

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aluno: **Carlos Henrique Bernardino de Carvalho**

Área de Concentração: **História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo**

Linha de Pesquisa: **Teoria, História e Crítica de Arquitetura**

Nível: **Mestrado**

Título: **Para além do suporte:
Peter Eisenman através da arte minimalista dos anos 1960**

Orientador: **Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik**

Data: **05.02.2023**

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência do orientador.

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 05 de fevereiro de 2023.

Nome: CARVALHO, Carlos Henrique Bernardino de

Título: Para além do suporte: Peter Eisenman através da arte minimalista dos anos 1960

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

Data: 12 de dezembro de 2022

Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik

FAU-USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Nelson Brissac Peixoto

PUC-SP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Dorival Campos Rossi

UNESP - Bauru

Julgamento: Aprovado

Para Giovanna, meu amor.

Agradeço à Giovanna, por todo apoio, por existir, pela
doçura e poesia, pelas risadas, pelo carinho, pelo exemplo
de mulher e profissional dedicada, por ter feito tanto e salvo
tantas vidas nesses anos de pandemia e incerteza, pelo
amor, pela parceria, por seus cachos romanos, por tudo;
à minha família, pelo amor e incentivo;
aos amigos, pela interlocução;
aos meus professores, todos, de toda a vida;
em especial ao Guilherme “Guile” Wisnik,
pela paciência, interesse e, acima de tudo, pela imensa
honestidade intelectual e capacidade de adentrar espaços
enevoados, iluminando caminhos que levam a gratas
surpresas;
aos funcionários da USP, pelo suporte;
aos colegas de trabalho e de escritório, sem os quais essa
dissertação não teria sido possível;

e a todos aqueles que vieram antes de mim.

Ao meu pai, *in memoriam*,
que me ensinou a desenhar.

A Deus,
antes de tudo.

ÍNDICE DOS CAPÍTULOS

RESUMO	5
SUMMARY	6
APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	9
A PRESENÇA DE COLIN ROWE	11
INTERLOCUÇÕES INESCAPÁVEIS	26
PETER EISENMAN NO CONTEXTO DOS ANOS 60-70	37
OS CONCEITOS DA ARTE	41
VANGUARDAS E NEOVANGUARDAS	45
ARTE POP E MINIMALISMO	61
O MINIMALISMO EM JOHN HEJDUK E FRANK GEHRY	73
PETER EISENMAN E O ESGOTAMENTO PELA RADICALIZAÇÃO DO SUPORTE	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
BIBLIOGRAFIA	108

RESUMO

Nome: CARVALHO, Carlos Henrique Bernardino de

Título: Para além do suporte: Peter Eisenman através da arte minimalista dos anos 1960.

Resumo: Peter Eisenman (1932), arquiteto estadunidense, tem sua carreira marcada pela produção teórica e investigação projetual experimental ligada à arquitetura como linguagem e sua relação com as matrizes constitutivas da cultura – arquitetônica e ocidental. A pesquisa procura identificar em sua formação intelectual os fatores preponderantes para suas motivações intelectuais e projetuais. Importante figura no debate arquitetônico Pós-Segunda Guerra, cujas apreensões motivaram desdobramentos na obra de inúmeros críticos e arquitetos relevantes em escala mundial, tem na fundamentação de seus argumentos forte presença da filosofia de Jacques Derrida, da arte de vanguarda do início do século XX e das neovanguardas dos anos 1950-1960, período em que sua produção começa a vir a público. Temas de interesse abordados neste trabalho são: arte moderna, arquitetura moderna, tardomodernismo, arte pop, minimalismo, desconstrutivismo, pós-modernismo e a ideia de suporte em arte e arquitetura.

Palavras Chave: 01.Arte; 02.Arquitetura; 03.Eisenman, Peter (1932); 04.Minimalismo; 05.Vanguardas; 06.Neovanguardas

SUMMARY

Name: CARVALHO, Carlos Henrique Bernardino de

Title: Beyond Media: Peter Eisenman throughout the 60's minimal art.

Abstract: Peter Eisenman (1932), an American architect, has his career marked by theoretical production and experimental investigation on architecture as a language and its relationship with the constitutive matrices of culture – architectural and western culture. This work searches his intellectual quest to identify the preponderant factors for his intellectual and design approaches. An important figure in the debate after World War II, whose perceptions moved worldwide relevant critics and designers forward, he has his thoughts and projects influenced by Jacques Derrida's philosophy. He is also influenced by early 20th century avant-garde art and later the neo-avant-gardes of the 1950s-1960s, when his production began to come to the public. Themes of interest in this work are: modern art, modern architecture, late modernism, pop art, minimal art, deconstructivism, postmodernism and the idea of specific media in art and architecture.

Keywords: 01.Art; 02.Architecture; 03.Eisenman, Peter (1932); 04.Minimal Art; 05.Avant-Garde; 06.Neo-Avant-Garde

APRESENTAÇÃO

O objeto desta pesquisa é o entrecruzamento das teorias de Peter Eisenman, suas obras e a crítica de arte.

A análise tem por objetivo identificar como o sistema do autor está impregnado das teorias da arte moderna, tanto em suas proposições teóricas como em sua produção projetual, e comentá-las a partir do estabelecimento de relações entre arte e arquitetura.

Por procedimento, são abordados textos de Peter Eisenman que, de alguma maneira, dirigem-se à ideia de limite, identificando-se como estas reflexões aparecem em suas obras, e as justapondo às teorias e críticas de arte que também abordem noções de limite em temas específicos.

Declaradamente ligado às vanguardas russas, movimento de matriz concreto-construtivista, desvelam-se nesta análise tanto as fontes menos declaradas da formação de Eisenman quanto aproximações entre sua produção e as neovanguardas da segunda metade do século XX, em especial a arte minimalista.

Das influências menos declaradas, identifica-se a presença de Reyner Banham na construção de sua teoria crítica destinada à arquitetura moderna, destacando sua falta de autonomia e excesso de classicismo ao não se observar uma renovação dos procedimentos projetuais, nublados em seu conservadorismo pela renovação da imagem arquitetônica inspirada na representação da máquina¹, tal qual ocorrera nos procedimentos da arte moderna. Esta crítica está presente também em Colin Rowe, presença sempre declarada de

¹ A presença de Banham se dá, muito provavelmente, por intermédio de Colin Rowe e a convivência editorial dos autores na revista *Oppositions*.

sua formação e provável elo de conexão entre Banham e Eisenman, cujos textos se assemelham bastante na forma ao tratar do tema.

Detecção significativa é feita também em relação a Rosalind Krauss. Sua teoria do campo ampliado é evidente nos procedimentos de Eisenman ao operar diagramas, na interação estabelecida com a topologia do lugar e na evidente influência de Clement Greenberg no modo como constroem a crítica.

A arte minimalista emerge como grata surpresa, onde operações radicais derivadas das vanguardas do início do século XX desembocam em pesquisas e resultados assemelhados à produção de Eisenman, cuja formação ocorria simultaneamente às Neovanguardas estadunidenses, com especial destaque para a Arte Minimalista e a Pop Art, onde o tratamento dado ao gesto, procurando excluí-lo do processo artístico através de repetições e idealizações quase genéricas, é muito semelhante ao do arquiteto.

INTRODUÇÃO

Peter Eisenman, nascido em 1932, é um arquiteto e teórico estadunidense cuja obra projetual, construída ou não, caracteriza-se como campo de ação para sua elaboração teórica a respeito de temas tais como tempo, história, diagramas, interações com a topografia, sobreposições, escala, humanismo e pós-dialética. Seus escritos abordam, ao longo do tempo, a crítica da arquitetura moderna – bastante influenciada por Colin Rowe e Reyner Banham –, teorias semiológicas – a partir do contato com a gramática generativa de Noam Chomsky –, correlações, em arquitetura, com as teorias da desconstrução de Jacques Derrida e da diferença de Gilles Deleuze, culminando em uma espécie de novo ecletismo em seu livro *Lateness*, de 2020, quando propõe uma recapitulação crítica dos recursos teóricos desenvolvidos, em sua maioria, na segunda metade do século XX, como forma de aprofundar a capacidade de a arquitetura produzir significados.

O recorte de análise é a recorrente inter-relação de sua obra com a ideia de limite, direta ou indiretamente, independentemente do tema abordado. Isto permite o estabelecimento de claras relações com posturas artísticas dirigidas também a algum tipo de limite, seja ele idealizado ou constatado materialmente.

A bibliografia permitiu identificar alguns pontos importantes. Um deles, mais biográfico, é a influência da metodologia de Colin Rowe na forma como Peter Eisenman construirá sua teoria, ambos estabelecendo relações não-lineares. Se Rowe dirigia-se às recorrências históricas para construir uma consciência crítica moderna, Eisenman dirige-se às idiossincrasias modernas, tomando tanto a razão histórica quanto filósofos como Deleuze e Derrida para desestabilizar as bases da arquitetura moderna, unindo-a às suas próprias sombras de modo a contribuir para o que seria sua evolução natural rumo à abstração radical. Exemplo disso dá-se quando o autor argumenta que a arquitetura moderna segue sendo uma

continuidade da arquitetura clássica ao comportar-se como tal, diferenciando-se apenas pelo tema figurativo referencial – onde antes estava a natureza, passou a estar a máquina –, sem completar o processo que levaria à produção de uma manifestação verdadeira e plenamente abstrata.

Apresenta-se, assim, um Eisenman historicamente alinhado às neo-vanguardas das artes plásticas estadunidenses, presentes em movimentos como o minimalismo, que conduzem os processos de abstração à implosão pela radicalização, redundância e consequente saturação dos recursos intrínsecos a cada proposta. Influenciados pelas vanguardas históricas do início do século XX, em especial as de matriz construtiva e dadaísta, realizam gestos corajosos sobre a consciência do esvaziamento dos sistemas de significado consolidados na primeira metade do século XX.

A PRESENÇA DE COLIN ROWE

A apresentação de Peter Eisenman de forma simplificada e até estereotipada é recorrente, dada a estranheza que sua produção causa à primeira vista, dificultando apreensões aprofundadas. Recapitular aspectos genéticos de sua formação teórica ajudam a compreender melhor seu percurso.

Collin Rowe, influente teórico e historiador, foi fundamental para o debate historiográfico na segunda metade do século XX. Diferentemente das abordagens mais tradicionais, que relacionam linearmente a produção de uma época ao seu contexto sócio cultural, como no caso de autores como Leonardo Benévolo, suas análises destacam-se pela originalidade, uma vez que partem da identificação de temas recorrentes ao longo da história da arquitetura, em tempos distintos e sem criar necessariamente uma linha evolutiva.

A presença de Rowe na educação de Eisenman, portanto, contextualiza a busca por erudição que o fez buscar a figura de um mestre formador e aproximá-los esclarece a presença de temas como tempo, memória, classicismo, fundamentos modernos ou mesmo Palladio em sua produção teórica. Esta interlocução demonstra que a história esteve mais presente na produção de Peter Eisenman do que se costuma publicar a respeito do autor e abre novas possibilidades de leituras para seus escritos e projetos.

Em uma entrevista de 2008, Peter Eisenman conta de sua aproximação, “(...) *Quando Jim [James] Stirling veio para Yale para sua primeira visita, (...) fui apresentado a ele por meus colegas de quarto. Jim disse ‘Sabe, você precisa ir para a Inglaterra. É lá que as coisas estão acontecendo.’ (...) Na primavera de 1960, candidatei-me para uma bolsa de viagem*

estudantil pela Kinney (...); na mesma época, também me inscrevi para uma bolsa Fulbright para a França. Eu recebi ambas, e decidi ir para a França.”²

Ao chegar, tomou um táxi para encontrar com seu irmão que lá vivia e estudava. Chegando ao local, tentou trocar algumas palavras com o taxista, que recomendou que Eisenman seguisse falando inglês. Ele então desistiu da França, entendendo que aquele lugar seria menos favorável diante de suas aptidões idiomáticas, e conta: “(...) *então dei meia volta e aceitei essa outra bolsa em Cambridge para ser assistente de pesquisas. (...) Esta decisão me levaria a Colin Rowe.*”³

Inicialmente Rowe introduziria Eisenman em seu universo de investigação sobre o sentido de obras do renascimento.

“Lembro de nossos primeiros encontros. Eu ia ao flat de Colin duas ou três vezes por semana, e ele mostrava livros (...) com uma série de planos fantásticos do Renascimento. Eu era ensinado a ler esses planos e ver que aqueles planos específicos apresentavam certas ideias (...), a como entender as nuances deles, como eles constituíram a essência do que é arquitetônico, do que vieram a ser as persistências da arquitetura. Não estávamos analisando suas funções, mas as relações arquitetônicas naqueles planos.”⁴

Parte do processo educacional europeu, relata Eisenman, era viajar pelo continente conhecendo obras de períodos diversos, acompanhado por um arquiteto mais experiente

² “(...) *When Jim Starling came to Yale for his first visit, (...) I was introduced to him through my then roommates. Jim said, “You know, you ought to go to England. That’s where things are happening.” (...) In the spring of 1960, I applied for a Kinney traveling fellowship (...); at the same time, I also applied for a Fulbright to France. I received both fellowships and decided to go to France.*” in EISENMAN, Peter, and Colin Rowe. “Interview with Peter Eisenman: The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe.” *Perspecta*, vol. 41, 2008, p. 131. JSTOR, www.jstor.org/stable/40482322. Accessed 13 July 2020.

³ “(...) *then turned around and accepted this other fellowship at Cambridge to be a research assistant. (...) This decision would lead me to Colin Rowe.*” in *Ibid.*, p. 131

⁴ “*I remember our first meetings. I would go to Colin’s flat two or three times a week, and he would pull out books (...) with a series of fantastic plans from the Renaissance. I was taught how to read these plans and to see that specific plans showed certain ideas (...), how to understand the nuances of these plans, how they constituted the essence of what is architectural, of what has become the persistences of architecture. We were not analyzing their function but rather the architectural relationships in these plans.*” in *Ibid.*, p. 131

cumprindo a função de mentor a zelar pela educação do jovem estudante. Em seu caso, este mentor foi Colin Rowe,

“Ser orientado por um dos três grandes historiadores e críticos do final do século XX – os quais seriam Banham, Rowe e Tafuri – foi a experiência mais intensa que eu tive. O tempo passado com Rowe foi minha formação.”

“Houve outros mentores mais tarde, que são Tafuri e Jacques Derrida. Percival Goodman havia sido meu primeiro mentor. Eu estava aberto para a mentoria, e a época era propícia para que fosse possível. Isso seria impossível hoje.”⁵

Mais especificamente, sobre se há permanências de Rowe em seu olhar até os dias de hoje, Eisenman diz que *“O modo como a viagem era programada estava conformada a uma atitude de Colin a respeito da pintura e arquitetura Maneirista e o modo com que se relacionavam com o modernismo. Eu ainda vejo com olhos maneiristas. (...) Se não fosse por Rowe, eu não seria quem sou hoje. Se eu não tivesse me libertado de Rowe, eu não seria quem sou hoje.”⁶*

Em outros ensaios, Colin Rowe faz o mesmo movimento no sentido de Palladio. Não que este seja o autor do artefato arquitetônico mais antigo em equivalência ao elemento que se está analisando, mas sem dúvida o tratamento que este deu às ocorrências por ele analisadas lançaram bases para a organização exemplar de tais artefatos, sendo portanto Palladio o tipo referencial mais antigo para contrapor a seu objeto mais caro de apreciação, que era o modo de projetar do arquiteto moderno.

⁵ *“Being mentored by one of the three great historians and critics of the later part of the twentieth century – those being Banham, Rowe and Tafuri – was the most intensive experience I had. The time spent with Rowe was my education.”*
“Later, there were other mentors, Tafuri and Jacques Derrida. Percival Goodman had been my first mentor. I was open to being mentored, and the times were such that mentoring was possible. This would be impossible today.” in *Ibid*, p.137

⁶ *“The way the trip was programmed was according to an attitude that Colin had about Mannerist painting and architecture and the way it related to modernism. I still see through Mannerist eyes. (...) If it had not been for Rowe, I would not be who I am today. If I had not escaped from Rowe, I would not be who I am today.”* in *Ibid*, p.137

O grande mestre de Eisenman dá a entender que vê a história em seções maiores do que o habitual. Para ele, existe uma linha ligando Palladio aos modernos, aquele a primeira consolidação modelar do que viriam a ser estes. Sendo assim, a aparência da obra se desmonta e é bem menos importante, uma vez que o arquiteto italiano inicia um movimento que teria se tornado operacionalmente hegemônico ao atingirmos a era da máquina, de acordo com os teóricos modernos.

Colin Rowe argumentaria, em “A Matemática da Villa Ideal”, que Palladio fora mais eficiente, tanto na criação do modelo reproduzido em série quanto em operar a arquitetura a partir de seus próprios códigos lógicos, aqueles exclusivamente inerentes ao objeto.

“Como tipo ideal de edificação centralizada, a Villa Capra-Rotonda de Palladio, talvez mais do que qualquer outra, impõe-se na imaginação. Matemática, abstrata, quadrangular, sem função aparente e memorável, as residências dela derivadas tiveram distribuição universal; (...)”⁷

E cita a descrição de Le Corbusier para sua Villa Savoye:

“O local: um gramado vasto e encurvado. (...) A casa é uma caixa no ar (...) no meio dos prados, dominando o pomar. (...) A planta é pura. (...). Sua situação é a mais correta possível, na paisagem agreste de Poissy (...). Os moradores foram morar lá porque esse campo agreste era belo como a vida que ele oferecia. Mantido intacto, eles o contemplarão do alto de seus jardins suspensos ou das quatro faces de suas janelas corridas. Sua vida doméstica se inserirá em um sonho virgiliano.”⁸

“A Villa Savoye tem sido objeto de um sem-número de interpretações. Realmente pode ser considerada uma ‘máquina de morar’, um arranjo de volumes e espaços que se

⁷ ROWE, Colin. “A Matemática da Villa Ideal”. (Trad. Aurora Neiva), Revista Thesis, nº 03, janeiro/outubro 2017, p. 375

⁸ Ibid., p. 377 _ NT (Aurora Neiva): esta citação foi retirada da tradução brasileira: Precisoções: sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo / Le Corbusier; tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 138-142

interpenetram, uma emanção do tempo-espaço; mas a referência sugestiva aos sonhos de Virgílio pode nos fazer pensar na descrição da Rotonda feita por Palladio. A paisagem de Palladio é mais agrária e bucólica, faz menos evocações a cenários pastoris indomados e é de maior escala; mas o efeito das duas passagens é, por assim dizer, o mesmo.”⁹

Assim escreveu Palladio sobre seu projeto: “O local é o que há de mais agradável e encantador, porque fica em uma pequena colina de acesso muito fácil; é banhado, de um lado, pelo Bacchiglione, um rio navegável, e do outro, é cercado de elevações as mais acolhedoras que parecem um enorme teatro, todas plantadas com excelentes árvores frutíferas e videiras das mais delicadas; e, portanto, como de qualquer parte se desfruta das mais belas vistas, algumas limitadas, outras mais amplas, e outras que alcançam o horizonte, formam-se pórticos naturais por todos os lados.”¹⁰

Na mesma obra, Collin Rowe segue destilando sua reconhecida erudição analítica e passa a comparar, então, outros dois modelos mais próximos – a Villa Foscari (Malcontenta), de Andrea Palladio (c. 1550-1560) e a Residência para a família Stein, de Le Corbusier (1927) em sua primeira fase, com um projeto ainda eclético.

“Era o senso comum vigente nos círculos onde atuava Palladio que a matemática e a concordância musical fundamentavam a proporção ideal. (...) Assim, com a proporção como uma projeção da harmonia do universo, sua base – tanto científica como religiosa – era quase invulnerável; e um Palladio poderia desfrutar as satisfações de uma estética considerada totalmente objetiva.

Le Corbusier expressou convicções semelhantes sobre proporção. (...) mas se é, de fato, a exatidão o que Le Corbusier busca, em suas construções não é a clareza inquestionável dos volumes de Palladio que se encontra. Em vez disso, constata-se um tipo

⁹ Ibid., p. 377-388

¹⁰ WARE, Isaac, ed. e trad., *The Four Books of Palladio's Architecture*, Londres, 1738, p. 41. a partir de ROWE, Colin. “A Matemática da Villa Ideal”. (Trad. Aurora Neiva), *Revista Thesis*, nº 03, janeiro/outubro 2017, p. 374-395

de obscuridade planejada. (...) Le Corbusier, apesar de toda a comodidade que a matemática lhe oferecia, simplesmente em termos de sua localização na história não pode ocupar tal posição inatacável. O funcionalismo foi, talvez, uma tentativa altamente positivista de reafirmar uma estética científica que pudesse possuir o valor objetivo de antigamente, e a crítica platônico-aristotélica definitiva. Mas tal interpretação carecia de refinamento. Os resultados podem ser mensurados em termos de processo e as proporções são aparentemente acidentais e gratuitas; e é em contradição a essa teoria que Le Corbusier impõe padrões matemáticos a suas construções. Essas são as tais “vérités reconfortantes”, ou seja, as verdades reconfortantes.”¹¹

Tal qual Eisenman fará, mais tarde, em tom muito próximo ao de Banham, Rowe tece os seguintes comentários sobre os limites da arquitetura moderna:

“Le Corbusier seleciona em grande parte uma variedade de fenômenos até então não discriminados. (...) aspectos do fortuitamente pitoresco, do mecânico, de objetos considerados típicos, do que quer que possa parecer representante do presente ou do passado utilizável; e todos esses itens, embora transformados por um novo contexto, retêm as implicações originais que signifiquem talvez o ideal platônico, talvez a intimidade do rococó, talvez a precisão mecânica, talvez o processo de seleção natural. Ou seja, podemos apreender todas essas referências como algo já conhecido; (...) são apenas transitoriamente provocadoras. De maneira diferente das formas de Palladio, não há nada definitivo acerca de qualquer uma dessas possíveis relações; e suas aproximações pareceriam afetadas pelo esvaziamento artificial do cubo em que se encontram localizadas, quando os sentidos são confundidos pelo que é aparentemente arbitrário e o intelecto é mais do que convencido,

¹¹ Ibid., p. 385-386

apesar de tudo que se levante em contrário, pelo conhecimento intuitivo dos problemas aqui apontados¹² e resolvidos e da existência aqui de uma ordem razoável.”¹³

Reyner Banham retoma as bases formadoras dos primeiros modernos, aqueles da geração de Corbusier e Gropius, para embasar o fenômeno. *“Naturalmente, essa estética da Idade da Máquina não era uma criação inteiramente nova – os homens que a elaboraram chegaram à Primeira Idade da Máquina curvados sob o peso de dois mil anos de cultura em suas costas, mas o mínimo de equipamento mental novo de que dispunham tinha que dar conta do novo meio ambiente. Num dos extremos, os futuristas propunham jogar fora sua carga cultural e seguir adiante equipados apenas com uma nova sensibilidade”¹⁴* – logicamente impossível de ser inventada sem lançar mão de referências historicamente consolidadas *“(…) no outro extremo, homens como Perret e Garnier”,* que condensariam no segundo meado do século XIX as bases de um funcionalismo ainda eclético em suas vestimentas, *“(…) sentiam que o novo devia sujeitar-se, no dizer de Valery, ao velho ou, pelo menos, às linhas gerais do velho”¹⁵.*

Os primeiros modernos repudiavam simbolicamente o academicismo, rebelando-se mais contra o termo e suas camadas superficiais enquanto representação do discurso clássico da tradição pré-industrial, e menos contra as sistematizações que formavam o método para operar a arquitetura, das quais são herdeiros tanto o racionalismo quanto o formalismo, bem como as estratégias de composição por volumes destacados por função. *“Aqueles que rejeitavam a disciplina acadêmica faziam-no porque sentiam ser ela hostil à ideia que eles tinham da arquitetura, que sustentavam ser funcional, científica e divorciada de considerações estilísticas. Contudo, com base na evidência fornecida por seus cinco volumes de Éléments et Théories de l’Architecture, [de Julien] Guadet – a própria encarnação*

¹² Neste trecho a tradução de referência foi corrigida, pois havia uma construção inconclusiva a confundir a compreensão da sentença. Assim, substituímos *“(…) pelo conhecimento intuitivo dos problemas aqui tenham sido apontados (...)”* por *“(…) pelo conhecimento intuitivo dos problemas aqui apontados (...)”*

¹³ Ibid., p. 393-394

¹⁴ BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 16

¹⁵ Ibid., p. 16

da academia – era tão funcional, científico e a-estilístico quanto aqueles. Inversamente, eles, por sua vez, enquanto repudiavam os ‘padrões falsos das academias’, aceitavam muitas ideias acadêmicas sem saber de onde elas tinham vindo. Assim, Gropius, em 1923, após criticar as academias por não estimularem a ciência estética, prossegue nos parágrafos seguintes fazendo uso de um certo número de conceitos estéticos que se assemelham àqueles de origem acadêmica francesa.”¹⁶

Afinal, a primeira geração de arquitetos modernos teve sua educação formada entre o rigor acadêmico das Belas Artes e o funcionalismo compositivo e academicista que, ainda que fosse uma das vertentes projetuais do ensino clássico, mostrou-se bastante adequado à mentalidade racionalista de uma nova era inspirada pela tecnologia industrial.

