” que isso significaria a extinção do próprio espaço.⁶⁴

Como podemos compreender tal leitura? Se considerarmos a primazia do espaço em sua trajetória intelectual – desde a ruptura com o ilusionismo de Greenberg, suas observações com base na fenomenologia, passando pela formulação de um modelo estruturalista de classificação e periodização e por sua crítica ao idealismo e ao transcendentalismo –, como entender esse movimento, que agora nos parece uma mera aceitação do conceitualismo? A autora afirmará que tais manifestações, na arte ou na arquitetura, não deixam de ter um sentido de escape, são um desenvolvimento que tem razões sociais, econômicas, além de estéticas e

⁵⁷ Rosalind Krauss, “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings” in *Drawings: The Pluralist Decade*, 39th Venice Biennale, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980, p. 33.

⁵⁸ Heinrich Wölfflin apud Rosalind Krauss, “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings”, p. 33.

⁵⁹ Rosalind Krauss, “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings”, p. 33.

⁶⁰ “Or again, one might describe it as the psychological resonance of space: space that might have been inhabited but can be so no longer, or could not be in the future, or like the spaces in dreams, which offer themselves as signs or portents or ever-receding horizons.” Id.

⁶¹ Id., p. 34.

⁶² Id.

⁶³ Id.

⁶⁴ Id.

intelectuais.⁶⁵ São também resultantes de uma “força dominante no interior da produção artística do presente e do passado imediato”.⁶⁶ Mas que “força dominante” (a um só tempo social e estética) seria essa capaz de reunir as razões para o sentido de fuga atribuído ao conceitualismo? Qual poderia ser uma instância concreta a combinar tais forças?

Ao fim do ensaio, Krauss retorna ao problema do pluralismo: “Falar de dominação ou hegemonia é obviamente dissociar-se da noção de pluralismo. Se coloco essa objeção é porque acredito que ‘nem tudo é possível em todo período’. Mas isso também é uma prova de que aquilo que o pluralismo não consegue na arte, ele certamente consegue na crítica.”⁶⁷ Podemos entender o retorno à citação de Wölfflin, ao fim do ensaio, como uma crítica ao alarde do pluralismo – encampado de modo paradigmático pela própria curadoria daquela edição da Bienal –, revelando-o enquanto tentativa discursiva a neutralizar ou obscurecer a atuação da “força hegemônica” de que Krauss fala, sem, tampouco, esclarecer qual seja. Deste modo, não haveria pluralismo de fato na arte, apenas na crítica e em seu uso publicitário do termo. Ou seja, haveria uma hegemonia, mas a crítica se esforçaria para escondê-la sob o uso insistente da noção de pluralismo. O oxímoro, anunciado no início do texto em referência simplesmente ao título da mostra, coloca-se agora também nesse outro nível de implicação institucional: em meio ao “pluralismo hegemônico”, o “espaço real”, seja da arte ou da arquitetura, não poderia mais ser. O “nem tudo é possível em todo período” poderia ser lido agora de outro modo, talvez como fracasso do princípio utópico do minimalismo e da subversão institucional? O texto de Krauss permite (ao menos) duas leituras: na primeira, o conceitualismo é apenas mais uma entre várias manifestações singulares compartilhadas pela arte e pela arquitetura em meio ao pluralismo e, resultante da atuação da “força hegemônica”, dissolve quaisquer tensões entre as disciplinas; na segunda, o conceitualismo contém o potencial de um projeto não realizado, é o resultado da resistência à atuação da “força hegemônica” (associada ao próprio pluralismo) sobre ele. No entanto, não se verifica qualquer ambiguidade vacilante na voz da autora, como se posta inadvertidamente diante de um paradoxo. Mesmo que em alguns momentos seja perceptível um desgaste do recurso à estrutura de oposições, e que o tom de sua referência à história da arte pareça esmorecido (até revelando um tipo de inflação no acoplamento “arte e arquitetura”), em alguma instância é possível entender sua ação como consciente e propositada. Aquilo que na primeira leitura aparenta estagnação, apatia, solipsismo, na segunda converte-se em inquietação, ruído, crítica. Da nossa perspectiva, tal justaposição de leituras contraditórias (oxímoro?) está além de um suposto relativismo epistemológico pós-moderno; pelo contrário, coloca (até onde pode) os termos da impossibilidade, naquele momento, de superação de contradições que viriam de longa data; um emaranhado de intentos

⁶⁵ “The escape of contemporary practitioners into conceptual or visionary architecture undoubtedly has social and economic reasons (and consequences) as well as intellectual and esthetic ones. But it must be recognized that it is supported by similar developments throughout the contemporary visual arts.” Id.

⁶⁶ “The shift of experience away from the actual and immediate to that which can only be conceptually marked or represented is shared by both architects and artists. But it is also, I would maintain, characteristic of the dominant force within the artistic production of the present and the immediate past.” Id.

⁶⁷ “To speak of dominance or hegemony is obviously to dissociate oneself from the notion of pluralism. If I offer that demurrer, it is because I believe that ‘not everything is possible in every period’. But it is also proof that if pluralism might not obtain in art, it certainly does in criticism.” Id.

não realizados para o qual, por condições históricas e circunstâncias institucionais, não estaria dada qualquer solução.

Se o Campo ampliado é compreendido como uma resposta a um número de trabalhos artísticos que exploravam conexões entre arquitetura, paisagem, fotografia – fosse tomando a arquitetura como seu assunto explícito ou progressivamente assumindo escala e materialidade arquitetônicas –, ele também pode ser circunscrito no período em que o campo da arquitetura tornava-se progressivamente mesclado aos circuitos e instituições da arte, como evidencia a emergência de galerias, museus, bienais e espaços que exibiam desenhos de arquitetura ou organizavam eventos a ela relacionados. Seria esse um mesmo e único movimento? Através de “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings”, percebemos como Krauss reagia a uma transição nos modos de conceber essa interseção: era crítica à restrição dos nexos entre obras e espaço. Como esse aspecto estaria ligado ao refrear da potencial colaboração entre as disciplinas?

