

## ARQUITETURA, ARTE, ESPAÇO PÚBLICO: o projeto como reconstrução do lugar

Cláudia Piantá Costa Cabral

*Em novembro de 2005, por ocasião da 5ª Bienal de Artes Visuais realizada em Porto Alegre, recebi um convite da Fundação Bienal do Mercosul, do IAB e do Instituto Goethe para compor uma mesa redonda sobre o tema “O espaço consolidado e a geração do novo espaço”, como parte do seminário Histórias da Arte e do Espaço, estruturado segundo os tópicos Da Escultura à Instalação, Persistência da Pintura, Direções do Novo Espaço e Transformações do Espaço Público.<sup>1</sup> O convite representou uma oportunidade para retomar temas relacionados à investigação que venho desenvolvendo no Propar, com o projeto de pesquisa Arquitetura para a segunda era da máquina: projeto, arte e experimentação nos anos sessenta (vinculado à Linha de Pesquisa Arquitetura Brasileira e Cultura Disciplinar e ao Grupo de Pesquisa Teoria e Prática do Projeto), porém com relação a um quadro ampliado, abarcando perspectivas contemporâneas. Naquela ocasião, procurei fundamentar minha intervenção em dois aspectos complementares: de um lado, a noção de projeto como noção capaz de criar um campo de correlações entre arte e arquitetura; de outro, a noção de lugar como não necessariamente atrelada àquela da recuperação de uma situação anterior, cultural e socialmente estabelecida, mas como objeto de reconsideração crítica e dinâmica. Este texto é em grande parte o desenvolvimento destas idéias.*

**PROJETO E LUGAR, NOVAS AFINIDADES ENTRE ARTE E ARQUITETURA**

Escolho propositalmente a palavra *projeto*, porque entendo que ela pode definir um âmbito de atuação sobre a cidade compartilhado por arquitetos e artistas. Em termos contemporâneos, são inúmeros os discursos disciplinares que tomam a cidade por objeto. De distintos campos – antropologia, filosofia, história, geografia –, acumulam-se reflexões que colocam em foco problemáticas relativas a produção, percepção, uso e significação dos espaços urbanos, ampliando o conjunto dos saberes sobre a cidade. Olhares exteriores à arquitetura abriram espaço a novas poéticas do território, e mesmo a uma reconsideração da paisagem urbana como objeto estético. Porém, essas disciplinas diferenciam-se da arquitetura em termos de propósito. Para precisar essa diferença, podemos tomar como exemplo o caso próximo da geografia, que é também um saber sobre o presente espacial: como a arquitetura, a geografia ocupa-se das grandes escalas e das cidades, e indaga sobre suas relações de constituição também em termos físicos. Mas, ainda assim, a geografia segue sendo uma disciplina descritiva; como explicava Vittorio Gregotti em *Território da Arquitetura*, a geografia “não constrói proposições”.<sup>2</sup> Em compensação, arte e arquitetura, sim.

Como disciplinas, entre outras afinidades, arte e arquitetura têm em comum justamente este *caráter propositivo*, que implica não apenas a capacidade de refletir sobre a cidade ou aprimorar as maneiras de descrevê-la e explicá-la (ainda que também se trate disso), mas, sobretudo, uma intenção formalizadora que envolve um determinado fazer, que implica projetar no espaço da cidade algo que antes ali não existia.

Escolho o verbo *reconstruir*, pois o projeto visa sempre uma transformação, um fazer de novo. O projeto atua sobre uma circunstância presente, que embora sendo feita de passado, aspira a uma condição futura em alguma medida diferente do existente. As condutas de projeto são necessariamente mecanismos de antecipação, que terão de lidar com aquilo que Boutinet chamou “a ambivalência que todo projeto encerra”, referindo-se ao projeto como figura “que remete a um paradigma, simbolizando uma realidade que parece preexistir e escapar-nos: aquela de uma capacidade a ser criada, de uma mudança a ser operada.”<sup>3</sup>

Escolho ainda a palavra *lugar*, entendendo que foi, e segue sendo, essencial na constituição de uma cultura do espaço público. Para a arquitetura, do ponto de vista de um discurso disciplinar, a noção de lugar (em suas múltiplas acepções) teve papel fundamental na reconsideração dos postulados da Carta de Atenas e do urbanismo funcionalista posta em marcha do pós-guerra aos anos sessenta. A crise do CIAM ao final dos anos cinquenta e a emergência de um pensamento arquitetônico e projetual que incorpora a herança moderna, mas que constitui os instrumentos teóricos para discutir criticamente seus postulados, originam uma série de discursos e posicionamentos que poderão ser de fato experimentados na cidade dos anos oitenta.

Para a arte, o conceito de lugar cobrou uma importância explícita

em proposições dos anos sessenta, especialmente naquelas vinculadas à arte ambiental. Algumas intervenções na paisagem, seja natural ou urbana, começam a indicar uma mudança de direção, sugerindo uma passagem daquela tradição *do objeto no lugar* – do monumento, da escultura disposta no espaço público –, a uma tradição emergente, suportada, por exemplo, pela *Land Art* e pelos *Earthworks*, na qual o *objeto passava a ser o lugar*. Nestas iniciativas, o artista já não se contentava em produzir um objeto para situar na paisagem; o artista desejava colocar em marcha um processo de reconstrução dessa paisagem. Retomando a assertiva de Michael Heizer a propósito da arte ambiental de final dos sessenta, “a obra de arte não está colocada num lugar”; a obra “é o lugar”.<sup>4</sup> As demarcações de Walter de Maria em Nevada (*Las Vegas Piece*, 1969), os anéis de gelo de Dennis Oppenheim na fronteira do Canadá (1968) ou o Duplo Negativo de Heizer (*Mormon Mesa, Nevada*, 1969) são operações de transformação à escala do território. Dependeram tanto quanto uma intervenção arquitetônica da intermediação de um projeto e da interferência de técnicas, equipamentos e materiais afins aos canteiros de obras.