A via do racionalismo-funcionalista declarava que a arquitetura só poderia ser gerada a partir de um retorno para si e seus problemas, como uma disciplina pura ou autônoma – e entendia o desenho dos contornos das funções por problemas específicos da arquitetura. A outra via, mais ligada às Belas Artes, via a arquitetura moderna como uma obsessão pela forma e “*constituiu-se declarando implicitamente que o futuro recai paradoxalmente sobre o passado, reverberando a peculiar resposta à função que caracterizou a orientação eclética para a adoção de estilos históricos no final do século XIX.*”¹⁷

Neste contexto, Eisenman afirma que “*o que é interessante não é o caráter mutuamente excludente desses dois diagnósticos, mas o fato de ambos enfocarem o projeto maior da arquitetura dentro da mesma definição pela qual os termos da arquitetura continuam a ser função (ou programa) e forma (ou tipo). Ao fazê-lo, uma atitude em relação à arquitetura de tradição humanista dos últimos 500 anos segue mantida sem variação significativa.*”¹⁸ e critica a atitude de autores como Banham ou mesmo o Archigram, que chama informalmente de Funcionalismo Revisionista Inglês, uma espécie de neo-funcionalismo que segue

¹⁶ Ibid., p. 24-25

¹⁷ EISENMAN, Peter. Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 84

¹⁸ Ibid., p. 84

idealizando a tecnologia e é investido do mesmo positivismo ético e estética da neutralidade dos debates pré-II Guerra. *“Entretanto, a substituição do critério moral por aqueles de natureza mais formal produziu uma situação que agora, pode-se ver, criou um dilema funcionalista, justamente porque a justificativa teórica inicial dada aos arranjos formais era um ‘imperativo moral’ não mais operacionalizável diante da experiência contemporânea. Esta sensação de positivismo deslocado caracteriza certas percepções correntes de falência do humanismo dentro de um contexto cultural mais abrangente.”*¹⁹ Neste texto, intitulado “Pós-Funcionalismo” e publicado inicialmente na revista *Oppositions* 6 (outono de 1976), vemos um Peter Eisenman que, simultaneamente à produção de suas casas X, parecia deparar-se com o que julgava ser uma incompreensão da real modernidade, tida por sinônimo de funcionalismo (racionalista ou formalista). *“É verdade que, em algum momento do século XIX, houve de fato uma guinada crucial na consciência ocidental: aquela que pode ser caracterizada como uma guinada do humanismo para o modernismo.”*²⁰ E, apesar da adesão aos princípios funcionalistas, as pessoas que então falavam em ecletismo, pós-modernismo ou mesmo neo-funcionalismo não haviam compreendido os aspectos fundamentais desta mudança, falhando ao entender o modernismo como mera expressão estilística do funcionalismo e o funcionalismo, por si só, como proposição teórica básica em arquitetura.

Neste mesmo contexto crítico, Eisenman virá anos depois destacar pontos muito semelhantes para reclamar uma arquitetura para fora dos pressupostos clássicos.²¹

Em “O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim”²², o autor argumenta que *“desde o século XV até o presente, a arquitetura se manteve sob a influência de três ‘ficções’”: a representação, a razão e a história. Logo, a arquitetura moderna não teria sido mais do que uma variação da arquitetura clássica ajustada à era da máquina.*

¹⁹ Ibid., p. 85

²⁰ Ibid., p. 85

²¹ E veremos mais adiante, de fato, Colin Rowe fazer o mesmo tipo de desmontagem da arquitetura moderna como “mera aparência de novidade”.

²² EISENMAN, Peter. O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim. em NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 233-252

“O funcionalismo acabou se mostrando mais uma solução estilística, desta vez baseada em um positivismo técnico-científico, em uma simulação de eficiência. Visto dessa maneira, o movimento moderno pode ser considerado uma continuidade da arquitetura que o precedeu. A arquitetura moderna, portanto, falhou na tentativa de concretizar nela mesma um novo valor. (...) Os modernos imaginaram que estavam transformando o campo da figuração referencial em “objetividade” não-referencial. Na realidade, contudo, suas formas “objetivas” jamais abandonaram a tradição clássica. Não eram mais que formas clássicas despojadas ou formas que faziam referência a um novo conjunto de pressupostos (função, tecnologia). As casas de Le Corbusier, por exemplo, que se assemelham a navios ou biplanos modernos, mostram a mesma atitude referencial com relação à representação de um edifício renascentista ou “clássico”. Os pontos de referência são diferentes, mas as consequências para o objeto são as mesmas.”²³

Para cumprir o projeto moderno para a arquitetura, não bastaria a pureza da aparência, mas seria necessário refundar o suporte arquitetura como meio independente do universo da representação e despojado de relações com o mesmo para a construção do sentido ao partir de seus próprios problemas, como fez a pintura moderna, por exemplo, ao passar a operar a partir de uma lógica interna e não externa – a pintura moderna tornou-se seu próprio motivo e, conseqüentemente, autônoma; a arquitetura não. Eisenman se move para que a arquitetura – no sentido clássico do termo –, deixe de existir como linguagem bem definida e torne-se linguagem-rizoma. Diante disso, como método, reporta-se aos paradigmas da arquitetura dita moderna que, para ele, não chegou a existir.

A presença de Colin Rowe na obra de Peter Eisenman se faz presente não só nas elaborações acerca da história, apreendidas nas relações entre os textos de ambos, mas também em relação às elaborações de seus projetos. Ao analisarmos o texto “Transparência: literal e fenomênica”²⁴, escrito por Rowe em parceria com Robert Slutzky, a tipificação de dois

²³ Ibid., p. 235

²⁴ ROWE, Colin, and Robert Slutzky. “Transparency: Literal and Phenomenal.” *Perspecta*, vol. 8, 1963, p. 45–54.

diferentes graus de transparência é apontada tomando a pintura como modelo. Para explicitar as conexões conceituais, vejamos pois a análise de Rowe-Slutzky em relação a dois quadros cubistas:


“A dupla natureza da transparência pode ser ilustrada pela comparação e análise de um Picasso relativamente atípico, O Clarinetista (fig. 1), contra um Braque representativo, O Português (fig. 2), onde em cada uma delas uma forma piramidal implica uma imagem. Picasso define sua pirâmide por meio de um contorno forte; Braque usa uma inferência mais complicada. O contorno de Picasso é tão assertivo e tão independente do fundo que o observador parece perceber uma figura positivamente transparente posicionada em um espaço relativamente profundo, e só depois ele redefine esta percepção para dar passagem à verdadeira falta de profundidade. Com Braque a leitura do quadro segue uma ordem inversa. Um entrelaçamento altamente desenvolvido de malhas verticais e horizontais, criado por linhas espaçadas e planos intrusivos, estabelece um espaço inicialmente pouco profundo, e só gradualmente o observador consegue dar a esse espaço a profundidade que permite à figura assumir substância. Braque oferece a possibilidade de uma leitura independente, tanto da figura como da malha; Picasso dificilmente o faz. A malha de Picasso, diferentemente, está localizada dentro de sua figura ou aparece como uma forma de incidente periférico introduzido para estabilizá-la. No primeiro, nós podemos receber uma pré-visão da transparência literal, e no outro, da transparência literal.”²⁵

Rowe e Slutzky categorizam a transparência literal e fenomênica da seguinte forma:

²⁵ “The double nature of transparency may be illustrated by the comparison and analysis of a somewhat atypical Picasso, *The Clarinet Player* (Fig. 1), and a representative Braque, *The Portuguese* (Fig. 2), in each of which a pyramidal form implies an image. Picasso defines his pyramid by means of a strong contour; Braque uses a more complicated inference. Thus Picasso’s contour is so assertive and so independent of its background that the observer has some sense of a positively transparent figure standing in a relatively deep space, and only subsequently does he redefine this sensation to allow for the actual lack of depth. With Braque the reading of the picture follows a reverse order. A highly developed interlacing of horizontal and vertical gridding, created by gapped lines and intruding planes establishes a primarily shallow space, and only gradually is the observer able to invest this space with a depth which permits the figure to assume substance. Braque offers the possibility of an independent reading of figure and grid; Picasso scarcely does so. Picasso’s grid is rather subsumed within his figure or appears as a form of peripheral incident introduced to stabilize it. In the first we may receive a pre-vision of literal transparency, and in the other, of phenomenal transparency.” in ROWE, Colin, and Robert Slutzky. “Transparency: Literal and Phenomenal.” *Perspecta*, vol. 8, 1963, p. 47.

“Deve-se estabelecer uma distinção básica. A transparência pode ser uma qualidade inerente da matéria, como em uma pele de vidro, ou ela pode ser uma qualidade inerente da organização. Podemos, por esta razão, distinguir uma transparência literal de uma fenomênica.”²⁶

Guilherme Wisnik esclarece que “Exemplificando a presença das duas diferentes transparências a que se referem, os autores observam que, enquanto Le Corbusier ‘sente especial atração pelas qualidades planas do vidro’, Gropius prefere ‘seus atributos translúcidos.’²⁷ (...) Como fica claro, os autores promovem uma explícita desvalorização da transparência literal em detrimento da fenomênica, na qual a estrutura e o espaço tornam-se indeterminados mediante superfícies e peles ‘cubistas’, que se interpenetram sem perder suas qualidades ópticas.”²⁸

	<p>Figura 1²⁹</p>	
<p>Homem com um clarinete³⁰ (1911-1912) Pablo Picasso Óleo sobre tela. 106cm x 69 cm</p>		<p>Figura 2³¹</p> <p>O português (1911) Georges Braque Óleo sobre tela 116.7cm x 81.5 cm</p>

²⁶ “a basic distinction must be established. Transparency may be an inherent quality of substance, as in a glass curtain wall: or it may be an inherent quality of organization. One can, for this reason, distinguish between a literal and a phenomenal transparency.” in *Ibid.*, p. 46.

²⁷ ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. “Transparency: Literal and Phenomenal” in ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1976, p.167

²⁸ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo, Ubu Editora, 2018, p.31

²⁹ Fonte da imagem: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/picasso-pablo/man-clarinet> (acessado em 20/07/2022)

³⁰ Optamos pela adoção do mesmo nome indicado pelo depositário do quadro, o Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid, Espanha.

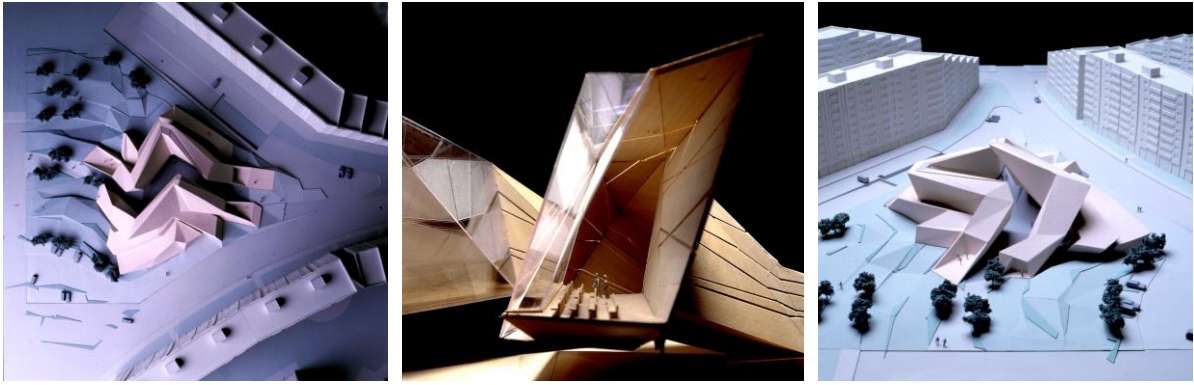
³¹ Fonte da imagem: <https://www.artsy.net/artwork/georges-braque-the-portuguese> (acessado em 20/07/2022)

O projeto de Peter Eisenman para a Catedral do Ano 2000, de 1996, aproxima sua abordagem das definições de Rowe acerca da transparência, tanto na aplicação do vidro quanto na exploração das qualidades inerentes ao espaço – estas, no caso de Eisenman, propositalmente repletas de distorções cubistas.

Geometrias irregulares e fechamentos envidraçados tornam-se verdadeiros filtros de sobreposições holográficas por permitirem criar incríveis jogos de luz e imagem rebatidas, recurso amplamente explorado no projeto.

Postos um diante do outro, dois volumes de superfícies multifacetadas fechadas em vidro tornam-se uma reflexão adicional, amplificadora de sentidos, acerca das duas transparências de Rowe e Slutzky, literal e fenomênica, pois explora também a profundidade do campo visual perfundido pela sobreposição de imagens de antes, entre, após e ao redor dos vidros. De acordo com Eisenman, *“para que a arquitetura adentre uma condição pós-Hegelian, ela deve se deslocar da rigidez e estrutura de valor destas oposições dialéticas. (...) A arquitetura poderia começar uma exploração do “entre” contido nestas categorias [ex: estrutura e ornamento, forma e função, abstração e figuração]. (...) O que é o “entre” em arquitetura? Se a arquitetura tradicionalmente localiza [locates], então estar “entre” significa estar entre algum lugar e lugar algum”*.³²

³² *“For Architecture to enter a post-Hegelian condition, it must move away from the rigidity and value structure of these dialectic oppositions. (...) Architecture could begin an exploration of the “between” within these categories [ex: structure and decoration, form and function, abstraction and figuration]. (...) What is the “between” in architecture? If architecture traditionally locates, then to “be between” means to be between some place and no place.”* _ EISENMAN, Peter. Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 236-237



Catedral do ano 2000 (1996), Roma, Itália³³

Deriva portanto das sistematizações de Rowe a partir da organização de categorias a abordagem eisenmaniana “entre” categorias, a qual se dá, por exemplo, na fusão do edifício com o terreno e nos jogos de transparência e reflexos que situariam as apreensões visuais entre o real e o fantasmagórico. Ao invés de distinguir categorias de apreensão e materialidades (como literal e fenomênica, em Rowe, por exemplo), Eisenman põe-se a trabalhar na condição adicional indefinida que é “nem uma, nem outra e onde ambas se encontram”, construindo o sentido de sua obra pela confusão dos sentidos.

“Tal arquitetura não mais se dirige no sentido da separação de categorias, das hierarquias de valores ou sistemas tradicionais de classificação de tipologia (funcional ou formal);” – onde pode-se inferir também haver o mesmo tipo de abordagem rumo à indiferenciação no caso das duas transparências – “ao invés disso, ela busca borrar essas e outras estruturas. A ideia de borrar não é menos rigorosa, menos racional, e sim admite o irracional no e para o racional. (...) O ato de borrar ocorre entre o belo e o feio, entre o sensual e o intelectual. (...) [trabalhos assim] exploram o belo no feio e o feio no belo”.³⁴

Assim como Lacan, ao retornar, em sua segunda clínica, à psicanálise fundada em Freud, este projeto confirma o retorno de Eisenman ao que poderíamos considerar pontos

³³ Fonte da imagem: <https://eisenmanarchitects.com/Church-of-the-Year-2000-1996> (acessado em 20/07/2022)

³⁴ *“Such an architecture would no longer seek a separation of categories, a hierarchy of values, or the traditional classification systems of functional and formal typology; it would seek to blur instead these and other structures. This idea of blurring is not less rigorous, less rational, but it admits the irrational to the rational. (...) The blur occurs between the beautiful and the ugly, between the sensual and the intellectual. (...) [works like these] explore the beautiful in the ugly and the ugly in the beautiful.” – EISENMAN, Peter. Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 237*

que talvez tenham sido seminais em sua formação mas, diferentemente da psicanálise de abordagem lacaniana – que em sua primeira clínica credita especial importância à linguagem e, na segunda clínica, retoma Freud na leitura muito particular de Jacques Lacan –, o autor retoma temas preciosos e faz do projeto um suporte para explorar as possibilidades de superar as categorias postas por Rowe-Slutzky.

É como se Eisenman reconhecesse arquétipos de sua formação e se reconciliasse com eles em sua produção já madura. Um deles é a inegável presença de Colin Rowe como seu grande mestre.

INTERLOCUÇÕES INESCAPÁVEIS

Para melhor situar quem é o arquiteto objeto desta pesquisa, no contexto de debates contemporâneos a seus primeiros textos, é feita uma breve recapitulação histórica das manifestações de maior envergadura, apresentando sua diferença em relação a elas. São todas oriundas da modernidade e buscam saídas para a crise que se apresentava. Poderemos então constatar que, diferentemente, Eisenman opera em ambiente deslocado da ideia de razão positivada, objetivada e dirigida ao progresso como pressuposto operacional universal.

Destacam-se duas abordagens principais, identificadas em seus pontos de convergência, sem deixar de caracterizar distinções metodológicas: as de teor histórico-popular, representadas por Venturi-Scott Brown e Aldo Rossi, e as de teor tecno-redentor, representadas por Buckminster Fuller e Archigram. Ambos os grupos, de alguma forma, são reformistas do movimento moderno quando os relacionamos à produção crítica do arquiteto desconstrutivista.

Pode-se dizer que os dois modelos montados, tanto o historicista como o de voto de fé na redenção tecnológica, são manifestações derradeiras dentro do impulso maior ainda modernista, independente do sentido do vetor estético – se para o passado ou para o futuro. Harvey afirma que *“O pós-modernismo, no entanto, vê a si mesmo de modo bem mais simples: na maioria das vezes, como um movimento determinado e deveras caótico voltado para resolver todos os supostos males do modernismo.”*³⁵ Afinal, ambos destinam a

³⁵ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*, A. São Paulo: Loyola, 1992, p. 110

arquitetura como ferramenta de recondução social positivada, cuja intenção é corrigir a rota do projeto moderno adotando recursos com níveis variados de ortodoxia.

Dirigindo-se à estratificação cultural e à história, Venturi-Scott Brown e Aldo Rossi são duas faces da mesma moeda. Ambos apostam no resgate de permanências populares e na assimilação de extratos bastante consolidados pela cultura como método para a produção de projetos que resgatem a relação simbólica da arquitetura com o homem.

Venturi-Scott Brown, em ambiente onde se desenvolvia à plenitude uma cultura popular a partir da comunicação comercial às massas, buscam conjugar a influência da Pop-Art e casos bem sucedidos na construção do significado ligados ao imediatismo da comunicação comercial em linguagem popular e direta para sujeitos em alta velocidade. Passam a conceber uma arquitetura amparada por referenciais icônicos norte-americanos, apropriando-se deles na forma de apliques para identificar – com exagero e bom humor pop –, o sentido destas construções na paisagem. Crítico da erudição abstrata moderna, Venturi observava *“É mais irônico ainda que os arquitetos modernos, capazes de abraçar a arquitetura vernacular remota no espaço e no tempo, rejeitem com desprezo o vernacular atual dos Estados Unidos, ou seja, o vernacular dos construtores comerciais (...). Eles compreendem o simbolismo de Levittown e não gostam dele, nem estão preparados para suspender o julgamento sobre ele a fim de aprender e, aprendendo, tornar os julgamentos posteriores mais sensíveis.”*³⁶

“Eles reconhecem o simbolismo mas não o aceitam. Para eles, (...) as pessoas sofrem lavagem cerebral pelo marketing de massa e não têm outra escolha senão optar pelo que é ruim e barato, com suas violações vulgares da natureza dos materiais e sua poluição visual de sensibilidades arquiteturais e, portanto, da ecologia.

³⁶ VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. Aprendendo com Las Vegas. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 194

Esse ponto de vista confunde a variedade com a vulgaridade. Ao desconsiderar o valor arquitetônico da Strip, ele não leva em conta também sua organização funcional simples e sensata, que satisfaz as necessidades de nossas sensibilidades em um ambiente automobilístico de grandes espaços e movimento rápido, inclusive a necessidade de simbolismo explícito e realçado. (...) A escultura do gramado a meio caminho entre a casa e o meio fio em curva funciona como um incentivador visual dentro desse espaço, ligando a arquitetura simbólica ao veículo em movimento.”³⁷



Children's Museum of Houston, 1980, Robert Venturi e Denise Scott-Brown³⁸

Rossi, italiano, é herdeiro de uma cultura profundamente enraizada no renascimento e na herança histórica presente em suas cidades. A partir do desenho das mesmas e do

³⁷ Ibid., p. 195-196

³⁸ TRUFELMAN, Avery. Lessons from Las Vegas. <https://99percentinvisible.org/episode/lessons-from-las-vegas/> (acessado em 20 de julho de 2022)

reconhecimento de recorrências quase arquetípicas, estruturadoras do reconhecimento do homem em seu espaço, passa a propor, de um lado, entrelaçamentos sutis entre a arquitetura e a história, a fim de reforçar permanências ao tratá-las como verdadeiras tessituras. “*Rossi insiste na permanência da arquitetura, em sua condição atemporal, o que o leva imediatamente a descolá-la de suas obrigações funcionais.*”³⁹ Para o autor de “A arquitetura da cidade”, o tipo “(...) *é a própria ideia de arquitetura, aquilo que está mais próximo de sua essência. É portanto aquilo que, não obstante de qualquer mudança, sempre se impôs ‘ao sentimento e à razão’ como o princípio da arquitetura e da cidade*”⁴⁰.

Ao mesmo tempo em que busca esclarecer como se comportam os arquétipos da arquitetura e da cidade na história, mostra-se consciente de seu tempo e seus modos de fazer recorrendo também, em projetos pontuais, à lógica do estandarte midiático de fácil apreensão e difusão – com mais poesia do que Venturi-Scott Brown. Um destes exemplos foi o Piccolo Teatro del Mondo, em Veneza. “*Em 1979, Rossi está tão convicto da importância desta arquitetura de imagens sensíveis que, quando Portoghesi lhe propõe construir um teatro pequeno, efêmero, para a Bienal, amplia-o e o apresenta como herdeiro de todas as arquiteturas venezianas. (...) O arquiteto não deixa dúvida quanto ao fato de que o valor dessa arquitetura efêmera e flutuante sobre o canal é idêntico ao daquela que deu fama a Veneza. Há um longo percurso entre a arquitetura com afã científico de “A arquitetura da cidade” e essa outra, que se deleita na iconografia como suporte do sentimento*”⁴¹.

³⁹ MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 99

⁴⁰ ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 27

⁴¹ MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 124



Piccolo Teatro del Mondo, 1979 ⁴²



Cemitério de San Cataldo, 1971-1984, (foto: Laurian Ghinitoiu) ⁴³

Apesar das diferenças operacionais de Rossi e Venturi, podemos observar em ambos o empréstimo histórico como estratégia para a reconstrução do sentido arquitetônico interrompido pela modernidade, com sua ausência de referências simbólicas facilmente reconhecíveis. Venturi-Scott Brown afirmam que “*Reconhecido ou não, o ornamento moderno foi raramente simbólico de alguma coisa não arquitetônica (...), seu conteúdo foi consistentemente de ordem espacial e tecnológica.*”⁴⁴ Ainda em “Aprendendo com Las Vegas”, os autores pontuam que “*precisamos deixar de lado nosso complicado*

⁴² Fonte da imagem: <https://artchist.blogspot.com/2017/04/teatro-del-mondo-en-la-bienal-de.html> (acessado em 20/07/2022)

⁴³ Fonte da imagem: <https://www.archdaily.com.br/br/01-111966/feliz-aniversario-aldo-rossi> (acessado em 20/07/2022)

⁴⁴ VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 146

*expressionismo arquitetural (...) e descobrir linguagens formais adequadas ao nosso tempo. Essas linguagens incorporarão o simbolismo e os apliques retóricos.*⁴⁵ Mesmo quando se trata de uma arquitetura social que atue na distribuição mais igualitária de recursos, diferente da ausência simbólica moderna com sua ornamentação “invisível”, de ordem tecnológica e espacial, afirmam que “*Os modelos para os edifícios modestos e imagens com propósito social não virão do passado industrial, mas da cidade cotidiana que nos cerca, de prédios e espaços modestos com apêndices simbólicos.*”⁴⁶ Seus apliques retóricos e apêndices simbólicos poderiam, aqui, ser substituídos pela ideia das “imagens sensíveis” em Rossi⁴⁷.

Ao construir uma ponte com a arquitetura pré-moderna de referências clássicas e recursos retóricos ornamentais, anseiam religar o homem de então à paisagem na qual ele vive ao tornar novamente possível reconhecer-se em meio a imagens reincidentes, reconhecíveis, familiares e, portanto, legíveis. “*Para ser significativa, a arquitetura deve ser esquecida. Ou estar presente tão somente como uma imagem referencial que se confunde com as lembranças.*”⁴⁸ Recorrendo à nostalgia romântica de uma plenitude que nunca existiu, foram tão platônicos quanto os modernos⁴⁹ ao crer no mito de um homem ideal ressurgido por meio de aparências e experiências parecidas (na aparência) com as de tempos imemoriais pré-modernos.

A partir do desejo de religação da arquitetura com o passado e após um período de suspensão do uso de referenciais históricos mais imediatos durante a primeira metade do século XX, Venturi e Rossi mantiveram-se inscritos na ideia moderna de utopia que, em Eisenman, é um tempo além da história⁵⁰. “*Pensava-se que objetos imbuídos de valor devido*

⁴⁵ Ibid., p. 200

⁴⁶ Ibid., p. 200

⁴⁷ MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 124

⁴⁸ Citação de Aldo Rossi extraída de MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 117. A citação de Moneo faz referência a ROSSI, Aldo in “A Scientific Autobiography”, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1981, p. 15

⁴⁹ Os arquitetos modernistas, diante da responsabilidade de desenhar um novo mundo adequado à nova era das máquinas, intuía o surgimento de um novo homem a partir daquele novo espaço por eles materializado.

⁵⁰ EISENMAN, Peter. O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim. em NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 245

*à sua relação com uma origem plena de significados evidentes pudessem de alguma forma transcender o presente em direção a um futuro intemporal, a uma utopia. [Contudo], (...) uma vez desfeita a percepção de uma continuidade da história, toda representação do clássico, todo “classicismo” só pode ser encarado enquanto crença.”*⁵¹ Se a modernidade padeceu da nostalgia de um futuro irrealizável, a pós-modernidade de Rossi e Venturi padeceu da nostalgia de um passado irrecuperável.

Unem-se, portanto, Aldo Rossi e Venturi-Scott Brown, pelo conjunto de gestos da ordem do popular e por referências históricas, ambos dispostos sobre um vetor estético oposto ao do movimento moderno e que atua, diretamente, na construção simbólica da arquitetura e do território.

Para o grupo de jovens arquitetos ingleses Archigram, influenciados por livros e quadrinhos de ficção científica, a radicalização tecnológica e megalomaniaca foi a forma encontrada para renovar os votos feitos, no final do século XIX, entre a arquitetura e o progresso da era das máquinas. Se a arquitetura da geração anterior surgiu do espanto diante da objetividade das fábricas e buscou construir para si um sentido de objetividade a partir do binômio forma-função, o Archigram via a saída da crise da modernidade na intensificação dos processos de controle da natureza – ainda que herdeiro da mecânica industrial –, como meio para conceber uma nova humanidade que viveria, então, dentro de sistemas habitáveis altamente artificializados

Diante do esgotamento simbólico do futuro proposto pelos primeiros modernos, radicalizavam sem mudar a essência do discurso, mesmo que para isso precisassem apelar ao descolamento da realidade sintetizado na crítica de Kenneth Frampton *“Com uma indiferença incomparável, o Archigram não via motivos para preocupar-se com as consequências sociais e ecológicas de suas diversas propostas megaestruturais, das quais a Plug-In City de Peter Cook (1964) foi um exemplo típico. Da mesma maneira, em sua*

⁵¹ Ibid., p. 245

obsessão pelas cápsulas suspensas da era espacial, Dennis Crompton, Michael Webb, Warren Chalk e David Greene não se sentiram obrigados a explicar por que alguém optaria por viver num dispositivo mecânico tão caro e sofisticado, enfrentando, ao mesmo tempo, uma existência num espaço tão brutalmente exíguo.”⁵²



“Walking City”⁶³, exemplo de radicalização tecnológica projetada pelo Archigram. Autores do projeto: Warren Chalk, Frank Brian Harvey e Ron Herron.