No primeiro semestre de 1981, Rosalind Krauss e Annette Michelson organizam o décimo-sexto número de *October*, um especial chamado “Art World Follies”, dedicado a identificar e combater pessoas consideradas como “patifes e estúpidas” pelas editoras, responsáveis pelo rebaixamento do “pensamento, do argumento, da coerência” no meio artístico.⁶⁸ Chama a atenção que, na introdução ao número, um dos fatos mencionados de passagem como disparate exemplar refira-se a uma exposição de desenhos de arquitetura. “Casas à Venda” (1980) teve como curador um “conhecido colecionador” de arte que havia comissionado os desenhos diretamente aos arquitetos, causando um “curto-circuito entre o discurso da arte e a função da arte” ao excluir a figura intermediária do pesquisador ou intelectual e conseguindo, com isso, “proceder diretamente ao valor de mercadoria.”⁶⁹ Do mesmo editorial, é possível depreender que, por sua relativa fragilidade institucional – não ter sido, como a arte, tão “publicamente questionada, examinada e, se possível, compreendida” –, a arquitetura, adentrando aqueles meios, vinha frequentemente funcionando como um vetor de oportunismo e “operações de pensamento esquivas.”⁷⁰

De maneira geral, pode-se dizer que ideias, associações, procedimentos arquitetônicos serviram como parâmetro, como enquadramento (ainda que por vezes negativo), e até como modelo de apresentação pública para a prática artística dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos. Como exemplos, teríamos desde as questões sistêmicas e tectônicas trabalhadas no minimalismo – através do qual se poderia considerar a aproximação à arquitetura também como um atalho para a crítica institucional – até as interpretações críticas de Dan Graham e Gordon Matta-Clark, ou as intervenções em contextos abertos de Robert Smithson, em que a associação à paisagem também pode ser entendida como resultante do distanciamento tanto do edifício construído quanto do próprio sentido de crítica institucional para o qual a arquitetura

⁶⁸ Rosalind Krauss, Annette Michelson, “Introduction” in *October*, n. 16, Art World Follies (primavera 1981), p. 3.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Id.*, p. 4.

fizera a ponte.⁷¹ Ou, ainda, trabalhos para os quais o agenciamento de formas e materiais arquitetônicos revelavam-se também como exemplares imbricamentos políticos, sociais e econômicos, questões que passariam a interessar diretamente aos artistas.

Qual arquitetura estaria mais próxima à teorização do Campo ampliado? Estaria a arquitetura também sob a condição histórica da “pura negatividade”, como uma “ausência ontológica”, tal qual a escultura? Como podemos interpretar a não-menção de Krauss a predicados tão marcantes do arquitetônico como a sua relação com a paisagem e com a cidade, ou seu aspecto prático e utilitário? Seriam esses sentidos simplesmente negados, como se operasse uma ótica radicalmente antifuncionalista, similar à de Matta-Clark? Quais seriam os seus “termos positivos”, históricos, simbólicos, funcionais? Estaria essa arquitetura próxima do pós-funcionalismo proposto por Peter Eisenman, que considera a oposição função/não-função um resquício desprezível do humanismo?

O fantasma hermenêutico

Rosalind Krauss escreve o texto “Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman” em junho de 1977.⁷² Seu “assunto explícito” é a mudança cultural que, iniciada no fim dos anos 1950, apenas agora estava completamente forjada: a transição do modernismo para o pós-modernismo. O “implícito”, é a obra do arquiteto e teórico, com quem a autora menciona compartilhar um percurso de troca intelectual já de pouco mais de uma década.⁷³ “Formalistas autoproclamados” de início, as elaborações de ambos a partir desse modelo seriam percebidas, ao fim dos anos 1960, como “logicamente estrangeiras” a ele.⁷⁴ À medida em que Krauss expõe a progressiva adoção do modelo estruturalista por Peter Eisenman, fala também sobre si.

Krauss diz que o tipo de leitura demandado pelo formalismo era aquele que identificava a transformação da transparência em opacidade, traço fundamental para a distinção entre a linguagem cotidiana e a linguagem literária. Dá como exemplos as estratégias de

⁷¹ “I always thought that for this series of artists – Smithson, Matta-Clark, Graham – the biggest issue was not so much architecture-as-function as architecture-as-institution. Architecture was always thought of as a sort of museum – as a cultural and political structure – as well as actual building. That seems to be the way Matta-Clark deals with it, the way Serra deals with it... And as much as he loves architecture, Graham – well... in some of his essays, you could just substitute the word ‘institution’ for ‘architecture’ every time he writes it, because that’s actually what it stands for. So perhaps there is a way that architecture is, for the artists, less ‘neutral’ than maybe Krauss seemed to suggest in the ‘Expanded Field’.” Branden W. Joseph, “The Expanded Field Now: A Roundtable Conversation” in *Retracing the Expanded Field*, pp. 116-119.

⁷² Rosalind Krauss, “Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman” in *House of Cards*. New York: Oxford University Press, 1987, pp. 166-184.

⁷³ Id., p. 166.

⁷⁴ “The most direct answer is that Peter Eisenman and I lived through our own experience of this cultural shift, which is to say experienced the last ten or dozen years in critical, intellectual tandem. This relationship has less to do with whether the two of us came together for direct discussion (which, intermittently, we did), than with the fact that our two careers – his as an architect and architectural theorist, mine as an art critic and theorist – ran on parallel intellectual tracks. For both of us began by locating ourselves within the modernist tradition through its central analytical model, which is formalism. As formalists – self-professed and extremely determined – we were each involved in developing a set of what we then thought were the logical elaborations to the initial model (...) What we did not know in those years, from the mid through the late 1960s, was that those elaborations were logically foreign to the soil of formalism, and could only take root in a quite different domain.” Id.

estranhamento trabalhadas por Viktor Shklovski, que chamam a atenção do leitor para os procedimentos da escrita, ou a diferenciação entre arte e não-arte por Clement Greenberg, para quem somente a opacidade das características percebidas “em primeiro lugar” no quadro (a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento) poderia constituir-lo enquanto objeto cognitivo em si mesmo.⁷⁵ Na arquitetura, mesmo que os modernos tivessem buscado a opacidade através da experiência do material “ele mesmo” no lugar da linguagem simbólica e do ornamento, as referências ao repertório formal da era industrial (como o navio a vapor, o silo de grãos) logo se tornariam um obstáculo à percepção do “próprio processo de estruturação como um procedimento completamente cognitivo.”⁷⁶ Krauss observa que a criação de um objeto cognitivo havia sido alcançada por Colin Rowe e Robert Slutzky quando compreenderam a transparência fenomenal como uma tensão entre planos que possibilita uma sucessão de leituras. Essa substituição do objeto real por um “conjunto de leituras ou interpretações” constitui o “fantasma hermenêutico”: a criação de um objeto virtual além do real, necessário a uma diferenciação similar àquela entre arte e não-arte, ou entre linguagem literária e ordinária.⁷⁷