Mas seria enganoso reduzir o significado destas intervenções ao fato de estarem construídas ao ar livre, ou seja, identificar o seu potencial renovador apenas com a circunstância de que, efetivamente, abandonam o recinto da galeria ou do museu para encontrar o espaço da cidade, do campo ou do deserto. Parece ser que aquilo que vai de fato convertê-las em alvo de interesse crítico é o desafio que supõe ao próprio conceito de escultura, e às reflexões em torno a espaço e tempo que expressam,<sup>5</sup> inaugurando, em última análise, práticas que tendem a problematizar as relações entre projeto e lugar.

Neste caso, surge daqui um balizamento histórico, a partir da reestruturação do modernismo nos anos sessenta, com acontecimentos que têm conseqüências mais claras a partir dos anos oitenta, tendo como eventual repercussão uma volta à cidade. Ao mesmo tempo em que a cultura arquitetônica vai conseguindo recolocar o problema da cidade, do projeto do espaço público e da reconsideração do conceito de lugar como atrelado ao conceito mais abstrato de espaço moderno (lugar implica memória, história, etc.), assistimos também ao acirramento dos fenômenos da globalização, da metropolização, do esvaziamento dos espaços públicos como lugares de cidadania por uma série de injunções econômicas e sociais que parecem estar, como dizia Tafuri, “aquém e além da arquitetura”.<sup>6</sup>

O discurso sobre o lugar difunde-se justamente quando um capitalismo global tende a tornar cada vez mais irrelevantes, do ponto de vista de seus lucros, as condições específicas de lugar. As cidades tendem a ser ao mesmo tempo muito diferentes e muito parecidas; enfrentam problemas semelhantes e engendram uma gama de oportunidades equivalentes: revitalização de áreas centrais, ocupação de vazios, qualificação das periferias, subúrbios idênticos, etc. Se, como coloca Boutinet, não existe projeto sem *problema*,<sup>7</sup> no sentido amplo da palavra,

não restrito a sua acepção matemática, mas referindo-se ao sentido de *indagação*, é nessa via que vamos encontrar um território de interesse comum à arte e à arquitetura e um campo de possibilidades a explorar do ponto de vista crítico, teórico e histórico.

Proponho examinar três projetos que, do meu ponto de vista, constituem intervenções que exploram novas pautas de articulação entre arquitetura, arte e espaço público: *Instant City*, projeto do grupo Archigram, de 1968; a intervenção do artista Daniel Buren no *Palais Royal*, em Paris, em 1986, e o recente projeto de Peter Eisenman para o Memorial do Holocausto, em Berlim, cuja concepção original teve participação do artista Richard Serra. O método adotado procede do estudo de formulações singulares identificadas como possíveis situações de descontinuidade com relação a um amplo discurso disciplinar, tendo em vista as noções de *projeto* e *lugar* como noções afins ao campo da arte e da arquitetura, para as quais estas propostas apresentam perspectivas renovadoras.

#### **GRUPO ARCHIGRAM: O PROJETO *INSTANT CITY*, 1968-1970<sup>8</sup>**

“A idéia do nômade era um interesse predominante entre todos no grupo por esta época” – recorda Ron Herron – e “muitas dessas idéias sobre viagens se ampliaram em um projeto chamado *Instant City*”.<sup>9</sup> Mais que um projeto fechado, *Instant City* é uma espécie de noção aberta de intervenção explorada pelo grupo inglês Archigram através de uma série de desenhos, colagens e modelos feitos entre 1968-1970 por Peter Cook, Ron Herron e Dennis Crompton, tendo como base cidades inglesas e Los Angeles: *Instant City in a Field* (Cook, 1968), *Instant City at Bournemouth* (Cook, 1969), *Instant City at Los Angeles* (Herron, 1968), *Instant City at St. Helens* (Crompton, 1968) *Instant City in the desert* (Herron, 1969), *Urban Action Tune-up* (Herron, 1969), *Self-destruct Environ-Pole* (Herron, 1969), *Holographic scene-setter* (Herron, 1969) e *Instant City Airships* (versões de Cook e Herron, 1970).<sup>10</sup>

Não se trata aqui, portanto, de comentar algo efetivamente construído, mas de falar de um *projeto* que envolve, sim, a formalização e o agenciamento do espaço público. Porém, no caso deste projeto específico, a questão ser ou não ser construído, mais ou menos crucial para todo projeto, tem aqui um viés distinto, pois, mesmo que colocada em prática, *Instant City* não deveria durar para sempre. Como boa parte das intervenções ambientais de final dos anos sessenta no campo da arte, deveria existir como fato provisório, um evento desenvolvido no espaço durante um tempo determinado, sem deixar, entretanto, qualquer marca permanente.

A intenção básica era enxertar temporariamente a dinâmica da grande metrópole em comunidades periféricas, recriando a mágica dos circos e das festas e feiras de caráter ambulante através de condições contemporâneas e recursos tecnológicos. Os paradigmas para *Instant City* seriam os eventos de natureza transitória, do circo aos festivais de rock (de Woodstock à apresentação dos Rolling Stones no Hyde Park),

com toda sua futilidade e precariedade, capacidade para reunir e dispersar um grande número de pessoas em um curto espaço de tempo, sua dependência da experiência de ações transcorridas mais que das estruturas físicas. Em certo sentido, a exacerbação do que Michel Foucault chamou de tendência à *articulação do tempo como celebração*, como vocação de todos estes espaços transitórios – feiras, festivais, mótéis de beira de estrada –, em oposição a um tempo real da cidade.<sup>11</sup>

As localizações selecionadas – Bournemouth e St. Helens na Inglaterra, a periferia de Los Angeles nos Estados Unidos – não são sítios particulares ou especiais. Ainda que identificados por seus nomes, são lugares correntes, banais ou descaracterizados – uma beira de mar em Bournemouth, uma área livre em St. Helens, um cruzamento de autopistas ou o deserto em Los Angeles. Se o subúrbio era um lugar privado da pluralidade e da oferta cultural da metrópole, *Instant City* poderia constituir um alternativa a “televisão e *pub*”. A idéia era oferecer uma espécie de pacote que chegava a uma comunidade e instalava “uma rede de informação - educação - diversão - facilidades brinque-e-aprenda você mesmo”; para tanto, se tratava de contar não apenas com estruturas arquitetônicas, mas de recorrer a uma área mais ampla de dispositivos técnicos a fim de “sustentar um circo viajante da intensidade de uma cidade sem sua permanência ou tamanho”.<sup>12</sup> Neste caso, a noção de “ambiente” é que deixava de se identificar apenas com os aspectos físicos e as condições de um lugar, mas com toda a multiplicidade de fatores que pudessem ser percebidos ou experimentados.<sup>13</sup>