Se as propostas historicistas resultavam em uma modernidade com vetor invertido, os membros do Archigram reiteravam que se mantivesse o vetor de desenvolvimento da arquitetura no sentido funcional-futurista e, de acordo com Frampton, tinham Buckminster Fuller como referência “(...) é óbvio que sua atitude estava estreitamente ligada à ideologia tecnocrática do designer norte-americano Buckminster Fuller e à de seus apologistas britânicos John McHale e Reyner Banham. Por volta de 1960, por sugestão de McHale, Banham já havia identificado Fuller como paladino e redentor do futuro, no último capítulo de seu livro *Theory and Design in the First Machine Age*. O compromisso subsequente do Archigram com uma abordagem infraestrutural, leve e high-tech (...) levou o grupo, de modo um tanto paradoxal, a entregar-se a formas irônicas de ficção científica, em vez de projetar

⁵² FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 344

⁵³ Fonte: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=60> (acessado em 12/05/2019)

soluções que fossem ou realmente indeterminadas, ou passíveis de serem realizadas e apropriadas pela sociedade.”⁵⁴

Compartilhando do interesse por uma expressão radical-experimental ainda moderna, Fuller construía a racionalidade de seus sistemas dentro de uma lógica positivada e associada ao impulso contracultural norte-americano de reintegração do homem com a natureza. Neste ponto, diferentemente da integração megalomaniaca do homem às máquinas proposta pelo Archigram – viveríamos literalmente dentro delas –, Buckminster Fuller propõe estruturas leves e aparentemente simples como forma de promover abrigos humanos práticos, acessíveis e que oferecessem maior grau de controle sobre o clima para, por exemplo, incentivar a produção de alimentos em cidades debaixo de quilométricas cúpulas geodésicas.



Biosfera de Montreal, Buckminster Fuller, construído inicialmente como “Pavilhão dos Estados Unidos” para a Exposição Mundial de 1967 (Foto: Michael Wu) ⁵⁵

⁵⁴ FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 342

⁵⁵ Fonte da imagem: <https://www.archdaily.com.br/br/796023/classicos-da-arquitetura-biosfera-de-montreal-buckminster-fuller> (acessado em 20/07/2022)

Archigram e Buckminster Fuller, por sua vez, reforçam o traço do vetor original do projeto moderno e apontam para a redenção laica do homem promovida por sua adesão à tecnologia de última geração, sendo que o primeiro deposita sua fé na intensificação da máquina-de-morar – agora plenamente mecânica, pesada e em movimento e o segundo segue paralelo, em vetor de mesmo sentido, mas aceitando de certa forma a necessidade de reconduzir a evolução tecnológica com uma doçura mais ao gosto romântico dos encaixes de madeira de Frank Lloyd Wright e dos movimentos contraculturais dos anos 60.

A relevância de Eisenman se dá justamente por sua dissociação e independência crítica em relação a outras abordagens, tais como os historicismos, regionalismos ou mesmo reforços do ideário moderno via radicalização técnica – Archigram, por exemplo. Um deslocamento que não é exclusivo dele, mas o volume de sua produção teórica permite contrapor perspectivas mais abundante e assertivamente.

Exemplo bastante ilustrativo de autor também deslocado dos grupos acima citados é Frank Gehry, cuja distinção em relação a Eisenman se evidencia pela postura mais humorada e entregue à subjetividade individual como método. Certa vez, em um debate entre arquitetos, Gehry propôs não retroceder meros dois mil anos na história para buscar referências, mas quinhentos milhões de anos, chegando ao peixe como referência à anatomia de nosso antepassado mais distante.

“Gehry se envolveu em questões de memória e história em uma de suas bem conhecidas explicações sobre o peixe: ‘Eu tinha uma fantasia com peixes e cobras. O peixe tornou-se uma obsessão quando as pessoas começaram a reconstruir templos gregos. Eu estava muito incomodado com o pós-modernismo. Logo no começo, sentia que acabávamos de encontrar uma maneira de lidar com o presente, então por quê tínhamos de retroceder? Fiquei contrariado e disse: ‘Bom, se vamos retroceder, podemos retornar aos peixes que chegaram 500 milhões de anos antes do homem.’ (...) ‘Eu acho que o princípio primitivo da

*arquitetura vem de anseios zoomórficos e imagens de esqueletos, e você sabe, o peixe precedeu o homem nessa terra, então há conteúdo histórico em relação a ele também.”*⁵⁶

⁵⁶ “Gehry has implicated himself in questions of memory and history in one of his well-known explanations of the fish: ‘I had a fantasy with fish and snakes. The fish became an obsession when people started rebuilding Greek temples. I was very annoyed with Post-Modernism. In the early beginnings, I felt that we were just starting to find a way to deal with the present, so why did we have to go backwards? I got very angry and said: ‘Well, if we’re gonna go backwards, we can go back to fish which are 500 million before the man.’ (...) ‘I think that the primitive beginnings of architecture come from zoomorphic yearnings and skeletal images, and you know, fish preceded man on this earth, so there’s historic content to it too.’” in LINDER, Mark. Nothing less than literal, Massachusetts: MIT Press, 2004, p. 216

PETER EISENMAN NO CONTEXTO DOS ANOS 60-70

Desde o início, Eisenman se destacou pela importância dedicada à prática investigativa, à depuração dos conteúdos e métodos arquitetônicos, relacionando-se sempre com contemporâneos seus também debruçados sobre a condição da arquitetura diante da mudança cultural que todos estavam vivendo. Destacá-lo aqui é puxá-lo como fio participante de um emaranhado de ideias circulando simultaneamente e dialogando a partir de pressupostos distintos.

Esta apresentação do autor, não como pós-moderno, mas como ativo participante do debate sobre as razões da arquitetura, será importante para o capítulo seguinte e para o compararmos a outras alternativas apontadas para a saída da inflexão filosófica em que viviam. Isso nos conduzirá ao objeto principal, Peter Eisenman em relação à arquitetura e à arte moderna.

Para compreender o percurso do arquiteto rumo ao contemporâneo, é essencial recapitular as transformações pelas quais passaram sua produção teórica e projetual, os quais são mutuamente esclarecedores quando postos em relação, sem necessariamente submeter o projeto ao texto, mas entendendo ambos como inscrições em regime de contínua retroalimentação.

Inclusive, se entendermos a produção artística como primeira expressão de linguagem, anterior à expressão fonética linearizada de conceitos, este método torna mais evidente o fato de aspectos de seus textos emergirem após um período de maturação sendo investigados projetualmente. Afinal, a tomada de consciência do artista não advém apenas de abastecer-se de outros autores teóricos, mas também da experimentação do fazer que decanta percepções e, assim, estrutura o conhecimento crítico.

Eisenman estabelece forte interlocução com a arquitetura moderna. Para ele, outras expressões artísticas como a pintura e escultura modernas, por exemplo, alçaram a capacidade de existir autonomamente como linguagem e sem a necessidade de recorrer ao universo representacional por conseguirem refletir, por meio de seus entes-objetos, a respeito de si mesmos. A pintura moderna, por exemplo, passou de elaboração a partir da representação de uma realidade externa, mediada pela adoção de motivos de ordem figurativa, para a capacidade de refletir profundamente a vida e o humano a partir de reflexões acerca de si mesma – seu fazer, seu suporte, seus processos. É para esta autonomia que se voltam suas considerações.

Sua obra, reconhecida e debatida após a produção (e publicação) da série de projetos experimentais “Casas X” – iniciado em 1968 com “House I” e encerrado em 1975 com “House X”. Se assemelha-se, por um lado, a inúmeros outros arquitetos que buscavam saídas para a crise do movimento moderno, por outro desvinculava-se das abordagens propostas por seus pares na busca por um caminho de independência da arquitetura enquanto linguagem, argumentando que este objetivo não havia sido alcançado pelo movimento moderno como fora em outras linguagens. A arquitetura moderna era derivação direta da arquitetura clássica: ainda figurativa, ela mencionava os temas do imaginário moderno como motivos para suas formas.

Para David Harvey, “(...) *há mais continuidade do que diferença entre a ampla história do modernismo e o movimento considerado pós-modernismo. Parece-me mais sensível ver este último como um tipo particular de crise do primeiro, uma crise que enfatiza o lado fragmentário, efêmero e caótico [da modernidade].*”⁵⁷ É justamente aí, e a partir disso, que se aplica a crítica de Harvey às pesquisas de Peter Eisenman.

Desta afirmação, publicada pela primeira vez em 1989, também podemos desviarmos para alinhar sua síntese aos motivos da exposição de 1967, intitulada *Five Architects of*

⁵⁷ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*, A. São Paulo: Loyola, 1992, p. 111

NY, no MoMA, originando livro homônimo de Manfredo Tafuri, cuja primeira edição data de 1972. Organizada por Arthur Drexler e Colin Rowe, apresentou cinco jovens arquitetos que, distantes de formar um consenso, participavam ativamente dos debates de então: Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, Peter Eisenman and Richard Meier. Seus trabalhos podem ser aproximados, à época, tendo como eixo condutor o atravessamento de seus questionamentos pela arte de vanguarda do início do século XX e arte minimalista estadunidense dos anos 1960, que reclamava desta primeira sua origem genética e legitimidade. Esta exploração aparecerá mais adiante.

A diversidade de métodos e pesquisas deste período que sucedeu o esgotamento conceitual da modernidade nos permite afirmar, em retrospecto, que foram manifestações diversas, contraditórias entre si e sem unidade programática, ao mesmo tempo em que se relacionavam por meio do tema da modernidade como ponto de partida para a elaboração crítica na busca por uma saída conceitual daquela matriz de pensamento.

Cumprido o programa de libertação da arquitetura, dentro da lógica eisenmaniana, temos por resultado um objeto dual. Moderno, por se dispor a realizar na arquitetura o programa libertador para as artes ao deslocá-la das variações do clássico-moderno – dependente da mimese lógica mecânica para alinhar-se à era da máquina – rumo a uma arquitetura verdadeiramente autônoma; mas também deslocado da modernidade por desenvolver sua pesquisa como externa ao projeto moderno, esvaziado de sentido quando deixa de existir um novo homem em perspectiva para o qual projetar, justificando-se agora por ficções localizadas e de ocasião.

“(...) A ficção simulada da história do movimento moderno, involuntariamente herdada do clássico, dizia que toda arquitetura do presente deve ser um reflexo de seu Zeitgeist; isto é, que a arquitetura pode remeter simultaneamente o atual e ao universal. Mas se a arquitetura inevitavelmente se refere à invenção de ficções, devia ser possível propor uma outra arquitetura que materializasse uma outra ficção, uma que não se sustentasse em

valores de atualidade e universalidade e, mais importante ainda, que não tivesse como propósito refletir esses valores. Por conseguinte, essa outra ficção/objeto deve evitar, de modo explícito, as ficções do clássico (representação, razão, história), que são tentativas de “resolver” racionalmente o problema da história, pois estratégias e soluções são vestígios de uma visão de mundo direcionada a um objetivo. Se for este o caso, os termos da pergunta devem mudar: o que poderia servir de modelo para a arquitetura uma vez demonstrado que a essência do modelo clássico – os pretensos valores racionais das estruturas, representações, metodologias das origens e fins, e processos dedutivos – é uma simulação?

(...) O que propomos, ao contrário, é uma expansão além das limitações proporcionadas pelo modelo clássico à concretização da arquitetura como um discurso independente, isento de valores externos, clássicos, ou quaisquer outros; ou seja, a intersecção do isento de significado, do arbitrário e do intemporal no artificial.”^{58 59}

No caso de Eisenman, encontraremos, em sua produção, uma continuidade que força a superação da modernidade pela saturação dos recursos. Uma saída não-dialética, mas que usa os próprios recursos modernos para implodi-los sobre si mesmos e faz, disso, seu processo.

Pressupostos identificáveis como clássicos [classical] perdem espaço para uma arquitetura deslocada da noção de continuidade dentro de um processo histórico – considerado por ele simulacro da história, entendida por sua vez como narrativa ficcional criada para simular a noção de sentido aplicada ao tempo. Sua arquitetura, então, assume-se como ficção para discursar a respeito de si mesma.

⁵⁸ EISENMAN, Peter. O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim. em NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 239-240

⁵⁹ Foram mantidos os grifos do autor presentes na versão traduzida.

OS CONCEITOS DA ARTE

A demanda de Peter Eisenman por uma arquitetura não-representacional destaca-se em sua produção teórica e projetual, paralelamente a equivalências nas artes plásticas.

Uma vez que o termo “artes plásticas” abrange um sem número de manifestações artísticas, a própria ideia de disciplina torna-se obsoleta ao observarmos que toda complexidade é transdisciplinar.

Restringiremos, portanto, as relações com as artes plásticas à relação com a pintura moderna e seu campo expandido, por entender que ela atingiu a emancipação não realizada pela arquitetura na construção de uma autonomia da linguagem, entendida por Eisenman como independência da representação. Apresenta-se então uma análise comparativa da evolução do suporte Pintura (e derivações), na modernidade, com o suporte Arquitetura, a partir de sua abordagem teórica e projetual.

O paradoxal em sua argumentação por uma arquitetura livre da representação é a simultaneidade de [A] *sua demanda para fora do projeto moderno* e [B] *sua busca por realizar o projeto moderno para a arquitetura em equivalência às transformações operadas por ele nos outros suportes artísticos*, cujo resultado teria sido o fim das categorias e a integração entre arte e vida – ao menos no que entenderíamos por arte e vida (modernas) inscritas no projeto moderno. Esgotado o projeto moderno, a arte então não retrocederia às categorias, mas seguiria como processo metamórfico então integrado à vida.

“O objetivo da vanguarda, para Bürger, repito, é destruir a instituição de arte autônoma para reconectar arte e vida. No entanto, tal como a estrutura do passado heroico e do presente fracassado, essa formulação só é simples na aparência. Pois, o que é arte e o que

é vida para ele? A simples oposição entre ambas já tende a ceder à arte a autonomia que está em questão e situar a vida num ponto fora de alcance. Assim, nessa formulação mesma o projeto da vanguarda está predisposto ao fracasso, com a única exceção dos movimentos constituídos no calor das revoluções (...). Para tornar as coisas mais difíceis, a vida é concebida aqui de modo paradoxal – remota e ao mesmo tempo imediata, como se ela simplesmente estivesse ali para se alastrar como o ar depois de rompido o selo hermético da convenção. Essa ideologia dadaísta, da experiência imediata, a que Benjamin também está inclinado, leva Bürger a ler a vanguarda como pura e simples transgressão.”⁶⁰

A matriz de todos esses questionamentos é a ideia positivada de progresso movido pela razão.

“O que aconteceu com o poderoso vento do progresso que impelia para a frente o ‘anjo da história’ descrito por Benjamin rumo à catástrofe?”⁶¹

O vento do progresso, que moveu a modernidade, empurrou o anjo da história para Auschwitz. Como seguir com o projeto moderno depois do advento da II Guerra Mundial?

Vilém Flusser, em seu livro Pós-História, ao tratar do chão que pisamos, argumenta que *“Não é preciso de ouvido atento para descobrir-se que os passos pelos quais avançamos rumo ao futuro soam ocos. (...) É que evento incomparável, inaudito, jamais visto, ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos. Auschwitz. Outros eventos posteriores, Hiroshima, os Gulags, não passam de variações desse primeiro. (...) Como era possível Auschwitz? Como viver depois disto? Tal pergunta diz respeito não somente aos que são responsáveis (...) [ou] (...) atingidos direta ou indiretamente: diz respeito a todos os participantes da nossa cultura. (...) Lá a cultura ocidental revelou uma das virtualidades nela inerentes, Auschwitz é realização característica da nossa cultura.*

⁶⁰ FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.34

⁶¹ WISNIK, Guilherme. Dentro do Nevoeiro. São Paulo, Ubu Editora, 2018, p. 265

Não é apenas produto de determinada ideologia ocidental, nem de determinadas técnicas industriais “avançadas”. Brota diretamente do fundo da cultura, dos seus conceitos e dos seus valores. A possibilidade de se realizarem Auschwitzs está implícita na nossa cultura desde o seu início: o projeto ocidental a abrigava, embora enquanto possibilidade remota. Está no programa inicial do Ocidente, o qual vai realizando todas as suas virtualidade, na medida em que a história vai se desenrolando. Por isto a pergunta diante da qual Auschwitz nos coloca não é: como foi que isto aconteceu? Pouco adianta ‘explicar’ Auschwitz. A pergunta fundamental é: como era possível isto? Porque o que está em questão não é o campo de extermínio, mas o Ocidente. Daí outra pergunta: como viver em cultura destarte desmascarada? (...)

Porque a distância vai (...) revelando que lá todas as nossas categorias, todos os nossos ‘modelos’ sofreram naufrágio irreparável.”⁶²

Se por um lado o projeto moderno ficou inconcluso na arquitetura, por outro não haveria, não há mais, motivos para seguir investindo em ideias que faziam sentido até antes do segundo grande conflito global. É uma resposta indizível, os termos para este outro caminho ainda não existem e, por não os conhecer, fica impossível nomeá-los e apontar onde estão, pois também não sabemos. Aquele projeto, surgido no século XV, estaria irremediavelmente comprometido.

Imediatamente após a II Guerra, a necessidade pragmática de reconstrução dos países devastados deu um sopro de vida extra à arquitetura moderna, pois seus métodos eram os mais eficientes para atender as demandas que se impuseram de imediato. Apresentava-se então o abismo. Se o sentido era reconstruir, sem o sentido de um projeto maior, o que viria depois? Não há dúvidas de que o impulso moderno continuaria movendo esperanças por mais alguns anos. Seu fio condutor não se desenlaçaria facilmente da

⁶² FLUSSER, Vilém. Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1983, p. 09-11

construção das justificativas. Seu discurso de redenção pelo progresso, pela razão e pela tecnologia eram muito convincentes. Entretanto, as expectativas em relação à ideia de um futuro positivado não resistiriam aos traumas radicais acumulados na primeira metade do século XX.

Franco Berardi ressalta que “(...) o século XX concretizou a época que acreditou no futuro.”⁶³ e que a “(...) modernidade não se limita a acreditar na existência do futuro, na continuidade de um tempo que segue ao tempo presente. Os modernos acreditam que o futuro seja confiável, espera-se do futuro a realização das promessas do presente. (...) A modernidade forma com a projeção progressiva do futuro uma unidade indivisível. Modernos são aqueles que vivem o tempo como esfera do progresso rumo à perfeição ou, pelo menos, a uma condição cada vez melhor, mais feliz, mais rica, mais plena, mais justa.”⁶⁴ Ele afirma que “Essa época acabou, não há dúvida. Nós, os tardo modernos, não acreditamos no futuro da mesma maneira que os modernos. (...) Não podemos dizer que os pós-modernos não acreditam mais na existência do futuro. Sabemos muito bem que amanhã de manhã vamos acordar de novo. Mas tendemos a não acreditar que o futuro estará à altura das expectativas deixadas para nós como herança pela época moderna. Não colocamos em dúvida a existência física do futuro, mas questionamos algo que era óbvio nos séculos XIX e XX, ou seja, o futuro e o progresso são equivalentes.”⁶⁵

Se as vanguardas foram capazes de reconhecer o irracional dentro da simulação de racionalidade do projeto moderno, e expressá-lo, veremos que as neovanguardas recuperarão esse espírito inicialmente profético – uma profecia não assimilada – para construir um contexto de alternativas subjetivas que, partindo da queda do mito da razão moderna, reconfigurarão a instituição da arte.

⁶³ BERARDI, Franco. Depois do Futuro. São Paulo, Ubu Editora, 2019, p. 21

⁶⁴ Ibid., p. 21-22

⁶⁵ Ibid., p. 21

VANGUARDAS E NEOVANGUARDAS

Observando o movimento que ocorrera no panorama artístico dos anos 1960 que Hal Foster constata que *“alguns resgates são intensos e tendem a reduzir a prática passada a um estilo ou tema assimiláveis; esse não raro é o destino do objeto encontrado (objet trouvé) e do ready-made nos anos 60”*⁶⁶, enquanto outros *“são lentos e parciais, como no caso do construtivismo russo no começo”*⁶⁷ da mesma década.

Naquele momento, em que a crise existencial da arquitetura põe em debate suas bases, então fundamentais, levando a uma incessante recapitulação histórica que deriva nos exemplos antes demonstrados, a arte se dirige às experiências não hegemônicas, porém as mais radicais, do início do século XX. *“Esses movimentos abrangem os dois retornos do final da década de 1950 e 1960 que poderiam qualificar-se como radicais no sentido aqui delineado: os ready-mades do dadá duchampiano e as estruturas contingentes do construtivismo russo (...), como os contrarrelevos de Tátlin e as construções suspensas de Ródtchenko”*⁶⁸. À época, experiências limite, pouco assimiladas, arrefecidas pela opção conjuntural em dirigir-se aos suportes tradicionais e explorá-los sem romper com as bases epistemológicas que os justificaram ao longo da história.

Ao passo que a pesquisa não segue o caminho da ruptura com os suportes, mas da pesquisa pela sua autonomia, à medida que ela é conquistada e os suportes dedicam-se às suas próprias questões, estas os conduzem ao limite de sua existência. Neste ponto, ou eles explodem, rompendo com a ideia de limite disciplinar, ou passam a redundar experiências bem estabelecidas como opções de estilo, criando um novo classicismo – agora, pós-

⁶⁶ FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.23

⁶⁷ Ibid., p.23

⁶⁸ Ibid., p.24

maquínico. Dado tratar-se ainda de arte moderna, cujo vetor dirige-se no sentido do progresso, estão criadas as bases sobre as quais torna-se impossível impedir a retomada das pesquisas das vanguardas históricas, interrompidas à época pela complexidade de suas formulações e bem exemplificadas por Ferreira Gullar em sua “Teoria do não-objeto”. A pintura moderna, por exemplo, passou de elaboração a partir da representação de uma realidade externa mediada pela adoção de motivos de ordem figurativa para a capacidade de refletir profundamente a vida e o humano a partir de reflexões acerca de si mesma – seu fazer, seu suporte, seus processos.

*“O objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Mas nesses quadros (fase sintética, fase hermética) não há apenas cubos desarticulados, planos abstratos; há também signos, arabescos, papéis colados, números, letras, areia, estopa, prego, etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma, que tenta implacavelmente despojar a pintura de toda e qualquer contaminação com o objeto; outra, que retorna do objeto ao signo e que para isso necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto.”*⁶⁹

Em seu relato sobre o retorno do ready-made dadaísta e da estrutura construtivista, Hal Foster destaca que ambos contestam os princípios burgueses de arte autônoma e artista expressivo, “o primeiro por incluir objetos cotidianos e uma postura de indiferença estética, o segundo pela inclusão de materiais e a transformação da função do artista”⁷⁰.

*“O método desses retornos é semelhante [à análise do sonho, em Freud, como processo de condensação e deslocamento]: focar o ‘esquecimento constitutivo’ fundamental em cada discurso.”*⁷¹ Isso é “esclarecer sua estratégia contingente, que consiste

⁶⁹ GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto (1960). In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.) Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

⁷⁰ FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.24

⁷¹ Ibid., p.22

*em se reconectar com uma prática perdida para se desconectar de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, equivocado ou (...) opressivo*⁷².

Tais movimentos, implementados como evolução natural da autonomia conquistada pela pintura modernista – tomada como referência –, leva os artistas descontentes com este modelo à procura por *“definir a instituição da arte numa investigação epistemológica de suas categorias estéticas e/ou destruí-la num ataque anarquista a suas convenções formais, como fez o dadá, ou então transformá-la segundo as práticas materialistas de uma sociedade revolucionária.*”⁷³

Respondendo a Bürger, o autor destaca que a vanguarda, ao tentar negar a arte, acaba por preservá-la em sua categoria propriamente dita. *“Portanto, em vez de uma ruptura com a ideologia da autonomia estética, ela não passa de ‘um fenômeno invertido’ no mesmo nível ideológico (...) Para os artistas vanguardistas mais perspicazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas*”⁷⁴. Reza um famoso lema de Rauschenberg: *“A pintura tem a ver tanto com a arte quanto com a vida. (...) Nenhuma delas pode ser realizada (tento agir na lacuna entre as duas)*”⁷⁵.

Para Foster, *“(...) Bürger toma ao pé da letra a retórica romântica da vanguarda, de ruptura e revolução (...) [e] não percebe as dimensões fundamentais de sua prática. Por exemplo, ignora sua dimensão mimética, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer. (...) Também não percebe sua dimensão utópica, por meio da qual a vanguarda propõe não tanto o que pode ser, quanto o que não pode ser.*”⁷⁶

⁷² Ibid., p.23

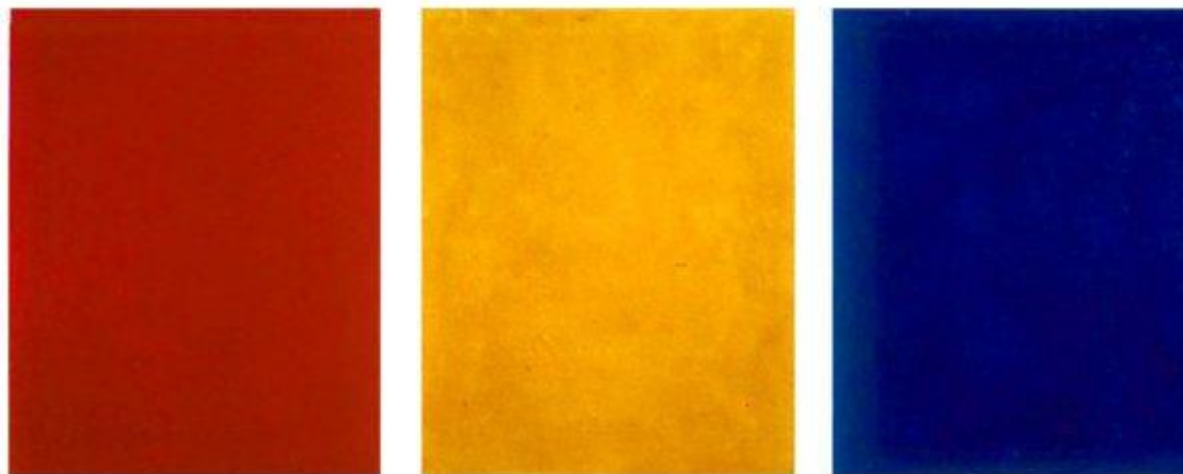
⁷³ Ibid., p.25

⁷⁴ Ibid., p.36

⁷⁵ Ibid., p.36

⁷⁶ Ibid., p.35

O problema da representação está tão presente nesta afirmação como quando Aleksandr Ródtchenko, em 1921, apresentou três painéis com as cores primárias vermelho, azul e amarelo, declarando ter reduzido a pintura à sua conclusão lógica: aplicação de cores básicas, onde cada plano é somente um plano e livre da necessidade de representação.⁷⁷



Pura cor vermelha, Pura cor amarela, Pura cor azul, três pinturas de Aleksandr Ródtchenko, 1921⁷⁸

Se foneticamente ele declara o fim da pintura, o que ele demonstra com a obra é sua convencionalidade: cores primárias sobre telas de pintura distintas. Ou seja, rebelando-se contra as convenções da pintura, ele se descola dos aspectos dirigidos a uma realidade metafísica (representação, figura, fundo) para apresentar sua frágil fisicalidade em três pinturas. Ainda são três pinturas, só que agora inseridas no universo da *presentação*, e não mais da *representação*, como bem delineou Ferreira Gullar, tomando inicialmente o exemplo de Mondrian.