Krauss explora a derivação de Eisenman em relação ao pensamento de Rowe, e demonstra como a noção de sintaxe, que carregaria o verdadeiro sentido de formalismo para o arquiteto, o levaria a questionar “a natureza de realidade do ambiente físico”.⁷⁸ Seu modelo linguístico é iniciado, portanto, pela percepção da arquitetura como “signo ou notação.”⁷⁹ Seguindo a linguística estrutural, a noção de que qualquer coisa é percebida como signo apenas se dentro de um campo de diferenças, é colocada sugestivamente por Krauss através de uma citação de Merleau-Ponty sobre a obra de Saussure: “a linguagem é feita de diferenças sem termos; ou, mais exatamente, os termos da linguagem são engendrados apenas pelas diferenças que aparecem entre eles.”⁸⁰ Esse é o sentido atribuído à coluna que não carrega peso encontrada em uma das primeiras casas de Peter Eisenman. Através da diferença entre essa coluna e as outras (que desempenham a função estrutural em sentido literal), chegamos ao confronto entre dois sistemas paralelos: um que sustenta o edifício fisicamente, e um outro, alternativo, que não, correspondente não à casa que existe fisicamente, mas a outra dada apenas à cognição. O referente desse sistema alternativo consiste nos vestígios do processo de geração da forma encontrados em uma “casa conceitual”.⁸¹

O exemplo dado por Krauss como procedimento gerador da forma em Eisenman é a rotação de 45°, realizada na Casa III (1969-1971): “Se imaginarmos uma caixa dentro da outra, que começam com seus lados em alinhamento, e então imaginarmos que a de dentro é girada em

⁷⁵ Id., p. 167.

⁷⁶ Id., pp. 168-169.

⁷⁷ Id.

⁷⁸ Peter Eisenman (“Introduction to Cardboard Architecture”, Casabella, n. 374 (1973), p. 24) apud Rosalind Krauss, Id., p. 173.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty (Signs) apud Rosalind Krauss, Id., pp. 173-175.

⁸¹ Rosalind Krauss, “Death of a Hermeneutic Phantom”, p. 175.

Fig. 10. Eisenman III, 1970

Peter Eisenman,
Casa III, 1969-1971.

um quarto, em um procedimento que rasgue os lados fechados da caixa de fora, teremos uma imagem simplificada deste processo.”⁸² Se esse movimento parece arbitrário, Krauss argumenta, não o é mais do que as exigências do terreno, do programa, ou da verba, que também implicam em transformações geométricas de ordem similar. A “casa conceitual”, portanto, é o que indica “um conjunto de leis que a geraram”, é uma estrutura conceitual.”⁸³ Em nota, Krauss aponta que, por sua vez, “o referente da estrutura conceitual é o próprio processo de transformação – ou seja, a rotação”, e é ele que media entre a divisão chomskiana da sintaxe entre a estrutura de superfície e a estrutura profunda, os “dois níveis mediados por regras de transformação”.⁸⁴ Tais observações remetem-nos diretamente ao diagrama do Campo ampliado, tanto pela ênfase na rotação de 45°, quanto pela interação, permitida por esse procedimento, entre níveis estruturais de complexidade, noção similar à presente no estudo de Greimas e Rastier. Se, por outro lado, buscarmos compreender “semanticamente” as implicações desse movimento que Krauss teria ela mesma replicado em seu diagrama, podemos depreender que se trata, também, da “lesão de um plano”⁸⁵ como possível metáfora de sua “ruptura definitiva” em relação ao paradigma de Greenberg.⁸⁶ Ou ainda, da passagem de sua busca por um modelo de significação baseado na superfície do contexto para a formulação propriamente estruturalista do Campo.

Deste ponto em diante, a estrutura argumentativa de Krauss em “A morte do fantasma hermenêutico” lembrará muito a de “A escultura no campo ampliado”. O sentido de transposição da experiência física para um campo interpretativo (no caso do Campo Ampliado, o desenho de um mapa recursivo da dispersa produção artística recente em um objeto, ou sistema, para a cognição) é expresso em diversos momentos, como: “A realidade deve ser escavada

⁸² Id.

⁸³ Id., p. 176.

⁸⁴ Id., p. 184, nota 12.

⁸⁵ Id., p. 176.

⁸⁶ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 44.

Peter Eisenman, Casa VI, Fourteen Transformations (axonométrica), 1972-1975. Zipatone e papel colorido laminado com tinta sobre papel.

mentalmente, até que se possa desenterrar um tipo de objeto transcendental dali de baixo.”⁸⁷ No entanto, aqui, aparentemente, a “materialização do signo” receberá um sentido mais preponderante, na medida em que ela significa a própria “morte do fantasma hermenêutico” de Colin Rowe e, conseqüentemente, também do de Peter Eisenman. Krauss demonstrará o equívoco da leitura de Eisenman do minimalismo como uma arte que teria em seu horizonte a “substituição da fisicalidade por uma concepção mental” (em “Notes on Conceptual Architecture”, de 1971).⁸⁸ Ela utiliza o exemplo das vigas em L de Robert Morris, negando as interpretações que conceberiam uma lógica segundo a qual as formas dos Ls seriam sempre as mesmas, anteriores à experiência. Trata-se, portanto, de um “redirecionamento do projeto cognitivo” iniciado pelo minimalismo e no qual Eisenman tomará parte somente em sua Casa VI (1975), compreendida como uma “estrutura pós-formalista.”⁸⁹ Como se invertesse o método de análise de Colin Rowe no nível do projeto, Eisenman subverte seu sentido transcendental e dá existência física às camadas de planos entrecortados que identificavam a transparência fenomenal. Entre essas camadas, há um plano principal (ainda que este não estabeleça uma simetria) que, intersetado, marca um centro experimentado “com imensa imediaticidade sensorial.”⁹⁰ Dessa forte centralidade como eixo, seria esperado o desdobramento de algum tipo de estrutura conceitual, como nas casas anteriores, mas isso não acontece: a linearidade cognitiva da ordenação dos procedimentos do projeto é rompida.⁹¹ No lugar de inúmeras leituras reversíveis, está presente uma ideia de simultaneidade do sentido e, com isso, um

⁸⁷ Rosalind Krauss, “Death of a Hermeneutic Phantom”, p. 176.

⁸⁸ Id.

⁸⁹ Id.

⁹⁰ Id.