*Instant City* envolve um movimento da metrópole ao subúrbio, ou do centro à periferia; efetivamente, um dos objetivos confessos do projeto era engendrar um sucedâneo para a vida metropolitana, ainda que através da simulação e a prazo determinado. O dilema entre concentração e dispersão é, portanto, uma discussão que *Instant City* leva em conta, embora para o qual sua colaboração seja apenas lateral. A observação de todas as colagens e de todos os desenhos referentes a este projeto sugerem que a questão central para a Archigram não é necessariamente a oposição entre cidade concentrada e cidade difusa, mas o tipo de interação com o lugar que uma determinada classe de dispositivos transitórios – como arquiteturas pneumáticas e ultra-leves, ou os sistemas de comunicação e informação eletrônicos – podem produzir. Neste sentido, a investigação está centrada em seqüências de movimento, em estratégias de infiltração e em adições *ad hoc* que são utilizadas para simular uma espécie de “*downtown* temporário”. Assim, *Instant City* é proposta como uma seqüência de operações: o dirigível que se aproxima “a uma cidade adormecida”; os caminhões e trailers que descarregam equipamentos e componentes estruturais; as tendas e membranas que descem de balões (estes liberados por avião); logo todos estes componentes da cidade instantânea fragmentando-se e infiltrando-se na cidade existente por um certo período; e, afinal, todo o aparato sendo recolhido e movendo-se a outro sítio.<sup>14</sup>

O interesse por incorporar um vocabulário do movimento, em toda sua gama de adições, fragmentações e acelerações, e na seqüência como um dos aspectos de sua sintaxe, identifica o projeto com outros campos de criação. Em seu estudo da morfologia do movimento na arte cinética, George Rickey percorreu algumas experiências artísticas notáveis com relação à incorporação do movimento, do Manifesto Futurista à roda de bicicleta de Duchamp (1913), e, entre estas, a interpretação construtivista.<sup>15</sup> Na música, na dança e na poesia, explicava Rickey, a percepção da ordem e a apreensão do todo dependem da memória. A arte cinética, segundo este autor, compartilharia com estas artes o fato de ter lugar em um tempo transcorrido e a decorrente impossibilidade de ser confrontada por inteiro. “O movimento revela, mas o que a forma recém foi, ou logo será, é um problema de recordo ou conjectura”, adverte Rickey.<sup>16</sup>

O projeto de Tatlin para o monumento à Terceira Internacional, uma torre de aço e vidro com um cilindro rotando no transcurso de um ano, um cone em um mês, e um cubo em um dia incorpora o elemento tempo como noção fundamental para a composição. E, de certa forma, no projeto de Ivan Leonidov para um Palácio de Cultura na praça do antigo monastério Simonov (concurso, 1930), a presença em elevação de um grande dirigível em movimento contribui para a retórica da reconversão de todo um bairro em centro cultural e para o entendimento do projeto não como um edifício único, mas como sucessão de espaços e atividades.<sup>17</sup>

No caso de *Instant City*, existe uma insistência no movimento produzido artificialmente, por intervenção de forças mecânicas e recursos tecnológicos. Como observa Gillo Dorfles, é justamente esta artificialidade o que caracteriza o papel do movimento na experiência contemporânea, ou seja, “a capacidade destas forças para produzir um tempo diferente do tempo cronológico, psicológico e cosmológico”.<sup>18</sup> A experiência cinética implica uma jornada através do tempo, e é somente através desta jornada que adquire seu significado; assim, é natural que os episódios que envolvem o movimento “para que sejam propriamente compreendidos e tenham ‘vida’”, devam ser transitórios e apresentar “algum tipo de descontinuidade”.<sup>19</sup>

É de fato no âmbito da arte ambiental que estas idéias se materializam com mais facilidade, como demonstra o caso de St. Katherine’s Dock. Uma zona de Londres que se encontrava esvaziada econômica e socialmente, St. Katherine’s Dock serve, em 1969, ao projeto SPACE (Space Provision, Artistic, Cultural and Educational), proposto pelos artistas Bridget Riley e Peter Sedgley, com o consentimento do Greater London Council. Os artistas londrinos Jeff Shaw e Graham Stevens realizaram experiências com estruturas infláveis nesta zona, antes que ela assumisse sua feição definitiva como marina reconvertida.<sup>20</sup>

Archigram havia feito um projeto para St. Katherine’s Dock em 1968, visando a futura reconversão da área, em que explorava as mesmas estratégias de infiltração propostas em *Instant City*. Os componentes do projeto eram retirados do repertório formal explorado até então pelo grupo

– estruturas pneumáticas utilizadas em projetos anteriores (*Air hab* de Herron), algumas torres aparentadas ao projeto *Control and Choice*, grelhas estruturais que lembravam a série *Plug-in* de Cook, cápsulas e membranas –, que entravam em relação com os antigos depósitos existentes, preenchendo espaços livres e criando uma ordem sobreposta que transformava aspectos e usos da zona existente sem prescindir da totalidade de seus edifícios. Mesmo que este projeto não tenha o mesmo caráter transitório de *Instant City*, comparte com este certos pressupostos, que parecem significativos da mudança de postura com relação às primeiras megaestruturas pelas quais a produção do grupo ficara conhecida, e que acompanha o trabalho de Archigram a partir de meados dos anos sessenta. Da idéia moderna de fazer *tábula rasa* das situações existentes, se parte para uma estratégia combinada, que toma como ponto de partida a *desorganização provisória* desta situação sem prescindir de seu aparato construído, e conta com o aproveitamento dos espaços intermediários para fazer intervir um novo conjunto de componentes.

Se as versões americanas de *Instant city* exploravam os não-lugares urbanos, como, por exemplo, um cruzamento de autopistas em Santa Mônica, suas versões européias têm mais relação com a infiltração em espaços metropolitanos cujo sentido econômico se transformou, e onde existe razão para engendrar novos usos e oportunidade para exercitar estratégias de infiltração. Esta modificação é significativa na postura em relação à cidade adotada inicialmente com as megaestruturas, e seguiu como uma direção presente no trabalho de Archigram, sem dúvida mais próxima dos desenvolvimentos das décadas de setenta e oitenta.