“Compreende que a nova pintura, proposta naqueles planos puros, requer uma atitude radical, um recomeço. Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da

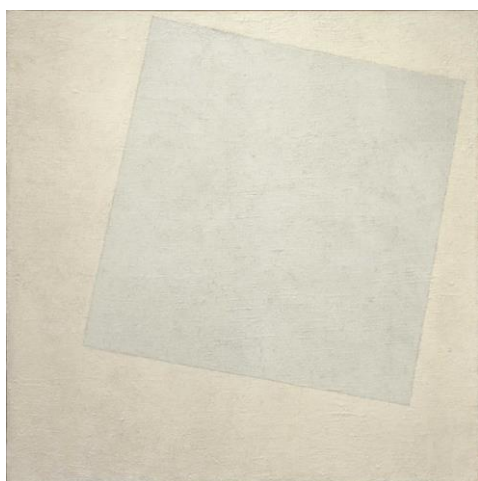
⁷⁷ "I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it's all over. Basic Colors. Every plane is a plane and there is to be no representation." in Blog Russian Life. "We invented and changed the world": A Rodchenko Art Gallery, 15 de dezembro de 2016, <https://russianlife.com/stories/online/we-invented-and-changed-the-world-a-rodchenko-art-gallery/> (acessado em 20/07/2022)

⁷⁸ Fonte da imagem: <https://russianlife.com/stories/online/we-invented-and-changed-the-world-a-rodchenko-art-gallery/> (acessado em 20/07/2022)

representação: sobra-lhe a tela em branco. Sobre ela o pintor não representará mais o objeto: ela é o espaço onde o mundo se harmonizará segundo os dois movimentos básicos da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a tela – como presença material – torna-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la, mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material. A luta contra o objeto continua.”⁷⁹

“O não-objeto não é uma representação, mas uma apresentação. Se o objeto está num extremo da experiência, o não objeto está no outro, e o objeto representado está entre os dois, a meio caminho.”⁸⁰

Representação recorrente para ilustrar o gesto radical que realiza a pureza do suporte é o quadro “Branco sobre Branco” (1918) de Kazimir Malevich. Em sua lógica construtivista, estão ali o suporte físico composto de tela esticada sobre estrutura de madeira, criando um quadrado puro com adição de certa espessura, ou seja, um paralelepípedo fino. Sobre sua face quadrada, há a pintura de um quadrado branco a nos colocar diante da afirmação da tinta posta sobre a tela. Gesto reduzido e preciso, a redundância de dois quadrados não deixa de criar um jogo de profundidades pela variação de tons da mesma cor.



Kazimir Malevich, “Quadrado branco sobre fundo branco”, óleo sobre tela, 79,4 cm x 79,4 cm, 1918. Museum of Modern Art, (MoMA), Nova Iorque, EUA ⁸¹

⁷⁹ GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto (1960). In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.) Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

⁸⁰ GULLAR, Ferreira. Diálogo sobre o não-objeto (1960). In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.) Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

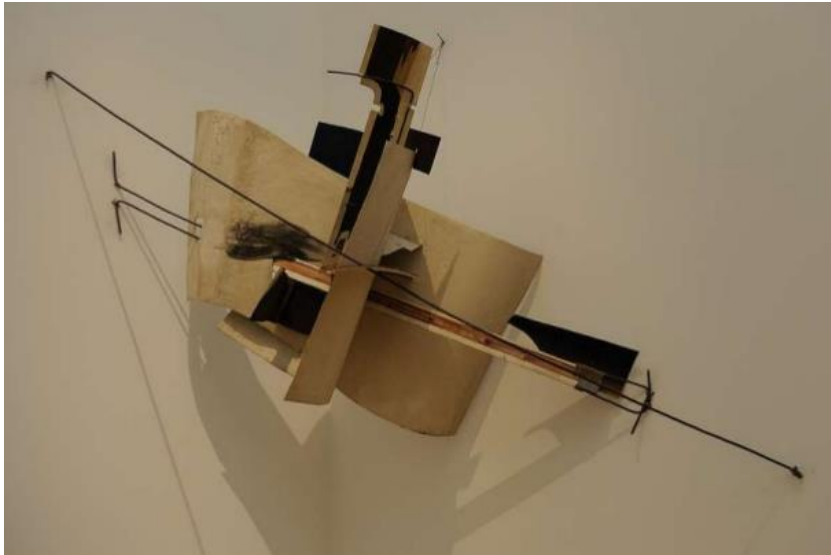
⁸¹ Fonte da imagem: <https://www.moma.org/collection/works/80385> (acessada em 20/07/2022)

Semelhanças sintáticas podem ser encontradas ao relacionarmos suas obras aos contra-relevos de Vladimir Tatlin. Ainda que não sejam exatamente pinturas na acepção mais estrita do termo, podemos entendê-las como tais por derivarem de uma desestruturação dos materiais que compõem uma tela de pintura tradicional em plano de tecido. Fios tensionados, madeira, pregos e parafusos, se ordenados para tal, formam um quadro em branco pronto para receber a preparação e as tintas. O objeto é um fenômeno material. Os mesmos componentes, rearranjados, produzem uma expansão do suporte e servem de matéria para a própria composição artística.



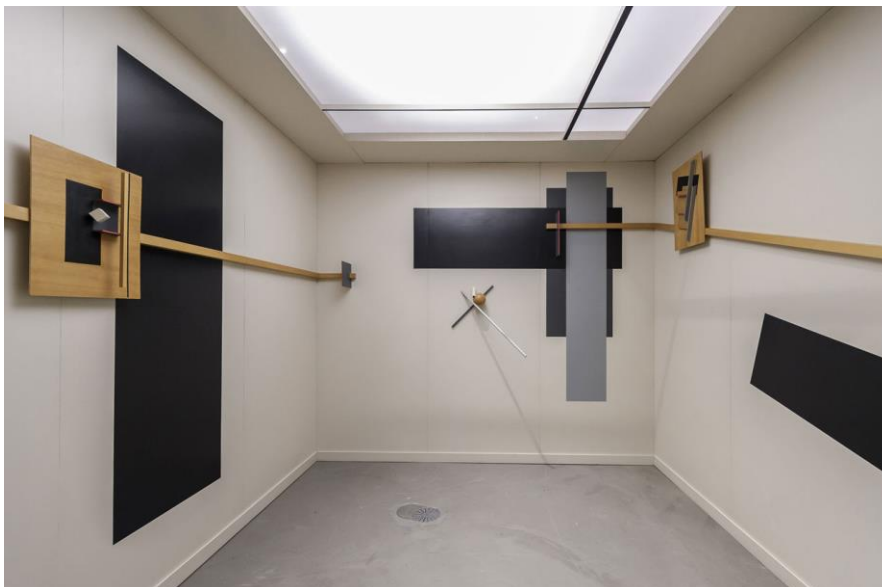
Vladimir Yevgrafovich Tatlin, "Contra-relevo de Canto", materiais diversos (cordas, cobre, madeira, ganchos metálicos), 1914, 71 cm x 118 cm x 200 cm, acervo do Museu do Estado Russo, São Petersburgo, Rússia.⁸²

⁸² Fonte da imagem:
https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrrelef_1914/index.php?lang=en (acessado em 20/07/2022)



Vladimir Tatlin (1885-1953): Relievo de canto, 1915. Ferro, alumínio e base, 78,7 cm x 152,0 cm x 76,2 cm (destruído; reconstrução feita por Martyn Chalk, 1966-70, a partir de fotografias do original). Fischer Fine Art, Londres.^{83 84}

Outros autores, como El Lissitzky, descolam a pintura do suporte e explodem seus elementos no espaço para torná-la arquitetura.



El Lissitzky, "Proun Room (Prounenraum)", materiais diversos, 1923.⁸⁵ "Proun" é um acrônimo para "Projeto para a afirmação do novo", em Russo (...)"⁸⁶, e "(...) foi uma palavra inventada para descrever a "estação onde muda-se da pintura para a arquitetura"⁸⁷

⁸³ KRAUSS, Rosalind. "Espaço analítico: futurismo e construtivismo", in: Os caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p: 49-84.

⁸⁴ Fonte da imagem: <https://rodrigovivas.wordpress.com/2017/01/12/vladimir-tatlin-relevo-de-canto-1915/> (acessado em 20/07/2022)

⁸⁵ Fonte: <http://www.johannesreponen.com/journal/2019/7/19/proun-room-prounenraum-1923-by-el-lissitzky> (acessado em 20/07/2022)

⁸⁶ Fonte da imagem: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19> (acessado em 20/07/2022)

⁸⁷ FIORE, Beth. Proun Room. in https://www.artsy.net/article/beth_fiore-proun-room (acessado em 20/07/2022)

Para atender à mesma demanda em arquitetura, não bastaria a pureza da aparência, mas seria necessário refundar o suporte arquitetura como meio independente do universo da representação e despojado de relações com o mesmo para a construção do sentido.

A pintura moderna, por exemplo, passou de elaboração a partir da representação de uma realidade externa mediada pela adoção de motivos de ordem figurativa para a capacidade de refletir profundamente a vida e o humano a partir de reflexões acerca de si mesma – seu fazer, seu suporte, seus processos. Junto das demais artes modernas “de fato”, de acordo com Eisenman, a pintura pôde inclusive colocar-se em xeque, diluindo-se, fundindo-se a outras experimentações que a retiravam da zona de catalogação epistemológica. A arquitetura pouco ou nada pôde experimentar-se neste sentido, esbarrando em limites de pressupostos sacralizados e tidos por intransponíveis, tais como as ideias de programa ou de abrigo. A arquitetura seguiu clássica e duplamente aurática. Se de um lado havia a aura da obra de arte, dada em grande parte pela figura do autor, de outro destacou-se uma segunda aura, aquela dos limites disciplinares. Se as outras artes deixaram de ser “as artes” para tornarem-se apenas Arte, um sistema fluido, próprio do pós-classicismo moderno, a arquitetura resistiu a esta dissolução, resguardada na afirmação da permanência de seu caráter utilitário mais tradicional.

Atestando seu alinhamento conceitual com as neovanguardas em seu processo de apropriação e ampliação da experiência das vanguardas, Peter Eisenman constata que a *“Arquitetura, diferentemente da literatura ou cinema, nunca teve a capacidade de conter ou apresentar um tempo linear ou interno. (...) Apesar da crítica feita por Colin Rowe e Bob Slutzky, muito ainda é feito da noção de espaço, tempo e arquitetura de Sigfried Giedion, isto é, o potencial de novos materiais e novas organizações espaciais – em particular, vidro e planta livre – de colapsarem o tempo de modo que o usuário poderia experimentar diferentes aspectos da planta ou fachada a partir de um único ponto focal, o que ainda é o tempo como um aspecto da experiência do sujeito e não interna [ao objeto arquitetônico].*

A questão de como o tempo poderia ser introduzido na arquitetura por si mesmo, ao invés de ser meramente uma experiência de nossa reação à arquitetura, segue sem resposta. A arquitetura, por ter sido pensada como tendo unicamente a dimensão temporal do agora, e porque seu objeto estático era incapaz de apresentar um tempo multivalente, foi pensada para não ser textual. Contudo, a arquitetura como texto não reside na presença estética ou funcional do objeto, mas em um estado intermediário (between). Portanto, o tempo textual pode ser introduzido na arquitetura para produzir uma arquitetura que desloca não só a memória do tempo interno, mas todos os aspectos da presença, origem, lugar, escala e assim por diante. O potencial para este tempo interno sempre esteve lá e sempre foi escondido pela equivalência do tempo narrativo com o tempo cronológico, como nos primeiros filmes.

A arquitetura do deslocamento confronta valores originários e de autoria; ela não representa um recurso original, imagem ou figuração; tão pouco representa os usos de um objeto ou ainda um discurso externo. A arquitetura do deslocamento apresenta seus muitos significados ao representar os diversos relacionamentos entre outros textos, entre um texto arquitetônico e outros textos.”⁸⁸

Neste ponto, falar de uma arquitetura motivada pelas vanguardas é retomar o ponto que leva Hal Foster à sua constatação mais original: da continuidade de um processo das vanguardas nas neovanguardas estadunidenses.

⁸⁸ “Architecture, unlike literature or film, has never had the capacity to contain or display a linear or internal time. (...) Despite the critique made by Colin Rowe and Bob Slutzky, much is still made of Sigfried Giedion’s notion of space, time and architecture, that is, the potential of new materials and new spatial organizations – in particular, glass and the free plan – to collapse time in such a way that the user could experience different aspects of the plan or its façades from a single vantage point, this is still time as an aspect of the experience of the subject and not internal.

The question of how the time could be introduced into architecture itself, rather than merely as the experience of our response to architecture, remained unanswered. Architecture, because it was thought to have the single temporal dimension of the now, and because the static object of architecture was incapable of displaying a multivalent time, was thought not to be textual. However, architecture as text does not reside in the aesthetic or functional presence of the object, but rather as a state of between. Therefore, textual time can be introduced into architecture to produce an architecture which dislocates not only the memory of internal time but all the aspects of the presence, origin, place, scale, and so forth. The potential for this internal time was always there and it was always hidden by matching narrative time with chronological time as in early films.

Dislocating architecture confronts originary and authorial value; it does not represent an original source or imagery or figuration; nor does it represent the uses of an object or even an outside discourse. Dislocating architecture displays its multiple meanings by representing the various relationships between other texts, between an architectural text and other texts.” – EISENMAN, Peter. Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 229

*“Falar da vanguarda nesses termos não significa descartá-la como sendo pura retórica. Significa, antes, definir seus ataques como sendo contextuais e performativos. Contextual no sentido em que o niilismo de cabaré do ramo Zurique do dadá elaborou criticamente o niilismo da Primeira Guerra Mundial, ou em que o anarquismo estético do ramo Berlim do dadá elaborou criticamente o anarquismo de um país militarmente derrotado e politicamente destroçado. E performativo no sentido em que esses dois ataques à arte foram conduzidos, necessariamente, em relação a suas linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção. É nessa relação retórica que a ruptura e a revolução da vanguarda se situam.”*⁸⁹

Neste ponto é preciso distinguir onde os ataques das vanguardas se refletem, separando-se as consequências dadaístas das do construtivismo russo. *“A famosa rejeição da Fonte pela Sociedade Nova-iorquina de Artistas Independentes expôs os parâmetros discursivos dessa instituição mais do que a obra per se. Em todo caso, do mesmo modo que o Ródtchenko, o Duchamp é uma declaração, uma declaração performativa: Ródtchenko ‘afirma’; Duchamp ‘escolhe’. Nenhuma dessas obras pretende ser uma análise, muito menos uma desconstrução. O monocromo preserva o status moderno da pintura ‘feita para exposição’ (...) e o ready-made deixa intacto o nexu galeria-museu.”*⁹⁰

⁸⁹ FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.35

⁹⁰ Ibid., p.38



Fonte (1917), assinado como R. Mutt 1917, Marcel Duchamp ⁹¹

É a partir dessas limitações que seguem os questionamentos das neovanguardas. Inicialmente questionando os mesmos pontos, como o status de exposição e nexos institucionais. *“Desenvolvem a crítica das convenções dos meios tradicionais, tal como efetuado pelo dadá, o construtivismo e outras vanguardas históricas, para chegar a uma investigação da instituição da arte, seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos. Isso equivale a afirmar que: (1) a instituição da arte é captada como tal não com a vanguarda histórica, mas com a neovanguarda; (2) a neovanguarda, em sua melhor expressão, aborda essa instituição com uma análise criativa a um só tempo específica e desconstrutiva (não um ataque niilista abstrato e anarquista, como ocorre com frequência*

⁹¹ Fonte da imagem: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (acessada em 20/07/2022)

com a vanguarda histórica); e (3) em vez de suprimir a vanguarda histórica, a neovanguarda põe seu projeto em prática pela primeira vez – uma primeira vez que, repito, é teoricamente infundável.”⁹²

Tal constatação de Hal Foster estabelece a ponte para o que Peter Eisenman realizará em arquitetura. É como se a leitura de Derrida habilitasse um mesmo tipo de investida desdobrada nas artes e na arquitetura desconstrutivista ao desvendar o mecanismo ficcional de criação de realidades. Robert Mugerauer exemplifica dizendo que “*assumimos a postura de fingir que existe uma realidade metafísica transcendental permanente a ser conhecida, quando, de fato, ela não existe. Em consequência disso, e visto que o acesso a qualquer significado objetivo e privilegiado é ilusório, a verdade filosófica ou científica é desmascarada como uma espécie de erro.*”

*Só a arte satisfaz a necessidade de manter e intensificar o poder que desejamos expandir para nós mesmos e que ao mesmo tempo nos liberta da tirania das ilusões ‘da objetividade’. Por essa razão, a arquitetura, como materialização da vontade e do significado, pode servir tanto para evitar o erro de imputar valores como para prescrever a si mesma o ambiente capaz de incrementar o nosso poder e satisfação.”*⁹³ Finaliza sua formulação exemplificando que arquitetos como Eisenman são “*pós-modernos e radicais exatamente porque desconstroem as suposições ingênuas a respeito dos edifícios e da realidade.*”⁹⁴

Eisenman, nitidamente partindo das mesmas bases conceituais calcadas em Jacques Derrida, diante da ilusão de uma realidade que vem sendo encenada e tomada por verdadeira desde o século XV, recapitula a construção de nossas ficções formadoras.

A primeira é a representação. “*Antes do Renascimento, havia uma congruência entre linguagem e representação (...); em outras palavras, o modo pelo qual a linguagem produzia*

⁹² FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.39

⁹³ MUGERAUER, Robert. “Derrida e depois” in: NESBITT, Kate. Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 201

⁹⁴ Ibid., p. 201

significado podia ser representado no interior da linguagem. As coisas existiam; a verdade e o significado eram auto-evidentes. O significado de uma catedral românica ou gótica estava nela mesma; tinha uma existência de fato. O valor dos edifícios renascentistas (...) e de todas as construções que depois deles pretenderam ser ‘arquitetura’ provinha do fato de representarem uma arquitetura já dotada de valor, do fato de serem simulacros (representações de representações) das edificações antigas. (...) Usava-se a mensagem do passado para verificar o significado do presente.”⁹⁵

“A segunda ‘ficção’ da arquitetura pós-medieval é a razão. Se a representação era uma simulação do significado do presente por meio da mensagem do antigo, a razão era a simulação do significado da verdade por meio da mensagem da ciência.”⁹⁶

A reprodução do homem vitruviano é um claro exemplo da tentativa de encontrar uma legitimação apriorística que contivesse na origem a semente do propósito do objeto. É como se o método perspéctico representasse o diagrama da estratégia legitimadora da imagem projetada a partir de um único ponto, onde o ponto de partida para todas as coisas passaria a ser o homem, a imagem projetada o edifício da razão e, a finalidade deste edifício, novamente o homem. *“A perspectiva do fim governou a estratégia do começo.”⁹⁷*

“A arquitetura do Iluminismo pretendeu descobrir um processo racional de concepção da forma cuja finalidade fosse um produto da razão pura, secular e não da ordem divina. A visão renascentista da harmonia (a fé no divino) levou naturalmente ao modelo de ordem que iria substituí-la (a fé na razão). (...) Com o êxito do racionalismo como método científico (que se tornou quase um estilo de pensamento) no século XVIII e primórdios do século XIX, a arquitetura passou a adotar os valores auto-evidentes conferidos pelas origens racionais. Se

⁹⁵ EISENMAN, Peter. O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim. In: NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 234

⁹⁶ Ibid., p. 236

⁹⁷ Ibid., p. 236

uma arquitetura parecia racional – isto é, representava a racionalidade –, acreditava-se que ela representava a verdade.”⁹⁸

Supondo-se tal racionalidade uma verdade certa, e mantida intacta desde o Renascimento a primazia da origem, este racional tornou-se a base moral e estética da arquitetura, cuja tarefa figurativa era a de representar seus próprios procedimentos cognitivos. Essa cadeia de associações levará ao estabelecimento do funcionalismo racionalista como justificativa moral da forma moderna, exacerbadamente aquela que se propõe ser a representação da razão na era da máquina.

“Nesse estágio da evolução da consciência algo ocorreu: a razão voltou-se sobre si mesma, dando início a seu processo de dissolução. Ao questionar seu próprio estatuto e modo de conhecer, a razão aparecia enquanto ficção. Os processos de conhecimento – medição, comprovação lógica, causalidade – provaram ser uma rede de argumentos carregados de valor, nada além de métodos eficientes de persuasão. Os valores dependiam de uma outra teleologia, uma outra ficção finalista, a da racionalidade.”⁹⁹

A terceira ficção da arquitetura ocidental seria a história. *“Antes de meados do século XV, o tempo era concebido de modo não-dialético; desde a Antiguidade até a Idade-Média, não existia um conceito de ‘movimento progressivo’ do tempo. A arte não se justificava em função do passado ou do futuro, ela era inefável e intemporal.”¹⁰⁰*

Surgia no século XV a ideia de uma origem, trazendo consigo a ideia de passado que interrompia a noção de eterno ciclo de tempo. *“Além de sua aspiração à intemporalidade, a tese do ‘espírito da época’ [Zeitgeist] postulava a existência de uma relação a priori entre a história e todas as suas manifestações em um determinado momento histórico. (...) Propondo-se suplantando os valores da arquitetura precedente, o movimento moderno substituiu a ideia*

⁹⁸ Ibid., p. 237

⁹⁹ Ibid., p. 237

¹⁰⁰ Ibid., p. 238

*universal de relevância pela ideia universal de história, a análise do programa pela análise da história. (...) A arquitetura moderna não foi uma ruptura com a história, mas simplesmente um momento no mesmo continuum, um novo episódio na evolução do Zeitgeist.*¹⁰¹ E procurando responder por que os modernos não se reconheceram nesta continuidade, Eisenman explica que, semelhantemente à experiência das vanguardas que não fora assimilada de imediato, sendo reduzida por décadas a um movimento experimental excêntrico dentro de uma continuidade mais ligada à tradição da história da arte também ligada à ideologia de um *Zeitgeist* que precisaria ser parido pelo artista, em arquitetura “(...) a ideologia do *Zeitgeist* confinou-os ao seu próprio presente histórico com a promessa de libertá-los do passado. A ideologia os fez cair na armadilha da ilusão de eternidade de seu próprio tempo. (...) Para escapar dessa dependência do *Zeitgeist* – isto é, da ideia de que o objetivo de um estilo arquitetônico é materializar o espírito de sua época –, é preciso propor uma ideia alternativa de arquitetura, segundo a qual a expressão de seu tempo não seja mais a finalidade da arquitetura, mas algo que ela não pode evitar.”¹⁰²

Sintetizando, com mais poesia, a mesma ideia de um moderno que se entende eterno sem reconhecer sua fragilidade intrínseca, Nelson Brissac escreve “*Nada poderia ressaltar mais a fragilidade desse mundo – que Baudelaire atribui intrinsecamente ao moderno – do que a ressecada e quebradiça palha prestes a esfarelar-se ao vento.*”¹⁰³

O raciocínio de Eisenman leva ao esclarecimento da arquitetura clássica como uma simulação que durou cinco séculos e que, procurando representar valores extrínsecos a ele – uma vez que os mesmos vinham de uma cultura greco-romana idealizada, ou seja, de uma origem ficcional –, não se reconheceu como simulação. E compreendendo classicismo e modernismo como momentos de um mesmo *continuum* histórico, sua conclusão é de que “(...) *nem na representação, nem na razão, nem na história, há valores auto-evidentes que*

¹⁰¹ Ibid., p. 239-240

¹⁰² Ibid., p. 240

¹⁰³ PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: E. Senac e Marca D'água, 1996, p.288

*ainda possam conferir legitimidade ao objeto [e] (...) permite compreender que não há uma verdade única (uma verdade intemporal) ou um significado único (um significado intemporal), mas tão somente o intemporal."*¹⁰⁴

Sabendo dirigir-se a um tema cujo *modus operandi* esteve mais densamente cristalizado no modelo clássico, a partir de suas demonstrações, Peter Eisenman metodicamente recapitula o percurso que justifica a arquitetura moderna como variação atualizada da linguagem clássica, expondo suas fragilidades.

As vanguardas desmontam o modelo representacional para reconduzir o significado de uma objetivação finalística para uma objetividade concreta não representacional. Não que seu destino estivesse certo, pois poderíamos alegar ainda tratar-se da representação desta objetividade, se assim fosse. Entretanto, não mais importa o alvo dado pelo objetivo. Não se trata mais de cumprir o ciclo de estabelecer um ponto de partida que contenha em si o objeto ao qual se dirige o projeto formulado em diagrama perspéctico – ou seja, a objetividade por definição. Se assim fosse, recairíamos no modelo renascentista, em nova roupagem. Importa agora a aquisição da consciência advinda do processo que propõe experimentar o grau mais radical de descolamento da representação, mais especificamente aquela representação simbólica que vem formulando o ocidente desde o século XV.

Esta objetividade das vanguardas rompia com a noção de tempo histórico renascentista para recriar, no objeto, a experiência de eterno presente e eterna presença simultâneos. Esta experiência, por sua vez, seria retomada pelas neovanguardas não mais no objeto, dada sua ruptura com a ideia de suporte, mas na própria instituição da arte e, portanto, na vida.

¹⁰⁴ EISENMAN, Peter. O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim. In: NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 240

ARTE POP E MINIMALISMO

O avanço da retomada das atitudes da vanguardas nos anos 60 e a atualização de seus processos no contexto da cultura de massa estadunidense, onde o imaginário passa a estar saturado pela publicidade promotora do consumo do capitalismo avançado, definirão os dois caminhos mais significativos em artes plásticas naquele período: a arte pop e o minimalismo.