⁹¹ Nesse sentido, a própria aparição tardia (pelo menos para o ocidente: ele já havia sido publicado no Japão), em 1987, de “A morte do fantasma hermenêutico” também rompe com certa linearidade do raciocínio de Krauss, como traçado até aqui: ele mesmo é a materialização de questões chaves, ao reconstituir e evidenciar, do seu ponto de vista atual, questões e embates presentes ao longo de seu percurso intelectual, o que chega a ampliar a interpretação de outras partes de sua obra. O sentido da materialidade envolvida na “morte do fantasma hermenêutico” é traduzido na exposição do problema fundamental da opacidade/transparência em conexão aos problemas do formalismo/estruturalismo e do modernismo/pós-modernismo.

sistema toma o lugar do objeto, pois “o referente está no campo disperso da linguagem matemática, ao invés de estar na unidade de um construto mental único.”⁹²

Ainda que a “materialização” em questão possa ser bastante contestada (quão literal pode ser a materialização de um signo?), percebemos a intenção de Krauss pela afirmação da experiência física dentro de sua noção de sistema, o que também existe no Campo ampliado, mas de modo diverso. A “opacidade formalista depende do isolamento do significante (a obra, o elemento pictórico, o membro arquitetônico) para que ele se torne um objeto cognitivo”; o estruturalismo, por sua vez, colocaria um “solo completamente diferente para o significado, insistindo na noção de um campo ilimitado de oposições ou diferenças.”⁹³ Chegando à Casa X (1977) de Peter Eisenman, Krauss dirá que esta é “totalmente envolvida nesse processo de dispersão.”⁹⁴ O chão é investido de transparência, as paredes são desprovidas de aberturas: uma verdadeira “conversão, ou rotação, do diagrama da Casa Domino, através do qual Le Corbusier em 1914 articulou as premissas do modernismo arquitetônico.”⁹⁵ O observador passa por um “choque somático” ao experimentar, “com seu próprio corpo, a oposição fundamental, em uma linguagem arquitetônica, entre campos abertos e fechados.”⁹⁶ A quase literal “virada de cabeça para baixo” do diagrama da Casa Domino na Casa X é compreendida como manifestação do deslocamento da centralidade do sujeito da percepção e da reflexão, também representado no vazio central da casa.⁹⁷ A simplicidade do código opaco/transparente sabe-se parte de um código maior, “em si ilimitado”; a visão é um mero processo de reconhecer a “simples extensão do código: que ele existe além desta sala e que se vai, ao curso de seus movimentos, entrar em contato com outros aspectos dele.”⁹⁸ Chegamos a ponto de imaginar que, no caso de uma hipotética experiência corporal do Campo ampliado, ela poderia ser descrita como essa interpretação de Krauss da obra de Peter Eisenman.⁹⁹

O Campo ampliado também é “organizado através de um universo de termos que se sente estarem em oposição dentro de uma situação cultural”; a proposta de continuidade da sua pesquisa – explorar “um conjunto mais profundo de questões que pertencem a algo além do mapeamento, e que envolvem, ao contrário, o problema da explanação” –, encontraria um bom exemplo na “estrutura lógica” de oposições básicas que Krauss encontra no binômio

⁹² Rosalind Krauss, “Death of a Hermeneutic Phantom”, p. 179.

⁹³ “If we have been characterizing formalism as a strategic conversion of transparency into opacity, we must understand the structuralist procedure as one that performs a very different conversion: the dispersal of unities into a field of differences.” Id., p. 179-180.

⁹⁴ Id., p. 180.

⁹⁵ Id.

⁹⁶ Id.

⁹⁷ Id.

⁹⁸ Id., p. 182.

⁹⁹ A estruturação de um campo de oposições, como esta entre transparência e opacidade, também lembra a descrição de Krauss da experiência arquitetônica em “A escultura no campo ampliado”, quando fala das estruturas axiomáticas (arquitetura e não-arquitetura): “In every case of these axiomatic structures, there is some kind of intervention into the real space of architecture...the possibility...of mapping the axiomatic features of the architectural experience – the abstract conditions of openness and closure – onto the reality of a given space.” Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 42.

Peter Eisenman,
Casa X, 1977.

transparência/opacidade.¹⁰⁰ Ao repor a abordagem formalista para a criação do objeto cognitivo, a autora chega perto de investigar sua historicidade no modernismo, o que poderia se dar pela reconstituição de um percurso de canonização, institucionalização ou neutralização, que entretanto já é pressuposto quando fala na existência de um “obstáculo esteticamente condicionado” envolvido no estabelecimento de uma “nova transparência.”¹⁰¹ Estas seriam as “condições de possibilidade”¹⁰² para que o estruturalismo (seu e de Peter Eisenman) pudesse atacar o idealismo inerente à “transparência de segunda ordem.”¹⁰³

*“Se os estruturalistas pensam a obra de arte como opaca, é porque ela é um fragmento – a articulação parcial de um campo estendido [extended] de signos, um dos termos de um sistema de diferenças. A energia da obra de arte é, por isso, vista como centrífuga, ao invés de redutiva. Ela leva a atenção do observador para fora, remota de si, em direção à vasta instituição de sistemas de linguagem que a tornaram possível e à qual ela se refere.”*¹⁰⁴

Através desse trecho do último parágrafo de “A morte do fantasma hermenêutico”, percebemos a confluência ocasional entre dois âmbitos: um deles respectivo à formulação de um novo modo cognitivo; o outro, a uma noção latente de instituição. Acredito que o estruturalismo compartilhado por Peter Eisenman e Rosalind Krauss possa ter sido cogitado, também no nível prático, como uma ponte para uma potencial renovação institucional. É possível que, já no

¹⁰⁰ Id., p. 43.

¹⁰¹ Rosalind Krauss, “Death of a Hermeneutic Phantom”, p. 182.

¹⁰² Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, p. 44.

¹⁰³ “Formalism was the theoretical working-out of this modernist demand that consciousness became reflexive, examining the grounds of its own access to knowledge. But, as I have said, the results of this reflexion were to define consciousness as a generator or producer of meaning. Formalism’s pulled down shade may have made the real window opaque for its viewer, but the aesthetically conditioned obstacle set up a new transparency in which ideas (interpretations) appear to be transparent to the mind that thinks them. Structuralism is an attack on this second-order transparency, on the idealism inherent in this cognitive ‘shade’.” Rosalind Krauss, “Death of a Hermeneutic Phantom”, p. 182.

¹⁰⁴ “If the structuralists think of the work of art as opaque, that is because it is a fragment – the partial articulation of an extended field of signs, one of the terms in a system of differences. The energy of the work of art is therefore seen as a centrifugal, rather than reductive. It drives the perceiver’s attention outward, away from itself into the vast institution of language systems that have made it possible and to which it refers. Eisenman’s ambition is to articulate the systems of differences through which architecture functions as a language. To do this he has had to take the position that architectural elements express differences without positive terms – whether functional, symbolic, or cognitive. His architecture has assumed the conditions of post-modernism.” Id., p. 182.