#### **DANIEL BUREN: INTERVENÇÃO NO PALAIS ROYAL, PARIS, 1986**

O trabalho que o artista Daniel Buren realizou no *Palais Royal*, com a colaboração do arquiteto Patrick Bouchain,<sup>21</sup> reage a um problema de projeto basicamente distinto daquele endereçado pelas “cidades instantâneas”, de Archigram. Neste caso, não se trata de qualificar o “não-lugar”, mas de realizar uma intervenção artística sobre um lugar historicamente constituído. Já foi suficientemente destacada a importância do *Palais Royal* na vida pública parisiense, antes e depois da Revolução Francesa, como recinto urbano polifuncional, como “cidade dentro da cidade”, quarteirão edificado que era, ao mesmo tempo, espaço de consumo e fórum político, o que jamais teria sido possível sem a emancipação da burguesia e a mistura política de classes sociais.<sup>22</sup>

Entretanto, estas iniciativas aproximam-se no plano das intenções artísticas, na medida em que se colocam fora da tradição herdada do século XIX do papel da arte como embelezamento do espaço público, do “monumento” como objeto autônomo disposto no espaço da cidade. A intervenção de Buren no *Palais Royal* recusa a noção tradicional da escultura como objeto no espaço e incorpora a idéia da arte pública como *produção* e *transformação* do espaço. A ingerência de Buren nos limites espaciais do *Palais Royal* vem culminar o que podemos ver como

uma espécie de somatório de intervenções, como cenário de uma conversa arquitetônica e artística levada a cabo através de séculos, por meio de concepções espaciais que se articulam não necessariamente por estrita concordância, mas como um rico diálogo intelectual.

A história do *Palais Royal*, como transformação física de um fragmento de cidade, expressa um câmbio social, cultural e político de natureza profunda, que tem lugar com a emergência da burguesia como classe dominante e a criação de um público, o público burguês. Construído entre 1624 e 1639 pelo Cardeal Richelieu, o então chamado *Palais Cardinal* incluía o palácio e um amplo jardim geométrico, situados sobre uma grande parcela urbana, próxima ao Sena. O conjunto passou posteriormente às mãos da família real, por legado do Cardeal, e quando a regente Ana da Áustria ali se instalou com o jovem Luís XIV, o palácio passou a chamar-se *Palais Royal*. Luís XIV legou o palácio a seu irmão, Duque de Orléans, e a construção permaneceu na propriedade da família até a Revolução Francesa. A família real promoveu reformas entre 1781 e 1786, segundo projeto de Victor Louis, transformando o *Palais* num grande complexo arquitetônico, formal e funcionalmente autônomo, onde havia cafés, lojas, restaurantes e apartamentos alugados a terceiros, para geração de rendas. Victor Louis acrescentou ao palácio grandes alas paralelas, enquadrando o jardim e isolando o complexo das casas vizinhas. Conectados por pórticos, identificam-se dois grandes espaços – *Cour d'Honneur* e *Jardin* –, entre os quais Louis projetou uma colunata dupla, cuja construção foi suspensa por falta de recursos financeiros. Neste local foi levantada provisoriamente, em 1786, uma construção de madeira, que ficou conhecida como *Galerie des Bois*, que veio a ser a primeira galeria comercial, dando origem a um tipo arquitetônico característico do século XIX e da cena urbana parisiense. Em 1814, Pierre Fontaine iniciou a restauração do *Palais Royal*, que voltava à posse da família real, depois da Revolução, processo que se completou com a inclusão da *Galerie d'Orléans* em 1828, representando a consolidação do conceito arquitetônico de galeria comercial.<sup>23</sup>

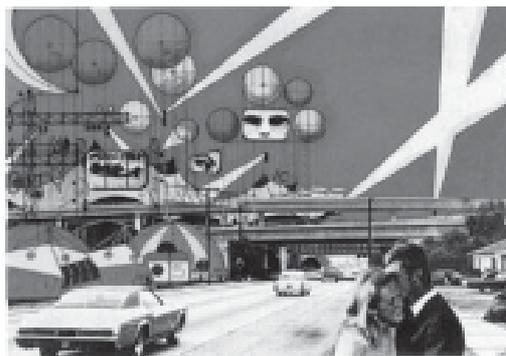
O *Palais* sobre o qual interfere Buren já não exhibe a *Galerie d'Orléans* com seus tetos de vidro, demolida em 1935, mas tem restaurada, em seu lugar, a colunata dupla uma vez projetada por Victor Louis. E é essa colunata – elemento central no projeto de Victor Louis, mas que só é de fato construída muitos anos mais tarde, como memória de algo que nunca chegou a ser – ponto de arranque para compreender a intervenção de Buren. Em seu estado atual o *Palais Royal* mantém o caráter público e multifuncional, assim como a divisão básica entre *Cour d'Honneur* e *Jardin* – praça seca e jardim urbano, ambos francamente integrados à estrutura urbana da área central de Paris e intensamente utilizados por parisienses e turistas em seus trajetos. A colunata de Victor Louis forma uma galeria aberta, estabelecendo um limite permeável entre estes dois espaços, o âmbito do pátio de honra e o âmbito do jardim. A intervenção realizada por Buren está situada no primeiro, recinto urbano a céu aberto, espaço

de forma retangular, limitado na face oposta à colunata pela fachada do palácio e, nas faces menores, por pórticos simétricos sustentados por colunas dóricas, idênticas àquelas da dupla colunata transversal.