Aparentemente contraditórias e até opostas, mostram-se na realidade complementares e até sobrepostas, por caminhos distintos, quando observadas em sua complexidade geradora.

Ambas, fruto deste movimento no sentido da autonomia da arte, retomam simultaneamente a lógica da pureza abstrata construtivista e o ready-made dadaísta como referência. Entretanto, diferentemente das primeiras vanguardas, que produziram objetos esclarecidos acerca do suporte, dentro da lógica – ou dialogando com ela –, de cada um deles, as neovanguardas dirigiram-se à instituição da arte enquanto tomavam os recursos apresentados pelas vanguardas como seu próprio suporte, em movimento “para fora do suporte”, rumo à vida, como quiseram as primeiras vanguardas dirigindo-se aos objetos e seus códigos de apresentação.

Neste sentido, torna-se esclarecedora a digressão histórica de Peter Bürger ao recapitular os movimentos de conquista de autonomia na arte. Para ele, a quem Hal Foster declaradamente se dirige ao retomar o tema das neovanguardas, procurando ampliar o significado desta experiência, o fenômeno da ideia da arte autônoma seria fruto de uma idealização do Renascimento, onde “*A permanência numa etapa artesanal da produção seria, pois, dentro de uma sociedade na qual cada vez mais se impõe a divisão do trabalho e, com*

esta, a separação do operário de seu meio de produção, o pressuposto real para se entender a arte como algo especial. Em razão de atuar principalmente junto à corte, o artista do Renascimento reage ‘de modo feudal’ à divisão do trabalho; ele nega seu status artesanal e concebe o seu próprio desempenho como puramente ideal. (...) Aqui é empreendida a importante tentativa de, na explicação materialista dos fenômenos intelectuais, ultrapassar a rígida oposição burguesia-nobreza. Os autores não se dão por satisfeitos com a mera atribuição de objetivações intelectuais a determinadas posições sociais, mas procuram derivar ideologias (aqui, a representação da essência do processo artístico da criação) da própria dinâmica social. Eles entendem a aspiração da arte à autonomia como um fenômeno que surge, na verdade, no espaço da corte, mas como reação à transformação que a sociedade cortesã experimenta graças à economia dos primórdios do capitalismo.”¹⁰⁵

“O que aqui se designou como processo de autonomia é quase que exclusivamente o lado subjetivo do processo de autonomização da arte. O objeto da tentativa de explicação são as representações que os artistas associam à sua atividade, e não o processo (de tornar-se autônoma) como um todo. Mas este compreende, ao mesmo tempo, um outro momento: o da libertação de uma capacidade (até então vinculada às finalidades de culto) de percepção e figuração [Gestaltung] da realidade.”¹⁰⁶

A partir da contraposição das elaborações de Arnold Houser e Lutz Winckler, Bürger demonstra que a demanda crescente pelo trabalho do artista por um mercado antes secundário, que seria a burguesia emergente, possibilitou a abstração do cliente e do objeto da encomenda. Abstrai-los teria sido o fator libertador da verdadeira abstração artística: o interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas. *“Faz-se necessário levar em conta a divergência entre gênese e validade social [Geltung], se quisermos compreender a contraditoriedade do processo pelo qual a arte se torna autônoma. Por mais que, em sua gênese, essas obras, nas quais o estético se apresenta pela primeira vez como objeto*

¹⁰⁵ BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 89-90

¹⁰⁶ Ibid., p. 90-91

especial de fruição, possam estar ligadas a uma aura de dominação, isso, na verdade, não altera em nada o fato de que elas, no decorrer do desenvolvimento histórico posterior, não apenas tenham possibilitado um determinado tipo de prazer (o estético), mas também tenham contribuído para criar essa esfera que chamamos de arte. (...) Tentativas de anular a contradição no desenvolvimento da arte, ao lançar mão de uma arte moralizadora contra a arte 'autônoma', fracassaram, na medida em que se deram conta seja do momento libertador na arte 'autônoma', seja do momento regressivo na arte moralizadora."¹⁰⁷

Retomando a experiência das vanguardas, o autor destaca que a intenção de superação da instituição da arte e caracterização de arte autônoma encontra expressão em três esferas, "finalidade de uso, produção e recepção" e, ainda que, *a posteriori*, a análise de Foster argumente o efeito das primeiras vanguardas como tendo se dirigido majoritariamente ao suporte, Bürger contribui com sua distinção entre os termos mais adequados para se dirigir, mais especificamente, ao dadaísmo "*Em vez de obra vanguardista, falaremos em manifestação vanguardista. Uma manifestação dadaísta não possui caráter de obra, não obstante se tratar de uma autêntica manifestação da vanguarda artística. Não se supõe, entretanto, que os vanguardistas não tenham produzido obra alguma, e que, em lugar delas, houvessem colocado eventos momentâneos. Na verdade, a categoria de obra de arte (...) não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada.*"¹⁰⁸

Abordando a construção da subjetividade em Freud, via Lacan, ela "*não se estabelece de uma vez por todas; ela é estruturada como uma alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos.*"¹⁰⁹

"A vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros

¹⁰⁷ Ibid., p. 95-96

¹⁰⁸ Ibid., p. 118-119

¹⁰⁹ FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 46

*antecipados e passados reconstituídos – em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição.*¹¹⁰

*“Com base nessa analogia, a obra de vanguarda nunca é historicamente efetiva ou plenamente significativa em seu momento inicial. Não pode ser porque é traumática – um buraco na ordem do simbólico de sua época, que não está preparada para essa obra, que não pode recebê-la, pelo menos não imediatamente, pelo menos não sem uma mudança estrutural.”*¹¹¹ Lembremos tratar-se de formulação bastante semelhante ao discurso do choque em Bürger, onde a assimilação cultural de um processo inicialmente caracterizado como ruptura se dará pela repetição.¹¹² *“Esse trauma ganha outra função na repetição dos eventos da vanguarda como os ready-made e o monocromo – não só aprofundar tais buracos, mas também unificá-los. (...) E o projeto da vanguarda como um todo se desenvolve no efeito a posteriori. Uma vez parcialmente reprimida, a vanguarda volta, e continua voltando, mas volta do futuro: essa é sua temporalidade paradoxal.”*¹¹³

¹¹⁰ Ibid., p. 46

¹¹¹ Ibid., p. 46

¹¹² *“Portanto, formulado em relação à vanguarda, o discurso do trauma não é nenhum grande avanço em relação ao velho discurso do choque, em que a repetição é pouco mais que a absorção, como aqui em Bürger “Na repetição, ele se transforma de maneira radical. O choque esperado existe (...) Ele acaba sendo ‘consumido’” (Bürger, p. 145). É importante reter a diferença entre choque e trauma; ela indica uma distinção crucial entre os discursos modernista e pós-modernista.”* – nota em Ibid., p. 46

¹¹³ Ibid., p. 48

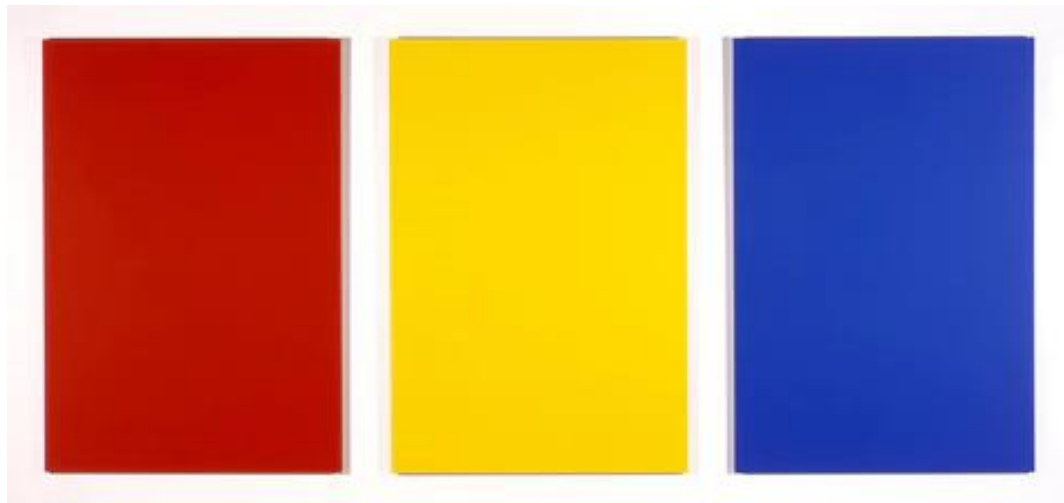


Serigrafia "Nove Marilyns", agosto de 1962, Andy Warhol ¹¹⁴

Exemplo paradigmático é a serigrafia Nove Marilyns, de Andy Warhol. Produzida após o suicídio da atriz, seu próprio ponto de partida acaba por ser o mote simbólico da adoção de uma figura emblemática da cultura de massa: automaticamente reconhecível, repetida à exaustão e, por isso mesmo, enfim, esgotada. Warhol, repetindo as nuances de sombra do retrato da atriz, aplica sobre a tela cores típicas das linhas de produção em escala para delinear os contornos mais elementares. Apoia-se na saturação da imagem, simultaneamente atrativa pelo seu reconhecimento imediato e invisível em suas nuances pelo mesmo motivo, no limite do esgotamento, fazendo restar ao espectador a experiência da cor publicitária, que

¹¹⁴ Fonte da imagem: <https://arteeartistas.com.br/marilyns-de-andy-warhol/> (acessado em 20/07/2022)

é vibrante e acaba por dar duplo sentido ao tema da saturação – quando se trata especificamente da experiência da cor. Encontram-se neste exemplo tanto a lógica do ready-made Duchampiano quanto a experiência concreta das propostas de Kazimir Malevich.



Red Yellow Blue II (1965), acrílica sobre tela (208,28cm x 480,06cm), Ellsworth Kelly

115

Simultâneo ao surgimento da arte pop, Hal Foster posicionará o minimalismo como ponto alto do tardo-modernismo, onde a arte é deslocada do objeto para o sujeito impactado pela experiência em sua derrocada rumo ao pós-modernismo.¹¹⁶

“À primeira vista, tudo parece muito simples, em cada corpo de trabalho; no entanto uma ambiguidade perceptiva complica as coisas. Em contradição com os objetos específicos de [Donald] Judd, está sua composição não específica (‘uma coisa depois da outra’). E, do mesmo modo que as gestalts dadas de [Robert] Morris são mais contingentes que ideais, as chapas toscas de [Richard] Serra são redefinidas pela percepção que temos delas no tempo. Enquanto isso, a lógica reticulada de [Sol] LeWitt pode ser obsessiva, quase delirante; e mesmo que os cubos perfeitos de [Larry] Bell pareçam hermeticamente fechados, eles espelham o mundo exterior. De modo que o que você vê é o que você vê, como reza a famosa

¹¹⁵ Fonte da imagem: <https://www.atxfinearts.com/blogs/news/famous-minimalist-art> (acessada em 20/07/2022)

¹¹⁶ SCHIAVO, Bruno. Autonomia e campo ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies. Dissertação de mestrado. FAU-USP, São Paulo, 2016. p. 23-29

frase de Frank Stella, mas as coisas nunca são tão simples quanto parecem: a despeito do positivismo do minimalismo, a percepção torna-se reflexiva nessas obras e, conseqüentemente, complexa.”¹¹⁷



Sem título (floor piece) (1962), Donald Judd ¹¹⁸



Untitled (L-Beams) (1965), compensado de madeira (versão original), Robert Morris ¹¹⁹

¹¹⁷ FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 52

¹¹⁸ Fonte da imagem: <https://juddfoundation.org/artist/art/objects/> (acessado em 20/07/2022)

¹¹⁹ Fonte da imagem: <https://ocula.com/art-galleries/spruth-magers/exhibitions/hanging-soft-and-standing-hard/> (acessado em 20/07/2022)



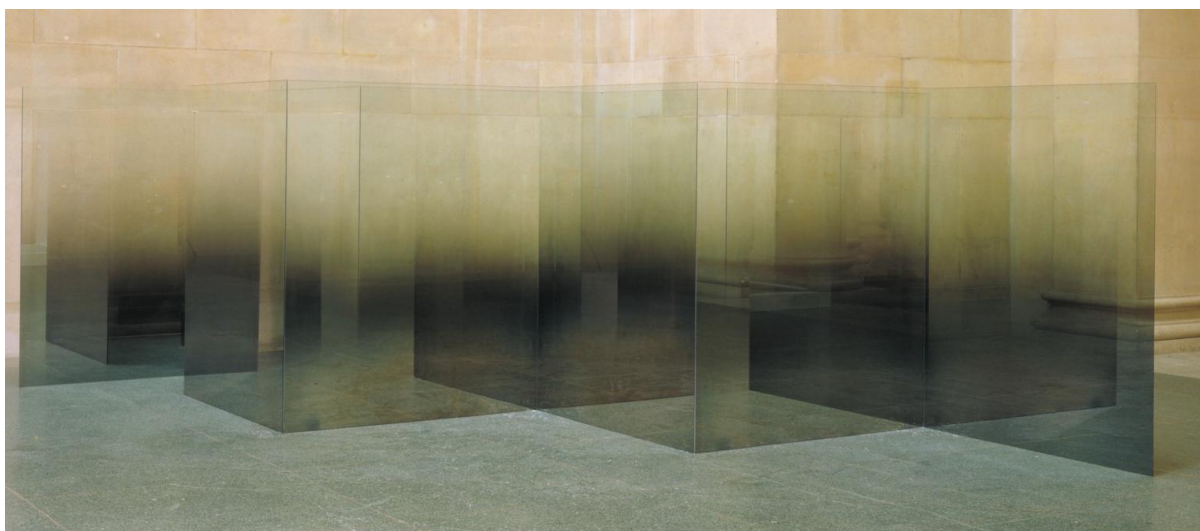
Equal (2015), 08 blocos em aço naval, dimensões 152,4cm x 167,6cm x 182,9cm (cada), Richard Serra ¹²⁰



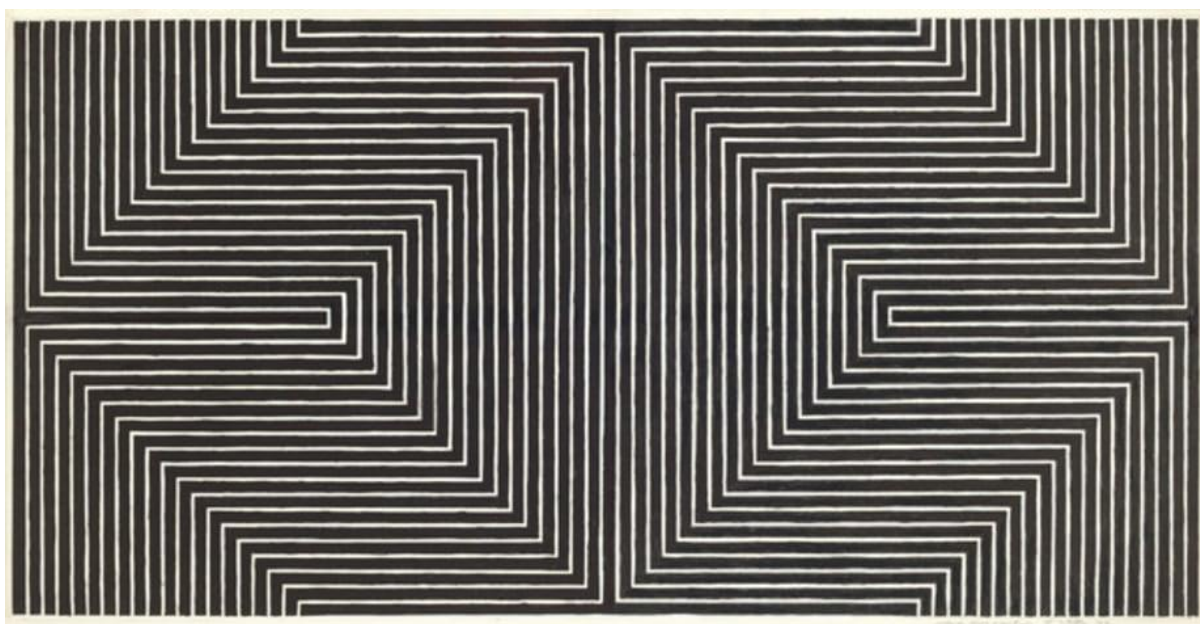
Serial Project, I (ABCD) (1966), Sol LeWitt ¹²¹

¹²⁰ Fonte da imagem: https://www.moma.org/collection/works/193590?sov_referrer=theme&theme_id=5159 (acessado em 20/07/2022)

¹²¹ Fonte da imagem: <https://www.moma.org/collection/works/81533> (acessado em 20/07/2022)



Sem título (1971), dimensões 1880mm x 5490mm x 2440mm, Larry Bell, acervo Tate Gallery ¹²²



Black Study I (1968), Litogravura, dimensões: 50cm x 100cm, Frank Stella ¹²³

“O minimalismo rompe com o espaço transcendental de grande parte da arte modernista (ou mesmo com espaço imanente do ready-made dadaísta ou do relevo construtivista). O minimalismo rechaça não só a base antropomórfica de grande parte da escultura tradicional (ainda residual nos gestos das obras neoexpressionistas), mas também o ‘sem lugar’ de grande parte da escultura abstrata. Em suma, com o minimalismo na

¹²² Fonte da imagem: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bell-untitled-t01473> (acessado em 20/07/2022)

¹²³ Fonte da imagem: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/17319/Frank-Stella-Black-Study-I> (acessado em 20/07/2022)

*escultura não fica mais à parte, sobre um pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada em meio a objetos e redefinida em termos de lugar. Nessa transformação, o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perspectivas de uma intervenção particular em um lugar determinado. Essa é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura.”*¹²⁴

Explicitada por artistas posteriores, essa reorientação havia sido detectada pelos críticos iniciais e rechaçada, como se fosse uma perda para a arte. “*Debaixo da acusação de que o minimalismo era redutor, havia a percepção crítica de que ele estava levando a arte na direção do cotidiano, do utilitário, do não artístico.*”¹²⁵ Para Clement Greenberg, os minimalistas estariam buscando efeitos externos à arte mais do que suas qualidades essenciais, uma vez que teriam confundido inovação com o não convencional. Dizia ser por isso que eles trabalhavam em três dimensões, recusando o termo escultura. O específico de Judd passava a ser arbitrário para Greenberg.

A escultura minimalista, herdeira direta do monocromo, tridimensionalizado, talvez seja o ponto alto da produção desta vertente da neovanguarda, pois é a partir dela que, em grande parte, veremos os desdobramentos posteriores da arte ocidental no sentido das instalações, do site specific e da land art. Isto fica evidente nos procedimentos artísticos de maior escala de Carl Andre, onde recupera-se o ready-made para imediatamente superá-lo pela conformação de uma espacialidade especial que não está mais no objeto, mas nas relações por ele desenhadas.

¹²⁴ FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 53

¹²⁵ Ibid., p. 53



Carl Andre, Sem título, montagem para a mostra "Sculpture as a place 1958-2010", Ano: 2016, Nationalgalerie Im Hamburger Bahnhof, Berlin¹²⁶



Carl Andre: Sculpture as Place, 1958 – 2010, Riggio Galleries, Beacon, New York. Ano: 2014-2015. Foto: Ethan Harrison.¹²⁷

¹²⁶ Fonte da imagem: <https://massimodecarlo.com/event/457/carl-andre:-sculpture-as-place,-1958-2010> (acessado em 20/07/2022)

¹²⁷ Fonte da imagem: <https://brooklynrail.org/2014/07/artseen/the-nature-of-carl-andre> (acessado em 20/07/2022)

“A crítica perfilhou a escultura minimalista logo que esta apareceu no horizonte da experiência estética nos anos 60 — um junto de pais construtivistas que podiam legitimar, e portanto autenticar, o insólito desses objetos. Plástico? geometrias inertes? Produção industrial? — os fantasmas de Gabo, Tatlin e Lissitzky poderiam ser convocados para atestar que nada disso era realmente estranho. Não importava que o conteúdo de um não tivesse nada a ver com o conteúdo do outro e fosse de fato o seu oposto; ou que o celuloide de Gabo fosse sinal de lucidez e inteligência enquanto que os plásticos coloridos de Judd falassem da glória da Califórnia. Não importava que as formas construtivistas pretendessem ser prova visual da lógica imutável e da coerência de geometrias universais enquanto que os minimalistas, aparentemente seus similares, demonstrassem ser algo eventual, indicando um Universo sustentado por cordas de arame, cola, ou pelas contingências da força da gravidade e não pela Mente.”¹²⁸

¹²⁸ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado in Revista Gávea, PUC-Rio, 1984. p. 87-93

O MINIMALISMO EM JOHN HEJDUK E FRANK GEHRY

Movendo-se sobre sólido embasamento arquitetônico, John Hejduk elaborou estudos experimentais paradigmáticos – e, em muito, correlatos a estudos similares de Peter Eisenman –, tendo como interlocutores Colin Rowe e Robert Slutzky. Sua obra mais emblemática foi sua Wall House, de 1970, à qual Kenneth Frampton dedicou elogiosas linhas em uma crítica que a coloca em “quase equivalência” à arte minimalista, para ele a antítese crítica do modernismo.

O historiador da arte Richard Pommer, a quem Hejduk frequentemente citava como sendo um crítico sagaz de seus trabalhos, entendia a Wall House como um produto da fé modernista de Hejduk nos signos espaciais abstratos, colocando-a como o exemplo mais convincente de seus esforços para fundir desenho e edifício ao equivaler convenções do achatamento pictórico à planta arquitetônica. Para Pommer, com a Wall House, tais convenções foram literalizadas na forma de uma superfície vertical em branco, onde o plano de enquadramento implícito da parede, particularmente quando retratado nas axonométricas a 90º de Hejduk, propõe uma precisão axial impossível de se conseguir na realidade. Somos, assim, obrigados a imaginar diferentes formas de aproximação e de envolvimento com a obra, sempre incapazes de recuperar aquelas representações.¹²⁹

Kenneth Frampton, diferentemente de Pommer, argumenta que as intenções de uma espacialidade literal da casa são distintas das investigações anteriores a respeito de recursos espaciais pictóricos. Frampton ridicularizou os esforços de Hejduk para empregar técnicas pictóricas em sua arquitetura, catalogando-os como “um ponto de vista quase sintético” (“*quasi-syntheticist viewpoint*”) ao retomar certas inovações espaciais européias dos anos

¹²⁹ LINDER, Mark. *Nothing Less than Literal – Architecture after Minimalism*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 2004. p. 173-174

1920 e 1930, na esperança de que arte e arquitetura deixassem de ter identidades independentes. Ainda assim, Frampton admirava o projeto da Wall House por “sua maneira de ocupar o espaço” e “por ser uma manifestação consistente na criação de um espaço literal.” Surpreendentemente, o crítico afirmaria que “o ponto de partida de Hejduk posto em princípios pictóricos o alinharia com a recente cultura da arte minimalista, que seria a antítese crítica do modernismo, a qual apresenta à arquitetura um desafio que ela ainda teria de dar conta. Hejduk, a despeito dos formalistas de sua geração, é quem talvez tenha chegado mais perto de responder adequadamente a tal desafio. Seu projeto (...), apesar da teatralidade envolvida, apresenta uma arquitetura que celebra a penetração e ocupação do espaço.” Para Frampton, sua arquitetura pictórica abandonaria a forma pública da arquitetura, isto é, o formato tradicional do suporte arquitetura e passaria a fazer parte de uma intenção híbrida moderna, como forma de adentrar um domínio mais privado do mundo da arte, que seria o da escultura e da pintura.¹³⁰

*“Todo o projeto é um recurso elaborado para produzir aquele momento reiterado de passagem no qual encontramos uma combinação confusa e condensada de espaço literal e pictórico.”*¹³¹ Hejduk estaria, portanto, para a arquitetura, em equivalência a Frank Stella para a pintura ou Robert Morris para a escultura, ou seja, estaria contaminando domínios para além de suas especificidades epistemológicas.