Campo ampliado, essa mesma “vasta instituição de sistemas de linguagem” tenha sido substituída pela referência mais clara a um campo composto por artefatos culturais em geral.

O “espaço lógico” do Campo ampliado reflete a ambiguidade da arquitetura de Peter Eisenman. Para Krauss, importaria retirá-la da tendência à introversão do espaço exclusivamente mental pois esse sentido de autonomia como isolamento não supriria bases materiais à sua crítica ao formalismo e ao “idealismo inerente à ‘sombra’ cognitiva” que se dobrava sobre a realidade naquele momento; por extensão, seria insuficiente como um prolongamento institucional efetivo. A autora identificará, em “Architects’ Drawings/Artists’ Buildings”, que o apelo ao conceitualismo era uma das faces do pluralismo correspondente a uma noção indiferente e abstrata de instituição, incapaz de efetuar a necessária crítica do “obstáculo esteticamente condicionado”, funcionando assim apenas como sintoma de uma dada cultura, uma “transparência de segunda ordem.”¹⁰⁵

Ainda assim, a compreensão de Krauss da arquitetura de Eisenman parece ter funcionado como uma meta-ideia estruturante para o Campo ampliado. Enquanto compartilhassem de um mesmo sistema cognitivo ou semiótico, a arte e a arquitetura poderiam estabelecer entre si novos regimes de (in)diferenciação, que por um lado permitiriam questionar as associações, cânones e estatutos erigidos a partir do formalismo e, por outro, reparariam a cisma institucional evidenciada e buscada por tantas posições artísticas nas décadas 1960 e 1970. Somente assim os principais objetos da crítica de Krauss (a rigidez dos critérios formalistas do modernismo e o pluralismo como manifestação indesejável do pós-modernismo) poderiam ser alinhados como um único alvo.

É possível que, em algum momento, o IAUS tenha motivado tal perspectiva, mas não sabemos até que ponto teria correspondido a esses anseios. Como Sylvia Lavin, acredito que o Campo ampliado também é “virtualmente isomórfico” ao IAUS, mais uma entre tantas prováveis camadas que lhe é permitido contrair.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Rosalind Krauss, “Death of a Hermeneutic Phantom”, p. 182.

¹⁰⁶ “This conceptual field was virtually isomorphic with the Institute of Architecture and Urban Studies and the kinds of cultural production and producers it supported.” Sylvia Lavin, (Responses) in Retracing the Expanded Field, p. 217.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É arriscado desdobrar de processos formais, procedimentos de projeto, métodos de análise possíveis implicações de contexto, sejam elas relativas a um âmbito circunscrito de pesquisadores, artistas e arquitetos, como é o caso deste trabalho. O aspecto artístico tende a ser considerado menor em face de outras provas materiais ligadas aos fatos imediatos ou a desenvolvimentos históricos mais amplos. Circunscrever o debate entre Rosalind Krauss e Peter Eisenman solicita atenção aos sinais deixados em textos e projetos como evidências de um diálogo quase nunca explícito, em que questões formais são testadas como pontos de contato entre a arquitetura e a arte.¹ Para ambos, a confluência entre esses campos objetivava a reforma e a validação de parâmetros disciplinares.

É significativo que, na análise sobre a obra de Eisenman, Krauss remonte à trajetória de substituição de modelos associados ao formalismo que os dois compartilham, e que faça assim uma correspondência entre o seu próprio método e o do arquiteto. Alguns textos importantes de Krauss têm caráter de balanço, começando por “A View of Modernism” (1972), e também “Sense and Sensibility” (1973), “Death of a Hermeneutic Phantom” (1977) e “Escultura no campo ampliado” (1979). A ênfase no procedimento de rotação de Eisenman em “Death of a Hermeneutic Phantom” não é fortuita: ela remete ao momento em que suas próprias leituras começam a desvinculá-la de Greenberg, importantes já para sua consideração fenomenológica da obra de Donald Judd em “Allusion and Illusion” (1966), até a interpretação das relações entre pintura e movimento do corpo no espaço em “Léger, Le Corbusier, and Purism” (1972). Conecta-se também com o encontro de CASE de 1971, do qual participou e em Kenneth Frampton apresentou “Frontality vs. Rotation”, onde a rotação era o tema era o que unia a obra dos “Five” e carregava o sentido da promenade arquitetônica.

Mas a rotação entendida como geradora do Campo ampliado é mais ficcional do que isso. Há certa arbitrariedade na visualização desse procedimento ali. Trata-se simplesmente de considerá-la como um ponto-chave para compreender o Campo ampliado também como tensionado entre o meio arquitetônico ao qual Krauss esteve mais próxima e as manifestações da arte às quais buscava categorização. Desse modo, através da formulação redundante de *rotação intencional*, chamo a atenção também para o conflito entre as concepções de intenção em Eisenman e Krauss. Através dessa ideia de rotação intencional, suposto método de transformação incorporado no Campo ampliado, Krauss inverte o sentido de intenção como compreendido por Eisenman: ao invés de dar significado à interioridade de uma estrutura profunda, o ato de Krauss aponta para o problema da possibilidade de uma significação dedutível do caráter contínuo da exterioridade. O Campo seria capaz de fornecer uma saída

¹ Na introdução à coletânea de textos do “segundo ato” da carreira de Peter Eisenman, Jeffrey Kipnis analisa sua troca intelectual com Rosalind Krauss nos anos 1990. Ver Jeffrey Kipnis, “Introduction: Act Two” in Peter Eisenman, “Written into the Void: Selected Writings, 1990–2004”, New Haven: Yale University Press, 2007, i-xxv.

(alegórica) para a cisão verificada entre as práticas da arte e da arquitetura durante o período.² Assim, expressaria contradições em vista da desejada integração entre os âmbitos em questão, configurando-se como a elaboração de uma síntese em nível teórico para problemas que permaneceriam em aberto no nível prático.

Na passagem do fim dos anos 1960 para o começo dos 1970, quando começam a aparecer as obras que serão exemplares do Campo, Krauss está ainda motivada pelo modelo formalista. O questionamento da validade dos critérios de julgamento das obras e a busca pelo significado já é presente em seu pensamento (preocupações que serão constante em seu trabalho). É possível que a dimensão a-sistemática dessa produção e as dificuldades que colocavam em relação às convenções da arte explique tanto a sua resistência a considerá-las diretamente naquele momento, quanto a sua progressiva aproximação da arquitetura como ponto de referência para suas análises.