O projeto envolve duas operações complementares: o traçado, sobre o pavimento, de uma malha ortogonal coincidindo com os eixos dos vãos da dupla colunata, definindo 266 módulos idênticos; e a execução de 266 colunas de igual diâmetro, inseridas, cada uma delas, no centro de um destes módulos. As novas colunas elevam-se, assim, segundo o mesmo alinhamento daquelas que compõem a colunata central que emoldura o jardim, estando, portanto, ligeiramente desalinhadas com relação aos pórticos laterais. O prolongamento visual favorecido é o que corresponde à direção principal do espaço, ao longo de um eixo virtual de progressão do pátio de honra para o jardim, que a colunata de Louis intercepta transversalmente. A altura das novas colunas é variável, arrancando da cota do piso – o que implica apenas em sua representação no plano do solo –, e nunca superando a altura das colunas existentes, como se houvesse um plano virtual de fechamento superior do recinto, passando pelo limite inferior dos entablamentos. Estas variações engendram modulações distintas, conforme a posição do observador dentro deste espaço. A superfície das colunas exhibe um padrão de listras negras e brancas, obtidas com a execução de faixas verticais de mármore negro sobre um conglomerado de concreto branco.

Segundo uma vista aérea, a qual o observador não tem total acesso a não ser como reconstrução mental, a intervenção seria um tabuleiro – e, no enxadrismo, “coluna” significa o conjunto de casas contíguas e alternadamente pretas e brancas, tomadas no sentido vertical. No jogo que esse tabuleiro sugere, Buren só em parte aceitou as regras estabelecidas por seus antecessores. Tomou por analogia o tema da coluna, mas utilizou-o dentro de um esquema compositivo não clássico. O significado da coluna é aqui reduzido ao seu valor mínimo de posição. Demarcação de um domínio abstrato, a coluna define planos e direções espaciais, mas está despojada de toda referência figurativa que permanece na tradição clássica e tectônica. Diversas das colunas originais do *Palais* quanto ao tratamento superficial, as colunas de Buren, apenas revestidas de listras brancas e negras virtualmente contínuas, são indiferentes a qualquer noção de hierarquia ou proporção expressa pelas relações clássicas entre base, fuste e capitel. Tampouco correspondem, em expectativa, ao papel estrutural da coluna na tradição tectônica, como suporte vertical cilíndrico que sustenta entablamento ou teto plano, trabalhando sob compressão.

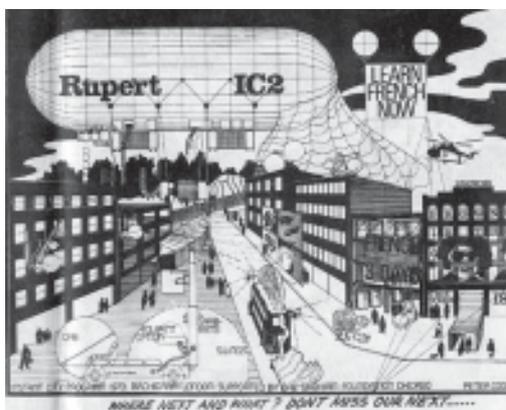
As colunas de Buren não representam nada além de si mesmas, nem sustentam nada além de seu peso próprio. Elas remetem a um sistema de composição por extensão, por repetição, sem princípio nem fim, respeitando uma estrutura compositiva abstrata, potencialmente infinita. Chama-se atenção quanto a isso para o próprio desenho da malha de piso, cuja operação não consiste em subdividir a metragem existente em tantos módulos, mas em inserir ali os módulos indicando que a malha



1

Ron Herron, *Instant City* em Santa Mônica, Los Angeles, 1969.

Fonte: *Archigram*. Paris, Centre George Pompidou, 1994.



2

Peter Cook, *Instant City*, 1970.

Fonte: *Magazine Archigram*, n. 9, Londres, 1970. Archigram Archives.



3

Daniel Buren, *intervenção no Palais Royal*, Paris, 1986.

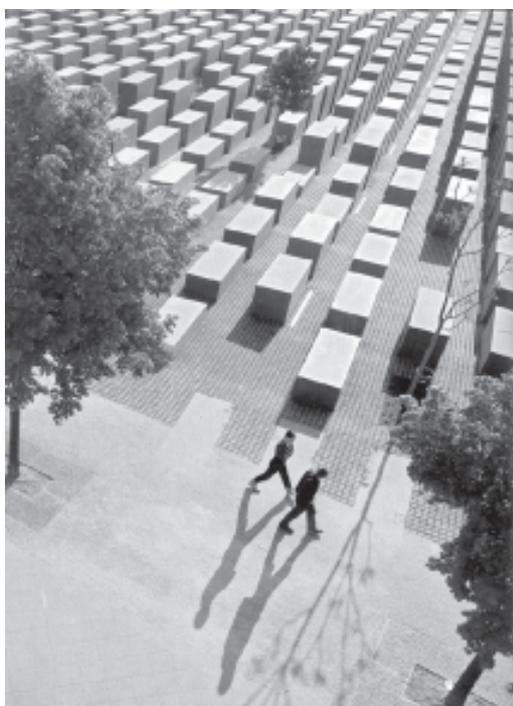
Fonte: Fotografia da autora.



4

*Palais Royal*, vista do conjunto, estado em 1828.

Fonte: Jonhan Friedrich Geist, *Le Passage*, Liege, Pierre Mardaga éditeur, 1989.



5

*Peter Eisenman, Memorial do Holocausto, Berlim, 2005.*

Fonte: Joachim Schlör, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Berlim, Prestel Verlag, 2005.



6

*Foto aérea de Berlim, imediações do muro em 1984. O futuro sítio do memorial aparece logo abaixo da Porta de Brandemburgo.*

Fonte: [www.holocaust-mahnmal.de](http://www.holocaust-mahnmal.de)

poderia continuar, de modo que no perímetro, junto ao edifício existente, há uma sobra. O fato de existir essa sobra reforça a idéia da malha gerada por uma regra geométrica abstrata, um espaço matemático absoluto que precede quaisquer condições circunstanciais.

Completa-se, assim, a conversação entre a estrutura compositiva do *Palais* e o reordenamento espacial que sugerem as colunas de Buren. Estreitamente relacionadas no plano do espaço, essas intervenções estão endereçando mundos distintos. A estrutura espacial do *Palais* fala de um ordenamento clássico, de espaços limitados, definidos como conjunto de recintos compostos, representação de uma ordem hierárquica, baseada na proporção humana. É ao espaço clássico, finito, antropocêntrico e representativo do *Palais* que a intervenção de Buren opõe uma noção de espaço moderno, abstrato, repetitivo e infinito.