Wall House II (Projeto: 1971-1973; Construção: 2001), Gröningen, Holanda, John Hejduk¹³²

¹³⁰ Ibid., p. 175

¹³¹ *“The entire project is an elaborate device to produce that reiterated moment of passage in which one encounters a confused and condensed combination of literal and pictorial space.”* _ In Ibid., p. 181

¹³² Fonte da imagem: <https://en.wikiarquitectura.com/building/wall-house-2/> (acessado em 20/07/2022)

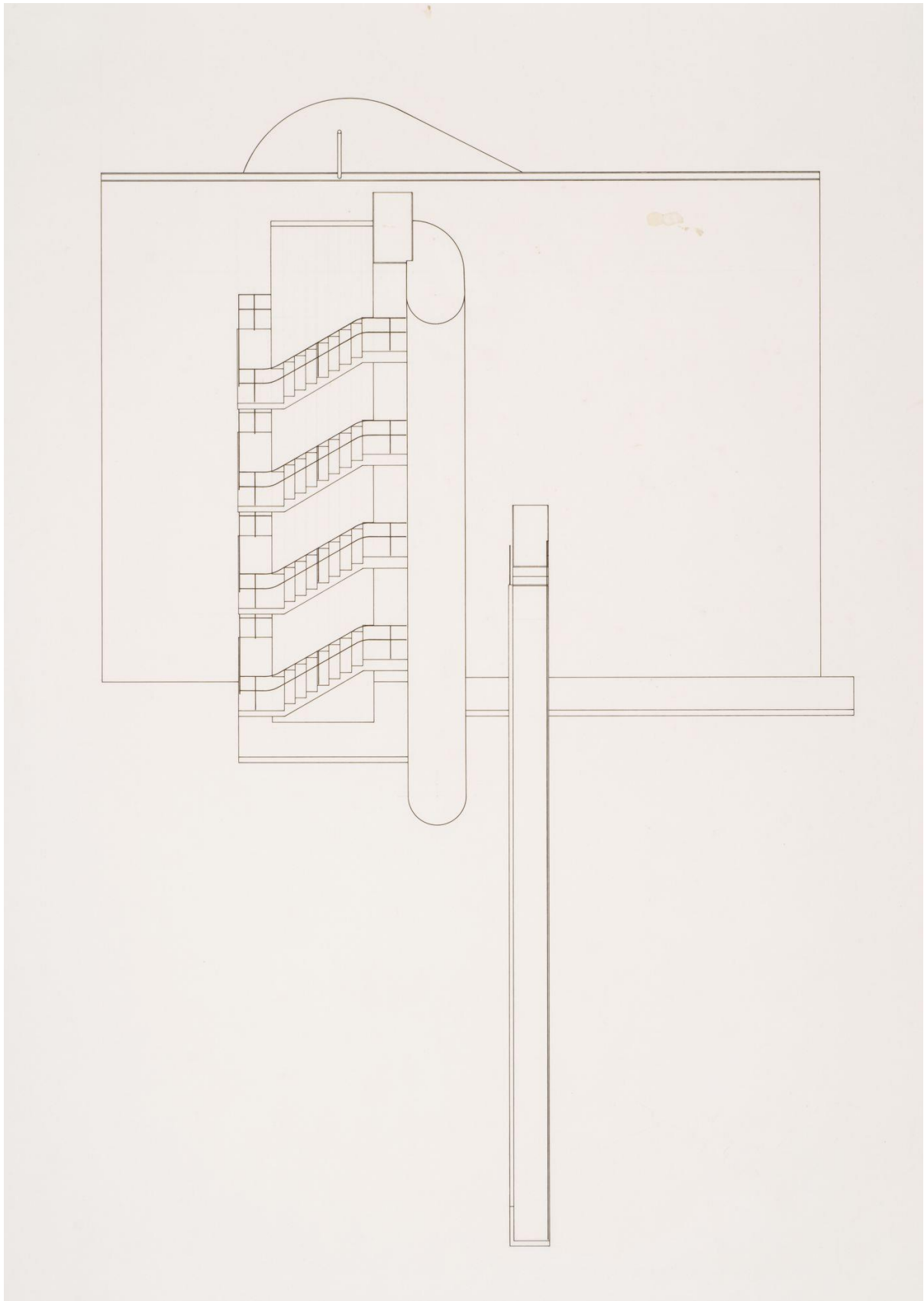


V-series, 1968, Litografias, Frank Stella¹³³



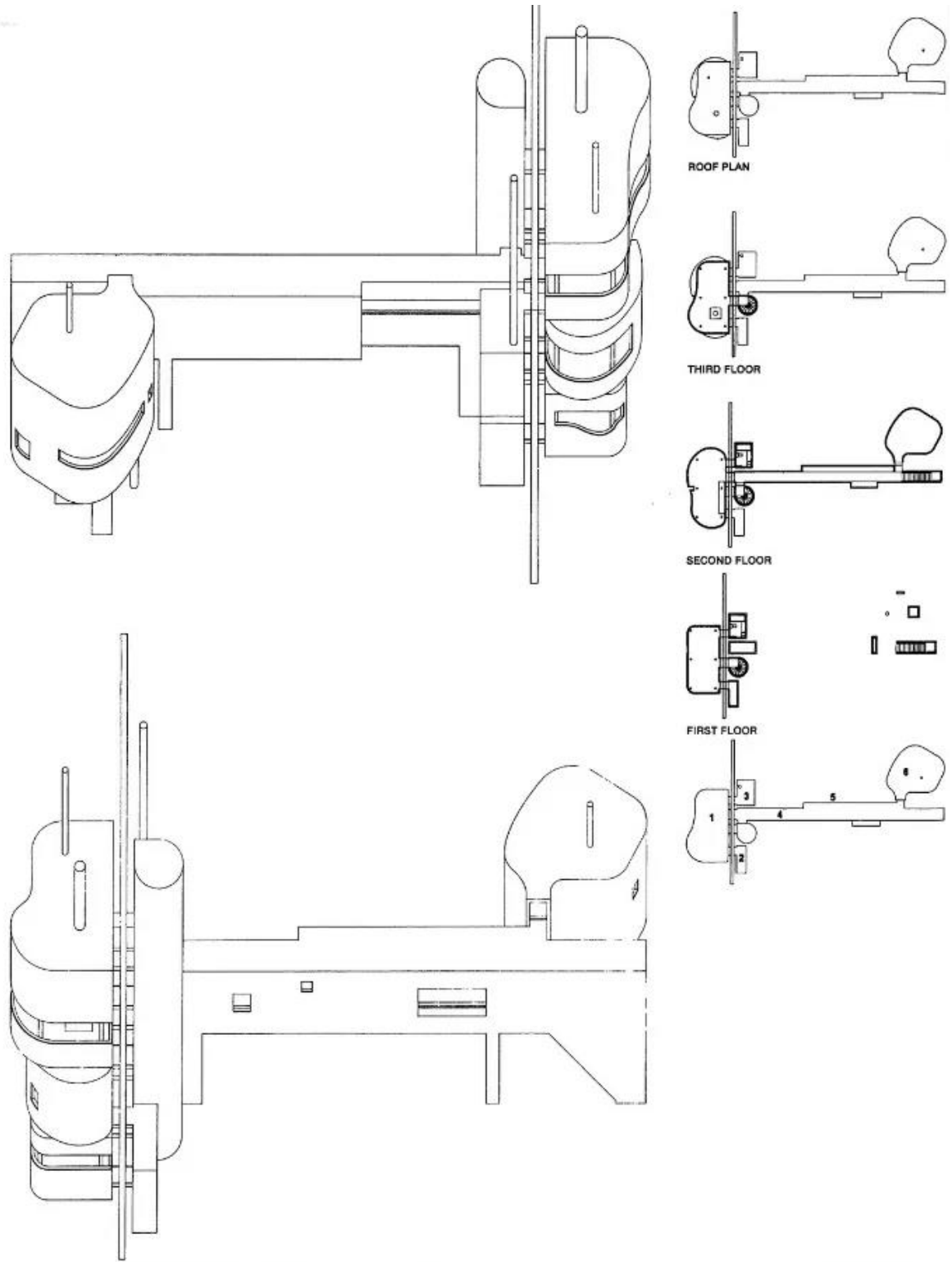
Sem título, 1968–69, vigas I em alumínio, dimensões 24" x 288" x 288", Laumeier Sculpture Park Collection, Robert Morris

¹³³ Fonte da imagem: <https://www.artsy.net/artwork/frank-stella-v-series-1> (acessado em 20/072022)



Wall House I (1968-1974), Axonométrica a 90°, John Hejduk¹³⁴

¹³⁴ Fonte da imagem: <https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/17990> (acessado em 20/07/2022)



Wall House II (Projeto: 1971-1973; Construção: 2001), Gröningen, Holanda.
 Axonométricas a 90° e Plantas (no detalhe), John Hejduk¹³⁵

¹³⁵ Fonte da imagem: <https://en.wikiarquitectura.com/building/wall-house-2/> (acessado em 20/07/2022)

“Em 1981, o arquiteto Frank Gehry e o escultor Richard Serra colaboraram em um projeto hipotético para uma colossal ponte suspensa unindo o World Trade Center e o Chrysler Building. Cada um desenhou um de seus imensos cais. Enquanto Serra propôs um pilão retilíneo semelhante às suas numerosas esculturas planas, Gehry retratou uma figura sem precedentes em seu próprio trabalho: um peixe gigante saindo do rio Hudson e segurando os cabos da ponte em sua boca, como se tivesse sido pego por uma linha de pesca de trança metálica.”¹³⁶ A figura do peixe, então, viria aparecer recorrentemente no trabalho do arquiteto nos anos que seguiriam. Evento ainda pouco examinado em sua carreira, o peixe configura uma imagem reincidente na identidade formal de Gehry, e pode lançar luz sobre a profunda conexão de seu trabalho, especialmente através deste gesto, com os procedimentos artísticos dos anos 60.

Para além de relatos autobiográficos, em que Frank Gehry relata o surgimento de sua fascinação pela figura do peixe ainda criança, brincando com carpas compradas pela avó na banheira de casa antes de elas virarem o jantar, a ocorrência pode significar um evento marcante no curso da arquitetura moderna: “*não porque Gehry realizou contribuição canônica, mas porque sua brincadeira [play] com o peixe exemplifica um modo transdisciplinar de pensamento arquitetônico que recupera o legado da literalidade e reconfigura a identidade disciplinar do arquiteto.*”¹³⁷

O gesto pode inicialmente não ter ganho importância, mas demonstra um conjunto de valores caros às neovanguardas dos anos 1960. Inicialmente, o peixe, ainda que não seja um objeto propriamente dito, é figurativamente tomado como ready made para tornar-se suporte preso ao solo – o peixe, especificamente, cumpriria essa função – e suporte da porção

¹³⁶ “In 1981, the architect Frank Gehry and the sculptor Richard Serra collaborated on a hypothetical project for a colossal suspension bridge joining the World Trade Center and the Chrysler Building. Each man designed one of its immense piers. While Serra proposed a rectilinear pylon not unlike his numerous slab sculptures, Gehry depicted a figure unprecedented in his own work: a giant fish rising out of the Hudson holding the bridge’s cables in its mouth as though caught by a woven metal fishing line.” _ In LINDER, Mark. *Nothing Less than Literal – Architecture after Minimalism*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 2004. p. 205

¹³⁷ “Not because Gehry has made a canonical contribution, but because his play with the fish exemplifies a transdisciplinary mode of architectural thought that recuperates the legacy of literalism and reconfigures the disciplinary identity of the architect.” _ In *Ibid.*, p. 208

suspensa realizada pelos cabos, em referência aos fios de pesca que retiram o animal da água. Ao mesmo tempo, as propriedades de suas escamas produzidas em metal fariam referência direta ao revestimento metálico que caracteriza a identidade formal do Chrysler Building. Também vale lembrar que a figura do peixe emerge, literalmente, pouco tempo depois da anedota já relatada neste trabalho, quando Gehry, diante de um debate entre arquitetos, no qual se discutia o retorno aos referenciais históricos da arquitetura, propôs retrocederem não meros dois mil anos, mas duzentos milhões de anos, fazendo assim referência histórica ao nosso antepassado mais distante – no caso, o peixe.

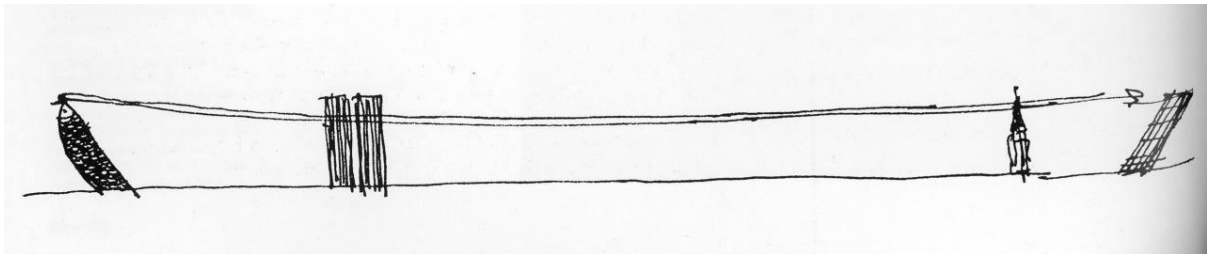
No mesmo ano, 1981, Frank Gehry realizava seu projeto residencial Benson House. Nele, identificamos procedimentos caros ao minimalismo sendo aplicados ao arranjo das esquadrias na fachada da casa. Em uma das faces (A), aparecem deslocamentos sutis, em repetições com pequena variação compositiva, como o movimento simétrico para o centro aproximando as janelas na transição do térreo para o primeiro andar, e a variação sutil do primeiro para o segundo andar que elimina as duas folhas de correr e aplica uma única folha de vidro, suprimindo assim a barra vertical no centro da janela. Na outra face (B), vemos a mesma esquadria ser repetida nos três andares, mas com significativa variação de tamanho, lembrando as variações formais de Sol LeWitt.



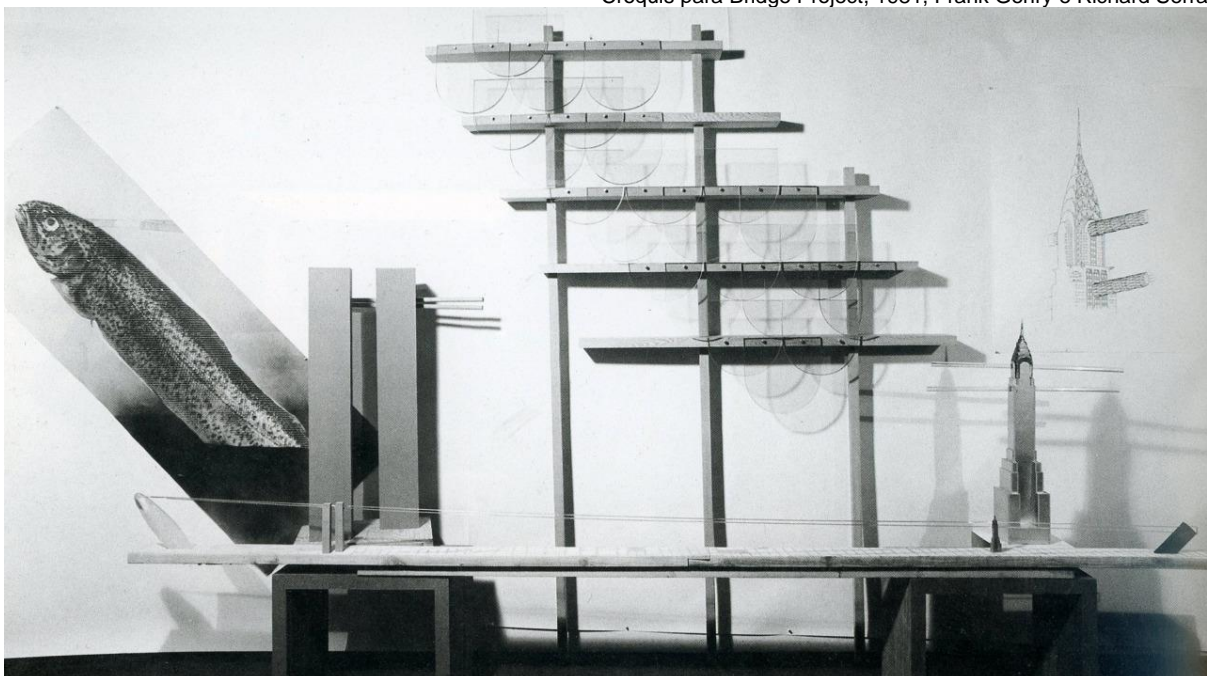
Frank Gehry, Benson House, 1981¹³⁸

¹³⁸ Fonte da imagem: <https://www.hmdb.org/m.asp?m=156936> (acessado em 20/07/2022)

O peixe de Gehry é também evasivo (ou obscuro) em relação à presumida primazia da função e os limites da disciplina como pano de fundo, banalizando propositalmente relações arquitetônicas entre forma e estrutura, função e espaço, imagem e objeto, por exemplo. Também não há intenção de que se entre no peixe, reforçando sua caracterização como escultura, dado que seria um objeto oco, pura casca metálica entregue para que sua forma seja totalmente conduzida pelo desejo.



Croquis para Bridge Project, 1981, Frank Gehry e Richard Serra



Bridge Project, 1981, Frank Gehry e Richard Serra¹³⁹

“Ambos, arquiteto e edifício, estão situados em um relacionamento intersubjetivo. A arquitetura não ‘é análoga ao sujeito ou ao tema’, mas uma existência virtualmente presente

¹³⁹ Fonte das imagens: <https://darquitectura.tumblr.com/post/673720431257272320> (acessado em 20/07/2022)

(ainda que não seja uma pessoa). Arquitetura é o Outro, grande A [da teoria de Lacan], projetando e estruturando um olhar e oferecendo seu reconhecimento do arquiteto e demais habitantes. Esta não é uma outra versão da arquitetura antropomórfica; é mimetismo, não uma operação de mimese; não pretende representar 'o sujeito integral' humanista. Com seu peixe, Gehry fornece a pista para outro, e mais sofisticado, sujeito-arquiteto que imagina a arquitetura como um corpo, inabitável e impossível de construir, contra e ao qual todo 'verdadeiro' projeto aspira.” ¹⁴⁰

¹⁴⁰ “Both building and architect are situated in an intersubjective relationship. Architecture is not ‘analogous to the subject’ but a virtually present subject (though not a person). Architecture is Other, grande A, projecting and structuring a gaze and offering its recognition of the architect and other inhabitants. This is not another version of anthropomorphic architecture; it is mimicry, not an operation of mimesis; it does not attempt to represent the humanist’s ‘whole self’. With his fish, Gehry provides the clue toward another, more sophisticated subject-architect who imagines architecture as an uninhabitable, unbuildable body against and toward which all ‘true’ design aspires.” _ In LINDER, Mark. Nothing Less than Literal – Architecture after Minimalism. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 2004. p. 221

PETER EISENMAN E O ESGOTAMENTO PELA RADICALIZAÇÃO DO SUPORTE

A atitude iconoclasta de Peter Eisenman é dirigida à linguagem da arquitetura moderna, que ele entende como intrinsecamente vinculada aos aspectos clássicos da arquitetura, tronco sustentado pelas mesmas fibras e abastecido pela mesma seiva da linguagem acadêmica dominante até o final do século XIX. Sua pesquisa é para que a arquitetura – no sentido clássico do termo –, deixe de existir como linguagem definida, amparada por pressupostos, e se torne linguagem-rizoma, mutável e autônoma. Diante disso, como método, reporta-se aos paradigmas da arquitetura moderna que, para ele, sequer chegou a existir, por ser continuidade sem ruptura da arquitetura clássica e, assim, derivada de uma ficção que nasce desconectada da representação objetiva da vida. Esta “representação errada” seria toda a idealização a partir da cultura clássica, que passou a constituir a matriz representacional do ocidente, que no século XV decidiu adotar determinados referenciais – os ícones da cultura clássica – para sinalizar uma vida que não estava contida neles. Adotamos uma coisa para representar outra, que jamais chegamos a tocar, dado que não tivemos a oportunidade de representá-la apropriadamente.

Esta recapitulação se dirige ao edifício humanista e, neste contexto, Eisenman parece estar mais preocupado em argumentar por uma complexificação da compreensão do que seria o espírito moderno e, pontuando não ter havido ainda uma arquitetura moderna distinta do humanismo – mas um simulacro de arquitetura moderna, ainda clássica –, mira as conquistas da pintura e escultura modernas que, diferentemente da arquitetura, realizaram o projeto moderno para a arte, diluindo seus limites epistemológicos com outras áreas do conhecimento.

O arquiteto, movido pela experiência radical das vanguardas do início do século XX e pela retomada e avanço ocorrido com as neovanguardas dos anos 50 e 60, coloca-se em processo de investigação metodológica, explorando as estratégias da forma como matriz geradora de arquitetura, dissociada da função e dedicada às operações derivadas de seus próprios problemas de e como linguagem.

As casas X seriam, portanto, projetos de laboratório, investigações teóricas sobre a natureza de uma arquitetura que recupera a experiência moderna da arte de matriz construtiva e cubista (principalmente o cubismo analítico) por uma arquitetura pós-funcionalista e cada vez mais próxima da filosofia da diferença – termo da preferência de Jacques Derrida para denominar filosofias como a sua e a de Gilles Deleuze.¹⁴¹

Sua pesquisa sobre a construção do sentido em arquitetura a partir do processo de concepção adota a instabilidade – inicialmente pela destituição das noções de princípio e fim, e posteriormente expressando-a também em relação aos planos ortogonais – para explorar estratégias projetuais que incorporem a ação dos opostos, a fim de deslocar a arquitetura da condição clássica [classical] na qual fora produzida, majoritariamente, ao longo da modernidade. “(...) O processo se converte em modificação – a invenção de um processo não-dialético, não-direcional, não orientado para um objetivo. As origens ‘inventadas’ das quais esse processo retira sua modificação diferem das origens aceitas, míticas, dos classicistas, porque são arbitrárias, reinventadas a cada circunstância, adotadas provisoriamente e não para sempre.”¹⁴²

Trocando em miúdos, seria a substituição das noções de estabilidade pelo deslocamento promovido pela ação da ambiguidade estabilidade-instabilidade surgida da diluição do limite entre ambas; outro exemplo seria o deslocamento provocado por aplicar a submissão ao programa simultaneamente à submissão do programa – ou mesmo a

¹⁴¹ NASCIMENTO, Evandro. Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 11-12

¹⁴² EISENMAN, Peter. O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim. em NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 245

desprogramação –, num jogo de indefinições entre uma e outra. Nesta ideia de projeto como processo, a construção do sentido desloca-se do “o que é feito” para o “como é feito”. Sua desconstrução é, portanto, menos a da forma – representação superficial de impressões – e mais a do processo – elemento estruturador da ação projetual. Sua forma reflete o processo.

Para Eisenman, *“A segunda ficção da arquitetura pós-medieval foi a razão. Se a representação era uma simulação do significado do presente por meio da mensagem do antigo, a razão era a simulação do significado da verdade por meio da mensagem da ciência. Essa ficção se manifesta com força na arquitetura do século XX assim como o fizera nos quatro séculos anteriores e, seu apogeu, foi no Iluminismo.”*¹⁴³

Sua desconstrução é, portanto, menos a da forma – representação superficial de impressões – e mais a do processo – elemento estruturador da ação projetual. Sua forma reflete o processo.

Pressupostos identificáveis como clássicos [classical] perdem espaço para uma arquitetura deslocada da noção de continuidade dentro de um processo histórico – considerado por ele simulacro da história, entendida por sua vez como narrativa ficcional criada para simular a noção de sentido aplicada ao tempo. Sua arquitetura, então, assume-se como ficção para discursar a respeito de si mesma.

Arquitetos como Aldo Rossi, Roberto Venturi, Denise Scott Brown, Buckminster Fuller e o grupo Archigram, tardomodernos, argumentavam por uma saída do impasse moderno por vias que sustentassem uma narrativa tal qual a moderna. Eram modernos reformados que ou mantinham os olhos no retrovisor ou aumentavam a potência do motor para abrir distância de quem vinha atrás, mantendo viva a ideia de um futuro fruto de um projeto maior. Isto é, quer olhando para o passado ou para o futuro, foram incapazes de conceber uma abordagem

¹⁴³ Ibid., p.236.

alternativa que destituísse a ideia de manter o futuro positivado por pressupostos que simbolizassem algum progresso e fossem tomados como verdade.

Peter Eisenman, ainda que precise traçar planos práticos para a construção de seus projetos, não carrega consigo um plano de futuro, com objetivos claros de transformação do homem em alguém melhorado pela arquitetura. Sua arquitetura não é feita para moldar o futuro, não se porta como uma indústria para a redenção. Ela é improdutiva, não-pragmática, desviante, incerta, manca, friccionada, torcida, rompida, inconveniente, distorcida, escorregadia, interferida, desconcertada, pensa, desnorteada, andrógina, lânguida, indecisa, abusada e selvagem. E nem por isso deixa de ser transformadora, só que opera uma transformação de natureza distinta daquela da modernidade.

“Com o fim do fim, o que era antes o processo de composição ou transformação deixa de ser uma estratégia causal, um processo de adição ou subtração a partir de uma origem. (...) O processo de modificação é mais uma tática livre do que uma estratégia voltada para um objetivo. (...) Nessas condições, a forma arquitetônica revela ser mais um “lugar de invenção” do que uma representação a serviço de outra arquitetura ou como um artifício estritamente prático. Inventar uma arquitetura é deixar a arquitetura ser uma causa, e para ser uma causa ela deve nascer de algo alheio a uma estratégia direcionada de composição.”¹⁴⁴

Se a transformação moderna é equivalente à transformação industrial, que emprega assertivamente formas para obter produtos, a transformação em Eisenman se dá pelo constrangimento diante daquilo que é impossível de se conhecer completamente, ainda que esteja imbuída de uma ideia.

Por exemplo, contrapondo-se aos pressupostos de forma e função, sua série Casas X produz projetos a partir de operações geométricas dentro do plano cartesiano para criar

¹⁴⁴ Ibid., p.245.

resultados contrários aos resultados decorrentes de método integrado às premissas modernas e ao plano cartesiano. Sua diferença, neste caso, está no modo como opera as peças. E isto é simultaneamente um processo construtivista e uma desconstrução, não havendo nenhum mal entendido nisto porque seus métodos, chamados desconstrutivistas, são operações oriundas do construtivismo russo e de seus afiliados – De Stijl, Neoplasticismo, Dadaísmo e até mesmo o Cubismo.

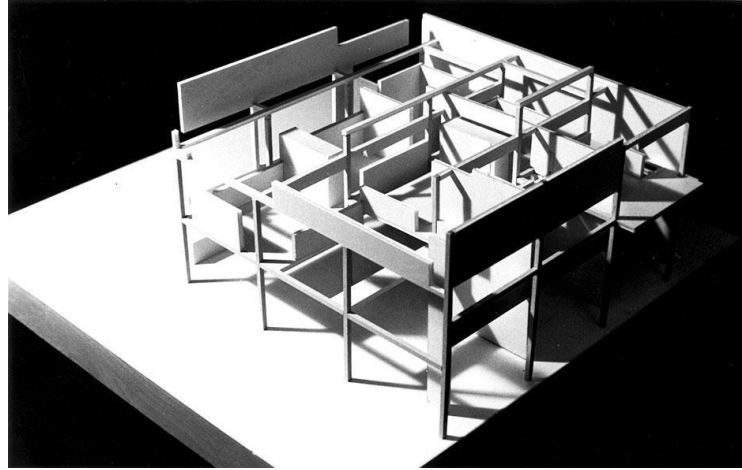
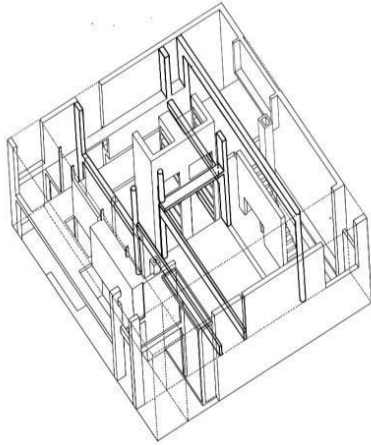
No final dos anos 1960, Peter Eisenman começaria sua pesquisa posteriormente intitulada Casas X, uma série de dez projetos residenciais, inicialmente pensados como exercícios teórico-práticos, onde seus conceitos foram sedimentados e deram corpo crítico mais consistente à sua produção posterior. “(...) São fruto direto de um trabalho semiológico com os elementos arquitetônicos, estabelecendo um sistema que permitia, a partir de sua decodificação, a produção de uma série ilimitada de combinações, num processo linguístico que se volta sempre sobre si mesmo.”¹⁴⁵ O texto inaugural na análise desta série tem o sugestivo título de Cardboard Architecture – Arquitetura de Papelão, em tradução livre –, condensando o processo das casas I e II, projetos de 1969 e 1970, respectivamente.¹⁴⁶

“Papelão’ (...) é deliberadamente usado aqui como um símbolo irônico e antecipatório para meu argumento. (...) Papelão é usado para mudar o foco de nossa concepção de forma como um caminho estético e funcional para uma consideração da forma como marcação ou sistema de notações. (...) [e] para denotar a elaboração específica de colunas, paredes e vigas como definidoras do espaço em uma série de finas camadas planas e verticais. (...) Neste contexto, Casa I e Casa II são experimentos que buscam traduzir estes conceitos em um possível método de trabalho e, posteriormente, em um espaço físico.”¹⁴⁷

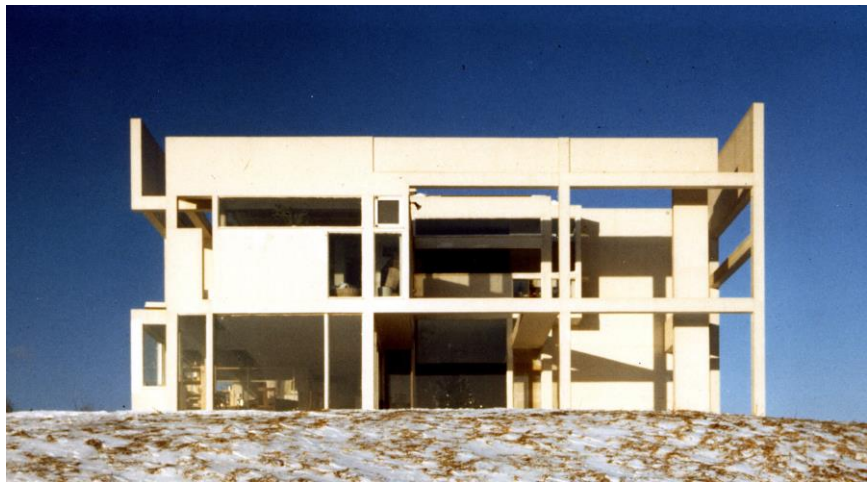
¹⁴⁵ DUARTE, Fábio. Crise das Matrizes Espaciais. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, p. 170.