Essa mesma produção nunca chegará às páginas de *Oppositions*. Se levarmos em conta que o projeto da revista carregava os sentidos de interdisciplinaridade e de resistência estética, é notável que se tenha ignorado essa relação da arquitetura com o campo artístico contemporâneo a ela. O questionamento das condições históricas, trazido através da noção de autonomia, não tirava partido do intercâmbio crítico com desenvolvimentos importantes na arte de seu tempo, avançados não apenas em relação à própria arte, mas também enquanto olhar crítico para o urbano, suas estruturas de grande porte e terrenos abandonados, sua monotonia tipológica, sua transformação do espaço em mercadoria. Consideremos os ensaios fotográficos de Dan Graham em “Homes for America” (1966); a abordagem do percurso urbano em “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967) e os trabalhos de terra “Spiral Jetty” e “Partially Buried Woodshed” (1970), de Robert Smithson; as intervenções cirúrgicas de Gordon Matta-Clark: tais obras, na medida em que trazem reflexões sobre o contexto, a paisagem, o pensamento espacial de modo geral, seria associada pelos editores de *Oppositions*, possivelmente, à valorização da banalidade do vernacular e da paisagem pós-industrial, temas levantados (de modo menos sofisticado) também por Robert Venturi e pelos “Grays”, os “inimigos” do IAUS. No entanto, são essas exclusões que articularão a posição da arquitetura dentro de um campo cultural mais amplo e contribuirão para a formatação de seu discurso.

Na primeira metade dos anos 1970, Rosalind Krauss busca desenvolver o que chama de “um modelo público de significação” a partir da produção minimalista e da interpretação de seu significado como localizado na superfície do contexto. Ela concebe um tipo de sistema de linguagem indeterminado, cujos significados emanariam universal e naturalmente do “próprio mundo”, e não é trazida uma definição clara de esfera pública através da qual pensaria. No início da década, o IAUS propõe os termos de artefato e processo para dar conta da “cidade como ambiente significante”: em seu horizonte está uma “cidade dos presentes abertos”, em

² Nessa leitura, no Campo ampliado operaria uma lógica similar à da malha como compreendida por Rosalind Krauss em “Grids”, publicado no número seguinte de *October*: “The peculiar power of the grid, its extraordinarily long life in the specialized space of modern art, arises from its potential to preside over this shame: to mask and to reveal it at one and the same time. In the cultist space of modern art, the grid serves not only as emblem but also as myth. For like all myths, it deals with paradox or contradiction not by dissolving the paradox or resolving the contradiction, but by covering them over so that they seem (but only seem) to go away.” Rosalind Krauss, “Grids”, *October*, n. 9 (verão 1979), p. 54.

que a forma física do ambiente urbano e os sistemas de pensamento que o desenham estão em harmonia. Nesse período, Peter Eisenman define ambiente como algo estruturalmente isomórfico ao sistema linguístico. Esse é um momento especial pois vê a confluência, nos dois campos, do problema da significação através de uma abordagem ambiental, que traz a noção de público como termo comum e positivo. É necessário, porém, considerar a possibilidade de uma divergência quanto a concepções de características topológicas de ambiente, operando separadamente em cada um dos campos. A dificuldade encontrada por Krauss na elaboração de um modelo de significado talvez tenha raízes na “determinação negativa” de ambiente por Michael Fried em “Arte e Objetividade” (1967): há uma espécie de não-definição, pois tudo o que não é arte é objeto, como também seria o espaço infinito da paisagem. Esse vazio categórico contempla ideias de indeterminação e acaso, e remonta a uma estética cageana (se for possível essa expressão), que havia inaugurado o próprio sentido de teatralidade compreendido por Fried. Conserva-se um caráter a-sistemático ao ambiente. De outro modo, no caso dos arquitetos do IAUS, a proposição de ambiente como chave de leitura da cidade faz com que se assemelhe a uma categoria holística de integração de dados interdisciplinares, e compreende possibilidades de medição, codificação e controle do entorno.³

De todo modo, Rosalind Krauss está próxima da arquitetura e do IAUS, em 1974, através de uma ideia de público. É esse o argumento de seu texto publicado em *Oppositions* 2, lançada em um período em que o instituto estava permeável aos temas da cidade e atento a problemas urbanos imediatos, engajando-se em propostas públicas de projeto. Logo em seguida, a cisão no comitê editorial de *Oppositions* configurará o precedente para a unificação do pensamento do IAUS através de formulações concorrentes do conceito de autonomia da arquitetura. Kenneth Frampton será a voz de oposição a tal projeto, ressaltando a importância do caráter público da produção do lugar, como demonstra seu editorial “On Reading Heidegger”; Anthony Vidler encampará uma “terceira tipologia”, em superação, ao mesmo tempo, das formulações de Aldo Rossi e das tipologias funcionalistas que haviam inspirado a arquitetura moderna, posição definida no editorial “The Third Typology”; e Peter Eisenman, no editorial “Post-functionalism”, questionará o equilíbrio humanista entre forma e função propondo uma dialética interna à evolução da própria forma. O editorial de Eisenman definirá as vanguardas modernas da arte dos anos 1920 como o principal ponto de referência artístico para a arquitetura e para *Oppositions*, fechando de vez as portas para a produção contemporânea. É quando *October* é fundada. Esse movimento pode ser entendido como uma transferência para outro âmbito da responsabilidade por se problematizar a arte contemporânea. Assim, o IAUS seria capaz de manter (ou até intensificar) seu apelo revolucionário, porém, como discurso.

O problema enfrentado por Rosalind Krauss e Annette Michelson no momento da fundação de *October* é conseguir encontrar chaves de interpretação para a produção artística recente,

³ Dois estudos permitem iniciar o aprofundamento nesse tema, aqui apenas indicados, pois tomei conhecimento dessas referências já no final da pesquisa. Para a transformação epistemológica da categoria de ambiente nos Estados Unidos dos anos 1960 para os 1970, e por sua relação com o trabalho de Peter Eisenman, Reinhold Martin, “Environment, c. 1973” in *Grey Room*, n. 14, inverno 2004, pp. 78-101. Para uma genealogia de John Cage ao minimalismo principalmente a partir de Robert Morris, Branden W. Joseph, “The Tower and the Line” in *Grey Room*, n. 27, primavera 2007, pp. 58-81.

colocando-se na perspectiva do desenvolvimento de novos modelos teóricos capazes de transitar entre as fronteiras disciplinares. Desde o minimalismo, as obras vinham se apresentando como que geneticamente resistentes às convenções e à institucionalização. Como coloca Hal Foster, “nesse cenário geral, o minimalismo emerge como um momento dialético de ‘um novo limite e uma nova liberdade’ para a arte, em que a escultura havia sido reduzida, em um momento, ao status de coisa ‘entre um objeto e um monumento’, e ampliada, no próximo, para uma experiência de lugares ‘mapeados’ mas não ‘socialmente reconhecidos.’”⁴ Especificamente em relação à produção que seria mapeada no Campo ampliado, tratava-se de um problema duplo, pois, por um lado, havia um vazio categórico quanto à possível codificação tipológica dos espaços criados; por outro, o movimento em direção a campos abertos e à paisagem era colocado pelos artistas como uma alternativa ao museu, em simultâneo questionamento das instituições da arte e da arquitetura. O problema torna-se mais sério se considerado na perspectiva da síntese em potencial que constitui o construtivismo evocado no programa October. A arquitetura, importante em geral para o pensamento de Krauss, nesse momento específico, já tem o sentido concreto do apoio fornecido pelo IAUS, mas deveria também dar respaldo à síntese entre arte, produção e crítica pretendida pelo projeto institucional da revista.