### **PETER EISENMAN E RICHARD SERRA: MEMORIAL DO HOLOCAUSTO, BERLIM, 1997-2005**

O recente projeto de Peter Eisenman para o memorial do holocausto em Berlim é uma intervenção de grandes dimensões sobre a paisagem urbana. Aprovado em 1999 pelo Bundestag alemão, o projeto está construído na vizinhança imediata da Porta de Brandemburgo e do edifício do Reichstag. Sua localização em uma valiosa área de Berlim significa o reconhecimento oficial de uma responsabilidade histórica, com a integração dos 19 mil metros quadrados do memorial ao novo distrito governamental.<sup>23</sup> As tratativas para a realização do memorial começam em 1988, quando a jornalista Lea Rosh e o historiador e co-autor da série televisiva americana *Holocausto*, Eberhard Jäckel, lançam a idéia do memorial no terreno do *Prinz Albrecht Palais*, sendo apoiados por movimentos cidadãos (*Perspektiva Berlin*).<sup>25</sup> Em 1994 é lançada pelo governo uma competição artística, na qual o júri acolhe a proposta de Christine Jakob-Marks, que consistia em uma placa de concreto de 20 mil metros quadrados de extensão e 11 metros de altura, com os nomes dos judeus mortos gravados. O desenho encontra restrições e críticas, inclusive por parte de organizações judaicas, e é organizado um segundo concurso em 1997, com quatro finalistas: Gesine Weinmiller, Jochen Gerz, Daniel Libeskind e a dupla vencedora, formada pelo arquiteto nova-iorquino Peter Eisenman e pelo artista Richard Serra, figura essencial nos rumos da escultura e da arte ambiental desde o final dos anos sessenta. Serra, entretanto, retira-se em 1998, quando o então chanceler alemão Helmut Kohl solicita modificações no desenho original.

Em sua versão final, tal como desenvolvido por Eisenman, o projeto consiste num “campo de estelas”, uma espécie de campo de monolitos, formado por 2.711 blocos – ou *stelae* – de idêntica profundidade e alturas variáveis, dispostos segundo um padrão regular. Todas as estelas possuem seção horizontal de 95cm por 295cm. As alterações ocorrem em altura, sendo que 469 estelas medem entre m e 1,50m; 232 estelas medem entre 2,30 e 3m; e 83 estelas chegam a 4,50m. O esquema localiza 54 estelas

segundo eixos norte-sul, e 87 estelas segundo eixos leste-oeste. A cota de implantação dos monolitos está logo abaixo do nível da rua, e a variação em altura combinada à repetição da forma permite percebê-los, a partir da cidade, como uma imensa superfície ondulada. O público pode atravessar o campo desde qualquer parte, circulando por entre os monolitos. Não há placas, símbolos ou inscrições. Na cota subterrânea está localizado um centro de informações sobre a campanha nazista contra os judeus.

“A enormidade e a escala do horror do holocausto são tamanhos que qualquer tentativa de representar isto por meios tradicionais é inevitavelmente inadequada”, comenta Eisenman.<sup>26</sup> De fato, nesta obra a memória do holocausto não é retomada através de qualquer menção literal ao ocorrido ou aos nomes das vítimas; a repercussão do projeto nesse sentido é inclusive polêmica, e parte da imprensa alemã considerou a intervenção demasiadamente “abstrata”.<sup>27</sup> Embora o significado da palavra estela, do grego *stéle* e do latim *stela*, remeta a noção de coluna destinada a ter uma inscrição (como nas estelas funerárias) e à idéia de lápide, efetivamente, Eisenman trabalha em um universo compositivo no qual toda figuratividade é reduzida ao mínimo, e são as operações de escala e repetição que constituem os dispositivos que liberam os significados implícitos ao programa. É através da extrema repetição, do sentido de incomensurabilidade que emerge do campo mudo de monolitos, encravado no centro da *grossstadt* alemã, que é recuperado o senso de escala da tragédia. A própria noção de monumento é aqui redefinida: os monolitos são objetos banais e substituíveis; o surpreendente é o procedimento compositivo que se entrega para engendrar uma nova ordem.

O princípio da repetição como estratégia compositiva já podia ser encontrado na obra de Richard Serra do final dos anos sessenta; pensemos, por exemplo, nas *Placas de Aço Empilhadas*, de 1969. Como observou Rosalind Krauss, a idéia mesma de dispor “uma coisa depois da outra” era então uma forma de “furtar-se a estabelecer relações”; ou ainda, de “expulsar do ato de dispor ou organizar formas qualquer possibilidade de um significado”.<sup>28</sup> Nesse sentido, o emprego de métodos de repetição em detrimento de uma “composição relacional”, era, desde então, uma idéia inerente ao interesse por ordens composicionais que dependiam essencialmente da progressão em série, nas quais a recusa de relações hierárquicas anulava, como explica Krauss, tanto a “necessidade de pontos focais logicamente determinados” quanto de “limites externos ditados internamente”.<sup>29</sup>

Anos atrás, ao escrever sobre um projeto em Verona, Eisenman opunha o conceito de *scaling* a uma noção antropocêntrica de escala, colocada em crise pela perda de centralidade da noção do homem como medida de todas as coisas. “Ainda que a arquitetura tenha estado tradicionalmente relacionada com a escala humana, e que o tamanho do homem seja todavia o mesmo” – explicava então –, “a idéia do homem como medida de todas as coisas é insustentável”.<sup>30</sup> O *scaling* é um processo que responde a essa nova circunstância do homem, no qual

não há um valor originário, ou referente único e privilegiado, mas cada alteração de escala alude a características específicas e intrínsecas. O *scaling* trabalha, assim, com relações de descontinuidade, recorrência e auto-referência. No caso do projeto para Berlim, interessa essencialmente a noção de descontinuidade como o aspecto do processo que articula a dimensão de tempo liberada da presença, a memória.<sup>31</sup> O memorial é, segundo Eisenman, “sobre pessoas que não estão aqui, e que não devem ser esquecidas.” Eisenman também constrói, através da manipulação da escala, um sistema de metáforas. Também aqui podemos pensar em umbrais perceptivos que indicam relações específicas com o lugar. Somente sobre a cidade o campo de monolitos pode ser percebido em sua real dimensão e como grelha regular, e neste caso é a fotografia aérea e sua divulgação mediática que amplificam seu significado. *A partir da cidade* o memorial é uma superfície, o que aparece é o movimento ondulatório gerado pela diferença de altura entre os monolitos, um cinzento bosque de pedras. E existe um *dentro*, um passeio por entre os monolitos que provoca a experiência da solidão e evoca, segundo o autor, o sentimento de “estar perdido no espaço”.<sup>32</sup>