¹⁴⁶ EISENMAN, Peter. Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 28

¹⁴⁷ “Cardboard” (...) is used here deliberately as an ironic and preemptive symbol for my argument. (...) Cardboard is used to shift the focus from our existing conception of form in an aesthetic and functional way to a consideration of form as a marking or notational system. (...) [and] to denote the particular deployment of columns, walls, and beams as they define space in a series of thin planar, vertical layers. (...) In this context, House I and House II are experiments which attempt to translate these concepts into a possible working method and into a physical environment.” _ Ibid., p. 28



Acima, isométrica da Casa I (1968) e maquete da Casa II (1970), respectivamente.¹⁴⁸



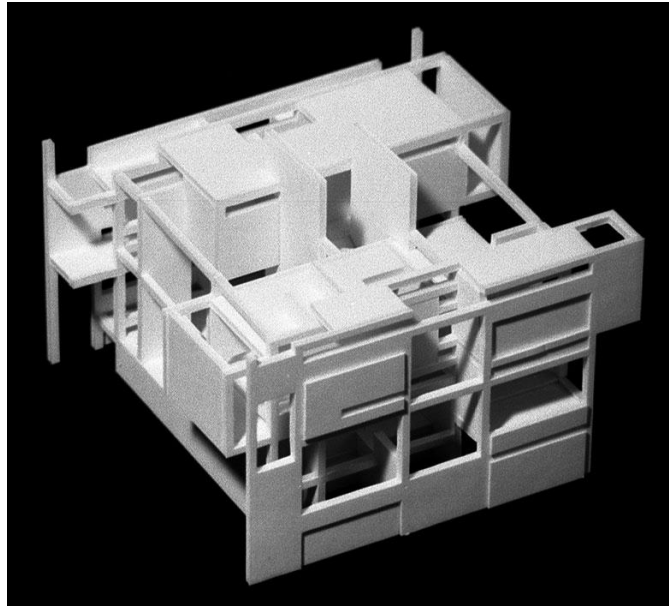
Casa II (1969-1970), Hardwick, Vermont - EUA¹⁴⁹

“Importante base filosófica de seus trabalhos, o desconstrutivismo de Jacques Derrida combate o projeto da cultura moderna, baseada na elaboração de paradigmas nucleares que desconsideravam o que estivesse às margens dessa centralidade. Derrida apontava a possibilidade de, conhecendo-se o centro, implodi-lo, para obter daí múltiplos fragmentos que poderiam despertar uma miríade de novos significantes e significados. No princípio de sua elaboração, todas as casas de Eisenman partem do cubo perfeito, que passa por torções, extrusões, rotações; no final, se formalmente distintos de qualquer projeto oriundo dos cânones modernistas, as casas guardam intencionalmente índices de seu processo de

¹⁴⁸ Fonte da imagem: <https://eisenmanarchitects.com/> (acessado em 31/07/2022)

¹⁴⁹ Fonte da imagem: <https://eisenmanarchitects.com/> (acessado em 31/07/2022)

composição, permitindo que se recupere o paradigma nuclear – que poderia então ser reelaborado sem se prender às regras universais do modernismo.”¹⁵⁰



Casa IV (1971), Falls Village, Connecticut - EUA¹⁵¹

A declaração de que fazer arquitetura estaria mais para ampliar a escala de elaborações conceituais esboçadas em maquetes autônomas – então a-tópicas, a-históricas e autocentradas, operando por meio de deslocamentos, seções, adições e subtrações –, seria uma das primeiras afirmações radicais de Eisenman em sua produção autoral.

Do ponto de vista sequencial, a pesquisa das Casas X é bem sucedida na exploração de métodos que buscavam questionar a natureza de nossa percepção da realidade e, portanto, os sentidos atribuídos a ela¹⁵².

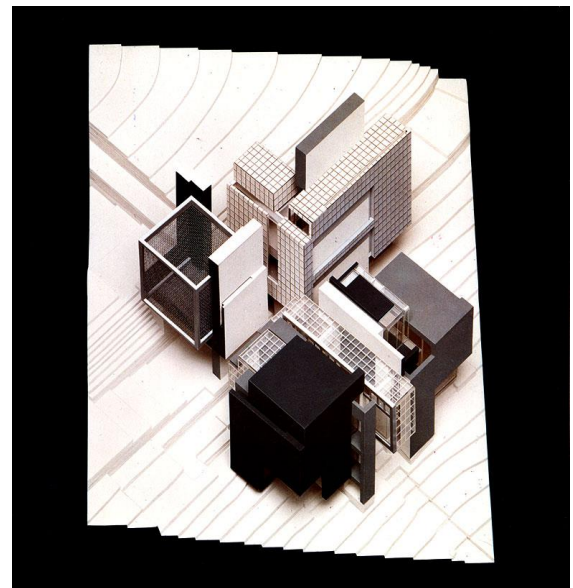
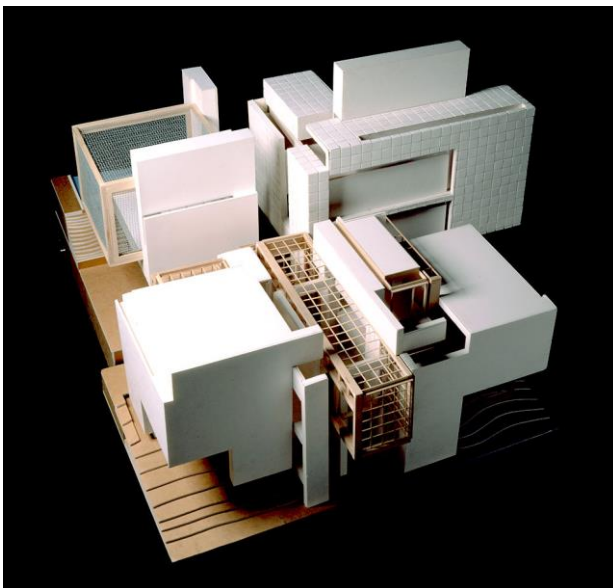
¹⁵⁰ DUARTE, Fábio. Crise das Matrizes Espaciais. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, p. 170-171

¹⁵¹ Fonte da imagem: <https://eisenmanarchitects.com/> (acessado em 31/07/2022)

¹⁵² “Cardboard is used to question the nature of our perception of reality and thus the meanings ascribed to reality.” _ EISENMAN, Peter. Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 28



Casa VI (1972-1975), Cornwall, Connecticut - EUA¹⁵³

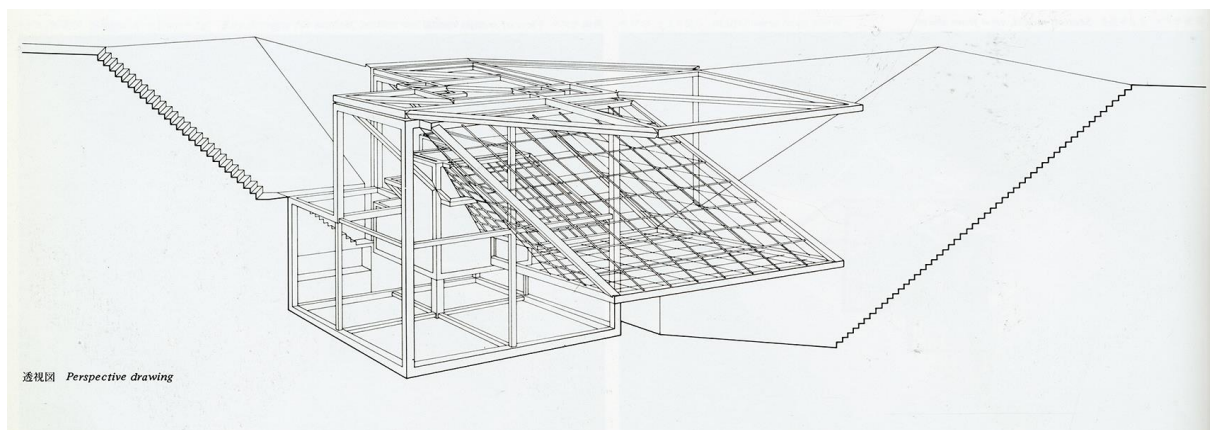
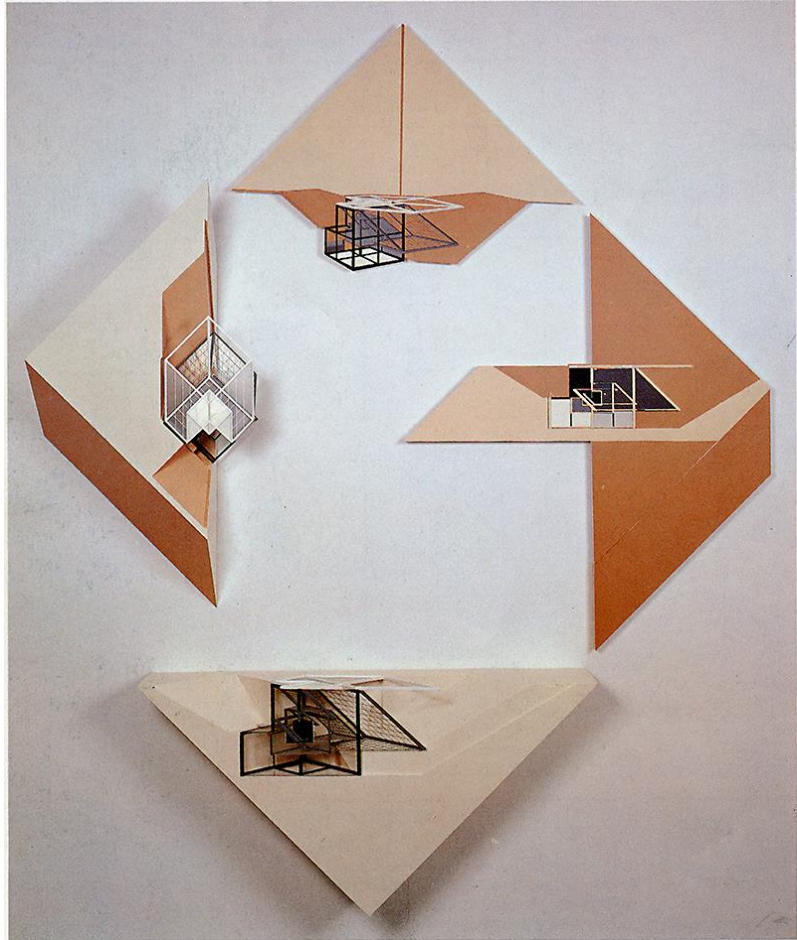


Casa X (1975), Bloomfield Hills, Michigan - EUA¹⁵⁴

¹⁵³ Fonte da imagem: <https://eisenmanarchitects.com/> (acessado em 31/07/2022)

¹⁵⁴ Fonte da imagem: <https://eisenmanarchitects.com/> (acessado em 31/07/2022)

O ciclo se encerra com a produção do décimo primeiro projeto da série, intitulado não como Casa XI, como seria de se esperar, mas como El Even Odd. Trata-se de um objeto inscrito no que mais tarde o autor trataria como condição “entre”¹⁵⁵.



Casa El Even Odd (1980) ¹⁵⁶

¹⁵⁵ Em inglês, *between*.

¹⁵⁶ Fonte: Peter Eisenman. GA Document. 3 1981, p. 90 e 92, respectivamente _ in <https://mrd.com/?x=peter%20eisenman> (acessado em 31/07/2022)

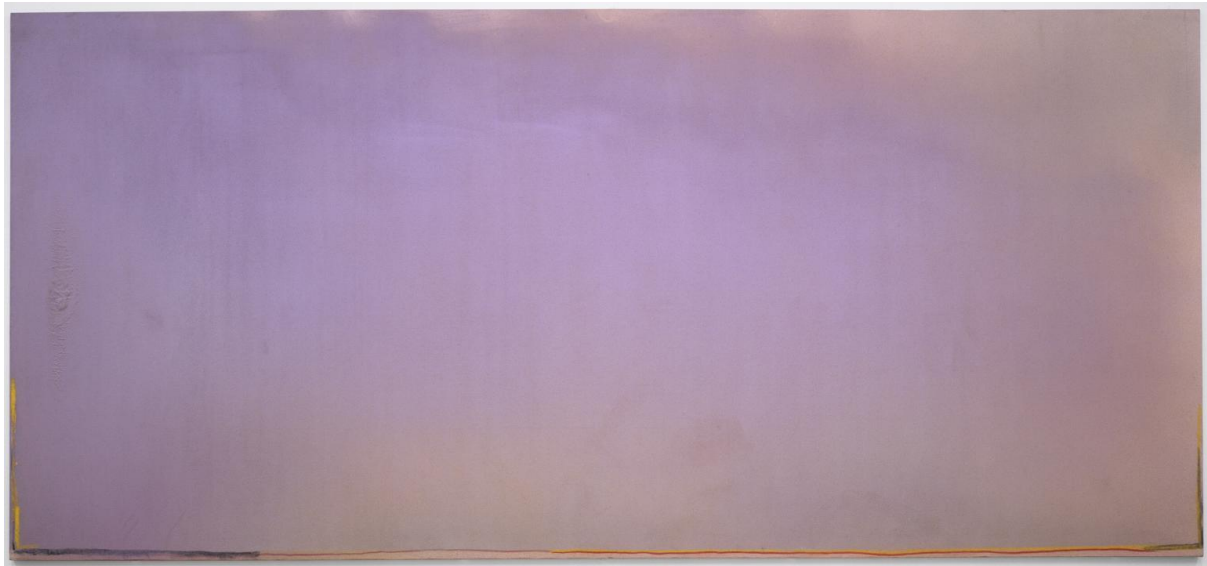
“Para que a arquitetura adentre uma condição pós-Hegelian, ela deve se deslocar da rigidez e estrutura de valor destas oposições dialéticas. (...) A arquitetura poderia começar uma exploração do “entre” contido nestas categorias [ex: estrutura e ornamento, forma e função, abstração e figuração]. (...) O que é o “entre” em arquitetura? Se a arquitetura tradicionalmente localiza [locates], então estar “entre” significa estar entre algum lugar e lugar algum”.¹⁵⁷

A obra *House of Cards*, de Richard Serra, apresenta diversos pontos de convergência com a arquitetura de Peter Eisenman. Trata-se de um cubo impreciso, delimitado por quatro chapas metálicas mutuamente apoiadas, em cujas sutis variações de posicionamento reside a tensão da possibilidade de queda iminente. É uma escultura instável, em equilíbrio delicado e sutil, cuja condição de estabilidade é conquistada pela tensão mutuamente transferida entre as partes. Não há uma peça que configure a escultura, tão pouco há uma base. O que vemos são peças que, sozinhas, são incapazes de romper a bidimensionalidade do plano, mas que em seu arranjo conquistam a terceira dimensão. Seguem, portanto, sendo peças bidimensionais que servem de fôrma para conter uma ausência tridimensional que pode tanto significar uma solidez maciça ausente do interior da caixa virtualmente composta pelos planos bidimensionais quanto simbolizar o elemento clássico por definição na caracterização escultórica, que é a base – no caso, uma base ausente. Ao mesmo tempo, as chapas bidimensionais têm em suas superfícies interferências, marcas, ranhuras, rastros de um processo – no caso, e por mera casualidade, o processo produtivo – que lhes confere propriedades mais caras àquilo que chamaríamos de pintura, uma vez que seu aço nos remete a superfícies aparentadas dos planos de Jules Olitski.

¹⁵⁷ *“For Architecture to enter a post-Hegelian condition, it must move away from the rigidity and value structure of these dialectic oppositions. (...) Architecture could begin an exploration of the “between” within these categories [ex: structure and decoration, form and function, abstraction and figuration]. (...) What is the “between” in architecture? If architecture traditionally locates, then to “be between” means to be between some place and no place.”* _ EISENMAN, Peter. *Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988*. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 236-237



One Ton Prop (House of Cards), 1969-1986 (reconstrução).
Quatro chapas medindo 122cm x 122cm x 2,5cm cada, Richard Serra¹⁵⁸



Instant Loveland, 1968, acrílica sobre tela,
dimensões: 2946mm x 6457mm, Jules Olitski

No processo de representação em arquitetura, “*a figura retórica (...) representa sua própria ausência – não tem uma referência externa –, a sua própria ausência é. A arquitetura*

¹⁵⁸ Fonte da imagem: https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-serra-one-ton-prop-house-of-cards-1969-refabricated-1986/ (acessado em 20/07/2022)

*sempre presumiu que, tal como a língua e a arte, ela tem signos, isto é, a figuração é representacional. Uma figura representacional representa uma coisa na ausência dela. Uma figura retórica contém a sua ausência, isto é, contém a indeterminação de seu sentido.”*¹⁵⁹

Noções como a de estabilidade, direção e sentido dão lugar ao deslocamento promovido pela ação da ambiguidade estabilidade-instabilidade surgida da diluição do limite entre ambas. Outro exemplo seria o deslocamento provocado por conceber um projeto que não mais pressupõe conduzir o olhar do observador, não há ponto focal ou sequer forma que signifique em seu contorno, pois o significado é depreendido a partir das relações construídas – e o mesmo se dá na construção do sentido, que é um sentido fora da razão, porém não-delirante.

“O resultado é um texto que deslocaliza a noção tradicional de tempo e espaço. Nega as ideias tradicionais, e privilegiadas, de contexto e de presença estética. Reconhece que a ausência é uma condição essencial de uma figura retórica, mas não a ausência como oposto da presença, mas uma ausência em presença (hoje, a única verdade que se mantém a respeito de uma coisa é que ela não é a coisa em si e, por isso, contém a presença na ausência da coisa). Todo sítio inclui não somente presenças, mas também a memória de presenças anteriores e imanências de uma presença possível. A diferença física entre uma coisa que se move (dinamismo) e uma coisa parada (estática) é que a coisa movente contém o vestígio de onde esteve e para onde vai. A introdução desse vestígio, ou condição de ausência, reconhece a realidade dinâmica da cidade viva.” Ou, no caso da escultura de Serra, reconhece a dinâmica de uma espacialidade viva em sua virtualidade, vigorosamente presente em seu modo de ser ausência.

“Esse processo congrega o texto reprimido como uma ficção. As figuras retóricas são ficcionais porque, apesar de os elementos do sítio parecerem estar em sua posição original,

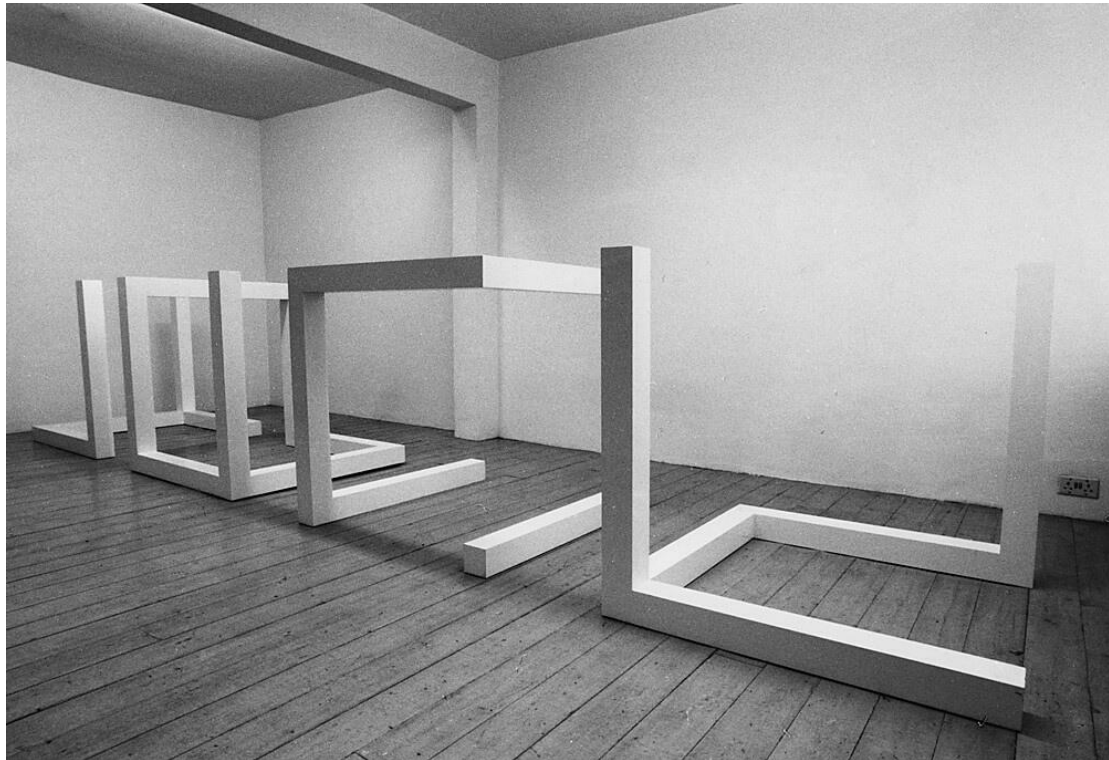
¹⁵⁹ EISENMAN, Peter. A arquitetura e o problema da figura retórica, 1987. in NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.196

isto é, parecerem localizar-se de acordo com sua condição prévia de estrutura formal (...), na verdade, eles não estão.” Quando o movimento em direção ao destino passa a confundir-se, ou virtualmente coincidir, com o movimento em direção à origem, perdemos os referenciais de origem e destino e passamos a um estado de suspensão no tempo onde o que existe é o tempo em processo, denotados por sucessão de eventos em processo sem marcador referencial para a relação tempo-espaço. “Tempo e espaço, forma e figura, desse modo, entram em colapso como entidades interdependentes, o espaço se torna independente do tempo (real e histórico), e o espaço (mais precisamente lugar e lócus) se torna independente da forma. Isso permite conceber esses elementos, tempo, espaço, lugar, forma, figura, dentro de um sistema que contém a possibilidade de sua própria contradição. O significado de espaço e de tempo se liberta então de uma representação simbolizada: a definição do tempo como circular ou linear e do espaço como dinâmico ou estático passa a não ter nenhum significado no sentido tradicional. Nega-se o sistema de significado (estrutura cultural) de uma forma sem negar a forma: mas agora as formas elas mesmas não têm mais nenhum significado transcendente ou a priori. Elas são destituídas de sua antiga condição de coisas dadas. O significado está na relação: a arquitetura está entre os signos. Essas supostas condições de presença fazem coexistir as analogias e seus precedentes, mas as põe suspensas em uma condição de ausência. Isso deslocaliza a essência conceitual de suas típicas estruturas prévias (hierarquia, tempo, espaço, lugar, etc.). Retira o significado ‘original’ desses elementos; desenraizando-os de uma cultura, história, lugar, espaço ou tempo. São agora ao mesmo tempo o ‘velho’ e o ‘novo’, atemporais, sem lugar e sem espaço em termos de escala, distância ou direção. Isso significa que a sua forma e figura não têm uma relação direta com uma estrutura inescapável de tempo e lugar.

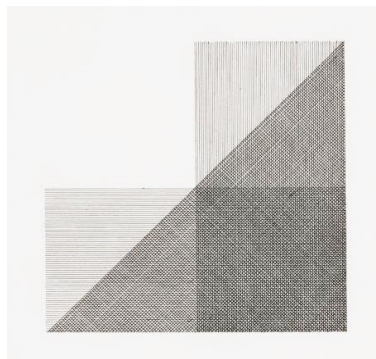
Esse texto reprimido é uma ficção que reconhece sua condição fictícia. Desse modo, começa a aceitar a qualidade ficcional da realidade e a qualidade real da ficção. A cultura, a história e, finalmente, a arquitetura não são fixas ou meramente aditivas, mas são um

processo constante de reiteração e simultânea deslocalização que, a cada momento, modificam o significado e a estrutura do instante anterior.” ¹⁶⁰

Com esta chave de leitura também apropriada para abordar o minimalismo, encontramos referências indefectíveis, na obra de Eisenman, às obras de Sol LeWitt e Carl Andre.