Acontece que, na segunda metade dos anos 1970, o IAUS já está se distanciando daquela efetividade que conseguira nos âmbitos propriamente públicos das questões urbanas. O projeto interdisciplinar da autonomia tornava-se cada vez mais historiográfico, e a própria autonomia da forma arquitetônica era abandonada por Peter Eisenman pela ideia de ausência, em suspeita da autoridade do sujeito do conhecimento e, conseqüentemente, crítica de qualquer noção instituidora que a arquitetura pudesse carregar. Quando Eisenman assume a condição da textualidade descentralizadora e ficcional da arquitetura, interessará a Krauss recapitular sua posição anterior e afirmar nela um sentido de materialidade como contraposição à noção de ausência, correspondente a uma situação institucional anômica.

Assim, pode-se conjecturar que quando o Campo ampliado é elaborado, não apenas a escultura encontra-se em um “vazio ontológico”, em uma “terra-de-ninguém categórica”, mas também os termos paisagem e arquitetura (definidos inicialmente como não-paisagem e não-arquitetura), que representariam, respectivamente, a resistência à institucionalização e o fracasso institucional. Se buscarmos visualizar topologicamente cada um desses termos, reencontramos atualizada a cisão entre as concepções de ambiente que já divergiam no começo dos anos 1970, com o agravante, do lado da arquitetura, de ter se tornado ao longo desses anos mais sistematicamente autotélica e também em si mesma cindida.

É nesse sentido que vejo o procedimento de rotação como intencionado a superar, ao menos em um plano teórico, as adversidades dessa situação, misturada também à própria indiferença, no plano concreto, entre o que representariam os termos arquitetura e paisagem. Krauss se apoia nos pontos críticos que cada um desses termos deveria trazer ao outro e alavanca, com um gesto, uma potencial transformação na realidade da cultura, em que signos e artefatos de toda ordem, em trânsito livre e fluido, prescindiriam de mediação institucional.

⁴ Hal Foster, “The Crux of Minimalism” in *The Return of the Real*, p. 54.

Esse olhar retrospectivo-especulativo para o Campo ampliado não pretende fixar seu sentido na história. Interessa evidenciá-lo em suas tensões, e buscar na sedimentação de suas temporalidades conflituosas também as que se prolonguem até o presente, solicitando que seja compreendido em sua abertura. Ele não possui uma origem, mas coloca-se como originário a cada lida. Continua a trazer questões que permitem à arte e à arquitetura confluírem com sentido. Por ter sido capaz de sintetizar contradições arraigadas de seu tempo ele permanece necessário à investigação do presente. Mais do que nunca, precisamos de artifícios propulsores da invenção tipológica de lugares.

BIBLIOGRAFIA

Artigos de periódicos

ALLEN, Stan; FOSTER, Hal; FRAMPTON, Kenneth. "A Conversation with Kenneth Frampton". *October*, vol. 106, outono 2003, pp. 35-58.

ALLEN, Stan. "Field Conditions". *Revista RISCO*, n. 5, 2007.

BAIRD, George. "Oppositions in the Thought of Colin Rowe". *Assemblage*, n. 33, agosto 1997, pp. 22-35.

COLOMINA, Beatriz. "Farewell to 'Assemblage'". *Assemblage*, n. 41, abril 2000, p.19.

COLQUHOUN, Alan. "Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance". *Assemblage*, n. 5, fevereiro 1988, pp. 6-15.

DUNSTER, David. "Free-Standing Columns: A Review of Some Architectural School Magazines". *Journal of Architectural Education*, vol. 36, n. 3, primavera 1983, pp. 27-32.

EISENMAN, Peter. "Autonomy and the Will to the Critical". *Assemblage*, Cambridge: MIT Press, n. 41, abril 2000, pp. 90-91.

FIORE, Francesco P. "The Autonomy of History", *Casabella* 59, n. 619-620, 1995, pp. 103-113.

GUATELLI, Igor. Contaminações constitutivas do espaço urbano: Cultura urbana através da intertextualidade e do entre. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 094.00, Vitruvius, mar. 2008 <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/155>>.

HARDING, James M. "Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's Ästhetische Theorie". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n. 3, verão 1992, pp. 184-195.

HAYS, K. Michael. "Critical Architecture". *Perspecta*, vol. 21, 1984, pp. 14-29.

HAYS, K. Michael. "Architecture Theory, Media, and the Question of Audience". *Assemblage*, n. 27, Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse, agosto 1995, pp. 41-46.

HAYS, K. Michael. "Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to That of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification". *Perspecta*, vol. 32, Resurfacing Modernism, 2001, pp. 100-107.

HAYS, K. Michael & Catherine INGRAHAM. "Editorial". *Assemblage*, n. 30, agosto 1996. pp. 6-11.

HEYNEN, Hilde. "Architecture Between Modernity and Dwelling: Reflections on Adorno's 'Aesthetic Theory'". *Assemblage*, n. 17, abril 1992, pp. 78-91.

HOHENDAHL, Peter U. "Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's Ästhetische Theorie". *The German Quarterly*, vol. 54, n. 2, março 1981, pp. 133-148.

JOSEPH, Branden W. "John Cage and the Architecture of Silence". *October*, n. 81 (verão 1997), pp. 80-104.