#### **AS CIDADES INSTANTÂNEAS, O JOGO DAS COLUNAS, O CAMPO DE ESTELAS: LUGARES CONTEMPORÂNEOS**

Desde o final dos anos sessenta, experimentamos, no plano cultural, a emergência de uma certa consciência de crise do programa moderno, à qual estamos acostumados a nos referir pelo difundido, porém impreciso, rótulo de pós-modernidade. Como colocou muito bem Carlos Thiebaut, cabe suspeitar que esse conceito, ao ser tomado como descrição global do que acontecia em distintas práticas culturais, acabou por converter-se não apenas em instrumento descritivo limitado, mas em obstáculo teórico para a crítica e para a análise cultural. Segundo esse autor, a designação pós-moderno vem sendo usada tanto para indicar esgotamento temporal, como quando se fala em “depois da modernidade”, quanto para aludir a um esgotamento teórico, que representaria um desejo de ir “mais além do programa da modernidade”, ao mesmo tempo em que a própria noção de modernidade aqui referida parece englobar, num mesmo recorte de tempo, programas teóricos e artísticos muito diferentes. Em que pese a insuficiência do termo, interessa considerar, do cenário complexo que pretende descrever, a persistência de certos traços, essencialmente aqueles identificados como elementos de uma crítica interna ao programa moderno. Essa crítica, que cria a consciência progressiva dos limites deste programa, ao mesmo tempo emerge e constitui-se como inserida nos horizontes teóricos e normativos da modernidade, permitindo revisar e superar as visões mais lineares desta própria modernidade.<sup>33</sup>

É nesse sentido que cabe destacar, na produção crítica e teórica desse período, tanto uma ampliação de foco da obra de arte como objeto autônomo para os procedimentos e práticas do modernismo, quanto um deslocamento daquelas posições que defendiam as divisões

tradicionalmente estabelecidas no campo cultural para o exame interdisciplinar das dinâmicas dos discursos.<sup>34</sup> Esse deslocamento tem conseqüências tanto de ordem teórica quanto prática. Obriga, por exemplo, a revisar certas posturas, tais como aquela proposta por Clement Greenberg, para quem a essência do modernismo residia justamente “no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina”, não para subvertê-la, mas para que viesse a estar “mais firmemente entrincheirada em sua área de competência”, visão que presume uma fidelidade integral às categorias convencionais das artes – pintura, escultura, desenho e arquitetura –, e que cobra, como lembrou Brian Wallis, o “compromisso de reforçar os limites que as separam”.<sup>35</sup> Uma das questões relevantes no marco de uma chamada, na falta de melhor termo, pós-modernidade é a emergência da cidade como campo complexo de discursos, o que força justamente a repensar a separação tradicional entre as artes, que tende a parecer imprópria justamente quando é o espaço da cidade (não apenas os objetos de arte ou arquitetura) que manifesta-se como lugar privilegiado de projeto.

Que relações existem entre as cidades instantâneas de Archigram, propostas para os não-lugares do final dos anos sessenta, e o sofisticado jogo entre o sistema clássico de composição e o espaço moderno revelado na partida empreendida por Buren no *Palais Royal*, recinto repleto de história e caráter, na segunda metade dos anos oitenta? O que esses dois projetos, o primeiro voluntariamente descontínuo e fragmentário, o segundo localizado em um recinto urbano a céu aberto, de dimensões quase domésticas (o pátio de um palácio, que foi também uma casa), têm em comum com a escala descomunal da intervenção de Eisenman, correspondente a um campo de futebol? Ainda que distintos, esses projetos endereçam problemas que são, todos eles, parte da cidade contemporânea, e expressam uma reflexão sobre lugar e cidade não convencional, no mínimo problematizadora. Intervenções no espaço público, executadas ou não, essas iniciativas sem dúvida criam ou transformam lugares; configuram paisagens, mas paisagens que estão completamente fora da tradição do jardim, de qualquer clichê pastoral; decididamente urbanas, exibem sua condição técnica de artefato. Tampouco são exatamente monumentos, ainda que possam servir para recordar. Feitos de elementos banais e repetíveis, em si mesmos desprovidos de significados culturais autônomos, a questão não está exatamente naquilo que são estes elementos – os balões plásticos de *Instant City*, as colunas de Buren ou os monolitos de Serra e Eisenman –, mas em como estão organizados, como se relacionam entre si e com o que já existe. São espaços para viver, ainda que essa experiência não tenha que ser necessariamente consoladora, mas também para compreender: *Instant City* cobra uma participação direta, uma integração ao tempo e ao espaço transitórios da festa, com o qual enfrentar o deserto; cerebral, a intervenção de Buren no *Palais* cobra uma participação intelectual de quem a disfruta; o Memorial, o envolvimento em uma experiência perturbadora.