Estruturas, 1977, Sol LeWitt¹⁶¹

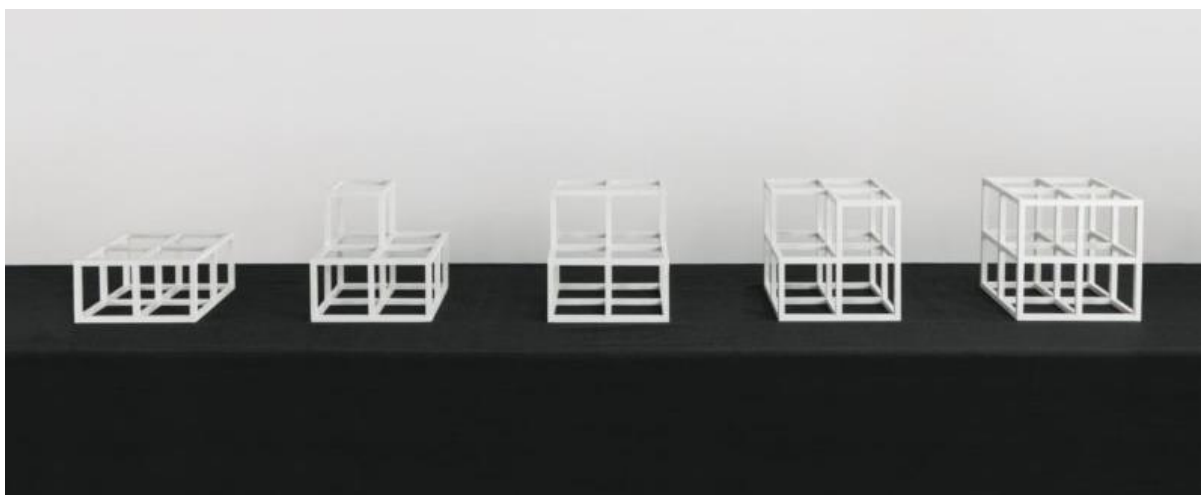


Sem título,
da série "Squares with a Different Line Direction
in Each Half Square", 1971.
Sol LeWitt. ¹⁶²

¹⁶⁰ Ibid., p.198-199

¹⁶¹ Fonte da imagem: <https://www.lissongallery.com/exhibitions/sol-lewitt--9> (acessado em 20/07/2022)

¹⁶² Fonte da imagem: https://www.moma.org/learn/moma_learning/sol-lewitt-untitled-from-squares-with-a-different-line-direction-in-each-half-square-1971/ (acessado em 20/07/2022)



4 Cubes horizontal (series), 1974, painted wood, in 5 parts, 20,30cm x 38,10cm, Foto: Sotheby's ¹⁶³



Uncarved Blocks, 1975. Red cedar, 47 blocks, 30cm x 30cm x 90cm cada, Carl Andre. Instalação da Ace Gallery, Vancouver, 1975. Foto: Helge Mundt, Hamburg. © Kunstmuseum Wolfsburg. ¹⁶⁴

Em artigo de 1976¹⁶⁵, o professor Richard Pommer destaca que “LeWitt, ao discutir sua arte conceitual no final dos anos 60, à qual a arquitetura de Eisenman é proximamente

¹⁶³ Fonte da imagem: <https://publicdelivery.org/sol-lewitt-sculptures/> (acessado em 20/07/2022)

¹⁶⁴ Fonte da imagem: <https://www.e-flux.com/announcements/31212/carl-andre-at-dia-beacon/> (acessado em 20/07/2022)

¹⁶⁵ “LeWitt, discussing his Conceptual art of the late '60s, to which Eisenman's architecture is closely related, emphasizes its uselessness to distinguish it from architecture. His work may cause esthetic discomfort, but nothing worse. Eisenman, attempting to distinguish his work from Conceptual art, recognized that “there is no conceptual aspect in architecture which can be thought of without the concept of pragmatic and functional objects [i.e. walls, bathrooms, closets, doors, ceilings, etc.]; otherwise it is not an architectural conception.” in POMMER, Richard. “The new architectural supremacists”. Artforum, outubro de 1976, volume XV, nº 02. p. 38-43. Disponível em <https://www.artforum.com/print/197608/the-new-architectural-supremacists-37962> (acessado em 20/07/2022)

relacionada, enfatiza sua inutilidade para distingui-la da arquitetura.¹⁶⁶ Seu trabalho poderia causar desconforto estético, mas nada mais que isso. Eisenman, preocupado em distinguir seu trabalho da arte conceitual, reconheceu que ‘não há nenhum aspecto conceitual na arquitetura que possa ser pensado sem o conceito pragmático e de objetos funcionais [ex: paredes, banheiros, closets, portas, coberturas, etc.]; do contrário, não se trata de uma concepção arquitetônica.’¹⁶⁷



Stone (sem data), montagem 2009, Carl Andre.
Images courtesy Konrad Fischer Galerie, Dusseldorf¹⁶⁸

Para proceder na arquitetura a mesma libertação da pintura e escultura enquanto linguagens autônomas, não bastaria portanto a pureza da aparência de um suporte ainda convencional, ainda que reformado, mas seria necessário refundar o suporte arquitetura como meio independente do universo da representação e despojado de relações com o

¹⁶⁶ LEWITT, Sol. “*Paragraphs on Conceptual Art*”, catálogo da exibição sobre o trabalho de LeWitt no Haags Gemeentemuseum (25 de julho a 30 de agosto de 1970), p. 56–57

¹⁶⁷ EISENMAN, Peter. “*Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*”, Casabella (nº 359–360), 1971. p. 49–58

¹⁶⁸ Fonte da imagem: <https://www.contemporaryartlibrary.org/artist/carl-andre-4146> (acessado em 20/07/2022)

mesmo para a construção do sentido. Eisenman investiga as possibilidades de uma arquitetura que supere a si mesma enquanto suporte, transbordando-o e transcendendo-o.

Cumprido o programa de libertação da arquitetura, dentro da lógica eisenmaniana, temos por resultado um objeto dual. Moderno, por se dispor a realizar na arquitetura o programa libertador para as artes, deslocando-a das variações do clássico-moderno – dependente da mimese lógica mecânica para alinhar-se à era da máquina – rumo a uma arquitetura verdadeiramente autônoma; mas também deslocado da modernidade por desenvolver sua pesquisa como posterior ao projeto moderno, esvaziado de sentido quando deixa de existir um novo homem em perspectiva.

Enquanto nas casas X sua arquitetura havia se centrado na exploração de uma linguagem autônoma, porém ainda presa à estabilidade ortogonal dos eixos X, Y, Z, tendo o cubo por paradigma formal, no período entre 1983 e 1993 ele se torna gradativamente menos euclidiano e sua pesquisa estará mais ligada à instabilidade.



Guardiola House (1988), Cadiz, Spain¹⁶⁹

A aparência externa não mais reflete o volume interno. Os pisos dos ambientes internos seguem planos e paralelos ao solo, mas suas cascas removem da arquitetura a aura de estabilidade e permanência presentes em suas formas clássicas. Acrescenta-se então um quarto eixo que é o tempo-espaço, movimento infinito tensionado no congelamento do processo de desestabilização e decomposição da forma.

¹⁶⁹ Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Guardiola-House-1988>



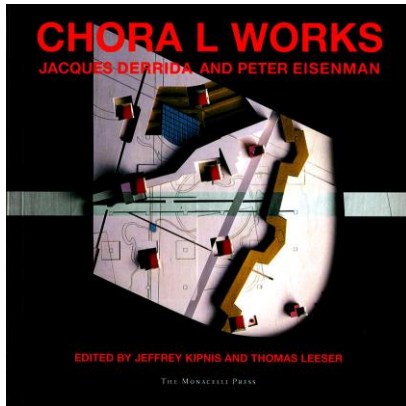
Koizumi Sangyo Corporation Headquarters Building (1988-1990), Tóquio, Japão¹⁷⁰

Gestos recorrentes ao longo de sua carreira serão: a exploração geométrica de malhas entrecruzadas e intersecção de volumes (operando adições e subtrações de partes), recorrentes desde suas primeiras experimentações com as casas X; desestabilização de volumes no espaço tridimensional por meio de malhas estampadas em suas superfícies criando sulcos, modulações aplicadas aos componentes e transferências de linhas (rebatimentos); distorções pela multiplicação de elementos similares em escalas distintas; fusões topológicas com a topografia, o traçado urbano ou mesmo os contornos de edifícios vizinhos.

No projeto para um jardim no Parque La Villette, nomeado Chora L, Eisenman explora a distorção espacial ao dispor na paisagem elementos iguais, mas em diferentes escalas – todos variações de um mesmo elemento, facilmente reconhecível, em diferentes escalas. Um cubo vermelho incompleto, faltando-lhe um volume cúbico em um dos cantos, faz referência ao quadro de Malévich.

¹⁷⁰ Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Koizumi-Sangyo-Corporation-Headquarters-Building-1990>

Sua atitude desloca o sujeito da possibilidade de referenciar-se pelos parâmetros conhecidos de distância, tornando a experiência do espaço concreto distinta daquela apreendida visualmente. Atuando no espaço mental do sujeito, o autor (que contou com a colaboração do filósofo Jacques Derrida) deforma expectativas espaciais, projetando a imprevisibilidade e o desmonte da relação do campo visual com o espaço concreto.



Parc La Villette (1987), Paris, França¹⁷¹

O memorial nos explica que *“Este projeto para um jardim no parque La Villette é um estudo do tempo – passado, presente e futuro – e um questionamento da representação em arquitetura. Ele busca substituir as condições reais de tempo, espaço e escala com analogias destas condições. (...) Deste modo, o sítio [site] contém sua própria presença assim como a ausência de sua própria presença (passado e futuro) em uma sequência de sobreposições.*

*Por meio das mudanças de escala dos elementos (...) são descobertas relações que poderiam ser vistas por alto em métodos tradicionais de projeto. A natureza ambígua resultante do tempo e espaço sugere uma arquitetura que existe não só no presente, mas reverbera no tempo, sugerindo um conjunto de referências sempre crescente.”*¹⁷²

¹⁷¹ Fonte da imagem: <https://eisenmanarchitects.com/La-Villette-1987> (acessado em 20/07/2022)

¹⁷² *“This project for a garden in the Parc de la Villette is a study of time – past, present, and future – and a questioning of representation in architecture. It attempts to replace the actual conditions of time, place, and scale with analogies of these conditions. (...) In this way, the site contains its own presence as well as the absence of its own presence (the past and future) in a set of superpositions. Through changes in the scale of elements (...) relationships are discovered that would have been overlooked in traditional methods of design. The resultant ambiguous nature of time and place suggests an architecture that exists not only in the present, but reverberates in time, suggesting an ever-increasing set of references.”* in <https://eisenmanarchitects.com/La-Villette-1987> (acessado em 20/07/2022)

Sua desconstrução, portanto, é um processo construtivo rigoroso tal qual o dos primeiros construtivistas e dos procedimentos minimalistas dos anos 1960.

Processos conceituais de Gilles Deleuze são incorporados ao processo projetual de Eisenman, cada vez mais apresentando-se em estado contínuo de transformação, excluindo portanto a *ideia de fim* cartesiana para incluir o virtual infinito de Leibniz.

*“(...) O Barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema é não como findar uma dobra, mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito. É que a dobra não afeta somente todas as matérias, que se tornam, assim, matérias de expressão, de acordo com escalas, velocidades e vetores diferentes (...), mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma forma de expressão, Gestaltung (...)”*¹⁷³



Llano Estacado, Dallas, Texas, 1979. Western Red Cedar, 81 peças, 90cm x 30cm x 30cm cada, acervo Rubell Museum. Autor: Carl Andre ¹⁷⁴



Modelo para o memorial nacional do Holocausto, apresentado à Alemanha por Richard Serra e pelo arquiteto americano Peter Eisenman, exibido em Berlim.

A proposta previa um “campo” de 4.000 pilares de concreto. Serra desistiu do projeto em 1998.

Foto de 16 de novembro de 1997. ¹⁷⁵
Autor: Jan Bauer/AP

¹⁷³ DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991, p. 58

¹⁷⁴ Fonte da imagem: <https://www.rubellmuseum.org/2019-carl-andre> (acessado em 20/07/2022)

¹⁷⁵ Fonte da imagem: <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2008/aug/08/richard.serra> (acessado em 20/07/2022)

O Memorial do Holocausto em Berlim (1998-2005) é composto por paralelepípedos idênticos de concreto, levemente deslocados a partir da interação destes com as ondulações do terreno e com algum fator interferente que não se vê, mas que paira acima dos objetos ali dispostos, criando uma segunda topografia virtual insinuada pelo movimento do topo dos blocos.



Maquete para o Memorial dos Judeus Assassinados da Europa (1998-2005), Berlim, Alemanha ¹⁷⁶

Apesar de extenso, o projeto inicial seria ainda muito maior. Idealizado em parceria com o escultor Richard Serra, inicialmente os blocos de concreto permeariam indistintamente a superfície da cidade numa distância equivalente ao dobro ou triplo da extensão da obra realizada. Uma vez que a obra passou a ser questionada pelos cidadãos devido ao seu alto custo e aparente inutilidade, ela passou a ser limitada pelo contorno do lote e condicionou-se a continuidade da obra à adição de um museu-memorial de caráter mais educativo – que, implantado no subsolo, apresenta em seu teto ondulações e os volumes ausentes (baixos relevos) de paralelepípedos aflorados na praça. Serra abandonou a obra e seu nome não consta na divulgação do projeto, creditada desde então somente a Peter Eisenman que,

¹⁷⁶ Fonte das imagens: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005> (acessado em 20/07/2022)

arquiteto, talvez estivesse mais habituado a ter sua obra descaracterizada e, ainda assim, seguir com a execução do projeto.



Memorial dos Judeus Assassinados da Europa (1998-2005),
Berlim, Alemanha¹⁷⁷

Minimalista, a obra do Memorial é extremamente eficiente ao integrar camadas de relações profundas à força da presença (*presence*) do lugar.

¹⁷⁷ Fonte das imagens: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005> (acessado em 20/07/2022)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Eisenman dos anos 1980-1990 não deixa também de coincidir com a instabilidade de um mundo que começa a tornar-se ilegível, com a derrocada dos dois pontos de ancoragem político-econômica representada até ali pela polarização capitalismo (EUA) e comunismo (URSS). Ainda que a vida cotidiana seguisse apoiada em bases mais planas e simples, como a superfície banal das calçadas e das lajes dos edifícios, a realidade construída começa a se deformar sabe-se lá em que sentido – posteriormente veríamos que esta deformação recairia na hegemonia do grande capital transnacional que, mesmo multifacetado, apresentar-se-ia como bloco sólido e intransponível para as próximas gerações.

*“Com a derrubada de antigas fronteiras reais e simbólicas, dá-se então uma crise da noção epistemológica de distanciamento. Isto é, vai ficando claro que em um mundo crescentemente globalizado estamos todos muito próximos uns dos outros, para o bem e para o mal. (...) O inimigo deixa de ser o outro diferente (comunista ou capitalista), seu antípoda distante. Ele agora pode ser seu vizinho (...)”*¹⁷⁸

Tal como a pintura, que passa a investigar suas possibilidades abstratas a partir dos próprios meios para se fazer uma pintura, Eisenman sustenta sua obra ancorada em recursos projetuais ancorados na manipulação geométrica cada vez mais motivada por referenciais externos.

Não seria ele moderno, portanto, quando se propõe a realizar o projeto moderno na arquitetura? Tudo indica que não, pois o cerne da fundamentação moderna, de um futuro

¹⁷⁸ WISNIK, Guilherme. Dentro do Nevoeiro. São Paulo, Ubu Editora, 2018, p.59

idealizado e redentor, não está presente na obra de Eisenman. Ela não contém um projeto de futuro. Ele apenas reconhece haver uma característica positiva naquilo que ocorreu com a diluição das disciplinas e dos suportes, oferecendo liberdade total (ou quase) para que o autor subverta o suporte na medida de seu interesse e suas possibilidades, uma vez que se trata de mera ficção constituída pela cultura. Destaca-se assim sua coragem como autor ao enfrentar problemas que virtualmente poderiam fazer com que a arquitetura deixasse de existir na conclusão deste processo.

Sua prática apresenta o que seria uma arquitetura tangenciando o inexistente, relutante para manter-se, que evoluiu para tornar-se quase suprimida para debaixo da terra, quase reconvertida em topografia, de malhas entrecruzadas e muitas vezes literalmente estampadas no objeto concluído.

Comentando Zaha Hadid, Hal Foster destaca que *“(...) No caso das representações concretizadas em edifícios, Hadid revelou [além de Koolhaas] outra filiação, aqui a Eisenman. (...) De modo geral, o construtivismo (de El Lissitzky a Theo van Doesburg, digamos) também explorou as perspectivas e projeções como geradores de projetos. Porém, Eisenman foi mais longe nesta direção; em suas primeiras casas, as projeções às vezes parecem determinar os edifícios.”*¹⁷⁹

Diante do dilema modernista sobre *“(...) como, dada essa liberdade aparente, fundamentar as decisões arquitetônicas? Foi em grande parte uma preocupação com os modos de representação o que poupou Eisenman e Hadid das deliberadas transformações da forma de Gehry e seus seguidores.”*¹⁸⁰

Ao deter-se em conceitos extraídos do próprio universo da arquitetura, evitando contaminações advindas de referenciais externos, e uma vez que o sentido não se dá mais na forma de um fim dado a determinado problema, o sentido passa a estar difuso, diluído em

¹⁷⁹ FOSTER, Hal. O Complexo Arte-Arquitetura. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.99

¹⁸⁰ Ibid., p.100

sinapses espaiadas que não estão sendo conduzidas a um fim predeterminado. São sentidos à deriva.

*“Tal arquitetura não mais se dirige no sentido da separação de categorias, das hierarquias de valores ou sistemas tradicionais de classificação de tipologia (funcional ou formal); ao invés disso, ela busca borrar essas e outras estruturas. A ideia de borrar não é menos rigorosa, menos racional, e sim admite o irracional no e para o racional. (...) O ato de borrar ocorre entre o belo e o feio, entre o sensual e o intelectual. (...) [trabalhos assim] exploram o belo no feio e o feio no belo”.*¹⁸¹

A forma surge, portanto, como motivo para alterar o estado de apreensão do sujeito. O programa ou alguma intenção cívica seguem existindo para motivar o desenvolvimento do projeto – o qual estará muito além dessas trivialidades que, obviamente, serão sempre conduzidas com cuidado –, mas terão relevância equivalente à das instalações elétricas na apreensão sensível da obra.

“O aspecto físico requer que a arquitetura seja construída, seja uma realidade material. Isto situa a arquitetura inescapavelmente como uma condição de presença. Mas assim como o abrigo também existe na mente como uma ideia, em seu estado metafísico a arquitetura é uma reflexão conceitual da presença física, uma “ausência” em um sentido material. (...)”

Como todo deslocamento da presença também requer, em certa medida, sua reafirmação, qualquer atividade que abandonasse inteiramente os termos tanto da metafísica

¹⁸¹ *“Such an architecture would no longer seek a separation of categories, a hierarchy of values, or the traditional classification systems of functional and formal typology; it would seek to blur instead these and other structures. This idea of blurring is not less rigorous, less rational, but it admits the irrational to the rational. (...) The blur occurs between the beautiful and the ugly, between the sensual and the intellectual. (...) [works like these] explore the beautiful in the ugly and the ugly in the beautiful.”* – EISENMAN, Peter. *Eisenman inside out: selected writings, 1963-1988*. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 237

*quanto da física não envolver-se-ia na atividade de deslocamento e sim de destruição, pelo deslocamento ser ativado somente pela interação entre ausência e presença.*¹⁸²

Tomemos a seguinte definição de David Harvey

*“O pós-modernismo, com sua ênfase na efemeridade da jouissance, sua insistência na impenetrabilidade do outro, sua concentração antes no texto do que na obra, sua inclinação pela desconstrução que beira o niilismo, sua preferência pela estética, em vez da ética, leva as coisas longe demais. (...) Os filósofos pós-modernos nos dizem que não apenas aceitamos mas até nos entreguemos às fragmentações e à cacofonia de vozes por meio das quais os dilemas do mundo moderno são compreendidos. Obcecados pela desconstrução e pela deslegitimação de toda espécie de argumento que encontram, eles só podem terminar por condenar suas próprias reivindicações de validade, chegando ao ponto de não restar nada semelhante a uma base para a ação racional.”*¹⁸³

Substitua-se a carga crítica do texto – uma conclusão pouco otimista – pelo tom de indiferença. Esta é a precisa apresentação do arquiteto e teórico Peter Eisenman, que aponta, no reconhecimento da razão como uma ficção, a abertura pós-epistemológica que possibilita a transição para uma outra matriz cultural, para fora das simulações, onde arte e vida estariam enfim reconectadas.

¹⁸² *“The physical aspect [of shelter] requires that architecture be constructed, be a material reality. This situates architecture inescapably as a condition of presence. But as shelter also exists in mind as an idea, in its metaphysical state architecture is a conceptual reflection of physical presence, an ‘absence’ in a material sense. (...) As Every dislocation of presence also requires, to some extent, its reaffirmation, any activity that would entirely abandon the terms of both the metaphysic and physis would not be involved in the activity of dislocation but of destruction, for dislocation is enabled only by the play of absence against presence.”*
_ Ibid., p. 222

¹⁸³ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*, A. São Paulo: Loyola, 1992, p. 111-112

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos, O**. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos Sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica**. 2ª ed. rev., São Paulo: EDUSP, 2001.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas**. 1ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos e MARICATO, Hermínia. **A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. **História da Arte Como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

BARACHINI, Teresinha. **Design de superfície**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.06, Vitruvius, out. 2015 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5790.Portugu>>.

BÉDARD, Jean-François. **Cities of Architectural Excavation: The work of Peter Eisenman, 1978-1988**. Montreal: Centre Canadien d'Architecture and Rizzoli, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BORRADORI, Giovanna. **Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CHOAY, Françoise. **Urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CORBUSIER, Le. **Precisões**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, G e GUATARRI, Félix. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Campinas: Papyrus, 1995.

DUARTE, Fábio. **Crise das Matrizes Espaciais**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

EISENMAN, Peter. **Peter Eisenman: Diagram Diaries**. Universe Publishing: 1999.

_____. **Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963-1988**. New Haven and London: Yale University Press, 2004

_____. **Formal Basis of Modern Architecture, The**. Zurich, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2018.

_____. **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman**. Catálogo, São Paulo, MASP, 1993.

_____. **Ten Canonical Buildings: 1950 – 2000**. Rizzoli Edition: Princeton University School of Architecture, 2008.

- _____. **House X.** New York, USA: Rizzoli International Publications, 1982.
- EISENMAN, Peter e ITURBE, Elisa. **Lateness.** Princeton University Press/ Princeton and Oxford, 2020.
- EISENMAN, Peter e KOOLHAAS, Rem. **Supercrítico.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- EISENMAN, Peter e ROWE, Colin. **Interview with Peter Eisenman: The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe.** Perspecta, vol. 41, 2008.
- FERREIRA, Glória e COTRIM (org.), Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FITZ, Angelika. **Performative Materialism: Austrian Contribution to the 5th Architecture Biennial in São Paulo.** Wien: Remaprint, 2003.
- FOSTER, Hal. **O Complexo Arte-Arquitetura.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** São Paulo: ed. Martins Fontes, 1997.
- FLUSSER, Vilém. **Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1983
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura.** São Paulo: Editora Ática, 1996.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitectura.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte.** Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- _____. Manifesto Neoconcreto (1959). In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Da Arte concreta à Arte neoconcreta (1959). In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Teoria do não-objeto (1960). In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. Diálogo sobre o não-objeto (1960). In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna, A: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural**. 10ª ed., São Paulo: Loyola, 2001. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Estela Gonçalves.

HUBERMAN, Georges Didi-. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

IBELINGS, Hans. **Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization**. Netherlands: NAI Publishers, 1998.

JAMESON, Frederic. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

_____. **Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 2002

JENKS, Charles. **The Language of Postmodern Architecture**. London: Academy, 1991.

_____. **What Is Post Modernism?**. London: Academy, 1996.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **“A escultura no campo ampliado”**. Revista Gávea, PUC-Rio, 1984.

_____. **“Espaço analítico: futurismo e construtivismo”**. in: **Os caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRUFT, Hanno-Walter. **História da Teoria da Arquitetura**. São Paulo: EDUSP, 2016.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. MIT Press, 2002.

LÉVY, Pierre. **O Que É o Virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1996.

LINDER, Mark. **Nothing Less than Literal – Architecture after Minimalism**. MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **Condição Pós-Moderna, A**. José Olympio: 1988.

_____. **Pós-Moderno, O**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Pós-Moderno explicado às crianças, O**. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1993.

MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual na Obra de Oito Arquitetos Contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da Segunda Metade do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Ed. Meridional/Sulina, 2015.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NESBITT, Kate. **Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **Construção do Sentido na Arquitetura, A**. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

ODA, Leonardo Katsuzo. **Margens, Escalas, Rastros e Dobras: Sobre a exposição de Peter Eisenman no MASP**. Trabalho Final de Graduação FAU-USP, São Paulo: 2019.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: E. Senac e Marca D'água, 1996.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

QUEIROZ, Rodrigo. **Kazimir Malévich, a figura e o fundo**. Resenhas Online, São Paulo, ano 18, n.207.01, Vitruvius, mar. 2019
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/18.207/7279>>.

RAFFAELE, Raja. **Arquitetura Pós-Industrial**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da Cidade, A**. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001

ROWE, Colin. **A Matemática da Villa Ideal**. (Trad. Aurora Neiva), Revista Thesis, nº 03, janeiro/outubro 2017.

ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. **“Transparency: Literal and Phenomenal”** in ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1976.

SCHIAVO, Bruno. **Autonomia e Campo Ampliado**. *Autonomia e campo ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies / Bruno Schiavo*. – São Paulo, 2016.

SEGRE, Roberto. **Ideias e Invenções de Buckminster Fuller São Analisadas por Roberto Segre**, Revista AU, São Paulo, ed. 212, novembro de 2011, disponível em <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/212/artigo240823-2.aspx>

SERRA, Richard. **Writings/Interviews**. Chicago, Illinois (EUA): The University of Chicago Press, 1994.

SILVA, Marcos Solon Kretli da. **Redescobrimo a Arquitetura do Archigram**. Abril de 2004, disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp231.asp>

SMITHSON Robert. **Collected Writings, The**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996.

SOMOL, R. E. (ed.). *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. New York: Monacelli Press, The, 1997.

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

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

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.

VIRILIO, Paul. **Espaço Crítico, O**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do Nevoeiro**. São Paulo, Ubu Editora, 2018.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do Nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. Tese de doutorado, FAU-USP. São Paulo, 2012.



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.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Carvalho, Carlos Henrique Bernardino de
Para além do suporte: Peter Eisenman através da arte
minimalista dos anos 1960 / Carlos Henrique Bernardino de
Carvalho; orientador Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik. -
São Paulo, 2022.
115f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do
Urbanismo.

1. Arte. 2. Arquitetura. 3. Eisenman, Peter (1932). 4.
Minimalismo. I. Wisnik, Prof. Dr. Guilherme Teixeira,
orient. II. Título.