- JUSDANIS, Gregory. "Two Cheers for Aesthetic Autonomy". *Cultural Critique*, n. 61, outono 2005, pp. 22-54.
- KAMINER, Tahl. "Autonomy and Commerce: The Integration of Architectural Autonomy". *Architecture Research Quarterly*, vol. 11, n. 1, 2007, pp. 63-70.
- MARTIN, Louis. "Notes on the Origins of 'Oppositions'", *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970: Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*. Editado por: Alexis Sornin, Helene Janniere, France Vanlaethem. Montreal: Institut de Recherche en Histoire de l'Architecture, 2008.
- MARTIN, Louis. "Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory". *Assemblage*, n. 11, abril 1990, pp.22-35.
- MARTIN, Reinhold. "Environment, c. 1973". *Grey Room, Inc.*, Cambridge: The MIT Press, n. 14, inverno 2004, pp. 78-101.
- MARTIN, Reinhold. "Critical of what? Toward a Utopian Realism". *Harvard Design Magazine*, n. 22, primavera/verão 2005, pp. 104-109.
- MCLEOD, Mary. "Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism". *Assemblage*, n. 8, fevereiro 1989, pp. 22-59.
- OCKMAN, Joan. "Venice and New York", *Casabella* 59, n. 619-620, 1995, pp. 57-73.
- PATIN, Thomas. "From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction", *Journal of Architectural Education*, vol. 47, n. 2, novembro 1993, pp. 88-100.
- SCHWARZER, Mitchell. "History and Theory in Architectural Periodicals: Assembling Oppositions". *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, n. 3, Architectural History 1999/2000, setembro 1999, pp. 342-348.
- SHERER, Daniel. "Architecture in the Labyrinth. Theory and Criticism in the United States: 'Oppositions', 'Assemblage', 'Any' (1973-1999)". *Zodiac*, n. 20, janeiro/junho 1999, pp. 36-63.
- SHERER, Daniel. "Re: The Politics of Formal Autonomy". *Assemblage*, n. 15, agosto 1991, pp. 99-102.
- SOMOL, Robert E. "No Place Like Home: Domesticating Assemblages". *Assemblage*, n. 13, dezembro 1990, pp. 60-71.
- TEYSSOT, Georges. "The Anxiety of Origin: Notes on Architectural Program". *Perspecta*, Cambridge: MIT Press, vol. 23, 1987, pp. 92-107.
- WATSON, Nadia. "The Whites vs The Grays: re-examining the 1970s avant-garde". *Fabrications*. Melbourne: University of Melbourne, vol. 15, n. 1, julho 2005, pp. 55-69.
- WHITEMAN, John. "On Hegel's Definition of Architecture". *Assemblage*, n. 2, fevereiro 1987, pp. 6-17.
- ZUIDERVAART, Lambert. "The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n. 1, inverno 1990, pp. 61-77.

ASSEMBLAGE. Cambridge: MIT Press, vol. 27, Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse, agosto 1995.

JOURNAL OF THE SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS. California: University of California Press, vol. 58, n. 3, Architectural History 1999/2000, setembro 1999.

OCTOBER. Nova York: MIT Press, n. 1-10.

OPPOSITIONS. Nova York: MIT Press/Rizzoli, n. 1-17, 19/20-26, 1973-1984.

PERSPECTA. Cambridge: MIT Press, vol. 33 (Mining Autonomy), maio 2002.

ARCHITECTURAL DESIGN (London, 1981). Kenneth Frampton, "Sigfried Giedion" in On the Methodology of Architectural History, ed. Demetri Porphyrios, Special Issue.

THE HARVARD ARCHITECTURE REVIEW: Volume 3, Winter 1984: Autonomous Architecture. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n. 186, agosto 1976.

CASABELLA: Rivista di Architettura, Urbanistica e Disegno Industriale: Editrice Casabella, n. 359-360 (The City as Artifact), dezembro 1971.

CASABELLA: Rivista di Architettura, Urbanistica e Disegno Industriale: Editrice Casabella, n. 358, novembro 1971.

Bibliografia principal

AURELI, Pier Vittorio. *The Project of Autonomy*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2008.

BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CIUCCI, Giorgio; Francesco dal co; Mario Manieri Elia & Manfredo Tafuri. *The American City: From the Civil War to the New Deal*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979.

COHN, Gabriel (org.). *Weber*. São Paulo: Ática, 2003.

COLOMINA, Beatriz & Joan OCKMAN (orgs.). *Architectureproduction*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1988.

COLOMINA, Beatriz & Craig BUCKLEY (orgs.). *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X-197X*. Barcelona/New York: Actar, Media and Modernity Program. 2010.

EISENMAN, P. et al. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975.

EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963-1988*. New Haven: Yale University Press, 2004.

- _____. *Written into the Void: Selected Writings 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- FOSTER, Hal. *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FRANK, Suzanne. *IAUS: An Insider's Memoir*. Nova York: AuthorHouse, 2010.
- GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal of Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998.
- _____. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- _____. *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- IAUS. Architectural education USA. 1971. (720.7 Ar 25e)
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nova York: Oxford University Press, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- OCKMAN, Joan (org.). *Architecture, criticism, ideology*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1985.
- POLLACK, Martha (org.). *The Education of the Architect*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- RENDELL, Jane et al. (orgs.). *Critical architecture*. Nova York: Routledge, 2007.
- ROSSI, Aldo. *The Architecture of the City*. Oppositions Books, Cambridge: MIT Press, 1982.
- ROWE, Colin. *Manierismo y Arquitectura y Outros Ensaio*s. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.
- ROWE, Colin & Fred KOETTER. *Collage City*. Cambridge: MIT Press, 1978.
- SOMOL, Robert E. (org.). *Autonomy and Ideology: Positioning an avant-garde in America*. Nova York: Monacelli Press, 1997.
- SYKES, A. Krista & K. Michael HAYS (orgs.). *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2010.
- STEELE, Brett (ed.). *Supercritical: Peter Eisenman & Rem Koolhaas*. Londres: Architectural Association Publications, 2010.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Lisboa: Presença, 1985.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova York: Museum of Modern Art, 1966.

VENTURI, Robert. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIDLER, Anthony. *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2008.

VIDLER, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

VIDLER, Anthony. "Architecture's Expanded Field" in Sykes, A. Krista (org.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*, Nova York: Princeton Architectural Press (2010).

WISNIK, Guilherme. "Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea". Tese apresentada ao programa de pós-graduação da FAU-USP. 2012.

Bibliografia secundária

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: Música e Verdade nos Anos Vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ARANTES, Otília & Paulo Eduardo ARANTES. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

BARBROOK, Richard. *Imaginary Futures: From Thinking Machines to the Global Village*. Londres: Pluto, 2007.

BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. Nova York: Hill and Wang, 1977.

BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Free Press, 1979.

_____. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The MIT Press, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003.

_____. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

HORKHEIMER, Max & Theodor W. ADORNO. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.

JAMESON, Fredric. *Mythen der Moderne*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

LUHMANN, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

MARX, Karl. *Os Pensadores XXXV*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora Visual Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.