Ao mesmo tempo, estão aqui atualizadas questões de composição, palavra que está tanto no vocabulário arquitetônico quanto no artístico, que certamente seguem em aberto. Estas questões dizem respeito a práticas que, em menor ou maior grau, tendem a discutir a noção de finitude da obra, e de um conceito de composição que valeu pelo menos até as vanguardas construtivistas, no qual é a unidade acabada que confere sentido ao todo, seja pela dependência formal ou pela dependência funcional entre uma série de objetos; segundo essas práticas, a noção de composição deixa de identificar-se com a produção de algo estático e determinado de uma vez para sempre. Uma dimensão de *tempo*, que passa a ser parte integrante do problema de projeto – seja através das técnicas de repetição, referidas aos sistemas potencialmente infinitos, seja pela noção de processualidade implícita, por exemplo, em *Instant City* –, soma-se, inevitavelmente à dimensão do espaço.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Agradeço às referidas instituições pelo convite, bem como aos demais componentes da mesa — Valério Rohden, filósofo; José Francisco Alves, curador assistente da 5ª Bienal; Luis Antônio Rocha, arquiteto —, pelas idéias compartilhadas.
- <sup>2</sup> Vittorio Gregotti, *Território da Arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 64.
- <sup>3</sup> Jean-Pierre Boutinet, *Antropologia do Projeto*, Porto Alegre, Artmed, 2002, p. 27.
- <sup>4</sup> “The work is not put in a place, it is that place.” Michael Heizer, em “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)”. Jack Flam (Ed.), *Robert Smithson: the collected writings*, Berkeley, The University of California Press, 1996, p. 242.
- <sup>5</sup> Tonía Raquejo, *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998, p. 13.
- <sup>6</sup> Manfredo Tafuri, *Projeto e Utopia*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 10.
- <sup>7</sup> Boutinet, op. cit., p. 176.
- <sup>8</sup> Parte baseada em minha tese de doutorado, *Grupo Archigram, 1961-1974, uma fábula da técnica*, Barcelona, UPC, 2001, orientada pelo professor doutor Josep Maria Montaner, a quem agradeço as observações feitas ao texto original.
- <sup>9</sup> O comentário de Herron está em Reyner Banham (Ed.), *The Visions of Ron Herron*, Architectural Monographs, n. 38, Londres, Academy Editions, 1994, p. 45.
- <sup>10</sup> Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron, *Instant City, 1968-1970*, projeto desenvolvido com o apoio da Graham Foundation for Advanced Studies in the Arts (Chicago), publicado por primeira vez como: Archigram Group, *Instant City*, *Architectural Design*, maio de 1969, p. 276-280.
- <sup>11</sup> Conforme a expressão de Michel Foucault em *On Other Spaces: Utopias and Heterotopias (1967)*, ao explicar as feiras, os festivais e os motéis com *heterotopias*. Publicado em inglês em *Lotus Internacional*, n. 48/49, 1985-86, p. 9-17.
- <sup>12</sup> Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron. Archigram Group, op. cit., p. 280.
- <sup>13</sup> Cook, Crompton, Herron, op. cit., p. 277.
- <sup>14</sup> Peter Cook, Ron Herron e Dennis Crompton, *Instant City in Progress*, *Architectural Design*, novembro de 1970, p. 571.
- <sup>15</sup> George Rickey, The morphology of movement: a study of kinetic art, em Gyorgy Kepes (Ed.), *The Nature and Art of Motion*, Londres, Studio Vista, 1965, op. cit., p. 81-82.
- <sup>16</sup> Rickey, op. cit., p. 107.
- <sup>17</sup> Anatole Kopp, *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, p. 232-233.
- <sup>18</sup> Gillo Dorfles, The role of motion in our visual habits and artistic creation, em Gyorgy Kepes (Ed.), *The Nature and Art of Motion*, Londres, Studio Vista, 1965, p. 41.
- <sup>19</sup> Dorfles, op. cit., p. 46 e 48.
- <sup>20</sup> David Mellor, *The Sixties Art Scene in London*, Londres, Phaidon, 1993, p. 193-195. Sobre a relação entre arte ambiental e espaços lúdicos ver Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Barcelona, Akal, 1986, p. 186-192.
- <sup>21</sup> Paolo Favole, *La Plaza en la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 173-175.
- <sup>22</sup> Jonhan Friedrich Geist, *Le Passage. Un type architectural du XIXe siècle*, Liege, Pierre Mardaga éditeur, 1989, p. 305.
- <sup>23</sup> Geist, op. cit., p. 306-307.
- <sup>24</sup> Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas, Homepage do site oficial: <http://www.holocaust-mahmal.de/en>.
- <sup>25</sup> Joachim Schlör, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Berlim, Prestel Verlag, 2005.
- <sup>26</sup> Peter Eisenman, 1998. Cf. Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas, <http://www.holocaust-mahmal.de/en>.
- <sup>27</sup> Press cool on Berlim memorial, 10 de maio de 2005; BBCNews. World Edition, <http://www.news.bbc.com>.
- <sup>28</sup> Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 293.
- <sup>29</sup> Krauss, op. cit., p. 300.
- <sup>30</sup> Peter Eisenman, Moving arrows, eros and other errors, *Arquitectura*, n. 270, Madrid, jan./fev. 1988, p. 67.
- <sup>31</sup> Eisenman, op. cit., p. 68.
- <sup>32</sup> Comentário de Peter Eisenman para a imprensa local, em Holocaust memorial takes shape, 16 de agosto de 2003; BBCNews. World Edition, <http://www.news.bbc.com>.
- <sup>33</sup> Carlos Thiebaut, La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno), em: Valeriano Bozal, (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volume II, Madrid, Visor, 1996, p. 311-312.
- <sup>34</sup> Brian Wallis, Survey, em Jeffrey Kastner, (Ed.), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998, p. 38. O texto de Clement Greenberg em questão é o conhecido *Modern Painting* (Arts Yearbook IV, New York, 1961).
- <sup>35</sup> Wallis, op. cit., p. 25.

### Cláudia Piantá Costa Cabral

Arquiteta, professora adjunta, Departamento de Arquitetura, UFRGS.  
Mestre em Arquitetura, PROPAP, UFRGS, 1996. Doutora em Arquitetura,  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 2002.  
Membro da Comissão Coordenadora do PROPAP.

### REFERÊNCIAS

- BOUTINET, Jean-Pierre. *Antropologia do Projeto*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- CABRAL, Cláudia Piantá Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica*. Barcelona: UPC, 2001, Tese doutoral.  
Disponível em: <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0219104-183033/>
- FAVOLE, Paolo. *La Plaza en la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- GEIST, Jonhan Friedrich. *Le Passage; un type architectural du XIXe siècle*. Liege, Pierre Mardaga, 1989.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KEPES, Gyorgi (Ed.). *The Nature and Art of Motion*. Londres: Studio Vista, 1965.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998.
- SCHLÖR, Joachim. *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. Berlin: Prestel Verlag, 2005.
- THIEBAUT, Carlos. La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno). In: BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. Volume II.
- WALLIS, Brian. Survey. In: KASTNER, Jeffrey (Ed.). *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 1998.